

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ - ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



ΚΑΡΕΛΛΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ

**ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΗΣ ΑΣΥΛΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ**

Διδακτορική Διατριβή

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπουσα:

Ιωάννα Καραμάνου, Επίκ. Καθηγήτρια

Συνεπιβλέποντες:

Χρήστος Καρδαράς, Καθηγητής

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Αν. Καθηγήτρια

ΝΑΥΠΛΙΟ 2018

ΚΑΡΕΛΛΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ

**ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΗΣ ΑΣΥΛΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ**

Διδακτορική Διατριβή

Υποβλήθηκε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
Ημερομηνία Υποστήριξης: 6 Φεβρουαρίου 2018

Εξεταστική Επιτροπή

Ιωάννα Καραμάνου, Επίκ. Καθηγήτρια
Χρήστος Καρδαράς, Καθηγητής
Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Αν. Καθηγήτρια
Βασίλειος Λ. Κωνσταντινόπουλος, Καθηγητής
Ευρυδίκη Κεφαλίδου, Επίκ. Καθηγήτρια
Βασιλική Λαλιώτη, Επίκ. Καθηγήτρια
Μαρία Μικεδάκη, Επίκ. Καθηγήτρια

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες.....	xiii
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	xv
1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1.1 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ, ΣΤΟΧΟΙ, ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΟΜΗ.....	1
1.2 ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	6
1.2.1 Η έρευνα για την <i>ικεσία – ασυλία</i> στο δράμα	6
1.2.2 Η έρευνα για τη σκηνική παρουσίαση των <i>δραμάτων ικεσίας</i>	10
1.2.3 Η έρευνα για την εικονογραφία που συνδέεται με την τραγωδία	13
2 ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	17
2.1 Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ <i>ΙΚΕΣΙΑΣ – ΑΣΥΛΙΑΣ</i>	17
2.1.1 Οι όροι.....	17
2.1.2 Η τελετουργία της <i>ικεσίας – ασυλίας</i>	23
2.1.3 Ο εξαγνισμός του <i>ικέτη</i>	30
2.1.4 Η ιεροσυλία	33
2.1.5 Περιορισμοί στην <i>ικεσία – ασυλία</i>	35
2.2 ΟΙ ΣΚΗΝΕΣ <i>ΑΣΥΛΙΑΣ</i> ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ.....	39
2.2.1 Μορφές του <i>μοτίβου ικεσίας – ασυλίας</i> στην τραγωδία	39
2.2.2 Η οργάνωση του <i>μοτίβου</i>	46
2.3 ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ	48

2.3.1	Το Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως.....	48
2.3.2	Η σκηνογραφία.....	63
2.3.3	Ο βωμός.....	64
2.3.4	Η σκευή.....	68
2.3.5	Η σκηνική παρουσίαση.....	72
2.4	ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΑΤΩ ΙΤΑΛΙΑ ΚΑΙ ΣΙΚΕΛΙΑ.....	74
2.5	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	79
2.5.1	Η αττική κεραμική.....	79
2.5.2	Η κεραμική της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας.....	82
2.5.3	Ο μύθος, το κείμενο και η εικόνα.....	86
2.5.4	Σχέση δράματος και εικονογραφίας: οι διαφορετικές προσεγγίσεις.....	90
2.5.5	Σκηνές τραγικών μύθων στις αγγειογραφίες.....	93
2.5.6	Η χρήση των αγγείων με σκηνές τραγικών μύθων στην Κ. Ιταλία και Σικελία..	99
2.5.7	Το θέατρο και οι αγγειογράφοι.....	106
2.5.8	Η ερμηνεία των εικόνων – τα κριτήρια.....	110
3	ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΙΚΕΤΙΔΕΣ (περ. 463 π.Χ.).....	123
3.1	ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ.....	123
3.1.1	Ο μύθος και η πλοκή των <i>Ίκετίδων</i>	125
3.1.2	Το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος.....	130
3.2	ΤΟ ΔΡΑΜΑ.....	139
3.2.1	Οι σκηνές <i>ασυλίας</i>	139
3.2.2	Η ανάπτυξη του <i>μοτίβου ασυλίας</i>	144
3.2.3	Η σκηνική παρουσίαση.....	162

3.2.3.1	Σκηνικός χώρος και σκηνικά αντικείμενα.....	162
3.2.3.2	Η σκευή.....	166
3.2.3.3	Οι κινήσεις	169
3.3	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	173
3.3.1	Οι εικόνες	173
3.3.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα	179
3.4	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	184
4	ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ (458 π.Χ.).....	188
4.1	ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ.....	188
4.1.1	Η πλοκή των <i>Ευμενίδων</i>	189
4.1.2	Ο μύθος, το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος.....	191
4.2	ΤΟ ΔΡΑΜΑ	195
4.2.1	Δελφοί: η <i>ασυλία</i> στον <i>ομφαλό</i> – η σκηνική παρουσίαση	196
4.2.2	Αθήνα: η <i>ασυλία</i> στο Παλλάδιο – η σκηνική παρουσίαση.....	207
4.2.3	Αθήνα: η Δίκη στον Άρειο Πάγο – η σκηνική παρουσίαση.....	212
4.2.4	Η τελετή του εξαγνισμού.....	218
4.2.5	Η ανάπτυξη του <i>μοτίβου ασυλίας</i>	222
4.3	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	227
4.3.1	Τα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ.....	227
4.3.1.1	Οι εικόνες.....	227
4.3.1.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα	230
4.3.2	Η <i>ασυλία</i> στο δελφικό ιερό.....	239
4.3.2.1	Οι εικόνες.....	239

4.3.2.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα	256
4.3.3	Η <i>ασυλία</i> στο Παλλάδιο.....	267
4.3.3.1	Η εικόνα	267
4.3.3.2	Ερμηνεία της εικόνας και σύνδεση με το δράμα.....	267
4.3.4	Σκηνή εξαγνισμού	269
4.3.4.1	Οι εικόνες.....	269
4.3.4.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα	274
4.4	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	278
5	ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ <i>ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΙ</i> (περ. 430 π.Χ.).....	290
5.1	ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ.....	290
5.1.1	Η πλοκή των <i>Ηρακλειδών</i>	292
5.1.2	Ο μύθος, το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος.....	293
5.2	ΤΟ ΔΡΑΜΑ.....	297
5.2.1	Οι σκηνές <i>ασυλίας</i>	297
5.2.2	Η ανάπτυξη του <i>μοτίβου ασυλίας</i>	300
5.2.3	Η σκηνική παρουσίαση	316
5.2.3.1	Σκηνικός χώρος και σκηνικά αντικείμενα.....	316
5.2.3.2	Η <i>σκευή</i>	318
5.2.3.3	Οι κινήσεις	318
5.3	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	322
5.3.1	Οι εικόνες	322
5.3.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα	326
5.4	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	334

6	ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ (401 π.Χ.).....	341
6.1	ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ.....	341
6.1.1	Η πλοκή του <i>Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ</i>	342
6.1.2	Ο μύθος, το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος.....	344
6.2	ΤΟ ΔΡΑΜΑ.....	352
6.2.1	Οι σκηνές <i>ασυλίας</i>	352
6.2.2	Η ανάπτυξη του <i>μοτίβου ασυλίας</i>	353
6.2.2.1	Η <i>ασυλία</i> του Οιδίποδα.....	353
6.2.2.2	Η <i>ασυλία</i> του Πολυνείκη.....	366
6.2.3	Η σκηνική παρουσίαση.....	370
6.2.3.1	Σκηνικός χώρος και σκηνικά αντικείμενα.....	370
6.2.3.2	Η <i>σκευή</i>	376
6.2.3.3	Οι κινήσεις.....	377
6.3	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	380
6.3.1	Οι εικόνες.....	380
6.3.2	Ερμηνεία των εικόνων.....	382
6.4	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	389
7	ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΑΛΚΜΗΝΗ (450–410 π.Χ.).....	395
7.1	ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ.....	395
7.1.1	Μυθολογικό υπόστρωμα και μεταγενέστερες παραδόσεις.....	395
7.1.2	Ο μύθος της Αλκμήνης στον Ευριπίδη.....	398
7.2	ΤΟ ΔΡΑΜΑ.....	401
7.2.1	<i>Μοτίβο ασυλίας</i>	401

7.3	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	407
7.3.1	Οι εικόνες.....	407
7.3.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα.....	414
7.4	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	422
8	ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΤΗΛΕΦΟΣ (438 π.Χ.).....	425
8.1	ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ.....	425
8.1.1	Ο μύθος του Τηλέφου.....	425
8.1.2	Η πλοκή της ευριπίδειας τραγωδίας.....	429
8.2	ΤΟ ΔΡΑΜΑ.....	433
8.2.1	Οι καινοτομίες του Ευριπίδη στην πραγμάτευση του μύθου του Τηλέφου.....	433
8.2.2	Ανάλυση του μοτίβου <i>ασυλίας</i>	435
8.2.3	Σκηνική παρουσίαση.....	438
8.2.3.1	Ο δραματικός και ο σκηνικός χώρος:.....	438
8.2.3.2	Ο <i>ικέτης</i>	442
8.3	Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ.....	445
8.3.1	Οι εικόνες.....	445
8.3.2	Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα.....	458
8.4	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	472
9	ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	475
9.1	Το <i>μοτίβο ασυλίας</i> στα <i>δράματα ικεσίας</i>	475
9.1.1	Η λειτουργία του μοτίβου.....	475
9.1.2	Χώρος δράσης και τόπος ασύλου.....	480

9.1.3	Το τελετουργικό και οι ρόλοι	482
9.1.4	Το αίτημα και η ανταπόκριση	486
9.1.5	Σκηνική παρουσίαση	491
9.2	Το <i>μοτίβο ασυλίας</i> στην <i>Αλκμήνη</i> και τον <i>Τήλεφο</i> του Ευριπίδη	498
9.3	Το <i>μοτίβο ασυλίας</i> στην εικονογραφία των αγγείων.....	500
9.3.1	Οι μαρτυρίες των αγγείων	500
9.3.2	Οι αττικές αγγειογραφίες.....	505
9.3.3	Οι αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας	508
9.4	Αντί επιλόγου.....	513
10	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	517

Ευχαριστίες

Φθάνοντας στο τέλος της συγγραφής της παρούσας διατριβής, θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στους ανθρώπους χάρη στη συνδρομή και την υποστήριξη των οποίων αυτό το έργο έφθασε εις πέρας. Καταρχάς θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, καθηγητές του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, για την καθοδήγηση, την κατανόηση και την υπομονή τους: τον αρχικό επιβλέποντα Καθηγητή κ. Χρήστο Καρδαρά, Πρόεδρο του Τμήματος, ο οποίος αποδέχθηκε πρόθυμα την εποπτεία της εργασίας μου και με τίμησε με την εμπιστοσύνη του· την επιβλέπουσα κ. Ιωάννα Καραμάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια, της οποίας οι επιστημονικές συμβουλές και η ενεργός συνεισφορά υπήρξαν πολύτιμες· την κ. Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, η οποία με τις επισημάνσεις και τις υποδείξεις της διεύρυνε τον τρόπο σκέψης μου.

Ευχαριστώ για την ιδιαίτερη τιμή που μου έκαναν να δεχθούν να συμμετάσχουν στην επταμελή επιτροπή για την κρίση της διατριβής τον κ. Βασίλειο Λ. Κωνσταντινόπουλο, Καθηγητή και Πρόεδρο του Τμήματος Φιλολογίας της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του ΠΑΠΕΛ, την κ. Ευρυδίκη Κεφαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ, την κ. Βασιλική Λαλιώτη, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και την κ. Μαρία Μικεδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΠΑΠΕΛ.

Για την καθοριστική συμβολή του στην επιλογή του θέματος θερμά ευχαριστώ τον κ. Σάββα Γώγο, αρχαιολόγο, Καθηγητή του Πανεπιστημίου της Βιέννης και ομότιμο καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Την ευγνωμοσύνη μου εκφράζω επίσης προς την κ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, θεατρολόγο, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΠΑΠΕΛ, γιατί χωρίς τη δική της παρότρυνση και ενθάρρυνση δεν θα είχα ποτέ ξεκινήσει αυτή τη διατριβή. Πολλές ευχαριστίες οφείλω και στην κ. Ματίνα Γκόγκα,

του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Harvard στο Ναύπλιο, για την εξυπηρέτηση στην εύρεση βιβλιογραφίας. Θα ήταν παράλειψη, τέλος, να μην ευχαριστήσω από καρδιάς την οικογένειά μου για τη συμπαράσταση και τη στήριξη καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας αυτής.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η διατριβή στοχεύει να συνεισφέρει στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας σχετικά με τον θεσμό της *ασυλίας* στην κλασική Ελλάδα και τη λειτουργία του ως δραματικού μοτίβου στην αρχαία ελληνική τραγωδία του 5^{ου} αι. π.Χ. Παράλληλα αποσκοπεί στην κατανόηση της σχέσης μεταξύ μύθου, κειμένου και εικόνας και διερευνά το ερώτημα αν και κατά πόσον η μελέτη της αγγειογραφίας μπορεί να συμβάλει στην ανάκτηση μέρους του χαμένου θεάματος του αττικού δράματος. Μελετώνται τέσσερα ακέραια σωζόμενα *δράματα ικεσίας* στα οποία η πλοκή δομείται γύρω από το *μοτίβο ασυλίας* (*Altarmotiv*): Αισχύλου *Ίκέτιδες* και *Εύμενίδες*, Σοφοκλέους *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, Ευριπίδου *Ήρακλείδαι*. Συγχρόνως εξετάζονται οι σκηνές *ασυλίας* της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας που έχουν συνδεθεί στη βιβλιογραφία με τα παραπάνω δράματα. Συμπληρωματικά, μελετώνται δύο αποσπασματικά σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη, η *Άλκμήνη* και ο *Τήλεφος*: με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα, τη μυθολογική παράδοση, τις φιλολογικές μαρτυρίες και το αγγειογραφικό υλικό επιχειρείται να δοθεί απάντηση στο ερώτημα αν το *μοτίβο ασυλίας* αποτελούσε στις τραγωδίες αυτές ένα στοιχείο της δράσης και κατά πόσον η εικονογραφική μαρτυρία μπορεί να συντελέσει στην ανασύνθεση της πλοκής τους. Το αγγειολογικό υλικό που εξετάζεται χρονολογείται από τα μέσα περίπου του 5^{ου} αι. π.Χ. μέχρι τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. Πρόκειται για ερυθρόμορφα αγγεία των αττικών εργαστηρίων και των εργαστηρίων της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας. Με δεδομένο ότι οι σκηνές *ασυλίας* «τραγικής έμπνευσης» αποτελούσαν δημοφιλές διακοσμητικό μοτίβο της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας στη Μεγάλη Ελλάδα και τη Σικελία του 4^{ου} αι. π.Χ., συγκεντρώνονται στοιχεία για την κατανόηση της σχέσης των Ελλήνων αλλά και των μη ελληνικών πληθυσμών της Δύσης με το αττικό δράμα. Η έρευνα βασίστηκε στα κείμενα των σωζόμενων δραμάτων, σε μαρτυρίες αρχαίων πηγών, στο αγγειογραφικό αρχαιολογικό υλικό, καθώς και στη βιβλιογραφία που εστιάζει στη λειτουργία του *μοτίβου ασυλίας* ως δομικού στοιχείου της τραγωδίας και στην πολιτική, κοινωνική και ανθρωπολογική διάσταση του θεσμού της *ικεσίας* – *ασυλίας* στην αρχαία Ελλάδα. Η πρωτοτυπία της έρευνας έγκειται στη διεπιστημονική προσέγγιση των τραγικών σκηνών *ασυλίας* από φιλολογική, θεατρολογική και αρχαιολογική σκοπιά.

1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ, ΣΤΟΧΟΙ, ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΟΜΗ

Έναυσμα για την έρευνα υπήρξε το ενδεχόμενο άντλησης πληροφοριών σχετικών με την αρχαία παράσταση και τη σκηνική υποδομή του κλασικού θεάτρου μέσα από την εικονογραφία του *μοτίβου της ασυλίας* (δηλαδή της *ικεσίας* που περιλαμβάνει καταφυγή σε ιερό χώρο) η οποία έχει συνδεθεί με το αττικό δράμα, και συγκεκριμένα μέσα από τις παραστάσεις της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας. Κατά τη συλλογή του αρχαιολογικού υλικού και προκειμένου να ελεγχθεί κατά πόσον οι αγγειογραφικές παραστάσεις απηχούν σκηνές *ασυλίας* συγκεκριμένων δραμάτων, εκτίμησα ότι η έρευνα θα έπρεπε να γίνει αντίστροφα, δηλαδή με αφετηρία το δραματικό κείμενο, και ότι είναι απαραίτητη η προσπάθεια θεατρολογικής προσέγγισης των σκηνών *ασυλίας* ώστε να διαπιστωθεί η σχέση της εικονογραφίας με το θέαμα. Επιπλέον, με δεδομένο το γεγονός ότι τα επεισόδια *ασυλίας* στα δράματα δεν μεταφέρουν απλά στο θέατρο παλαιούς μύθους αλλά περιγράφουν μια βιωμένη πραγματικότητα, κρίθηκε ενδιαφέρον να αντληθούν και πληροφορίες σχετικά με τον θεσμό της *ικεσίας* – *ασυλίας* στην αρχαία Ελλάδα ως ιστορικού, κοινωνικού και ανθρωπολογικού φαινομένου.

Μελετώνται τέσσερα ακέραια σωζόμενα *δράματα ικεσίας* στα οποία η πλοκή δομείται γύρω από το *μοτίβο ασυλίας* (οι *Ίκέτιδες* και οι *Εύμενίδες* του Αισχύλου, ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή και οι *Ήρακλειδαι* του Ευριπίδη)¹ και δύο αποσπασματικά σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη (η *Άλκμήνη* και ο *Τήλεφος*) στις οποίες το *μοτίβο ασυλίας* πιθανόν αποτελούσε ένα στοιχείο της δράσης. Παράλληλα εξετάζονται οι σκηνές *ασυλίας* της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας που έχουν συνδεθεί στη

¹ Στην έρευνα δεν συμπεριέλαβα τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, γιατί το έργο διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα *δράματα ικεσίας* τόσο ως προς το αίτημα της *ικεσίας* όσο και ως προς το γεγονός ότι δεν υπάρχουν εικονογραφικές αποτυπώσεις που να έχουν συνδεθεί στη βιβλιογραφία με τη σκηνή *ασυλίας* της τραγωδίας αυτής.

βιβλιογραφία με τα παραπάνω δράματα. Πρόκειται για αγγεία των αττικών εργαστηρίων και των εργαστηρίων της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας.

Τα ελληνικά και ελληνότροπα αγγεία που παρήχθησαν στη Μεγάλη Ελλάδα και τη Σικελία είναι γνωστά στη βιβλιογραφία με τους όρους «ιταλιωτικά» ή «κατωιταλιωτικά» και «σικελιωτικά». Ιταλιώτες και Σικελιώτες είθισται να αποκαλούνται οι Έλληνες άποικοι της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας αντίστοιχα προκειμένου να διακρίνονται από τους μη ελληνικούς πληθυσμούς (κατ' άλλους «αυτόχθονες»), τους Ιταλούς και Σικελούς.² Οι καθιερωμένοι αυτοί όροι για τον χαρακτηρισμό των αγγείων τελευταία δεν θεωρούνται απολύτως δόκιμοι,³ γι' αυτό και δεν χρησιμοποιούνται στο παρόν πόνημα παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις —χάριν συντομίας και προς αποφυγήν επαναλήψεων— και πάντα εντός εισαγωγικών.

Τα ερωτήματα στα οποία επιχειρεί να απαντήσει η παρούσα έρευνα είναι τα ακόλουθα:

- α) Ήταν το *μοτίβο ασυλίας* μέρος του μύθου που χρησιμοποιήθηκε σε κάθε περίπτωση ή υπήρξε εύρημα του δραματουργού;
- β) Πώς αναπτύσσεται και πώς λειτουργεί το *μοτίβο ασυλίας* μέσα σε κάθε δράμα;
- γ) Ποια δεδομένα θα επέτρεπαν ανασύνθεση της σκηνικής του παρουσίασης;
- δ) Πώς μπορεί η μελέτη του *μοτίβου ασυλίας* ως δομικού στοιχείου της τραγωδίας να συμβάλει στις γνώσεις μας σχετικά με το τελετουργικό της *ικεσίας-ασυλίας* και με την πολιτική, κοινωνική και ανθρωπολογική διάσταση του θεσμού;
- ε) Ποια είναι η τυπολογία των αγγειογραφιών που απεικονίζουν *μοτίβο ασυλίας* και οι οποίες έχουν συνδεθεί στη βιβλιογραφία με τα δράματα που μας ενδιαφέρουν;

² Είναι προτιμότερο να χρησιμοποιούνται οι όροι «Ιταλοί» και «Σικελίοι» αντί των «αυτόχθονες» ή «γηγενείς» προκειμένου να χαρακτηριστούν οι μη ελληνικοί πληθυσμοί της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, διότι οι λαοί αυτοί εγκαταστάθηκαν εκεί εκτοπίζοντας κάποιους άλλους. Παλαιότερα ήταν σε ευρεία χρήση ο όρος Μεγάλη Ελλάδα για να δηλωθεί ο χώρος της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας από το β' μισό του 8^{ου} αι. π.Χ. —οπότε ιδρύονται οι πρώτες ελληνικές αποικίες στην περιοχή— και εξής. Στη νεότερη, όμως, βιβλιογραφία ο όρος αντιστοιχεί στην Κάτω Ιταλία και δεν συμπεριλαμβάνει τη Σικελία.

³ Βλ. ενδεικτικά *P&P* 15–16.

στ) Σε ποιο βαθμό οι αγγειογραφίες αυτές συνδέονται με το δραματικό κείμενο και κατά πόσον εμπεριέχουν στοιχεία που θα ήταν χρήσιμα στην ανάκτηση του χαμένου θεάματος;

ζ) Ιδιαίτερα όσον αφορά στα δύο αποσπασματικά σωζόμενα έργα του Ευριπίδη *Άλκμήνη* και *Τήλεφο*, κατά πόσον είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί η εικονογραφία των αγγείων ως πηγή μαρτυριών για την ανασύνθεση της πλοκής τους;

Κατά τη μελέτη του φιλολογικού και αρχαιολογικού υλικού ήρθα αντιμέτωπη με μια σειρά προβλημάτων που είναι δυσεπίλυτα και η όποια λύση παραμένει υποθετική. Ήταν απαραίτητο, αφού διερευνήσω τα δεδομένα και εξετάσω τις σχετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, να συνταχθώ με κάποιες απόψεις προκειμένου να βασιστεί η έρευνα σε ένα σταθερό θεωρητικό πλαίσιο. Τα προβλήματα αυτά ήταν τα ακόλουθα:

α) Κατά πόσον είναι δυνατόν να ανακτηθούν πληροφορίες για τη σκηνική παρουσίαση μέσα από το δραματικό κείμενο, με δεδομένο μάλιστα ότι ένα μέρος του θεάματος (*ὄψις*, *μέλος*, *ὄρχησις*) έχει χαθεί;

β) Πώς μπορεί να επιχειρηθεί ανασύνθεση της σκηνικής παρουσίασης, όταν κάθε προσπάθεια προσκρούει στο πρόβλημα της αρχιτεκτονικής μορφής του θεάτρου της κλασικής εποχής;

γ) Ποια είναι η σχέση δράματος και εικονογραφίας, δηλαδή κατά πόσον υπάρχει αντιστοιχία ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα;

δ) Ποια κριτήρια θα μας επέτρεπαν να ελέγξουμε τη σχέση των αγγειογραφιών με το δραματικό κείμενο;

ε) Με ποιο τρόπο μπορεί να συσχετιστεί με την αττική τραγωδία η κεραμική της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, που αποτελεί τον κύριο όγκο του εξεταζόμενου αρχαιολογικού υλικού;

στ) Ποια ήταν η σχέση των Ελλήνων της Δύσης αλλά και των μη ελληνικών πληθυσμών της Ιταλίας και της Σικελίας με το αττικό δράμα;

Η έρευνα βασίζεται: α) στα κείμενα των σωζόμενων δραμάτων, β) σε μαρτυρίες αρχαίων πηγών, γ) στο αγγειογραφικό αρχαιολογικό υλικό, δ) σε στοιχεία από

αρχιτεκτονικά κατάλοιπα θεάτρων, ε) στη βιβλιογραφία που εστιάζει στη λειτουργία του *μοτίβου ασυλίας* ως δομικού στοιχείου της τραγωδίας και στ) στη βιβλιογραφία που αναφέρεται στην πολιτική, κοινωνική και ανθρωπολογική διάσταση του θεσμού της *ικεσίας–ασυλίας*. Συχνά οι επιστήμονες ερευνούν περιχαρακωμένοι ο καθένας στον δικό του χώρο: οι ανθρωπολογικές μελέτες δεν επιμένουν στην ανάλυση των φιλολογικών και καλλιτεχνικών πηγών· οι φιλολογικές μελέτες —ακόμη και οι κριτικές και σχολιασμένες εκδόσεις των δραματικών κειμένων— συμπεριλαμβάνουν καταλόγους των αγγειογραφικών παραστάσεων θεωρώντας δεδομένη τη σχέση τους με το δράμα· οι αρχαιολογικές μελέτες ερμηνεύουν τις αγγειογραφίες σε συσχετισμό με τις φιλολογικές πηγές αλλά χωρίς να προχωρούν σε ανάλυση των τελευταίων. Από την άλλη πλευρά, οι ιστορικοί της τέχνης θεωρούν ότι η τέχνη είναι αυτάρκης και ότι δεν χρειάζεται τη λογοτεχνία για να γίνει κατανοητή. Η πρωτοτυπία της παρούσας μελέτης έγκειται στον σύνθετο χαρακτήρα της και στη διεπιστημονική προσέγγιση του *μοτίβου της ασυλίας* υπό το πρίσμα της φιλολογικής, θεατρολογικής και αρχαιολογικής έρευνας, ενώ παράλληλα συγκεντρώνονται στοιχεία που αφορούν στον ανθρωπολογικό χαρακτήρα του θεσμού της *ικεσίας–ασυλίας*.

Η εργασία δομείται σε εννέα κεφάλαια:

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται ανασκόπηση της βιβλιογραφίας της σχετικής με την *ικεσία–ασυλία* στο δράμα, με τη σκηνική παρουσίαση των *δραμάτων ικεσίας* και με την εικονογραφία των αγγείων που σχετίζεται με τραγικά θέματα.

Το δεύτερο κεφάλαιο ορίζει το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας και απαρτίζεται από πέντε ενότητες. Στην πρώτη διευκρινίζεται η σημασία των βασικών όρων της *ικεσίας – ασυλίας*, περιγράφεται το τυπικό της τελετουργίας και παρακολουθείται η εξέλιξη του θεσμού στην αρχαία Ελλάδα ως ιστορικού και κοινωνικού φαινομένου. Στη δεύτερη γίνεται αναφορά στις μορφές υπό τις οποίες απαντά το *μοτίβο της ικεσίας–ασυλίας* στην αρχαία ελληνική γραμματεία και στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται και λειτουργεί μέσα στην τραγωδία. Η τρίτη αναφέρεται σε ζητήματα που συνδέονται με το πρόβλημα της αρχαίας παράστασης (μορφή του σκηνικού χώρου, σκηνογραφία, θεατρική *σκευή*) και η τέταρτη σε θέματα σχετικά με το θέατρο στην Κάτω Ιταλία και

Σικελία κατά τους 5^ο και 4^ο αι. π.Χ. Η πέμπτη ενότητα είναι αφιερωμένη στην εικονογραφία: γίνεται σύντομη αναφορά στην κεραμική των 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ., εξετάζεται η σχέση δράματος και αγγειογραφίας και ορίζονται τα κριτήρια βάσει των οποίων μπορεί να θεμελιωθεί η σύνδεση μιας αγγειογραφίας με το δράμα ή και τη θεατρική παράσταση.

Στα κεφάλαια τρίτο έως έκτο μελετάται το μοτίβο *ασυλίας* σε τέσσερα *δράματα* *ικεσίας*: Αισχύλου *Ίκέτιδες* και *Εύμενίδες*, Ευριπίδου *Ηρακλείδαι* και Σοφοκλέους *Οιδίπους επί Κολωνῶν*. Κάθε κεφάλαιο απαρτίζεται από τέσσερις ενότητες: παρουσιάζονται εισαγωγικά στοιχεία σχετικά με τη χρονολόγηση, την πλοκή, το ιστορικό πλαίσιο και την ιστορική διάσταση του δράματος· μελετάται η ανάπτυξη του *μοτίβου ασυλίας* και γίνεται προσπάθεια ανασύνθεσης της σκηνικής του παρουσίασης· παρουσιάζονται οι αγγειογραφίες στις οποίες, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, έχουν αναγνωρισθεί σκηνές *ασυλίας* των συγκεκριμένων δραμάτων, αναλύεται η τυπολογία τους, επιχειρείται ερμηνεία των εικόνων και ελέγχεται η πιθανή σχέση τους τόσο με το κείμενο του δράματος όσο και με θεατρική παράσταση· στην τέταρτη και τελευταία ενότητα κάθε κεφαλαίου παρουσιάζονται τα συμπεράσματα.

Τα κεφάλαια έβδομο και όγδοο αφιερώνονται σε δύο αποσπασματικώς παραδεδομένες τραγωδίες του Ευριπίδη, την *Άλκμήνη* και τον *Τήλεφο*. Εξετάζονται τα σωζόμενα αποσπάσματα, η μυθολογική παράδοση, οι φιλολογικές μαρτυρίες και το αγγειογραφικό υλικό προκειμένου να διαπιστωθεί αν το θέμα της *ασυλίας* αποτελούσε στοιχείο της δράσης και να διερευνηθεί το ενδεχόμενο της επί σκηνής παράστασής του.

Το ένατο και τελευταίο κεφάλαιο περιλαμβάνει τα Γενικά Συμπεράσματα και προτείνει θέματα για περαιτέρω έρευνα.

1.2 ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

1.2.1 Η έρευνα για την *ικεσία* – *ασυλία* στο δράμα

Παρατηρώντας τη σημαντική θέση που κατέχει η *ικεσία* στην αρχαία ελληνική γραμματεία, ήδη από την εποχή των ομηρικών επών, και τον πρωτεύοντα ρόλο της στην καθημερινή ζωή, όπως μαρτυρείται από ιστορικά παραδείγματα, ο **John Gould** επιχείρησε μια ανθρωπολογική προσέγγιση του θεσμού. Το άρθρο του “*Hiketelia*” που δημοσιεύτηκε το 1973 (*JHS* 93: 74–103)⁴ αποτέλεσε καθοριστική συμβολή στη μελέτη της *ικεσίας* ως κοινωνικού θεσμού που σχετίζεται με την *ξενία* και έδειξε ότι η *ικεσία* προς ένα πρόσωπο και η *ικεσία* σ’ έναν ιερό χώρο (*ασυλία*) είναι στην ουσία διαφορετικές μορφές του ίδιου τελετουργικού. Κριτική —που, κατά τη γνώμη μου, δεν στοιχειοθετείται— στη θεωρία του Gould άσκησε η **Victoria Pedrick** στη μελέτη της “*Supplication in the Iliad and the Odyssey*” (*TAPhA* 112, 1982: 125–140)⁵ η οποία προσεγγίζει την *ικεσία* στα ομηρικά έπη από λογοτεχνική σκοπιά. Επίσης, κάποιες αντιρρήσεις προέβαλαν ο **Robert Parker** στο σχετικό με την *ικεσία* κεφάλαιο του έργου του *Miasma: pollution and purification in early Greek religion* (Oxford: Oxford University Press, 1983)⁶ και ο **Gérard Freyburger** στο άρθρο “*Supplication grecque et supplication romaine*” (*Latomus* 47, 1988: 501–525).⁷ Ωστόσο, το έργο του Gould παραμένει η σημαντικότερη συμβολή στη μελέτη της *ικεσίας*. Η διάκριση της *προσωπικής* *ικεσίας* και της *ασυλίας* ως μορφών της ίδιας τελετουργίας, όπως προτείνεται από τον Gould, είναι αυτή που ακολουθείται στην παρούσα εργασία. Τις πράξεις *ικεσίας* στον ελληνικό, εβραϊκό και ρωμαϊκό κόσμο μέσα από τη λογοτεχνία και την τέχνη εξετάζει ο **Fred S. Naiden** στο έργο του *Ancient Supplication*⁸ (Oxford, 2006· βλ. και “*Hiketelia and Theoria*,” στον τόμο J. Elsner και I. C. Rutherford, *Seeing the Gods: Pilgrimage in Greco–Roman and Early Christian Antiquity*, Oxford, 2005: 73–97). Πολύ χρήσιμες για τη μελέτη του θεσμού

⁴ Εφεξής GOULD (1973). Το άρθρο περιλαμβάνεται ως κεφάλαιο, με προσθήκη, στο βιβλίο του *Myth, ritual, memory, and exchange: Essays in Greek literature and culture*, Oxford University Press on Demand, 2003.

⁵ Εφεξής PEDRICK (1982).

⁶ Εφεξής PARKER (1983).

⁷ Εφεξής FREYBURGER (1988).

⁸ Εφεξής NAIDEN (2006).

της ασυλίας, λόγω του εύρους των χρησιμοποιούμενων πηγών, είναι οι εργασίες του **Άγγελου Χανιώτη** που δημοσιεύτηκαν το 1996 (“Conflicting Authorities: Asyilia between Secular and Divine Law in the Classical and Hellenistic Poleis”, *Kernos* 9: 65–86)⁹ και το 2007 (“Die Entwicklung der griechischen Asylie: Ritualdynamik und die Grenzen des Rechtsvergleichs”, στον τόμο Burckhardt, L. – Seybold, K. – Ungern-Sternberg J., eds., *Gesetzgebung in antiken Gesellschaften*, 233–246).¹⁰

Η πρώτη μονογραφία που ασχολήθηκε ειδικότερα με το θέμα της ασυλίας στο δράμα ήταν η διδακτορική διατριβή του **Friedrich Schmidt** *De supplicum ad aram confugientium partibus scaenicis* (Königsberg, 1911) που μελέτησε τις σκηνές *ικεσίας* σε βωμό στο αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο.¹¹ Η επόμενη σχετική εργασία ήταν η διατριβή που εκπόνησε ο **Josef Kopperschmidt** (*Die Hikesie als dramatische Form*, Tübingen, 1967)¹² και η οποία συμπεριλήφθηκε ως κεφάλαιο στον τόμο *Die Bauformen der Tragödie* που επιμελήθηκε ο W. Jens (München, 1971).¹³ Η διδακτορική διατριβή του αμερικανού **Peter Burian**, *Suppliant Drama: Studies in the Form and Interpretation of Five Greek Tragedies* (Princeton University, 1971)¹⁴ εξετάζει μια ομάδα *δραμάτων ικεσίας* (τις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, τους *Ήρακλειδес* και τις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη και τον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή) στα οποία διακρίνει κοινά σημεία στην εξέλιξη της δράσης. Οι καταστάσεις που είναι κοινές στις τραγωδίες αυτές χρησιμοποιούνται επίσης από τον Burian για την ανάλυση του *Οιδίποδος Τυράννου* αποδεικνύοντας τη στενή δομική του συγγένεια με τον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*. Παραρτήματα ασχολούνται με τη σκηνή *ικεσίας* στον *Αἴαντα* του Σοφοκλή και με τη σκηνική παρουσίαση των εναρκτήριων σκηνικών πινάκων *ικεσίας*.¹⁵ Ο Burian δημοσίευσε επιπλέον δύο άρθρα που αφορούν σε τραγωδίες του Σοφοκλή: στο ένα ερευνά την *προσωπική ικεσία* στον *Αἴαντα* (“Supplication and Hero Cult in Sophocles’ Aias”, *GRBS* 1972: 151–156) και στο άλλο μελετά τον *Οιδίποδα*

⁹ Εφεξής CHANIOTIS (1996).

¹⁰ Εφεξής CHANIOTIS (2007).

¹¹ Στη «Βιβλιογραφία» βλ. SCHMIDT (1911).

¹² Στη «Βιβλιογραφία» βλ. KOPPERSCHMIDT (1967).

¹³ Εφεξής KOPPERSCHMIDT (1971).

¹⁴ Εφεξής BURIAN (1971).

¹⁵ *DA* (32) 1972, 3970 A.

ἐπὶ Κολωνῶ (“Suppliant and Savior: Oedipus at Colonus”, *Phoenix* 28, 1974: 408–429).¹⁶ Επίσης, το 1974 δημοσιεύει μια συμβολή στην τριλογία των Δαναΐδων του Αισχύλου (“Pelagus and Politics in Aeschylus’ Danaid Trilogy”, *WS* n.s. 8: 5–14)¹⁷ και το 1991 εκδίδει τη μετάφραση των *Ἰκετίδων* του Αισχύλου (*Aeschylus, The Suppliants*, Princeton: Lockert Library of Poetry in Translation). Την *ικεσία* στην τριλογία των Δαναΐδων αναλύει ο **Chad Turner** στο άρθρο του “Perverted Supplication and Other Inversions in Aeschylus’ Danaid Trilogy” (*CJ* 97, 2001: 27–50).¹⁸ Η *ικεσία* ως δομικό στοιχείο των ευριπίδειων δραμάτων διερευνάται από τον **Hans Strohm** στο έργο του *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form* (Zetemata 15, Munich, 1957).¹⁹ Στο κεφάλαιο “Agon und Altarmotiv” ο Strohm μελετά τις σκηνές *ασυλίας* ως ένα επεισόδιο του *αγώνα*, θεωρεί ότι πρόκειται για ένα τέχνασμα που επιτρέπει στους αδύναμους χαρακτήρες του δράματος να παρουσιάσουν τη δική τους άποψη και να προκαλέσουν τη συμπάθεια και τον οίκτο των θεατών και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι σκηνές *ασυλίας* στα δράματα του Ευριπίδη απηχούν μια κοσμική ατμόσφαιρα, σε αντίθεση με τη θρησκευτικότητα που αποπνέουν στον Αισχύλο. Η **Rachel Aélión**, στο έργο της για τον Ευριπίδη ως «κληρονόμο» του Αισχύλου (*Euripide héritier d’ Eschyle*, Paris: “Les Belles Lettres”, 1983)²⁰ ερευνά τον τρόπο με τον οποίο το μοτίβο της *ικεσίας* χρησιμοποιήθηκε και εξελίχθηκε από τον Ευριπίδη. Η **Paola Cassella** στο βιβλίο της *La Supplica all’ Altare nella Tragedia Greca* (Hellenica et Byzantina Neapolitana 19, Napoli: Bibliopolis, 1999)²¹ μελετά τις σκηνές *ασυλίας* στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Εξετάζει μόνο τα δράματα *ασυλίας* στα οποία η *ικεσία* στον βωμό αποτελεί τον κορμό της τραγωδίας και παραλείπει εκείνα στα οποία η *ασυλία* εμφανίζεται όχι ως κύριο δομικό στοιχείο αλλά ως μοτίβο περιοριζόμενο σ’ ένα τμήμα του δράματος καθώς και εκείνα στα οποία εμφανίζεται *ικεσία* προς πρόσωπο. Ο **Charles Edmond Mercier** στη διδακτορική του διατριβή *Suppliant Ritual in Euripidean Tragedy* (Columbia

¹⁶ Εφεξής BURIAN (1974a).

¹⁷ Εφεξής BURIAN (1974b).

¹⁸ Εφεξής TURNER (2001).

¹⁹ Εφεξής STROHM (1957).

²⁰ Εφεξής AÉLION (1983).

²¹ Εφεξής CASSELLA (1999).

University, 1990)²² ασχολείται με τις σκηνές *ασυλίας* και *προσωπικής ικεσίας* στα δράματα του Ευριπίδη. Επισημαίνει τη συχνότητα με την οποία το μοτίβο απαντά εκτός *δραμάτων ικεσίας* και διαπιστώνει, σε αντίθεση με τον Strohm, ότι “suppliant ritual in Euripides remains (...) a profoundly religious act”.²³ Το μοτίβο της *ικεσίας* στην αποσπασματικά σωζόμενη τραγωδία του Αισχύλου *Τήλεφος*, επιχειρεί να ανασυνθέσει ο **Eric Csapo** στη μελέτη του “Hikesia in the Telephus of Aeschylus” (*QUCC* 63, 1990: 41–52).²⁴

Ανάλυση του φαινομένου της *ικεσίας* στην αρχαία ελληνική κοινωνία γενικότερα και εξέταση της χρήσης του στα ομηρικά έπη και σε έξι δράματα, επιχειρεί η **Suzanne Gödde** στο βιβλίο της *Das Drama der Hikesie: Ritual und Rhetoric in Aischylos’ Hiketiden* (Münster: Aschendorf, 2000)²⁵ που βασίζεται σε διδακτορική διατριβή. Ο **Jonas Grethlein** στη διατριβή του με τίτλο *Asyl und Athen: Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie* (Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003)²⁶ μελετά τον τρόπο με τον οποίο το μοτίβο της *ασυλίας* στο δράμα χρησιμοποιήθηκε από την Αθήνα για την προβολή της αθηναϊκής ηγεμονικής ιδεολογίας και λειτούργησε στην κατασκευή συλλογικής ταυτότητας για τους πολίτες της. Η **Angeliki Tzanetou**, στο βιβλίο της *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire* (Austin: University of Texas Press, 2012),²⁷ εκκινώντας από την πεποίθηση ότι το *δράμα ικεσίας* είναι κατεξοχήν πολιτικό, ερευνά τον τρόπο με τον οποίο αυτό υπηρετεί την επεκτατική πολιτική της Αθήνας στο πλαίσιο της σύγκρουσής της με τη Σπάρτη. Μελετά τις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου, τους *Ἡρακλειδές* του Ευριπίδη και τον *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή, με μια σύντομη αναφορά επίσης στις *Ἰκέτιδες* του Αισχύλου και τις *Ἰκέτιδες* του Ευριπίδη. Εστιάζει στη θέληση και τη δυνατότητα της Αθήνας ως ηγεμονεύουσας δύναμης να υπερασπίζεται τους

²² Εφεξής MERCIER (1990).

²³ Ο Mercier, επίσης, με το άρθρο του “Hekabe’s Extended Supplication (Hec: 752–888)” στο *TAPhA* 123 (1993: 149–160) συμβάλλει στην κατανόηση του μοτίβου της *προσωπικής ικεσίας* στην *Ἐκάβη* του Ευριπίδη. Την *ικεσία* στη *Μήδεια* του Ευριπίδη αναλύει σε άρθρο του ο T. A. Slezák: “Hikesie und Bitte in Euripides; Medea”, *Orientalia* 59 (1990) 280–297.

²⁴ Εφεξής CSAPO (1990).

²⁵ Εφεξής GÖDDE (2000).

²⁶ Εφεξής GRETHLEIN (2003).

²⁷ Εφεξής TZANETOU (2012).

ικέτες που διώκονται άδικα και στην ικανότητά της να ενσωματώνει τον *εναγή* ή τον εχθρικά διακείμενο στην πολιτική και θρησκευτική δομή της.

1.2.2 Η έρευνα για τη σκηνική παρουσίαση των *δραμάτων ικεσίας*

Το 1965 η διατριβή του **Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη** *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space* (Greek Society for Humanistic Studies, Athens)²⁸ άνοιξε τον δρόμο στην έρευνα για τη μορφή και τη λειτουργία του σκηνικού χώρου. Τη σκηνοθεσία των έργων του Αισχύλου μελέτησε ο **Oliver Taplin** στο έργο του *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford: Clarendon Press, 1977)²⁹ ενώ βασικό έργο για τις σκηνικές μαρτυρίες που παρέχουν τα κείμενα της αρχαίας τραγωδίας γενικότερα ήταν η μονογραφία του ίδιου *Greek Tragedy in Action* (London, 1978).³⁰ Ο **Gary Chancellor**, στο άρθρο του “Implicit stage-directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public” που δημοσίευσε το 1979 (*Arethusa* 12/2: 133-152),³¹ αναζήτησε τις «σιωπηρές» (implicit) σκηνικές οδηγίες των αρχαίων δραμάτων και υπέθεσε ότι κατά τον 5^ο αι. π.Χ. υπήρχε ένα αναγνωστικό κοινό που μελετούσε τα θεατρικά κείμενα και προς το οποίο απευθύνονταν οι οδηγίες αυτές. Αντιρρήσεις σχετικά με το κατά πόσον το αρχαίο κείμενο επιτρέπει την εκμείωση σκηνοθετικών οδηγιών προέβαλε ο **Simon Goldhill**³² ερχόμενος σε αντιπαράθεση με τον Taplin. Ο **David Wiles**, ο οποίος αρχικά συντάχθηκε με το μέρος του Taplin,³³ μελετά τον χώρο του θεάτρου με βάση τη θεωρία του δομισμού στα έργα του *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* (Cambridge, 1997)³⁴ και *Greek Theatre Performance: An Introduction* (Cambridge University Press 2000: 89-127).³⁵ Με τη σκηνοθεσία των έργων του Αισχύλου ασχολείται ο **John Peter Canavan** στη διατριβή του με τίτλο

²⁸ Εφεξής HOURMOUZIADES (1965).

²⁹ Εφεξής TAPLIN (1977).

³⁰ Ελλην. έκδοση: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφρ. Β. Ασυμομύτης, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα, 2003². Εφεξής TAPLIN (2003).

³¹ Εφεξής CHANCELLOR (1979).

³² GOLDHILL (1986), GOLDHILL (1989) και GOLDHILL (1993). Βλ. επίσης HEUNER (2001) 113 κ.ε., ο οποίος συντάσσεται με την άποψη του Goldhill

³³ WILES (1987).

³⁴ Εφεξής WILES (1997).

³⁵ Έκδοση στα ελληνικά: *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή*, μτφρ. Ελ. Οικονόμου, Αθήνα: MIET, 2009. Εφεξής WILES (2009).

Studies in the staging of Aeschylean tragedy (Columbia University, 1982)³⁶ στην οποία μελετά τους *Πέρσες*, τους *Ἐπτά ἐπί Θήβας*, τις *Ἰκέτιδες* και τον *Προμηθεά Δεσμώτη*. Τη σκηνική παρουσίαση των έργων του Σοφοκλή μελέτησε ο **David Seale** στο βιβλίο του *Vision and Stagecraft in Sophocles* (London and Canberra: Croom Helm, 1982)³⁷ και των έργων του Ευριπίδη ο **Michael Halleran** στο *Stagecraft in Euripides* (London: Routledge, 1985).³⁸ Επίσης, προτάσεις για τη σκηνική παρουσίαση των δραμάτων που θα μελετήσουμε βρίσκουμε στη διατριβή του **Audrey Eunice Stanley** *Early Theatre Structures in Ancient Greece: a Survey of Archaeological and Literary Records from Minoan Period to 338 B.C.* (University of California, Berkeley, 1970)³⁹ και στο έργο του **Graham Ley** *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007).⁴⁰ Πολλοί άλλοι μελετητές ασχολήθηκαν με το θέμα της σκηνικής παρουσίασης μεμονωμένων έργων. Με τη σκηνική παρουσίαση των δραμάτων *ικεσίας* ειδικότερα ασχολείται ο **Rush Rehm** στο άρθρο του “The Staging of Suppliant Plays” (*GRBS* 29, 1988: 263–307)⁴¹ και στο βιβλίο *The Play of Space: Spatial Transformations in Greek Tragedy* (Princeton: Princeton University Press, 2002).⁴²

Για τα σκηνικά αντικείμενα του αρχαίου θεάτρου βασική είναι η διατριβή του **Joachim Dingel** *Das Requisit in der griechischen Tragödie* (Tübingen, 1967). Συμπεριλήφθηκε ως κεφάλαιο στον τόμο *Die Bauformen der Tragödie* τον οποίο επιμελήθηκε ο W. Jens (München, 1971) υπό τον τίτλο “Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie”.⁴³ Ειδικότερα το θέμα του βωμού μελέτησαν ο **Park Joe Poe** στο άρθρο “The Altar in the Fifth–Century Theatre” (*ClAnt* 8/1, Apr. 1989: 116-139)⁴⁴ και ο **Clifford Ashby** στο άρθρο “Where was the Altar?” (*Theatre Survey*

³⁶ Εφεξής CANAVAN (1982).

³⁷ Εφεξής SEALE (1982).

³⁸ Εφεξής HALLERAN (2014).

³⁹ Εφεξής STANLEY (1970).

⁴⁰ Εφεξής LEY (2007).

⁴¹ Εφεξής REHM (1988).

⁴² Εφεξής REHM (2002).

⁴³ Εφεξής DINGEL (1971).

⁴⁴ Εφεξής POE (1989).

32, May 1991: 3–21).⁴⁵ Επίσης, με την υλική πλευρά της παράστασης ασχολείται ο **Graham Ley** στο άρθρο του “A material world: costume, properties and scenic effects” που συμπεριλήφθηκε στον τόμο των MacDonald & Walton (eds.) *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (2007: 268-285).⁴⁶ Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τη λειτουργία των αντικειμένων σκηνικού εξοπλισμού της αρχαίας παράστασης διατυπώνονται στο άρθρο του **Martin Revermann** “Théâtre grec, outils comparatifs et analyse des objets scéniques” που δημοσιεύτηκε το 2013 στον τόμο των Le Guen & Milanezi (eds.) *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes) 33–49.⁴⁷

Η ενδυματολογία του αττικού δράματος προσείλκυσε το ενδιαφέρον της έρευνας από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μια πρώτη μελέτη για το θεατρικό κοστούμι αποτελεί το άρθρο του **James Turney Allen** “On the Costume of the Greek Tragic Actor in the Fifth Century B.C.” (*CQ* 1. 2-3, 1907: 226-228)⁴⁸ στο οποίο επικρατεί η εντύπωση ότι η θεατρική σκευή του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν ανάλογη σε υπερβολή και μεγαλοπρέπεια με εκείνη των ελληνοιστικών χρόνων. Την ίδια εποχή το θέμα αποτέλεσε το αντικείμενο της διατριβής επί διδακτορία της **Margarete Bieber** (*Das Dresdener Schauspielerrelief. Ein Beitrag zur Geschichte des tragischen Kostüms und der griechischen Kunst*, Bonn, 1907)⁴⁹ στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Έκτοτε, όλοι οι φιλόλογοι, οι θεατρολόγοι και οι αρχαιολόγοι που ασχολήθηκαν με το αττικό δράμα έχουν διατυπώσει τις απόψεις τους σχετικά με τη θεατρική αμφίεση.⁵⁰ Μια μονογραφία που μελετά το θέμα της θεατρικής ενδυμασίας των κλασικών χρόνων

⁴⁵ Εφεξής ASHBY (1991).

⁴⁶ Έκδοση στα ελληνικά: «Η υλική πλευρά: κοστούμια, σκηνικά αντικείμενα και σκηνικές μηχανές», μτφρ. Βάιος Λιαπής, στον τόμο των MacDonald, M. & Walton, M. J. (eds.) *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο, από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα, 2011, 333–355. Εφεξής LEY (2011).

⁴⁷ Εφεξής REVERMANN (2013).

⁴⁸ Στη «Βιβλιογραφία» βλ. ALLEN (1907).

⁴⁹ Στη «Βιβλιογραφία» βλ. BIEBER (1907).

⁵⁰ Βλ. ενδεικτικά BIEBER (1917)· WEBSTER (²1970) 35–45· SIMON (1982) 18–19· WILES (2009) 271–276· MORETTI (⁴2011) 118–129. Κάποιες πολύ γενικές πληροφορίες για το τραγικό κοστούμι και λίγα σχέδια του Jack Cassin-Scott περιέχονται στο αντίστοιχο κεφάλαιο του βιβλίου του David J. Symons *Costume of Ancient Greece*, London: Batsford, 1987: στη «Βιβλιογραφία» βλ. SYMONS (1987).

είναι της **Iris Brooke**, *Costume in Greek Classic Drama*, New York: Dover Publications, 1962 (επανέκδοση 2003).⁵¹ Η τραγική στολή κατά την κλασική αρχαιότητα είναι το θέμα της διδακτορικής διατριβής της **Constance L. Campbell** *The Costuming of Tragedy in Classical Antiquity* (Athens: Dissertation, University of Georgia, 2000).⁵² Με το τραγικό κοστούμι όπως αποτυπώνεται στην αγγειογραφία της Μεγάλης Ελλάδας ασχολήθηκε η **Carmela Roscino** το 2003 στη μελέτη της “L’ imagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota”, στον τόμο του L. Todisco (επιμ.) *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Archaeologica 140, Rome: Giorgio Bretschneider).⁵³ Σύντομη αναφορά στα θεατρικά κοστούμια βρίσκουμε το 2007 στο άρθρο του **Gr. Ley** “A material world: costume, properties and scenic effects”, που αναφέρθηκε παραπάνω. Οι πιο πρόσφατες και πλέον λεπτομερείς μελέτες για το θεατρικό κοστούμι στην αττική τραγωδία είναι εκείνες της **Rosie Wyles**: το άρθρο “The Tragic Costumes”, στο Taplin & Wyles (eds.) *The Ponomos Vase and its Context* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2010: 231–254)⁵⁴ και η μονογραφία *Costume in Greek Tragedy* (Bristol: Classical Press, 2011).⁵⁵ Ενδελεχής μελέτη σχετικά με την απεικόνιση της θεατρικής στολής στην αττική εικονογραφία περιέχεται στο άρθρο της **Ευρυδίκης Κεφαλίδου** «Η εικονολογία της Αττικής Τραγωδίας», στον συλλογικό τόμο των Α. Μαρκαντωνάτου και Χρ. Τσαγγάλη (επιμ.) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, θεωρία και πράξη*, Αθήνα: Gutenberg, 2008: 637–725.⁵⁶

1.2.3 Η έρευνα για την εικονογραφία που συνδέεται με την τραγωδία

Από τις αρχές του 19^{ου} αι. μελετητές όπως οι **Otto Jahn** (1839), **Carl Robert** (1881), **Julius Vogel** (1886), **John Homer Huddilston** (1898), **Richard Engelmann** (1900) και **Louis Séchan** (1926) μελέτησαν αγγειογραφίες που απεικόνιζαν τραγικούς μύθους θεωρώντας δεδομένη τη θεατρική καταγωγή τους. Το 1971 οι **Arthur Dale**

⁵¹ Εφεξής BROOKE (2003).

⁵² Εφεξής CAMPBELL (2000).

⁵³ Εφεξής ROSCINO (2003).

⁵⁴ Εφεξής WYLES (2010).

⁵⁵ Εφεξής WYLES (2011).

⁵⁶ Εφεξής ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008).

Trendall και **Thomas Bertram Lonsdale Webster** δημοσίευσαν το έργο τους *Illustrations of Greek Drama* (London: Phaidon)⁵⁷ στο οποίο παρουσιάζουν αγγειογραφίες αττικών αγγείων και αγγείων της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας που θεωρούν ότι συνδέονται με έργα των τριών, κυρίως, μεγάλων δραματουργών.⁵⁸ Στο ίδιο πνεύμα η **Anneliese Kossatz-Deissman**, στο *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (P. von Zabern, 1978)⁵⁹ συνδέει με δράματα του Αισχύλου εξήντα ένα δυτικά αγγεία. Ένα Corpus των αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας και Σικελίας με σκηνές τραγικής έμπνευσης δημοσιεύεται το 2003 με την επιμέλεια του **Luigi Todisco**: *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Archaeologica 140, Rome: Giorgio Bretschneider).⁶⁰ Επίσης την εικονογραφία που σχετίζεται με το αρχαίο δράμα μελετά ο **John Richard Green**,⁶¹ ο οποίος από κοινού με τον **Eric W. Handley** εξετάζει την ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου μέσα από τα ευρήματα της αρχαιολογικής σκαπάνης στο έργο *Images of the Greek theatre* (British Museum Press).⁶² Από το 1970 κυρίως και εξής ορισμένοι ερευνητές προσεγγίζουν τις αγγειογραφίες ως απλές αποτυπώσεις των μύθων χωρίς να αποδέχονται οποιονδήποτε συσχετισμό με την τραγωδία: **Jean Marc Moret** (1975), **Christian Aellen** (1994), **Thomas Morard** (2002, 2009). Πρωτοπόρος ο **Moret** με τη διδακτορική του διατριβή *L' Ilioupersis dans la Céramique Italote: Les mythes et leur expression figurée au IV^e s.* (Institut suisse de Rome, 1975).⁶³ Το 2007 κυκλοφορεί το έργο του **Oliver Taplin** *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* (Los Angeles, 2007)⁶⁴ το οποίο αποτελεί τομή στην έρευνα: ο συγγραφέας μελετά τα ελληνικά αγγεία της Δύσης ανιχνεύοντας τον βαθμό συγγένειας των αγγειογραφικών παραστάσεων με το

⁵⁷ Εφεξής TRENDALL & WEBSTER (1971).

⁵⁸ Ένας τεράστιος αριθμός αγγείων της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας καταγράφηκε και ταξινομήθηκε από τον A. D. Trendall, ο οποίος συστηματοποίησε εργαστήρια, ομάδες και ζωγράφους κατά το πρότυπο του J. D. Beazley.

⁵⁹ Εφεξής KOSSATZ-DEISSMAN (1978).

⁶⁰ Εφεξής CFST.

⁶¹ GREEN (1991), GREEN (1994), GREEN (1995a), GREEN (1995b), GREEN (1999), GREEN (2011).

⁶² Έκδοση στα ελληνικά: *Εικόνες από το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, επιμ. Γ. Μ. Σηφάκης, μτφρ. Μ. Μάντζιου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, ⁴2003. Εφεξής GREEN & HANDLEY (⁴2003).

⁶³ Εφεξής MORET (1975).

⁶⁴ Εφεξής P&P.

δράμα.⁶⁵ Τα έργα τέχνης που σχετίζονται με την παραγωγή του Ευριπίδη από την εποχή της *διδασκαλίας* των ευριπίδειων δραμάτων μέχρι τον 6^ο αι. μ.Χ. εξετάζει η **Ευαγγελία Μιμίδου** στο βιβλίο *Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του* (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2013)⁶⁶ που βασίζεται σε διδακτορική διατριβή.⁶⁷ Η μελέτη της εικονογραφίας των αγγείων σε συσχετισμό με τα δραματικά κείμενα αποτέλεσε και αποτελεί αντικείμενο μελέτης πολλών Ελλήνων και ξένων αρχαιολόγων, κλασικών φιλολόγων, ιστορικών τέχνης και θεατρολόγων.

Δεδομένου του ότι τα περισσότερα αγγεία στα οποία αναγνωρίζονται σκηνές τραγικών μύθων προέρχονται από την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία, το θέμα συνδέεται άμεσα με το πρόβλημα της σχέσης των πληθυσμών —ελληνικών και μη— της Δύσης με το αρχαίο ελληνικό δράμα. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρω τη σχετικά πρόσφατη και πολύ ενδιαφέρουσα διδακτορική διατριβή της **Vesa Vahtikari** (*Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC.*, Doctoral Dissertation, University of Helsinki, 2014)⁶⁸ η οποία, εκτός από το αγγειογραφικό υλικό, συγκεντρώνει φιλολογικές και επιγραφικές μαρτυρίες και στοιχεία από αρχιτεκτονικά κατάλοιπα θεάτρων, προκειμένου να ερευνήσει το ζήτημα της παρουσίασης δραματικών παραστάσεων εκτός Αθηνών στα τέλη του 5^{ου} και στον 4^ο αι. π.Χ. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η έρευνα της **Sebastiana Nervegna**,⁶⁹ η οποία ερευνά την αναβίωση των ελληνικών δραμάτων εκτιμώντας ότι οι γνώσεις μας γι' αυτές τις μεταγενέστερες παραστάσεις μπορούν επίσης να ρίξουν φως στις παλαιότερες.

Κλείνοντας να υπενθυμίσουμε ότι για τη μελέτη της αττικής κεραμικής θεμελιώδες είναι το έργο του **Sir John Davidson Beazley** και των συνεχιστών του (*ARV², Add², Para²*).⁷⁰ Αντίστοιχα, για τα αγγεία της Δύσης, το έργο των **Arthur Dale Trendall**

⁶⁵ Βλ. και TAPLIN (2015).

⁶⁶ Εφεξής ΜΙΜΙΔΟΥ (2013).

⁶⁷ ΜΙΜΙΔΟΥ (2009).

⁶⁸ Εφεξής VAHTIKARI (2014).

⁶⁹ NERVEGNA (2014) και NERVEGNA (2015).

⁷⁰ Βλ. Βραχυγραφίες Βιβλιογραφίας και Βιβλιογραφία.

και **Alexander Cambitoglou** (*RVAp, RVSIS, RVP, PP, LCS*).⁷¹ Πολύτιμη πηγή εικόνων και πληροφοριών για τις αγγειογραφίες αποτελούν οι τόμοι του **LIMC** (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981 κ.ε.). Περισσότερα στοιχεία για την έρευνα της εικονογραφίας των αγγείων σε συσχέτισμό με το αρχαίο δράμα παρουσιάζονται στο κεφάλαιο του παρόντος πονήματος «2.5.4. Σχέση δράματος και εικονογραφίας: οι διαφορετικές προσεγγίσεις».

⁷¹ Βλ. Βραχυγραφίες Βιβλιογραφίας και Βιβλιογραφία.

2 ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1 Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΙΚΕΣΙΑΣ – ΑΣΥΛΙΑΣ

2.1.1 Οι όροι

Ο όρος *ικεσία* (αρχ. «ικετεία»/«ικεσία») συνδέεται με την αβέβαιου ετύμου ρίζα *λιτ-*, από την οποία παράγεται το ρήμα «λίσσομαι» και το ουσιαστικό «λιτή». ⁷² «Λιταί» στον Όμηρο (I 502–504) ⁷³ είναι οι προσωποποιήσεις των δεήσεων των μετανοούντων και των ικετευόντων. Η ρίζα *λιτ-* φαίνεται να έχει σχέση με την έννοια της *επαφής*, η οποία εξάλλου απαιτείται στο τελετουργικό της *ικεσίας*. Το θέμα *ικ-* υπάρχει στο ρήμα «ίκω» (=φθάνω) – «ικνοῦμαι». ⁷⁴ Η λέξη «ικέτης» δηλώνει, δηλαδή, αυτόν που έρχεται για να παρακαλέσει, να ζητήσει βοήθεια, προστασία ή εξαγνισμό. ⁷⁵ Με την ίδια σημασία χρησιμοποιείται και ο όρος «προστρόπαιος» («προστρέπομαι» =

⁷² *TheoCRA* III 6.d. 194.

⁷³ καὶ γάρ τε λιταί εἰσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο
χολαί τε ῥυσαί τε παραβλῶπές τ' ὀφθαλμῶ,
αἶ ῥά τε καὶ μετόπισθ' ἄτης ἀλέγουσι κιοῦσαι.

⁷⁴ Δεν είναι, προφανώς, τυχαία η τριπλή επανάληψη του ρήματος *ικάνω* στην *ικεσία* που απευθύνει ο Οδυσσεύς προς τον θεό του ποταμού, στις εκβολές του οποίου έχει ναυαγήσει (ε 445–450):

«κλῦθι, ἄναξ, ὅτις ἐσσί· πολὺλλιστον δέ σ' *ικάνω*
φεύγων ἐκ πόντοιο Ποσειδάωνος ἐνιπάς.
αἰδοῖος μὲν τ' ἐστὶ καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν
ἀνδρῶν ὅς τις *ἴκηται* ἀλώμενος, ὡς καὶ ἐγὼ νῦν
σὸν τε ῥόον σά τε γούναθ' *ικάνω* πολλὰ μογήσας.
ἀλλ' ἐλέαιρε, ἄναξ· *ικέτης* δέ τοι εὐχομαι εἶναι.»

«Ἐπάκουσε, ὅποιος κι αν εἶσαι, ποταμέ βασιλικέ μου.
Προσπέφτω, χίλιες φορές παρακαλώ σε, γλίτωσέ με
ἀπὸ τὴν ἀπειλή του ποσειδῶνειου πελάγου.
Πρέπει, πιστεύω, κι οἱ ἀθάνατοι θεοὶ να τον σπλαχνίζονται
ὅποιον παραδαρμένος τους ζητᾶ το ἐλέός τους.
Ἐνας που ἔπαθε πολλὰ κι ἐγώ, τώρα στα γόνατα σου πέφτω,
ποταμέ μου, ζητῶ να μ' ἐλεήσεις, βασιλιά μου.
Ἰκέτης σου εἶμαι, και το ομολογῶ.»

(Μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης)

⁷⁵ Βιβλιογραφικές παραπομπές για την ετυμολογία της λέξης βλ. FREYBURGER (1988) 504, σημ. 25. Ἀπὸ τον Melena [MELENA (1972)] αναφέρεται ὅτι στις πινακίδες τῆς Γραμμικῆς Β ἀπαντᾶ ἡ λέξη *i-ke-u*, ὠστόσο, δεν πιστοποιεῖται στο DĀMOS (Database of Mycenaean at Oslo). Ἐπίσης δεν υπάρχει στο SCHUHMANN (2014).

http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0544-3733/article/viewFile/2565/2606

<https://www2.hf.uio.no/damos>

https://www.academia.edu/1738948/Einf%C3%BChrung_in_das_Mykenische_-_Ein_Reader

καταφεύγω) αν και συνήθως αναφέρεται ειδικότερα στον «έναγῆ» που έχει μολυνθεί από ανόσια πράξη και ζητά να εξαγνιστεί.⁷⁶ Το επίθετο «ικέσιος» χρησιμοποιείται επίσης ενίοτε ως ουσιαστικό με τη σημασία του *ικέτη*,⁷⁷ αν και συνήθως είναι επίθετο που αποδίδεται στον Δία. Είναι δε ο Δίας ο μοναδικός θεός που έχει τα επίθετα «Ίκέσιος» και «Ξένιος», ως προστάτης των *ικετών* και των *ξένων*.⁷⁸ Ο *ικέτης* κατέφευγε συχνά σε ξένον τόπο όπου είχε και την ιδιότητα του *ξένου*, γι' αυτό οι δύο όροι πολλές φορές ταυτίζονται. Ο όρος «ικεσία» («ικετεία») αναφέρεται στην εφαρμογή κάποιων τελετουργικών πράξεων που εκτελούνται από τον *ικέτη* με συγκεκριμένη τυπολογία και συγκεκριμένη σειρά και που αναμένεται να επιφέρουν συγκεκριμένα αποτελέσματα.⁷⁹ Το ρήμα «ικετεύω» είναι η εκτέλεση αυτού του τελετουργικού.

Ενώ η *ικεσία* είναι τελετουργία, η *ασυλία* ως εδραιωμένος θεσμός είναι μια κατάσταση.⁸⁰ Ο όρος «ἀσυλία» (ἀ στερητ. + συλᾶν = λεηλατώ) δεν ήταν σε ευρεία χρήση κατά την κλασική εποχή. Για πρώτη φορά συναντάται με τη μορφή του επιθέτου «ἄσυλος» στον αποικιακό νόμο της Ναυπάκτου περί κατοχής γης, γύρω στο 500 π.Χ. (ML 13). Στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου (στ. 601), το 463(;) ⁸¹ π.Χ., εμφανίζεται με την έννοια της προσωπικής ασφάλειας (στ. 600–603):

ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἐλευθέρους
κάρρυσιάστους ξύν τ' ἀσυλία βροτῶ
καὶ μήτ' ἐνοίκων μήτ' ἐπήλυδων τινὰ
ἄγειν.⁸²

⁷⁶ ΚΑΡΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1975) 31.

⁷⁷ Στους *ιερούς νόμους* της Κυρήνης η λέξη *ικέσιος* χρησιμοποιείται ως ουσιαστικό με τη σημασία του *ικέτη*. Βλ. όπ.π.

⁷⁸ NILSSON (³1967) I, 419–420· BURKERT (1985) 130· DOWDEN (1989) 66, 79, 94, 97, 108.

⁷⁹ Για τις τελετουργικές πράξεις της *ικεσίας* βλ. την κλασική μελέτη του GOULD (1973). Επίσης, πιο πρόσφατα, PÖTSCHER (1994)· GÖDDE (2000)· DREHER (2003)· CHANIOTIS (1996) και CHANIOTIS (2007).

⁸⁰ *TheoCRA* III 6.c.217· CHANIOTIS (2007) 233· CAILLEMER (1877)· LÉCRIVAIN (1899)· SZANTO (1896)· STENGEL (1896).

⁸¹ Το ζήτημα της χρονολόγησης του έργου συζητείται στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

⁸² «Στη χώρα τούτη
λεύτεροι μέτοικοι να ζούμε πάντα
κι ασφαλισμένοι με της ασυλίας
τα δίκαια· και κανείς ντόπιος ή ξένος

Στο πρώτο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ., στον Παρμενίδη (απόσπ. 8.47–48 Diels–Kranz), εμφανίζεται ως επίθετο με τη σημασία του απαραβίαστου, σε συνάρτηση με την τελειότητα και το αμετάβλητο του Είναι:

οὔτε γὰρ οὐκ ἔδον ἔστι, τό κεν παύοι μιν ἰκνεῖσθαι
εἰς ὁμόν, οὔτ' ἐδὸν ἔστιν ὅπως εἴη κεν ἐόντος
τῆ μᾶλλον τῆ δ' ἦσσον, ἐπεὶ πᾶν ἐστιν ἄσυλον·
οἷ γὰρ πάντοθεν ἴσον, ὁμῶς ἐν πείρασι κύρει.⁸³

Στις επιγραφικές πηγές απαντά με διαφορετικές σημασίες και σε αναφορά με διαφορετικά θεσμικά περιεχόμενα. Στα πολυάριθμα διατάγματα που αφορούν ξένους, ανάμεσα σε άλλα προνόμια παραχωρείται και αυτό της *ασυλίας*, με την έννοια ότι εξασφαλίζεται το απαραβίαστο της ζωής και της περιουσίας του ατόμου.⁸⁴ Οι όροι «ἄσυλος» και «ἄσυλία» εκφράζουν την έννοια της προστασίας απέναντι σε κάθε είδους σύλληψη ή κατάσχεση.⁸⁵ Αν και κάποιες φορές ο όρος «ἀσφάλεια» μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως συνώνυμος της *ασυλίας*, συνήθως σημαίνει την προσωπική προστασία αλλά δεν εγγυάται πάντοτε το απαραβίαστο της περιουσίας.⁸⁶

Το επίθετο «ἄσυλος» χαρακτηρίζει και περιγράφει μια συγκεκριμένη κατάσταση ανθρώπων ή τόπων. Ένας τόπος χαρακτηρίζεται ως «ἄσυλος» όταν είναι άβατος, όταν αποκλείεται από την πρόσβαση. Αρχικά αυτό το καθεστώς περιορίζεται στα ιερά, αργότερα (από τα τέλη του 6ου ή στις αρχές του 5ου αι. π.Χ.) απονέμεται ως προνόμιο σε κάποιους τόπους ανεξάρτητα από την ιερότητα του χώρου. Από τον 3^ο αι. π.Χ. —σε κάποιες περιπτώσεις ίσως και νωρίτερα⁸⁷— υπάρχει επίσης ένα νομικά

να μην μπορεί από δώθε να μας πάρει».

(Μτφρ. Τάσος Ρούσσο)

⁸³ «Γιατί ούτε είναι ανύπαρκτο, πράγμα που θα το εμπόδιζε να φτάσει το όμοιο του, ούτε υπάρχει έτσι ώστε να είναι περισσότερο εδώ και λιγότερο εκεί, επειδή εἶν' ολόκληρο απαραβίαστο· γιατί, ἴσο παντού με τον εαυτό του, υπάρχει ομοιόμορφο μες τα όριά του».

(Μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ)

Βλ. KIRK – RAVEN – SCHOFIELD (⁴2006) 259–260.

⁸⁴ BRAVO (1980) 747–750.

⁸⁵ Οπ.π., 749.

⁸⁶ Οπ.π., 750.

⁸⁷ RIGSBY (1997) 43 κ.ε.

αναγνωρισμένο απαραβίαστο σε ορισμένους ιερούς τόπους. Η *ασυλία* ενός ιερού, όπως και η *ικεσία*, αποτελούν θεσμούς με πανελλήνια και καθολική ισχύ που απορρέουν από την κοινή συλλογική μνήμη. Ωστόσο η *ασυλία* ως θεσμός που αφορά στις διακρατικές σχέσεις διαμορφώνεται, εδραιώνεται και γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά την ελληνιστική εποχή, οπότε εισάγονται νομικές ρυθμίσεις με τις οποίες αναγνωρίζεται η «*ασυλία*» των πόλεων και των εδαφών τους. Οι λόγοι για τους οποίους επικράτησε ο θεσμός, παρά το γεγονός ότι το δικαίωμα του απαραβίαστου υπήρχε ούτως ή άλλως στα ιερά, όπως και το δικαίωμα διατήρησης της ουδετερότητας μιας πόλης κατά τη διάρκεια ενός πολέμου, ήταν το γεγονός ότι κατά την ελληνιστική περίοδο παρουσίαζαν ιδιαίτερη έξαρση τα φαινόμενα της βίας, των πολεμικών συρράξεων και της πειρατείας. Οι Ρωμαίοι θεώρησαν τον θεσμό επικίνδυνο για την *rex romana* και περιορισμένα μόνο παραχώρησαν κάποιες μορφές αναγνώρισης *ασυλίας*.

Στις αρχαίες πηγές η σημασία του όρου *ασυλία* ποικίλλει από το απαραβίαστο κάθε ιερού και το προσωπικό απαραβίαστο κάθε ατόμου, το οποίο εγγυάται μια ξένη πόλη, έως την απαγόρευση εχθροπραξιών που έχει συμφωνηθεί ανάμεσα σε δύο κοινότητες ή το απαραβίαστο ορισμένων ιερών που έχει αναγνωριστεί από βασιλείς, πόλεις και συνομοσπονδίες.⁸⁸ Έτσι, με τον όρο *ασυλία* μπορεί να δηλώνεται: α) το άβατο ενός ιερού σε συνδυασμό με την προστασία των *ικετών*, β) η νομική προστασία που παρέχεται σ' ένα άτομο από μία κοινότητα, γ) η προστασία από τον νόμο των αντιποίνων που κατοχυρώνεται με συμφωνία ανάμεσα σε δύο κοινότητες, δ) το εδαφικό απαραβίαστο που έχει αναγνωριστεί σ' ένα ιερό ή σε μία πόλη από διάφορες εξουσίες (βασιλείς, πόλεις, συνομοσπονδίες). Αυτή η τελευταία μορφή *ασυλίας* γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη κατά την ελληνιστική εποχή. Η ύπαρξη ορισμένων περιοχών που θα έμεναν ουδέτερες σε περίπτωση πολέμου και τις οποίες μπορούσε

⁸⁸ Για τις διαφορετικές σημασίες της *ασυλίας* βλ. SCHLESINGER (1933) 2–6, 28–38, 53–71· GAUTHIER (1972) 209–284· BRAVO (1980) 747–750· MIKALSON (1991) 69–77· DERLIEN (2003) 38–40· TRAUlsen (2004) 163–164. Ο TRAUlsen ορίζει την *ασυλία* ως το απαραβίαστο ενός προσώπου ή ενός τόπου, την διακρίνει σε κοσμική και ιερή και επισημαίνει ότι, αν και αρχικά ανεξάρτητες, οι δύο αυτές μορφές συνδυάζονται για πρώτη φορά στα ελληνιστικά χρόνια, όταν οι πόλεις ανακηρύσσονται ιερές και απαραβίαστες.

να επισκεφτεί κανείς με απόλυτη ασφάλεια, διαπιστώνεται και πριν από την ανάπτυξη της πανελλήνιας ιδέας, τον 4ο αι. π.Χ.⁸⁹

Ο GAUTHIER⁹⁰ συνοψίζει τους διαφορετικούς τύπους της *ασυλίας* ως εξής:

α) Η προσωπική *ασυλία*.⁹¹ Είναι σίγουρα η πιο παλαιά και πιο διαδεδομένη μορφή *ασυλίας* κατά την αρχαιότητα, και συνδέεται με την *ξενία* των αρχαϊκών χρόνων. Με ένα διάταγμα μια πόλη εγγυάται την ασφάλεια ενός ξένου απέναντι σε κάθε δικαίωμα σύλληψης, παρέχοντας προστασία. Παράλληλα υπήρχε και ο όρος «*ασφάλεια*», που είναι ένας όρος του πολεμικού λεξιλογίου και σημαίνει την προστασία ειδικότερα σε περίοδο πολέμου. Ένας ξένος προερχόμενος από μια πόλη Α μπορεί να έλθει σε μια πόλη Β χωρίς να φοβάται για τη ζωή ή την περιουσία του, ακόμα κι αν ένας κάτοικος της πόλης Β διατηρεί εναντίον του δικαίωμα σύλληψης. Όπως αποδεικνύεται από το περιεχόμενο των σχετικών επιγραφών και από το γεγονός ότι τα διατάγματα *ασυλίας* περιέχουν παράλληλα το προνόμιο της «*ατέλειας*», η *ασυλία* παρείχε προστασία στους εμπόρους και διευκόλυνε την ελεύθερη διεξαγωγή του εμπορίου.

β) Η *ασυλία* που παραχωρείται σε μία κοινότητα.⁹² Δύο πόλεις παραχωρούν αμοιβαία το προνόμιο της *ασυλίας* η μία στους πολίτες της άλλης. Ουσιαστικά δεν διαφέρει από την προσωπική *ασυλία*, η οποία εδώ εγγυάται την ασφάλεια και την περιουσία κάθε πολίτη.

γ) Η *ασυλία* των ιερών και των πόλεων που είναι αφιερωμένες σε μία θεότητα.⁹³ Αυτός ο τύπος *ασυλίας* έχει δύο μορφές, μία που πηγάζει από τον ιερό χαρακτήρα του χώρου και μία άλλη, θεσμοθετημένη, που αφορά στα πανελλήνια ιερά και που εξασφαλίζεται από το διεθνές δίκαιο. Για όλους τους Έλληνες ένα ιερό θεωρείται απαραβίαστο από το γεγονός και μόνον ότι είναι ιερό. Ο απαραβίαστος χαρακτήρας των ιερών είναι τόσο παλαιός όσο και η ίδρυσή τους, καθώς θεωρείται πως ο χώρος του ιερού και ό,τι υπάρχει μέσα σ' αυτόν ανήκουν στον θεό και, επομένως, η

⁸⁹ BEARZOT (2003).

⁹⁰ GAUTHIER (1972) 219 κ.ε.

⁹¹ Οπ.π., 219–221.

⁹² Οπ.π., 222–226.

⁹³ Οπ.π., 226–230.

παραβίασή τους αποτελεί επίθεση στην ίδια τη θεότητα. Αυτή η *ασυλία* αποτελεί την έκφραση της παντοδυναμίας και της προστασίας του θεού. Η δεύτερη μορφή αυτού του τύπου *ασυλίας* συναντάται συχνά στα ελληνιστικά χρόνια: ένας αριθμός μεγάλων ιερών αναγνωρίζονται από νόμους ως «ἄσυλα» και μέσα στα όριά τους απαγορεύεται οποιαδήποτε σύλληψη ή κατάσχεση περιουσίας. Αυτή η μορφή *ασυλίας* συνδέεται με τους πανελλήνιους αγώνες που γίνονταν στα ιερά αυτά και με τη διασφάλιση της ειρήνης που απαιτείτο για την οργάνωση και τη διεξαγωγή τους. Ωστόσο, είναι κάτι διαφορετικό από την «ἐκεχειρία», δηλαδή την κατάπαυση των εχθροπραξιών που αποτελούσε απαραίτητη προϋπόθεση για τους αγώνες. Ο Schlesinger⁹⁴ είχε διακρίνει αυτές τις δύο μορφές, αλλά θεώρησε ότι η ανάγκη θέσπισης γραπτών νόμων *ασυλίας* για τα μεγάλα ιερά προέκυψε από τη βαθμιαία υποχώρηση του θρησκευτικού συναισθήματος. Νεότερες απόψεις συνδέουν αυτή τη δεύτερη μορφή με τις διάφορες οικονομικές δραστηριότητες που αναπτύσσονται κατά τη συρροή αθλητών και επισκεπτών, καθώς ο οφειλέτης μπορεί να προσεγγίσει τον πιστωτή χωρίς να κινδυνεύει να συλληφθεί. Με αυτήν τη δεύτερη, θεσμοθετημένη, μορφή *ασυλίας* των μεγάλων ιερών, συνδέεται και η *ασυλία* που παραχωρείται σε πόλεις νησιωτικές ή παράκτιες, οι οποίες αφιερώνονται και αναγνωρίζονται ως «ιεραία» και «ἄσυλοι».⁹⁵ Το πρώτο βήμα συνίσταται στην αφιέρωση της πόλης και των εκτάσεών της σε μία θεότητα, συνήθως την κύρια θεότητα, και στην ανακήρυξη της αφιέρωσης από τον ηγεμόνα. Το δεύτερο βήμα περιλαμβάνει την αποστολή πρεσβειών στις διάφορες πόλεις του ελληνικού κόσμου ώστε να αναγνωριστεί η έκτασή της ως «ἄσυλος». Στόχος είναι να προστατευτεί η πόλις από τις πειρατικές επιδρομές, αλλά κυρίως να προστατευτούν οι πολίτες της, ή οι κάτοικοι εν γένει, από κατασχέσεις (δηλαδή επιτυγχάνεται το αντίθετο από αυτό που επεδίωκε η προστασία του ιερού, όπου προστατεύονταν οι επισκέπτες).

Στην παρούσα εργασία ο όρος *ασυλία* χρησιμοποιείται υπό την ευρεία έννοια και όχι με τη σημασία του νομικού θεσμού, για να δηλώσει την *ικεσία* που πραγματοποιείται σε χώρο ιερό, ο οποίος εγγυάται την προσωπική ασφάλεια του *ικέτη*.

⁹⁴ SCHLESINGER (1933) 71.

⁹⁵ Για τη διαδικασία ανακήρυξης μιας πόλης ως «ιεράς» και «ἄσολου» βλ. GAUTHIER (1972) 229–230.

2.1.2 Η τελετουργία της *ικεσίας* – *ασυλίας*

Ο *ικέτης* μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε ιδιώτης ή εκπρόσωπος *πόλεως*, άνδρας ή γυναίκα, ελεύθερος ή δούλος, γηγενής ή ξένος, ένα άτομο ή μία ομάδα, αδικούμενος ή εγκληματίας. Μπορούσε να καταφύγει σε κάποιο πρόσωπο (ιδιώτη ή εκπρόσωπο *πόλεως*) ή σ' έναν ιερό χώρο (ναό, βωμό, άγαλμα θεού). Επίσης, τόπος *ικεσίας* μπορούσε να είναι και η *εστία* του *οίκου*, η οποία είχε ιερό χαρακτήρα καθώς αποτελούσε το κέντρο του σπιτιού και τον χώρο των καθημερινών θρησκευτικών εκδηλώσεων.⁹⁶ Η *εστία*, ως σύμβολο της ενότητας της ομάδας, έπαιζε ρόλο και σε άλλες τελετουργίες κατά τις οποίες ένας ξένος γινόταν δεκτός και ενσωματωνόταν στον *οίκο*.⁹⁷ Η *ικεσία* περιλαμβάνει την τέλεση κάποιων τελετουργικών πράξεων που εκτελούνται σύμφωνα με συγκεκριμένη τυπολογία και οι οποίες αναμένεται να επιφέρουν συγκεκριμένα αποτελέσματα. Αυτός ο αυτοματισμός χαρακτηρίζει τις περισσότερες αρχαίες ελληνικές τελετουργίες και η επιτυχία τους στηρίζεται στην εκτέλεση διάφορων πράξεων που εφαρμόζονται με τρόπο τυπικό και στη σωστή σειρά.⁹⁸

Όταν η *ικεσία* είναι προσωπική, ο *ικέτης* πρέπει να κάνει καθορισμένες κινήσεις και χειρονομίες: αγγίζει το πηγούνι, τα γόνατα και το δεξί χέρι του *ικετευόμενου*.⁹⁹ Σίγουρα αυτό το τελετουργικό είχε κάποιον συμβολισμό. Ο *ικέτης* έδειχνε έτσι ότι αφήνεται ανυπεράσπιστος στα χέρια του *προστάτη*, όπως αφήνεται στη δικαιοδοσία του θεού σ' ένα περιβάλλον κοσμικό. Ο Καραδημητρίου¹⁰⁰ επισημαίνει τον συμβολικό χαρακτήρα αυτών των χειρονομιών, ώστε ο *ικετευόμενος* με το κεφάλι του να συγκατατεθεί στην παράκληση, με το χέρι να εκτελέσει όσα του ζητούνται και με τα γόνατα να καμφθεί και να κινηθεί προς ικανοποίηση του αιτήματος. Ο

⁹⁶ NILSSON (³1967) I, 78–79· NILSSON (⁴1987) 73 κ.ε.

⁹⁷ Για παράδειγμα, ο Vernant [VERNANT (³1985) 103 και σημ. 23] αναφέρει τα «καταχύσματα», τελετή κατά την οποία η νεοαφιχθείσα νύφη ή ο νεοαποκτηθείς δούλος γίνονταν δεκτοί στον «οίκον». Βιβλιογραφία για την τελετουργία των «καταχυμάτων» βλ. GOULD (1973) 97, σημ. 113.

⁹⁸ *ThesCRA* III 6.d.195· ΧΑΝΙΩΤΗΣ (2008) 57.

⁹⁹ *ThesCRA* III 6.d.194· Για τις κινήσεις και τις χειρονομίες *ικεσίας* όπως αποτυπώνονται στην τέχνη βλ. NEUMANN (1965) 67–72.

¹⁰⁰ ΚΑΡΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1975) 35.

Freyburger¹⁰¹ παρατηρεί ότι αυτή η τελετουργία έχει μια ηθική–θρησκευτική σημασία, καθώς ο *ικέτης* αγγίζοντας τον *ικετευόμενο* προκαλεί μια ιερή πράξη που τον θέτει υπό την εξουσία του και τον καθιστά παράλληλα υπεύθυνο για τη σωτηρία του. Ο Onians¹⁰² θεωρεί ότι το κεφάλι (και ιδιαίτερα το πηγούνι, η γενειάδα), τα χέρια και τα γόνατα είναι μέρη του σώματος περιβεβλημένα με ιερότητα, γιατί θεωρούνται ως η έδρα της φυσικής δύναμης και της αναπαραγωγικής ικανότητας ενός ανθρώπου. Επισημαίνει, μάλιστα, ότι στις γλώσσες της Ινδοευρωπαϊκής ομάδας οι λέξεις που προσδιορίζουν το γόνατο και το γένη φαίνεται να έχουν κοινή ρίζα με εκείνην που προσδιορίζει το γένος.¹⁰³ Κατά τον Gould,¹⁰⁴ οι χειρονομίες έχουν διπλό συμβολισμό: αφ' ενός μεν με την επαφή μεταδίδεται η ζωτική δύναμη του *ικετευόμενου* στον *ικέτη*, αφ' ετέρου δε το άγγιγμα των συγκεκριμένων σημείων αποτελεί μια συμβολική αν και αβλαβή επίθεση, καθώς τα σημεία αυτά είναι σημεία «ταμπού».

Ο Gould¹⁰⁵ παρατηρεί ότι η στάση, η συμπεριφορά και ο λόγος του *ικέτη* πρέπει να δίνουν την ιδέα της απόλυτης ταπείνωσης μπροστά στον *προστάτη* και μπορούν να παραβληθούν μ' εκείνα ενός δούλου.¹⁰⁶ Ο *ικέτης* είναι πάντα σκυφτός, καθιστός ή

¹⁰¹ FREYBURGER (1988) 507 κ.ε.

¹⁰² ONIANS (1951) 174 κ.ε., 231 κ.ε.

¹⁰³ Για τις αντιλήψεις που επικρατούν στους ινδοευρωπαϊκούς λαούς σχετικά με την ιερότητα των γονάτων βλ. FREYBURGER (1988) 508–509. Στους μεσογειακούς λαούς δεν συναντάται κάτι ανάλογο.

¹⁰⁴ GOULD (1973) 100.

¹⁰⁵ Όπ.π., 95.

¹⁰⁶ Για παράδειγμα, αυτό γίνεται φανερό με σαφή τρόπο στον διάλογο *Εκάβης – Οδυσσέα*, στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, στ. 245–250:

ΕΚ. ἤψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὦν; 245

ΟΔ. ὥστ' ἐνθανεῖν γε σοῖς πέπλοισι χεῖρ' ἐμήν.

ΕΚ. τί δῆτ' ἔλεξας δοῦλος ὦν ἐμὸς τότε; 249

ΟΔ. πολλῶν λόγων εὐρήμαθ' ὥστε μὴ θανεῖν. 250

ΕΚ. ἔσωσα δῆτά σ' ἐξέπεμψά τε χθονός; 247

ΟΔ. ὥστ' εἰσορᾶν γε φέγγος ἡλίου τόδε 248

ΕΚ. Και ταπεινά πρόσπεσες και άγγιξες τα γόνατά μου;

ΟΔ. Τόσο που μες στα πέπλα σου νεκρώθηκε το χέρι μου.

ΕΚ. Τί μου είπες τότε που ήσουνα σκλάβος δικός μου;

ΟΔ. Πολλά σοφίστηκα για να μη με σκοτώσουν.

ΕΚ. Κι εγώ σε γλίτωσα και σ' έβγαλα απ' τη χώρα.

ΟΔ. Ναι, κι έτσι τώρα μπορώ ν' αντικρίζω του ήλιου το φως.

(Μτφρ. Γ. Γεραλής)

γονατιστός, ώστε η στάση του να δείχνει ευλάβεια.¹⁰⁷ Στην αρχαία ελληνική κοινωνία μια φυσιολογική, κατά πρόσωπο, συνάντηση ανάμεσα σε δυο ανθρώπους που δεν είναι φίλοι, περιέχει την έννοια ενός ανταγωνισμού για τιμή. Η αυτοταπείνωση κατά την τελετουργία της *ικεσίας* αποτελεί ανατροπή των συμβατικών κανόνων συμπεριφοράς, καθώς η συμπεριφορά του *ικέτη* είναι αντίθετη από την αναμενόμενη. Παράλληλα εμπεριέχει και έναν συμβολισμό απειλής, όπως φαίνεται κυρίως από τον ρόλο της *εστίας* στις πράξεις *ικεσίας*. Η ορθή αντίδραση του *ικετευόμενου* είναι να δώσει στον *ικέτη* την τιμή που αυτός δημόσια αποποιείται. Ο Vickers¹⁰⁸ σημειώνει ότι η στάση του *ικέτη* δηλώνει εγκατάλειψη, είναι συμβολικά νεκρός και ανίκανος να κινηθεί, έως ότου ο *προστάτης* του δώσει νέα ζωή. Ο *προστάτης* έδειχνε ότι δέχεται τον *ικέτη* βοηθώντας τον να σηκωθεί όρθιος. Το τυπικό αυτό είναι γνωστό από την επική ποίηση,¹⁰⁹ απαντά στην τραγωδία¹¹⁰ ενώ το βρίσκουμε και στα ιστορικά κείμενα.¹¹¹

Η *ικεσία* σε ιερό χώρο απαιτεί τη φυσική επαφή με τον βωμό, τον περίβολο του ιερού ή το άγαλμα της θεότητας, δια της οποίας πιστεύεται ότι μεταδίδεται η θεϊκή δύναμη στον *ικέτη*.¹¹² Για να δηλώσει την ιδιότητά του και ν' αποκτήσει μεγαλύτερη επισημότητα η πράξη της *ικεσίας*, ο *ικέτης* κρατά *ικετηρία*,¹¹³ δηλαδή κλαδί ελιάς τυλιγμένο με άσπρο μαλλί, κάτι που στην ομηρική εποχή ήταν άγνωστο, όπως παρατηρεί ο Nilsson,¹¹⁴ αλλά αναφέρεται στα ιστορικά κείμενα.¹¹⁵ Είναι γνωστό το

Βλ. και το υπόμνημα στους στ. 245 και 249, στη σχολιασμένη έκδοση από την Gregory, όπου σημειώνεται ότι η λ. *δοῦλος* έχει μεταφορική έννοια (πρβλ. στ. 865).

¹⁰⁷ SERVAIS (1960) 144, σημ. 2.

¹⁰⁸ VICKERS (1973) 443.

¹⁰⁹ Βλ., για παράδειγμα, τις οδηγίες που δίνονται στον Αλκίνοο για την αποδοχή της *ικεσίας* του Οδυσσέα: η 154 κ.ε.

¹¹⁰ Στις τραγωδίες του Ευριπίδη δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ποια είναι η κατάληξη της προσωπικής *ικεσίας*. Με εξαίρεση την περίπτωση του Πηλέα που βοηθά την Ανδρομάχη να σηκωθεί, δεν ξέρουμε τι συμβαίνει στις άλλες περιπτώσεις, δηλαδή αν ο *ικέτης* εγκαταλείπει μόνος του τη στάση *ικεσίας* ή αν υποβοηθείται από τον *ικετευόμενο*: βλ. MERCIER (1990) 307.

¹¹¹ Θουκ. 1.136.2–137.1· η *ικεσία* του Θεμιστοκλή γίνεται δεκτή από τον Άδμητο (ό δε άκούσας άνίστησί τε αὐτὸν).

¹¹² NILSSON (³1967) I, 77· KOPPERSCHMIDT (1971) 11· GOULD (1973) 97.

¹¹³ Για τις *ικετηρίες* βλ. εδώ [146](#).

¹¹⁴ NILSSON (³1967) I, 127· NILSSON (⁴1987) 116. Για την *ικετηρία* στην τραγωδία βλ. COLLARD (1975) II, 8 κ.ε.: KOPPERSCHMIDT (1971) 26-30· FREYBURGER (1988) 507-509.

¹¹⁵ Ηρόδ. 5.51.1: ὁ μὲν δὴ Κλεομένης ταῦτα εἶπας ἦε ἐς τὰ οἰκία, ὁ δὲ Ἀρισταγόρης λαβὼν ἱκετηρίην ἦε ἐς τοῦ Κλεομένου, ἐσελθὼν δὲ ἔσω ἄτε ἱκετευὼν ἐπακούσαι ἐκέλευε τὸν Κλεομένηα (Αὐτὰ λοιπόν

έθιμο της μεταφοράς κλαδιών κατά τη διάρκεια πομπής (π.χ. στα Ελευσίνια μυστήρια) ή προσευχής μπροστά σε βωμό ή άγαλμα θεού. Το κράτημα ενός κλαδιού είναι γενικά σύμβολο κοινωνικής θέσης και εξουσίας, δηλώνει στην ουσία την αύξηση της δύναμης του χεριού και της ακτίνας δράσης του. Στην περίπτωση της *ικεσίας* πρόκειται για τελετουργική μεταφορά από κάποιον που ζητά ειρήνη, συγχώρεση, προστασία, άσυλο. Ο Σέρβιος σχολιάζοντας τον Βιργίλιο (*Αίν.* 8.128) εξηγεί τον συμβολισμό του κλαδιού ελιάς του τυλιγμένου με μαλλί:¹¹⁶ το λάδι και το μαλλί είναι και τα δύο μαλακά κι ελαφρά και σημαίνουν ειρήνη. Γιατί όμως κλαδί;¹¹⁷ Η *ικετηρία* που προσφέρεται και παραδίδεται στον άρχοντα συμβολίζει, κατά τον Burkert,¹¹⁸ τη *στιβάδα*, δηλαδή το στρώμα πάνω στο οποίο μπορεί ν' αναπαυθεί. Μοιάζει σαν ο *ικέτης* να ζητά από τον *ικετευόμενο* να του επιτρέψει να τον υπηρετήσει, να του ετοιμάσει έναν χώρο ανάπαυσης (με την ανάπαυση αποβάλλεται κάθε ένταση και επιθετικότητα).

Ο *ικέτης* κρατούσε την *ικετηρία* στο χέρι και στη συνέχεια μπορούσε να την αφήσει επάνω στον βωμό ή στον χώρο του ιερού. Στις περιπτώσεις *ικεσίας* σε ιερό χώρο, αποδέκτες της κατά κύριο λόγο δεν είναι οι άνθρωποι αλλά οι θεοί. Το τελετουργικό απευθύνεται στη θεότητα στο ιερό της οποίας λαμβάνει χώρα η *ικεσία* και στον βωμό της οποίας κατατέθηκαν οι κλάδοι, και η οποία αναμένεται να είναι προστατευτική. Οι συμβολικές ενέργειες (κλαδιά, μαλλί, άγγιγμα του βωμού) είναι στοιχεία που ενεργοποιούν τη θεότητα. Με τις συμβολικές αυτές πράξεις ο *ικέτης* φεύγει από την

του αποκρίθηκε ο Κλεομένης και πήρε το δρόμο για την κατοικία του, ενώ από τη μεριά του ο Αρισταγόρας, κρατώντας κλαδί ελιάς, κίνησε για το σπίτι του Κλεομένη· κι όταν μπήκε μέσα —ήταν δα *ικέτης*— παρακαλούσε τον Κλεομένη να του δώσει ακρόαση. Μτφρ. Η. Σπυρόπουλος). Ηρόδ 7.141.1: ταῦτα ἀκούσαντες οἱ τῶν Ἀθηναίων θεοπρόποι συμφορῆ τῆ μεγίστη ἐχρέωντο. προβάλλουσι δὲ σφέας αὐτοὺς ὑπὸ τοῦ κακοῦ τοῦ κεχημένου Τίμων ὁ Ἀνδροβούλου, τῶν Δελφῶν ἀνὴρ δόκιμος ὁμοια τῷ μάλιστα, συνεβούλευέ σφι *ικετηρίας* λαβοῦσι δεῦτερα αὐτὶς ἐλθόντας χρᾶσθαι τῷ χρηστηρίῳ ὡς *ικέτας*. (Οἱ ἀπεσταλμένοι στο μαντεῖο Ἀθηναῖοι, ὅταν τ' ἀκουσαν αὐτά, κυριεύτηκαν ἀπὸ τὴν πιο μεγάλη ἀπελπισία. Καὶ τὴν ὥρα που κυλιόνταν στο χῶμα γιὰ τὶς συμφορὲς που τοὺς περιέμεναν σύμφωνα με τοὺς χρησμούς, ὁ Τίμων, ὁ γιὸς τοῦ Ἀνδροβούλου, πολίτης τῶν Δελφῶν ἀπὸ τοὺς πρώτους ἀνάμεσα στοὺς πρώτους, τοὺς συμβούλεψε νὰ πάρουν κλαδιά *ικεσίας* καὶ πάλι, γιὰ δευτέρη φορά, νὰ πάνε νὰ ζητήσουν χρησμό ἀπ' τὸ μαντεῖο, με τὴν ιδιότητα τοῦ *ικέτη*. Μτφρ. Η. Σπυρόπουλος).

¹¹⁶ BURKERT (1993) 82, σημ. 36.

¹¹⁷ Ο Burkert (BURKERT, ὀπ.π., 83) σημειώνει ὅτι στὴν ἰνδοϊρανική θρησκεία ὁ μάγος προσέρχεται στὸν βωμό κρατώντας δέσμη κλαδιῶν καὶ ἐπιτελεῖ τὴν ἱεροτελεστία μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἀλωμένα κλαδιά.

¹¹⁸ BURKERT (1993) 82-83.

καθημερινότητα και υπογραμμίζεται το ειδικό καθεστώς του. Περνάει τα εικονικά σύνορα όπου δεν υπάρχει πρόσβαση άλλων ανθρώπων, τίθεται στην εξουσία των θεών. Αυτό δεν σημαίνει ατιμωρησία αλλά μετάβαση της ευθύνης για την τιμωρία από τους ανθρώπους στους θεούς. Η λατρεία είναι σχέση ανταποδοτική και ο θεός είναι υποχρεωμένος απέναντι στον *ικέτη*.¹¹⁹

Ικεσία σε ιερό χώρο είναι και η καταφυγή στην *εστία* του *οίκου*, όπως έχει ήδη λεχθεί. Η *ικεσία* που γίνεται προς τη γυναίκα ή τη μητέρα του αρχηγού του *οίκου* έχει μεγαλύτερη βαρύτητα, γιατί αποτελεί πλήρη ανατροπή της κανονικής και κοινωνικά αποδεκτής συμπεριφοράς, εφόσον οι γυναίκες βρίσκονταν στα άδυστα του *οίκου*. Οι γυναίκες της αρχαίας Αθήνας, τουλάχιστον στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, ζούσαν σε ιδιαίτερα διαμερίσματα στο εσωτερικό του σπιτιού. Η είσοδος ενός ξένου παρουσία ελεύθερων γυναικών μπορούσε να καταγγεληθεί στο αθηναϊκό δικαστήριο του 5^{ου} αι. π.Χ. ως ένδειξη προσβλητικής συμπεριφοράς και ως έλλειψη «*αἰδοῦς*».¹²⁰ Η μεγαλύτερη μορφή *ικεσίας* ήταν να καθίσει ο ξένος στην *εστία* και να πάρει στην αγκαλιά του τον γιο του οικοδεσπότη. Σύμφωνα με αφήγηση του Θουκυδίδη (1.136.3) ο εξόριστος Θεμιστοκλής κατέφυγε στο ανάκτορο του Αδμήτου, βασιλιά των Μολοσσών. Προκειμένου να κάμψει την αρχικά εχθρική στάση του Αδμήτου, ο Θεμιστοκλής, ακολουθώντας την παρότρυνση της βασίλισσας, άρπαξε τον γιο του βασιλιά και κάθισε στην *εστία* του *οίκου* «καί μέγιστον ἦν ἰκέτευμα τοῦτο».

Ο θεσμός του *ικέτη* λειτούργησε σε μια εποχή που οι νόμοι της πολιτείας δεν είχαν αναπτυχθεί αρκετά, έτσι ώστε ο πολίτης στηριζόταν στη θεϊκή προστασία. Στην κλασική Ελλάδα δεν υπήρχε νομοθεσία για το *άσυλο* που να καθόριζε την αυστηρή έννοια του όρου. Μπορούσε κανείς ν' αναζητήσει καταφύγιο σε οποιοδήποτε ιερό, αλλά αυτό σήμαινε κυρίως την παράδοση του προσώπου στη δικαιοδοσία των θεών. Από τις μεταγενέστερες του Ομήρου πηγές γνωρίζουμε ότι οι *ικέτες* συνήθιζαν να καταφεύγουν σε ιερούς χώρους για διαφορετικούς λόγους: α) για να ζητήσουν προσωρινά *άσυλο*, ένα καταφύγιο που δεν θα μπορούσε κανείς να παραβιάσει, β) για

¹¹⁹ Βλ. MIKALSON (1991) 76. Για τις σχέσεις ανταπόδοσης στην αρχαία ελληνική λατρεία βλ. επίσης PARKER (1998)· BREMER (1998)· SEAFORD (1994).

¹²⁰ GOULD (1973) 99.

να ζητήσουν από τον ίδιο τον θεό κάποια χάρη, γ) για να πιέσουν για την αποδοχή του όποιου αιτήματός τους από ένα πρόσωπο ή συχνά από όλη την πόλιν, βάζοντας τον θεό ως εγγυητή —ένα ισχυρότατο μέσο άσκησης πίεσης, δ) για να εξαγνιστούν από φόνο. Σε όλες αυτές τις διαφορετικές συνθήκες η εξωτερική μορφή του εθίμου παραμένει ίδια και η καταφυγή του *ικέτη* στο ιερό περιγράφεται με την τυποποιημένη φράση «*ικέτης ἴζεσθαι*».

Επιγραφή της Κυρήνης (*Lex Cathartica*, 331–323 π.Χ., *SEG IX 72*) αποδεικνύει ότι στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. υπήρχαν νόμοι που αφορούσαν τους *ικέτες*.¹²¹ Έχει χαραχθεί σε παραλληλεπίπεδη στήλη από παριανό μάρμαρο, που χρησιμοποιήθηκε σε δεύτερη χρήση σε ρωμαϊκές θέρμες της Κυρήνης και ήρθε στο φως από τον Silvio Ferri το 1922. Οι κανονισμοί που αφορούν στους *ικέτες* είναι συγκεντρωμένοι ξεχωριστά υπό τον τίτλο *ΙΚΕΣΙΩΝ*, μετά τις άλλες τελετουργικές οδηγίες, διακρίνονται καθαρά σε τρεις παραγράφους και περιέχουν υποδείξεις για τον τρόπο υποδοχής φυγάδων και *ικετών*, για κανόνες και εξαγνιστικές θυσίες. Ο νόμος θεωρείται ως μια αντίδραση των ιερέων του Απόλλωνα που θέλησαν να επιβάλουν, ανάμεσα σε άλλα νέα μέτρα, παλαιούς θεσμούς που εξασφάλιζαν την ευταξία και τη θεία εύνοια. Υπάρχει πρόνοια για συγκεκριμένες περιπτώσεις *ικετών* και οπωσδήποτε είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι οι *ικέτες* αποτελούν αντικείμενο μιας μεθοδικής νομοθεσίας. Οδηγούμαστε να πιστέψουμε ότι ο νόμος καθορίζει τις αντιδράσεις και δίνει πρακτικές οδηγίες για κάποιες πολύ ιδιαίτερες περιπτώσεις κατά τις οποίες, σύμφωνα με τις τοπικές συνήθειες, χρησιμοποιείτο η *ικεσία* ως μέσο για την επίτευξη κάποιου σκοπού. Οι περιπτώσεις αφορούν τον *ικέτη* που καταφεύγει σ' έναν *οίκο* έχοντας σταλεί εκεί από κάποιον άλλον, τον *ικέτη* που αναζητά *άσυλο* στους βωμούς της πόλης και εκείνον που ζητά καθασμό. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις δεν γίνεται αναφορά στο συγκεκριμένο αίτημα, δεν μαθαίνουμε, δηλαδή, τι ακριβώς επιδιώκει ο *ικέτης*. Επίσης, σε καμία περίπτωση δεν αναφέρεται το τελετουργικό της *ικεσίας*, δηλαδή τι πρέπει να κρατά ο *ικέτης*, πού να απευθυνθεί, ποια λόγια να χρησιμοποιήσει, ποια είναι η ενδεδειγμένη στάση, οι κινήσεις κλπ. Οι οδηγίες στην επιγραφή αφορούν στα

¹²¹ FERRI (1927)· VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1927)· SERVAIS (1960)· CASSELLA (1999) 175–236· ROBERTSON (2009) 259–374.

όσα ακολουθούν την υποδοχή του *ικέτη* και αποτελούν μέρος ενός *ιερού νόμου*. Η δυσκολία της ερμηνείας, παρά την καλή κατάσταση της επιγραφής, βρίσκεται στο ότι προφανώς αναφέρεται σε συνήθειες πολύ οικείες στους ανθρώπους της εποχής εκείνης για τις οποίες δεν χρειαζόταν να δοθούν εξηγήσεις.

Η πρώτη περίπτωση αφορά σε *ικέτη* που αναζητά *άσυλο* σε ιδιωτική κατοικία. Αυτή είναι η αρχαιότερη μορφή *ικεσίας*. Στην Κυρήνη του τέλους του 4^{ου} αι. π.Χ. ισχύει ακόμη, αλλά για να την διεκδικήσει ο *ικέτης* θα πρέπει να ισχυριστεί ότι έρχεται σταλμένος από κάποιον τρίτο στον συγκεκριμένο *οίκο*. Με τη μεσολάβηση του θεσμού της *ικεσίας*, ένας *ξένος* («*ικέσιος έπακτός*») στέλνεται από έναν *οίκο* σ' έναν άλλο, επιθυμώντας προφανώς να εγκατασταθεί στην *πόλιν* —πράγμα το οποίο ταιριάζει με την περίπτωση της Κυρήνης που ήταν μια αποικία. Η μεταφορά της εξουσίας επισφραγίζεται μ' ένα πολύ αυστηρό τελετουργικό που οφείλει να τελέσει ο αρχηγός του *οίκου*. Ο σχεδόν μαγικός χαρακτήρας του τελετουργικού που περιγράφεται επιβεβαιώνει την παλαιότητα αυτού του εθίμου. Ο νέος *προστάτης* δεν μπορεί ν' αναλάβει την προστασία του *ικέτη*, καθώς εκείνος που τον έστειλε μπορεί να έχει ακόμη δικαιώματα επάνω του, γι' αυτό καλεί με επισημότητα το όνομά του προηγούμενου (σύμφωνα με άλλη ερμηνεία¹²² δεν πρόκειται για τον *προστάτη* αλλά για τον *διώκοντα*, ο οποίος πρέπει να εξευμενιστεί) και με αυτή την επίκληση προφυλάσσεται δείχνοντας την καλή του πίστη. Ο νόμος δεν διευκρινίζει αν ο προηγούμενος *προστάτης* είναι εν ζωή ή έχει πεθάνει στο μεταξύ, πράγμα που δεν είναι παράλογο αν σκεφτεί κανείς ότι πρόκειται για αρχαίες δοξασίες. Αν το όνομα του αποστολέα είναι άγνωστο, επειδή η ασαφής επίκληση δεν μπορεί να εξασφαλίσει προστασία, χρησιμοποιούνται ομοιώματα ανθρώπων (ανδρικό και γυναικείο) από πηλό ή ξύλο —όπως σε μαγικές τελετές— που εκπροσωπούν τον απόντα κύριο. Στα ομοιώματα προσφέρεται γεύμα στο οικιακό τραπέζι και στη συνέχεια θάβονται στο χώμα.

Η δεύτερη παράγραφος των *ΙΚΕΣΙΩΝ* στην Επιγραφή της Κυρήνης αναφέρεται σε άλλη μορφή *ικεσίας*, την καταφυγή «*έπί τῷ δαμοσίῳ ἱερῷ*», εν προκειμένω στον ναό

¹²² VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1927).

του Απόλλωνος, πολιούχου της Κυρήνης. Δεν αναφέρεται το αίτημα του *ικέτη* και σημειώνονται όροι των οποίων η ακριβής σημασία παραμένει ασαφής (όπως «τετελεσμένος» ή «άτελής» και «τελίσκεσθαι»), γι' αυτό και δεν υπάρχει συμφωνία για την ερμηνεία του χωρίου. Σε γενικές γραμμές, ορίζει ότι ο *ικέτης* θα πρέπει να πληρώσει ένα χρηματικό ποσό ή να προσφέρει θυσίες τα επόμενα χρόνια στο ιερό, και αυτή η υποχρέωση βαραίνει και τους απογόνους του.

Η τρίτη παράγραφος αφορά στην περίπτωση του φονέα που ζητά να εξαγιστεί και θα παρουσιαστεί στην επόμενη ενότητα.

2.1.3 Ο εξαγισμός του *ικέτη*

Ένας από τους λόγους *ικεσίας* ήταν ο *εξαγισμός* του *ικέτη* από φόνο, και μάλιστα, κατά τον Müller,¹²³ ίσως ο φονιάς–*ικέτης* να ήταν ο πρωταρχικός τύπος του *ικέτη*. Το έθιμο είναι γνωστό από παλιά, είναι αρχαιότατο. Αυτός που έχει μολυνθεί με αίμα πρέπει να εξοριστεί και, προκειμένου να αναζητήσει σε ξένη γη έναν *προστάτη* που θα τον δεχθεί, καταφεύγει στην *ικεσία* (Ω 480–483).¹²⁴ Στη συνέχεια, ο *προστάτης* θα πρέπει καταρχάς να εξαγίσει τον φονέα (πρβλ. τον καθασμό του Αδράστου από τον Λυδό Κρόισο: Ηρόδ. 1.35).

Κατά την προ–ομηρική και την ομηρική εποχή —την οποία ο Dodds, ακολουθώντας τη διάκριση των Αμερικανών ανθρωπολόγων, κατατάσσει στους «πολιτισμούς της αιδούς»— επικρατούσε η αντίληψη πως ο άνθρωπος δεν ήταν ο κύριος υπεύθυνος για τις πράξεις του, πως οι ενέργειες που ξέφευγαν από τη συνήθη συμπεριφορά είχαν υπαγορευτεί από κάποια άλλη δύναμη και πως το υψηλότερο ιδανικό για έναν άνθρωπο ήταν «όχι η απόλαυση μιας ήσυχης συνείδησης αλλά η απόλαυση της τιμής,

¹²³ MÜLLER (1833) 147.

¹²⁴ Ω 480–483:

ὡς δ' ὅτ' ἄν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβη, ὅς τ' ἐνὶ πάτρῃ
φῶτα κατακτείνας ἄλλων ἐξίκετο δῆμον
ἄνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, θάμβος δ' ἔχει εἰσορόωντας...

«Και ως όταν ένας πάνερμος, που φόνον έχει κάμει
εις ξένον τόπον ἔρχεται, στο σπίτι ἀνδρός πλουσίου
θαυμάζουν ὅσοι τον ἰδοῦν...».

(Μτφρ. Ιάκωβος Πολυλάς)

της δημόσιας εκτίμησης». ¹²⁵ Ο φονιάς–*ικέτης* της ομηρικής εποχής δεν είναι ο ίδιος ένοχος για τις πράξεις του και επομένως δεν αποτελεί κίνδυνο για την κοινωνία. Η τιμωρία του αφορά την οικογένεια του θύματος. Στον Όμηρο, ο φονιάς κατέφευγε σε κάποιο πρόσωπο κυρίως για να προστατευθεί από τους συγγενείς του θύματος (ο 272–278) ¹²⁶ και ο *εξαγνισμός* υπάρχει σε υποτυπώδη μορφή. ¹²⁷ Με το πέρασμα στην αρχαϊκή εποχή, στον «πολιτισμό της ενοχής», ¹²⁸ καθιερώνεται η πίστη ότι ο φονιάς είναι μολυσμένος ¹²⁹ και ότι το *μίασμα* μπορεί να μεταδοθεί σε όλους τους ανθρώπους με τους οποίους έρχεται σε επαφή. ¹³⁰ Έτσι, για παράδειγμα, οι πολίτες δεν του απηύθυναν τον λόγο και, αν και του προσέφεραν γεύμα από *αιδώ*, του έβαζαν να φάει χωριστά. Γι' αυτό εμφανίζεται ο *εξαγνισμός*, τον οποίο μάλιστα αναλαμβάνει το μαντείο των Δελφών. ¹³¹ Με τον *εξαγνισμό* εξευμενίζονταν οι θεοί που είχαν οργιστεί από την ανόσια πράξη και παράλληλα ο φονιάς μπορούσε, όντας πλέον καθαρός, να ενταχθεί και πάλι στην κοινωνία. Παράλληλα με τον ιερό διακανονισμό του *εξαγνισμού* από φόνο, διαμορφώνεται και ο αστικός διακανονισμός της εκδίκησης ενός φόνου. ¹³² Η πολιτεία καταργεί το καθήκον των συγγενών να πάρουν εκδίκηση για τον φόνο του δικού τους ανθρώπου και αναλαμβάνει την τιμωρία του ενόχου

¹²⁵ DODDS (21978) 34.

¹²⁶ ο 272–278:

οὔτω τοι καὶ ἐγὼν ἐκ πατρίδος, ἄνδρα κατακτὰς
ἔμφυλον· πολλοὶ δὲ κασίγνητοὶ τε ἔται τε
Ἄργος ἀν' ἰπόβοτον, μέγα δὲ κρατέουσιν Ἀχαιῶν
τῶν ὑπαλευάμενος θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν
φεύγω, ἐπεὶ νῦ μοι αἴσα κατ' ἀνθρώπους ἀλάλησθαι.
ἀλλὰ με νηὸς ἔφεσσαι, ἐπεὶ σε φυγῶν ἰκέτευσσα,
μή με κατακτείνωσι· διωκέμεναι γὰρ οἴω.

«Κι ἐγὼ ἀπ' τὸν τόπο μου ἔφυγα, τί σκότωσα πατριώτη,
ποῦ ἦταν πολλὰ κι ἀρίθμητα τ' ἀδέρφια κι οἱ γενιές του,
στ' Ἄργος τ' ἀλογοβόσκητο, τῶν Ἀχαιῶν οἱ πρῶτοι.
Μιάς κι ἀπ' ἐκείνους μπόρεσα τὸ χάρο νὰ γλυτώσω
φεύγω μακριά, κι εἶναι γραφτὸ στὸν κόσμο νὰ πλανιέμαι.
Προσπέφτω σου, καὶ πάρε με στὸ πλοῖο, γιατί κιόλα
θαρρῶ μὲ κυνηγοῦν αὐτοὶ γιὰ νὰ μὲ θανατώσουν.»

(Μτφρ. Αργύρης Εφταλιώτης)

Βλ. και ΚΑΡΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1975) 37.

¹²⁷ DODDS (21978) 36.

¹²⁸ Όπ.π., 34.

¹²⁹ NILSSON (41987) 207. Πρβλ. ΚΑΡΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1975) 46 κ.ε.

¹³⁰ Για το *μίασμα* και την κάθαρση στην αρχαία ελληνική λατρεία βλ. PARKER (1983). Για το *μίασμα* στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. MEINEL (2015).

¹³¹ ΚΑΡΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1975) 48.

¹³² NILSSON (41987) 207.

ανάλογα με τις προθέσεις του, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου.

Στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ., στον νόμο της Κυρήνης,¹³³ παρότι το πνεύμα του θεσμού δεν έχει αλλάξει, είναι φανερό ότι ο *εξαγνισμός* από φόνο δεν αντιμετωπίζεται ως ιδιωτική υπόθεση αλλά εμπλέκει όλη την πόλιν. Είναι ενδιαφέρον να δούμε τους ειδικούς κανονισμούς που προβλέπονται για την περίπτωση αυτή στην Κυρήνη: ο Απόλλων, πολιούχος της πόλης, είναι ο κατεξοχὴν *καθάρσιος* θεός. Ο φονιάς δηλώνει ότι είναι *ικέτης* καθήμενος στο κατώφλι του ναού, επάνω σε προβιά θυσιασθέντος ζώου. Ακολουθεί τελετή κατά την οποία ντύνεται στα λευκά και χρίεται, ενώ στη συνέχεια οδηγείται στον κεντρικό δρόμο της πόλης. Ένας κήρυκας προπορεύεται για να δίνει οδηγίες στους κατοίκους και όσοι είναι έξω πρέπει να παραμένουν σιωπηλοί. Ακολουθεί προσφορά θυσίας.

Ο εξαγνισμός με ράντισμα αίματος απευθυνόταν ειδικότερα στους φονείς και ο Ηράκλειτος σχολιάζει το παράδοξο της πεποίθησης ότι οι μολυσμένοι με αίμα μπορούν να καθαρθούν με αίμα (απ. Β 5: καθαίρονται δ' ἄλλως αἵματι μαινόμενοι οἶον εἴ τις εἰς πηλὸν ἐμβὰς πηλῷ ἀπονίζοντο).¹³⁴ Ο καθαρισμός με αίμα θεωρείται από τον Burkert¹³⁵ *διαβατήρια* τελετή: ο φονιάς έθεσε εαυτὸν εκτός κοινότητας και η επανένταξή του είναι μια τελετή μύησης. Έχουμε πληροφορίες για καθαρισμό με αίμα χοιριδίου. Ο χοίρος ήταν ιερό ζώο της Δήμητρας και θυσιαζόταν σε εξαγνιστικές τελετές στα Ελευσίνα μυστήρια.¹³⁶ Ο Απολλώνιος ο Ρόδιος (*Άργοναυτικά* 4.690–717) περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η Κίρκη τέλεσε την τελετουργία του *εξαγνισμού* για να καθάρει τον Ιάσονα και τη Μήδεια από τον φόνο του αδελφού της τελευταίας, του Άψυρτου. Η Κίρκη ύψωσε ένα χοιρίδιο πάνω από τα κεφάλια τους, το έσφαξε και ράντισε τα χέρια τους με αίμα επικαλούμενη τον καθάρσιο Δία, και έκαψε γλυκίσματα κι άλλες προσφορές για να καταπραΰνει τους θεούς. Τελετή

¹³³ Βλ. εδώ [28](#): PARKER (1983) 332 κ.ε.

¹³⁴ BURKERT (1985) 80.

¹³⁵ Οπ.π., 81. Για τις διαβατήριες τελετουργίες βλ. εδώ [390](#).

¹³⁶ NILSSON (³1967) I, 466· NILSSON (⁴1987) 98.

καθαρού με αίμα ζώου, πιθανόν χοιριδίου, γινόταν και πριν από την έναρξη των δραματικών αγώνων στο Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως.¹³⁷

2.1.4 Η ιεροσυλία

Το απαραβίαστο των ιερών είναι ένα χαρακτηριστικό προφανώς τόσο αρχαίο όσο και τα ιερά.¹³⁸ Ο *ικέτης*, καταφεύγοντας σ' έναν ιερό τόπο και ερχόμενος σε φυσική επαφή με αυτόν, θέτει εαυτόν υπό την εξουσία του θεού, γίνεται κατά κάποιον τρόπο ιδιοκτησία του θεού.¹³⁹ Η προστασία του θεού είναι πολύ ισχυρή και παρέχεται σε όλους. Όταν ένας *ικέτης* δεχθεί επίθεση μέσα σε ένα ιερό ή συρθεί έξω από αυτό, η πράξη αυτή («συλᾶν») αποτελεί κλοπή της θεϊκής εξουσίας.¹⁴⁰ Η παραβίαση της *ασυλίας* αποτελεί *ιεροσυλία*,¹⁴¹ προσβάλλει τους θεούς, είναι υβριστική και επιφέρει *μίασμα*. Είναι άδικη, παράλογη, ασεβής και αντίκειται στους ελληνικούς θεσμούς. Η παραβίαση της *ασυλίας* δεν δικαιολογείται ούτε στην περίπτωση που ο *ικέτης* είναι κατάδικος ή εγκληματίας. Ο Ηρόδοτος (1.157–160) εξιστορεί την περίπτωση του Λύδιου Πακτύη που προσέφυγε *ικέτης* στην αιολική Κύμη. Η απόφαση των Κυμαίων να ζητήσουν χρησμό από τον ναό του Διδυμαίου Απόλλωνα σχετικά με το αν θα έπρεπε να παραδώσουν ή όχι τον *ικέτη*, ήταν προσβλητική και επέσυρε την οργή του θεού.

Ο *ικέτης* θεωρείτο απαραβίαστος όσο βρισκόταν σε θέση *ικεσίας*, αν όμως σταματούσε την *ικεσία* ή απομακρυνόταν από το ιερό, έχανε αυτόματα την προστασία που απολάμβανε.¹⁴² Γι' αυτό προσπαθούσε να αποσπάσει υπόσχεση προστασίας πριν αναγκαστεί να μετακινηθεί. Είναι συχνές οι αφηγήσεις για βίαιη

¹³⁷ Βλ. εδώ [64](#).

¹³⁸ CHANIOTIS (1996). Η Nevin [NEVIN (2017) 111–132] απαριθμεί περιπτώσεις ηττηθέντων σε πολεμικές συγκρούσεις που αναζήτησαν άσυλο σε ιερά κατά την αρχαϊκή και κλασική εποχή και συμπεραίνει ότι η ευνοϊκή ή μη μεταχείρισή τους αρκετές φορές εξαρτιόταν από πρακτικούς λόγους: για παράδειγμα, μπορεί να κρινόταν συμφερότερη η απελευθέρωση των *ικετών* παρά η αιχμαλώτισή τους. Σημειώνει, ωστόσο, ότι στις γραμματειακές πηγές τονίζεται η ηθική πλευρά, και η κακοποίηση των *ικετών* ισοδυναμεί με τυραννία και δεσποτισμό.

¹³⁹ Π.χ. Αισχ. *Ίκ.* στ. 190: κρείσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρηκτον σάκος. Ευρ. *Ίων* στ. 1285 {Κρέουσα}: ἱερὸν τὸ σῶμα τῷ θεῷ δίδωμ' ἔχειν. Ευρ. *Ήρακλ.* στ. 260 {Δημοφών}: ἅπασι κοινὸν ῥῆμα δαϊμόνων ἔδρα.

¹⁴⁰ BRAVO (1980) 718–719.

¹⁴¹ SCHLESINGER (1933) 30–33· GAUTHIER (1972) 226· MIKALSON (1991) 72 κ.ε.

¹⁴² SCHLESSINGER (1933) 36.

μετακίνηση *ικετών* από βωμούς και ιερά, ωστόσο οι πηγές δεν παραλείπουν να στιγματίσουν αυτά τα περιστατικά *ιεροσυλίας* και να ερμηνεύσουν έτσι κάθε δυστυχία που θα έβρισκε τον ιερόσυλο στο μέλλον ως έκφραση της οργής των θεών.¹⁴³ Κάθε απόπειρα ν' αποσπαστεί ο *ικέτης* από τον ιερό χώρο με δόλιο τρόπο, ήταν καταδικαστέα. Τέτοιες μέθοδοι ήταν η βίαιη διακοπή της φυσικής επαφής του *ικέτη* με τον χώρο του *ασύλου*, ο εξαναγκασμός του σε απομάκρυνση με απειλή καύσης, η στέρηση τροφής, οι ψευδείς εγγυήσεις για ασφαλή αποχώρηση και στη συνέχεια η σύλληψη και θανάτωσή του. Η μέθοδος της στέρησης τροφής είχε θεσμοθετηθεί ειδικά για τους φυγάδες σκλάβους σε κάποια ιερά της ελληνιστικής εποχής. Ο Θουκυδίδης (3.70–81) χρησιμοποιεί ως εισαγωγή στον απολογισμό των φρικαλεοτήτων του εμφύλιου πολέμου το παράδειγμα της παραβίασης του *ασύλου* σε βάρος των Κερκυραίων ολιγαρχικών, το 427 π.Χ. Οι ολιγαρχικοί που ηττήθηκαν στον πόλεμο αναζήτησαν *άσυλο* σε τοπικά ιερά. Κάποιοι πείσθηκαν να εγκαταλείψουν το ιερό με εγγύηση δίκης, αλλά καταδικάστηκαν συνοπτικά σε θάνατο και εκτελέστηκαν. Άλλοι χτίστηκαν μέσα στο ιερό του Διονύσου και αφέθηκαν να πεθάνουν. Οι περισσότεροι, ευρισκόμενοι σε απελπισία, αυτοκτόνησαν στο Ηραίο. Στις παραμονές του Πελοποννησιακού πολέμου, οι Σπαρτιάτες ζήτησαν από τους Αθηναίους να εξορίσουν όσους βαρύνονταν με το *μίασμα* του Κυλωνείου άγους που είχε λάβει χώρα δύο αιώνες πριν (Θουκ. 1.126–127· Ηρόδ. 5.71.1–2· Πλουτ. Σόλ. 12). Η Αθήνα απάντησε με την απαίτηση να εξαγιστούν οι Σπαρτιάτες για τη βίαιη απόσπαση από τον βωμό του Ποσειδώνα και τη θανάτωση των ειλωτών *ικετών*, καθώς και για τον θάνατο του Πausanία, τον οποίο είχαν χτίσει μέσα στο ιερό της Χαλκιοίκου Αθηνάς (Θουκ. 1.128.2–1.135.1).

Ο Mikalson¹⁴⁴ αναφέρει πως δεν θεωρείτο παραβίαση *ασύλου* αν ο *ικέτης* εγκατέλειπε το ιερό με τη θέλησή του, ακόμα κι αν είχε χρησιμοποιηθεί εκβιασμός, απειλή, δόλος ή εξαναγκασμός σε ασυτία. Από τη στιγμή που ο *ικέτης* εγκαταλείπει το *άσυλο*, το δικαίωμα *ασυλίας* παύει να υπάρχει και η εκπλήρωση των υποσχέσεων του εγγυητή, ο

¹⁴³ CHANIOTIS (1996) 71.

¹⁴⁴ MIKALSON (1991) 73.

οποίος έπεισε τον *ικέτη* ν' απομακρυνθεί, είναι θέμα δικαιοσύνης και προσωπικής ακεραιότητας.

2.1.5 Περιορισμοί στην *ικεσία* – *ασυλία*

Σε όλες τις τελετουργίες που αρχικά σχετίζονταν με αυτοματισμούς και εκτέλεση συγκεκριμένων ενεργειών —όπως η τελετουργική κάθαρση, η *ικεσία*, η μύηση, οι τελετουργίες της μαγείας και της κατάρας— αρχικά δεν γινόταν καμία διάκριση ανάμεσα στο δίκαιο και το άδικο.¹⁴⁵ Για παράδειγμα, μπορούσε να εξαγνιστεί τόσο ο δολοφόνος όσο και εκείνος που σκότωσε ευρισκόμενος σε αυτοάμυνα, και όποιος είχε έρθει σε επαφή με αίμα, όπως η λεχώνα. Επίσης, η *ασυλία* παραχωρείτο αυτόματα σε όποιον άγγιζε τον βωμό ενός θεού, ανεξάρτητα από τον λόγο για τον οποίο ζητούσε προστασία. Και, αρχικά τουλάχιστον, δεν γνωρίζουμε να αποκλείονταν από τις μυστηριακές λατρείες κάποια άτομα εξαιτίας ηθικού παραπτώματος. Όλα αυτά αρχίζουν ν' αλλάζουν στην κλασική εποχή. Την αιτία αυτών των διακρίσεων στις θρησκευτικές τελετουργίες θα πρέπει, κατά τον Χανιώτη,¹⁴⁶ να την αναζητήσουμε όχι στην ιστορία της θρησκείας, αλλά στην ιστορία του Δικαίου. Με τις κοινωνικές ανακατατάξεις, τους πολέμους και τις εμφύλιες συγκρούσεις των αρχαϊκών χρόνων (8ος–6ος αι. π.Χ.) υπήρχε μεγάλος αριθμός ανθρωποκτονιών. Η υποχρέωση της οικογένειας να εκδικηθεί τον φόνο του δικού της ανθρώπου οδηγούσε σε σειρά εγκλημάτων που απειλούσε να υπονομεύσει τα θεμέλια των κοινοτήτων. Ωστόσο, από τα τέλη του 7ου αι. π.Χ., ο κοσμικός νόμος και ιδιαίτερα εκείνος που αφορούσε στις ανθρωποκτονίες εισήγαγε μια διάκριση στην ουσία της ενοχής, η οποία σταδιακά επηρέασε τον ιερό νόμο. Ο νόμος του Δράκοντα (*IG 1² 115*)¹⁴⁷ διέκρινε ανάμεσα σε φόνο εκ προμελέτης και φόνο εξ αμελείας, μεταθέτοντας το κέντρο βάρους από την πράξη στην πρόθεση. Άρχισε να εμφανίζεται η ιδέα ότι η θεία προστασία δεν μπορεί να παρέχεται αυτόματα και χωρίς διακρίσεις σε όλους. «Από τη στιγμή που έγινε αυτή η διάκριση για πρώτη φορά, η αρχαϊκή νομοθεσία εισήγαγε άλλες λεπτές διαφορές, το ατύχημα, την απόπειρα, τη συνενοχή.

¹⁴⁵ ΧΑΝΙΩΤΗΣ (2008) 74 κ.ε.

¹⁴⁶ Οπ.π., 76 κ.ε.

¹⁴⁷ Για τον νόμο του Δράκοντα βλ. STROUD (1968).

Αυτές οι διακρίσεις πρώτα επηρέασαν την έννοια του μιάσματος, στη συνέχεια της ικεσίας και σταδιακά όλη την αντιμετώπιση των τελετουργιών. Μόνο η δικαιολογημένη ικεσία γίνεται ανεκτή, η κάθαρση κάνει διάκριση ανάμεσα στην καθαρότητα της ψυχής και του σώματος, η μύηση επιβάλλει την ευσέβεια». ¹⁴⁸

Η διαφοροποίηση μεταξύ πρόθεσης, ευθύνης και αμελείας, που για πρώτη φορά διαπιστώνεται στον νόμο του Δράκοντος περί ανθρωποκτονίας, εφαρμόζεται και στην *ασυλία*. ¹⁴⁹ Ένα απόσπασμα του Θουκυδίδη (4.97–98) είναι διαφωτιστικό για τους λόγους που οδήγησαν τους Έλληνες ν' αλλάξουν τη στάση τους απέναντι στην απεριόριστη *ασυλία*. Οι Αθηναίοι απαντούν στους Βοιωτούς, που τους κατηγορούν ότι καταπατούν τα ιερά οχυρώσαντες το Δήλιον της Βοιωτίας, ότι κάθε ενέργεια που γίνεται υπό την πίεση ανάγκης κρίνεται επιεικώς και από τον ίδιο τον θεό, κι ότι οι βωμοί είναι καταφύγιο για όσους έχουν αδικήσει ακούσια (Θουκ. 4.98.6): *πᾶν δ' εἰκὸς εἶναι τὸ πολέμῳ καὶ δεινῷ τινὶ κατειργόμενον ξύγγνωμόν τι γίνεσθαι καὶ πρὸς τοῦ θεοῦ. καὶ γὰρ τῶν ἀκουσίων ἁμαρτημάτων καταφυγὴν εἶναι τοὺς βωμούς, παρανομίαν τε ἐπὶ τοῖς μὴ ἀνάγκη κακοῖς ὀνομασθῆναι καὶ οὐκ ἐπὶ τοῖς ἀπὸ τῶν ξυμφορῶν τι τολμήσασιν.* ¹⁵⁰

Η νέα αντίληψη για το *μιάσμα* και η μεταμόρφωση της *ασυλίας* από μια προστασία που παρέχεται αυτόματα και χωρίς προϋποθέσεις σ' έναν θεσμό που εξετάζεται ηθικά και νομικά, αποτελούν μέρη της ίδιας εξέλιξης. Και στις δύο περιπτώσεις αρχικά δεν έπαιζαν κανένα ρόλο η ενοχή και η πρόθεση. Και στις δύο περιπτώσεις η διαφοροποιημένη αντίληψη της ενοχής επέφερε μια σημαντική αλλαγή. Η *ασυλία* μετατρέπεται από ένα δικαίωμα που θα έπρεπε να προσφέρεται αυτόματα στον καθένα που έχει καταφύγει σε ιερό χώρο, σ' ένα προνόμιο που χορηγείται μόνον εάν

¹⁴⁸ ΧΑΝΙΩΤΗΣ (2008) 76.

¹⁴⁹ Αυτή η καινοτομία σε κάποιες περιπτώσεις έγινε δεκτή από τον ιερό νόμο επίσης. Ένας *ιερός νόμος* του α' μισού του 6^{ου} αι. π.Χ. από τις Κλεωνές (*LSCG* 56) καθορίζει ότι τα πρόσωπα που σκότωσαν ευρισκόμενα εν αμύνη ή σκότωσαν ένα καταραμένο πρόσωπο, δεν είναι μιαροί: ROBERTSON (2013) 200. Από τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. οι ιεροί νόμοι ζητούν όχι μόνο τον εξωτερικό καθαρισμό του σώματος αλλά επίσης την καθαρότητα του μυαλού: CHANIOTIS (1997).

¹⁵⁰ «Ότι, άλλωστε, κάθε τι που γίνεται υπό την πίεση του πολέμου ή άλλης ανάγκης, είναι φυσικόν να κρίνεται επιεικώς και από τον ίδιο τον θεόν, αφού οι βωμοί είναι καταφύγιον δια τα ακούσια εγκλήματα. Ότι και τον όρον "παρανομία" μεταχειριζόμεθα δι' εκείνους, που διαπράττουν κακόν άνευ ανάγκης, όχι δι' εκείνους, οι οποίοι υπό την πίεση των περιστάσεων αποτολμούν να κάμουν κάτι.» (Μτφρ. Ελευθέριος Βενιζέλος).

πληρούνται ορισμένες ηθικές και νομικές προϋποθέσεις. Ομοίως το *μίασμα* όλο και περισσότερο θεωρείται ως μια κατάσταση του νου και όχι ως μια αυτόματα μεταδιδόμενη μόλυνση.

Ο Χανιώτης¹⁵¹ αναφέρει ότι οι ελληνικές πόλεις έπαιρναν μέτρα για ν' αποφύγουν τους *ικέτες* που ζητούσαν να τους εξασφαλιστεί κατάλυμα και συγκεντρώνει επιγραφικές και φιλολογικές μαρτυρίες που αποδεικνύουν ότι οι Έλληνες προσπάθησαν ν' απαλλαγούν με διάφορους τρόπους απ' όσους προσέφευγαν στην παλιά παράδοση παρακάμπτοντας τον κοσμικό νόμο. Ωστόσο, ο *ιερός νόμος* υπήρξε τόσο ισχυρός ώστε τα μέτρα απέτυχαν να ελέγξουν αποτελεσματικά την *ασυλία*. Παρά τις ανανεωτικές τάσεις, δεν επέτρεψε τη διαμόρφωση γενικά αποδεκτών κανόνων, οι οποίοι να καθορίζουν με σαφήνεια αν οι αξιώσεις για *άσυλο* θα έπρεπε να γίνουν δεκτές ή όχι. Αυτή ήταν μια σύγκρουση εξουσιών που δεν βρήκε λύση. Σαφείς και κατηγορηματικούς κανονισμούς έχουμε μόνο στην περίπτωση των δραπετών δούλων, κατά την οποία ιερείς ή δικαστές εξέταζαν τις κατηγορίες των σκλάβων εναντίον του αφέντη τους και αποφάσιζαν αν ο δούλος θα έπρεπε να επιστραφεί στον κύριό του, ή ν' απελευθερωθεί, ή να παραμείνει στην υπηρεσία του ιερού.¹⁵² Οι Έλληνες ήταν απρόθυμοι να εισαγάγουν νόμους που θα περιόριζαν την *ασυλία*, ίσως λόγω της πεποίθησής τους ότι ο θεϊκός νόμος είναι ανώτερος από κάθε κοσμική εξουσία. Παρά το γεγονός ότι κακοποιά στοιχεία μπορούσαν να εκμεταλλευτούν τον θεσμό της *ασυλίας* και παρά την κριτική που ασκείτο, ήταν ευκολότερο να εφαρμόζουν τεχνάσματα από το να ψηφίσουν νόμους που θα τον περιόριζαν. Ο απλούστερος τρόπος ήταν να παραβιάσει κανείς την *ασυλία*, ελπίζοντας ότι οι θεοί θα κλείσουν τα μάτια, ειδικά αν ο *ικέτης* ήταν εγκληματίας. Μέχρι την ελληνιστική εποχή δεν υπάρχει μαρτυρία για νόμιμη διαδικασία εναντίον ατόμων που είχαν παραβιάσει την *ασυλία*. Οι κλασικοί και πολλοί μεταγενέστεροι

¹⁵¹ CHANIOTIS (1996) 79 κ.ε.

¹⁵² *IG V¹ 1390* (92/91 π.Χ.) *LSCG* 65, 1.80-84: φύγιμον εἶμεν τοῖς δούλοις, τοῖς δούλοις φύγιμον ἔστω τὸ ἱερόν, καθὼς ἂν οἱ ἱεροὶ ἀποδείξωντι τὸν τόπον, καὶ μηθεὶς ὑποδεχέσθω τοὺς δραπέτας μηδὲ σιτοδοτεῖτω μηδὲ ἔργα παρεχέτω· ὁ δὲ ποιῶν παρὰ τὰ γεγραμμένα ὑπόδικος ἔστω τῷ κυρίῳ τᾶς τοῦ σώματος ἀξίας διπλάσιος καὶ ἐπιτιμίου δραχμῶν πεντακοσιᾶν, ὁ δὲ ἱερεὺς ἐπικρινέτω περὶ τῶν δραπετικῶν, ὅσοι ἦνται ἐκ τᾶς ἀμετέρας πόλεος, καὶ ὅσους κατακρίνει, παραδότω τοῖς κυρίοις· ἂν δὲ μὴ παραδιδῶι ἐξέστω τῷ κυρίῳ ἀποτρέχειν ἔχοντι.

Για τους δραπέτες δούλους που κατέφευγαν στα ιερά ως *ικέτες* βλ. KUDLIEN (1988) 243-245.

ιεροί νόμοι για την ασυλία και την ικεσία, αφήνουν την προστασία της ασυλίας στη θεοδικία.¹⁵³

Στην Ελλάδα δεν υπήρχε νομοθεσία για το *άσυλο* η οποία να αφορά άμεσα το τελετουργικό της *ικεσίας*, αλλά κανονιστικές παρεμβάσεις στην περιφέρεια του τελετουργικού, προκειμένου να περιοριστούν οι συνέπειες. Ο περιορισμός της *ασυλίας* μπορούσε να επιτευχθεί με τρεις τρόπους:¹⁵⁴ α) με την απαγόρευση της εισόδου σε ιερό μολυσμένων ατόμων (κατάδικων, ακάθαρτων, ξένων) επομένως με τον περιορισμό της δυνατότητάς τους να αναζητήσουν *άσυλο*, β) με λήψη μέτρων εναντίον των παραβατών *ικετών*, τα οποία επιβεβαιώνονταν από θεϊκούς χρησμούς και γ) με εξουσιοδότηση του προσωπικού των ιερών να αποβάλει *ικέτες* δούλους. Οι ιερές και οι πολιτικές αρχές που ήταν υπεύθυνες για τα ιερά διατηρούσαν το δικαίωμα να έχουν την τελική απόφαση σχετικά με την αποδοχή ή την απόρριψη ενός αιτήματος *ασυλίας*.¹⁵⁵ Στην περίπτωση των δούλων μόνο στα θύματα βίας επιτρεπόταν να παραμείνουν στα ιερά. Κατ'αναλογία, στους ελεύθερους ανθρώπους υπήρχε διάκριση ανάμεσα σ' εκείνους που ζητούσαν *άσυλο* επειδή ήταν αδικούμενοι και ήθελαν να αποφύγουν άλλες επιθέσεις και σ' εκείνους που κατέφευγαν σε ιερό έχοντας διαπράξει κάποιο έγκλημα προκειμένου να αποφύγουν την τιμωρία.¹⁵⁶ Από τους δικανικούς νόμους πληροφορούμεθα ότι κάποιες κατηγορίες παραβατών ήταν αποκλεισμένες από τα ιερά.¹⁵⁷ Αυτή η απαγόρευση προστάτευε τον ιερό τόπο από το *μίασμα* της παρουσίας ακάθαρτου προσώπου. Παρατηρούμε ότι οι κανονισμοί για τον περιορισμό της *ασυλίας* συνήθως έχουν θρησκευτικό έρεισμα, δηλαδή είτε υποστηρίζουν ότι προστατεύουν τα ιερά από το *μίασμα*, είτε επιβεβαιώνονται από χρησμούς, είτε εξασφαλίζουν προσωπικό για τον ναό. Οι προσπάθειες των ελληνικών

¹⁵³ CHANIOTIS (1996) 70, σημ. 20, όπου και οι επιγραφικές μαρτυρίες.

¹⁵⁴ Όπ.π., 72.

¹⁵⁵ Θουκ. 3.70.5: ὀφλόντων δὲ αὐτῶν καὶ πρὸς τὰ ἱερά ἱκετῶν καθηζομένων διὰ πλῆθος τῆς ζημίας, ὅπως ταξάμενοι ἀποδῶσιν, ὁ Πειθίας (ἐτύγγανε γὰρ καὶ βουλῆς ὦν) πείθει ὥστε τῶ νόμῳ χρῆσασθαι. («Οἱ κατηγορούμενοι καταδικάστηκαν κι ἔτρεξαν και κάθισαν ἱκέτες στους ναούς, ζητώντας να πληρώσουν με δόσεις το πρόστιμο, επειδή το ποσό ἦταν πολύ μεγάλο. Ο Πειθίας, που ἦταν μέλος της Βουλῆς, την ἔπεισε να εφαρμόσει τον νόμο». Μτφρ. Ἀγγελος Βλάχος).

¹⁵⁶ Διόδ. Σικ. 16.60.1: τοὺς δὲ πεφευγῶτας τῶν Φωκέων καὶ τῶν ἄλλων τῶν μετεσχηκότων τῆς ἱεροσυλίας ἐναγεῖς εἶναι καὶ ἀγωγίμους πάντοθεν.

¹⁵⁷ Ο Ανδοκίδης (1.33) αναφέρει αττικό νόμο που απαγόρευε σ' έναν *ἄτιμον*, δηλαδή σ' έναν άνθρωπο που με δικαστική απόφαση είχε στερηθεί των δικαιωμάτων του, να εισέρχεται σε ιερό: οὐκ ἔξεστιν αὐτῷ εἰς τὸ ἱερὸν τοῖν θεοῖν εἰσιέναι, ἢ ἀποθανεῖται.

πόλεων να θέσουν όρια στο έθιμο της *ικεσίας*, που είχε βαθιές ρίζες στη θρησκευτική συνείδηση, ουδέποτε θέτει σε αμφισβήτηση την υπεροχή του θείου νόμου έναντι του κοσμικού. Ωστόσο, τουλάχιστον από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. η *ικεσία* – *ασυλία* δεν γίνεται αυτόματα σεβαστή αλλά μόνο ύστερα από εξέταση κάθε μεμονωμένης περίπτωσης¹⁵⁸ και περί τα τέλη του αιώνα αποδεικνύεται μια τελετουργία αδύναμη να αντιμετωπίσει την πολιτική πραγματικότητα.¹⁵⁹

2.2 ΟΙ ΣΚΗΝΕΣ ΑΣΥΛΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

2.2.1 Μορφές του *μοτίβου ικεσίας* – *ασυλίας* στην τραγωδία

Οι μορφές *ικεσίας* που απαντούν στην αρχαία ελληνική γραμματεία είναι δύο ειδών: α) η *ικεσία* προς ένα πρόσωπο, δηλαδή η απευθείας παράκληση ενός προσώπου προς ένα άλλο, και β) η καταφυγή σε ιερό χώρο, βωμό ή άγαλμα θεότητας, δηλαδή αυτό που στην παρούσα εργασία αποκαλείται *ασυλία*. Η πρώτη μορφή είναι πολύ συχνή στο έπος¹⁶⁰ αλλά είναι γνωστή και στην τραγωδία.¹⁶¹ Συναντάται στις περισσότερες σωζόμενες τραγωδίες με εξαίρεση τους *Πέρσες* και τον *Αγαμέμνονα*¹⁶² του Αισχύλου,

¹⁵⁸ CHANIOTIS (1996) 83.

¹⁵⁹ GOULD (1973) 101. Ενδεικτικά, Ηρόδ. 6.108· Θουκ. 1.128.2–1.135.1, 3.70–81, 4.97–98.

¹⁶⁰ PEDRICK (1982)· CASSELLA (1999) 37.

¹⁶¹ Για παράδειγμα, στις τραγωδίες του Ευριπίδη η Μήδεια ικετεύει τον Κρέοντα και στη συνέχεια τον Αιγέα (*Μήδεια*, στ. 324 και 709–713), η τροφός ικετεύει τη Φαίδρα (*Ιππόλυτος*, στ. 326), η Εκάβη ικετεύει τον Οδυσσέα (*Εκάβη*, στ. 273–276). Στον *Φιλοκτήτη* (στ. 468–470 και 484–486) του Σοφοκλή ο Φιλοκτήτης ικετεύει τον Νεοπόλεμο. Για έναν πλήρη κατάλογο των παραπομπών στα σωζόμενα τραγικά κείμενα και στα έργα της ελληνικής γραμματείας γενικότερα βλ. NAIDEN (2006) Appendix 1a.

¹⁶² Στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου δεν υπάρχει σκηνή *ικεσίας*, υπάρχει όμως στο τελευταίο τμήμα της παρόδου (στ. 223–247) η αφήγηση από τον Χορό της *ικεσίας* της Ιφιγένειας προς τον πατέρα της. Οι Αργείοι γέροντες που αποτελούν τον Χορό μας πηγαίνουν πίσω στο ξεκίνημα της τρωικής εκστρατείας, στην Αυλίδα, όταν ο Αγαμέμνων βρίσκεται μπροστά στο δίλημμα να θυσιάσει την κόρη του, την Ιφιγένεια, για να εξιλεώσει τη θεά Αρτέμιδα, προκειμένου να πνεύσουν οι ούριοι άνεμοι που θα επιτρέψουν την αναχώρηση του στόλου. Περιγράφονται οι προετοιμασίες για τη θυσία της Ιφιγένειας και οι απεγνωσμένες παρακλήσεις της. Μια συγκλονιστική λεπτομέρεια που αναφέρεται είναι η φίμωση της κοπέλας και τα ικετευτικά βλέμματα προς τους δημίους της κατά τις τελευταίες στιγμές της ζωής της. Η *ικεσία* της Ιφιγένειας δεν είχε αποτέλεσμα. Η αναφορά του Χορού στη θυσία της αποτελεί υπαινιγμό για τη δεοντολογία της ανταπόδοσης. Τα συγκεκριμένα λόγια των Αργείων γερόντων δείχνουν ότι εκείνοι βλέπουν το κακό να πλησιάζει χωρίς να μπορούν να το αποτρέψουν (στ. 248–255). Η αναφορά στην *ικεσία* της Ιφιγένειας που απορρίφθηκε από τον πατέρα της, προοικονομεί την τιμωρία του Αγαμέμνονα. Είναι δε αυτή, όπως σημειώνει ο NAIDEN (2006: 146), η μοναδική περίπτωση τιμωρίας *ικετευόμενου* που απέρριψε *ικέτη*, από τις εβδομήντα συνολικά ανάλογες περιπτώσεις που συναντάμε στις αρχαιοελληνικές πηγές. Στην τραγωδία του Αισχύλου η δολοφονία

τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, τις *Βάκχες* του Ευριπίδη και τον *Ρήσο*. Είναι εντυπωσιακή η συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται στα έργα του Ευριπίδη σκηνές *προσωπικής ικεσίας* ή *ασυλίας*, ώστε θα λέγαμε ότι η *ικεσία* είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό της ευριπίδειας δραματουργίας.¹⁶³

Η *προσωπική ικεσία* στην τραγωδία αποτελεί ένα πολύ περιορισμένο θέμα που δεν επηρεάζει την εξέλιξη του δράματος και δεν θα μπορούσαμε σε καμία περίπτωση να πούμε ότι πλέκεται η δράση γύρω από αυτήν. Η δεύτερη μορφή *ικεσίας*, η οποία και θα μας απασχολήσει στην έρευνά μας, είναι εκείνη που αποτελεί το *Altarmotiv*, την περίπτωση κατά την οποία οι *ικέτες* καταφεύγουν σ' έναν βωμό αναζητώντας ένα άσυλο, δηλαδή σ' έναν τόπο ιερό και απαραβίαστο όπου θα βρουν προστασία από αυτό που τους απειλεί. Πρόκειται για μια *ασυλία*. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Αισχύλο στις *Ίκετίδες* (στ. 601).¹⁶⁴ Η Cassella¹⁶⁵ θεωρεί ότι η *ικεσία* προς πρόσωπο δεν μπορεί να συνδεθεί με την *ασυλία*, με την έννοια ότι στα *δράματα ικεσίας* ο *ικέτης* ζητά να γίνει αποδεκτός μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο, επομένως η κατάσταση δεν έχει μόνο θρησκευτικό χαρακτήρα, αλλά και πολιτικό και νομικό, γιατί συνεπάγεται κάποιες δεσμεύσεις απέναντι στον *ικέτη* οι οποίες αφορούν όλη την κοινότητα. Εντούτοις, στις τραγωδίες που περιέχουν σκηνές *ασυλίας* (οι οποίες αποτελούν το αντικείμενο της μελέτης μας) πρόκειται πάντα για *ικεσία* και *ασυλία* συγχρόνως: η *ασυλία* εμπεριέχει την *ικεσία* προς ένα πρόσωπο.¹⁶⁶ Κατά την Cassella η μοναδική ίσως προσπάθεια να δομηθεί η πλοκή της τραγωδίας γύρω από μια *ικεσία* προσωπική είναι η περίπτωση των *Ίκετίδων* του Ευριπίδη: οι μητέρες των νεκρών εμφανίζονται ως *ικέτιδες* στον βωμό της Δήμητρας, όμως στη συνέχεια η *ικεσία* γίνεται προσωπική καθώς απευθύνονται στην Αίθρα και στον Θησέα.

του Αγαμέμνονα θα παρουσιαστεί από την Κλυταιμίστρα ως πράξη εκδίκησης για τον φόνο της Ιφιγένειας.

¹⁶³ Ο MERCIER (1990) στη διατριβή του για τις σκηνές *ικεσίας* στον Ευριπίδη καταλήγει με τη διαπίστωση ότι “the scene of enacted suppliant ritual is a trademark technique of Euripidean drama”.

¹⁶⁴ Βλ. εδώ [18](#).

¹⁶⁵ CASSELLA (1999) 238–239.

¹⁶⁶ ΑΕΛΙΟΝ (1983) II, 15, σημ. 3.

Το μοτίβο της *ασυλίας* στην τραγωδία δεν αποτελεί αυτόνομο λογοτεχνικό δημιούργημα, αλλά βασίζεται, όπως και η *αναγνώριση*, η *αγγελική ρήση* και ο *αγών*, σε προηγούμενες πρακτικές φόρμες (Naturformen) οι οποίες στο δράμα αποκρυσταλλώθηκαν σε μορφές τέχνης και λειτούργησαν ως φορείς πλοκής. Αυτός ο συσχετισμός μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης της πραγματικότητας είναι, όπως παρατηρεί ο Kopperschmidt,¹⁶⁷ θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ελληνικής τραγωδίας. Όταν οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές αναφέρουν επεισόδια *ικεσίας* και *ασυλίας* στα έργα τους, δεν μεταφέρουν στο θέατρο παλαιούς μύθους αλλά μια πραγματικότητα που είχαν βιώσει. Ίσως αυτό εξηγεί, κατά την Αέλιον,¹⁶⁸ τη συχνότητα με την οποία εμφανίζεται το θέμα της *ικεσίας*–*ασυλίας* στο αρχαίο δράμα. Περί το 510 π.Χ. οι Πλαταιείς κατέφυγαν ως *ικέτες* στον βωμό των Δώδεκα θεών στην Αθήνα, όπως παραδίδει ο Ηρόδοτος (6.108.4). Το 470 π.Χ. ο Σπαρτιάτης στρατηγός Πausανίας κατηγορούμενος για μηδισμό αναζήτησε *άσυλο* στον ναό της Χαλκιοίκου Αθηνάς στη Σπάρτη, όπου οι έφοροι τον άφησαν να πεθάνει από ασυτία, στάση η οποία τους μίανε κατά το μαντείο των Δελφών (Θουκ. 1.134). Την ίδια εποχή ο Αθηναίος πολιτικός και στρατηγός Θεμιστοκλής, κατηγορηθείς ότι είχε έλθει σε συνεννόηση με τον Πausανία, κατέφυγε ως *ικέτης* στην αυλή του βασιλιά των Μολοσσών Άδμητου (Θουκ. 1.136). Επίσης παραδίδεται το επεισόδιο της σφαγής των ολιγαρχικών Κερκυραίων που είχαν αναζητήσει *άσυλο* σε τοπικά ιερά, στις αρχές του Πελοποννησιακού πολέμου (Ηρόδ. 6.108 και Θουκ. 3.75 και 81).¹⁶⁹ Ο Αισχύλος υπήρξε σύγχρονος των γεγονότων του Πausανία και του Θεμιστοκλή και ήταν περίπου 15 ετών όταν διαδραματίστηκαν τα γεγονότα με τους Πλαταιείς στην Αγορά της Αθήνας. Ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης θα πρέπει να γνώριζαν από αφηγήσεις τα σχετικά με τον θάνατο του Πausανία και τη φυγή του Θεμιστοκλή, ενώ είχαν ζήσει τα οδυνηρά γεγονότα της σφαγής των Κερκυραίων.

Οι σκηνές *ασυλίας* αποτελούν αξιοσημείωτα περιστατικά για την τραγωδία, γιατί παρουσιάζουν ένα κομβικό σημείο ή μια κρίση στη δράση.¹⁷⁰ Προσφέρουν στους

¹⁶⁷ KOPPERSCHMIDT (1971) 321.

¹⁶⁸ Ενδεικτικά, ΑΕΛΙΟΝ (1983) II, 17.

¹⁶⁹ Βλ. εδώ [34](#).

¹⁷⁰ GREEN & HANDLEY (42003) 40· ALLAN (2001a) 39.

δραματουργούς στοιχεία που τους επιτρέπουν να εκμεταλλευτούν την ουσιαστικά στατική φύση της τραγωδίας, εστιάζοντας στον βωμό ή στο άγαλμα του θεού και στους *ικέτες* που έχουν καταφύγει εκεί. Δημιουργείται έτσι ένας *σκηνικός πίνακας* και το βλέμμα των θεατών επικεντρώνεται σ' ένα οπτικώς σαφές σχήμα ενώ παράλληλα η συγκέντρωση των προσώπων γύρω από τον τόπο του *ασύλου* προσφέρει ένα ιδανικό σκηνικό για πολιτικές συγκρούσεις και αντιπαραθέσεις.¹⁷¹ Ο Grethlein¹⁷² έδειξε ότι το μοτίβο της *ασυλίας* χρησιμοποιήθηκε από την Αθήνα εμπλέκοντας σημαντικούς ήρωες που δεν είχαν αττική καταγωγή, με σκοπό τον επηρεασμό της κοινής γνώμης και την ανάδειξη πατριωτικών αξιών. Ο Ορέστης, η Μήδεια, ο Οιδίπους, ο Ηρακλής και τα τέκνα του, οι Αργίτισσες μητέρες, ήταν ορισμένοι από τους ήρωες τους οποίους ο μύθος συνέδεσε με την Αθήνα και μέσω των οποίων η φήμη της πόλης έγινε πανελλήνια. Η Αθήνα έχει αναγνωρισθεί ως η *πόλις* που διέδωσε σ' όλο τον κόσμο τους νόμους που προστάτευαν τους *ικέτες* (Διόδ. Σικ. 13.26.3).¹⁷³ Μέσω της προσφοράς βοήθειας εκ μέρους της πόλης σε μη Αθηναίους ήρωες, νομιμοποιείται η αθηναϊκή ηγεμονία.¹⁷⁴ Ο Krummen¹⁷⁵ τονίζει ότι αυτό δεν αποτελεί μόνον ένδειξη της αθηναϊκής επεκτατικής πολιτικής, αλλά επίσης της προσπάθειας να εξευρεθεί κοινό πεδίο με τις άλλες ελληνικές *πόλεις*. Οι μύθοι *ασύλου* διαδίδονται και μέσω των επιταφίων λόγων, που δημιουργούν έτσι ένα κοινωνικο–πολιτικό υπόβαθρο. Η εικόνα της Αθήνας όπως παρουσιάζεται στους επιτάφιους λόγους παρουσιάζει πολλές ομοιότητες μ' εκείνην της τραγωδίας, καθώς στην υπόθεση εμπλέκονται όλοι οι πολίτες και η *πόλις* προβάλλεται ως υπερασπιστής της δημοκρατίας και διώκτης των τυράννων.¹⁷⁶

Το θέμα της *ικεσίας–ασυλίας* χρησιμοποιήθηκε στην αρχαία ελληνική τραγωδία με μεγάλη ευελιξία και ποικιλία. Οι τραγωδίες που περιλαμβάνουν σκηνή *ασυλίας* μπορούν να διακριθούν σε δύο ομάδες:

¹⁷¹ ANDERSON (2010) 176.

¹⁷² GRETHLEIN (2003) 429 κ.ε. Πρβλ. ΑÉLION (1983) II, 20.

¹⁷³ οὔτοι πρῶτοι τοὺς καταφυγόντας διασώσαντες τοὺς περὶ τῶν ἰκετῶν νόμους παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις ἰσχύσαι παρεσκεύασαν.

Βλ. και WALLON (1837) 10.

¹⁷⁴ TZANETOY (2012) κυρίως 129–132.

¹⁷⁵ KRUMMEN (1993) 214 κ.ε.

¹⁷⁶ GRETHLEIN (2003) 433 κ.ε.

α) Το θέμα αποτελεί τον κορμό της πλοκής του έργου και καταλαμβάνει όλη την έκταση του δράματος. Υπάρχουν πέντε σωζόμενα έργα που δομούνται γύρω από την υποδοχή φυγάδων *ικετών* από έναν χρηστό ηγέτη ή μια χρηστή πόλη: οι *Ίκέτιδες* και οι *Εὐμενίδες* του Αισχύλου, ο *Οιδίπους ἐπί Κολωνῶν* του Σοφοκλή, οι *Ίκέτιδες* και οι *Ἡρακλεΐδαι* του Ευριπίδη. Πρόκειται για τα λεγόμενα *δράματα ικεσίας*, τα οποία μοιάζει να ακολουθούν κοινό πρότυπο (“story pattern”).¹⁷⁷ Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου, όπου η *ασυλία* του Ορέστη αποτελεί την αφετηρία και τον πυρήνα καθενός από τα δύο μέρη της τραγωδίας. Η περίπτωση του *Οιδίποδος Τυράννου* του Σοφοκλή πρέπει να διαχωριστεί από τις σκηνές *ασυλίας*, διότι η *ικεσία* στους βωμούς αποτελεί μεν ένα στοιχείο της δράσης, αλλά το περιεχόμενο είναι τελείως διαφορετικό: Θηβαίοι πολίτες, με προεξάρχοντα τον ιερέα του Διός, συγκεντρώνονται στους αναβαθμούς των βωμών που βρίσκονται έξω από το ανάκτορο του Οιδίποδα κρατώντας *κλάδους ικεσίας* για να ικετεύσουν τον βασιλιά να σώσει την πόλη από τον φοβερό λοιμό που έχει ενσκήψει (στ. 14 κ.ε.) και να παρακαλέσουν τους θεούς να έλθουν αρωγοί.¹⁷⁸ Επίσης η σκηνή *ικεσίας* στα είδωλα των θεών στους *Ἐπτά ἐπί Θήβας* του Αισχύλου παρουσιάζει αναλογίες με σκηνή *ασυλίας* σε βωμό, οι ομοιότητες όμως είναι μόνο σκηνοθετικές και όχι ουσιαστικές: πρόκειται απλώς για παράκληση στους θεούς και δεν προβάλλεται κανένα αίτημα *ασυλίας*.¹⁷⁹

β) Το θέμα καταλαμβάνει ένα μόνο μέρος του δράματος, κυρίως το πρώτο, όπως στις τραγωδίες του Ευριπίδη *Ἀνδρομάχη* και *Ἑλένη*. Ίσως ανάλογη ήταν και η περίπτωση στο αποσπασματικώς παραδεδομένο έργο του Ευριπίδη *Δίκτυς*.¹⁸⁰ Στο θέμα της *ικεσίας* βασίζεται και η δραματική οργάνωση του *Ἡρακλέους* αλλά με τρόπο ιδιαίτερο, καθώς έχουμε τριπλή επαναληπτική χρήση του μοτίβου σε τρεις

¹⁷⁷ KOPPERSCHMIDT (1971) 324-328· LATTIMORE (1964) 46-47.

¹⁷⁸ Γι'αυτό η ΑΕΛΙΟΝ [(1983) II, 17, σημ. 11] δεν συμπεριλαμβάνει στη μελέτη της αυτή την περίπτωση. Πρβλ. DELCOURT (1944). Η ΑΕΛΙΟΝ επισημαίνει ότι ορισμένα στοιχεία της *ικεσίας*, όπως οι ταινίες στους κλάδους *ικεσίας*, παραλείπονται. Ωστόσο, η αναφορά σε «ικτηρίους κλάδους» (στ. 3) μπορεί να προϋποθέτει ότι ήταν στολισμένοι με ταινίες ή τούφες λευκού ερίου, κατά τα ειωθότα.

¹⁷⁹ Βλ. εδώ [160](#).

¹⁸⁰ Για μαρτυρία *ασυλίας* στον *Δίκτυν* βλ. KARAMANOU (2006) 142-143, 155-163 και KARAMANOU (2002-03). Για τον *Πολυδέκτη* του Αισχύλου, που πιθανότατα είχε το ίδιο θέμα με τον *Δίκτυν*, δεν υπάρχει σχετική μαρτυρία.

δραματικές ακολουθίες που αντιστοιχούν στα τρία μέρη του. Ο κεντρικός ήρωας αναλαμβάνει τρεις διαδοχικούς ρόλους, του *σωτήρα*, του *διώκτη* και του *ικέτη*.¹⁸¹ Ενίοτε στα έργα αυτής της κατηγορίας το θέμα της *ασυλίας* είναι πολύ περιορισμένο και δεν αποτελεί παρά μόνον ένα στοιχείο της δράσης ανάμεσα σε πολλά άλλα: ένα πρόσωπο που απειλείται από έναν κίνδυνο αναζητά ξαφνικά *άσυλο* σ' έναν βωμό. Αυτή η περίπτωση συναντάται πιθανότατα στον *Τήλεφο* του Αισχύλου¹⁸² και του Ευριπίδη,¹⁸³ στον *Άλέξανδρο*¹⁸⁴ και στον *Ίωνα* (στ. 1253 κ.ε.) του Ευριπίδη, ίσως και στην *Αλκμήνη*¹⁸⁵ του ίδιου ποιητή, και επίσης στον *Αΐαντα τον Λοκρό*¹⁸⁶ του Σοφοκλή.

Στις τραγωδίες ακολουθείται το γνωστό τυπικό της *ασυλίας*, όπως και της *ικεσίας* προς ένα πρόσωπο, το οποίο συναντάμε στα ιστορικά κείμενα και για το οποίο έγινε λόγος σε προηγούμενη ενότητα.¹⁸⁷ Οι πόλεις που εμπλέκονται στα *δράματα* *ικεσίας* είναι η Αθήνα, το Άργος και η Θήβα. Η θεότητα στον βωμό της οποίας κάθονται οι *ικέτες* είναι ο πρώτος προστάτης τους και η ποικιλία των θεοτήτων είναι μεγάλη. Η δίωξη των *ικετών* οφείλεται είτε σε ένα αδίκημα που έχουν διαπράξει (π.χ. η Κρέουσα στον *Ίωνα* του Ευριπίδη) είτε στη σκληρότητα και την αδικία των *διωκτών* (π.χ. Ευριπίδη *Ανδρομάχη*, *Ηρακλής*, *Ελένη*). Συχνά οι *ικέτες* δεν αρκούνται στο να αναζητήσουν καταφύγιο σ' έναν βωμό για να σωθούν. Έχουν και άλλα αιτήματα, ζητούν από τους υπεύθυνους του ιερού να τους παράσχουν βοήθεια, να τους προστατέψουν απέναντι στους *διώκτες*. Υπεύθυνοι ενός ιερού είναι ο κύριος του *οίκου*, αν πρόκειται για οικιακό βωμό, ή οι ηγέτες μιας πόλης και οι πολίτες της, αν πρόκειται για δημόσιο ιερό. Σε κάποιες περιπτώσεις οι *ικέτες* δεν απειλούνται από κανέναν κίνδυνο, η καταφυγή στον βωμό είναι ένας τρόπος ώστε να περιβληθεί το αίτημά τους με ιερό χαρακτήρα και αποτελεί ένα μέσο αύξησης της πίεσης

¹⁸¹ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑ (1998) και (2003).

¹⁸² *TrGF* III (Radt) 343–346, απ. 238–240.

¹⁸³ Για τη σκηνή *ασυλίας* στον *Τήλεφο* του Ευριπίδη βλ. εδώ [435](#).

¹⁸⁴ Για τη σκηνή *ασυλίας* στον *Άλέξανδρο* του Ευριπίδη βλ. ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2013).

¹⁸⁵ Για την *ασυλία* στην *Αλκμήνη* του Ευριπίδη βλ. εδώ στο οικείο κεφάλαιο. Έχει επίσης υποθεθεί σκηνή *ασυλίας* σε άλλα δύο έργα του Ευριπίδη που σώζονται σε σπαράγματα, στους *Κρήτες* [βλ. Collard and Cropp (2008) VII, εισαγωγή στους *Κρήτες*, 531] και στον *Οινέα* [βλ. Collard and Cropp (2008) VIII, εισαγωγή στον *Οινέα*, 30]. Η υπόθεση βασίζεται σε μεταγενέστερες απεικονίσεις του μύθου.

¹⁸⁶ Για την *ασυλία* στον *Αΐαντα τον Λοκρό* του Σοφοκλή βλ. Lloyd–Jones (2003) III, 12–15, εισαγωγή στον *Αΐαντα τον Λοκρό* και απ. 10c.

¹⁸⁷ Βλ. εδώ [23](#).

προκειμένου να επιτύχουν την αποδοχή του αιτήματος. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, στις *Ίκετιδες* του Ευριπίδη και ίσως ήταν ίδια η περίπτωση των *Έλευσινίων* του Αισχύλου.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί,¹⁸⁸ στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. ασκείται για πρώτη φορά κριτική σε τελετουργίες που δεν κάνουν ηθικές διακρίσεις.¹⁸⁹ Εγκαταλείπεται σταδιακά η ιδέα του αυτοματισμού της τελετουργίας και επικρίνεται η χωρίς διακρίσεις αποδοχή των *ικετών*. Η πεποίθηση ότι η *ασυλία* δεν μπορεί να παραχωρείται στον καθένα αυτόματα και χωρίς προϋποθέσεις, εκφράζεται έμμεσα στο αττικό δράμα, όπου συχνά οι *ικέτες* αναπτύσσουν επιχειρήματα για να πείσουν ότι δικαιούνται *ασύλου* και τονίζουν ότι έχουν αδικηθεί. Δεν ζητούν απλά την προστασία που εξασφαλίζει ο θεϊός νόμος, αλλά υπερασπίζονται τις αξιώσεις τους προβάλλοντας επιχειρήματα που θυμίζουν δικανικούς λόγους. Διατυπώνονται απόψεις που υποστηρίζουν ότι η *ικεσία* είναι δικαίωμα όσων αδικούνται και προβληματίζει το θέμα της εκμετάλλευσης του θεσμού της *ασυλίας* από τους εγκληματίες. Όταν η Κρέουσα στον *Ίωνα* του Ευριπίδη αποτυγχάνει να δολοφονήσει τον Ίωνα, που δεν γνώριζε ότι ήταν γιος της, ο Χορός τη συμβουλεύει να καταφύγει στον βωμό ως *ικέτιδα* για να σωθεί (στ. 1250–1260). Ο ποιητής, με το στόμα του *διώκτη* της Ίωνα, κατακρίνει τον θεσμό της *ικεσίας* και θέτει υπό αμφισβήτηση το απαραβίαστο του ιερού. Ο Ίων εξαπολύει την πρώτη επίθεση στον θεσμό της *ασυλίας* (*Ίων* στ. 1312–1319):

δεινόν γε, θνητοῖς τοὺς νόμους ὡς οὐ καλῶς
ἔθηκεν ὁ θεὸς οὐδ' ἀπὸ γνώμης σοφῆς·
τοὺς μὲν γὰρ ἀδίκους βωμὸν οὐχ ἴζειν ἐχρῆν,
ἀλλ' ἐξελαύνειν· οὐδὲ γὰρ ψαύειν καλὸν
θεῶν πονηρὰν χεῖρα· τοῖσι δ' ἐνδίκοις
ιερὰ καθίζειν, ὅστις ἠδικεῖτ', ἐχρῆν·
καὶ μὴ 'πὶ ταὐτὸ τοῦτ' ἰόντ' ἔχειν ἴσον

¹⁸⁸ Βλ. εδῶ [35](#).

¹⁸⁹ CHANLOTIS (1996) 66.

τόν τ' ἐσθλὸν ὄντα τόν τε μὴ θεῶν πάρα.¹⁹⁰

Παρότι τα επικριτικά λόγια του Ίωνα μοιάζει να συγκρούονται με τους θεσμούς που σέβονταν οι Έλληνες, η εξέλιξη της πλοκής του δράματος το διαψεύει. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Χανιώτης,¹⁹¹ αν ο Ίων παραβίαζε το *άσυλο*, θα σκότωνε εν αγνοία του τη μητέρα του διαπράττοντας το φοβερότερο έγκλημα. Ακόμα μια φορά ο θείος νόμος αποδεικνύεται ανώτερος των ανθρώπινων εκτιμήσεων.

Από τη στιγμή που ο *ικέτης* εγκαταλείπει το *άσυλο*, το δικαίωμα *ασυλίας* παύει να υπάρχει και η εκπλήρωση των υποσχέσεων του εγγυητή, ο οποίος έπεισε τον *ικέτη* να απομακρυνθεί, είναι θέμα δικαιοσύνης και προσωπικής ακεραιότητας.¹⁹² Ο Μενέλαος στην *Άνδρομάχη* ακολουθεί το στρατήγημα που είχαν εφαρμόσει οι Κερκυραίοι ολιγαρχικοί το 427 π.Χ.¹⁹³ Αντίθετα, ευγενείς τραγικοί χαρακτήρες, όπως ο Θησεύς στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* και ο Πελασγός στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, πραγματοποιούν τις υποσχέσεις τους.¹⁹⁴

2.2.2 Η οργάνωση του μοτίβου

Ο Koppershmidt,¹⁹⁵ ο οποίος μελέτησε τη λειτουργία του θέματος της *ικεσίας* στο δράμα, διέκρινε μια βασική τριαδική δομή που ορίζεται από τη σχέση ανάμεσα στους τρεις κεντρικούς ρόλους (*ικέτη*, *διώκτη* και *σωτήρα*) και οδηγεί σε μια διαδοχή ανάλογων καταστάσεων (*ικεσία*, αποδοχή από τον *σωτήρα*, επίθεση του *διώκτη*, σύγκρουση του *διώκτη* με τον *σωτήρα*, μάχη, εορτασμός της νίκης). Η πορεία της δράσης κινείται από την απελπισμένη φυγή προς την επίτευξη της σωτηρίας και

¹⁹⁰ «Αλλοίμονο! είνε σκληρό: οι νόμοι που έχουν δώση
εις τους ανθρώπους οι θεοί, σοφώτεροι δεν είνε.
Δεν έπρεπε οι άδικοι να πιάνουν τους βωμούς τους,
αλλά να διώχνωντ' από κει· ποτέ καλό δεν είνε
να ακουμπάη στους θεούς το πονηρό το χέρι,
και μοναχά οι δίκαιοι που είν' αδικημένοι
έπρεπε να καθίζουνε, και όχι νάνε ίσοι
ο δίκαιος κι' ο άδικος εις τους θεούς μπροστά.»

(Μτφρ. Πολύβιος Δημητρακόπουλος)

¹⁹¹ CHANIOTIS (1996), 83.

¹⁹² MIKALSON (1991) 73.

¹⁹³ Βλ. εδώ [34](#).

¹⁹⁴ Βλ. εδώ στα αντίστοιχα κεφάλαια.

¹⁹⁵ KOPPERSHMIDT (1971). Βλ. και BURIAN (1971)· HEATH (1987a).

συνδέεται με θέματα θρησκευτικά και πολιτικά. Η ερμηνεία κάθε δράματος αποκαλύπτει ότι πρόκειται για ένα ευέλικτο σύνολο των τυπικών συμβάσεων με σημαντικές διαφορές σε κάθε περίπτωση. Κοινά θέματα αναπτύσσονται με διαφορετικούς τρόπους, και οι τελικές σκηνές κάθε έργου μορφοποιούν ή και ανατρέπουν την εξέλιξη.

Η σύγκρουση στο *μοτίβο της ασυλίας* είναι τριπολική: ο *ικέτης* ή οι *ικέτες* αναζητούν έναν *προστάτη* (*σωτήρα*) ο οποίος θα υπερασπιστεί το αίτημά τους απέναντι στον *διώκτη*. Αυτή η σύγκρουση εκδηλώνεται με τρεις δυαδικές σχέσεις ή αντιπαραθέσεις: *ικέτης – διώκτης*, *ικέτης – προστάτης*, *προστάτης – διώκτης*. Μία από αυτές είναι κάθε φορά η κύρια σύγκρουση του δράματος, ενώ οι άλλες δύο έχουν δευτερεύοντα ρόλο. Ποια από αυτές τις αντιπαραθέσεις έχει τη μεγαλύτερη έμφαση και ποια θέματα εμπλέκονται, εξαρτάται από την κεντρική. Το *μοτίβο της ασυλίας* δεν είναι συμπαγές και μονολιθικό, αλλά επιδέχεται δομικές παραλλαγές που ο δημιουργός μπορεί να τις διαμορφώσει με τρόπο ώστε να υπηρετήσει τους σκοπούς του.¹⁹⁶

Το τυπικό *μοτίβο της ασυλίας* είναι εκείνο σύμφωνα με το οποίο ένας ξένος, διωκόμενος από έναν εχθρό, εγκαταλείπει τη χώρα του και καταφεύγει στον βωμό μιας άλλης κοινότητας, στους κόλπους της οποίας ζητά να γίνει αποδεκτός αφού σωθεί από τον *διώκτη*. Το πρότυπο αυτό ακολουθούν οι *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή και οι *Ηρακλείδαι* του Ευριπίδη, δράματα στα οποία ο ποιητής ενδιαφέρεται να προσδιορίσει τις νομικές σχέσεις που ενώνουν τον ξένο με τη νέα του πόλη. Θεωρείται ότι οι *Ίκέτιδες* του Αισχύλου υπήρξαν το αρχέτυπο, “das Urbild” όπως λέει ο Strohm, γιατί σ’ αυτές παρουσιάζονται τα βασικά στοιχεία της πλοκής (*Handlungsgrundrisse* ή *Handlungselemente*): α) παράκληση και παραχώρηση *προστασίας* από τον κυρίαρχο του τόπου, β) επικύρωση από τον λαό, γ) άσκηση βίας και δ) *αγών* και κήρυξη πολέμου.¹⁹⁷ Το *μοτίβο* του πολέμου περιλαμβάνεται και στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, όπου οι μητέρες δεν ζητούν ένταξη σε μια κοινότητα αλλά σεβασμό σ’ έναν νόμο που είναι αποδεκτός σε όλες τις ελληνικές πόλεις.

¹⁹⁶ MAIO (1989) 14.

¹⁹⁷ CASSELLA (1999) 24.

2.3 ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Οι γνώσεις μας για τη μορφή του σκηνικού χώρου, δηλαδή του φυσικού χώρου της παράστασης, στο πρώτο κλασικό θέατρο του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. είναι καθοριστικές στην προσπάθεια ανασύνθεσης της σκηνικής παρουσίασης των δραμάτων. Ωστόσο τρία ζητήματα εξακολουθούν να προβληματίζουν τους ερευνητές: α) το σχήμα της *ορχήστρας* (ορθογώνιο ή κυκλικό;), β) η ύπαρξη ή μη υπερυψωμένου χώρου για την κίνηση των υποκριτών και γ) η ύπαρξη και η μορφή σκηνικού οικοδομήματος.

2.3.1 Το Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως

Το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής μορφής του θεάτρου της κλασικής εποχής, όπου διεξήχθησαν οι πρώτες διδασκαλίες των δραμάτων, είναι εξαιρετικά σύνθετο και δυσεπίλυτο και η όποια προτεινόμενη λύση παραμένει υποθετική. Οι πληροφορίες μας μπορούν να αντληθούν από αρχαιολογικές ενδείξεις (αρχιτεκτονικά κατάλοιπα, αγγειογραφίες) και γραπτές μαρτυρίες (το ίδιο το κείμενο των σωζόμενων δραμάτων, την *Περί Ποιητικής* μελέτη του Αριστοτέλη, επιγραφικές μαρτυρίες, μεταγενέστερες αφηγήσεις περιηγητών και συγγραφέων της αρχαιότητας, το *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη του 2^{ου} αι. μ.Χ.¹⁹⁸, το λεξικό Σούδα του 10^{ου} αι. μ.Χ., το έργο του Βιτρούβιου *De architectura* του 1^{ου} αι. π.Χ.–1^{ου} μ.Χ.). Εκτός αυτών, νεότεροι ιστορικοί του θεάτρου και θεατράνθρωποι βασίζονται στην εμπειρία τους από σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις και αναζητούν το ιδανικό σχήμα για να ερμηνεύσουν τις ιστορικές συνθήκες της παράστασης.

Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα είναι πενιχρά, όχι μόνον γιατί έχουν υποστεί φθορές από μεταγενέστερες επεμβάσεις και από τον χρόνο, αλλά και γιατί πολλά στοιχεία στα πρώιμα θέατρα ήταν κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά (ξύλο, ύφασμα κλπ.) ενώ, κατά τις πολύ παλαιές ανασκαφές, ίσως κάποια στοιχεία αγνοήθηκαν ή κάποια άλλα ερμηνεύθηκαν σύμφωνα με εμπεδωμένες αντιλήψεις της εποχής. Όσον αφορά στις υπόλοιπες πηγές, οι περισσότερες είναι έμμεσες, αποσπασματικές και μεταφέρουν

¹⁹⁸ Σχετικά με το κατά πόσον το *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αξιόπιστη πηγή μαρτυριών για το αρχαίο ελληνικό θέατρο βλ. MAUDUIT & MORETTI (2010).

υποκειμενικές απόψεις, ενώ οι αγγειογραφίες είναι στην πλειονότητά τους μεταγενέστερες των διδασκαλιών των δραμάτων και δεν αποτελούν αποτυπώσεις του χώρου. Από τα κείμενα των σωζόμενων δραμάτων μπορούμε να αντλήσουμε μόνον έμμεσες πληροφορίες για τον χώρο των παραστάσεων. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι δεν γνωρίζουμε μέχρι ποίου σημείου οι αναφορές αυτές αποτελούν συμβάσεις¹⁹⁹ ή υπαινίσσονται πραγματικά στοιχεία. Όπως, όμως, επισημαίνει ο Χουρμουζιάδης,²⁰⁰ ακριβώς «η συνάρτηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου με το εφικτό καθιστά τα ελληνικά δραματικά κείμενα χρήσιμες πηγές για τη συναγωγή συμπερασμάτων ως προς τη σχέση τους με τον θεατρικό χώρο όπου αυτά παρουσιάζονταν» και μπορεί να μας οδηγήσει σε υποθέσεις σχετικά με τον χώρο της παράστασης και τη σκηνική υποδομή. Εκείνο που θα πρέπει να έχει κανείς υπόψη κατά την εξέταση του θέματος είναι ότι η δρώσα πράξη προϋπήρξε του θεατρικού κτίσματος και ότι οι σκηνοθετικές ανάγκες που προέκυπταν κατά την εξέλιξη του δράματος επαναπροσδιόριζαν τη μορφή και προωθούσαν την εξέλιξη του θεατρικού χώρου.

Βάσει των γραπτών πηγών, κατά τον 6^ο αι. π.Χ. μια πρώιμη θεατρική εγκατάσταση που αναφέρεται με το όνομα *ορχήστρα* βρισκόταν στην Αγορά των Αθηνών, δίπλα σε μία *αίγειρο* (είδος λεύκας). Για τους θεατές υπήρχε μια κατασκευή που στις αρχαίες πηγές αναφέρεται ως *ίκρια*, προφανώς μια συναρμογή ξύλινων καθισμάτων στηριγμένων σε κάθετα υποστηρίγματα.²⁰¹ Δεν γνωρίζουμε αν η θέση της αρχαϊκής αγοράς ήταν ίδια μ' εκείνη της Αρχαίας Αγοράς του Κεραμεικού, ή αν αυτή βρισκόταν σε άλλο σημείο της πόλης —έχει προταθεί ο χώρος ΒΑ της Ακρόπολης, χωρίς να αποκλείεται η νότια κλιτύς όπου και το ιερό του Διονύσου Ελευθερέως. Εν τέλει, μόνον εικασίες μπορούν να γίνουν για τη θέση του *θεάτρου των ικρίων*.²⁰² Κατά την Papastamati-von Moock,²⁰³ η οποία διενήργησε πρόσφατα

¹⁹⁹ GOLDHILL (1986).

²⁰⁰ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) 139. Για το θέμα βλ. και εδώ [72](#).

²⁰¹ JUNKER (2004) 11 σημ. 4.

²⁰² Για τις διατυπωθείσες απόψεις —με παραπομπές στη σχετική βιβλιογραφία— και την προσωπική του εκτίμηση βλ. ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ (2009) 85 –87. Ο Βαλαβάνης εκτιμά πως η θέση των *ικρίων* ήταν στην Αρχαία Αγορά και πως η κατάρρευσή τους στις αρχές του 5ου αι. π.Χ., δημιούργησε την ανάγκη κατασκευής ενός νέου θεάτρου, εκείνου του Διονύσου Ελευθερέως.

²⁰³ PASTAMATI-VON MOOCK (2015) 42.

συμπληρωματικές ανασκαφές στον χώρο του Θεάτρου του Διονύσου, στην Αθήνα υπήρχαν δύο ξύλινες θεατρικές εγκαταστάσεις που χαρακτηρίζονταν με τον όρο *ἴκρια*, συνδέονταν με ιερά του Διονύσου (του Λήναιου στην Αρχαία Αγορά και του Ελευθερέως στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης) και χρησιμοποιήθηκαν παράλληλα για σημαντικό χρονικό διάστημα. Το θέατρο της Αγοράς ήταν το αρχαιότερο εκ των δύο. Η πολιτική και κοινωνική ανάγκη για εδραίωση της λαϊκής λατρείας του Διονύσου οδήγησε στην αναζήτηση προσφορότερης θέσης για την εγκατάσταση του νέου ιερού του Διονύσου Ελευθερέως και του θεάτρου, και η νότια κλιτύς της Ακρόπολης έμοιαζε κατάλληλη για τη δημιουργία θεατρικού χώρου μεγαλύτερης χωρητικότητας και καλύτερης ορατότητας και ακουστικής, με λιγότερα κατασκευαστικά προβλήματα. Οι πηγές αναφέρουν δύο καταρρεύσεις *ἰκρίων*: μία στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ., όταν ο Αισχύλος διαγωνιζόταν με τον Πρατίνα και τον Χοιρίλο,²⁰⁴ και μια δεύτερη στα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ., πριν από την αναχώρηση του Αισχύλου για τη Σικελία.²⁰⁵ Η Papastamati-von Moock θεωρεί ότι οι δραματικοί αγώνες στους οποίους συμμετείχαν ο Αισχύλος, ο Πρατίνας και ο Χοιρίλος πρέπει να συσχετισθούν με τους αγώνες των *ἐν ἄστει Διονυσίων* και επομένως η πρώτη μαρτυρούμενη κατάρρευση των *ἰκρίων* θα αφορούσε το ξύλινο θέατρο της νότιας κλιτύς, το οποίο θα πρέπει να υπήρχε τουλάχιστον από τα τέλη του 6^{ου} αι. π.Χ.

Το Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως, όπως καθιερώθηκε να αποκαλείται το αρχαίο θέατρο στη νότια κλιτύ της αθηναϊκής Ακροπόλεως, εδράζεται βορείως του ναού του Διονύσου όπου φυλασσόταν το ξόανο του θεού, μεταφερμένο από την ομώνυμη πόλη της Βοιωτίας (Παυσ. 1.20.3 και 38.8).²⁰⁶ Υπήρξε ο χώρος για τον οποίο συντέθηκαν και όπου διδάχθηκαν για πρώτη φορά τα σημαντικότερα έργα της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας. Η θέση του μνημείου ήταν άγνωστη μέχρι το 1838,²⁰⁷ καθώς τα κατάλοιπα του θεάτρου, όσα δεν είχαν αποσπαστεί για οικοδομική χρήση σε μεταγενέστερες κατασκευές, ήταν καλυμμένα από επιχώσεις. Η ανασκαφική έρευνα

²⁰⁴ Σούδα, s.v. Πρατίνας.

²⁰⁵ Όπ.π., s. v. Αισχύλος.

²⁰⁶ Η μεταφορά της λατρείας του Διονύσου Ελευθερέως στην Αθήνα ακολούθησε την προσάρτηση των Ελευθερών στο αθηναϊκό κράτος, λίγο μετά το 550 π.Χ. Για την άποψη ότι η μεταφορά του αγάλματος και η ίδρυση του ιερού έγινε στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. βλ. CONNOR (1989).

²⁰⁷ ΡΑΑΗ (ΠΑΕ) 1838–39: 58.

άρχισε από την Έν Αθήναις Αρχαιολογική Έταιρεία και συνεχίστηκε από τον μεγάλο Γερμανό αρχαιολόγο και αρχιτέκτονα W. Dörpfeld. Η αρχαιότερη φάση του λίθινου κοίλου που διατηρείται έως σήμερα ανάγεται στην ύστερη κλασική περίοδο. Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα από το πρώιμο Θέατρο του Διονύσου είναι ανεπαρκή για την αποκατάσταση της αρχικής μορφής του θεατρικού χώρου και έχουν διατυπωθεί διάφορες προτάσεις χωρίς να υπάρχει συμφωνία για μια κοινά αποδεκτή θεωρία.²⁰⁸ Παλαιότερα δεν είχαν εντοπιστεί ίχνη συστήματος υποδοχών που θα στήριζαν την εγκατάσταση της βαθμιδωτής ξυλοκατασκευής καθισμάτων²⁰⁹ και είχε θεωρηθεί ότι δεν είχαν χρησιμοποιηθεί δοκοί αλλά επρόκειτο για ξύλινα θρανία τοποθετημένα επάνω σε επίχωση.²¹⁰ Είχε προταθεί επίσης η εξήγηση ότι επρόκειτο για προσωρινή κατασκευή που στηνόταν μόνο τις ημέρες της γιορτής των Διονυσίων και η οποία λυνόταν και φυλασσόταν από τον θεατρώνη που είχε μισθώσει τον χώρο.²¹¹ Μια τέτοια προσωρινή κατασκευή ήταν φυσικό να μην αφήνει ίχνη. Εκ νέου μελέτη των λειψάνων του θεάτρου έγινε πρόσφατα από την Papastamati-von Moock,²¹² μετά από μικρής κλίμακας δοκιμαστικές ανασκαφές που διεξήγαγε η ίδια. Σύμφωνα με την ανασκαφέα αναγνωρίζονται σαφείς ενδείξεις της θεμελίωσης του *θεάτρου των ικρίων* καθώς και των ορίων αυτού προς νότο [εικ. i] και διαπιστώνεται ότι το ξύλινο θέατρο είχε μόνιμο χαρακτήρα και ότι η κατασκευή του λίθινου δεν έγινε βεβιασμένα μετά από κατάρρευση, καθώς οι δοκοί είχαν συστηματικά αποσυναρμολογηθεί και οι οπές είχαν στη συνέχεια γεμίσει και καλυφθεί από προσχώσεις. Μια πρώτη ανακαίνιση του θεάτρου ίσως έγινε στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ., περί το 440 π.Χ., στο πλαίσιο της ανοικοδόμησης του Ωδείου του Περικλέους. Η Papastamati-von Moock²¹³ πιστεύει ότι το περίκλειο πρόγραμμα ανοικοδόμησης είχε συμπεριλάβει την εκ θεμελίων ανακαίνιση του ξύλινου θεάτρου και την αντικατάστασή του από ένα οικοδόμημα λίθινο μνημειακού χαρακτήρα που θα ακολουθούσε κυκλική διάταξη. Η ανακαίνιση αυτή άρχισε από τις πλευρές αλλά δεν ολοκληρώθηκε, όπως φαίνεται από

²⁰⁸ Για μία σύνοψη των προτάσεων και των αντιπαρατιθέμενων απόψεων σχετικά με την αρχιτεκτονική μορφή του Θεάτρου του Διονύσου βλ. ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ (2009).

²⁰⁹ ΓΩΓΟΣ (2005) 103.

²¹⁰ DÖRPFELD & REISCH (1896) 29· ΓΩΓΟΣ, *όπ.π.*, 68.

²¹¹ HUGHES (2012) 62.

²¹² PASTAMATI-VON MOOCK (2015) 44, 53.

²¹³ *Όπ.π.*, 57–58.

το γεγονός ότι το ξύλινο θέατρο παρέμεινε σε λειτουργία μέχρι τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. Το θέατρο της κλασικής εποχής αντικαταστάθηκε σχεδόν ολοκληρωτικά από το νέο, μεγαλύτερο, λίθινο θέατρο που ολοκληρώθηκε επί Λυκούργου (338–326 π.Χ.), ίσως το 329 π.Χ.²¹⁴ Πάντως η νεότερη άποψη είναι ότι το θέατρο του 5^{ου} αι. π.Χ. είχε πολύ μικρότερη χωρητικότητα από το μεταγενέστερο, με ξύλινες κερκίδες που φιλοξενούσαν 4.000 έως 6.000 θεατές.²¹⁵

Όσον αφορά στο σχήμα της *ορχήστρας* ο Dörpfeld,²¹⁶ ο οποίος πρώτος ανέσκαψε το Θέατρο του Διονύσου, εντόπισε μια σειρά δόμων που εκτίμησε ότι ακολουθούν καμπύλη πορεία και ότι σηματοδοτούν την παλαιότερη εγκατάσταση. Υπέθεσε έτσι ότι το κλασικό θέατρο του Διονύσου διέθετε μια μεγάλη κυκλική *ορχήστρα* με αρχική διάμετρο περίπου 25 μ. Πιστεύεται ότι κατά τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. (458 π.Χ.;) η παλαιότερη *ορχήστρα* μετατοπίστηκε προς τη ΝΑ πλευρά της Ακρόπολης και περιορίστηκε το μέγεθός της, ώστε να δημιουργηθεί χώρος για μια «μονιμότερη ξύλινη σκηνική κατασκευή» προς νότο.²¹⁷ Γύρω από την κυκλική *ορχήστρα* προτείνεται μια πολυγωνική διάταξη ξύλινων εδωλίων. Κύριοι εισηγητές ενός πολυγωνικού–κυκλικού σχήματος του *κοίλου* είναι οι Bulle, Dinsmoor και Travlos²¹⁸ [εικ. iii]. Η πρόταση αυτή θεωρείται από τον Γώγο,²¹⁹ στη μονογραφία του για το Θέατρο του Διονύσου, αξιόπιστη και αντικειμενική διότι «ανταποκρίνεται τόσο στις σχετικές με την κυκλική *ορχήστρα* φιλολογικές μαρτυρίες και στα ανασκαφικά στοιχεία της πρώιμης περιόδου όσο και στις αισθητικές και λειτουργικές ανάγκες του Διονυσιακού θεάτρου». Η κυκλική *ορχήστρα* συμπίπτει με την πληροφορία ότι ο *διθύραμβος*, από τον οποίο κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 4.1449a) προέρχεται η

²¹⁴ Ο Λυκούργος ήταν ρήτορας και πολιτικός, υπεύθυνος για τα δημόσια οικονομικά.

²¹⁵ Ο Fiechter [FIECHTER (1935–36) III, πίν. 29–38] υποστήριξε την περίκλεια ανοικοδόμηση του θεάτρου. Επίσης οι PICKARD-CAMBRIDGE (1946) και DINSMOOR (1951) πίστευαν ότι η κατασκευή του πρώτου λίθινου θεάτρου μπορούσε να αναχθεί στην εποχή του Περικλή. Ωστόσο, τα αρχαιολογικά ευρήματα που ήρθαν αργότερα στο φως άλλαξαν την παραδοσιακή άποψη για την ιστορία του Θεάτρου του Διονύσου. Οι ανασκαφικές έρευνες από το 1960 κ.ε. (Καλλιγιάς 1963, Τραυλός 1971) στο ιερό του Διονύσου αποκλείουν βάσει στρωματογραφικής μαρτυρίας μια πρώιμη — προ των μέσων του 4^{ου} αι. π.Χ.— θεμελίωση του πρώτου λίθινου θεάτρου. Θεωρείται πλέον βέβαιο ότι το θέατρο της κλασικής εποχής ήταν ξύλινο.

²¹⁶ DÖRPFELD (1925–26).

²¹⁷ ΓΩΓΟΣ (2005) 85. Βλ. και DÖRPFELD, *όπ.π.*, 32.

²¹⁸ BULLE (1934)· DINSMOOR (1951) 309, εικ. 2· TRAVLOS (1971) εικ. 677.

²¹⁹ ΓΩΓΟΣ (2005) 98.

τραγωδία, ήταν κύκλιος χορός. Κατά την πρώτη μέρα των Μεγάλων Διονυσίων διεξάγονταν διθυραμβικοί αγώνες που απαιτούσαν κυκλικό χώρο²²⁰ —αν και υπάρχουν αντιρρήσεις για το κατά πόσον όλοι οι κύκλιοι χοροί τελούνταν σε κυκλικό σχηματισμό.²²¹ Όπως υποθέτει ο Schnyder,²²² μία πολυγωνική διάταξη των κερκίδων των εδωλίων γύρω από μια κυκλική *ορχήστρα* οδηγούσε τους θεατές να εστιάσουν στο κέντρο της δράσης και προκάλεσε τη γένεση και την εξέλιξη της σκηνογραφίας.²²³

Ωστόσο, αν κάποιοι από τους μελετητές υπερασπίζονται την κυκλική *ορχήστρα* και το ημικυκλικό ή πολυγωνικό *κοίλο*, άλλοι θεωρούν ότι το αρχικό σχήμα ήταν ευθύγραμμο (ορθογώνιο ή τραπεζοειδές). Η θεωρία του λεγόμενου «ορθογώνιου ή ευθύγραμμου θεάτρου», που διατυπώθηκε αρχικά από τον Anti,²²⁴ υποστηρίζει ότι το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτελεί εξέλιξη των μινωικών κλιμακωτών θεατροειδών εγκαταστάσεων και των αντίστοιχων γεωμετρικών σχήματος διπλού L. Από το πρότυπο αυτό προέκυψαν θέατρα με τραπεζοειδή κάτοψη, μορφή την οποία υποτίθεται ότι είχε και το Θέατρο του Διονύσου μέχρι τη μετατροπή του από τον Λυκούργο —η κυκλική κάτοψή του αποτελεί, κατά τον Anti, δημιούργημα του 4^{ου} αι. π.Χ. Η άποψη αυτή άρχισε να γίνεται δημοφιλής μετά την πρόταση της Bieber²²⁵ για ένα πολυγωνικό *κοίλο*, στη 2^η έκδοση του βιβλίου της για την Ιστορία του ελληνικού και του ρωμαϊκού θεάτρου. Το 1974 η Αμερικανίδα αρχαιολόγος Gebhard²²⁶ υποστήριξε ότι δεν υπήρξε αποκρυσταλλωμένο σχήμα για τις *ορχήστρες* των πρώιμων θεάτρων και ότι δεν υπάρχει αδιάσειστη μαρτυρία για κυκλική *ορχήστρα* πριν από το θέατρο της Επιδάουρου, στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. Οι δόμοι που είχε θεωρηθεί από τον Dörpfeld ότι ανήκαν σε κυκλική *ορχήστρα* συνδέθηκαν με το σύστημα αποχέτευσης του προ-λυκούργειου θεάτρου. Επαναφέροντας τη θεωρία του Anti, νεότεροι

²²⁰ WILES (1997) 49. Πρβλ. BOSHER (2009).

²²¹ POWERS (2014) 18–21.

²²² SCHNYDER (1962) 152 κ.ε., εικ. 2.

²²³ Για τη σκηνογραφία βλ. εδώ [63](#).

²²⁴ ANTI (1947) 65 κ.ε. Βλ. και ANTI & POLACCO (1969). Η θεωρία του ANTI έγινε δεκτή από μελετητές όπως ο MACDONALD (1949) και ο KERNODLE (1951), και υποστηρίχθηκε ένθερμα από την Bieber [BIEBER (1948) και BIEBER (1949)]. Έτυχε ωστόσο και σκληρής κριτικής από ερευνητές όπως ο MARKMAN (1949) και κυρίως ο PICKARD-CAMBRIDGE (1948).

²²⁵ BIEBER (²1961) εικ. 221, 238 και 281.

²²⁶ GEBHARD (1974).

ερευνητές (Pöhlmann, Von Moellendorff, Goette, Moretti, Junker, Csapo)²²⁷ μελέτησαν τα κατάλοιπα καλύτερα διατηρημένων κλασικών θεάτρων εντός και εκτός Αττικής²²⁸ και οδηγήθηκαν στο γενικότερο συμπέρασμα ότι στα πρώιμα θέατρα υπήρχε ένα *κοίλο* με ευθύγραμμη μορφή και ότι το σχήμα της *ορχήστρας*, το οποίο καθοριζόταν από τις γραμμές των εδωλίων, ήταν ορθογώνιο ή τραπεζοειδές.²²⁹ Ο Ashby²³⁰ φαίνεται να έχει πεισθεί για το ευθύγραμμο σχήμα των πρώιμων θεάτρων. Θεωρεί πως μια αρχικά ορθογώνια ή τραπεζοειδής *ορχήστρα* εύκολα μετασχηματίζεται στην ημικυκλική *ορχήστρα* των μεταγενέστερων θεάτρων, παρόλο που παραδέχεται ότι τίποτα δεν μπορεί να αποδειχθεί με βεβαιότητα. Το 1990 ο Polacco,²³¹ μαθητής του Anti, δημοσίευσε μονογραφία για το Θέατρο του Διονύσου αποκαθιστώντας τραπεζοειδές *κοίλο* και ορθογώνια *ορχήστρα*. Η παλαιότερη άποψη ότι η μορφή της *ορχήστρας* ενός θεάτρου ήταν καθοριστική για το σχήμα του *κοίλου* αμφισβητήθηκε, και υποστηρίχθηκε ότι η *ορχήστρα* ήταν απλώς ο χώρος ανάμεσα στο *κοίλο* και στη *σκηνή* και ότι το *κοίλο* ήταν εκείνο που διαμόρφωνε το σχήμα της *ορχήστρας*.²³² Ειδικότερα για το αρχαίο Θέατρο του Διονύσου, οι υπέρμαχοι του ευθύγραμμου σχήματος θεωρούν ότι ο ανασκαφέας ερμήνευσε τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα όντας προϊδεασμένος από τη μορφή του θεάτρου της Επιδαύρου, που ήταν ήδη γνωστό, και υποθέτουν μια ευθύγραμμη–τραπεζοειδή μορφή του *κοίλου* του 5^{ου} αι. π.Χ. σε συνάρτηση με το παρακείμενο Ωδείο του Περικλέους.²³³ Ο Meineck²³⁴

²²⁷ PÖHLMANN (1981) 129 κ.ε. και (1997)· VON MOELLENDORFF (1995) 112 κ.ε.· GOETTE (1995) 9–48, κυρίως 22–30, και GOETTE (2007)· MORETTI (2000) και (2011)· 101 κ.ε., κυρίως 114· JUNKER (2004)· CSAPO (2007) 99.

²²⁸ Στην Αττική σώζονται ερείπια τεσσάρων θεάτρων της κλασικής εποχής στους δήμους του Θορικού, του Ικάριου (σήμερα Διόνυσος, Β. της Πεντέλης), του Ευωνύμου (σήμερα Τράχωνες) και του Ραμνούντος. Σε αυτά μπορούν να προστεθούν νεότερα ευρήματα: τα θέατρα του Αλμούντος (πολύ κοντά στο θέατρο του Ευωνύμου) και των Αχαρνών. Η χρονολόγηση του θεάτρου των Αχαρνών παραμένει προβληματική. Εκτός Αττικής έχουν διασωθεί στο Άργος ίχνη θεάτρου του 5ου αι. π.Χ., το οποίο αντικαταστάθηκε στις αρχές του 3ου αι. π.Χ. από το ελληνιστικό θέατρο που κατασκευάστηκε περίπου 100 μ. βοριότερα. Επίσης κατάλοιπα θεάτρων που ίσως κάποια φάση τους ανήκει στην κλασική εποχή σώζονται στην Κόρινθο, στην Ισθμία, στη Χαιρώνεια της Βοιωτίας και στην Τεγέα.

²²⁹ Σύμφωνα με τον LECH (2009) το κείμενο της κωμωδίας του Αριστοφάνη *Υππείς* περιέχει στοιχεία που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την ιδέα ενός ορθογώνιου / τραπεζοειδούς *κοίλου* κατασκευασμένου από ξύλινα *ἴκρια* στο Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως, χωρίς, ωστόσο να φωτίζουν το πρόβλημα της μορφής της *ορχήστρας*.

²³⁰ ASHBY (1988)· ASHBY (1999).

²³¹ POLACCO (1990).

²³² JUNKER (2004).

²³³ Ο Γώγος [ΓΩΓΟΣ (2005) 87] σημειώνει ότι ο συσχετισμός του *κοίλου* με το Ωδείο «παραβλέπει τις τοπογραφικές ιδιαιτερότητες του χώρου, οι οποίες αποτελούσαν σε όλη τη διάρκεια της οικοδομικής

υποστηρίζει ότι η ευθύγραμμη ορχήστρα είναι πιο λειτουργική και έχει καλύτερη ακουστική, ενώ αναφέρει ως ένα επιπλέον στοιχείο υπέρ του ευθύγραμμου θεάτρου τη χρήση προσωπείων κατά την παράσταση, διότι “masked acting favors frontal engagement”. Ισχυρίζεται ότι η κυκλική *ορχήστρα* προέκυψε κατά τον 4^ο αι. π.Χ. για να εξυπηρετήσει διάφορες απαιτήσεις του ελληνιστικού θεάτρου όπως την αύξηση της χωρητικότητας λόγω του διαρκώς αυξανόμενου κοινού, τη βελτίωση της ακουστικής, την εστίαση στον υποκριτή, την ανάγκη να δοθεί μνημειώδης χαρακτήρας στον θεσμό.²³⁵ «Μύθο» χαρακτηρίζει τη θεωρία της κυκλικής *ορχήστρας* και ο Rehm.²³⁶

Η υπόθεση ύπαρξης ευθύγραμμου / τραπεζοειδούς *κοίλου* στο Θέατρο του Διονύσου του 5^{ου} αι. π.Χ. αμφισβητήθηκε έντονα από τους Scullion²³⁷ και Wiles²³⁸, το 1994 και το 1997. Κυκλική *ορχήστρα* υποστηρίζουν και οι Hammond,²³⁹ Taplin²⁴⁰, Mastronarde²⁴¹ και Revermann.²⁴² Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι θεατρικοί χώροι είχαν πολλαπλές χρήσεις και υπηρετούσαν τόσο θρησκευτικούς όσο και πολιτικούς σκοπούς. Ορισμένοι μελετητές διαχωρίζουν τα θέατρα στα οποία ο αρχικός πυρήνας στην εξελικτική τους πορεία υπήρξε η *ορχήστρα* από τις εγκαταστάσεις που προσφέρονταν για την υποδοχή θεατών στο πλαίσιο λατρευτικών και πολιτικών εκδηλώσεων.²⁴³ Η μορφή του Θεάτρου του Διονύσου, που θεωρείται ως ο πρώτος «αποκλειστικά θεατρικός χώρος»²⁴⁴ στην ιστορία του πολιτισμού, θα μπορούσε να είναι κάτι ιδιαίτερο, δεδομένου του ότι είχε κατασκευαστεί για έναν συγκεκριμένο σκοπό, την τέλεση αγώνων προς τιμήν του θεού, ενώ για τη συγκέντρωση των

ιστορίας του Θεάτρου του Διονύσου ένα σχεδόν καθοριστικό παράγοντα της εκάστοτε διαμόρφωσής του».

²³⁴ MEINECK (2012) 6. Βλ. και MEINECK (2011).

²³⁵ MEINECK (2012) 35.

²³⁶ REHM (2002) 39 και 315 σημ. 17 και REHM (2005).

²³⁷ SCULLION (1994) κεφ. 1 και κυρίως 38–41. Βλ. και SCULLION (1990).

²³⁸ WILES (1997) κεφ. 2 και κυρίως 46 κ.ε.

²³⁹ HAMMOND (1972) 396–397: “All the Chorus needed was a flat, soil-covered space, circular in shape to fit the 'circular' form of a lance ...”.

²⁴⁰ TAPLIN (1977).

²⁴¹ MASTRONARDE (1990).

²⁴² REVERMANN (1999).

²⁴³ KOLB (1981) 64 κ.ε. ΓΩΓΟΣ (2005) 48–68.

²⁴⁴ ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ (2009) 83.

πολιτών υπήρχε ο χώρος της Πνύκας.²⁴⁵ Παρά το γεγονός ότι ενσωμάτωσε επιμέρους προϋπάρχοντα δοκιμασμένα στοιχεία (π.χ. την αμφιθεατρική διάταξη των εδωλίων), θα μπορούσε να μην έχει συγκροτηθεί με βάση κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο, επειδή ήταν το πρώτο θέατρο που κατασκευαζόταν για τη συγκεκριμένη χρήση.²⁴⁶ Το κυκλικό σχήμα του Θεάτρου του Διονύσου θα εξασφάλιζε καλύτερη ακουστική και θα εξηγούσε τη μετέπειτα μεγάλη εξάπλωση των κυκλικών θεάτρων.

Τα τελευταία χρόνια, κατά τις εργασίες για τη διάσωση και αναστήλωση του μνημείου, η έρευνα αναζωπυρώθηκε σε μια προσπάθεια να δοθούν απαντήσεις σε δυσεπίλυτα προβλήματα που αφορούν στην αρχική μορφή του θεάτρου, υπό το φως των νέων ανακαλύψεων θεατρικών οικοδομημάτων σε δήμους της Αττικής και σε άλλες περιοχές του ελληνικού κόσμου. Κατά την Papastamati-von Moock²⁴⁷ τα νέα ανασκαφικά δεδομένα έρχονται να επιβεβαιώσουν τη σύνδεση των δόμων που είχαν αποδοθεί από τον Dörpfeld σε κυκλική *ορχήστρα* με το σύστημα αποχέτευσης του προ-λυκούργειου θεάτρου. Ο Βαλαβάνης,²⁴⁸ σε μία συνοπτική παρουσίαση της έρευνας για το Θέατρο του Διονύσου, θεωρεί ότι το πλήθος των ευθύγραμμων θεάτρων των αττικών δήμων υποδεικνύει ίσως ότι έχουν δεχθεί επίδραση από ένα αντίστοιχου σχήματος Διονυσιακό, καταλήγει ωστόσο ότι προς το παρόν δεν μπορεί να δοθεί οριστική απάντηση στο πρόβλημα της μορφής του *κοίλου* και της *ορχήστρας* των κλασικών χρόνων. Η νεότερη τάση είναι ότι το σχήμα της πρώιμης *ορχήστρας* ήταν τυχαίο και υπαγορεύθηκε από την τοπογραφία και όχι από λόγους αισθητικής ή ιδεολογίας: η *ορχήστρα* ήταν απλά ο διαθέσιμος χώρος ανάμεσα στην κλιτύ και στον αναλημματικό τοίχο.²⁴⁹

²⁴⁵ WILES (1997) 48–49· ΓΩΓΟΣ (2005) 63 κ.ε.

²⁴⁶ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2003) 19. Η Καμπουρέλλη στη διδακτορική της διατριβή για τον χώρο στο αρχαίο ελληνικό θέατρο καταλήγει ότι η *ορχήστρα* ήταν κυκλική γιατί οι ορθογώνιοι και οι τραπεζοειδείς χώροι μάλλον δεν χρησιμοποιούνταν για θεατρικές παραστάσεις: KAMPOURELLI (2002) 38–42. Βλ. και ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ (2008) 575. Πάντως, θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι οι δραματικοί αγώνες των *Κατ'αγρούς Διονυσίων* τελούνταν και σε μερικά ορθογώνια θέατρα των αττικών δήμων, τα οποία θεωρούνται ως χώροι πολιτικών συγκεντρώσεων που δεν είχαν σχέση με ιερά και με διονυσιακή λατρεία. Βλ. JONES (2004) 149· ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ (2009) 94, σημ. 38.

²⁴⁷ PASTAMATI-VON MOOCK (2015) 67.

²⁴⁸ ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ (2009) 90 κ.ε.

²⁴⁹ HUGHES (2012) 61· REHM (2017) Part I, 4.

Μεγάλη διάσταση απόψεων ανάμεσα στους μελετητές υπάρχει και για το θέμα της σκηνής,²⁵⁰ δηλαδή του σκηνικού οικοδομήματος του 5^{ου} αι. π.Χ.²⁵¹ Το πρώτο τεκμηριωμένο λίθινο σκηνικό οικοδόμημα (σώζονται τα θεμέλια ενός κτίσματος μήκους περίπου 50 μ.) ανήκει στη λεγόμενη «λυκούργεια φάση» του Θεάτρου του Διονύσου [εικ. iv]. Η σκηνή της εποχής αυτής επαπτόταν στην πίσω πλευρά με τη στοά του ιερού του Δονύσου και ήταν μονώροφη με επίπεδη στέγη που μπορούσε να χρησιμεύσει ως *θεολογείον* και όπου είχαν πρόσβαση οι υποκριτές από εσωτερικές κλίμακες. Στην πρόσοψη είχε μία κεντρική θύρα και πιθανόν δύο πλευρικές²⁵² και στις δύο άκρες πλευρικά κτίσματα προεξέχοντα προς την πλευρά της *ορχήστρας*.²⁵³ Η ύπαρξη δωρικής κιονοστοιχίας στην πρόσοψη²⁵⁴ έχει αμφισβητηθεί από τις νεότερες έρευνες.²⁵⁵ Σύμφωνα με την Papastamati-von Moock²⁵⁶ τα νέα ανασκαφικά δεδομένα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η σκηνή του 5^{ου} αι. π.Χ. θα πρέπει να ήταν ίδιου περίπου τύπου και διαστάσεων με την ύστερη κλασική, με επίπεδη στέγη, κάποια κλίμακα που θα επέτρεπε τη χρήση της στέγης ως *θεολογείου* και παρασκήνια [εικ. ii]. Θα πρέπει να ήταν μνημειακή κατασκευή, πράγμα που συμφωνεί με την πληροφορία του Ξενοφώντα (*Κύρ. Παιδ.* 6.1.54) τοῦ δὲ πύργου, ὡσπερ τραγικῆς σκηνῆς τῶν ξύλων πάχος ἐχόντων.

²⁵⁰ Ο όρος *σκηνή* εμφανίζεται για πρώτη φορά στον Αισχύλο (*Πέρ.* στ. 1000) για να δηλώσει την τροχήλατη ξύλινη σκηνή του Ξέρξη, ενώ σε άμεση σχέση με το θεατρικό οικοδόμημα, αλλά χωρίς να προσδιορίζεται η αρχιτεκτονική της μορφή, αναφέρεται για πρώτη φορά στον Αριστοφάνη (*Εἰρ.* 730–731 και *Θεσ.* 657–658). Βλ. ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Σκηνή. Ο Αμερικανός αρχαιολόγος BRONEER (1944) υποστήριξε ότι η ονομασία και η μορφή της *σκηνής* προέρχεται από τη σκηνή του Πέρση βασιλιά Ξέρξη, την οποία ο Θεμιστοκλής έλαβε ως λάφυρο για τη νίκη του στη Σαλαμίνα και πιθανόν την τοποθέτησε στον χώρο του διονυσιακού ιερού. Ο BRONEER υπέθεσε ότι η λέξη *σκηνή* έχει περσική ρίζα και στηρίχθηκε σε αρχαίες μαρτυρίες σύμφωνα με τις οποίες η σκηνή του Ξέρξη χρησίμευσε ως πρότυπο για την οικοδόμηση του Ωδείου του Περικλέους, όπως και στη σχέση των πρώιμων τραγωδιών με τους Περσικούς πολέμους. Ωστόσο η θεωρία του δεν τεκμηριώνεται.

²⁵¹ Ας σημειωθεί ότι ανάλογη διάσταση απόψεων σχετικά με τον ρόλο του σκηνικού οικοδομήματος υπάρχει ακόμα και όσον αφορά στα θέατρα των ελληνιστικών χρόνων, παρότι για την περίοδο αυτή έχουμε στη διάθεσή μας πολύ πλουσιότερα κατάλοιπα θεατρικών οικοδομημάτων. Βλ. ενδεικτικά ΜΙΚΕΔΑΚΗ (2015) 42 κ.ε.

²⁵² Ο αριθμός των θυρών είναι αμφίβολος, εφόσον καμία από τις σωζόμενες τραγωδίες δεν απαιτεί πάνω από μία σκηνικές εισόδους. Βλ. ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ (2007) 221.

²⁵³ Για τα «παρασκήνια» της *σκηνής* του 4^{ου} αι. π.Χ. βλ. TOWNSEND (1986).

²⁵⁴ DÖRPFELD & REISCH (1896) 59–70, πίν. 1–2. Βλ. και DEARDEN (1976) 36–37.

²⁵⁵ PASTAMATI-VON MOOCK (2014) 60 κ.ε., 71 εικ. 1.42.

²⁵⁶ PASTAMATI-VON MOOCK (2015) 69–70.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι μια μόνιμη συμπαγής κατασκευή, έστω και ξύλινη, στο θέατρο του 5^{ου} αι. π.Χ., θα ήταν δύσκολο να προσαρμοστεί στις εκάστοτε σκηνοθετικές ανάγκες και ιδιαιτερότητες των έργων. Ο Blume²⁵⁷ υιοθετεί τη θέση ότι όλα τα έργα των κλασικών δραματουργών παίχτηκαν μπροστά από μια ξύλινη πρόσοψη που είχε αποκτήσει βάθος χάρη στη ζωγραφική και ότι η σκηνή βασιζόταν στην αναπαραστατική φαντασία του θεατή.²⁵⁸ Είναι αλήθεια ότι στην πρόιμη δραματική παραγωγή δεν συναντάμε αναφορές σε κτίσμα και φαίνεται, με βάση τα κείμενα, ότι δεν ήταν απαραίτητο κάποιο οικοδόμημα για τη σκηνική οικονομία και ότι κάποια αντικείμενα θεατρικής *σκευής* (βωμός, ταφικό μνημείο κλπ.) αρκούσαν για να ικανοποιήσουν τις σκηνικές ανάγκες. Και όμως, ένα σκηνικό οικοδόμημα πίσω από την *ορχήστρα* θα επέτρεπε τη φύλαξη των σκηνικών αντικειμένων και των μηχανημάτων που χρησιμοποιούνταν στις παραστάσεις, θα διευκόλυνε τη μεταμφίεση των υποκριτών οι οποίοι υποδύονταν περισσότερους του ενός ρόλους, θα βελτίωνε την ακουστική του θεάτρου, θα χρησίμευε ως χρωματικό βάθος για την προβολή της *σκευής* των ηθοποιών. Η αρχική εκτίμηση του Dörpfeld²⁵⁹ ότι η *σκηνή* του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν μια λυόμενη κατασκευή που προσαρμοζόταν στις εκάστοτε συνθήκες των παραστάσεων, είναι μια υπόθεση που έχει γίνει αποδεκτή από πολλούς νεότερους μελετητές του Θεάτρου του Διονύσου.²⁶⁰ Η ύπαρξη του σκηνικού οικοδομήματος δεν τεκμηριώνεται επαρκώς με αρχαιολογικά ευρήματα, διότι μέχρι το τέλος του 4^{ου} αι. π.Χ. ήταν κατασκευασμένο από ξύλο και επομένως δεν άφησε αρχιτεκτονικά κατάλοιπα εκτός από ίχνη υποστυλώσεων. Επιβεβαιώνεται όμως από τις σκηνοθετικές ανάγκες των δραμάτων και από το σχήμα του αναλημματικού τοίχου που οριοθετούσε τον χώρο προς νότο. Σύμφωνα με τον Γώγο,²⁶¹ η ύπαρξη της *σκηνής* συνάγεται από την ανάλυση και την ερμηνεία των δραματικών κειμένων και των αγγειογραφικών παραστάσεων. Η παράσταση της *Όρέστειας* το 458 π.Χ. θεωρείται τομή γιατί αποδεικνύει τη συστηματική χρήση *σκηνής*: ορίζονται τα όρια

²⁵⁷ BLUME (1999) 82–83.

²⁵⁸ Η περίφημη αγγειογραφία σε θραύσματα κρατήρα Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4698 και H 4701 (350 π.Χ.), για την οποία ο Bulle [BULLE (1934) 94] είχε υποστηρίξει ότι πρόκειται για ρεαλιστική ξύλινη κατασκευή πάνω σε μια «κατωιταλιωτική» *σκηνή*, σύμφωνα με τους SIMON & OTTO (1973) απεικονίζει ζωγραφισμένη πρόσοψη σκηνικού [εικ. xi].

²⁵⁹ DÖRPFELD & REISCH (1896) 25 κ.ε.

²⁶⁰ ΓΩΓΟΣ (2005) 112–113.

²⁶¹ Όπ.π., 104.

της δράσης και υπάρχει σήμανση του σκηνικού βάθους. Ο μετασχηματισμός στη λειτουργία του δραματικού χώρου μπορούσε να έχει το αντίστοιχό του στη μορφή του σκηνικού χώρου, διότι ο τραγικός ποιητής, καθώς ήταν παράλληλα και σκηνοθέτης, έθετε μόνο προβλήματα που μπορούσε να λύσει.²⁶² Ο Hughes²⁶³ παρατηρεί ότι οι τραγωδίες του Αισχύλου απαιτούν μια «ουσιαστική» *σκηνή* η οποία συνδυάζει τριπλή λειτουργία: χρησιμεύει για την αλλαγή της *σκευής* των ηθοποιών, προσφέρει μια εναλλακτική θύρα εισόδου ή εξόδου στον *σκηνικό χώρο* πέραν των παρόδων και ορίζει οπτικά τον δραματικό χώρο. Θεωρεί ότι η *σκηνή* χρησιμοποιείται στην *Όρέστεια* με «sophistication and authority» ώστε αποκλείεται να αποτελούσε καινοτομία το 458 π.Χ. και ότι απλά τότε αντικαταστάθηκε το παράπηγμα που χρησίμευε ως *σκηνή* με ένα κτίσμα μεγαλύτερο και καλύτερα εξοπλισμένο, που όμως ήταν επίσης μια προσωρινή, λυόμενη κατασκευή. Επίσης ο Χουρμουζιάδης²⁶⁴ πιστεύει ότι υπήρχε εξαρχής στο Θέατρο του Διονύσου ένα κτίσμα για πρακτική, σκηνογραφική χρήση, ξύλινο και άμορφο, που έμελλε να εξελιχθεί στη λεγόμενη *σκηνή*. Δεν μπορούσε να έχει μια συγκεκριμένη, μνημειακή φυσιογνωμία, ώστε να θεωρείται αυτονόητη η «σκηνογραφική του λειτουργία», επομένως η παρουσία του δεν ήταν δεσμευτική. Ωστόσο, μετά το 440 π.Χ. συντελείται, κατά τον Χουρμουζιάδη, μια σημαντική διαφοροποίηση στις συνθήκες της παράστασης των έργων, γιατί τα νεότερα έργα αντανakλούν μια νέα αντίληψη στην εναλλαγή εξωτερικού – εσωτερικού χώρου. Ο μελετητής θεωρεί ότι, στο πλαίσιο του οικοδομικού οργανισμού που μεταμόρφωσε την Αθήνα, έγιναν και στο θέατρο εργασίες μεταξύ των οποίων ήταν η κατασκευή ενός σκηνικού κτίσματος, ξύλινου μεν αλλά με λίθινη θεμελίωση που μπορούσε να στηρίξει ένα εποικοδόμημα μήκους περίπου 20 μ. Ο Χουρμουζιάδης υποθέτει ότι η *σκηνή* του κλασικού θεάτρου ήταν «μια απλή, πιθανώς επιμήκης ξύλινη κατασκευή, με ύψος ίσως όχι λιγότερο από 3 μέτρα, απροσδιόριστο μήκος και βάθος επίσης μικρό»,²⁶⁵ στην οποία για ορισμένες εμφανίσεις μπορούσε να αξιοποιηθεί και η στέγη. Μετασχηματίστηκε, δηλαδή, σ' ένα αρχιτεκτονικό σύνολο όμοιο με τα κτίσματα που αποτελούν το μόνιμο σχεδόν φόντο

²⁶² ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (³2003) 65.

²⁶³ HUGHES (2012) 62.

²⁶⁴ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (³2003) 66 και 70–71.

²⁶⁵ Οπ.π., 21.

στους τόπους δράσης των έργων του Ευριπίδη. Επειδή όμως και πάλι υπάρχει η ανάγκη να αλλάξουν κάποια πάγια χαρακτηριστικά ώστε ν' αποδοθούν κάποιες ειδικές περιπτώσεις (σπηλιές, στρατιωτικές σκηνές κλπ) γεννιέται η *σκηνογραφία*. Επίσης ο Seaford²⁶⁶ είναι πεπεισμένος ότι υπήρχε εξ αρχής στο θέατρο μια κατασκευή είτε μόνιμη, η οποία μπορούσε να πάρει τη μορφή οίκου, βωμού, βάθρου αγαλμάτων κλπ., είτε —το πιθανότερο— προσωρινή, κατασκευασμένη για τις ανάγκες κάθε δράματος. Ακολουθώντας τη θεωρία της Sourvinou–Inwood²⁶⁷ για την προέλευση του θεάτρου, πιθανολογεί ότι ο όρος *σκηνή* προέρχεται από τη χρήση σκηνής για τα τελετουργικά δείπνα των Διονυσίων.

Εφήμερη σκηνική κατασκευή προτείνει ο Wiles,²⁶⁸ σύμφωνα με τον οποίο δεν υπάρχει λόγος να παραμείνει μια *ορχήστρα* σε τέλειο κύκλο μπροστά από τη *σκηνή*, όπως συμβαίνει στην Επίδαυρο: θα μπορούσε να χρησιμοποιείται η κυκλική *ορχήστρα* για τον διθύραμβο και τα πρώιμα δράματα, και στη συνέχεια να τοποθετείται μια ξύλινη *σκηνή* που να τέμνει την *ορχήστρα*.²⁶⁹

Δεν υπάρχει συμφωνία μεταξύ των μελετητών για το εάν οι υποκριτές έπαιζαν στην *ορχήστρα*, στο ίδιο επίπεδο με τον Χορό,²⁷⁰ ή αν ανέβαιναν σ' ένα ελαφρά υπερυψωμένο επίπεδο, κάτι το οποίο υπαινίσσονται αναφορές των ίδιων των δραματικών κειμένων. Η επανάληψη λέξεων όπως «πάγος», «ὄχθος», «σκοπή» στα κείμενα των πρώιμων δραμάτων, οδήγησε στη διατύπωση της θεωρίας της *Σκηνής του πάγου*,²⁷¹ η οποία όμως δεν είναι δυνατόν να τεκμηριωθεί αρχαιολογικά.²⁷² Σύμφωνα με αυτήν, χαρακτηριστικό στοιχείο του *σκηνικού χώρου* του πρώιμου Θεάτρου του Διονύσου αποτελούσε ένας βράχος (*πάγος*) που ξεκινούσε από την ανατολική πάροδο καταλαμβάνοντας ένα μεγάλο τμήμα της κυκλικής *ορχήστρας* προς νότο και ο οποίος λειτουργούσε ως φυσική εξέδρα, αποτελούσε μέρος της *σκηνης* του

²⁶⁶ SEAFORD (2012) 337–339.

²⁶⁷ SOURVINOU–INWOOD (2003) 160–161.

²⁶⁸ WILES (1997) 52.

²⁶⁹ Βλ. και HAMMOND (1972) 412 εικ. 3, 415 εικ. 4.

²⁷⁰ LEY & EWANS (1985).

²⁷¹ HAMMOND (1972) 387 κ.ε.: MELCHINGER (1974) 20–22, 82–111· TAPLIN (1977) 448–449· HAMMOND & MOON (1978)· NEWIGER (1979) 465–466.

²⁷² Βλ. ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. *Σκηνή του πάγου*.

Αισχύλου, αλλά έχασε τη σκηνοθετική του σημασία όταν η *ορχήστρα* μεταφέρθηκε βορειότερα. Ο Hammond,²⁷³ με τον οποίο συμφωνεί και ο Melchinger, τοποθετεί τον *πάγον* στο σημείο όπου εντοπίστηκαν ίχνη λαξευμένου βράχου (V), στο ανατολικό άκρο της υποτιθέμενης κυκλικής *ορχήστρας*, και υποστηρίζει ότι κατά την εποχή των πρώτων δραμάτων ο βράχος αυτός χρησιμοποιήθηκε ως ακρόπολη (*Ἐπτά ἐπί Θήβας*), ως υπερυψωμένο επίπεδο (*Ἰκέτιδες*) ή ως Ἄρειος Πάγος (*Ὀρέστεια*). Ο Taplin²⁷⁴ βρίσκει ενδιαφέρουσα την πρόταση του Hammond και πιστεύει ότι μπορεί να χρησιμοποιήθηκε κατά την παράσταση των πρώιμων τραγωδιών, όχι όμως των *Περσῶν* ή της *Ὀρέστειας*.

Πολλοί μελετητές πιστεύουν πως η επικοινωνία Χορού – υποκριτών προϋποθέτει ότι η παράσταση δινόταν σε επίπεδο χώρο και δέχονται ότι η θεατρική δράση διεξαγόταν στο επίπεδο της *ορχήστρας*, μπροστά από τη μονόροφη *σκηνή* που χρησίμευε ως αρχιτεκτονικό φόντο.²⁷⁵ Ωστόσο, υπάρχουν και εκείνοι που προτείνουν ή δεν αποκλείουν την ύπαρξη μιας ελαφρά υπερυψωμένης εξέδρας, που θα επέτρεπε την επικοινωνία με την *ορχήστρα*.²⁷⁶ Ο Χουρμουζιάδης²⁷⁷ δέχεται μια *σκηνή* συγκροτημένη εξαρχής από δύο στοιχεία: ένα ιδιαίτερο επίπεδο –ένα είδος χαμηλής εξέδρας– και πίσω από αυτό ένα ξύλινο κτίσμα. Για το ιδιαίτερο επίπεδο προτείνει καταχρηστικά (γιατί ο όρος ανήκει σε μεταγενέστερη εποχή) να ονομάζεται «*λογείο*», ώστε να διακρίνεται από το υπόλοιπο κτίσμα της *σκηνης*. Μια τέτοια διευθέτηση του χώρου προβάλλει τον υποκριτή σε σχέση με τον Χορό και επιτρέπει μέσω κάποιας κλίμακας την απρόσκοπτη κίνηση ανάμεσα στην *ορχήστρα* και στη *σκηνή*. Ανταποκρίνεται έτσι στις απαιτήσεις της αρχαίας τραγωδίας όπου υπάρχει αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στους υποκριτές και στον Χορό, αλλά παράλληλα υπάρχει η διάκριση ανάμεσα στο «εγώ» και στο «εμείς». Ο Scully²⁷⁸ επίσης δέχεται την ύπαρξη χαμηλής ξύλινης εξέδρας που επικοινωνούσε με την *ορχήστρα* μέσω μιας κλίμακας με τρεις ή

²⁷³ HAMMOND (1972) και (1988).

²⁷⁴ TAPLIN (1977). Την πρόταση του HAMMOND αμφισβητούν οι WILES (1997) 64–65 και REHM (1988) 270, σημ. 34.

²⁷⁵ PICKARD-CAMBRIDGE (1946) 51· BLUME (⁴1999) 69· REHM (²2017) Part I, 4.

²⁷⁶ ARNOTT (1962)· SOMMERSTEIN (1983)· LLOYD (2012) 346.

²⁷⁷ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (³2003) 20–22.

²⁷⁸ SCULLY (1996) 63.

τέσσερις βαθμίδες, τουλάχιστον από το 420 π.Χ., και παραθέτει αρκετές φιλολογικές και εικονογραφικές μαρτυρίες οι οποίες κατά την εκτίμησή του συνηγορούν σε αυτή την υπόθεση.²⁷⁹ Πιστεύει ότι δεν θα πρέπει κανείς, ακολουθώντας τον Taplin,²⁸⁰ να θεωρήσει ήσσοнос σημασίας αυτό το στοιχείο, γιατί είναι πολύ σημαντικό σε ένα θέατρο όπου τονίζεται η διαφορά μεταξύ του «εμείς» και του «εγώ» και όπου υπάρχει η δυνατότητα κίνησης ανάμεσα στην *ορχήστρα* και τη *σκηνή*.²⁸¹ Η Καμπουρέλλη²⁸² επίσης πιστεύει πως το υψηλό ελληνιστικό *λογείο* είναι πιθανότερο να αποτελεί την εξέλιξη μιας λίγο υπερυψωμένης εξέδρας του κλασικού θεάτρου παρά μια απροσδόκητη καινοτομία των ελληνιστικών χρόνων.

Δυστυχώς ούτε οι αγγειογραφικές παραστάσεις μπορούν να προσφέρουν πληροφορίες σχετικά με την ύπαρξη υπερυψωμένης εξέδρας στην τραγική *σκηνή* των κλασικών χρόνων. Στον αττικό χουν που είναι γνωστός ως «χους του Περσέα» ή «χους της Αναβύσσου» (ανήκε στη συλλογή Βλαστού και φυλάσσεται σήμερα στο *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, ΒΣ 518*)²⁸³ και χρονολογείται περί το 420 π.Χ., απεικονίζεται κατά πάσα πιθανότητα ένας κωμικός ηθοποιός που παρωδεί τον ήρωα Περσέα επάνω σε μια υπερυψωμένη αλλά χαμηλή ξύλινη εξέδρα, εφοδιασμένη με κλίμακα στο μπροστινό μέρος [εικ. ν]. Η κατασκευή μοιάζει πολύ με τις ξύλινες εξέδρες των λεγόμενων «αγγείων των φλυάκων», που ωστόσο εμφανίζονται περίπου είκοσι χρόνια αργότερα.²⁸⁴ Η Froning²⁸⁵ προτείνει τη σύνδεση

²⁷⁹ Προς επίρρωση της θέσης του ο SCULLY αναφέρει: α) την αγγειογραφία αττικού ερυθρόμορφου χούς από την Ανάβυσσο (περί το 420 π.Χ.) με απεικόνιση ηθοποιού που μιμείται τον Περσέα επάνω σε εξέδρα με 3–4 αναβαθμίδες, ενώ μπροστά από την κλίμακα δύο άνδρες καθισμένοι σε κλισμούς φαίνεται να συζητούν για την παράσταση, β) ερμηνείες του λεξικού *Σούδα* στα ρήματα *ἀναβαίνω* και *καταβαίνω* ως τεχνικούς όρους του θεάτρου που υποδεικνύουν ανάβαση από την *ορχήστρα* στη *σκηνή* ή κατάβαση από τη *σκηνή* στην *ορχήστρα* και χρήση των ρημάτων στον Αριστοφάνη με έμμεση ένδειξη ότι υπάρχουν σκηνοθετικές οδηγίες και γ) τη διάκριση του Αριστοτέλη περί ασμάτων *ἀπό τῆς σκηνῆς*.

²⁸⁰ TAPLIN (1977) 442.

²⁸¹ Βλ. και JOUANNA (1976).

²⁸² ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ (2008) 576. Η Καμπουρέλλη [KAMPOURELLI (2002) 55] ασκεί κριτική στην υπόθεση του Wiles [WILES (1997) 53] ότι το ελληνιστικό *λογείον* αποτελεί εξέλιξη του *σκηνικού οικοδομήματος* των κλασικών χρόνων.

²⁸³ ARV² 1215/1.

²⁸⁴ Στα λεγόμενα «αγγεία των φλυάκων» αλλά και σε κάποιες αγγειογραφίες του 4^{ου} αι. π.Χ. με θέματα τραγικά από την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία διακρίνονται εξέδρες επάνω σε υποστηρίγματα οι οποίες παραπέμπουν σε ξύλινες σκηνικές κατασκευές. Η Roscino [ROSCINO (2003) 334–335] τις χαρακτηρίζει «κινητές». Παλαιότερα υπήρχε η πεποίθηση ότι τα «αγγεία των φλυάκων» απεικονίζουν

αυτής της εξέδρας φλυακικού τύπου με τις σκηνές των θεάτρων των αττικών δήμων όπου θα παρουσιάζονταν παραστάσεις τραγωδιών και κωμωδιών, για παράδειγμα στα *Κατ' Αγρούς Διονύσια*, όμως ο Hamilton²⁸⁶ τη συνδέει με τα διαδραματιζόμενα κατά την εορτή των Χοών στη διάρκεια των Ανθεστηρίων.

2.3.2 Η σκηνογραφία

Στα δραματικά κείμενα υπάρχουν αναφορές στον σκηνικό χώρο οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν είτε ως συμπλήρωμα του ρεαλιστικού σκηνικού είτε ως πληροφορίες που στόχευαν στον ορισμό του χώρου λόγω έλλειψης σκηνικού.²⁸⁷ Αν υπήρχαν σκηνικά στο αρχαίο θέατρο δεν έχουν διατηρηθεί, εφόσον ήταν κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά. Ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 4.1449a) αποδίδει στον Σοφοκλή την εισαγωγή της σκηνογραφίας, δηλαδή την τρισδιάστατη απεικόνιση αρχιτεκτονημάτων που δίνουν την ψευδαίσθηση του βάθους. Ο μεταγενέστερος συγγραφέας του αρχαίου *Βίου του Αισχύλου* (14) αποδίδει στον Αισχύλο τον νεωτερισμό αυτό και ο Βιτρούβιος (7, προοίμιο 11) μας πληροφορεί πως ο Αγάθαρχος κατασκεύασε τη σκηνή (*scaena*) για μια παράσταση του Αισχύλου ("*Aeschylus docente tragoediam*") η οποία, ωστόσο, δεν κατονομάζεται. Υποθέτουμε ότι πρόκειται για σκηνικό διάκοσμο που χρησιμοποιήθηκε ως αρχιτεκτονικό φόντο στην τριλογία της *Όρέστειας*, η οποία διδάχθηκε για πρώτη φορά στο Θέατρο του Διονύσου το 458 π.Χ. Οι πληροφορίες αυτές δεν είναι απαραίτητα αντιφατικές. Δεν αποκλείεται ο Αισχύλος στα τελευταία χρόνια της ζωής του να δανείστηκε την εφεύρεση του νεότερου ανταγωνιστή του και να την εφάρμοσε με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία συνεργαζόμενος με τον Αγάθαρχο.²⁸⁸ Ο Αγάθαρχος θεωρείται ως ο πρώτος σκηνογράφος της αρχαιότητας, δηλαδή ο πρώτος ζωγράφος που είχε την

κάποια μορφή τοπικού λαϊκού θεάτρου, αλλά πλέον έχει γίνει αποδεκτή η πρόταση του WEBSTER (1948) ότι αναφέρονται σε παραστάσεις της αθηναϊκής κωμωδίας, χωρίς να αποκλείονται οι τοπικές επιρροές. Στην παραδοχή αυτή συνέβαλε η ερμηνεία του CSAPO (1986) για την παράσταση του απολυτικού κρατήρα *Würzburg H 5697* (380–70 π.Χ.) που εικονίζει την κεντρική σκηνή της παρωδίας του Τηλέφου του Ευριπίδη από τον Αριστοφάνη (*Θεσμ.* 689–761). Βλ. και εδώ [460](#).

²⁸⁵ FRONING (2014)

²⁸⁶ HAMILTON (1978)· πρβλ. HUGHES (2006).

²⁸⁷ MORETTI (2011) 115–116.

²⁸⁸ BLUME (1999) 80.

ικανότητα να απεικονίζει τρισδιάστατα τους αρχιτεκτονικούς όγκους δίνοντας την ψευδαίσθηση του βάθους.²⁸⁹ Φαίνεται πως έδρασε αποκλειστικά στην Αθήνα μεταξύ 460 και 420 π.Χ. και πως συνέγραψε κάποιο πόνημα με οδηγίες για τον σκηνικό διάκοσμο του θεάτρου, το οποίο όμως δεν έχει σωθεί. Περί το 430–420 π.Χ. εμφανίζονται σε αγγειογραφικές παραστάσεις απεικονίσεις μισάνοιχτων σκηνικών θυρών που «δίνουν την αίσθηση του βάθους και μαρτυρούν την επιρροή της σκηνογραφίας στην αγγειογραφία».²⁹⁰ Εξ αιτίας αυτού ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι η προοπτική εμφανίζεται κατά το δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. και ότι η κατασκευή της *σκηνής* από τον Αγάθαρχο προοριζόταν για μεταθανάτια αναβίωση έργου του Αισχύλου.²⁹¹ Παρότι έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι κατά την παράσταση του αρχαίου δράματος δεν είναι απαραίτητη η επένδυση του σκηνικού χώρου, δεν μπορεί κανείς να φανταστεί *διδασκαλία* του *Προμηθέα* ή του *Αΐαντα* χωρίς κάποιο είδος σκηνογραφίας. Κατά τον Webster²⁹² η *σκηνογραφία* με την έννοια του ζωγραφισμένου φόντου πρέπει να υπήρχε στο προ–περίκλειο θέατρο.

2.3.3 Ο βωμός

Οι μελετητές φαίνεται πως συμφωνούν ότι πριν από την έναρξη των δραματικών αγώνων στο Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως γινόταν θυσία ζώου, πιθανόν χοιριδίου, από τους *περιστιάρχους* ή *περιεστιάρχους* και καθαρισμός του χώρου με ράντισμα του αίματος από τους *στρατηγούς*.²⁹³ Παρότι δεν υπάρχουν σχετικά αρχαιολογικά ευρήματα, η παλαιότερη άποψη που προτείνει έναν μόνιμο βωμό του Διονύσου ονομαζόμενο *θυμέλη* στο κέντρο της *ορχήστρας*, γύρω από τον οποίο ορχείται ο Χορός, συνεχίζει να έχει υποστηρικτές.²⁹⁴ Η θεωρία αυτή έχει τεθεί εν αμφιβόλω με σοβαρά επιχειρήματα.²⁹⁵ Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα των θεάτρων δεν παρέχουν τεκμηριωμένες ενδείξεις για την ύπαρξη βωμού στην *ορχήστρα*. Στις

²⁸⁹ ΜΙΚΕΛΑΚΗ (2005) 123 κ.ε.

²⁹⁰ Όπ.π. 125, σημ. 13.

²⁹¹ RUMF (1947) 13. WEBSTER (1970) 13. DEARDEN (1976) 38–39. GOGOS (1983) 72.

²⁹² WEBSTER όπ.π., 14.

²⁹³ Σούδα s.v. Καθάρσιον. Βλ. ενδεικτικά PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 67. BURKERT (1985) 83. CSAPO & SLATER (1995) 107 και 117. WILES (1997) 72 και (2009) 91. CHASTON (2010) 193–198.

²⁹⁴ SEAFORD (1994) 281. WILES (1997) 70–72. SOURVINOU-INWOOD (2003) 142–145.

²⁹⁵ REHM (2002) 41 και 309, σημ. 134.

περισσότερες των περιπτώσεων πρόκειται για οπές, λίθους ή θέσεις που εντοπίστηκαν είτε στο κέντρο είτε στην περιφέρεια της *ορχήστρας* και έχουν ερμηνευτεί ως βάσεις βωμών, αλλά η αξιοπιστία των σχετικών πληροφοριών ελέγχεται.²⁹⁶ Ο Πολυδεύκης αναφέρει ότι στην *ορχήστρα* βρίσκεται η *θυμέλη*, την οποία περιγράφει ως ένα είδος είτε βήματος είτε βωμού. Κάνει επίσης λόγο για έναν δεύτερο βωμό, επάνω στη *σκηνή* και μπροστά από τη θύρα αυτής, ο οποίος ονομαζόταν *ἀγνιεύς* (4.123: σκηνή μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἢ δ' ορχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ἧ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὔσα εἴτε βωμός. ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς καὶ ἀγνιεύς ἔκειτο βωμός ὁ πρὸ τῶν θυρῶν, καὶ τράπεζα πέμματα ἔχουσα, ἢ θεωρίς ὀνομάζετο ἢ θυωρίς).²⁹⁷ Το λεξικό Σούδα (s.v. Σκηνή) σημειώνει ότι «μετὰ τὴν ὀρχήστραν» υπήρχε βωμός αφιερωμένος στον Διόνυσο που είχε την ονομασία *θυμέλη*, όπου τελείτο θυσία (ἔστι μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμός τοῦ Διονύσου· ὃ καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θύειν, μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου). Ὅπως παρατηρεῖ ο Ashby,²⁹⁸ οι πηγές αυτές είναι στην ουσία λεξικά, οι μαρτυρίες είναι αρκετά μεταγενέστερες και ο τρόπος που διατυπώνονται ασαφής. Ο Βιτρούβιος δεν αναφέρει καθόλου βωμό ούτε στο ελληνικό ούτε στο ρωμαϊκό θέατρο.

Τα ίδια τα κείμενα επιβεβαιώνουν ότι ο βωμός ήταν απαραίτητο στοιχείο του εξοπλισμού του θεάτρου, γιατί πολλά δράματα περιέχουν σκηνές που

²⁹⁶ ASHBY (1991) κυρίως 18. Τρία θέατρα (Θορικός, Λατώ και Morgantina) έχουν κατάλοιπα θεμελίωσης βωμού, ο οποίος όμως βρισκόταν είτε δίπλα στην *ορχήστρα* είτε στην περιφέρειά της. Σε δύο περιπτώσεις (Φίλιπποι και Ισθμία) υπάρχουν βάσεις που θα μπορούσαν να συνιστούν θεμελίωση βωμού, όχι όμως στο κέντρο της *ορχήστρας*. Σε δύο θέατρα (Ορχομενός Αρκαδίας και Butrinto) όπου φαίνεται να βρέθηκε βωμός in situ στην *ορχήστρα*, αποδεικνύεται ότι μεταφέρθηκε και τοποθετήθηκε στο σημείο κατά τους νεότερους χρόνους, επειδή υπήρχε θεμελιωμένη αυτή η πεποιθήση. Μόνο σε δύο περιπτώσεις αποκαλύφθηκαν κατά την ανασκαφή των θεάτρων βωμοί στο κάτω άκρο της *ορχήστρας*: στο ελληνιστικό θέατρο της Πριήνης στη Μικρά Ασία και στον Κέφαλο της Κω (στον Κέφαλο είναι πιθανόν ότι τοποθετήθηκε εκεί μεταγενέστερα, κατά τους ρωμαϊκούς ή βυζαντινούς χρόνους, γιατί δεν υπάρχει θεμελίωση).

²⁹⁷ Πρβλ. Αριστοφ. Σφ. 875-876:

Βδελυκλέωνας ὦ δέσποτ' ἄναξ, γείτον Ἄγνιεύ, τοῦμοῦ προθύρου προτύλαιε,
δέξαι τελετὴν καινὴν, ὦναξ, ἦν τῷ πατρὶ καινοτομοῦμεν.

«Του προθύρου μου φύλακα εσύ και φρουρέ
κάθε στράτας, θεέ γείτονά μας,
δέξου αὐτή την καινούρια ιερὴ τελετή.»
(Μτφρ. Θρ. Σταύρου)

Σύμφωνα με τον αρχαίο Σχολιαστή: Ἄγνιεύς δε ἔστι κίων εἰς ὃξὺ λήγων, ὃν ἰστᾶσι πρὸ τῶν θυρῶν.

²⁹⁸ ASHBY (1991).

διαδραματίζονται επάνω σε βωμό ή γύρω από αυτόν, όπως συμβαίνει με τις σκηνές *ασυλίας* που αποτελούν το αντικείμενο της μελέτης μας.²⁹⁹ Στις αγγειογραφίες που φαίνεται να αποτυπώνουν σκηνές θεάτρου συχνά απεικονίζονται βωμοί διαφόρων σχημάτων και μεγεθών, υποδεικνύοντας ότι δεν υπήρχε ένα μοναδικό πρότυπο για τον βωμό του θεάτρου. Δεν υπάρχει, όμως, η δυνατότητα να προσδιορίσει κανείς σε ποιον χώρο βρίσκονται. Βωμός επάνω σε υπερυψωμένη εξέδρα («*λογείο*»)³⁰⁰ απεικονίζεται σε θραύσμα σικελικού κρατήρα ή σκύφου της ομάδας Lentini–Manfria (*Entella Antiquarium, ανασκαφές 1989, E 856*)³⁰¹ που χρονολογείται μεταξύ 350–325 π.Χ. [Εικ. 91].

Ο Ashby³⁰² επισημαίνει ότι τα αρχαιολογικά κατάλοιπα δείχνουν βωμούς διαφόρων μεγεθών και αναρωτιέται τι είδους προσφορές γίνονταν, αν διέθεταν όλα τα θέατρα μόνιμους βωμούς, αν ήταν απαραίτητο να γίνει θυσία πριν από τους δραματικούς αγώνες και πώς αυτή θα συνδυαζόταν με το πρόγραμμα των αγώνων. Σε ποιο σημείο του θεατρικού χώρου βρισκόταν ο μόνιμος βωμός του Θεάτρου του Διονύσου; Αν δεχθούμε τη θέση του βωμού στην περιφέρεια της *ορχήστρας*, στο αθηναϊκό θέατρο μπορεί να τοποθετηθεί μπροστά από τον θρόνο του ιερέως του Διονύσου, θέση απολύτως κατάλληλη. Ο Ashby³⁰³ εξετάζει και την πιθανότητα της χρήσης κινητού βωμού για τη θυσία (θα μπορούσε να μεταφέρεται στο κέντρο της *ορχήστρας* ένας κινητός βωμός, λίθινος ή ξύλινος, για την εναρκτήρια θυσία) ωστόσο δεν θεωρεί επιβεβαιωμένη την ύπαρξη φορητών βωμών κατά την αρχαιότητα.³⁰⁴

Η κοινά αποδεκτή άποψη ότι στα *δράματα ικεσίας* χρησιμοποιήθηκε βωμός που βρισκόταν κοντά στο σκηνικό οικοδόμημα διατυπώθηκε από τον Pickard-Cambridge

²⁹⁹ Από τα ακέραια σωζόμενα δράματα, βωμός απαιτείται στις *Ίκετίδες* του Αισχύλου, στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, στον *Ηρακλή*, την *Ανδρομάχη*, τους *Ηρακλείδες*, τις *Ίκετίδες* και τον *Ιωνα* του Ευριπίδη. Επίσης *όμφαλος* και *άγαλμα* σε θέση βωμού απαιτούνται στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου, ιερός λίθος στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* του Σοφοκλή. Σε αυτά πρέπει να προστεθούν οι *Πέρσες* και οι *Χοηφόροι* του Αισχύλου, όπως και η *Ἑλένη* του Ευριπίδη, όπου υπάρχει τάφος, κατασκευή ανάλογη με τον βωμό: βλ. ενδεικτικά TAPLIN (1977) 117· ARNOTT (1962) 60-62.

³⁰⁰ Ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά, βλ. εδώ [61](#).

³⁰¹ DE CESARE (1992) 979–983· CFST S 15· SCHMIDT (2003) 60, e, πίν. 14.2· ROSCINO (2003) 274· P&P 263–264, αρ. 106· MAH (2009) εικ. 5. Βλ. και εδώ αγγείο V.8.

³⁰² ASHBY (1991) 20.

³⁰³ Οπ.π., 18.

³⁰⁴ Δες, όμως, τα στοιχεία που δίνει ο WILES (1997, 191 και σημ. 12) για τους κινητούς βωμούς.

και τον Arnott και ακολουθήθηκε στις σχολιασμένες εκδόσεις των τραγωδιών από τους Collard, Bond, Garvie κ.ά. Μόνιμο βωμό επάνω σε υπερυψωμένη σκηνή υποθέτει ο Sommerstein στην έκδοση των *Νεφελών* του Αριστοφάνη (Warminster, 1983: σημ. στον στ. 942) και ανάλογη άποψη εκφράζει ο McDowell στη δική του έκδοση των *Νεφελών* (Oxford, 1971: 24, 125). Ο Rehm³⁰⁵ που μελέτησε τη σκηνοθεσία των *δραμάτων ικεσίας* πιστεύει ότι ο βωμός στις περισσότερες αν όχι σε όλες τις περιπτώσεις βρισκόταν στο κέντρο της *ορχήστρας*. Ο Poe³⁰⁶ υποθέτει ότι υπήρχαν περισσότεροι του ενός βωμοί οι οποίοι μπορούσαν να μετακινηθούν ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης και ότι, τουλάχιστον σε ορισμένα δράματα, υπήρχε βωμός σε κάποιο σημείο της *ορχήστρας*. Επιπλέον, για τις περιπτώσεις που η πλοκή διαδραματίζεται μπροστά από ανάκτορο ή ναό, επιχειρηματολογεί υπέρ της ύπαρξης μιας ξεχωριστής κατασκευής επί σκηνής και μπροστά από την θύρα του σκηνικού οικοδομήματος, του *βωμοῦ ἀγνιέως* που αναφέρεται από τον Πολυδεύκη,³⁰⁷ παραβλέποντας το γεγονός ότι ο *βωμός ἀγνιεύς* έχει μορφή κίονος.³⁰⁸

Ήταν ο βωμός των παραστάσεων ο μόνιμος βωμός του θεάτρου, ο αφιερωμένος στον Διόνυσο, όπου γινόταν και η εναρκτήρια θυσία; Κατά τη γνώμη μου, θα ήταν δύσκολο ν' αλλάξει ο χαρακτήρας του βωμού στη διάρκεια της παράστασης και οι θεατές ν' αποδεχθούν τον βωμό του Διονύσου ως βωμό του Διός, για παράδειγμα, ή ως *κοινοβωμία* ή ως τάφο του Αγαμέμνονα.³⁰⁹ Σε πολλές περιπτώσεις σκηνών *ασυλίας* απαιτείται μία περισσότερο ογκώδης εγκατάσταση, όπως, για παράδειγμα, στην *κοινοβωμία* των *Ίκετίδων* του Αισχύλου ή στους *Ἡρακλείδες* του Ευριπίδη. Ένας μόνιμος βωμός στο κέντρο της *ορχήστρας* θα εμπόδιζε την όρχηση του Χορού, θα επέβαλλε μια ομοιομορφία στη σκηνοθεσία καθώς θα βρισκόταν πάντα στη συγκεκριμένη θέση, και δύσκολα θα προσαρμοζόταν στις απαιτήσεις κάθε παράστασης καθώς θα είχε συγκεκριμένες διαστάσεις. Μοιάζει περισσότερο

³⁰⁵ REHM (1988).

³⁰⁶ POE (1989).

³⁰⁷ Βλ. εδώ [65](#).

³⁰⁸ POE (1989) 135: "It is quite possible that the house-altar already had lost its pointed column as Athenian drama spread to other parts of Greece".

³⁰⁹ Υπάρχει και η αντίθετη άποψη, ότι δηλαδή ο βωμός του Διονύσου που χρησιμοποιείτο για σπονδές και θυσίες πριν από την έναρξη των θεατρικών παραστάσεων λειτουργούσε παράλληλα και ως σκηνικό αντικείμενο. Βλ. GRAF (2011) 77.

λειτουργική μια κινητή κατασκευή με τη μορφή και τις διαστάσεις που θα απαιτούνταν σε κάθε περίπτωση, η οποία θα τοποθετείτο στο κατάλληλο για την εκάστοτε περίπτωση σημείο.

2.3.4 Η σκευή

Στο αρχαίο θέατρο ήταν απαραίτητος ο *σκευοποιός*. Αναφέρεται από τον Αριστοφάνη (*Ιππ.* 232)³¹⁰ ως κατασκευαστής προσωpeiών, αλλά πιθανόν να είχε και ευρύτερες αρμοδιότητες ως κατασκευαστής σκηνικών αντικειμένων.³¹¹ Από τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1450b 19)³¹² ο *σκευοποιός* θεωρείται σημαντικότερος και από τον ποιητή για την προετοιμασία της *ὄψεως*. Τα θεατρικά κοστούμια, τα προσωpeία και τα εξαρτήματα της θεατρικής αμφίεσης έχουν χαθεί, όπως είναι φυσικό, καθώς ήταν κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά (ύφασμα, δέρμα, ξύλο, σχοινιά, ψάθα, γύψο και συγκολλητικά υλικά, χρωστικές ουσίες κλπ.).³¹³ Πληροφορίες για τη *σκευή* περιέχουν τα ίδια τα τραγικά κείμενα, όπως επίσης και τα κωμικά, καθώς το περιορισμένης έκτασης ενδυματολογικό και σκηνικό ιδίωμα της τραγωδίας «διογκώθηκε έξαλλα» και παρωδήθηκε στην κωμωδία.³¹⁴ Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (405 π.Χ.) σκηνοθετεί έναν *αγώνα* ανάμεσα στους δύο μεγάλους τραγικούς ποιητές, τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, όπου διακωμωδείται ο τρόπος με τον οποίο ντύνει τους ηθοποιούς του ο Ευριπίδης. Στον Πολυδεύκη υπάρχουν περιγραφές για τα θεατρικά κοστούμια³¹⁵ (4.115–120) και απαριθμούνται κατηγορίες προσωpeiών (4.133–142)· όμως οι πηγές του μας είναι άγνωστες και οι πληροφορίες που μας δίνει αφορούν

³¹⁰ Αρ. *Ιππ.* 230–232:
καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γάρ ἐστιν ἐξηκασμένος
ὑπὸ τοῦ δέους γάρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν
τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι.

«Και μη φοβάσαι· γιατί δεν θα εμφανιστεί με μάσκα που του μοιάζει,
...καθώς κανείς σκηνογράφος δεν δέχτηκε να την κατασκευάσει».
(Μτφρ. Η. Σπυρόπουλος)

³¹¹ PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 192· LEY (2011) 334–335.

³¹² ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

³¹³ Για την υλική πλευρά της παράστασης των κλασικών χρόνων δεξ LEY (2011).

³¹⁴ *Οπ.π.*, 343–344.

³¹⁵ 4.116: καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαὶ ποικίλον —οὕτω γὰρ ἐκαλεῖτο ὁ χιτῶν— τὰ δ' ἐπιβλήματα ξυστίς, βατραχίς, χλανίς, χλαμὺς διάχρυσος, χρυσόπαστος, στατός, φοινικίς, τιάρα, καλύπτρα, μίτρα.

στην όψιμη εποχή και είναι μάλλον απίθανο να αντιστοιχούν στη θεατρική πραγματικότητα του 5ου αι. π.Χ. Λίγα στοιχεία μπορούμε να αντλήσουμε από κειμενικές μαρτυρίες (Λουκιανός, Πλούταρχος, *Βίος Αισχύλου*, *Βίος Σοφοκλή*) που όμως είναι μεταγενέστερες. Δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε ότι η γνώση μας για τις θεατρικές στολές και τα προσωπεία των 5ου και 4^{ου} αι. π.Χ βασίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος στις αγγειογραφικές παραστάσεις —και εδώ ακριβώς ελλοχεύει ο κίνδυνος λανθασμένης ερμηνείας.

Οι μαρτυρίες για την ενδυματολογία του θεάτρου κατά τον 5ο αι. π.Χ., αν και λίγες, μπορούν να μας οδηγήσουν σε κάποια συμπεράσματα. Πιστεύεται ότι η θεατρική στολή πρωτοεμφανίστηκε στην Αθήνα, υιοθετήθηκε στις διάφορες περιοχές κατά την εξάπλωση του δράματος και προσαρμόστηκε με διάφορους τρόπους στις τοπικές συνθήκες.³¹⁶ Φαίνεται πως αρχικά τα κοστούμια της τραγωδίας ήταν πιο περίτεχνες και πιο διακοσμημένες εκδοχές των καθημερινών ενδυμάτων και συχνά αντικατόπτριζαν πτυχές της αθηναϊκής τελετουργικής ζωής.³¹⁷ Παρότι η πλοκή των τραγωδιών αναφερόταν σε μυθολογικά θέματα και παλαιότερες εποχές, η θεατρική σκευή ήταν κατά κανόνα σύγχρονη της εποχής της *διδασκαλίας*. Οι μελετητές συμφωνούν ότι κατά τον 5^ο αι. π.Χ. δεν υπήρχε στη θεατρική αμφίεση το στοιχείο του εντυπωσιασμού που παρατηρείται αργότερα, με τα παραγεμίσματα των χιτώνων στους ώμους και στο στήθος (*προστερνίδια* και *προκοίλια* ή *προγαστρίδια*) για την αύξηση του όγκου, τα υποδήματα με τις ψηλές σόλες (*κόθορνοι*) για αύξηση του ύψους κατά 10 έως 20 εκατοστά, και τα εντυπωσιακά προσωπεία με τα τεράστια στόματα και τον *όγκο* των μαλλιών.³¹⁸ Ούτε στα θεατρικά κοστούμια ούτε στα

³¹⁶ WYLES (2011).

³¹⁷ LEY (2011) 347·REHM (²2017) Part I, 5 “Costumes, Props and Corpses”. Για τα υλικά από τα οποία μπορεί να ήταν κατασκευασμένα τα κοστούμια και τα εξαρτήματα της στολής βλ. WYLES (2011) κεφ. 2, 34–45. Κατά την Brooke [BROOKE (²2003) 64 κ.ε.] η διαφορά της θεατρικής στολής από την καθημερινή ενδυμασία είναι ότι η πρώτη βασίζεται στον πέπλο ή το ιμάτιο και όχι στον χιτώνα. Η Brooke διατυπώνει την, ξεπερασμένη πλέον, υπόθεση ότι η τραγική στολή ήταν ένα είδος πέπλου που, αντί να στερεώνεται με περόνη στον ώμο, είχε ένα κολάρο γύρω από τον λαιμό και τους ώμους και έσφιγγε με ζώνη στη μέση (ένα τέτοιο ένδυμα δεν απαιτεί μεγάλη έκταση υφάσματος, είναι εύκολο να μείνει στη θέση του και να αλλαχθεί εύκολα). Οι χειρίδες, εφαρμοστές και μακριές μέχρι τον καρπό, θα κάλυπταν τελείως το χέρι, ώστε να μη φαίνεται η δυσαρμονία σε περίπτωση που ο υποκριτής ή το μέλος του Χορού υποδυόταν γυναικείο ρόλο, και προφανώς για τον ίδιο λόγο η στολή θα έκλεινε ψηλά στον λαιμό.

³¹⁸ ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Σκευή.

τραγικά προσωπεία υπήρχε η αυστηρή τυποποίηση που διαμορφώθηκε αργότερα, στα ελληνιστικά χρόνια.³¹⁹ Όμως οι υποκριτές και των τριών ειδών του αρχαίου δράματος θα πρέπει να ήταν πολύ περισσότερο μεταμφιεσμένοι απ' όσο οι σημερινοί ηθοποιοί, αφενός μεν διότι όλους τους ρόλους (και τους γυναικείους) τους υποδύονταν άνδρες και ένας υποκριτής ερμήνευε περισσότερους του ενός ρόλους, αφετέρου δε διότι οι ρίζες του δράματος βρίσκονταν στη διονυσιακή λατρεία, βασικό συστατικό της οποίας ήταν η μεταμφίεση.³²⁰ Η μεταμφίεση, που ανάγεται στη λατρεία του Διονύσου, ενσωματώθηκε ως σημασιολογικό και λειτουργικό στοιχείο στη διδασκαλία του δράματος. Αλλά και οι *ορχηστές* δεν θα εμφανίζονταν με την καθημερινή τους ενδυμασία, καθώς θα έπρεπε να ξεχωρίζουν από το κοινό και η εμφάνισή τους να συμφωνεί με τον δραματικό χώρο και χρόνο.

Τα μέλη των τραγικών Χορών και οι υποκριτές της τραγωδίας φορούσαν ρούχα που δήλωναν την ηλικία των προσώπων, αλλά επίσης ήταν χαρακτηριστικά του επαγγέλματος, της κοινωνικής τους κατάστασης και της εθνικής τους προέλευσης.³²¹ Ο Πολυδεύκης (4. 116) κατονομάζει ως *ποικίλον* ένα θεατρικό ένδυμα με πλούσια ενυφασμένη διακόσμηση στην οποία οφείλει το όνομα. Ένα θεατρικό φόρεμα με μακριές χειρίδες, το οποίο έφθανε μέχρι τον αστράγαλο και κάποτε σερόταν στο έδαφος, ήταν το ονομαζόμενο *σύρμα*. Έδινε στον υποκριτή μεγαλοπρέπεια και προσέθετε στον ρόλο την απαραίτητη ηρωική υπόσταση. Καθώς κάλυπτε όλο το σώμα και τα χέρια, επέτρεπε στον υποκριτή να υποδυθεί με πειστικότητα γυναικείους ρόλους και εξασφάλιζε άνεση κινήσεων.

Όσον αφορά στα θεατρικά υποδήματα, ο *κόθορνος* ήταν τυπικό στοιχείο υπόδυσης στην αρχαία τραγωδία. Αρχικά ήταν χαμηλό υπόδημα με μαλακή σόλα, κάποτε και με κορδόνια, που μπορούσε να φορεθεί αδιάκριτα πότε στο αριστερό και πότε στο δεξί πόδι. Πιθανόν είχε στην τραγωδία και την ονομασία *έμβάτης*, ενώ στην κωμωδία *έμβάδα*. Καθώς εξελισσόταν αποκτούσε όλο και ψηλότερη σόλα για να φθάσει να γίνει πανύψηλος στα ρωμαϊκά χρόνια (*κρηπίδες*). Ο μεταγενέστερος συγγραφέας του

³¹⁹ WYLES (2011) 41.

³²⁰ ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Σκευή.

³²¹ ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Σκευή.

Βίου του Αισχύλου (14) αποδίδει στον Αισχύλο την κάλυψη των χεριών των υποκριτών, την εισαγωγή του *σύρματος* και των *κοθόρνων*, και ο *Βίος του Σοφοκλή* (27) αποδίδει στον Σοφοκλή τις *κρηπίδες*. Τόσο οι *κόθορνοι* όσο και οι *κρηπίδες* πάντως, αν ήταν ειδικά υποδήματα, ήταν χαμηλά και δεν είχαν τις υπερυψωμένες σόλες των μεταγενέστερων.

Το *προσωπείον* (αρχική μνεία ως *πρόσωπον*, μετέπειτα και *προσωπίς*)³²² ήταν βασικό χαρακτηριστικό της ενδυμασίας και των τριών δραματικών ειδών του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Κατά την Frontisi-Ducroux,³²³ εικονολόγο και μελετήτρια της αρχαίας ελληνικής λατρείας, ο ίδιος ο όρος *πρόσωπον* μαρτυρά ότι η μάσκα στον ελληνικό πολιτισμό δεν κρύβει τα χαρακτηριστικά αυτού που την φορά, τουναντίον χρησιμεύει για να αποκαλύψει την ταυτότητά του: μάσκα και πρόσωπο χαρακτηρίζονται με τον ίδιο όρο. Είναι γενικά παραδεκτό ότι τα θεατρικά προσωπεία προέρχονται από τις τελετουργικές μάσκες οι οποίες χρησίμευαν είτε ως σύμβολα είτε ως μέσο μεταμπίεσης σε δρώμενα που σχετίζονταν με τοπικές λατρείες.³²⁴ Οι γραπτές μαρτυρίες αναφέρονται κυρίως στις θεατρικές μάσκες της ελληνιστικής ή ρωμαϊκής εποχής (Πολυδ. 4.133–142). Έτσι, οι πληροφορίες μας για τα προσωπεία του θεάτρου της κλασικής εποχής προέρχονται κυρίως από την εικονογραφία,³²⁵ ενώ μπορούν να συναχθούν συμπεράσματα και από κειμενικές αναφορές σχετικές με την έκφραση των προσώπων. Τα προσωπεία του 5ου αι. π.Χ. ήταν πιθανότατα φυσιοκρατικά, τα χαρακτηριστικά ανθρώπινων τύπων αποτυπώνονταν αδρά αλλά όχι υπερβολικά εκφράζοντας μια διάθεση «ρεαλιστικής» απόδοσης.³²⁶ Το μέγεθός τους ήταν ελάχιστο μεγαλύτερο από το φυσικό και κάλυπταν όλο το κεφάλι. Τα μάτια είχαν φυσιολογικό μέγεθος, το στόμα ήταν ελαφρά ανοιχτό και τα μαλλιά παρουσίαζαν μεγάλη ποικιλία. Τα προσωπεία ήταν πιθανόν βαμμένα με διαφορετικά χρώματα, λευκά για τις γυναίκες, ερυθρωπά για τους άνδρες.³²⁷ Θεατρικά προσωπεία

³²² Βλ. ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Προσωπείον.

³²³ FRONTISI-DUCROUX (1995).

³²⁴ Βλ. ενδεικτικά BURKERT (1985) 103–105 και 186· FRONTISI-DUCROUX όπ.π.

³²⁵ Βλ. εδώ [114](#).

³²⁶ ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Σκευή.

³²⁷ Στην αττική αγγειογραφία από τα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. τα προσωπεία συχνά χρωματίζονται λευκά, ανεξάρτητα αν αποδίδουν ανδρικά ή γυναικεία πρόσωπα.

με χαρακτηριστικά τυφλότητας δεν πρέπει να ήταν άγνωστα.³²⁸ Ο Πολυδεύκης (4.141) αναφέρει για τη μεταγενέστερη περίοδο θεατρικό προσωπίο του τυφλού Φινέα. Πήλινη μάσκα με λευκά μάτια από τάφο του Lirati (350–325 π.Χ.) έχει αναγνωρισθεί από τον Bernabó Brea ως ως ομοίωμα προσωπίου του Οιδίποδα.³²⁹ Τα ομοιώματα προσωπίων τραγωδίας με κλειστά μάτια των ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων ακολουθούν μια σύμβαση της τέχνης, όμως κάτι ανάλογο δεν θα ήταν τεχνικά εφικτό επί σκηνής.³³⁰

Προς το τέλος του 5^{ου} αι. π.Χ. η τραγική ενδυμασία απομακρύνεται από το ενδυματολογικό ύφος της καθημερινής ζωής, αναπτύσσει δικές της συμβάσεις που είναι φορείς ιδιαίτερου νοήματος και αποκτά βαρύτερο διάκοσμο, εξέλιξη που αντιστοιχεί στον λεγόμενο *πλούσιο ρυθμό* που παρατηρούμε στις καλές τέχνες της περιόδου αυτής.³³¹ Ενώ οι παλαιότερες θεατρικές μάσκες έχουν ουδέτερα χαρακτηριστικά, όσο προχωράμε προς την ελληνιστική εποχή αποκτούν επιτήδευση: δηλώνεται η έκφραση, εμφανίζονται ρυτίδες, το χτένισμα αποκτά τον *όγκον*.³³² Αυτή η εξέλιξη δεν πρέπει να οφείλεται μόνο στην αλλαγή στον τρόπο απόδοσης από τους αγγειογράφους, αλλά πρέπει να αντανακλά αλλαγή στη θεατρική πρακτική, όπως δείχνουν ανάλογες μάσκες σε έργα πλαστικής (π.χ. στο αναθηματικό ανάγλυφο του *Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας 1500* από τον Πειραιά, περ. 400 π.Χ.). [εικ. vi]

2.3.5 Η σκηνική παρουσίαση

Υπάρχει διχογνωμία μεταξύ των μελετητών σχετικά με το αν μπορεί ο ερευνητής να εξασφαλίσει πληροφορίες για τη σκηνική παρουσίαση μέσα από το δραματικό κείμενο.³³³ Τις διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις μελετά η Μ. Powers στο βιβλίο της *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and*

³²⁸ SEEBERG (2003) 60–63· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 658.

³²⁹ BERNABÓ BREA (1958) 136· BERNABÓ BREA & CAVALIER (2001) 36, εικ. 7a–b· *MTSP*², ST 5. Για τον συσχετισμό ή μη των προσωπίων αυτών με το θέατρο βλ. εδώ [514](#).

³³⁰ SEEBERG (2003) 63.

³³¹ GREEN (2011) 219.

³³² WYLES (2011) 31, εικ. 14.

³³³ Για τη διαμάχη ανάμεσα στον Taplin και τον Goldhill σχετικά με την εκμείευση σκηνοθετικών οδηγιών από το αρχαίο κείμενο βλ. εδώ [10](#).

Historical Debates (University of Iowa Press) που εκδόθηκε το 2014. Όσοι ασχολούνται με το αρχαίο δράμα έχουν κατά νου ότι έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά για θεατρική παράσταση και ότι τα κείμενα ήταν προορισμένα να παρασταθούν υπό την καθοδήγηση του ίδιου του ποιητή, επομένως οι σκηνικές οδηγίες πιθανόν να παρέχονταν προφορικά στο πλαίσιο των δοκιμών.³³⁴ Η απουσία, όμως, των σκηνικών οδηγιών δεν φαίνεται να είναι σημαντικό εμπόδιο για όποιον επιχειρεί σήμερα να ανεβάσει μια παράσταση αρχαίου δράματος, διότι στα λόγια των προσώπων, στο ίδιο το δραματικό κείμενο, υπάρχουν ενδείξεις που μπορεί να αποτελέσουν αξιόπιστη πηγή σκηνοθετικών μαρτυριών. Ήδη στον Αισχύλο παρατηρείται ότι υπήρχε η τάση να αναφέρονται τα πρόσωπα σε μια σημαντική κίνηση ή χειρονομία που έπρεπε να γίνει κατά τη σκηνική δράση. Η Lembke³³⁵ μελετώντας τις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι έμμεσες σκηνικές οδηγίες συνάγονται από τα λόγια, τις καταστάσεις και τις γνώσεις μας για τις θεατρικές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου. Ο Chancellor, μάλιστα, υπέθεσε ότι αυτές οι «σιωπηρές» (implicit) σκηνικές οδηγίες απευθύνονταν σε ένα αναγνωστικό κοινό που ήδη κατά τον 5^ο αι. π.Χ. μελετούσε τα χειρόγραφα των δραματικών κειμένων. Η Dale³³⁶ επισημαίνει ότι οι πληροφορίες του κειμένου δεν δίνονται προκειμένου να βοηθηθεί το αναγνωστικό κοινό για να φανταστεί τη σκηνή ούτε ως οδηγίες σε μεταγενέστερο σκηνοθέτη, αλλά είτε περιγράφουν ό,τι δεν παρουσιαζόταν μπροστά στα μάτια των θεατών είτε διευκολύνουν τους θεατές να ερμηνεύσουν αυτά που βλέπουν. Πόσο σημαντική είναι αυτή η τελευταία παράμετρος μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο αν αναλογιστούμε ότι κάποια στοιχεία, όπως η μεγάλη κλίμακα του υπαίθριου αρχαίου θεάτρου και η έλλειψη του τεχνητού φωτισμού, διαφοροποιούν τελείως τις συνθήκες της αρχαίας παράστασης από τις σημερινές. Μέσα στα δραματικά κείμενα συναντάμε συχνά αναφορές σε στοιχεία σκηνικού εξοπλισμού της παράστασης. Ένας από τους λόγους θα πρέπει να ήταν η δυσκολία των θεατών να αναγνωρίσουν με ακρίβεια τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν στη *σκηνή*, εξαιτίας του μεγέθους του αρχαίου θεάτρου. Ήταν, λοιπόν, απαραίτητος ο *λόγος* προκειμένου να γίνουν αντιληπτά και να

³³⁴ KOVACS (2010) 528.

³³⁵ LEMBKE (1975).

³³⁶ DALE (1969) 119.

αποκτήσουν τη σημασία με την οποία ο τραγικός ποιητής επιθυμούσε να τα επενδύσει. Κατά τον Taplin³³⁷ κάθε σημαντική σκηνική πράξη υποδεικνύεται ή συνάγεται μέσα από το κείμενο. Ορισμένοι μελετητές ερμηνεύουν ως συμβάσεις τις ενδείξεις σκηνοθετικών υπαινιγμών που υπάρχουν μέσα στα κείμενα και παραλληλίζουν το αρχαίο ελληνικό θέατρο με άλλα παραδοσιακά θέατρα, όπου προϋποτίθενται δρώμενα τα οποία υποβάλλονταν στους θεατές με άκρως συμβατική μιμική απόδοση. Ωστόσο, η μελέτη των αρχαίων ελληνικών δραματικών κειμένων μας αποκαλύπτει λεκτικές ενδείξεις που απευθύνονταν στην οπτική αίσθηση και όχι στη φαντασία του θεατή.³³⁸ Ο Χουρμουζιάδης³³⁹ παρατηρεί ότι «ιδιαίτερα ως προς την τραγωδία συνάγεται το συμπέρασμα ότι μόνο, καλλιτεχνικώς αλλά και τεχνικώς, πραγματοποιήσιμα ενώπιον των θεατών γεγονότα συγκροτούσαν τις προθέσεις των δημιουργών». Η θέση ότι το δραματικό κείμενο δεν μπορεί να αποτελέσει αξιόπιστη πηγή σκηνοθετικών οδηγιών καταλήγει, όπως επισημαίνει ο Ιακώβ,³⁴⁰ σε έναν «άγονο αγνωστικισμό, τον οποίο μπορούμε να αποφύγουμε κατασκευάζοντας κάποια εύλογα υποθετικά σχήματα, αφού είναι αδύνατη η βέβαιη γνώση».

2.4 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΑΤΩ ΙΤΑΛΙΑ ΚΑΙ ΣΙΚΕΛΙΑ

Είναι γνωστό ότι από την Αττική το δράμα διεσπάρη σε όλο τον τότε ελληνικό κόσμο, όχι μόνο στην Κυρίως Ελλάδα³⁴¹ και στη Μικρά Ασία, αλλά και στις ακτές της Μαύρης θάλασσας, στα παράλια της Λιβύης, στη Σικελία και στην Κάτω Ιταλία³⁴² [εικ. vii]. Στο μεταξύ, ήδη από το τέλος της αρχαϊκής εποχής, στην Κάτω Ιταλία είχαν αναπτυχθεί διάφορες μορφές θεάματος ανάλογες μ' εκείνες της Κυρίως

³³⁷ TAPLIN (1977) 29–31.

³³⁸ Πρβλ. REVERMANN (2013) 44: “Il n’y a aucune raison de croire que le théâtre grec, sous cet aspect ou d’autres, fut jamais, un tant soit peu, aussi symboliste et abstrait que le *Nô* japonais. Selon le témoignage des pièces préservées, aucun des objets scéniques utilisés, *mèkhanè* et *ekkyklèma* compris, n’a l’expressivité ni la multifonctionnalité de l’éventail ou du cadre rectangulaire du *Nô*. Il n’y a pas non plus de sources ou de raisons permettant de croire que, dans le théâtre grec, la danse était aussi symbolique et stylisée que dans celui du *Nô*.”

³³⁹ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) 139.

³⁴⁰ ΙΑΚΩΒ (2003) 91.

³⁴¹ Ο Ευριπίδης και ο Αγάθων προσκλήθηκαν στην αυλή του βασιλιά Αρχέλαου της Μακεδονίας για να παρουσιάσουν εκεί τα έργα τους στα τέλη του 5ου αι. π.Χ.

³⁴² Για την εξέλιξη της αθηναϊκής τραγωδίας σε διεθνή μορφή τέχνης βλ. EASTERLING (1993), EASTERLING (1994), EASTERLING (2010a).

Ελλάδας, που ακολούθησαν παράλληλη και διαλεκτική πορεία.³⁴³ Ο Αισχύλος επισκέφθηκε τη Σικελία τουλάχιστον δύο φορές, κατά το α΄ μισό του 5^{ου} αι. π.Χ.³⁴⁴ Παρουσίασε την τραγωδία του *Πέρσαι* στις Συρακούσες προς τιμήν του τυράννου Ιέρωνα, μετά τη *διδασκαλία* της στην Αθήνα το 472 π.Χ.³⁴⁵ Κατά παραγγελία του Ιέρωνα συνέθεσε την τραγωδία *Αίτναϊαι* ειδικά για να τιμηθεί η ίδρυση της πόλης Αίτνας (476/5 π.Χ.) και την παρουσίασε στο κοινό των Συρακουσών ή της ίδιας της Αίτνας πιθανότατα το 470 π.Χ.³⁴⁶ Μετά τη νίκη του στα Μεγάλα Διονύσια με την τριλογία της *Ὁρέστειας*, επέστρεψε στη Σικελία, όπου και πέθανε και ετάφη στη Γέλα το 456 π.Χ.³⁴⁷ Η παράδοση που αναφέρει ο Πλούταρχος (*Νικ.* 29.2), σύμφωνα με την οποία οι Αθηναίοι αιχμάλωτοι της Σικελικής Εκστρατείας εξασφάλιζαν τη σίτισή τους απαγγέλλοντας χορικά ευριπίδειων έργων, ακόμη και αν θεωρείται ανεκδοτολογικού χαρακτήρα, είναι ενδεικτική της εκτίμησης που έχαιρε το αττικό δράμα και της δημοτικότητας του Ευριπίδη στη Μεγάλη Ελλάδα. Η Σικελία και η Κάτω Ιταλία έχουν χαρακτηριστεί ως φυτώρια λογοτεχνικών και μουσικών νεωτερισμών.³⁴⁸ Ο Αισχύλος υπήρξε ίσως πηγή έμπνευσης για τον εκπρόσωπο της δωρικής σικελικής κωμωδίας Επίχαρμο.³⁴⁹ Οι Συρακούσες διέθεταν ένα μεγάλο λίθινο θέατρο με παραλληλόγραμμη *ορχήστρα* ήδη από τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ., δηλαδή ίσως πριν ακόμη η Αθήνα αποκτήσει πέτρινο θέατρο.³⁵⁰ Κατά τον Taplin³⁵¹ οι

³⁴³ TODISCO (2002) 17.

³⁴⁴ Το πρόβλημα των ταξιδιών του Αισχύλου στη Σικελία είναι εξαιρετικά περίπλοκο. Για το θέμα βλ. LESKY (1987) 121-122· PODLECKI (1966) 5-7, 154-155.

³⁴⁵ *Βίος Αισχύλου* 18: φασίν υπό Ίερωτος αξιοθένητα ἀναδιδάξει τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίᾳ καὶ λίαν εὐδομεῖν. Σχόλιο σε Αριστοφ. *Βάτ.* 1028: δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ίερωτος, ὧς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ΄ περὶ κωμωδιῶν [*TrGF* III (Radt) T 56a]. Για το θέμα βλ. TAPLIN (2007). Έχει διατυπωθεί και η υπόθεση ότι οι *Πέρσαι* γράφτηκαν για να διδαχθούν αρχικά στις Συρακούσες: βλ. BOSHER (2012a) 97-111.

³⁴⁶ *Βίος Αισχύλου* 9 = *TrGF* III (Radt) T 1, 33-34: ἐλθὼν τοῖνων εἰς Σικελίαν Ἰέρωνος τότε τὴν Αἴτην κτίζοντος ἐπεδείξατο τὰς Αἰτναίας οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν. Βλ. και GUARDÌ (1980) 42· TODISCO (2002) 41.

³⁴⁷ *Πάριο Χρονικό*: Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς βιώσας ἔτη $\text{H}^{\text{H}}\Delta^{\text{A}}\text{III}$ ἐτελεύτησεν ἐν [Γέλ]αι τῆς Σικελίας, ἔτη $\text{H}^{\text{H}}\Delta\Delta\Delta\text{III}$, ἄρχοντος Αθήνησι Καλλέου τοῦ προτέρου.

³⁴⁸ TODISCO (2002) 41· GRIFFITH (2011) 29· MORGAN (2012) 35.

³⁴⁹ Ο Επίχαρμος έδρασε στις Συρακούσες γι'αυτό και του αποδόθηκε το προσωνύμιο Συρακόσιος, αλλά ως γενέτειρές του φέρονται επίσης διάφορες άλλες πόλεις, όπως η Κως και η Σάμος. Τα έργα του είναι πιθανόν πρωιμότερα εκείνων της Αττικής Κωμωδίας. Οι κωμωδίες του βασίζονται στον μύθο και αποτελούν διαμόρφωση λαϊκών κωμικών θεατροειδών μορφών. Από τα έργα του σώζονται 39 τίτλοι και περίπου 240 αποσπάσματα. Βλ. ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) s.v. Επίχαρμος.

³⁵⁰ GRIFFITH (2011) 29. Για τα θέατρα της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας κατά την κλασική και ελληνιστική εποχή βλ. TODISCO (2002) 139-192· MARCONI (2012).

τραγωδίες που παρουσιάζονταν στην Ελληνική Δύση μεταξύ 500 και 300 π.Χ. δεν ήταν υποχρεωτικά επαναλήψεις έργων που είχαν προηγουμένως διδαχθεί στην Αθήνα. Απόδειξη, οι *Αίτναϊαι* του Αισχύλου. Κι όμως, όπως επισημαίνει ο Taplin, το απόσπασμα 6 Radt από αυτή την αισχύλεια τραγωδία δείχνει ότι ο διάλογος του δράματος ήταν γραμμένος στην αττική διάλεκτο και μέχρι την εποχή του Ρίνθωνος, περί το 300 π.Χ., δεν φαίνεται να υπάρχει τραγικός διάλογος σε άλλη διάλεκτο. Με τι έμοιαζε το δράμα που παρήγεται στη Σικελία; Η άποψη των παλαιότερων μελετητών ήταν ότι επρόκειτο για μιμήσεις των έργων του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Μας είναι γνωστός μόνον ένας τραγικός ποιητής σικελικής καταγωγής, ο Διονύσιος ο Πρεσβύτερος, ο οποίος έγινε τύραννος των Συρακουσών το 405 π.Χ. και είχε συμμετάσχει σε δραματικούς αγώνες στην Ελλάδα. Κέρδισε το πρώτο βραβείο στα Λήνια το 376 π.Χ. με την τραγωδία του *Έκτορος λύτρα*, τα έργα του ήταν ευρέως γνωστά, αλλά οι μεταγενέστεροι συγγραφείς δεν του επεφύλαξαν θερμές κριτικές.³⁵² Κατά την περίοδο 450–300 π.Χ. τραγωδίες, όχι απαραίτητα μόνον αττικές, παριστάνονταν ευρέως στους Έλληνες της διασποράς. Τον 4^ο αι. π.Χ. παρουσιάζονταν αναβιώσεις έργων των τριών μεγάλων τραγικών στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία,³⁵³ όπως συνέβαινε στην Αθήνα και την Κυρίως Ελλάδα. Στις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. ο Τάρας και άλλες πόλεις της Κάτω Ιταλίας οργάνωναν παραστάσεις παλαιών και νέων τραγωδιών.³⁵⁴ Οι αξίες που αντιπροσώπευε το αττικό δράμα αφορούσαν όλο τον Ελληνισμό, γι' αυτό και η τραγωδία αποτελούσε πόλο έλξης για το κοινό των ελληνικών αποικιών.³⁵⁵ Ο Green διατυπώνει μία άποψη που μοιάζει λογική, αν και δεν μπορεί να αποδειχθεί: το θέατρο για τους Έλληνες της Δύσης έπαιξε σημαντικότερο ρόλο απ' ό,τι για εκείνους της Κυρίως Ελλάδας, επειδή θεωρούσαν ότι αντιπροσώπευε τον ελληνικό πολιτισμό. Για τους Ταραντίνους το θέατρο ήταν ο δεσμός τους με τη μητρόπολη και η απόδειξη της ελληνικότητάς τους· η παράδοση αναφέρει πως, όταν το 272 π.Χ. η πόλη τους καταστράφηκε από

³⁵¹ TAPLIN (2012) 11.

³⁵² DEARDEN (1990) 234.

³⁵³ NERVEGNA (2014).

³⁵⁴ DEARDEN (1999) 222–248.

³⁵⁵ GREEN (2011) 219.

«αυτόχθονες» Ιταλούς, εκείνοι ήταν απασχολημένοι να παρακολουθούν θεατρική παράσταση.

Πώς διαδόθηκε το δράμα στη Μεγάλη Ελλάδα; Πώς γινόταν όλο και πιο γνωστό και περιζήτητο; Ποιος το παρουσίαζε και κάτω από ποιες συνθήκες; Οι μαρτυρίες απουσιάζουν, αλλά μπορούν να γίνουν υποθέσεις. Ο Taplin³⁵⁶ είναι βέβαιος ότι οι *Τεχνίται του Διονύσου* για τους οποίους γίνεται λόγος από το 330 π.Χ. (η πρωιμότερη αναφορά στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη 1405a23) δεν εμφανίστηκαν «από το πουθενά». Κατά τον Taplin³⁵⁷ η διάδοση του δράματος οφείλεται σε περιοδεύοντες επαγγελματίες ηθοποιούς και ως καταλύτης λειτούργησαν οι γιορτές στους δήμους της Αττικής —και ειδικότερα τα *Κατ' Αγρούς Διονύσια*— κατά τις οποίες παρουσιάζονταν δράματα.³⁵⁸ Δεν γνωρίζουμε αν αυτές οι παραστάσεις στη Μεγάλη Ελλάδα γίνονταν στα πλαίσια δραματικών αγώνων κατά το πρότυπο των *Εν Άστει Διονυσίων*. Σύμφωνα με στίχο του Επιχάρμου, ίσως ήδη από το α' τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. διεξάγονταν δραματικοί αγώνες με πέντε κριτές, ανάλογοι με αυτούς της Αθήνας.³⁵⁹ Στους *Νόμους* (659 b–c)³⁶⁰ του Πλάτωνος υπονοείται ότι ο διαγωνισμός στο θέατρο της Ιταλίας και της Σικελίας ήταν ο κανόνας. Ο Dearden³⁶¹ πιστεύει πως το αγωνιστικό πνεύμα ήταν τόσο βαθιά ριζωμένο στο δράμα, ώστε αποκλείεται ο αγωνιστικός χαρακτήρας να έλειπε εντελώς από τις παραστάσεις της Δύσης. Παρατηρεί ότι η παράσταση ενός δράματος στην Αθήνα είχε δύο κύρια χαρακτηριστικά: τον διαγωνιστικό χαρακτήρα και τον ρόλο του χορηγού. Μελετώντας τις πρακτικές που εφαρμόζονταν στα θέατρα των αττικών δήμων, προσπαθεί να κατανοήσει τις διαδικασίες των παραστάσεων στη Μεγάλη Ελλάδα, στις οποίες δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να εφαρμοζόταν ο θεσμός της *συγχορηγίας* προκειμένου ν' αντιμετωπιστούν τα έξοδα μιας περιοδείας. Τα πλουσιότερα μέλη

³⁵⁶ TAPLIN (2012) 236–237.

³⁵⁷ Όπ.π., 237 κ.ε.

³⁵⁸ CSAPO (2004) και (2010a)· DEARDEN (1999). Ο WILSON (2010) αποκαλύπτει τη μεγάλη οικονομική επένδυση που γινόταν σ' αυτές τις εορτές.

³⁵⁹ TODISCO (2002) 17.

³⁶⁰ ἔξιη γὰρ δὴ τῶ παλαιῶ τε καὶ Ἑλληνικῶ νόμῳ, <οὐ> καθάπερ ὁ Σικελικὸς τε καὶ Ἰταλικὸς νόμος νῦν, τῶ πλήθει τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίας, διέφθαρκε μὲν τοὺς ποιητὰς αὐτοὺς —πρὸς γὰρ τὴν τῶν κριτῶν ἡδονὴν ποιούσιν οὖσαν φαύλην, ὥστε αὐτοὶ αὐτοὺς οἱ θεαταὶ παιδεύουσιν— διέφθαρκεν δ' αὐτοῦ τοῦ θεάτρου τὰς ἡδονάς.

³⁶¹ DEARDEN (1999) 225.

μιας πόλης θα εμπλέκονταν στη χρηματοδότηση και οργάνωση παραστάσεων προς εξαγωγή, ή ένας πολίτης ξένης πόλης θα αναλάμβανε τα έξοδα γιατί το θεωρούσε τιμητικό. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι δραματουργοί επέβλεπαν τις δοκιμές των έργων στην Αθήνα πριν από την αναχώρηση. Οπωσδήποτε, όμως, τόσο οι ηθοποιοί και οι συγγραφείς όσο και το κοινό της Δύσης έβλεπαν την Αθήνα ως τη μητρόπολη του δράματος. Ακόμη και ο Διονύσιος ο Πρεσβύτερος δεν θέλησε να κάνει τις Συρακούσες ένα κέντρο ανταγωνιστικό προς αυτό της Αθήνας, παρότι είχε αυτή τη δυνατότητα. Αυτό επιβεβαιώνει την αναφορά του Πλάτωνος (*Λάχ.* 183a–b)³⁶² ότι η βράβευση στην Αθήνα για έναν τραγικό ποιητή είχε πρωτεύουσα σημασία.

Ποια θα ήταν τα μέλη των περιοδευόντων θιάσων; Κατά τον Taplin³⁶³ οπωσδήποτε οι τρεις υποκριτές, ένα τέταρτο πρόσωπο που θα ήταν υπεύθυνο για τα λόγια των χορικών μερών και ένας μικρός αριθμός βοηθών. Όσον αφορά στη σύνθεση του Χορού, τους 5^ο και 4^ο αι. π.Χ. οι *ορχηστές* θα ήταν κάτοικοι των πόλεων που φιλοξενούσαν τις παραστάσεις, όπως ακριβώς στην Αθήνα ήταν πολίτες και όχι επαγγελματίες, καθώς τα χορευτικά δρώμενα ήταν μέρος της κοινοτικής ζωής των ελληνικών πόλεων επί γενεές. Ήταν όμως σε θέση τα μέλη του Χορού να μεταφέρουν τον αυθεντικό λόγο, τη μουσική και τη χορογραφία των χορικών κάθε τραγωδίας; Ως προς αυτό μπορούν να γίνουν μόνο υποθέσεις. Κατά τον Taplin³⁶⁴ τα πρώιμα έργα, της εποχής του Αισχύλου, θα πρέπει να παριστάνονταν στην αυθεντική τους μορφή, αλλά όσο διαδιδόταν το δράμα είναι πιθανόν ότι οι τοπικοί Χοροί αντικαθιστούσαν τα χορικά με δικά τους εμβόλιμα άσματα, ενώ οι λυρικοί διάλογοι θα ερμηνεύονταν από τον επαγγελματία Κορυφαίο. Επιπλέον, φαίνεται πως σε κάποιες περιπτώσεις έγιναν ορισμένες αλλαγές στο αρχικό κείμενο προκειμένου να δημιουργηθεί μια εκδοχή που θα ήταν πιο οικεία ή πιο αποδεκτή στο κοινό της Μεγάλης Ελλάδας, αλλά αυτές οι αλλαγές δεν έχουν ενσωματωθεί στα κείμενα που μας παραδόθηκαν.³⁶⁵ Επίσης δεν γνωρίζουμε κατά πόσον οι περιοδευόντες θίασοι έμεναν πιστοί στην

³⁶² ὥσπερ γε καὶ τραγωδίας ποιητῆς παρ' ἡμῖν τιμηθεῖς. τοιγάρτοι ὃς ἂν οἴηται τραγωδίαν καλῶς ποιεῖν, οὐκ ἔξωθεν κύκλω περὶ τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὰς ἄλλας πόλεις ἐπιδεικνύμενος περιέρχεται, ἀλλ' εὐθὺς δεῦρο φέρεται καὶ τοῖσδ' ἐπιδείκνυσιν εἰκότως.

³⁶³ TAPLIN (2012) 240.

³⁶⁴ Οπ.π., 241.

³⁶⁵ TAPLIN (2012) 243· LADA-RICHARDS (2009) 131–132.

πρώτη σκηνοθεσία που είχε γίνει υπό την καθοδήγηση των ίδιων των τραγικών ποιητών.³⁶⁶ Οι θίασοι αυτοί είναι λογικό ότι θα έφερναν μαζί τους ένα μέρος της σκευής, όπως τα κοστούμια, τα υποδήματα και τα προσωπεία (ιδιαίτερα τα τελευταία ήταν κατεξοχήν προσωπικά εξαρτήματα) και άλλα μικρά αντικείμενα (όπως ξίφη, σκήπτρα, πέλους κλπ.) τα οποία θα ήταν πιο απλό να τα μεταφέρουν παρά να τα αναζητούν στην ξένη χώρα.³⁶⁷ Άλλα σκηνικά αντικείμενα (όπως βωμοί, θρόνοι, κλισμοί, ανάκλινδρα κλπ.) θα πρέπει να ανήκαν στον εξοπλισμό του θεάτρου που φιλοξενούσε την παράσταση και θα τα έθετε στη διάθεση των φιλοξενουμένων. Τα στοιχεία του σκηνικού χώρου και της σκηνογραφίας, όπως *σκηνή*, *εξέδρα*, *θύρες* και *αρχιτεκτονικές κατασκευές* –είτε τρισδιάστατες είτε ζωγραφισμένες– θα τα διέθετε το θέατρο.

Ποια μορφή είχε το θεατρικό οικοδόμημα των κλασικών χρόνων στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία; Ένας κατάλογος των σωζόμενων θεάτρων με σχέδια των κατόψεων παρέχεται από τον Todisco,³⁶⁸ όμως υπάρχει δυσκολία στη διεξαγωγή διαπιστώσεων για την εποχή που μας ενδιαφέρει γιατί τα σωζόμενα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα χρονολογούνται σε μεταγενέστερες περιόδους.

2.5 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

2.5.1 Η αττική κεραμική

Ο 5^{ος} αι. π.Χ. υπήρξε η χρυσή εποχή τόσο του αττικού δράματος όσο και της ερυθρόμορφης αττικής αγγειογραφίας.³⁶⁹ Η τελευταία έδωσε στους καλλιτέχνες τη

³⁶⁶ TAPLIN όπ.π.

³⁶⁷ TAPLIN (2012) 244–245.

³⁶⁸ TODISCO (2002) 139–192.

³⁶⁹ Μεταξύ 480 και 450 π.Χ. στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία επικρατεί ο *μανιερισμός*, δηλαδή η τεχνοτροπία που χαρακτηρίζεται από βιαστικό σχέδιο και επανάληψη παλαιότερων τεχνοτροπικών στερεότυπων, και φανερώνει κάποια εκζήτηση. Κατά το γ' τέταρτο του 5ου αιώνα π.Χ. εμφανίζεται ο λεγόμενος *ωραίος ρυθμός*, με καθαρές γραμμές και λιτό σχεδιασμό των μορφών. Στον ύστερο 5^ο αι. π.Χ. (415–390 π.χ.) τον *ωραίο ρυθμό* διαδέχεται ο *πλούσιος ρυθμός*: οι μορφές αποδίδονται με καμπύλα περιγράμματα, πλούσια ενδύματα και χαριτωμένες στάσεις. Χρησιμοποιούνται επίθετα χρώματα, κυρίως λευκό αλλά και γαλάζιο, ρόδινο, κίτρινο και χρυσό. Από τον Ζωγράφο του Μειδία εξελίσσεται ένας ρυθμός που ονομάστηκε *διακοσμητικός* (*Ornate style*) με πολυπρόσωπες, πολύπλοκες συνθέσεις που αναπτύσσονται σε διάφορα επίπεδα, πλούτο χρωμάτων και καταστόλιστες ενδυμασίες

δυνατότητα να εκμεταλλευτούν τις κατακτήσεις της μεγάλης ζωγραφικής, για την οποία γνωρίζουμε ότι είχε επιτύχει μεγάλες καινοτομίες. Η σημαντικότερη από αυτές ήταν η απόπειρα δήλωσης της τρίτης διάστασης, δηλαδή η προοπτική. Το βάθος μιας εικόνας αποδίδεται με την τοποθέτηση των μορφών σε διαφορετικά επίπεδα ή σε διαφορετική κλίμακα, για να δηλωθεί η μεταξύ τους απόσταση. Άλλη καινοτομία είναι η φωτοσκίαση, με την οποία δηλώνεται ο όγκος των σωμάτων. Κατά τον ύστερο 5^ο αι. π.Χ. τα θέματα αντλούνται και από την οικογενειακή ζωή (συναντάμε πολλές αγγειογραφίες που σχετίζονται με τον γυναικείο κόσμο) ενώ από τον κόσμο του μύθου υπερτερούν οι διονυσιακές σκηνές και οι σκηνές που σχετίζονται με την Αφροδίτη, πράγμα που πιθανότατα δείχνει ότι οι άνθρωποι έχουν νοσταλγήσει τα αγαθά της ειρήνης που τους στερήσαν τα τριάντα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου.

Ήδη από την αρχαϊκή εποχή, πολυτελή αγγεία προερχόμενα όχι μόνον από αττικά, αλλά και από κορινθιακά και από λακωνικά εργαστήρια, εξάγονταν σε διάφορες περιοχές της Μεσογείου, τόσο σε ελληνικές αποικίες όσο και σε εγκαταστάσεις γηγενών. Πρώτη σε εισαγωγές διακοσμημένων αγγείων, ειδικά κατά την αρχαϊκή εποχή, έρχεται η Ετρουρία³⁷⁰ (εισηγμένα αττικά αγγεία με ελληνικές επιγραφές

(*Ζωγράφος του Προνόμου, Ζωγράφος του Τάλλω*). Έχει υποτεθεί ότι η τεχνοτροπία τους δέχθηκε τις επιρροές της μεγάλης ζωγραφικής (Απολλόδωρος, Παρράσιος, Ζεύξις). Κατά την ύστερη περίοδο της αττικής ερυθρόμορφης αγγειογραφίας (390–320 π.Χ.) ο *διακοσμητικός ρυθμός* συνεχίζεται, χωρίς να διαφαίνεται έντονη απήχηση από τη μεγάλη ζωγραφική. Οι Αθηναίοι κεραμείς προσπαθούν να ανανεώσουν τον ερυθρόμορφο ρυθμό διακοσμώντας τις επιφάνειες των αγγείων με ανάγλυφες διηγηματικές παραστάσεις που χαρακτηρίζονται από πολυχρωμία. Παράλληλα, κατά το α' τρίτο του 4^{ου} αι. π.Χ., υπάρχει και ο *απλός ρυθμός* (*Plain style*) χωρίς πολυπρόσωπες συνθέσεις, φωτοσκιάσεις και πολυχρωμίες (*Ζωγράφος του Erbach, Ζωγράφος του Λονδίνου FF64, Ζωγράφος της Ιένας*).

³⁶⁹ Βλ. παρακάτω, στο ίδιο κεφάλαιο.

³⁷⁰ Ο Άγγλος αρχαιολόγος Michael Vickers και οι συνεχιστές του υποστήριξαν ότι τα εισηγμένα στην Ετρουρία αττικά αγγεία ήταν ευτελούς αξίας, μεταφέρονταν ως έρμα(!) στα πλοία μαζί με το κύριο φορτίο των εμπορικών αγαθών (λάδι, μέταλλα, σιτηρά κλπ.) και αγοράζονταν από τους φτωχούς Ετρούσκους που δεν είχαν τη δυνατότητα να βάλουν στους τάφους τους χρυσά και αργυρά σκεύη: GILL & VICKERS (1995). Οι ετρούσκικοι τάφοι έχουν συλληθεί εδώ και αιώνες —τα ταφικά μνημεία είναι υπέργεια και εμφανή— και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποια ήταν τα κτερίσματα των πλουσίων και ποια εκείνα των φτωχών. Από τις τοιχογραφίες που απεικονίζουν ετρούσκικα συμπίσια διαπιστώνεται ότι τα αττικά αγγεία χρησιμοποιούνται μαζί με τα μεταλλικά σκεύη ντόπιας κατασκευής. Οι Ετρούσκοι αριστοκράτες φαίνεται ότι υπήρξαν πελάτες των Αθηναίων αγγειογράφων του μελανόμορφου και του ερυθρόμορφου ρυθμού κατά τους 6^ο και 5^ο αι. π.Χ. Πιστεύεται ότι οι Αθηναίοι δεν εμπλέκονταν στο εμπόριο, δηλαδή ότι πλοία από διάφορα σημεία έφθαναν στην Ελλάδα και τη διακίνηση των αγγείων στην Ιταλία αναλάμβαναν οι Ετρούσκοι. Παράλληλα όμως οι Αθηναίοι

βρέθηκαν κατά χιλιάδες στα ετρουσκικά νεκροταφεία) και ακολουθούν η Κάτω Ιταλία και η Σικελία. Η ζήτηση των πολυτελών αγγείων μειώνεται σταδιακά, αρχικά στην ετρουσκική αγορά (480–450 π.Χ.), έπειτα στη Σικελία και την Κάτω Ιταλία και βαθμιαία σε όλη τη δυτική Μεσόγειο. Η καταστροφική έκβαση της Σικελικής Εκστρατείας (415–413 π.Χ.) οπωσδήποτε περιορίσε δραστικά τις εξαγωγές αττικών αγγείων στη Σικελία, όπως και το άδοξο για τους Αθηναίους τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου (431–404 π.Χ.) και η υποβάθμιση της ποιότητας της αττικής κεραμικής,³⁷¹ είχαν τις επιπτώσεις τους στο εμπόριο με τη Δύση. Παρ' όλα αυτά οι Αθηναίοι κεραμείς κατάφεραν να ξανακερδίσουν ένα μέρος των αγορών μέσα στο α' τέταρτο του 4ου αιώνα π.Χ.,³⁷² αλλά η επιτυχία αυτή δεν είχε μεγάλη διάρκεια κυρίως λόγω της ίδρυσης στην Κάτω Ιταλία και στη Σικελία τοπικών εργαστηρίων που παρήγαν ερυθρόμορφη κεραμική.

Επιπλέον, οι Αθηναίοι επεκτείνονται σε μιαν άλλη σημαντική και πλούσια αγορά, στην περιοχή του Ευξείνου Πόντου απ' όπου η Αθήνα έκανε εισαγωγή σιτηρών. Τα πιο πολλά και τα πιο όμορφα ερυθρόμορφα αττικά αγγεία έχουν βρεθεί σε τάφους της βόρειας ακτής του Ευξείνου Πόντου και ειδικά της περιοχής του Παντικαπαίου (του σημερινού Κερτζ) στο ανατολικό άκρο της χερσονήσου της Κριμαίας.³⁷³

κεραμείς ήταν ενήμεροι για τον τελικό προορισμό των εξαγόμενων προϊόντων τους, που αποτελούσε ένα μεγάλο ποσοστό της συνολικής παραγωγής τους. Ορισμένα σχήματα αγγείων τα εμπνεύστηκαν από την κεραμική της Ετρουρίας.

³⁷¹ CARPENTER – LYNCH – ROBINSON (2014) 29.

³⁷² Βλ. ενδεικτικά ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 41.

³⁷³ Για τον λόγο αυτό η τεχνοτροπία των ερυθρόμορφων αττικών αγγείων των χρόνων 370–320 π.Χ. ονομάζεται *ρυθμός Κερτζ*. Σημαντικότερος εκπρόσωπος είναι ο *Ζωγράφος του Μαρσύα*. Τα αγγεία *ρυθμού Κερτζ* είναι διακοσμημένα με θέματα από τον κόσμο των γυναικών και της λατρείας ή με μύθους που προτιμώνται σε εκείνες τις περιοχές, και χρωματίζονται με έντονα χρώματα. Τα κύρια χαρακτηριστικά του *ρυθμού Κερτζ* είναι οι τολμηρές βραχύνσεις στην απεικόνιση των μορφών, που με τις κινήσεις τους αναπτύσσονται στον χώρο, η χρήση φωτοσκίασης για τη δήλωση του βάθους, η αγάπη για τη λεπτομέρεια και ακόμη, στο επίπεδο της τεχνικής, η απόδοση των πτυχών των ενδυμάτων με κοντές και λεπτές γραμμές. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η έντονη παρουσία πρόσθετων χρωμάτων, του λευκού (κυρίως για την απόδοση των γυμνών γυναικείων σωμάτων) αλλά και του χρυσού, του κόκκινου, του γαλάζιου και του πράσινου.

2.5.2 Η κεραμική της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας

Οι αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας που έχουν συνδεθεί με την εικονολογία της τραγωδίας κοσμούν αγγεία του ερυθρόμορφου ρυθμού που παρήχθησαν στις περιοχές αυτές από τα μέσα του 5^{ου} μέχρι τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. Μέχρι τα μέσα περίπου του 5^{ου} αι. π.Χ. τόσο στις ελληνικές αποικίες όσο και στις ιταλικές και σικελικές πόλεις τα αγγεία πολυτελείας εισάγονται αρχικά από κορινθιακά και στη συνέχεια από αττικά εργαστήρια. Ειδικότερα για την περιοχή της Βόρειας Απουλίας, όπου έχουν βρεθεί τα περισσότερα και πιο σημαντικά ερυθρόμορφα αγγεία που ενδιαφέρουν την έρευνά μας, επικρατούσε η αντίληψη ότι τα αθηναϊκά προϊόντα έφθαναν μέσω του Τάραντα, που ήταν δωρική αποικία στα νότια. Όπως απεδείχθη πρόσφατα, είναι υπεραπλούστευση να αντιμετωπίζεται όλη η Απουλία ως μία πολιτισμική ενότητα και είναι πολύ πιθανόν ότι οι ιταλικές πόλεις της Βόρειας Απουλίας είχαν απευθείας εμπορικές σχέσεις με την Αθήνα κι ότι τα εισηγμένα προϊόντα έφθαναν από την Αττική μέσω των λιμανιών της Αδριατικής, όπως το Bari.³⁷⁴ Μετά το 450 π.Χ. αρχίζουν να παράγονται ερυθρόμορφα αγγεία σε διάφορες περιοχές της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, ενώ σε αντιστάθμισμα περιορίζεται η εισαγωγή αττικών αγγείων για να ανακοπεί στη συνέχεια σχεδόν εξ ολοκλήρου, με εξαίρεση την Καμπανία (μέχρι τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ.) και την Ιαπυγία (κατά το β' μισό του 5^{ου} αι. π.Χ.).³⁷⁵

Η γέννηση και η ανάπτυξη της ερυθρόμορφης κεραμικής δυτικής παραγωγής γίνεται ξαφνικά και εμφανίζει μεγάλη συγγένεια με την αττική κεραμική ως προς την τεχνική, το σχήμα των αγγείων και την εικονογραφία. Έτσι, έχει εύλογα υποθεθεί πως οι πρώτοι αγγειοπλάστες και αγγειογράφοι ήταν Αθηναίοι που είχαν μαθητεύσει στα εργαστήρια του Κεραμεικού της Αθήνας και μετοίκησαν στη Δύση,³⁷⁶ ενώ έχει διατυπωθεί και η λιγότερο πιθανή υπόθεση ότι τεχνίτες από την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία επισκέφθηκαν την Ελλάδα και θήτευσαν στα αττικά εργαστήρια.³⁷⁷ Η

³⁷⁴ CARPENTER (2009) 31· CARPENTER, LYNCH – ROBINSON (2014) 29.

³⁷⁵ GRECO (2001) 374.

³⁷⁶ ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 42· MACDONALD (1981) 159–16· GIULIANI (2001) 17· CARPENTER (2009) 36–37.

³⁷⁷ DENOYELLE (1997) 395–405.

σύνδεση μεταξύ αγγείων αττικής και αγγείων δυτικής παραγωγής παραμένει στενή για μία περίπου γενεά.³⁷⁸ Σταδιακά η παραγωγή των εργαστηρίων της Μεγάλης Ελλάδας και της Σικελίας εξελίσσεται αυτόνομα ακολουθώντας τις τοπικές προτιμήσεις σε σχήματα και διακόσμηση.³⁷⁹ Οι κύριοι περιφερειακοί ρυθμοί της ντόπιας παραγωγής είναι ο απουλικός, ο λευκανικός, ο καμπανικός, ο ποσειδωνιακός και ο σικελικός. Οι πρώτοι τεχνίτες στη Μεγάλη Ελλάδα είναι οι πρωτολευκανοί και οι πρωτοάπουλοι, τα έργα των οποίων παρουσιάζουν συγγενικά στυλιστικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Αντίθετα με τα αττικά αγγεία που εξαγόταν ευρέως, τα αγγεία της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας κατασκευάζονταν για την τοπική αγορά και σπάνια βρίσκονται μακριά από τον τόπο κατασκευής τους. Η παραγωγή τους σταματά περί τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ., οπότε γενικότερα παρήκμασε ο ερυθρόμορφος ρυθμός και μαζί του εξέλιπε η δυνατότητα απεικόνισης περίτεχνων σκηνών.³⁸⁰

Λευκανικά εργαστήρια

Ο *Ζωγράφος του Pisticci* είναι ο πρωιμότερος γνωστός αγγειογράφος της ερυθρόμορφης κεραμικής της Μ. Ελλάδας, και τα παλαιότερα αγγεία του (περ. 440 π.Χ.) παρουσιάζουν ομοιότητες με αττικά αγγεία του εργαστηρίου του Πολυγνώτου. Οι αρχαιότεροι κλίβανοι (τέλη 5^{ου} – αρχές 4^{ου} αι. π.Χ.) που ανήκαν σε Ιταλιώτες κεραμείς ανασκάφηκαν στον Κεραμεικό του Μεταποντίου, στον κόλπο του Τάραντα, όπου βρέθηκαν ημιτελή έργα σημαντικών αγγειογράφων (*Ζωγράφος του Αμόκου*, *Ζωγράφος της Κρέουσας*, *Ζωγράφος του Δόλωνα*).³⁸¹ Άλλο κέντρο παραγωγής λευκανικής κεραμικής υπήρξε και το Policoro, η αρχαία Ηράκλεια (*Ζωγράφος του Policoro*), ενώ στο λευκανικό εργαστήριο πρέπει να ανήκε και ο *Ζωγράφος των Καρνείων*. Η λευκανική κεραμική παραμένει σε επίπεδα στενής τοπικής κατανάλωσης και δεν παρουσιάζει κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον μετά το 370 π.Χ.³⁸²

³⁷⁸ GIULIANI (2001) 17.

³⁷⁹ ROSCINO (2003) 223.

³⁸⁰ ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 43· GIULIANI (2001) 17.

³⁸¹ Η θεωρία του Furtwängler, που συσχέτιζε τα ερυθρόμορφα αγγεία της Κάτω Ιταλίας με την ίδρυση της αθηναϊκής αποικίας των Θουρίων (443 π.Χ.), δεν επιβεβαιώθηκε από τα δεδομένα των ανασκαφών. Βλ. σχετικά ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 42· RVSIS 17–18· TRENDALL (1990b) 217 και σημ. 2 για βιβλιογραφία του ανασκαφικού έργου.

³⁸² ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 43· GRECO (2001) 375.

Η Denoyelle³⁸³ διατυπώνει την υπόθεση ότι τα πρώτα εργαστήρια ερυθρόμορφης κεραμικής της Ετρουρίας ιδρύθηκαν από τεχνίτες που εκπαιδεύτηκαν στις αποικίες της παραλίας του Ιονίου, πιθανόν στο Μεταπόντιο.

Απουλικά εργαστήρια

Σε αντίθεση με τη λευκανική παραγωγή, η απουλική γνωρίζει μεγάλη άνθηση κατά τις πρώτες δεκαετίες του 4^{ου} αι. π.Χ. Σύμφωνα με την εμπεδωμένη άποψη, τα απουλικά εργαστήρια, με κέντρο τον Τάραντα, είναι τα σημαντικότερα και τα πιο παραγωγικά, εκείνα που επέδρασαν περισσότερο στην κεραμική της Δύσης. Ωστόσο, συμβαίνει τα περισσότερα και πιο πολύτιμα ερυθρόμορφα αγγεία να προέρχονται από τη Βόρεια Απουλία (κυρίως από την περιοχή της Πευκετίας). Από τους παλαιότερους αγγειογράφους υπήρξαν ο *Ζωγράφος της Χορεύουσας Κόρης του Βερολίνου* και ο *Ζωγράφος του Σισύφου*. Εξαρχής διακρίνονται δύο τεχνοτροπίες: ο *απλός ρυθμός* (*Plain style*) και ο *διακοσμητικός ρυθμός* (*Ornate style*). Στην πρώτη περίπτωση έχουμε απλές συνθέσεις σε μικρού μεγέθους αγγεία. Στη δεύτερη, πολυπρόσωπες συνθέσεις σε μεγάλα αγγεία, όπως είναι οι ελικωτοί κρατήρες. Μεταξύ 350 και 320 π.Χ., κατά την ύστερη φάση του *διακοσμητικού ρυθμού*, η κύρια καλλιτεχνική προσωπικότητα είναι ο *Ζωγράφος του Δαρείου*.³⁸⁴ Απεικονίζει μυθολογικά θέματα τα οποία είναι σχεδόν μοναδικά σε όλη την αρχαία ελληνική τέχνη. Διακοσμεί μεγάλα αγγεία (από τα πιο εντυπωσιακά οι ελικωτοί κρατήρες μνημειακών διαστάσεων), αναπτύσσει τις συνθέσεις του σε πολλαπλά επίπεδα διασπώντας την ενότητα των παραστάσεων, χρησιμοποιεί πλούσια διακοσμητικά μοτίβα και έντονα επίθετα χρώματα. Σημαντικότερος μαθητής του, ο *Ζωγράφος του Κάτω Κόσμου*.

Σικελικά εργαστήρια

Ο *Ζωγράφος του Ζατρικίου* (*Chequer Painter*), που έδρασε λίγο πριν από το 400 π.Χ., είναι ο αρχαιότερος γνωστός αγγειογράφος σικελικού εργαστηρίου. Το κέντρο

³⁸³ DENOYELLE (2014) 126–127.

³⁸⁴ ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 43–44 και 346.

παραγωγής σικελικής κεραμικής που βρισκόταν στην περιοχή των Συρακουσών εμφανίζει τόσο έντονα την επίδραση σύγχρονων αττικών εργαστηρίων (*Ζωγράφος του Κάδμου, Ζωγράφος του Πόθου, Ζωγράφος της Ιένας*) ώστε διατυπώνεται η υπόθεση μήπως εργάστηκαν σε αυτό Αθηναίοι αιχμάλωτοι της αποτυχημένης Σικελικής Εκστρατείας.³⁸⁵ Ένα άλλο κέντρο παραγωγής, στην περιοχή της Ιμέρας ή του Σελινούντα, φαίνεται πως είχε δεχθεί την επίδραση της παλαιότερης λευκανικής αγγειογραφίας. Περί το 375 π.Χ. είναι πιθανόν ότι Σικελιώτες κεραμείς και αγγειογράφοι εγκατέλειψαν το νησί τους, ίσως για πολιτικούς λόγους, και εγκαταστάθηκαν στην Κάτω Ιταλία ιδρύοντας στην Καμπανία και στην Ποσειδωνία εργαστήρια που τροφοδοτούσαν την τοπική κυρίως αγορά.³⁸⁶ Από το 340 π.Χ. τα σικελικά κέντρα παραγωγής αγγειοπλαστικής ανθίζουν εκ νέου, καθώς η παρουσία του Κορίνθιου στρατηγού Τιμολέοντα εξασφαλίζει ευνοϊκές συνθήκες για το εμπόριο. Την εποχή αυτή λειτουργεί εργαστήριο κεραμικής και στη Λιπάρα (Lipari), μια από τις Αιολίδες Νήσους.

Καμπανικά εργαστήρια

Όπως έχει ήδη λεχθεί, είναι πιθανόν ότι τα πρώτα εργαστήρια κεραμικής στην Καμπανία (Καπύη, Κύμη, Νάπολη) ιδρύθηκαν από Σικελιώτες τεχνίτες. Χαρακτηριστικά της παραγωγής τους είναι το μικρό μέγεθος των αγγείων και το κοκκινωπό επίχρισμα που καλύπτει την επιφάνεια τους. Ο παλαιότερος γνωστός αγγειογράφος καμπανικού εργαστηρίου είναι ο *Ζωγράφος της Κασσάνδρας* (360 π.Χ. κ.ε.) ενώ ο οψιμότερος ο *Ζωγράφος του Ιξίονα*, με επιδράσεις από την απουλική παραγωγή.³⁸⁷

Ποσειδωνιακά εργαστήρια

Τα κεραμικά εργαστήρια της Ποσειδωνίας ιδρύθηκαν πιθανόν με τη συμβολή Σικελών αγγειογράφων. Οι αγγειοπλάστες της Ποσειδωνίας έχουν προτίμηση στον κωδωνόσχημο κρατήρα και περί το 330 π.Χ. δέχονται σημαντικές επιρροές από το

³⁸⁵ Οπ.π. 44.

³⁸⁶ Οπ.π.

³⁸⁷ ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 44.

απουλικό εργαστήριο. Ο Αστέας (360 π.Χ. και εξής) και ο μαθητής του Πύθων³⁸⁸ (έδρασε μεταξύ 350 και 320 π.Χ.) είναι οι μόνοι αγγειογράφοι της ερυθρόμορφης κεραμικής της Μεγάλης Ελλάδας των οποίων γνωρίζουμε τα ονόματα καθώς έχουμε ενυπόγραφα έργα.³⁸⁹ Τα έργα τους, που έχουν κάπως επαρχιακό στυλ και δεν διακρίνονται από πρωτοτυπία, παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς το θεματολόγιο (με προτίμηση σε διονυσιακά θέματα), την οργάνωση της σύνθεσης, τα διακοσμητικά μοτίβα. Είναι πιθανόν ότι εργάζονταν και οι δύο στο ίδιο κεραμικό εργαστήριο.

Το μεγαλύτερο μέρος των μέχρι σήμερα γνωστών ερυθρόμορφων αγγείων της Δύσης προέρχεται από τα απουλικά εργαστήρια. Ακολουθούν τα καμπανικά και, σε πολύ μικρότερο ποσοστό, τα λευκανικά, τα σικελικά και τα ποσειδωνιακά. Τα σχήματα των αγγείων είναι τα γνωστά από τον Κεραμεικό της Αθήνας, αλλά εμφανίζονται και νέα. Κάθε περιοχή έχει τις δικές της προτιμήσεις (η Λευκανία τη νεστορίδα, η Απουλία τη λουτροφόρο, η Καμπανία τον αμοφορέα-κάδο, η Σικελία τη σκυφοειδή πυξίδα) ενώ ο ελικωτός και ο κιονωτός κρατήρας, η πελίκη και ο κάρθαρος είναι αγαπητά τόσο στα απουλικά όσο και στα λευκανικά εργαστήρια. Τα θέματα είναι εμπνευσμένα από την καθημερινή ζωή, από τον κόσμο των νεκρών, αλλά και από τον κόσμο του μύθου. Τα μυθολογικά θέματα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως θα δούμε στη συνέχεια, διότι έχει θεωρηθεί ότι απηχούν επιρροές από τον κόσμο του θεάτρου.

2.5.3 Ο μύθος, το κείμενο και η εικόνα

Οι ελληνικοί μύθοι, οι ρίζες των οποίων ανάγονται στη μυκηναϊκή εποχή, ακολούθησαν μια ιδιαίτερα πολύπλοκη και σύνθετη διαδικασία εξέλιξης. Η παλαιότερη κωδικοποίηση των ηρωικών μύθων βρίσκεται στην επική ποίηση και δημιουργείται η εντύπωση ότι η πλειονότητα των μυθικών κύκλων (Θηβαϊκός, Τρωικός κλπ.) έχει ήδη παγιωθεί κατά τον 7^ο αι. π.Χ. Ωστόσο, η διαδικασία της εξέλιξης στην πραγματικότητα συνεχίζεται, καθώς οι μύθοι χρησιμοποιούνται από τις κοινωνίες που τους διέσωσαν και τους διέδωσαν ως μέσα επικύρωσης πολιτικών και

³⁸⁸ Υπογράφουν και οι δύο χρησιμοποιώντας το ρήμα *γράφω* στον παρατατικό (π.χ. ΠΥΘΩΝΕΓΡΑΦΕ).

³⁸⁹ ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1996) 350–351.

πολιτισμικών θεσμών, αξιών και εθίμων. Μέσω αυτών καταγράφεται η ίδρυση πόλεων και ιερών, ερμηνεύονται οι θρησκευτικές πεποιθήσεις και οι απαρχές των θρησκευτικών τελετουργιών, ορίζονται κοινωνικές σχέσεις και ιεραρχίες, επικυρώνεται η πολιτική και πολιτισμική ταυτότητα μιας πόλεως, προβάλλονται στους πολίτες πρότυπα προς μίμηση ή παραδείγματα προς αποφυγή. Οι μύθοι παρουσιάζονται συχνά δημοσίως, στο πλαίσιο θρησκευτικών ή πολιτικών τελετών, πράγμα το οποίο φανερώνει το κύρος με το οποίο ήταν περιβλεβλημένοι. Η αττική τραγωδία που παριστανόταν στα Διονύσια «αποτελούσε έκφραση του μύθου με εξαιρετικό κύρος, πολιτισμική βαρύτητα και δημόσια αποδοχή».³⁹⁰

Στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ η *τραγωδία*, ενσωματώνοντας τη δυναμική του μύθου, λειτουργεί ως «τελετουργία της αφήγησης μύθων».³⁹¹ Ο *λόγος* της *τραγωδίας* ενεργοποιεί το μυθικό υλικό που προέρχεται από την ποιητική/λογοτεχνική παράδοση, για να μετατοπίσει την αφήγηση και να προβάλει το παρόν της *πόλεως* σε ένα παρελθόν–φαντασίωση. Κατά τη διαδικασία αυτή, ο *λόγος* «δεν αναχρονίζει, καθίσταται ο ίδιος άχρονος και κατά τούτο ταυτίζεται με τον *μῦθον*».³⁹² Ο ποιητής ιδιοποιείται και ανασυνθέτει τον μύθο προκειμένου να εξυπηρετήσει την πλοκή του έργου του. Η προβολή, όμως, του σύγχρονου κόσμου στο μυθικό παρελθόν της τραγωδίας είναι επιλεκτική, έμμεση και συμβολική, γι'αυτό και δεν είναι εύκολο στον σημερινό ερευνητή να αντλήσει στοιχεία προκειμένου να καταγράψει την αθηναϊκή κοινωνία και ιστορία.³⁹³ Το αθηναϊκό θέατρο του 5ου αι. π.Χ. συνιστούσε συλλογική προσπάθεια, αλλά χαρακτηριζόταν και από ανταγωνιστικότητα. Οι δραματουργοί εισηγούνταν νέες ιδέες και νέες σκηνοθετικές παραλλαγές γύρω από δημοφιλή θέματα.³⁹⁴ Ο ίδιος μύθος μπορούσε να εμπνεύσει πολλούς τραγικούς ποιητές, ή ακόμη μπορούσε να εμφανιστεί σε διαφορετικές και αντιφατικές παραλλαγές σε έργα του ίδιου ποιητή.

³⁹⁰ ANDERSON (2010) 168. Βλ. και 186 για βιβλιογραφικές παραπομπές σχετικά με τους ελληνικούς μύθους.

³⁹¹ SABBATUCCI (1978) 150.

³⁹² ΓΙΟΣΗ (1996) 189.

³⁹³ ANDERSON (2010) 179.

³⁹⁴ GREEN (2011) 214.

Από την τεράστια παραγωγή των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών του 5^{ου} αι. π.Χ. σώζεται ένας μικρός αριθμός που αντιστοιχεί μόλις στο 11% σχεδόν του συνόλου των έργων τους: από ένα σύνολο 303 περίπου δραμάτων (70 έως 90 του Αισχύλου, 123 του Σοφοκλή και περίπου 90 του Ευριπίδη) μας είναι γνωστά μόνον 33 (32 τραγωδίες³⁹⁵ και 1 σατυρικό δράμα), ενώ αγνοούμε τα έργα των ελασσόνων ποιητών.³⁹⁶ Τα κείμενα που γράφτηκαν από τους δραματουργούς προορίζονταν για παράσταση (μόνον οι υποκριτές και ο Χορός χρειαζόταν να τα διαβάσουν προκειμένου να παρουσιάσουν το έργο υπό την καθοδήγηση του ποιητή) και δεν αποκλείεται οι ίδιοι οι ποιητές να διόρθωναν εκ των υστέρων το χειρόγραφο.³⁹⁷ Οι τραγωδίες του 5ου αι. π.Χ. δεν γράφονταν μόνο για μία παράσταση, διότι ένα έργο, αν και δεν επιτρεπόταν να παρουσιαστεί εκ νέου στα Μεγάλα Διονύσια, μπορούσε να παρασταθεί τόσο σε θεάτρα των δήμων της Αττικής όσο και στον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο.³⁹⁸ Σύμφωνα με τον *Βίο του Αισχύλου* (48–49), μετά τον θάνατο του ποιητή οι Αθηναίοι με ψήφισμα επέτρεψαν τη συμμετοχή στους δραματικούς αγώνες με αναβιώσεις έργων του μεγάλου τραγικού και μάλιστα, εάν κάποιος επιθυμούσε να ανεβάσει ένα έργο του Αισχύλου, λάμβανε αυτοδίκαια Χορό.³⁹⁹ Από το 386 π.Χ. κ.ε. καθιερώθηκε στο πλαίσιο των Μεγάλων Διονυσίων ειδική κατηγορία «παλαιάς» τραγωδίας και κατά τους 4^ο και 3^ο αι. π.Χ. έχουμε αναβιώσεις έργων —κυρίως του Ευριπίδη αλλά και του Σοφοκλή— εκτός συναγωνισμού (*IG II² 2320*).⁴⁰⁰ Την ευθύνη αυτών των παραστάσεων αναλαμβάνουν οι υποκριτές οι οποίοι, έχοντας πρόσβαση στα κείμενα, προσθέτουν νόθους στίχους προκειμένου να ενισχύσουν τους ρόλους τους (*interpolatio*).⁴⁰¹ Οι παρεμβολές των ηθοποιών θα πρέπει να επέφεραν τέτοιες αλλοιώσεις στα πρωτότυπα κείμενα, κυρίως κατά τον 4^ο αι. π.Χ. που υπήρξε «η εποχή του υποκριτή», ώστε ο Λυκούργος ως υπεύθυνος για τα δημόσια οικονομικά

³⁹⁵ Συμπεριλαμβάνονται οι τραγωδίες *Προμηθεύς Δεσμώτης* και ο *Ρήσος*, για τις οποίες πιστεύεται σήμερα ότι δεν ανήκουν στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη, στους οποίους είχαν αντίστοιχα αποδοθεί.

³⁹⁶ Καθοριστική σημασία για τη μετέπειτα παράδοση των τραγικών κειμένων είχε η επιλογή των έργων των τριών μεγάλων ποιητών που έγινε για τις «σχολικές» εκδόσεις των πρώτων χριστιανικών αιώνων.

³⁹⁷ GREEN (1991) 16· WILES (1997) 4–6.

³⁹⁸ CSAPO & SLATER (1995) 121–138.

³⁹⁹ PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 86, 100. Η μαρτυρία του αρχαίου *Βίου* δημιουργεί πολλές απορίες και η εγκυρότητά της μπορεί να ελεγχθεί: βλ. BILES (2006).

⁴⁰⁰ SLATER (1990) 394· CSAPO & SLATER (1995) 42· KOVACS (2010) 530· GRIFFITH (2011) 30.

⁴⁰¹ Για τους τύπους των παρεμβάσεων αυτών βλ. PAGE (1934)· HAMILTON (1974)· CSAPO & SLATER (1995)· KOVACS *όπ.π.*, 531.

(338–326 π.Χ.) αποφάσισε την κατάρτιση επίσημων κρατικών αντιγράφων των έργων των τριών τραγικών με σκοπό να διασωθεί η ποιητική κληρονομιά της Αθήνας.⁴⁰² Επιπλέον δεν αποκλείεται, σε κάποιες περιπτώσεις έργων που παρουσιάζονταν στη Μεγάλη Ελλάδα, να γίνονταν ορισμένες αλλαγές στο αρχικό κείμενο προκειμένου να δημιουργηθεί μια εκδοχή που θα ήταν πιο οικεία ή πιο αποδεκτή στο εκεί κοινό, οι οποίες ωστόσο δεν έχουν ενσωματωθεί στα κείμενα που μας παραδόθηκαν.⁴⁰³ Φθαρμένα και παραποιημένα κείμενα θα κυκλοφορούσαν οπωσδήποτε, επηρεάζοντας τα αντίγραφα των επόμενων αιώνων.⁴⁰⁴ Ασφαλώς η κλασική φιλολογία έχει επιτύχει σε μεγάλο βαθμό να ελέγξει τη γνησιότητα των γραφών που μας παραδίδονται από τους παπύρους και τα βυζαντινά χειρόγραφα αποκαθιστώντας, όσο αυτό είναι εφικτό, το κείμενο από τις φθορές και τις αλλοιώσεις που επήλθαν κατά την αλυσίδα της παράδοσής τους μέσα από τους αιώνες.⁴⁰⁵

Όπως ήδη αναφέρθηκε, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τον βαθμό στον οποίο τα κείμενα που έχουμε στη διάθεσή μας έχουν υποστεί αλλοιώσεις ή παρεμβολές σε σύγκριση με τα πρωτότυπα κείμενα των τριών τραγικών, στα οποία βασίστηκαν οι παραστάσεις του 5^{ου} αι. π.Χ. Επιπλέον, έχει χαθεί η *ὄψις*, το *μέλος*, η *ὄρχησις*, δηλαδή έχει χαθεί το «θέαμα». Οι σύγχρονοι ερευνητές προσπαθούν να ανακτήσουν ένα μέρος του χαμένου θεάματος από τη μελέτη της αρχαίας εικονογραφίας που είχε σχέση με το θέατρο και που ήταν η *σκηνογραφία* (για την οποία έγινε λόγος σε προηγούμενη ενότητα) οι *αναθηματικοί πίνακες* και οι παραστάσεις των αγγείων. Οι *αναθηματικοί πίνακες* ήταν ζωγραφικοί πίνακες με θεατρικό περιεχόμενο οι οποίοι, σύμφωνα με κειμενικές μαρτυρίες, φιλοτεχνούντο κατόπιν παραγγελίας για να

⁴⁰² PFEIFFER (1972) 82· KOVACS (2010) 532 και 546 σημ. 1· HANINK (2014). Για το θέμα βλ. [Πλουτ.] *Decem Oratorum Vitae* 841f: εισηγήκε δὲ καὶ νόμους ... τὸν δέ, ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγωδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραγαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις: οὐκ ἐξεῖναι γὰρ παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.

⁴⁰³ TAPLIN (2012) 243· LADA-RICHARDS (2009) 131–132.

⁴⁰⁴ Κατά την εποχή των Πτολεμαίων την αποκατάσταση και τον σχολιασμό των πρωτότυπων κειμένων ανέλαβαν οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι, οι οποίοι επεδίωκαν να εντοπίσουν και να συλλέξουν αντίγραφα λογοτεχνικών κειμένων, διακρίνοντας τα διαφορετικά αντίγραφα του ίδιου έργου.

⁴⁰⁵ Για την ιστορία της παράδοσης των κειμένων της ελληνικής και λατινικής φιλολογίας ως τις μέρες μας, βλ. εντελώς ενδεικτικά WEST (1989) και REYNOLDS & WILSON (2001).

αφιερωθούν ως επινίκια αναθήματα από τους συντελεστές μιας παράστασης.⁴⁰⁶ Και τα δύο πρώτα είδη ζωγραφικών έργων έχουν χαθεί, γιατί ήταν κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά. Η έρευνα επικεντρώνεται στον τομέα των αγγειογραφιών ο οποίος, ναί μεν είναι πλούσιος, αλλά παρουσιάζει πολλά και ποικίλα προβλήματα. Η κεραμική που έχει συνδεθεί με το αττικό δράμα διακρίνεται σε δύο ευρύτερες κατηγορίες: α) την αττική κεραμική, και β) την κεραμική της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας. Πρόκειται για δύο τελείως ξεχωριστές περιπτώσεις: τα πρώτα αγγεία είναι σύγχρονα με τη δραματική παραγωγή, ενώ τα περισσότερα από τα δεύτερα χρονολογούνται στον 4^ο αι. π.Χ., επομένως δεν παρήχθησαν ούτε την ίδια εποχή ούτε στον ίδιο τόπο με τα δραματικά έργα.

2.5.4 Σχέση δράματος και εικονογραφίας: οι διαφορετικές προσεγγίσεις

Η σχέση δράματος και εικονογραφίας έχει γίνει αντικείμενο σκληρής αντιπαράθεσης.⁴⁰⁷ Η παλαιότερη (ήδη από τον 19^ο αιώνα) προσέγγιση υπερτόνιζε την εξάρτηση της αγγειογραφίας από το κείμενο. Οι οπαδοί της «σχολής» που εκ των υστέρων ονομάστηκε «φιλοδραματική»⁴⁰⁸ (ο όρος δόθηκε από τον Giuliani)⁴⁰⁹ εξελάμβαναν τις μυθικές παραστάσεις των αγγείων —τόσο των αττικών όσο και εκείνων της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας— ως εικονογράφιση των γραπτών εκδοχών των μύθων, και θεωρούσαν τις θεατρικές παραστάσεις ως πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών. Κατά κανόνα δε, παρότι πολύ συχνά περισσότεροι του ενός ποιητές έχουν συνθέσει έργο με το ίδιο θέμα, θεωρείτο δεδομένο ότι τα έργα τέχνης είχαν δεχθεί την επίδραση του γνωστότερου και σημαντικότερου ποιητή. Η πεποίθηση ότι υπάρχει πλήρης αντιστοιχία ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα, και ότι η αγγειογραφική μαρτυρία μπορούσε να οδηγήσει στην ανασύνθεση της πλοκής των δραμάτων που σώζονταν αποσπασματικά ή των οποίων ήταν γνωστός μόνο ο τίτλος, είναι ένας «φιλολογικός» και μεθοδολογικά μη αποδεκτός τρόπος προσέγγισης του

⁴⁰⁶ Βλ. ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 640–641. Γενικότερα για τα επινίκια αναθήματα βλ. MORETTI (2011) 193–201.

⁴⁰⁷ Για την αντιπαράθεση βλ. ενδεικτικά LISSARRAGUE (2008) 439 και MORET (2013).

⁴⁰⁸ JAHN (1839)· ROBERT (1881)· VOGEL (1886)· HUDDILSTON (1898)· SÉCHAN (1926)· BIEBER (1961)· TRENDALL & WEBSTER (1971)· KOSSATZ-DEISSMAN (1978).

⁴⁰⁹ GIULIANI (1996) 72.

αρχαιολογικού υλικού (ο Robert⁴¹⁰ είχε ήδη διατυπώσει τις επιφυλάξεις του γι' αυτή την πρακτική).

Στο άλλο άκρο βρίσκεται η νεότερη εκδοχή: εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1970 αλλά έχει τις ρίζες της είκοσι χρόνια πριν, όταν οι μελέτες του Charles Dugas έδωσαν βαρύτητα στην αυτονομία της εικόνας και στα εικονογραφικά μοτίβα που μεταδίδονται από γενιά σε γενιά. Η προσέγγιση αυτή ονομάστηκε εκ των υστέρων «φιλοεικονική» ή «εικονοκεντρική» (οι όροι ανήκουν επίσης στον Giuliani)⁴¹¹ γιατί υπερτονίζει τη σημασία των εικαστικών μοτίβων. Τον δρόμο άνοιξε ο Moret,⁴¹² ο οποίος έδειξε ότι ο καλλιτέχνης δεν απεικονίζει απλά ό,τι βλέπει αλλά εργάζεται ακολουθώντας προϋπάρχοντα σχήματα. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, οι αγγειογραφίες παρουσιάζουν απλώς τον μύθο χωρίς να έχουν καμία σχέση με την τραγωδία και οι αγγειογράφοι επηρεάζονται από την εικονογραφική παράδοση· η ιδέα μιας και μοναδικής πηγής για την εικόνα είναι εσφαλμένη και οι καλλιτέχνες απεικονίζουν ιστορίες, δεν εικονογραφούν κείμενα.⁴¹³ Σύμφωνα με την J. P. Small,⁴¹⁴ οι εικόνες κατά την κλασική αρχαιότητα δημιουργήθηκαν ανεξάρτητα από τα κείμενα, και λειτουργούν «από κοινού και χωριστά». Καλλιτέχνες και ποιητές ακολουθούν ανεξάρτητους και παράλληλους δρόμους με περιστασιακές μόνο διασταυρώσεις.⁴¹⁵

Μια ενδιάμεση, μετριοπαθής τάση⁴¹⁶ προσεγγίζει την εικονογραφία ως το δημιουργήμα καλλιτεχνών που έζησαν και εργάστηκαν στο πλαίσιο μιας πόλης, στους κόλπους μιας κοινωνίας. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, εκτός από τα

⁴¹⁰ ROBERT (1881) 148.

⁴¹¹ GIULIANI (1996) 72–75.

⁴¹² MORET (1975).

⁴¹³ AELLEN (1994)· MORARD (2002) και MORARD (2009)· BILLING (2008)· SMALL (2003) και SMALL (2010).

⁴¹⁴ SMALL (2010) 143.

⁴¹⁵ SMALL, *όπ.π.*, 160. Πρβλ. GRILLI (2015) 103: “Mi ripropongo invece di esplicitare proprio le diverse logiche che trasformano una storia mitica in racconto – che si tratti degli episodi concatenati in un drama tragico o della sintesi pittorica su un vaso. Si vedrà come queste logiche siano in larghissima parte complementari o irrelate, al punto da escludere comunque, se non tutte, la maggior parte delle interferenze vaso/teatro solitamente accettate dagli studiosi”.

⁴¹⁶ Ο Moret [MORET (2013) 182] διαφωνεί με τον χαρακτηρισμό και θεωρεί ότι ο Taplin, ο οποίος είναι ο κύριος εκπρόσωπος αυτής της τάσης, αν και εμφανίζεται ως μετριοπαθής στην πραγματικότητα είναι πολύ πιο απόλυτος από τον Séchan.

παραδοσιακά μοτίβα και τις εικονογραφικές συμβάσεις, το θεματολόγιο των αγγειογράφων τροφοδοτήθηκε και από άλλες πηγές έμπνευσης, και η τραγωδία θα μπορούσε να είναι μια από αυτές. Το πρώτο εγχείρημα αυτού του είδους, που αφορά κυρίως στις αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας, είναι το έργο του Oliver Taplin *Pots and Plays*⁴¹⁷ στο οποίο ο ερευνητής μελετά αρχικά τις τραγωδίες και το περιβάλλον τους, έπειτα τα αγγεία και το περιβάλλον τους, και στη συνέχεια επιχειρεί τον συσχετισμό τους. Ο στόχος είναι να αποδειχθεί πως ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται οι δύο αυτές μορφές τέχνης μπορεί να ρίξει φως και στις δύο κατευθύνσεις. Όπως σημειώνει ο Taplin, δεν υπήρχε μία μοναδική ή οριστική εκδοχή του μύθου, αλλά μια σειρά πολλαπλών αφηγήσεων, λογοτεχνικών και μη. Οι αγγειογράφοι εκθέτουν διάφορες παραλλαγές των μύθων, ορισμένες από τις οποίες είναι πιθανόν να αναπτύσσονται χωρίς καμία λογοτεχνική έμπνευση ή επιρροή, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι όλες οι αγγειογραφικές παραλλαγές των μύθων αναπτύσσονταν ανεξάρτητα από τη λογοτεχνία. Άποψη του Taplin είναι ότι υπάρχει μια μεγάλη κλίμακα διαβάθμισης των αναφορών στο θέατρο, από μια μικρή και μακρινή επιρροή μέχρι τις παραπομπές που, αν δε ληφθούν υπ' όψιν, η αγγειογραφία χάνει πολύ από το νόημά της για τον θεατή. Η πρόκληση είναι να ερευνησει κανείς σε ποιο βαθμό μια αγγειογραφική παράσταση συνδέεται με το θέατρο, και η σύνδεση είναι μεγαλύτερη αν θεωρήσουμε ότι για να κατανοήσει κάποιος τη σημασία της πρέπει να γνωρίζει την υπόθεση ενός συγκεκριμένου δράματος. Αν δεν περιέχει καθοριστικές ενδείξεις, τίθεται το ερώτημα αν η εικόνα έχει σχέση με το θέατρο.

Το θεματολόγιο της διακόσμησης των αγγείων είναι πλούσιο σε θέματα εμπνευσμένα από τραγικούς μύθους, αλλά, εκτός από τη θεατρική παράσταση, πιθανές πηγές έμπνευσης αποτελούν το δραματικό κείμενο, η προφορική παράδοση και οι εικαστικές τέχνες γενικότερα, όπως η μεγάλη ζωγραφική. Η τροφοδότηση της αγγειογραφίας από άλλα είδη της εικαστικής τέχνης και η ικανότητα του εικονογραφικού θεματολογίου να ανανεώνεται μέσα από αυτόνομες οδούς, είναι πράγματα αυταπόδεικτα και δεν χρειάζεται να επιχειρηματολογήσει κανείς σχετικά. Για μια αντικειμενική προσέγγιση και αξιολόγηση του εικονογραφικού υλικού θα

⁴¹⁷ P&P. Βλ. και TAPLIN (2010).

έπρεπε καταρχάς να γνωρίζουμε το περιβάλλον των ευρημάτων, τους δημιουργούς τους, το κοινό στο οποίο απευθύνονταν και τον σκοπό της δημιουργίας τους –πράγμα συχνά αδύνατον. Ωστόσο, αν οι φιλόλογοι και οι αρχαιολόγοι ερευνούν περιχαρακωμένοι ο καθένας στον δικό του χώρο, και οι ιστορικοί τέχνης θεωρούν ότι η τέχνη είναι αυτάρκης και ότι δεν χρειάζεται τη λογοτεχνία για να γίνει κατανοητή, τότε οδηγούμεθα σε έναν άγονο αγνωστικισμό. Με δεδομένο ότι οι εικονογραφικές παραστάσεις αποτυπώνουν εκδοχές μύθων ενώ παράλληλα το δράμα γίνεται φορέας του μύθου, καθώς ο δραματικός ποιητής μεταπλάθει το υλικό της μυθικής παράδοσης, θεωρούμε ότι οι εικόνες μπορούν να αξιοποιηθούν ενισχυτικά για την κατανόηση του δράματος.

2.5.5 Σκηνές τραγικών μύθων στις αγγειογραφίες

Η ερυθρόμορφη αγγειογραφία ήταν ένα επίτευγμα κατ' εξοχήν αττικό, που διαδόθηκε, όπως και το δράμα, σε όλα τα μέρη του ελληνικού κόσμου. Παρότι άνθισε την ίδια εποχή με το δράμα, θεωρείται γενικώς ότι είναι πολύ περιορισμένος ο αριθμός των αττικών αγγειογραφιών που αποτυπώνουν σκηνές δράματος, τουλάχιστον σε σχέση με τα αντίστοιχα δείγματα της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας. Κάθε προσπάθεια χρησιμοποίησης των αγγειογραφιών ως πηγών τεκμηρίωσης για τη μελέτη των τραγικών δραμάτων της κλασικής εποχής, προσκρούει σε ένα σημαντικό εμπόδιο: οι εικόνες είναι φειδωλές σε στοιχεία που δηλώνουν σύνδεση με τη θεατρική παράσταση. Ο Förtsch⁴¹⁸ μιλά για «μη απεικόνιση» (“Nichtdarstellung”) του θεάματος στην αττική εικονογραφία, ο Maffre⁴¹⁹ κάνει λόγο για ολοκληρωτικό διαζύγιο (“total divorce”) ανάμεσα στην κωμωδία και την αττική αγγειογραφία και η Ferrari⁴²⁰ ισχυρίζεται ότι όλες οι ελληνικές αγγειογραφίες είναι μυθολογικές.⁴²¹ Ο Taplin⁴²² υποθέτει ότι οι Αθηναίοι αγγειογράφοι δεν απεικόνιζαν τα επί σκηνής

⁴¹⁸ FÖRTSCH (1997).

⁴¹⁹ MAFFRE (2000).

⁴²⁰ FERRARI (2003).

⁴²¹ Ορισμένοι ιστορικοί τέχνης αρνούνται τον ιστορικό ή ρεαλιστικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης, σε αντίθεση με άλλους όπως ο Gombrich [GOMBRICH (1995) κεφ. 4] που αντιδιαστέλλει την αντιμυθολογική οπτική των Ελλήνων προς τη μυθολογική εικονογραφία και αφήγηση της Εγγύς Ανατολής και θεωρεί την αρχαία ελληνική τέχνη ως το θεμέλιο του Δυτικού ρεαλισμού.

⁴²² TAPLIN (2010) 132.

δρώμενα επειδή απέφευγαν να συμπεριλάβουν στο ρεπερτόριό τους θέματα που είχαν σχέση με τη δημόσια και πολιτική ζωή, όπως συνεδριάσεις του δήμου ή των δικαστηρίων. Μπορεί κανείς να αντικρούσει τη θέση αυτή με το επιχείρημα ότι το θέατρο δεν ήταν πολιτική εκδήλωση αλλά δρώμενο που σχετιζόταν με τη λατρεία του Διονύσου και ότι έχουμε πολλές απεικονίσεις ανάλογων μιμητικών χορευτικών και μουσικών δρωμένων.⁴²³ Συσχετίζοντας τις απεικονίσεις αυτές με τον Χορό του δράματος, ο Csapo⁴²⁴ εκτιμά ότι ο Taplin εφαρμόζει πολύ αυστηρά κριτήρια προκειμένου να συνδέσει τις αττικές αγγειογραφίες με την τραγωδία, ενώ δεν πράττει ανάλογα μελετώντας τις δυτικές αγγειογραφίες. Σύμφωνα με την άποψη του Csapo, έχει εσφαλμένα δημιουργηθεί η εντύπωση πως οι αγγειογραφίες που συνδέονται με παραστάσεις τραγωδίας είναι περισσότερες στη Μεγάλη Ελλάδα⁴²⁵ και ο λόγος είναι ότι οι Αθηναίοι αγγειογράφοι ενδιαφέρονταν κυρίως για την αποτύπωση χορικών σκηνών που σχετιζόνταν με την χορηγική τέχνη και όχι για την απεικόνιση υποκριτών.

Η αττική τραγωδία, σε αντίθεση με την κωμωδία, δεν έχει μεταθεατρική σημασία, δηλαδή δεν υπενθυμίζει με άμεσο τρόπο ότι είναι ένα θεατρικό έργο.⁴²⁶ Κατ' ανάλογο τρόπο οι αγγειογραφίες μπορεί να απεικονίζουν τραγικούς ηθοποιούς πριν από ή μετά την παράσταση, αλλά σχεδόν ποτέ την πραγματικότητα της τραγικής επιτέλεσης [πρβλ. εικ. xlvii–xlviii]. Κατά κανόνα, όταν αποτυπώνουν τραγικούς μύθους, απεικονίζουν πρόσωπα και όχι προσωπεία, οι μορφές είναι συχνά γυμνές (*ηρωϊκή γυμνότητα*), δεν υπάρχουν συνήθως ενδείξεις σκηνικού οικοδομήματος και σπάνια συναντώνται επιγραφές ονομάτων. Η τάση των αγγειογράφων να αποδίδουν το δραματικό επεισόδιο σαν να αφηγούνται τον μύθο και να παρουσιάζουν τους υποκριτές σαν να πρόκειται για τους πραγματικούς ήρωες του μύθου, είναι αφορμή έντονου προβληματισμού.

⁴²³ CSAPO (2010) 70–71· STEINHART (2004).

⁴²⁴ CSAPO (2010) 70–71.

⁴²⁵ Αντιθέτως —υποστηρίζει ο Csapo— είναι περισσότερα (πέντε) τα αττικά αγγεία που βεβαιωμένα έχουν σχέση με παράσταση τραγωδίας, από τα αντίστοιχα της Μεγάλης Ελλάδας που είναι μόνο δύο: CSAPO (2010) 3.

⁴²⁶ TAPLIN (2010) 123.

Πώς μπορεί να αιτιολογηθεί η έλλειψη στοιχείων θεατρικότητας σε αγγειογραφίες που αποτυπώνουν τραγικούς μύθους; Πιθανές αιτίες είναι:

α) Ο ιδεαλιστικός χαρακτήρας των αναπαραστάσεων και η ανάγκη να διατηρηθεί στην εικονογραφία, όπως και στη σκηνή, η *θεατρική ψευδαίσθηση*.⁴²⁷ Η *θεατρική ψευδαίσθηση* αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά διαφοροποίησης της τραγωδίας από την κωμωδία. Η κωμωδία ερμηνεύεται από ανθρώπους μεταμφιεσμένους ώστε να είναι αστείοι. Στον 5^ο αι. π.Χ. το κωμικό είδος έπαιζε με την αλληλεπίδραση κοινού και υποκριτή και συνήθως διέκοπτε τη δραματική ψευδαίσθηση με τρόπο αυτοαναφορικό, δηλ. μέσω αναφορών στο ίδιο το έργο, στον ίδιο τον ποιητή ή σε άλλους δραματικούς ποιητές και στις συνθήκες της παράστασης.⁴²⁸ Όσον αφορά στο σατυρικό δράμα, το οποίο με το φαιδρό αλλά και συνάμα σοβαρό ύφος του βρίσκεται ως είδος στο μεταίχμιο μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας, στις αγγειογραφικές παραστάσεις άλλοτε δίνεται έμφαση στον προσποιητό, θεατρικό χαρακτήρα και άλλοτε διατηρείται η θεατρική ψευδαίσθηση, όπως στις απεικονίσεις της τραγωδίας.⁴²⁹

β) Ο τρόπος πρόσληψης του θεάματος από τους καλλιτέχνες. Ο δραματουργός και οι υποκριτές ανέπλαθαν τον μύθο της ηρωικής ιστορίας του κοινού τους σε μια κοινωνία που έβρισκε τη δραματική παράσταση ρεαλιστική και συνταρακτική: το κοινό αντιμετώπιζε τις τραγικές παραστάσεις ως αναπαραστάσεις της μυθικής ιστορίας όπου «η θεατρική ψευδαίσθηση ήταν σχεδόν ολοκληρωτική».⁴³⁰ Οι αγγειογράφοι του 5^{ου} αι. π.Χ., που αποτελούσαν μέλη του κοινού, αντιδρούσαν όπως και οι θεατές, δηλαδή αντιμετώπιζαν το σοβαρό θέατρο ως κάτι που πρέπει να διατηρεί τη δραματική του ψευδαίσθηση ώστε να πείθει τον θεατή για τα διαδραματιζόμενα και, αναπαριστώντας τη θεατρική στιγμή, αφηγούντο τον μύθο

⁴²⁷ Αυτό δεν σημαίνει ότι οι τραγικοί ποιητές δεν επεδίωκαν να εμπλέξουν το κοινό, συναισθηματικά και διανοητικά, συνειδητά και ασυνείδητα, στην πλοκή του μύθου και στη διαδικασία απόδοσής της: Βλ. REHM (2017) Part I, 5.

⁴²⁸ GREEN & HANDLEY (2003) 27. Για τις διαφορές μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας αναφορικά με τη σχέση τους προς το κοινό βλ. TAPLIN (1986).

⁴²⁹ GREEN & HANDLEY, *όπ.π.*, 57· GREEN (2011) 213.

⁴³⁰ GREEN, *όπ.π.*, 212.

και όχι την πραγματικότητα των ηθοποιών επί σκηνής.⁴³¹ Εύστοχη είναι η παρατήρηση του Green⁴³² ότι ο αγγειογράφος της αρχαιότητας, όσο ταλέντο κι αν διέθετε, παρέμενε τεχνίτης και δεν θα πρέπει να εξομοιώνεται με τον καλλιτέχνη της δικής μας εποχής που τον χαρακτηρίζει το υψηλό επίπεδο δημιουργικότητας και εφευρετικότητας, η ανάγκη έκφρασης και η αντισυμβατικότητα.

γ) Η ίδια η εικονογραφική παράδοση θα πρέπει να έπαιξε σημαντικό ρόλο στον τρόπο απόδοσης των δραματικών σκηνών.⁴³³ Κατά την ανατολίζουσα και την αρχαϊκή εποχή, οι αγγειογραφίες κατά κανόνα δεν απεικόνιζαν σκηνές της καθημερινής ζωής αλλά επεισόδια της μυθικής ιστορίας, τέρατα και μυθικά όντα (λέοντες, γρύπες, σφίγγες κλπ.). Τα στοιχεία αυτά ήταν ωστόσο φορείς συμβολικών σημασιών και οι εικόνες, παρότι φαινομενικά άσχετες με την καθημερινή πραγματικότητα, διέθεταν συμβολική δύναμη που επέτρεπε την αναγωγή στις ανάγκες, τα προβλήματα και τα ιδεώδη της κοινωνίας. Η αποτύπωση Χορών παλαιϊκών *κόμων* στα αττικά αγγεία των μέσων του 6^{ου} αι. π.Χ. συνιστά ρήγμα στην παράδοση· ωστόσο, όπως εύλογα υποθέτει ο Green, οι απεικονίσεις των παράξενων, μεταμφιεσμένων χορευτών γίνονται αποδεκτές επειδή συμφωνούν με την προϋπάρχουσα παράδοση των μυθολογικών μορφών. Κατ' ανάλογο τρόπο γίνονται αποδεκτές οι εμπνευσμένες από την τραγωδία σκηνές του 5ου αι. π.Χ., ως απεικονίσεις επεισοδίων της ελληνικής μυθικής ιστορίας. Κατά τον Csapo,⁴³⁴ το γεγονός ότι οι πρώτες αγγειογραφίες αυτού του τύπου απεικονίζουν Χορούς, φανερώνει ότι οι αγγειογράφοι άντλησαν την εμπνευσή τους από την τέχνη των χορηγικών μνημείων. Σκηνές Χορών απαντούν αρχικά σε μαρμάρινα ανάγλυφα και σε ζωγραφικούς αναθηματικούς πίνακες, και στη συνέχεια σε αγγεία. Η χορηγική τέχνη, που στοχεύει να τιμήσει μια συγκεκριμένη νίκη από μια συγκεκριμένη ομάδα στον σύγχρονό της κόσμο, ήταν για τους αγγειογράφους η αφορμή για την ανάπτυξη ρεαλιστικού θεματολογίου. Στις απεικονίσεις αυτές μπορεί να υπάρχει η δραματική ψευδαίσθηση ή να υπερτονίζεται η σχέση των προσώπων με τον θεό Διόνυσο (μέσα από αναλογίες των χορευτών με

⁴³¹ GREEN (1991) 21· GREEN & HANDLEY (⁴2003) 27.

⁴³² GREEN, *όπ.π.*, 20.

⁴³³ GREEN (2011) 206–207.

⁴³⁴ CSAPO (2010) 30–31.

τον διονυσιακό θίασο) αλλά το κέντρο του ενδιαφέροντος είναι οι συντελεστές του δρώμενου και όχι οι ήρωες του δράματος. Ο Himmelman⁴³⁵ επεσήμανε τη σημασία της αναθηματικής τέχνης για τον ελληνικό εικονικό ρεαλισμό και ο Csapo έδειξε ότι πάνω από όλα η χορηγική αναθηματική τέχνη ήταν η πιο παραγωγική προς αυτή την κατεύθυνση. Ο χορηγός που είχε κερδίσει μία νίκη αφιέρωνε το ανάθημα όχι μόνο για να τιμήσει τα μέλη του Χορού (ορισμένες φορές σημειώνονται τα πραγματικά ονόματα των συντελεστών δίπλα στις μορφές, όπως συμβαίνει στο λεγόμενο «αγγείο του Προνόμου»⁴³⁶) αλλά και για να προβάλλει το έργο του [εικ. viii]. Για τον λόγο αυτό δίνεται έμφαση στη ρεαλιστική απόδοση των στολών, των προσωπείων, των διάφορων εξαρτημάτων, του προσωπικού κλπ. Έτσι, οι σκηνές Χορών διακοσμούν αγγεία μεγάλων διαστάσεων, κυρίως συμποτικά αγγεία, ενώ παραστάσεις που απεικονίζουν ηθοποιούς εμφανίζονται σε μικρά, οπωσδήποτε φθηνότερα αγγεία, όπως οι χόρες, και σε πήλινα ειδώλια.

Οι αγγειογράφοι της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας ακολουθούν την εικονογραφική σύμβαση που απεικόνιζε τις δραματικές σκηνές σαν να προέρχονταν απευθείας από τη μυθολογία. Αγγειογραφίες με στοιχεία που δηλώνουν σαφώς ότι πρόκειται για αποτυπώσεις θεατρικών παραστάσεων συναντάμε μόνο στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ., και πάλι πρόκειται κυρίως για κωμωδίες. Οι αγγειογραφικές απεικονίσεις κωμωδιών αναγνωρίζονται εύκολα, καθώς αναπαριστούν τη σκηνική πραγματικότητα. Σύμφωνα με την άποψη του Green,⁴³⁷ παρότι προέρχονται κυρίως από την Κάτω Ιταλία και Σικελία, πρέπει να θεωρείται βέβαιο ότι απεικονίζουν κωμωδίες που εισάγονταν από την Αθήνα μέχρι το 330 περίπου π.Χ. Ο Green δεν εστιάζει τόσο στον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αντιδρούσαν στο δράμα οι αγγειογράφοι της Αθήνας κι εκείνοι της Δύσης, όσο στους διαφορετικούς τρόπους αποτύπωσης των κωμικών και των τραγικών σκηνών.⁴³⁸ Ενώ στις απεικονίσεις κωμικών σκηνών υπάρχουν ιδιαίτερα

⁴³⁵ HIMMELMANN (1998).

⁴³⁶ *Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale NM 81673: ARV² 1336/1· MTSP² 47–48, AV 25· TRENDALL & WEBSTER (1971) 29, Π.1· CSAPO & SLATER (1995) 69–70, πίν. 8· TAPLIN & WYLES (2010).*

⁴³⁷ GREEN (2011) 221.

⁴³⁸ Ο Csapo [CSAPO (2010) 74] προβάλλει αντιρρήσεις, θεωρώντας ότι ο GREEN λανθασμένα διαχωρίζει τις απεικονίσεις, γιατί οι πρώτες ρεαλιστικές αποτυπώσεις που έχουμε στην αττική κεραμική είναι εικόνες τραγικού Χορού (π.χ. θραύσμα αττικού κωδωνόσχημου κρατήρα από την

τονισμένα στοιχεία θεατρικής σκευής και αρχιτεκτονικών κατασκευών (αναπαραστάσεων σκηνικού οικοδομήματος) και είναι φανερό πως οι αγγειογράφοι έδιναν έμφαση στον θεατρικό, δηλαδή τον προσποιητό χαρακτήρα της παράστασης, στην περίπτωση των τραγικών θεμάτων η έλλειψη ανάλογων στοιχείων δυσχεραίνει τη διαπίστωση της θεατρικής έμπνευσης μιας μυθολογικής παράστασης.

Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι οι αγγειογραφίες που συνδέονται με το θέατρο χαρακτηρίζονται συχνά από έναν ιδιαίτερο τρόπο *συγχρονικής εικαστικής αφήγησης*⁴³⁹ που έρχεται σε αντίθεση με τη θεατρική επί σκηνής αφήγηση. Αποτυπώνονται, δηλαδή, στην ίδια παράσταση στοιχεία που δεν θα μπορούσαν ποτέ να συνυπάρξουν ταυτόχρονα στη θεατρική σκηνή. Για παράδειγμα, απεικονίζονται πρόσωπα (ή και αντικείμενα) η παρουσία των οποίων υπαινίσσεται τον ρόλο τους στην πλοκή σε κάποια προγενέστερη ή μεταγενέστερη φάση. Συνοδευτικές μορφές (π.χ. δούλοι, παιδαγωγοί, ιέρειες κλπ.) μπορεί να συμπεριληφθούν σε μια παράσταση για να συντελέσουν στον τοπικό προσδιορισμό της δράσης ή για να επισημανθεί ότι τα γεγονότα που απεικονίζονται είναι αυτά που αφηγείται η μορφή σε *αγγελική ρήση*. Με τον τρόπο αυτό περικλείονται στην ίδια παράσταση τα σημαντικότερα στοιχεία ενός επεισοδίου και επιτυγχάνεται συνδυαστική ανάκληση σκηνών του δράματος ώστε να οδηγηθεί ο θεατής στην ταυτοποίηση και την κατανόηση της εικόνας.

Από τον χώρο της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας έχουμε στη διάθεσή μας ένα μεγάλο corpus αγγείων που, όπως έδειξε ο Taplin,⁴⁴⁰ μπορούν να συνδεθούν με την κωμωδία του Αριστοφάνη, και στο οποίο περιλαμβάνονται και σκηνές παρατραγωδίας, των οποίων το κωμικό στοιχείο δεν θα γινόταν αντιληπτό αν δεν αναφερόταν στην τραγωδία. Από αυτές τις κωμικές αγγειογραφίες μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για τις συμβολικές τεχνικές της τραγικής παράστασης. Τα κωμικά

Ολβία της Μαύρης Θάλασσας, *Κίεβο, Μουσείο της Ακαδημίας των Επιστημών*, χωρίς αρίθμηση, 430–420 π.Χ.) [εικ. xix]. Έχω να παρατηρήσω ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε κατά πόσον το δρώμενο που παριστάνεται σχετίζεται με τραγωδία.

⁴³⁹ STANSBURY-O'DONNELL (1999) 87 κ.ε.

⁴⁴⁰ TAPLIN (1993) 79–83.

αγγεία μας βοηθούν να κατανοήσουμε ποια στοιχεία στην παρατραγική αγγειογραφία είχαν θεατρικό ανάλογο.⁴⁴¹

2.5.6 Η χρήση των αγγείων με σκηνές τραγικών μύθων στην Κ. Ιταλία και Σικελία

Το μεγαλύτερο ποσοστό των ερυθρόμορφων αγγείων της Κάτω Ιταλίας, ιδίως της Απουλίας, είναι άγνωστης προέλευσης. Πρόκειται για προϊόντα λαθρανασκαφών που κατέληξαν στα μουσεία και τις ιδιωτικές συλλογές μέσω του Εμπορίου Αρχαιοτήτων. Θεωρείται ότι προέρχονται κυρίως από συλήσεις τάφων, αλλά ουσιαστικά έχει χαθεί η δυνατότητα να μελετηθούν μέσα στο περιβάλλον τους. Μια βασική διαφορά ανάμεσα στα αττικά αγγεία και σε αυτά της Δύσης είναι ότι τα πρώτα ήταν προϊόντα εργαστηρίων ενός συγκεκριμένου κέντρου παραγωγής, ενώ τα δεύτερα παρήχθησαν σε διαφορετικά εργαστήρια διασκορπισμένα σε διάφορα σημεία.⁴⁴² Μία άλλη θεμελιώδης διαφορά είναι ότι τα αττικά προορίζονταν για συμποτική χρήση και η διακόσμησή τους έχει καθαρά ψυχαγωγικό σκοπό, ενώ τα δυτικά —ιδιαίτερα τα απουλικά— φαίνεται πως είχαν κατασκευαστεί για μία και μόνη χρήση σε νεκρική τελετουργία, για τη διακόσμησή τους χρησιμοποιούνται μύθοι που είναι κατάλληλοι για την περίπτωση και τα θέματά τους παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία.⁴⁴³ Η Mugione,⁴⁴⁴ στην έρευνά της για τους τρόπους διάδοσης των μυθικών παραστάσεων της αττικής κεραμικής στη Δύση, διαπιστώνει ότι η προτίμηση μιας κοινότητας σε συγκεκριμένα θέματα εξέφραζε τη διάθεση αυτοπροσδιορισμού της και εξυπηρετούσε την πολιτική ιδεολογία της Αθήνας.

Νεκρικά θέματα εμφανίζονται στις απουλικές αγγειογραφίες γύρω στο 420 π.Χ. και για μισόν περίπου αιώνα περιορίζονται σε μικρά αγγεία. Η εικονογραφία είναι αττική, αλλά στην Αθήνα οι παραστάσεις αυτές διακοσμούν σχήματα αγγείων που προορίζονται για νεκρική χρήση, όπως είναι οι λήκυθοι, ενώ στην Απουλία τις συναντάμε σε αγγεία που παραδοσιακά θεωρούνταν συμποτικά, όπως είναι οι υδρίες

⁴⁴¹ WILES (1997)· CSAPO (2010) 52 κ.ε.

⁴⁴² MUGIONE (2000) 123. Βλ. και εδώ [82](#).

⁴⁴³ KEULS (1997)· GIULIANI (1999) 51· BORDIGNON (2015) 28.

⁴⁴⁴ MUGIONE (2000) 123–148.

και οι αμφορείς. Είναι προφανές ότι η χρήση αυτών των αγγείων άλλαξε, γιατί κανείς δεν θα χρησιμοποιούσε σε συμπόσιο σκεύη με νεκρικές παραστάσεις. Η τυπολογία είναι απλή: μία στήλη ή ένας κίονας που αναπαριστά ταφικό μνημείο, ενώ ορισμένες φορές στη βάση του στέκεται η μορφή του νεκρού. Μετά το 370 π.Χ. οι σκηνές γίνονται πιο περίπλοκες κι εμφανίζονται για πρώτη φορά σε ελικωτούς κρατήρες, αγγεία ιδιαίτερα πολυτελή και ακριβά. Ως ταφικό μνημείο απεικονίζεται ένας *ναϊσκος*, ένα τυπικό απουλικό αρχιτεκτονικό στοιχείο που δεν έχει παράλληλο στην αττική αγγειογραφία.⁴⁴⁵ Με την πάροδο του χρόνου απεικονίζεται ο ηρωοποιημένος νεκρός στο εσωτερικό του *ναϊσκου* με χρώμα λευκό, ενώ οι υπόλοιπες μορφές γύρω από το ταφικό μνημείο αποδίδονται κατά τον συνήθη τρόπο της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας. Παράλληλα εξελίσσεται μια πλούσια εικονογραφία με πολύπλοκες μυθολογικές σκηνές, στην οποία ολοένα πληθαίνουν οι θεατρικές απηχίσεις,⁴⁴⁶ και μάλιστα φαίνεται πως επιλέγονται μύθοι που θεωρούνται καταλληλότεροι για διακόσμηση ταφικών αγγείων.⁴⁴⁷ Μέχρι τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. οι νεκρικές σκηνές δεν συνυπάρχουν με τις μυθολογικές, δηλαδή αν υπάρχει στη μία όψη ενός αγγείου μυθολογική σκηνή, στην πίσω υπάρχει διονυσιακή και ποτέ νεκρική σκηνή. Το εργαστήριο του *Ζωγράφου του Varrese* φαίνεται ότι ήταν το πρώτο που παρήγαγε αγγεία που συνδυάζουν τη μυθολογική σκηνή στην κύρια όψη με το νεκρικό θέμα στην πίσω όψη του αγγείου. Την πρακτική αυτή μιμήθηκαν και άλλοι αγγειογράφοι και γρήγορα έγινε κανόνας.⁴⁴⁸ Δύο θέματα που μέχρι τότε ήταν ανεξάρτητα συνδυάστηκαν στενά, πράγμα το οποίο είχε συνέπειες και στο επίπεδο του νοήματος. Σε ορισμένα σχήματα αγγείων, όπως οι υδρίες και οι λουτροφόροι, η επιφάνεια του αγγείου χωρίζεται σε δύο ζώνες, από τις οποίες η επάνω διακοσμείται με μυθικό επεισόδιο και η κάτω απεικονίζει συμβατικές ανώνυμες μορφές σε ταφικό περιβάλλον και δεν αποκλείεται να καλείται ο θεατής να αναγνωρίσει τη σχέση ανάμεσα στο επεισόδιο του μύθου και στον νεκρό, δηλαδή να χρησιμοποιείται το μυθικό επεισόδιο ως αλληγορία.

⁴⁴⁵ GIULIANI (2001) 19.

⁴⁴⁶ Οπ.π., 18.

⁴⁴⁷ GREEN (2011) 220.

⁴⁴⁸ GIULIANI (2001) 21.

Τα αγγεία αυξάνουν σε αριθμό και πλούτο διακόσμησης, αποκτούν μνημειακό χαρακτήρα, χαρακτηρίζονται από πολυχρωμία, πολύπλοκες συνθέσεις σε διαφορετικά επίπεδα, αποτύπωση προοπτικής και βάθους. Είναι αγγεία μεγάλα, πολυτελή και ακριβά, και ανήκουν στον ρυθμό που αποκλήθηκε από τον Trendall⁴⁴⁹ *διακοσμητικός*. Ότι τα αγγεία αυτά δεν είχαν πρακτική χρήση συνάγεται από το μεγάλο τους μέγεθος (κυρίως οι ελικωτοί κρατήρες) και από το γεγονός ότι στο εσωτερικό η επικάλυψη σταματούσε μερικά εκατοστά κάτω από το χείλος, επομένως τα τοιχώματά τους δεν ήταν στεγανοποιημένα. Επίσης, από το 350 π.Χ. εμφανίζονται αγγεία (υδρίες, λουτροφόροι, αμφορείς αλλά και κρατήρες) χωρίς πυθμένα, δηλαδή το σώμα και η βάση συγκοινωνούσαν. Ο Giuliani⁴⁵⁰ αποκαλεί αυτά τα αγγεία “*Iatori d’ imagini*” (“*picture-vases*”).

Στη νεκρόπολη του Τάραντα μέχρι τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. οι τάφοι είναι μικροί λακκοειδείς με ελάχιστα κτερίσματα, αλλά από το 350 π.Χ. εμφανίζονται μεγαλύτεροι και πλουσιότεροι. Στο εσωτερικό τους υπάρχουν σειρές μικρών αγγείων, ενώ τα αγγεία μεγάλων διαστάσεων συνήθως έμεναν εκτός τάφου, προφανώς για να χρησιμεύσουν ως σήματα. Αντίθετα εκτός Τάραντα, στις ιταλικές πόλεις της Βόρειας Απουλίας, οι πλουσιότεροι τάφοι είναι μεγάλοι θαλαμοειδείς με αρκετό χώρο για ολόκληρες σειρές μεγάλων αγγείων, με προτίμηση στους ελικωτούς κρατήρες (τα μεγαλύτερα δείγματα υπερβαίνουν το ένα μέτρο σε ύψος).⁴⁵¹ Παλαιότερα είχε εμπεδωθεί η άποψη ότι οι Ιταλοί της Βόρειας Απουλίας προμηθεύονταν τα αγγεία μέσω του Τάραντα ή από τα εργαστήρια του Τάραντα. Νεότερες, όμως, έρευνες έδειξαν ότι μπορεί να γίνονταν εισαγωγές απευθείας από την Αττική μέσω των λιμανιών της Αδριατικής, όπως το Bari, και ότι υπήρχαν εργαστήρια και σε άλλες

⁴⁴⁹ RVSIS 78.

⁴⁵⁰ GIULIANI (1999) 51· GIULIANI (2001) 18.

⁴⁵¹ Τα ταφικά έθιμα των Ιαπύγων ήταν διαφορετικά από εκείνα των άλλων ιταλικών λαών. Βλ. SMALL (2014) 23–27. Ενώ οι άλλοι λαοί της Ιταλίας θάβουν τους νεκρούς τους εκτός οικισμών, τα νεκροταφεία της Ιαπυγίας βρίσκονται τόσο εκτός όσο και εντός πόλεων. Η συνήθης στάση ταφής μέχρι τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. είναι η εμβρυακή. Ένας τύπος μνημειακού τάφου του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. είναι ο *tomba a semicamera* που προοριζόταν για μία μοναδική ταφή και φανέρωνε τη δύναμη και την ευμάρεια μιας τοπικής αριστοκρατίας. Από τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. εμφανίζονται οικογενειακοί τάφοι, που σε κάποιες πόλεις εξελίσσονται σε *υπόγεια* με πολλούς θαλάμους και οι οποίοι επίσης αντανακλούν τον πλούτο των ισχυρών οικογενειών. Ένας άλλος τύπος τάφου είναι ο θαλαμοειδής (*tomba a groticella*) που είναι σκαμμένος στον βράχο και δεν έχει τοίχους και στέγη από πλάκες όπως οι προηγούμενοι, έχει όμως θρανία στο εσωτερικό για τα κτερίσματα.

θέσεις της Ιταλίας. Οι αγγειογράφοι φαίνεται ότι γνώριζαν καλά την αγορά για την οποία προορίζονταν τα έργα τους κι είχαν υπόψη τους τις απαιτήσεις της όταν ζωγράφιζαν περίπλοκες μυθολογικές σκηνές. Ο *Ζωγράφος του Policoro* και ο *Ζωγράφος των Καρνείων* επιλέγουν κλασικά μυθογραφικά θέματα ή θέματα εμπνευσμένα από την τραγωδία. Με τα αγγεία αυτής της γενιάς τεχνιτών τίθεται το πρόβλημα της σχέσης των αγγειογραφιών με τις «φιλολογικές» πηγές και την ελληνική τραγωδία.

Ο Green⁴⁵² θεωρεί ότι η ιδέα της διακόσμησης αγγείων με σκηνές δράματος προήλθε από την Κυρίως Ελλάδα, μεταφέρθηκε στην Κάτω Ιταλία όπου αγαπήθηκε ιδιαίτερα, και η πρακτική αυτή συνεχίστηκε κυρίως στην περιοχή του Τάραντα πολύ καιρό αφού είχε εγκαταλειφθεί από τους Αθηναίους αγγειογράφους. Η αυξανόμενη προτίμηση δραματικών θεμάτων για τη διακόσμηση των αγγείων της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, δηλώνει την ολοένα αυξανόμενη ζήτηση από το κοινό. Πολλά από τα θέματα των αγγειογραφιών που σχετίζονται με το δράμα πρέπει να είχαν άμεση σχέση με τη ζωή των Ελλήνων αποίκων. Ο Green διατυπώνει την υπόθεση ότι το θέατρο για τους Έλληνες της Δύσης έπαιξε σημαντικότερο ρόλο από ό,τι για εκείνους της Κυρίως Ελλάδας επειδή το θεωρούσαν ως την επιτομή του ελληνικού πολιτισμού. Για τους Ταραντίνους το θέατρο ήταν η απόδειξη της ελληνικής τους καταγωγής και οι δεσμοί τους με τη μητρόπολη.⁴⁵³ Οι μεγάλες στιγμές της τραγωδίας πρέπει να έγιναν σημεία αναφοράς στη ζωή τους και στις τελετές τους, και ειδικότερα σε σημαντικές περιστάσεις όπως είναι ο θάνατος ενός μέλους της οικογένειας. Τα αγγεία, τα οποία πριν τοποθετηθούν στο εσωτερικό του τάφου ως κτερίσματα ίσως εξετίθεντο στη διάρκεια νεκρικών τελετών (π.χ. της πρόθεσης), θα πρέπει να θεωρηθούν ως μέσα προβολής συλλογικών αξιών σημαντικών για την ιδεολογία των ελληνικών πόλεων.⁴⁵⁴ Την ιδιαίτερη σχέση των Ελλήνων της Δύσης με το θέατρο επιβεβαιώνουν τα πολυάριθμα πηλίνα ομοιώματα προσωπείων του αττικού δράματος

⁴⁵² GREEN (1999) 54.

⁴⁵³ Βλ. και εδώ [76](#).

⁴⁵⁴ SCHIERUP (2014).

(κυρίως κωμικών αλλά και τραγικών) που αποτελούσαν κτερίσματα ταφών του 4ου αι. π.Χ. στο ελληνικό νεκροταφείο του Lipari, στη Σικελία.⁴⁵⁵

Πώς εξηγείται, όμως, το γεγονός ότι πολυτελή αγγεία με αγγειογραφίες που μοιάζουν εμπνευσμένες από το αττικό δράμα βρέθηκαν σε μη ελληνικό περιβάλλον, σε πόλεις όπου κατοικούσαν ιταλικοί πληθυσμοί; Έχει διατυπωθεί η υπόθεση⁴⁵⁶ ότι οι οξείες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές αντιθέσεις στο εσωτερικό των πόλεων στις περιοχές αυτές, ανάγκασαν την αριστοκρατική άρχουσα τάξη να υιοθετήσει εξελληνισμένους τρόπους συμπεριφοράς προκειμένου να επιδειχθεί, να αυξήσει το κύρος και να ισχυροποιήσει τη θέση της στο εσωτερικό της κοινότητας, είτε να προβληθεί καλύτερα στις σχέσεις της με τους ομολόγους της των άλλων ελληνικών ή ιταλικών πόλεων. Έτσι η τοπική αριστοκρατία ισχυριζόταν ελληνική καταγωγή (όπως ο τοπικός άρχων Δάσιος στο Άρπι) ή χρησιμοποιούσε ελληνικά σύμβολα στα νομίσματα ή παράγγελε, αγόραζε και εξέθετε σε ταφικές τελετές ελληνικά ή ελληνίζοντα αγγεία της ερυθρόμορφης τεχνικής. Στην εικονογραφία αυτών των αγγείων είναι φανερή η πρόθεση να μεταφερθεί ένα μήνυμα και είναι προφανές ότι το προβαλλόμενο μήνυμα θα γινόταν αντιληπτό από τους ιταλικούς πληθυσμούς, όσο κι αν είναι δυσνόητο για μας. Επιπλέον, τα απουλικά αγγεία προορίζονταν για την τοπική αγορά και όχι για εξαγωγές, σε αντίθεση με τα αττικά αγγεία που εξάγονταν σε όλη τη Μεσόγειο. Αυτό σημαίνει ότι η εικονογραφία τους εναρμονιζόταν με τις συγκεκριμένες απαιτήσεις και την αισθητική του τοπικού κοινού, υπάρχει δηλαδή ένας ισχυρός δεσμός μεταξύ εικονογραφίας και κοινού.

Αυτά τα πραγματικά μνημειώδη αγγεία πρέπει να εξετίθεντο κάπου πριν τοποθετηθούν στο εσωτερικό του τάφου, πιθανόν με την ευκαιρία κάποιας τελετής. Σύμφωνα με μία άποψη, οι παραστάσεις μυθικών σκηνών στα αγγεία χρησιμοποιούνται αλληγορικά για να συνδέσουν τον μύθο με την παρούσα κατάσταση του νεκρού.⁴⁵⁷ Ο σκοπός των αγγειογραφιών της Μεγάλης Ελλάδας και ιδιαίτερα της Απουλίας ήταν να μεταδώσουν ένα αίσθημα παραμυθίας και ελπίδας

⁴⁵⁵ BERNABÓ BREA & CAVALIER (2001)· SCHWARZMAIER (2011). Βλ. και εδώ [514](#).

⁴⁵⁶ LOMBARDO (2014) 53· βλ. και SCHIERUP (2014).

⁴⁵⁷ GIULIANI (2001) 20· KEULS (1974) και (1997).

και προσφορότερα γι' αυτό είναι τα έργα του Ευριπίδη· ακολουθεί ο Αισχύλος, ο οποίος υπερिशύει του Σοφοκλή. Η Keuls⁴⁵⁸ αναφέρει ως παράλληλο την παρηγορητική λογοτεχνία της ρωμαϊκής εποχής που αντανακλάται στη ρωμαϊκή νεκρική τέχνη. Ένα από τα θέματα αυτά, το οποίο έχει ιδιαίτερος μελετήσει η Keuls,⁴⁵⁹ είναι ο μύθος των Δαναΐδων. Άλλες περιπτώσεις προσαρμογής τραγικών θεμάτων για νεκρική χρήση είναι ο μύθος της Αλκμήνης και της Ιφιγένειας εν Αυλίδι όπως έχουν χρησιμοποιηθεί από τον Ευριπίδη, οι οποίοι έχουν σωτηριολογικό χαρακτήρα.⁴⁶⁰ Επεισόδια της *Ορέστειας* του Αισχύλου και ο μύθος του Προμηθέα προσφέρονται επίσης για τον σκοπό αυτό. Ο μύθος της Νιόβης⁴⁶¹ δεν είναι παρηγορητικός, ωστόσο η Keuls δεν αποκλείει την παρηγορητική λειτουργία του αν θεωρηθεί ότι η απολίθωση της Νιόβης την απαλλάσσει από τα βάσανά της ή ότι στο τέλος της τραγωδίας αναγγελλόταν η μετά θάνατον επανένωση της ηρωίδας με τα παιδιά της. Ο μύθος της Ανδρομέδας,⁴⁶² που ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στην αγγειογραφία της Μεγάλης Ελλάδας, επίσης προσφέρεται γιατί περιέχει τα απαραίτητα στοιχεία: κίνδυνος, θανατική απειλή, θαυματουργή σωτηρία και ιερός γάμος. Στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. οι καλλιτέχνες αρκέστηκαν σε εύκολες προσαρμογές οικείων θεατρικών μοτίβων προκειμένου να ικανοποιήσουν την ανάγκη για παρηγορία μιας πολυάριθμης και ανομοιόμορφης πελατείας.⁴⁶³

Ο Revermann⁴⁶⁴ υποθέτει ότι οι Έλληνες της Δύσης, επηρεασμένοι από τις πεποιθήσεις των Ετρούσκων για τη μετά θάνατον ζωή, αποθέτουν τα αγγεία ως

⁴⁵⁸ KEULS (1997).

⁴⁵⁹ KEULS (1974).

⁴⁶⁰ KEULS (1997) 155–158.

⁴⁶¹ Το μοτίβο του θρήνου της Νιόβης είναι μοναδικό στην αγγειογραφία της Μεγάλης Ελλάδας και δεν υπάρχει υλικό για σύγκριση. Εκτός αυτού, η τραγωδία του Αισχύλου δεν έχει διασωθεί.

⁴⁶² Εδώ είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ η ελληνική και λατινική μυθογραφία περιλαμβάνει τη συμμετοχή του Φινέα, στην απουλική αγγειογραφία η μορφή του Φινέα παραλείπεται με μοναδική εξαίρεση ένα σικελικό αγγείο: βλ. PHILIPS (1968) Π πίν. 2, 2, εικ. 31· TRENDALL & WEBSTER (1971) Π.3.13. Σε δίσκο του *Τάραντα* (8928) απεικονίζονται δύο θέματα: η Ανδρομέδα και η Νιόβη. Κατά την Keuls (1997, 165–166) η παράσταση συνοψίζει δύο διαφορετικές θέσεις των εσχατολογικών αντιλήψεων που συναντώνται στη νεκρική τέχνη της Κάτω Ιταλίας: τη σημασία της σωτηρίας από τον θάνατο μέσω της θείας παρέμβασης και μια άποψη του θανάτου ως ανακούφισης από τα δεινά και της μετά θάνατον ζωής ως αιώνιας ανάπαυσης. Ανάλογους συμβολισμούς βλέπει στη ρωμαϊκή νεκρική τέχνη, η οποία με πολλούς τρόπους άντλησε την έμπνευσή της από τους Ιταλιώτες Έλληνες.

⁴⁶³ KEULS (1997) 166.

⁴⁶⁴ REVERMANN (2005) και REVERMANN (2010).

κτηρίσματα στους τάφους προκειμένου να χρησιμοποιηθούν από τον νεκρό σε μεταθανάτια συμπόσια. Θεωρεί, ωστόσο, ότι υπάρχουν μύθοι που δεν προσφέρονται για παρηγορία, όπως αυτός της παιδοκτονίας της Μήδειας, και προτείνει μια άλλη εκδοχή: έκθεση των αγγείων σε συμπόσια πριν καταλήξουν ως ταφικά κτερίσματα. Υποθέτει ότι τα αγγεία αυτά τοποθετούντο σε περίοπτες θέσεις κατά τη διάρκεια συμποσίων και εικάζει ότι το θεατρικό θέμα τους προσέφερε αφορμές για συζητήσεις, απαγγελίες αποσπασμάτων τραγωδιών, αγώνες λόγων και ίσως αποσπασματική παρουσίαση δραμάτων σε ιδιωτικούς χώρους.⁴⁶⁵ Θεωρεί ότι, ακόμα κι αν δεν υπάρχουν άμεσες ενδείξεις θεατρικότητας, η εικονογραφική αφήγηση προσφέρει τα «κλειδιά» για να ενεργοποιήσει ο θεατής τις γνώσεις του. Αυτά τα πολυτελή και ακριβά αγγεία θα προορίζονταν οπωσδήποτε για αριστοκρατικά κοινωνικά στρώματα και αποτελούν, κατά τον Revermann, ενδείξεις του φαινομένου «ιδιωτικοποίησης» (“privatization”) της ελληνικής θεατρικής εμπειρίας».

Πώς κατανοούσαν οι αυτόχθονες της Ιταλίας τις αγγειογραφίες που σχετίζονταν με την ελληνική μυθολογία ή το αττικό δράμα; Έχει υποστηριχθεί ότι τα αγγεία εξετίθεντο κατά τη διάρκεια ταφικών τελετών και ότι η αλληγορική σημασία των παραστάσεων συνδυαζόταν με τους επικήδειους λόγους που εκφωνούνταν. Σε αναπαραστάσεις νεκρικών τελετουργιών που απεικονίζονται στους ετρουσκικούς τάφους εκτίθενται τέτοια αγγεία και μπορούμε να φανταστούμε ότι ανάλογες τελετές λάμβαναν χώρα στην Απουλία επίσης.⁴⁶⁶ Ο Todisco⁴⁶⁷ θεωρεί περισσότερο πιθανό να διαδίδονταν οι ελληνικοί μύθοι μέσω των ίδιων των αγγειογράφων παρά μέσω των θεατρικών παραστάσεων. Υποθέτει ότι τα μέλη της αριστοκρατίας της Πευκετίας ή της Δαυνίας κατά το δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. π.Χ. δεν ήταν σε θέση να γνωρίζουν το περιεχόμενο, τις θεατρικές αναφορές και τους συμβολισμούς των αγγειογραφιών. Οι αγοραστές χρειαζόντουσαν κάποιες εξηγήσεις, τις οποίες ίσως τους παρείχαν οι ίδιοι οι αγγειοπλάστες ή εμπορικοί μεσάζοντες των εργαστηρίων. Κατά το δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. π.Χ., σημαντικοί Απουλιανοί αγγειογράφοι έδρασαν όχι μόνο στις

⁴⁶⁵ Για μια συνοπτική παρουσίαση της «ιδιωτικοποίησης» του δράματος από την κλασική Αθήνα μέχρι τους πρώτους αυτοκρατορικούς χρόνους στη Ρώμη βλ. CSAPO (2010) 168 κ.ε.

⁴⁶⁶ GIULIANI (2001) 20.

⁴⁶⁷ TODISCO (2012b) 270.

ελληνικές αποικίες της Μεγάλης Ελλάδας αλλά και στις πόλεις των «αυτοχθόνων». Αυτοί ήταν, για παράδειγμα, ο *Ζωγράφος της Πατέρας* στο *Ruvo di Puglia*, ο *Ζωγράφος του Δαρείου*, της *Βαλτιμόρης* και του *Λευκού Σάκκου* στην *Canosa*, ο *Ζωγράφος του Arpi* στην *Canosa* ή στο *Arpi*. Αυτοί οι αγγειογράφοι, τα έργα των οποίων παρουσιάζουν μεγάλη επιτήδευση, μαζί με τους βοηθούς τους μπορεί να ήταν σε θέση να δώσουν τις απαραίτητες πληροφορίες στους πελάτες τους της τοπικής αριστοκρατίας ώστε να διευκολύνουν τη διάθεση των προϊόντων πολυτελείας που παρήγαν.⁴⁶⁸ Κατά τον Taplin,⁴⁶⁹ τόσο οι Ιταλιώτες και οι Σικελιώτες όσο και οι μη ελληνικοί πληθυσμοί των πόλεων της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας γνώρισαν τους τραγικούς μύθους μέσω των θεατρικών παραστάσεων.⁴⁷⁰

2.5.7 Το θέατρο και οι αγγειογράφοι

Ας θέσουμε το ερώτημα πόσο πιθανόν είναι να δέχονταν επιρροές από τη θεατρική παράσταση οι Αθηναίοι αγγειογράφοι. Οι αγγειογράφοι που ζούσαν στην Αττική είναι σίγουρο ότι συμπεριλαμβάνονταν στο κοινό του αρχαίου δράματος, το οποίο ήταν εξάλλου ένα λαϊκό θέαμα, μια τελετουργία στην οποία συμμετείχε όλη η πόλις. Μέχρι το τέλος του 5^{ου} αι. π.Χ. οι Αθηναίοι και οι υπόλοιποι Έλληνες φαίνεται πως γνώριζαν τα λογοτεχνικά έργα μέσα από την ακρόαση και τη θέαση των παραστάσεων, καθώς τα κείμενα, που ήταν γραμμένα σε παπύρινους κυλίνδρους, χωρίς κενά ανάμεσα στις λέξεις και χωρίς σημεία στίξης, δεν υπήρχαν σε ευρεία κυκλοφορία. Ήταν δαπανηρά, δυσεύρετα και δυσανάγνωστα.⁴⁷¹ Εξάλλου είμαστε σε μια εποχή προφορικού πολιτισμού και ήταν σπάνιο κατά τον 5ο αι. π.Χ. να κυκλοφορούν χειρόγραφα των δραμάτων που γράφονταν για να παρασταθούν και όχι για να διαβαστούν. Μοιάζει, λοιπόν, βέβαιο ότι στην Αθήνα της κλασικής εποχής οι καλλιτέχνες γνώριζαν τα θεατρικά έργα μέσα από τις παραστάσεις και όχι μέσα από τα κείμενα.⁴⁷² Επιπλέον, οι καλλιτέχνες αναζητούν τις πηγές τους ως επί το πλείστον στα έργα άλλων ομότεχνών τους. Κάθε αγγειογράφος, ως Αθηναίος πολίτης, εκτός

⁴⁶⁸ TODISCO (2012b) 270.

⁴⁶⁹ TAPLIN (2012).

⁴⁷⁰ Βλ. εδώ, στην ενότητα που ακολουθεί.

⁴⁷¹ KOVACS (2010) 527–528.

⁴⁷² ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 642·SMALL (2010) 144.

από θεατής είχε μεγάλη πιθανότητα να εμπλακεί σε παράσταση δράματος είτε ως μέλος Χορού είτε στην προετοιμασία της *σκευής*.⁴⁷³ Δεν θα ήταν παράδοξο να αντλεί την έμπνευσή του απ' όσα έβλεπε και άκουγε στη διάρκεια μιας παράστασης, αλλά παραμένει άγνωστος σ'εμάς ο τρόπος με τον οποίο προσλάμβανε το θέαμα και πόσο πιστά μπορούσε ή ήθελε να το αποδώσει. Κι ενώ το θέατρο αποτελούσε ένα λαϊκό θέαμα που αφορούσε όλη την πόλη, τα ζωγραφισμένα αγγεία ήταν προϊόντα πολυτελείας που προορίζονταν για ένα εύπορο αγοραστικό κοινό. Αποτελούσαν παραγγελίες που είτε απευθύνονταν σε πλούσιους Αθηναίους πολίτες είτε προορίζονταν για εξαγωγή κι έπρεπε να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις των πελατών.

Οι κάτοικοι της Σικελίας και της Κάτω Ιταλίας ήταν οι πιο ένθερμοι υποστηρικτές της δραματικής τέχνης, και είναι λογικό οι αγγειογράφοι των ελληνικών αποικιών της Δύσης να βρίσκονταν ανάμεσα στο κοινό των δραματικών παραστάσεων. Ωστόσο τα αγγεία με τις πιο ενδιαφέρουσες παραστάσεις που συνδέονται με το δράμα προέρχονται από τάφους πόλεων της Μεγάλης Ελλάδας που κατοικούνταν από ιταλικούς πληθυσμούς, ιδιαίτερα από την περιοχή της Βόρειας Απουλίας (όπως το *Ruvo di Puglia* της Πευκετίας και την *Canosa di Puglia* της Δαυνίας). Η περιοχή της Απουλίας ήταν γνωστή στους Έλληνες του 5^{ου} αι. π.Χ. ως *Ιαπυγία* και οι κάτοικοί της ως *Ιάπυγες* (Ηρόδ. 7.170).⁴⁷⁴ Η ονομασία *Απουλία* είναι η προσαρμογή του *Ιαπυγία* στην οσκανική διάλεκτο, κυριαρχεί από τον 4^ο αι. π.Χ. και διασώζεται μέχρι σήμερα στο ιταλικό όνομα *Puglia*. Η περιοχή διαμοιράστηκε ανάμεσα σε τρεις λαούς, τους Δαύνιους στον Βορρά, τους Πευκέτιους στη μέση και στους Μεσσάπιους στον Νότο, λαούς αρχικά ποιμενικούς και πολεμικούς, που ζούσαν σε οχυρωμένες πόλεις και είχαν ολιγαρχική οργάνωση. Πριν από τη ρωμαϊκή κατάκτηση ομιλούμενη διάλεκτος ήταν η μεσσαπική, που μάλλον σχετιζόταν με την ιλλυρική γλώσσα η οποία μιλιόταν στην απέναντι πλευρά της Αδριατικής. Οι λαοί της Απουλίας δεν άφησαν γραπτά μνημεία, για τον λόγο αυτό ανατρέχουμε αποκλειστικά στην αρχαιολογική επιστήμη προκειμένου να ερευνήσουμε την κοινωνική οργάνωση και τον πολιτισμό τους.

⁴⁷³ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 643.

⁴⁷⁴ Με το όνομα *Ιάπυγες* αναφέρονται οι κάτοικοι της περιοχής και από τον γεωγράφο Στράβωνα, στα χρόνια του Αυγούστου.

Εύλογα προκύπτει το ερώτημα αν οι κάτοικοι αυτών των περιοχών είχαν παρακολουθήσει παραστάσεις δράματος. Ο Todisco,⁴⁷⁵ όπως και ο Giuliani, δεν θεωρεί πιθανόν ότι στα κέντρα των «αυτοχθόνων» της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας δίνονταν παραστάσεις ανάλογες μ' εκείνες των ελληνικών αποικιών. Αν δεχθούμε ότι οι πόλεις όπως το Ruvo ήταν μονοπολιτισμικές και μονόγλωσσες, δεν μπορούμε να φανταστούμε ότι παρουσιάζονταν δράματα σε ελληνική γλώσσα. Κι επειδή ήταν απίθανο για εκείνη την εποχή να μεταφράζονταν τα έργα των Αθηναίων δραματουργών, θα πρέπει να αποδεχθούμε ότι οι άνθρωποι που παράγγελλαν τα πολυτελή αγγεία με αγγειογραφίες που παρέπεμπαν σε δράμα και οι οποίοι θάβονταν με τα αγγεία αυτά δεν είχαν ποτέ τους παρακολουθήσει παράσταση δράματος! Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα γραπτά μνημεία στις περιοχές της Πευκετίας και της Δαυνίας είναι σχεδόν ανύπαρκτα. Έχουμε ωστόσο κάποιες εκατοντάδες πολύ σύντομες επιγραφές των 3^{ου} και 2^{ου} αι. π.Χ. από τη Μεσσαπία. Άλλες είναι επιτάφιας και φέρουν το όνομα του νεκρού, και άλλες αναθηματικές με το όνομα θεότητας της οποίας επιδιώκεται ο εξευμενισμός. Το ενδιαφέρον είναι ότι οι επιγραφές αυτές είναι μεν στη μεσσαπική διάλεκτο, αλλά γραμμένες σε ελληνικό αλφάβητο.⁴⁷⁶ Ο M. Lombardo,⁴⁷⁷ ο οποίος σε πρόσφατο ενδιαφέρον άρθρο του μελετά τους «γηγενείς» πληθυσμούς της Απουλίας του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. και τις σχέσεις τους με τους Έλληνες, διαπιστώνει στοιχεία που βεβαιώνουν για την ύπαρξη ατόμων που μιλούσαν ελληνικά. Κάποιοι από αυτούς, ασφαλώς υψηλού κοινωνικού επιπέδου, θα λειτούργησαν ως μεσάζοντες για τις γλωσσικές και πολιτιστικές επαφές και ανταλλαγές.⁴⁷⁸ Υπέρ της πεποίθησης ότι η Απουλία κατά τον 4^ο αι. π.Χ. ήταν

⁴⁷⁵ Ο TODISCO (2012b) προτείνει ότι οι μυθολογικές εικόνες των αγγείων γίνονταν κατανοητές στους ιταλικούς πληθυσμούς από τις επεξηγήσεις των ίδιων των αγγειογράφων. Η εκδοχή αυτή αποδέχεται τη θεωρία του GIULIANI (1995) για ρήτορες επιταφίων λόγων που θα λειτουργούσαν ως ερμηνευτές των μυθολογικών σκηνών.

⁴⁷⁶ SMALL (2014) 18.

⁴⁷⁷ LOMBARDO (2014).

⁴⁷⁸ Η πρόσληψη και η διάδοση του ελληνικού αλφαβήτου εκδηλώνεται στη Μεσσαπία πολύ νωρίτερα και πιο έντονα από ότι στην Πευκετία και στη Δαυνία. Ανάλογη δεκτικότητα διαπιστώνουμε και στην υιοθέτηση άλλων δανείων, όπως της λατρείας των Θεσμοφορίων της Δήμητρας. Οι Μεσσάπιοι προσάρμοσαν το αλφάβητο στις απαιτήσεις τους (το μεσσαπικό αλφάβητο και η μεσσαπική διάλεκτος διαρκούν μέχρι το 100 π.Χ.). Έχει κανείς την αίσθηση ότι δανείστηκαν πολλά από τους Έλληνες, αλλά τα αφομοίωσαν και τα προσάρμοσαν στις πολιτιστικές παραδόσεις και στις πρακτικές τους.

«πολυπολιτισμική» και «πολυεθνική»⁴⁷⁹ συνηγορούν τα παρακάτω ευρήματα. Σε ελληνική επιγραφή σφαιρικής πυξίδας που προέρχεται από τάφο του Botromagno, διαβάζουμε ότι ο Μόρκος εποίησε το αγγείο και το αφιερώνει στη Γναίβα, και ότι διδάχθηκε το ελληνικό αλφάβητο από τον Πύλλο.⁴⁸⁰ Τα ονόματα Μόρκος και Πύλλος είναι μεσσαπικά, το Γναίβα οσκανικό. Σε καλυπτήρα κέραμο από τις παρυφές της επικράτειας του Μεταποντίου (Montescaglioso) υπάρχει η εμπίεστη επιγραφή ΔΑΖΙΜΟΣ ΚΕΡΑ/ΜΕΥΣ ΧΑΙΡΕ.⁴⁸¹ Το όνομα του τεχνίτη είναι μεσσαπικό, άρα ήταν «αυτόχθων» της Απουλίας, αλλά απευθύνεται στον αγοραστή(;) με ελληνικό χαιρετισμό.

Ο Taplin,⁴⁸² βασιζόμενος στις συχνές επιγραφές σε αττική διάλεκτο που διακοσμούν τα αγγεία, απορρίπτει τη θεωρία του «μονογλωσσικού αναλφαβητισμού» των ιταλικών πληθυσμών. Επισημαίνει ότι οι ελικωτοί κρατήρες —ένα σχήμα αγγείου που χαρακτηρίζει την απουλική κεραμική και συναντάται σχεδόν αποκλειστικά σε ιταλικούς τάφους— συχνά είναι ενεπίγραφοι και φέρουν ελληνικές επιγραφές. Όλα σχεδόν τα ονόματα στις αγγειογραφίες, παρότι θα μπορούσαν να έχουν γραφεί στη μορφή που είχαν σε άλλες διαλέκτους, είναι σε αττική διάλεκτο προφανώς για να υπογραμμίσουν τη σχέση της παράστασης με το αττικό δράμα. Υπενθυμίζει ότι ακόμη και το περίφημο «αγγείο του Προνόμου», που εικονογραφεί θίασο σατυρικού δράματος εκτός σκηνής, προέρχεται από ιταλικό περιβάλλον, από το Ruvo di Puglia. Υποστηρίζει ότι η ελληνική τέχνη και το ελληνικό θέατρο είχαν εξαπλωθεί σε όλη την Απουλία και ότι οι ιταλικοί λαοί θα μπορούσαν να έχουν γνωρίσει το αττικό δράμα επισκεπτόμενοι τις γειτονικές τους ελληνικές πόλεις ή προσκαλώντας στις πόλεις τους περιοδεύοντες θιάσους απευθείας από την Αθήνα, μέσω των λιμένων της Αδριατικής. Η Απουλία κατά τον 4^ο αι. π.Χ. φαίνεται πως ήταν πολυπολιτισμική και πολυεθνική. Έχει διατυπωθεί και η υπόθεση ότι δίνονταν μεμονωμένες παραστάσεις

⁴⁷⁹ SMALL (2014) 32.

⁴⁸⁰ SMALL όπ.π.: TODISCO (2012b) 267.

Μόρκος: έποίη Πύλλος: εδίδαξε Μόρκος

Πύλλος αβγδεζηθικλμν

Μόρκος έθηκε Γναίβα.

⁴⁸¹ ROUBIS & CAMIA (2012): SMALL (2014) 32.

⁴⁸² TAPLIN (2012) 248.

με αφορμή επικήδειες τελετές επιφανών πολιτών. Σ' αυτές τις περιπτώσεις οι ηθοποιοί θα μπορούσαν να υιοθετήσουν μια εκδοχή με λίγα ή χωρίς καθόλου χορικά μέρη. Η υπόθεση αυτή, κατά τον Taplin,⁴⁸³ θα εξηγούσε την απουσία σκηνών Χορού από τις αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας.

2.5.8 Η ερμηνεία των εικόνων – τα κριτήρια

Είναι πολύ δύσκολο για τον κορεσμένο από εικόνες σύγχρονο άνθρωπο να κατανοήσει πώς λειτουργούσαν τα ζωγραφικά έργα στην αρχαιότητα και ποια εντύπωση έκαναν στους ανθρώπους της εποχής εκείνης.⁴⁸⁴ Οπωσδήποτε οι εικόνες δεν είναι απομονωμένες οντότητες αλλά το προϊόν ενός συγκεκριμένου πολιτιστικού συστήματος, και οι εικονογραφικοί κώδικες πρέπει να είναι γνωστοί τόσο στον ζωγράφο όσο και στο κοινό του. Οι εικονογραφικές παραστάσεις προορίζονταν για έναν προφορικό πολιτισμό και όχι για μια κοινωνία συνηθισμένη να διαβάζει κείμενα. Οι αγγειογραφίες της ερυθρόμορφης αττικής κεραμικής, οι οποίες απεικονίζουν μυθολογικά επεισόδια που έχουν αποτελέσει θέματα τραγωδιών, αν υποθέσουμε ότι παρέπεμπαν στο θέατρο θα ήταν λογικό να γίνονται αντιληπτές ως παραστάσεις που παρακινούσαν τον θεατή να τις ερμηνεύσει και να ανακαλέσει σκηνές του δράματος και όχι ως παθητικές, οιονεί φωτογραφικές, απεικονίσεις. Παρουσιάζονται ως αναδημιουργίες ενός θεάματος που περιείχε κίνηση και ήχο, απεικονίζοντας τα πρόσωπα με τρόπο υπερβολικό ώστε να γίνεται έντονα φανερό ότι χειρονομούν, φωνάζουν ή τραγουδούν («θεατρικότητα» των κινήσεων), μερικές φορές μάλιστα υπάρχουν επιγραφές με λέξεις που βγαίνουν από το στόμα τους (βλ. παρακάτω). Ο καλλιτέχνης δεν έχει την πρόθεση να εικονογραφήσει το κείμενο της τραγωδίας ούτε να αποτυπώσει κάποια σκηνή της παράστασης, αλλά παρουσιάζει σε ένα μόνο εικαστικό πλαίσιο στοιχεία–κλειδιά του μύθου, ώστε να οδηγήσει τον θεατή να κάνει τη σύνδεση με το έργο. Συχνά γίνεται επιλογή μιας σκηνής που θα απέδιδε την ταυτότητα του δράματος (αυτό που ο Revermann⁴⁸⁵ ονομάζει “signature scene”).

⁴⁸³ TAPLIN (2012) 250.

⁴⁸⁴ Για τη σημασία των εικαστικών τεχνών στην αρχαία Αθήνα δεξ GREEN (2011).

⁴⁸⁵ REVERMANN (2005) 7–8.

Επιπλέον, ο αγγειογράφος είναι υποχρεωμένος να προσαρμόσει την εικόνα του στον χώρο που διαθέτει, στο συγκεκριμένο και περιορισμένο σχήμα.

Σ' ένα πολύ ενδιαφέρον και εμπειριστατωμένο άρθρο της για την εικονολογία της αττικής τραγωδίας, η Κεφαλίδου⁴⁸⁶ συγκεντρώνει και συστηματοποιεί τα κριτήρια που μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε τη σύνδεση μιας αττικής αγγειογραφίας με το δράμα. Διακρίνει τα κριτήρια αυτά σε άμεσα και σε έμμεσα, τα σχολιάζει και τα αξιολογεί, τα εφαρμόζει σε ορισμένες ενδεικτικές περιπτώσεις και καταλήγει ότι για να δεχθούμε επίδραση του δράματος θα πρέπει να συντρέχει συνδυασμός κριτηρίων. Ως άμεσα κριτήρια δέχεται αυτά που έχουν προφανή θεατρική καταγωγή και τα οποία αρκούν από μόνα τους να υποδηλώσουν ότι ο δημιουργός είχε συνειδητά υπόψη του το θέατρο. Είναι δε αυτά τα εξής: α) η απεικόνιση σκηνικού οικοδομήματος, β) η απεικόνιση προσώπειου, γ) η απεικόνιση θεατρικής στολής και δ) η παρουσία επιγραφών σχετικών με το θέατρο. Έμμεσα κριτήρια για τη σύνδεση των αττικών αγγειογραφιών με το θέατρο είναι: α) η απροσδόκητη παρουσία αυλητή, β) η απόδοση ομαδικών ορχηστρικών κινήσεων (ομάδες ανθρώπων που είναι ομοιόμορφα ντυμένοι και εκτελούν τις ίδιες κινήσεις μπορεί να συσχετιστούν με *χορο* αρχαίου δράματος) γ) η διαφοροποίηση από τον συνήθη τρόπο απεικόνισης και δ) η απεικόνιση μορφών σε ασυνήθιστους ρόλους. Το τελευταίο κριτήριο ενδιαφέρει κυρίως την εικονογραφία σε σχέση με το σατυρικό δράμα ή την κωμωδία.

Έναν αριθμό εικονογραφικών κριτηρίων θέτει και ο Taplin⁴⁸⁷ για τη σύνδεση των αγγειογραφιών της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας με το θέατρο. Μία εικόνα συνδέεται με το δράμα όταν υπάρχει συνδυασμός κάποιων από τα ακόλουθα στοιχεία: α) θεατρικές στολές, β) θεατρικά υποδήματα, γ) αρχιτεκτονικά στοιχεία (πύλη, παράθυρα, οροφή, πυλώνες κλπ.) που θα μπορούσαν να παραπέμπουν σε σκηνικό οικοδόμημα ή σκηνικά αντικείμενα, δ) βραχίδια σπήλαιου, ε) μορφές που είναι δευτερεύουσες σ' έναν μύθο (π.χ. ένας γέρον δούλος ή ένας παιδαγωγός): τα πρόσωπα αυτά στην τραγωδία είναι χαρακτήρες που απαγγέλλουν την *αγγελική ρήση*, δηλαδή την περιγραφή ενός επεισοδίου από έναν αυτόπτη μάρτυρα, και μπορεί να

⁴⁸⁶ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 649 κ.ε.

⁴⁸⁷ P&P 37-43 και TAPLIN (2010).

συμπεριληφθούν σε μια παράσταση προκειμένου να επισημανθεί ότι τα γεγονότα που απεικονίζονται είναι αυτά που αφηγείται η μορφή, στ) Ερινύες (τα περισσότερα από τα αγγεία στα οποία απεικονίζονται Ερινύες συνδέονται πιθανότατα με τραγωδίες και περιέχουν μοτίβα εκδίκησης) και ζ) σκηνές *ικεσίας* προς πρόσωπο ή *ασυλίας* σε βωμό. Δύο επιπλέον «εξωδραματικά στοιχεία» (extradramatic signals) που κατά τον Taplin μπορεί να υπαινίσσονται σύνδεση με το αττικό δράμα είναι: η) επιγραφές σε αττική διάλεκτο, που δηλώνουν τα ονόματα των προσώπων ή τον τίτλο της σκηνής που παριστάνεται ή το όνομα του υποκριτή (αν και οι ελληνικές πόλεις της Δύσης μιλούσαν τη δωρική ή την αιολική διάλεκτο, τέτοιες επιγραφές σημειώνονται επάνω στα αγγεία ήδη πριν από την εξάπλωση της αττικής κοινής γλώσσας) και θ) η απεικόνιση τριποδικών αγγείων επάνω σε κίονες ως υπόμνηση χορηγικών μνημείων.

Αν και κατά τον Taplin, όπως ήδη αναφέρθηκε, οι σκηνές *ικεσίας* προς πρόσωπο ή *ασυλίας* σε βωμό αποτελούν από μόνες τους κριτήριο για τη σύνδεση μιας αγγειογραφίας με το δράμα, δεν θα θεωρήσουμε τίποτε ως δεδομένο καθώς αυτές ακριβώς οι σκηνές αποτελούν το αντικείμενο της έρευνάς μας. Με βάση τα παραπάνω, κατά τη μελέτη των απεικονίσεων του μοτίβου *ασυλίας* τα κριτήρια που θα μπορούσαν να υποδηλώνουν σύνδεση μιας αγγειογραφίας με το δράμα ή θεατρική καταγωγή μιας εικονογραφικής παράστασης ορίζονται ως εξής:

α) η σχέση της εικόνας με το κείμενο.

Η σύνδεση μιας εικονογραφικής παράστασης με το δράμα πρέπει να βασιστεί στη σχέση που υπάρχει με το σωζόμενο κείμενο. Αν η γνώση της πλοκής μιας συγκεκριμένης τραγωδίας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση της εικονογραφικής παράστασης, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εικόνα παραπέμπει σε συγκεκριμένο δράμα.

β) η απεικόνιση σκηνικού οικοδομήματος.

Μια ενδεχόμενη απεικόνιση του σκηνικού βάθους (αφαιρετική απεικόνιση της πρόσοψης ναού, ανακτόρου κλπ.) θα ήταν δύσκολο να ανιχνευτεί στην αττική

αγγειογραφία, όπου σπάνια απεικονίζεται το βάθος, γιατί με ανάλογο τρόπο αποδίδονται τα κτήρια από τους αγγειογράφους.⁴⁸⁸ Πρόσθετη δυσκολία, η άγνοιά μας για τη μορφή που είχε το σκηνικό οικοδόμημα κατά την κλασική εποχή.⁴⁸⁹ Η μοναδική βέβαιη απεικόνιση εξέδρας στην αττική αγγειογραφία εμφανίζεται στον αττικό ερυθρόμορφο «χουν του Περσέως» ή «χουν της Αναβύσσου» (*Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ΒΣ 518*)⁴⁹⁰ με απεικόνιση ηθοποιού που μιμείται τον Περσέα επάνω σε εξέδρα με 3–4 αναβαθμίδες [εικ. ν]. Το πιθανότερο, όμως, είναι ότι η σκηνή δεν συνδέεται με τραγωδία και ίσως δεν συνδέεται καν με παράσταση δράματος αλλά με άλλου είδους δρώμενο. Στις αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας αποδίδεται συχνά το σκηνικό βάθος και απεικονίζεται το σκηνικό οικοδόμημα: υπερυψωμένες εξέδρες, πάνω στις οποίες κινούνται οι ηθοποιοί, στηριγμένες σε πεσσούς ή κίονες, με παραπετάσματα ή κουρτίνες να κλείνουν τα κενά ανάμεσά τους. Υποθέτουμε όμως ότι η σκηνική κατασκευή αποτυπώνει τη σκηνή περιοδευόντων θιάσων. Επιπλέον, κατά κανόνα οι αγγειογραφίες αυτές συνδέονται με κωμικές ή παρατραγικές σκηνές. Οι μοναδικές απεικονίσεις τραγικών ηθοποιών την ώρα της παράστασης, χωρίς να τηρείται η σύμβαση της θεατρικής ψευδαίσθησης, βρίσκονται σε θραύσματα δύο ερυθρόμορφων καλυκοειδών κρατήρων του 330 π.Χ. από τη Σικελία, που αποδίδονται στον *Ζωγράφου του Capodarso*. Ο πρώτος προέρχεται από το *Capodarso (Caltanissetta, Museo Civico 130Ibis)*,⁴⁹¹ απεικονίζει τραγικές μορφές που κινούνται πάνω σε εξέδρα και έχει θεωρηθεί ότι αποδίδει επεισόδιο άγνωστης τραγωδίας⁴⁹² [εικ. ix]. Ο δεύτερος προέρχεται από τις *Συρακούσες (Museo Archeologico Regionale P. Orsi 66557)*⁴⁹³ και απεικονίζει πρόσωπα που στέκονται σε σκηνικό οικοδόμημα, πάνω σε χαμηλή εξέδρα [εικ. x]. Η πιο διαδεδομένη ερμηνεία είναι ότι απηχεί σκηνή από παράσταση της τραγωδίας του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*, αν και διατυπώθηκε επίσης η

⁴⁸⁸ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 650.

⁴⁸⁹ Βλ. εδώ [57](#).

⁴⁹⁰ ARV² 1215/1· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 697–698, Α9, εικ. 1α–β, όπου και παραπομπές στη βιβλιογραφία. Βλ. και εδώ [62](#).

⁴⁹¹ LCS 601/98 και πίν. 235. 2–3· CFST S 13· P&P 261–262, αρ. 105· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 703–705, Σ1.

⁴⁹² P&P 261–262, αρ. 105.

⁴⁹³ LCS Suppl. 3: 276/98a· CFST S14· P&P 90–92, αρ. 22· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 705–706, Σ2, εικ. 18· CSAPO (2010) 67–70, εικ. 2.7.

υπόθεση ότι ο αγγειογράφος, παραπέμποντας ευθέως σε επί σκηνής παράσταση, θέλει να δηλώσει πως πρόκειται για διαφορετική εκδοχή του μύθου (ο Σικελός Καρκίνος II έγραψε τραγωδία με το ίδιο θέμα).⁴⁹⁴ Επίσης, σε θραύσμα σικελικού αγγείου του ca 340 π.Χ. που αποδίδεται σε αγγειογράφο της ομάδας *Lentini–Manfria (Entella Antiquarium 1989 E856)*⁴⁹⁵ υπάρχει σκηνή *ασυλίας* σε βωμό που διαδραματίζεται πάνω σε υπερυψωμένη εξέδρα [Εικ. 91]. Η παράσταση συνδέθηκε με την *Άλκμήνη* του Ευριπίδη από τον Taplin⁴⁹⁶ ο οποίος ωστόσο σε μεταγενέστερη δημοσίευση ακολουθώντας τον Green αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο να πρόκειται για κωμική σκηνή.⁴⁹⁷

γ) η απεικόνιση προσωπείου.

Τα πρώτα δείγματα αποτύπωσης προσωπείου στην αττική αγγειογραφία εμφανίζονται γύρω στο 560 π.Χ., όμως οι πρώιμες μάσκες είναι ζωόμορφες.⁴⁹⁸ Μορφές ζώων μιμούνται και μεταγενέστερες κωμικές μάσκες. Τα προσωπεία που αποδίδουν φυσιολογικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά, εύκολα αναγνωρίζονται όταν βρίσκονται στα χέρια κάποιας μορφής, στο έδαφος ή στο βάθος. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο όταν απεικονίζονται μασκοφόρα πρόσωπα γιατί, όπως συμπεραίνουμε από τις αγγειογραφίες που μόλις αναφέραμε, τα προσωπεία κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι, είχαν φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά και μέγεθος ελάχιστα μεγαλύτερο από το φυσικό. Έτσι, προσωπιδοφόροι με μάσκες που έχουν φυσιολογικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά είναι δύσκολο να αναγνωριστούν στην αγγειογραφία. Θεωρείται ότι ένα χαρακτηριστικό εικονογραφικό μοτίβο που επινοήθηκε από τους αγγειογράφους προκειμένου να αποδοθεί μασκοφόρο πρόσωπο, είναι είτε η απεικόνιση του κεφαλιού κατά μέτωπο είτε, αν αυτό απεικονίζεται σε κατατομή (προφίλ), όπως ήταν το

⁴⁹⁴ DEARDEN (1990) 240.

⁴⁹⁵ DE CESARE (1992) 979–983· *CFST S 15*· SCHMIDT (2003) 60, ε, πίν. 14.2· ROSCINO (2003) 274· *P&P* 263, αρ. 106· MAH (2009) 14 κ.ε., εικ. 5.

⁴⁹⁶ *P&P* όπ.π.

⁴⁹⁷ TAPLIN (2012) 229, σημ. 18.

⁴⁹⁸ Από τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ. συναντάμε την προσπάθεια να αποδοθούν μεταμφιεσμένα ανθρώπινα πρόσωπα σε παράσταση μελανόμορφου αττικού αμφορέα του Βερολίνου (αποδίδεται στον *Ζωγράφου του Βερολίνου 1686*) που εικονίζει μέλη ανδρικού Χορού με ζωόμορφη εμφάνιση να τελούν χορευτικές κινήσεις: βλ. SIFAKIS (1971) 73 κ.ε., πίν. I. Για την απεικόνιση της θεατρικής μάσκας στην αττική αγγειογραφία βλ. ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 653–660.

σύνηθες, η συνέχιση της γραμμής του πηγουνιού οριζόντια επάνω μέχρι το αυτί, ώστε να δηλωθεί το κάτω πέρασ μιας μάσκας. Συνήθως τα προσωπεία με φυσιολογικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά είτε τα κρατά στα χέρια κάποια μορφή είτε είναι τοποθετημένα στο έδαφος ή κρεμασμένα από τοίχο. Σε πολλές περιπτώσεις το «δέρμα» των προσωpeiών είναι στο κόκκινο χρώμα του πηλού (μεταξύ 500 και 435 π.Χ.). Το πρώτο δείγμα λευκής μάσκας απεικονίζεται σε θραύσμα αττικής οινοχόης από την αρχαία *Αγορά της Αθήνας (Μουσείο Αγοράς P 11810)*⁴⁹⁹ που χρονολογείται περί το 470–460 π.Χ.) και το λευκό χρώμα θα παραμείνει ως τυπικό στοιχείο για τις μάσκες μέχρι και την όψιμη αττική αγγειογραφία⁵⁰⁰ [εικ. xiii]. Η Wyles⁵⁰¹ επισημαίνει τη σύμβαση των λευκών προσωpeiών που συναντώνται σε αγγειογραφικές παραστάσεις συνδεδεμένες με θέατρο και χορευτικά δράματα —π.χ. στο λεγόμενο «αγγείο του Προνόμου» (*Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale NM 81673*) [εικ. viii] και σε θραύσμα αττικού κρατήρα από τον Τάραντα (*Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4781*) [εικ. xiv]— για να δηλώσουν το γυναικείο φύλο: οι γυναίκες, καθώς έμεναν μέσα στο σπίτι, είχαν λευκό δέρμα.

Το μέγεθος των προσωpeiών με φυσιολογικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά είναι ελαφρά μεγαλύτερο από το φυσικό, τα μάτια έχουν φυσιολογικό μέγεθος και το στόμα είναι λίγο ανοιγμένο, τα μαλλιά παρουσιάζουν αρκετή ποικιλία. Τα παλαιότερα έχουν μάλλον ουδέτερα χαρακτηριστικά, ενώ τα νεότερα (τέλη 5^{ου} – αρχές 4^{ου} π.Χ.) είναι πιο «ρεαλιστικά»: τα χαρακτηριστικά δηλώνονται έντονα (ρυτίδες, δόντια που λείπουν, συνοφρυωμένα πρόσωπα). Κατά την Κεφαλίδου,⁵⁰² η αλλαγή αυτή πρέπει να απηχεί αλλαγή στην θεατρική πρακτική. Οι θεατρικές μάσκες που εικονίζονται στα αγγεία μπορεί να παρουσιάζουν στοιχεία που οφείλονται στις προσωπικές προτιμήσεις κάθε αγγειογράφου. Ορισμένες φορές, όμως, αποτυπώνονται λεπτομέρειες που αφορούν στη χρήση της πραγματικής μάσκας, όπως η φαρδιά ταινία στο μέτωπο του ατόμου που θα την φορέσει (πελίκη *Βοστώνης, Museum of Fine Arts 98.883*) για να διευκολύνει την εφαρμογή του προσωpeiού και

⁴⁹⁹ ARV² 1017/46.

⁵⁰⁰ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) Α6, εικ. 9, 655–656 και 696–697.

⁵⁰¹ WYLES (2011) 17.

⁵⁰² ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 656 και 659.

να προστατεύει το δέρμα από την τριβή [εικ. xviii]. Επίσης, τα κορδόνια για τη στερέωση του προσώπου στο κεφάλι (οινοχόη από την αρχαία *Αγορά της Αθήνας, Μουσείο Αγοράς P 11810*)⁵⁰³ [εικ. xiii]. Στην αγγειογραφία της Μεγάλης Ελλάδας η μοναδική βεβαιωμένη παράσταση μεμονωμένου προσώπου που κρατά τραγικό *προσωπείο* είναι ο λεγόμενος «ηθοποιός του Würzburg», σε όστρακο κωδωνόσχημου κρατήρα Γναθίας τεχνικής από τον Τάραντα (*Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4600* περ. 350 π.Χ.)⁵⁰⁴ [εικ. xvi]. Το *προσωπείο* του εξακολουθεί να είναι ρεαλιστικό, αλλά είναι ενδιαφέρον ότι το πρόσωπο του ηθοποιού είναι ξυρισμένο. Είναι σπάνιο για μεσήλικα άνδρα εκείνης της εποχής να μην έχει γένι: ίσως οι μάσκες φοριόντουσαν ευκολότερα σε αγένεια πρόσωπα.

δ) η απεικόνιση θεατρικής στολής.

Η θεατρική στολή περιλαμβάνει τα ενδύματα και τα υποδήματα των *υποκριτών* και των χορευτών. Δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε ότι η γνώση μας για τις θεατρικές στολές και τα προσώπια των 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. βασίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος στις αγγειογραφικές παραστάσεις.⁵⁰⁵ Στην αττική αγγειογραφία εύκολα

⁵⁰³ ARV² 495, 1656· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 694–695, όπου και παραπομπές στη βιβλιογραφία.

⁵⁰⁴ CFST Ap 95, 230 και 433–434 όπου και παραπομπές στη βιβλιογραφία.

⁵⁰⁵ Παραθέτω έναν κατάλογο αττικών αγγειογραφικών παραστάσεων στις οποίες θεωρείται ότι απεικονίζονται τραγικές στολές ή τουλάχιστον στολές τραγικών δρώντων:

1) Ως η αρχαιότερη απεικόνιση θεατρικού κοστουμιού στην αττική εικονογραφία θεωρούνται οι στολές των έξι προσωπίδοφόρων πολεμιστών σε ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα της *Βασιλείας, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 415* [LIMC “Dionysos” 845· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 689–691 και 661–662, A2, εικ. 5] που χρονολογείται περί το 500–490 π.Χ. Θεωρείται γενικά ότι πρόκειται για παράσταση τραγικού χορού και, παρότι δεν μπορεί να τεκμηριωθεί η σχέση του με τραγωδία, είναι ασφαλώς ένα δράμενο. Οι στολές είναι πανοπλίες που αποτελούνται από κοντούς χιτωνίσκους και διακοσμημένους θώρακες (οι οποίοι φαίνεται να είναι υφαντοί, ίσως λινόι). Τα στοιχεία της ενδυμασίας αυτά καθ'εαυτά δεν διαφοροποιούνται από τον καθιερωμένο ενδυματολογικό κώδικα της εποχής, αλλά, όπως σημειώνει η Κεφαλίδου, αυτό που προσδίδει «θεατρικό χαρακτήρα» είναι ο απροσδόκητος συνδυασμός ή η απουσία κάποιων στοιχείων: οι πολεμιστές φορούν προσώπια και διαδήματα, είναι ανυπόδητοι, δεν έχουν όπλα —ούτε αμυντικά ούτε επιθετικά— και εκτελούν την ίδια ομοιόμορφη χορευτική κίνηση. Ας σημειωθεί ότι δεν υπάρχει απόλυτη ομοιομορφία στις στολές, καθώς εμφανίζονται μικρές παραλλαγές στη διακόσμηση των ενδυμάτων και των διαδημάτων. Η Wyles [WYLES (2011) 7] θεωρεί ότι τα προσώπια που φορούν οι πολεμιστές είναι μάσκες τύπου κράνους που καλύπτουν όλο το κεφάλι. [εικ. xii]

2) Η επόμενη μαρτυρία θεατρικού κοστουμιού είναι οι στολές των μορφών που απεικονίζονται σε έξι όστρακα ερυθρόμορφης υδρίας από την Κόρινθο (*Αρχαιολογικό Μουσείο Κορίθου T 620 και T 1144*) που αποδίδονται στο *Ζωγράφου του Λένινγκραντ* και χρονολογούνται στο 470–460 π.Χ. [ARV² 571/36· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 692–694, A5, εικ. 8]. Διασώζεται ένα μικρό μόνο μέρος της αγγειογραφικής παράστασης. Απεικονίζονται τμήματα δύο τουλάχιστον ατόμων, τμήμα ενός τρίτου με λαμπρή

περιβολή που κάθεται επάνω σε πυρά αναμμένη, και το πρόσωπο ενός αυλητή με τη φορβειά και τον αυλό του. Πιστεύεται ότι οι στολές (*κίδαρις*, δηλαδή σκούφος ανατολικού τύπου, αναξυρίδες, ενδύματα με μακριές χειρίδες και ανατολίτικα διακοσμητικά μοτίβα) δηλώνουν πρόσωπα ανατολικής προέλευσης. [εικ. xv].

3) Η επόμενη μαρτυρία προέχεται από ερυθρόμορφη πελίκη του **Βερολίνου**, *Antikensammlung 3223* (470–460 π.Χ.), έργο πρώιμου μανιεριστή [ARV² 586/47· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 692, Α4, εικ. 7· WYLES (2011) 11, εικ. 3]. Και στις δύο όψεις απεικονίζεται παρόμοια σκηνή: αυλητής παίζει τον διάυλο, ενώ δίπλα του χορεύει μία μαινάδα. Είναι ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο εικονογραφείται η ενδυμασία των προσώπων. Ενώ ο αυλητής φορά την επαγγελματική του στολή (άζωστο ποδήρη ποικιλμένο χιτώνα, με μακριές εφαρμοστές χειρίδες) ο *ορχηστής* που είναι μεταμφιεσμένος σε μαινάδα εικονίζεται συμβατικά, σαν να πρόκειται για πρόσωπο του μύθου (φορά χιτώνα που αφήνει γυμνό το στήθος, κρατά ξίφος στο ένα χέρι και τεμαχισμένο ζώο στο άλλο). Δεν θα έλεγα ότι πρόκειται για σκηνή που σχετίζεται με το θέατρο, αλλά είναι οπωσδήποτε ένα δρώμενο με έναν *ορχηστή* μεταμφιεσμένο σε μαινάδα.

4) Θεατρικές στολές ίσως απεικονίζονται σε τρία όστρακα ερυθρόμορφης οinoχόης από την αρχαία Αγορά της **Αθήνας**, *Μουσείο Αγοράς P 11810* [ARV² 495/1656· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 662, Α6, εικ. 9] που χρονολογείται στο 470–460 π.Χ. Στη σύνδεση με θεατρική παράσταση οδηγούμαστε από την ύπαρξη προσωπίου που κρατά στο χέρι ένα ημίγυμνο αγόρι (το προσωπίο είναι μεγάλων διαστάσεων και δεν προοριζόταν να χρησιμοποιηθεί από το αγόρι, το οποίο προφανώς ήταν βοηθός στη διαδικασία της μεταμφίεσης). Στα όστρακα απεικονίζονται τμήματα δύο ενηλίκων μορφών με παρόμοιες ενδυμασίες: μακρύ χιτώνα, ένα άλλο βαρύ ένδυμα από πάνω και μπότες με γυριστές μύτες. Δεν αποκλείεται να πρόκειται για μέλη Χορού που ετοιμάζονται για παράσταση. [εικ. xiii]

Υποκριτές ή μέλη Χορού εκτός σκηνής, ενώ ετοιμάζονται για παράσταση, απεικονίζουν ασφαλώς οι επόμενες δύο αγγειογραφίες αττικών αγγείων:

5) Στον αττικό κρατήρα της **Ferrara** (460–450 π.Χ.) από τάφο στη *Spina*, *Museo Nazionale di Spina, Valle Pega 173c, αρ. 20299*, [MTSP² 46, AV 10· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 695–696, Α7, εικ. 11· WYLES (2011) 13, εικ. 4] δύο άνδρες μεταμφιέζονται για παράσταση: ο ένας, αριστερά, φορά μακρύ πτυχωτό ιωνικό χιτώνα με φαρδιές χειρίδες και μιάτιο, και κρατά *προσωπίο* με κοντά σγουρά μαλλιά, υποδύμενος πιθανόν νεαρόν άνδρα (η Wyles αναφέρει ότι ο άνδρας κρατά προσωπίο μαινάδας). Δεξιά, ένας δεύτερος άνδρας έχει ήδη μεταμφιεστεί σε μαινάδα: φορά μακρύ χιτώνα και νεβρίδα, η μάσκα που καλύπτει το πρόσωπο έχει και μίτρα. Επίσης φορά μπότες με γυριστές μύτες. [εικ. xvii]

6) Στην ερυθρόμορφη πελίκη της **Βοστώνης**, *Museum of Fine Arts 98.883* (440–430 π.Χ.) του Ζωγράφου της Φιάλης [ARV² 1017/46· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 696–697, Α8, εικ. 12· WYLES (2011) 14, εικ. 5] δύο άνδρες μεταμφιέζονται σε γυναίκες (παραδόξως η Wyles θεωρεί ότι μεταμφιέζονται σε μαινάδες). Μάλλον πρόκειται για μέλη Χορού, γιατί έχουν όμοια εμφάνιση. Φορούν δωρικό χιτώνα και μιάτιο. Ο χορευτής αριστερά έχει ολοκληρώσει τη μεταμφίεσή του, ενώ εκείνος δεξιά φορά τις μπότες με τη γυριστή μύτη· η μάσκα του, τύπου κράνους, είναι ακουμπισμένη στο έδαφος. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι στολές των μορφών δεν έχουν τίποτε το εμφανώς «θεατρικό» και είναι τα συνηθισμένα ενδύματα της εποχής: ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 663. [εικ. xviii]

7) Σε θραύσμα αττικού κωδωνόσχημου κρατήρα από την Ολβία της Μαύρης Θάλασσας (**Κίεβο**, *Μουσείο της Ακαδημίας των Επιστημών*, χωρίς αριθμηση, 430–420 π.Χ.) απεικονίζονται *ορχηστές* γύρω από αυλητή [P&P 29 και 30 εικ. 9· WYLES (2011) 17, εικ. 7]. Οι δύο από τους τρεις υποδύονται γυναίκες. Φορούν διαδήματα στο κεφάλι, λευκά προσωπία και διακοσμημένες, κατάστικτες στολές χωρίς πτυχώσεις, με μακριές εφαρμοστές χειρίδες και ζώμα στη μέση (επενδύτες;). Δεν ξέρουμε αν τα ενδύματα των μορφών ήταν ποδήρη. Κατά κανόντα ερμηνεύεται ως τραγικός Χορός γυναικών, αν και η μία μορφή φαίνεται ανδρική. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν σχετίζεται με τραγωδία, είναι ωστόσο απεικόνιση μιας παράστασης, ενός δρώμενου. [εικ. xix]

8) Στον αττικό «κρατήρα του Πρόνομου» (**Νάπολη**, *Museo Archeologico Nazionale 81673*, 400–395 π.Χ.) που βρέθηκε στο Runo της Απουλίας, υπάρχει μια πολυπρόσωπη παράσταση στην οποία εικονίζονται οι συντελεστές ενός σατυρικού δράματος [ARV² 1886/1· CFST 27, αρ. 142· TAPLIN & WYLES (2010)]. Εκτός από τα πρόσωπα που είναι μεταμφιεσμένα σε σατύρους και τον υποκριτή που υποδύεται τον παπποσίληνό, υπάρχουν τέσσερις μορφές (δύο υποκριτές, ο αυλητής Πρόνομος και μία γυναίκα) που φορούν καταστόλιστους χειριδωτούς χιτώνες. Οι χιτώνες αυτού του τύπου θεωρείται ότι

αναγνωρίζονται τα κοστούμια των μελών του σατυρικού δράματος (σατύρων και παπποσιληνών) όπως και εκείνα των κωμικών προσώπων (στολές ζωόμορφες, πτηνόμορφες, παραφουσκωμένες και συχνά φαλλοφόρες). Μια τραγική στολή, όμως, δύσκολα ξεχωρίζει από τα συνηθισμένα ενδύματα των μυθολογικών μορφών και μπορεί να αναγνωρισθεί με ασφάλεια μόνο αν συντρέχουν και άλλα στοιχεία, για παράδειγμα αν η μορφή που τις φορά έχει προσωπίο.⁵⁰⁶ Ένα ένδυμα μπορεί να συσχετιστεί με παράσταση ενός δρώμενου όχι επειδή ξεφεύγει από τον καθιερωμένο ενδυματολογικό κώδικα της εποχής, αλλά επειδή κάποια στοιχεία λείπουν ή συνδυάζονται απροσδόκητα, όπως συμβαίνει με τα μέλη του τραγικού Χορού στον κρατήρα της *Βασιλείας, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 415* (500–490 π.Χ.)⁵⁰⁷ που είναι ντυμένοι ως πολεμιστές χωρίς να κρατούν όπλα και φορούν διαδήματα αντί για κράνη [εικ. xii]. Σε άλλες περιπτώσεις τα ενδύματα είναι τα συνηθισμένα και καθημερινά, χωρίς εμφανή θεατρικό χαρακτήρα, παρά το ότι το θέμα της αγγειογραφικής παράστασης δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για θεατρική *σκευή* καθώς απεικονίζεται η διαδικασία της μεταμφίεσης υποκριτών ή ορχηστών, όπως στον αττικό κρατήρα της *Ferrara, Museo di Spina 20299* (460–450 π.Χ.) και στην αττική πελίκη της *Βοστώνης, Museum of Fine Arts 98.883* (440–435 π.Χ.)⁵⁰⁸ [εικ. xvii και xviii]

Γύρω στο 480 π.Χ. εμφανίζονται στην αγγειογραφία οι πρώτοι ποδήρεις και κατάστικτοι *χειριδωτοί* χιτώνες⁵⁰⁹ που φορούν κιθαριστές και αυλητές. Οι *χειριδωτοί* χιτώνες αναφέρονται στα κείμενα (Ηροδ. 8.61.1 και 62) ως προερχόμενοι από την Ανατολή. Φαίνεται ότι προς το τέλος του 5^{ου} αι. π.Χ. εμφανίζεται ο *χειριδωτός*

έχουν ανατολική προέλευση, αλλά τα μοτίβα που διακοσμούν τους χιτώνες της συγκεκριμένης αγγειογραφίας ανήκουν στην ελληνική παράδοση: ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 663. [εικ. viii]

9) Σε μαρμάρινο αναθηματικό ανάγλυφο από τον Πειραιά, αφιερωμένο στον Διόνυσο από ομάδα ηθοποιών μετά από κάποια παράσταση (*Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1500*, περ. 400 π.Χ.) απεικονίζονται μέλη *χορού* εκτός *σκηνής*, μαζί με τον Διόνυσο [WYLES (2011) 17–18, εικ. 8]. Κρατούν στα χέρια τις μάσκες, φορούν μακριά ενδύματα με πτυχώσεις, κλειστά στον λαιμό και με ζώμα στη μέση. [εικ. vi]

⁵⁰⁶ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 661.

⁵⁰⁷ Βλ. εδώ [116](#).

⁵⁰⁸ Βλ. εδώ [117](#).

⁵⁰⁹ Στην αττική αγγειογραφία *χειριδωτά* ενδύματα ήταν μόνον οι στολές των Σκυθών, των Περσών και των Αμαζόνων.

χιτόνας ως τύπος θεατρικής στολής, αλλά από μόνος του δεν μπορεί να θεωρηθεί κριτήριο αν δεν συνδυάζεται με άλλες ενδείξεις.⁵¹⁰ Σε άλλες περιπτώσεις οι μορφές φορούν καταστόλιστα ενδύματα. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι σε κάποιο βαθμό τα ποικίλματα των ενδυμάτων είναι στοιχείο του αγγειογραφικού ρυθμού και δεν αποτυπώνουν την πραγματική διακόσμηση της θεατρικής αμφίεσης. Αν όμως ένα ποικιλμένο ένδυμα εφαρμόζει στον λαιμό και έχει στενές χειρίδες που καλύπτουν επιμελώς όλο το χέρι, παραπέμπει στο θεατρικό ρούχο που κατονομάζεται ως *ποικίλον*. Ίσως τον 4^ο αι. π.Χ. οι θεατρικές στολές να ήταν πολύ επιτηδευμένες και στολισμένες. Σε θραύσμα αττικού κρατήρα που αποδίδεται στον κύκλο του *Ζωγράφου του Προνόμου* (περ. 400 π.Χ.) και φυλάσσεται στο *Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4781*,⁵¹¹ απεικονίζεται γυναικείος Χορός εκτός σκηνής που κρατά μάσκες και φορά μακριά ποικιλμένα ενδύματα με εφαρμοστές χειρίδες. [εικ. xiv]

Στην αττική αγγειογραφία τα υποδήματα που συνδέονται με θεατρική παράσταση είναι μπότες που φθάνουν ως τη μέση της γάμπας, χωρίς κορδόνια, με λεπτή μαλακή σόλα και ανασηκωμένη μύτη, η οποία επέτρεπε την άνετη κίνηση χωρίς τον φόβο σκοντάμματος. Έτσι απεικονίζονται, για παράδειγμα, τα υποδήματα στις σκηνές μεταμφίεσης υποκριτών ή χορευτών στον αττικό κρατήρα της *Ferrara, Museo di Spina 20299* (460–450 π.Χ.) και στην αττική πελίκη της *Βοστώνης, Museum of Fine Arts 98.883* (440–435 π.Χ.).⁵¹² [εικ. xvii και xviii] Μπορούν να συνδεθούν με τους *κοθόρνους* που παραδίδονται από τα κείμενα ως υποδήματα που δεν είχαν διαφορετικό σχήμα για δεξί και αριστερό πόδι. Τα υποδήματα αυτά από μόνα τους δεν μπορούν να χαρακτηρίσουν μια αγγειογραφία ως θεατρική, καθώς εικονίζονται και σε παραστάσεις που δεν έχουν σχέση με το θέατρο.⁵¹³ Στις δυτικές αγγειογραφίες συχνά είχαν κορδόνια που δένονταν μπροστά και διακοσμητικά στοιχεία ή γλώσσες που κρέμονταν από την επάνω άκρη.⁵¹⁴ Παρότι δεν μπορούν να θεωρηθούν

⁵¹⁰ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 664 και σημ. 63.

⁵¹¹ ARV² 1338· CFST A72· P&P 30, εικ. 10· TAPLIN & WYLES (2010) 110· WYLES (2011) 28, εικ. 12.

⁵¹² Βλ. εδώ [117](#).

⁵¹³ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 665, σημ. 66.

⁵¹⁴ P&P 38 και TAPLIN (2010) 110–111.

αποκλειστικά θεατρικά υποδήματα, αφού απεικονίζονται και σε παλαιότερες αγγειογραφίες και φοριούνται από ταξιδιώτες ή πρόσωπα που συμμετέχουν σε διονυσιακές σκηνές, η παρουσία τους μπορεί να αποτελεί ένδειξη σύνδεσης με το θέατρο εφόσον συντρέχουν και άλλα κριτήρια. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιώ τον όρο *ενδρομίδες* για να δηλώσω τις ψηλές δετέες μπότες «θρακικού τύπου», οι οποίες συχνά έχουν απόληξη σε γλωσσίδια ή εξαρτήματα με φούντες.

ε) Η παρουσία προσώπων που δεν ανήκουν στον ίδιο τον μύθο (παιδαγωγοί, ηλικιωμένα πρόσωπα, βοσκοί) αλλά εικονίζονται στα περιθώρια των παραστάσεων και ερμηνεύονται ως πρόσωπα που θα μπορούσαν να παίρνουν μέρος σε θεατρική αναπαράσταση του μύθου ως αγγελιαφόροι που αφηγούνται τα γεγονότα της εικονιζόμενης σκηνής, δηλαδή ως απαγγέλλοντες *αγγελική ρήση* (π.χ. *Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale P. Orsi 66557*). [εικ. x]

στ) η παρουσία επιγραφών

Λέξεις που αναγράφονται μπροστά από το στόμα εικονιζόμενων μορφών, σύμφωνα με εικονογραφική σύμβαση δείχνουν ότι η μορφή μιλά. Σε κάποιες περιπτώσεις οι λέξεις αυτές θεωρείται ότι σχετίζονται με το θέατρο.⁵¹⁵ Σε απεικόνιση σκηνής του μύθου της Ανδρομέδας στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. όπου απεικονίζεται ο Περσεύς, πάνω από το κεφάλι του ήρωα υπάρχει η επιγραφή ΕΥΑΙΩΝ ΚΑΛΟΣ ΑΙΣΧΥΛΟΥ. Γνωρίζοντας και από άλλες πηγές ότι ο Ευαίων,⁵¹⁶ γιος του Αισχύλου, ασχολήθηκε με την υποκριτική και υποδύοταν ρόλους γυναικών ή νεαρών ηρώων κατά την περίοδο αυτή, αντιλαμβανόμαστε ότι η αγγειογραφία παραπέμπει σε θεατρική παράσταση τραγωδίας που είχε ως θέμα τον μύθο της Ανδρομέδας. Εκτός αυτού, η επιγραφή ΕΥΑΙΩΝ ΚΑΛΟΣ ή απλώς ΕΥΑΙΩΝ συναντάται σε έναν αριθμό αγγείων που φιλοτεγήθηκαν περί τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. από διαφορετικούς αγγειογράφους, σε ορισμένα από τα οποία ο άνδρας που κατονομάζεται εμπλέκεται σε μυθολογικά θέματα που χρησιμοποιήθηκαν από τραγικούς ποιητές. Δεν αποκλείεται οι συγκεκριμένες εικόνες να παραπέμπουν σε παραστάσεις στις οποίες πήρε μέρος ο

⁵¹⁵ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 666–667.

⁵¹⁶ Βλ. ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ, s.v. Ευαίων.

Ευαίων. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε καμία από τις αγγειογραφίες δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να υποδηλώνει με ασφάλεια θεατρική παράσταση (π.χ. σκηνικό οικοδόμημα, προσωπίο ή θεατρικό κοστούμι). Στα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας σημειώνονται επιγραφές που θα μπορούσε να αποτελούν τίτλους τραγωδίας, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αποδειχθεί συσχετισμός της παράστασης με γνωστή τραγωδία. Συναντάμε επίσης «επεξηγηματικές» επιγραφές σε αττική διάλεκτο που δηλώνουν τα ονόματα των προσώπων ή τον τίτλο της σκηνής που παριστάνεται ή το όνομα του υποκριτή. Τέτοιες επιγραφές σημειώνονται επάνω στα αγγεία ήδη πριν από την εξάπλωση της αττικής κοινής γλώσσας, παρότι οι ελληνικές πόλεις της Δύσης μιλούσαν τη δωρική ή την αιολική διάλεκτο, ενώ οι ιταλικές τις τοπικές διαλέκτους. Στόχος των αγγειογράφων θα ήταν να παραπέμψουν στο αττικό δράμα, όπως παρατηρεί ο Taplin.⁵¹⁷

ζ) η διαφοροποίηση από τον συνήθη τρόπο απεικόνισης

Ένας τρόπος για να συνδέσουμε μια αγγειογραφία με θεατρική παράσταση, είναι όταν εμφανίζεται κάποιο στοιχείο που αποτελεί έναν ιδιότυπο νεωτερισμό ο οποίος αποδίδεται σε συγκεκριμένο τραγικό ποιητή. Αν ένα μυθολογικό επεισόδιο συμβαίνει να αποτελεί θέμα του ρεπερτορίου διαφορετικών εργαστηρίων την ίδια εποχή, να αποδίδεται με παρόμοια εικονογραφικά μοτίβα και να συμπίπτει χρονικά με τη διδασκαλία κάποιου δράματος που έχει το ίδιο θέμα, είναι πολύ πιθανόν ότι οι αγγειογράφοι επηρεάστηκαν από τη θεατρική παράσταση.

η) η απεικόνιση τριποδικών αγγείων

Η απεικόνιση αγγείων σε τριποδική βάση επάνω σε κίονες, που πλαισιώνουν παραστάσεις χωρίς να συνδέονται άμεσα με το θέμα τους, ίσως χρησιμεύουν ως υπόμνηση των χορηγικών μνημείων που αφιέρωναν οι νικητές των Διονυσίων.⁵¹⁸

⁵¹⁷ TAPLIN (2012) 248.

⁵¹⁸ VAHTIKARI (2014) 50.

Τρίπους απεικονίζεται και στο «αγγείο του Προνόμου»⁵¹⁹ όπου αποτυπώνεται θίασος σατυρικού δράματος που έχει νικήσει σε αγώνα.

Άλλα στοιχεία που υπαινίσσονται σχέση με θεατρική παράσταση, αλλά τα οποία δεν θα μας απασχολήσουν διότι δεν θα τα συναντήσουμε στις αγγειογραφίες που θα μελετήσουμε, είναι η απροσδόκητη παρουσία αυλητή και η απόδοση ομαδικών ορχηστρικών κινήσεων. Υπενθυμίζεται ότι για να υποτεθεί σύνδεση μιας αγγειογραφικής παράστασης με το δράμα πρέπει να συντρέχει ένας συνδυασμός κριτηρίων.

Οι διονυσιακές σκηνές που συχνά κοσμούν την πίσω όψη των αγγείων της Δύσης θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως υπαινιγμός στο θέατρο. Ωστόσο, στην κεραμική της Μεγάλης Ελλάδας —και ιδιαίτερα στην απουλική— ο Διόνυσος και τα μέλη του θιάσου του δεν ανήκουν στη σφαίρα των Ολυμπίων θεών, αλλά σχετίζονται με τον Κάτω Κόσμο και τις εσχατολογικές αντιλήψεις, και λειτουργούν ως μεσολαβητές ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στον κόσμο των νεκρών.⁵²⁰ Ειδικότερα, έχει υποστηριχθεί και η εσχατολογική σημασία του διονυσιακού συμποσίου.⁵²¹ Στην Ετρουρία, επίσης, η εικονογραφία η σχετική με τον Διόνυσο χρησιμοποιείται συχνά σε ταφικές σκηνές που απεικονίζουν νεκρόδειπνα, πράγμα που δείχνει τη σχέση του θεού με τις εσχατολογικές αντιλήψεις των Ετρούσκων.⁵²²

⁵¹⁹ Βλ. εδώ [27](#).

⁵²⁰ MORARD (2009) 157–161. Για τη γθόνια υπόσταση του Διονύσου στην ελληνική λατρεία βλ. ενδεικτικά METZGER (1944–45)· BÉRARD (1974)· SIMON & HIRMER (1985) 267–290.

⁵²¹ MORET (1993)· JOHNSTON & MACNIVEN (1996).

⁵²² MITTERLECHNER (2016).

3 ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΙΚΕΤΙΔΕΣ (περ. 463 π.Χ.)

3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Οι *Ίκετίδες*⁵²³ είναι το μοναδικό σωζόμενο και πιθανόν το πρώτο έργο⁵²⁴ μιας τετραλογίας (*Ίκετίδες*, *Αιγύπτιοι*, *Δαναΐδες* και το σατυρικό δράμα *Άμυμώνη*) που δεν έχει επιβιώσει ολόκληρη. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Χορού στην τραγωδία αυτή ήταν ο λόγος για τον οποίο παλαιότερα θεωρείτο πρώιμο έργο του Αισχύλου (περ. 490 π.Χ.). Η εύρεση και η δημοσίευση, το 1952, ενός παπύρινου σπαράγματος (*P. Oxy.* 2256, απ. 3)⁵²⁵ που αποτελεί τη μοναδική εξωτερική μαρτυρία για τη χρονολόγηση των *Ίκετίδων*, μετέθεσε την τοποθέτηση της τραγωδίας μεταξύ 466 και 461 π.Χ., πιθανότατα στο 463 π.Χ.⁵²⁶ Σχετικά με την αναχρονολόγηση των *Ίκετίδων*, ο Garvie σε διεξοδική μελέτη του έδειξε ότι δεν υπάρχουν στοιχεία δομής ή ύφους

⁵²³ Ο όρος σε πολυτονική γραφή και με διακριτή γραμματοσειρά όταν σημαίνει τον τίτλο της τραγωδίας. Το κείμενο που ακολουθεί το κεφάλαιο αυτό στηρίζεται στην κριτική έκδοση του Martin L. West, ed. Teubner, 1990 [εφεξής WEST (1990)]. Οι μεταφράσεις που παρατίθενται είναι του I. N. Γρυπάρη [ΓΡΥΠΑΡΗΣ (1930)] επειδή το μεταφραστικό του έργο θεωρείται πλέον κλασικό (διατηρήθηκε η ορθογραφία του πρωτοτύπου). Σε ορισμένα χωρία (υπάρχει σχετική σημείωση), όπου κρίθηκε επιθυμητή μια πιστότερη απόδοση του αρχαίου κειμένου, χρησιμοποιείται η μτφρ. του Κ. Χ. Μύρη [ΜΥΡΗΣ (1977)].

⁵²⁴ Η θέση των *Ίκετίδων* στην τριλογία θα συζητηθεί παρακάτω.

⁵²⁵ Δημοσιεύτηκε από τον Lobel το 1952. Για το ζήτημα της χρονολόγησης βλ. GARVIE (1969) 1–28 και FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) I 21–29.

⁵²⁶ Η πληροφορία ότι ο Αισχύλος είχε ως ανταγωνιστή στην τριλογία των Δαναΐδων τον Σοφοκλή οδηγεί στην υπόθεση ότι οι *Ίκετίδες* παραστάθηκαν μεταξύ 466 και 459 π.Χ., εφόσον ο Σοφοκλής διαγωνίστηκε για πρώτη φορά το 468 π.Χ. και ο Αισχύλος το 467 π.Χ. συμμετείχε με τη θηβαϊκή τριλογία, ενώ μετά τη *διδασκαλία* της *Όρέστειας* (458 π.Χ.) αποχώρησε για τη Γέλα της Σικελίας όπου και πέθανε. Δεν υπάρχει συμφωνία για την ακριβή χρονολόγηση της τριλογίας των Δαναΐδων, καθώς ο πάπυρος είναι φθαρμένος στο σημείο όπου αναφερόταν η χρονολόγηση με βάση το όνομα του επώνυμου άρχοντα. Αναγνωρίζονται τα γράμματα ΕΠΙΑΡ και είναι πολύ πιθανόν ότι η συλλαβή ΑΡ είναι η αρχή του ονόματος του Αρχεδημίδου, επώνυμου άρχοντα κατά το 464/3 π.Χ. Έτσι, οι περισσότεροι μελετητές τοποθετούν την τριλογία στο 463 π.Χ.: LESKY (1954) 5· DAVISON (1966)· PODLECKI (1966) 42–43 και 163, σημ. 2· FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) I 22–23· ΑÉLION (1983) II 21, σημ. 24· GARVIE (1969) κεφ. II και III· ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 43–48 και 66–67· SOMMERSTEIN (2010) 96. Ωστόσο άλλοι προτιμούν τη συμπλήρωση *ἐπὶ ἄρχοντος*, που επιτρέπει την υπόθεση διάφορων ονομάτων και αφήνει το περιθώριο μιας ελαστικότερης χρονολόγησης, και προτείνουν ως χρόνο *διδασκαλίας* της τριλογίας το 462/1 π.Χ.: βλ. LUPPINO (1967) 211· SALANITRO (1968) 314, σημ. 8, 328· SORDI (1994) 66, σημ. 16. Βλ. και PAPADOPOULOU (2011) 15–17.

της τραγωδίας ικανά να μας οδηγήσουν σε αμφισβήτηση της μαρτυρίας του παπύρου.⁵²⁷

Ο πάπυρος της Οξυρύγχου δίνει την πληροφορία πως ο Αισχύλος με την τριλογία αυτή κέρδισε το πρώτο βραβείο νικώντας τον Σοφοκλή και τον Μένατο, και πως διαγωνίστηκε με τον Σοφοκλή ανεβάζοντας τα έργα *Δαναΐδες* και *Άμυμώνη*. Αν και είναι φθαρμένος στο σημείο όπου αναφέρονταν τα ονόματα των δύο πρώτων έργων, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να συμπληρώσουμε στο παπυρικό κενό τους τίτλους *Ίκέτιδες* και *Αιγύπτιοι*. Φαίνεται να υπερισχύει η άποψη ότι οι *Ίκέτιδες* αποτελούσαν το πρώτο δράμα της τριλογίας.⁵²⁸ Τα σημαντικότερα επιχειρήματα που συνηγορούν υπέρ αυτού είναι η μακρά πάροδος, η οποία παρέχει πλούσιο υλικό για την ανάπτυξη της τριλογίας, και το γεγονός ότι, αν ήταν το δεύτερο έργο, θα απέμενε ένα υπερβολικά μεγάλο μέρος του μύθου το οποίο έπρεπε να πραγματεύονται οι *Δαναΐδες*. Ωστόσο έχει διατυπωθεί και η υπόθεση ότι οι *Ίκέτιδες* κατείχαν τη δεύτερη θέση.⁵²⁹ Το βασικό επιχειρήμα αφορά στην αιτία για την οποία οι Δαναΐδες θέλουν να αποφύγουν τον γάμο με τους εξαδέλφους τους, τους γιους του Αιγύπτου. Εκτιμάται ότι η στάση τους δεν αιτιολογείται επαρκώς, ενώ στην έξοδο γίνεται φανερή η αντίθεσή τους στον θεσμό του γάμου γενικότερα. Ο πραγματικός λόγος της θέσης τους απέναντι στον γάμο είναι ότι θέλουν να αποτρέψουν την εκπλήρωση του χρησμού σύμφωνα με τον οποίο ο πατέρας τους θα σκοτωνόταν από τον γαμπρό του (η πληροφορία μας είναι γνωστή από *testimonia* που προέρχονται από σχόλια).⁵³⁰ Εφόσον ο χρησμός δεν αναφέρεται στις *Ίκέτιδες*, μπορεί να υποτεθεί ότι ήταν γνωστός στους θεατές από προηγούμενο δράμα και ότι το πρώτο έργο της τριλογίας ήταν οι *Αιγύπτιοι*. Η ερμηνεία, όμως, του σχολίου Αισχ. *Ίκ.* 37 (ὄν τὸ δίκαιον ἡμᾶς εἴργει διὰ τὸ μὴ θανατωθῆναι τὸν πατέρα) ως χρησμού έχει τεθεί υπό αμφισβήτηση: η

⁵²⁷ GARVIE (1969). Υπάρχουν ωστόσο μελετητές που, παρά την παπυρική μαρτυρία, εκτιμούν ότι η τετραλογία των Δαναΐδων ανήκει στα πρώιμα έργα του Αισχύλου και πιθανολογούν ότι διδάχθηκε αρχικά στο Άργος: DIAMANTOPOULOS (1957) 220–229· WOLFF (1959) 22.

⁵²⁸ LESKY (1987) 169· FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) I 24–25, 33, 44· GARVIE (1969) 185–186· SANDIN (2005) 9–13· FÖLLINGER (2003) 204· ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 24–25. Βλ. και HOSE (2006).

⁵²⁹ SICHERL (1986)· RÖSLER (1993) και (2007)· SOMMERSTEIN (1995) και SOMMERSTEIN (2010a) 96–120.

⁵³⁰ SICHERL όπ.π.

διατύπωση «διὰ τὸ μὴ θανατωθῆναι» μπορεί να υποδηλώνει την αιτία και όχι τον σκοπό, δηλαδή η παρατήρηση του Σχολιαστή θα μπορούσε να σημαίνει ότι οι Αιγύπτιοι δεν είχαν δικαίωμα να διεκδικούν τις Δαναΐδες ως νύφες εφόσον ο πατέρας τους δεν είχε πεθάνει.⁵³¹

Οι *Ίκετίδες* ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα έργα του Αισχύλου, αλλά και εν γένει από όλες τις σωζόμενες αρχαίες τραγωδίες, ως προς το ότι αποτελούν ένα πραγματικά λυρικό δράμα, όπου το λυρικό στοιχείο υπερτερεί τόσο ως προς την έκταση όσο και ως προς την ένταση. Ο Χορός έχει κυριολεκτικά πρωταγωνιστικό ρόλο, γιατί από τη βούλησή του εξαρτάται η πορεία της δράσης, και ίσως αυτό να συνέβαινε και στα άλλα δράματα της τριλογίας.⁵³²

Δεν υπάρχουν μαρτυρίες ότι η τραγωδία παραστάθηκε σε θέατρο εκτός Αττικής ή στη Δύση.⁵³³ Το θέμα του μύθου των Δαναΐδων φαίνεται ότι πραγματεύθηκε και ο Φρόνιχος, πριν από τον Αισχύλο, με τα έργα του *Αιγύπτιοι* και *Δαναΐδες* [*TrGF* III (Radt) 1 και 4] δεν γνωρίζουμε ωστόσο αν είχε συμπεριλάβει σκηνή *ασυλίας*. Στους *Αιγυπτίους* του παρουσίαζε τον Αίγυπτο να έρχεται στο Άργος μαζί με τους γιους του.⁵³⁴

3.1.1 Ο μύθος και η πλοκή των *Ίκετίδων*

Για την ανασύσταση του αρχαίου μύθου στον οποίο βασίστηκε η τετραλογία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις αναφορές που συναντάμε στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, αλλά και αναφορές αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων ([Απολλόδ.] 2.12–14, Πανσ. 2.16.1 και 2.19.3, Υγίν. *fab.* 124).⁵³⁵ Ο Αισχύλος επέλεξε ως βάση έναν εξωτικό μύθο από το απώτατο μυθολογικό παρελθόν, τον μύθο του έρωτα του Δία για μια Αργεΐα κόρη, την Ιώ. Η Ιώ μεταμορφώθηκε από τη

⁵³¹ KYRIAKOU (2011) 67–68· PAPAPOPOULOU (2011) 63–64.

⁵³² Ανάλογος είναι ο ρόλος του Χορού των *Ευμενίδων*. Μετά τον Αισχύλο ο ρόλος του Χορού στο αρχαίο δράμα διαφοροποιείται. Ο Χορός κινείται «ανεξάρτητα και πέρα από το σκηνικό δρώμενο» και μετατρέπεται σε «ετερόφωτο παράγοντα». Βλ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2010) 35, 42–43.

⁵³³ VAHTIKARI (2014) App. II “HIKETIDES”.

⁵³⁴ Σχόλιο στον Ευρ. *Όρ.* 872 Schwartz. Βλ. GRETHLEIN (2003) 45.

⁵³⁵ Σχετικά με την ανασύσταση του μύθου της τριλογίας βλ. ενδεικτικά: WOLFF (1959)· WINNINGTON-INGRAM (1961) 141–152· GARVIE (1969) 163 κ.ε.· SOMMERSTEIN (1995).

ζηλόφθονη Ἥρα σε αγελάδα, αλλά ο Δίας συνέχισε να την επισκέπτεται παίρνοντας τη μορφή ταύρου. Τότε η Ἥρα της επέβαλε ως φύλακα τον τερατόμορφο Ἄργο, που έβλεπε προς όλες τις κατευθύνσεις ταυτόχρονα γιατί όλο του το σώμα ήταν καλυμμένο από μάτια. Κατ' εντολήν του Δία ο Ερμής σκότωσε τον Ἄργο, αλλά τα μαρτύρια της Ιούς δεν τέλειωσαν. Μια φοβερή αλογόμυγα (οἴστρος) τσίμπησε την κόρη–αγελάδα που άρχισε μια αγωνιώδη περιπλάνηση σε Ελλάδα και Ασία για να καταλήξει στην Αίγυπτο. Εκεί, με ένα θαυματουργό άγγιγμα του Δία (ἔφαψις) η Ιώ έμεινε έγκυος και γέννησε ένα θεϊκό παιδί, τον Έπαφο, γενάρχη ενός λαμπρού γένους θεϊκών όντων και ηρώων. Από τον Έπαφο γεννήθηκε η Λιβύη, από αυτήν τα αδέλφια Αγήνωρ και Βήλος, από τον Βήλο τα αδέλφια Αίγυπτος και Δαναός, που απέκτησαν αντίστοιχα πενήντα γιούς και πενήντα κόρες (γνωστές ως Δαναΐδες). Όταν οι γιοί του Αιγύπτου θέλησαν να εξαναγκάσουν τις εξαδέλφες τους να τους παντρευτούν, αυτές μαζί με τον πατέρα τους Δαναό επιβιβάστηκαν σ' ένα πλοίο και αναζήτησαν άσυλο στην πατρίδα της προγόνου τους Ιούς, στο Ἄργος.

Από το σημείο αυτό αρχίζει η υπόθεση της τραγωδίας *Ἰκέτιδες*, τουλάχιστον σύμφωνα με την παραδοσιακή άποψη που θεωρεί ετούτο το δράμα ως το πρώτο της τριλογίας. Η δραματική πλοκή είναι απλή και περιέχει πολύ λίγη δράση, όμως η παράσταση θα πρέπει να ήταν ζωνηρή και θεαματική χάρη στο πάθος που διέκρινε τις Δαναΐδες και στη βία που χαρακτήριζε τον Αιγύπτιο κήρυκα.⁵³⁶ Κοντά στις ακτές του Ἄργους, στον χώρο μιας *κοινοβωμίας*, έρχονται από την Αίγυπτο ως *ικέτιδες* οι κόρες του Δαναού, συνοδευόμενες από τον γέροντα πατέρα τους. Μετά την εξ ολοκλήρου χορική εναρκτήρια σκηνή του έργου (στ. 1–175) ο Δαναός, βλέποντας ένα στρατιωτικό απόσπασμα να πλησιάζει, προτρέπει τις κόρες του ν' ανέβουν στον βωμό (στ. 176 κ.ε.). Εισέρχεται ο βασιλιάς του Ἄργους Πελασγός με στρατιωτική συνοδεία (στ. 234 κ.ε.). Οι Δαναΐδες του εξηγούν ότι κατέφυγαν στην πόλη του επειδή έχουν συγγένεια με τον λαό του Ἄργους από την πρόγονό τους Ιώ και τον πείθουν να μεσολαβήσει στους πολίτες για να τους δοθεί άσυλο (στ. 274–417). Ο βασιλιάς στέλνει τον Δαναό ως προπομπό του για να τοποθετήσει *κλάδους ικεσίας* στους διάφορους βωμούς της πόλης προκειμένου να κερδίσει την εύνοια των πολιτών

⁵³⁶ ΑΕΛΙΟΝ (1983) II, 43.

(στ. 480 κ.ε.). Ο Δαναός επανεμφανίζεται μετά το χορικό (στ. 524–599) για να αναγγείλει ότι η συνέλευση των Αργείων ψήφισε υπέρ του αιτήματος των Δαναΐδων (στ. 605–624). Ο Χορός ευχαριστεί με έναν ύμνο ευλογίας προς την πόλη (στ. 625–709). Στην κορύφωση της χαράς, ο Δαναός αντιλαμβάνεται ότι μια ομάδα αιγυπτιακών πλοίων μπαίνει στο λιμάνι και τρέχει να ζητήσει τη βοήθεια του Πελασγού (στ. 710–775). Οι γυναίκες ξεσπούν σε θρήνο (στ. 776–824) ενώ στη σκηνή εισβάλλει βίαια ο Αιγύπτιος κήρυκας με κάποιους ακολούθους (στ. 825 κ.ε.). Ο βασιλιάς επανεμφανίζεται για να διώξει τον Κήρυκα (στ. 911–953), να προσφέρει ασφαλές κατάλυμα στις *ικέτιδες* και να αποσυρθεί (στ. 954–965). Ο Δαναός εισέρχεται και πάλι μαζί με Αργείους στρατιώτες που θα συνοδεύσουν τους *ικέτες* στην πόλη (στ. 980 κ.ε.). Η έξοδος είναι λυρική και μεγαλειώδης. Οι *ικέτιδες* αποχωρούν τραγουδώντας μια αντιφωνία (στ. 1018–1073) πιθανόν με έναν δευτερεύοντα Χορό αποτελούμενο από το σώμα των Αργείων στρατιωτών (ή τις θεραπαινίδες τους ή την Υπερμήστρα).⁵³⁷ Οι Δαναΐδες απορρίπτουν κάθε σκέψη για γάμο, ενώ τα μέλη του δεύτερου Χορού υπερασπίζονται το δικαίωμα στον έρωτα, προφητεύουν αιματηρές συμπλοκές και αναφέρονται στα γραμμένα από τη Μοίρα και στο θέλημα του Δία για τον μελλούμενο γάμο.

Η συνέχεια της ιστορίας μετά το τέλος των *Ικετίδων* περιλαμβάνεται συνοπτικά στα προφητικά λόγια του Προμηθέα προς την Ιώ, σε μια άλλη τραγωδία που έχει αποδοθεί στον Αισχύλο, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (στ. 853–869):

πέμπτη δ' ἀπ' αὐτοῦ γέννα πεντηκοντάπαις
πάλιν πρὸς Ἄργος οὐχ ἑκοῦσ' ἐλεύσεται
θηλύσπορος, φεύγουσα συγγενῆ γάμον
ἀνεψιῶν· οἳ δ' ἐπτοημένοι φρένας,
κίρκοι πελειῶν οὐ μακρὰν λελειμμένοι,
ἤξουσι θηρεύοντες οὐ θηρασίμους
γάμους, φθόνον δὲ σωμάτων ἔξει θεός·
Πελασγία δὲ δέξεται <.....

⁵³⁷ Για το θέμα αυτό βλ. παρακάτω.

.....> θηλυκτόνω
ἄρει δαμέντων νυκτιφρουρήτω θράσει·
γυνή γὰρ ἄνδρ' ἕκαστον αἰῶνος στερεῖ,
δίθηκτον ἐν σφαγῆσι βάψασα ξίφος.
τοιᾶδ' ἐπ' ἐχθροὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις.
μίαν δὲ παίδων ἕμερος θέλξει τὸ μὴ
κτεῖναι ζύνευνον, ἀλλ' ἀπαμβλυνθήσεται
γνώμην· δυοῖν δὲ θάτερον βουλήσεται,
κλύειν ἄναλκας μᾶλλον ἢ μαιφόνος·
αὕτη κατ' Ἄργος βασιλικὸν τέξει γένος.⁵³⁸

Σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, η Δαναΐδα που σπλαχνίστηκε τον άντρα της ονομαζόταν Υπερμήστρα και ο άντρας που του χαρίστηκε η ζωή Λυγκεύς. Από εκεί και πέρα όμως δεν διαθέτουμε ασφαλή στοιχεία για την ανασύσταση της εκδοχής του μύθου που υιοθέτησε ο Αισχύλος στην τετραλογία του.

Αἰγύπτιοι (ή, κατά μία άλλη εκδοχή, *Αἴγυπτος*)⁵³⁹ ήταν ο τίτλος της τραγωδίας που ακολουθούσε και στην οποία ο Χορός, κατά την επικρατέστερη άποψη, απετελείτο από τους γιους του Αιγύπτου.⁵⁴⁰ Θεωρείται ότι ο χαρακτήρας του έργου θα ήταν

⁵³⁸ «Κι' απ' αυτόν (τον Έπαφο) πέμπτη γενεά οι πενήντα κόρες
στο Ἄργος θαρθούνε πίσω, δίχως να το θέλουν,
για νάποφύγουν το συγγενικό το γάμο
με τους ξαδέρφους των, που ποθοπλανταγμένοι,
σαν τα γεράκια απόκοντα στις περισσότερες
κυνηγόντας θαρθούν ακυνήγητους γάμους.
Μα ο Θεός δε θα τους αξιώση να χαρούνε
τα σώματά τους· κι από θηλυκειάν αντρεία
και νυχτοφύλαχτην αποκοτιά πεσμένους
θα δεχτή η γη του Πελασγού, και καθενός των
θα πάρη η καθεμιά γυναίκα τη ζωή τους,
μήχοντας δίστομο σπαθί μες τις σφαγές των.
Τέτοιος να πέφτη ο Έρωτας και στους εχθρούς μου!
Μόνο μian από τις κόρες θα γητέψη η αγάπη,
να μη σφάξη το ταίρι της και με τη γνώμη
στομωμένη, κάλλιο απ' τα δυο θα προτιμήση
άναντρη νακουστή ή μιαρή αντροφόνα.
Αυτή γενιά βασιλική θε να γεννήση στο Ἄργος.»

⁵³⁹ WINNINGTON-INGRAM (1961) 148· GARVIE (1969) 188.

⁵⁴⁰ FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) I 40. Για επιχειρήματα κατά της ύπαρξης Χορού αποτελούμενου από τους γιους του Αιγύπτο βλ. ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 26.

«αρσενικός», αντίθετα με τον «θηλυκό» χαρακτήρα των *Ίκετίδων*. Υποθέτουμε ότι περιλάμβανε τον αναγκαστικό γάμο των Δαναΐδων με τους γιους του Αιγύπτου (ίσως ως αποτέλεσμα της μάχης μεταξύ Αργείων και Αιγυπτίων, και του θανάτου του Πελασγού), το σχέδιο της θανάτωσης και ίσως και τον φόνο των ανδρών.⁵⁴¹ Η δολοφονία, όμως, των μελών του Χορού στη διάρκεια του έργου θα δημιουργούσε πρόβλημα, οπότε μάλλον θα πρέπει να τοποθετηθεί μεταξύ δεύτερου και τρίτου έργου.⁵⁴² Εκτός εάν θεωρηθεί ότι κύριος Χορός και αυτής της τραγωδίας παραμένουν οι Δαναΐδες, κι ότι ο τίτλος *Αιγύπτιοι* παραπέμπει σε έναν δεύτερο Χορό. Μία ενδιαφέρουσα πρόταση είναι ότι ο Χορός απετελείτο από τους άνδρες των πληρωμάτων που έφεραν μαζί τους οι γιοι του Αιγύπτου (η επιμονή στην περιγραφή της άφιξης του στόλου, στους στ. 710 κ.ε. και 764 κ.ε. των *Ίκετίδων*, μπορεί να θεωρηθεί προοικονομία).⁵⁴³ Η τρίτη τραγωδία είχε τον τίτλο *Δαναΐδες*. Με βάση ελάχιστα σωζόμενα αποσπάσματα έχουν επιχειρηθεί διάφορες ανασυνθέσεις που περιλαμβάνουν έναν δεύτερο γάμο των Δαναΐδων με Αργείους, αφού προηγηθεί καθαρμός τους από τη συζυγοκτονία,⁵⁴⁴ και δίκη της Δαναΐδας που δεν θέλησε να σκοτώσει τον άνδρα της. Σύμφωνα με μία εκδοχή, κατά τη δίκη η Υπερμήστρα

⁵⁴¹ Στις *Ίκετίδες* υπάρχουν στοιχεία *τραγικής ειρωνείας* τα οποία θα ήταν δυνατόν να προοικονομούν τη μελλοντική δολοφονία των γιων του Αιγύπτου (στ. 6–7: η δήλωση των Δαναΐδων ότι δεν εξορίστηκαν από την πόλη τους για φόνο· στ. 196: η αναφορά σε «άναιμάκτους φυγάς»· στ. 287–289: η παρομοίωση των Δαναΐδων με Αμαζόνες· στ. 21: η χρήση του όρου «έγχειρίδια» για να δηλωθούν οι *κλάδοι ικεσίας των ικετίδων*). Εκτός αυτού, οι *ικέτιδες* εύχονται την καταστροφή των γιων του Αιγύπτου (στ. 29–39 και 529–530). Βλ. ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 31–32.

⁵⁴² WINNINGTON-INGRAM (1961) 148· GARVIE (1969) 196–197.

⁵⁴³ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 26.

⁵⁴⁴ Η παράδοση σχετικά με την τιμωρία που επιβλήθηκε στις Δαναΐδες στον Κάτω Κόσμο, όπου ήταν καταδικασμένες να κουβαλούν αιώνια νερό προσπαθώντας μάταια να γεμίσουν τρύπια πιθάρια, είναι άγνωστη στον Όμηρο και τον Ησίοδο, και έχει θεωρηθεί μεταγενέστερη του Αισχύλου: βλ. VÜRTHEIM (1928) 24 κ.ε.· WINNINGTON-INGRAM (1961) 143. Συναντάται στον διάλογο *Άξιοχος ή Περί Θανάτου*, ο οποίος είχε θεωρηθεί έργο του Πλάτωνος αλλά η σύγχρονη έρευνα τον αποδίδει σε πλατωνικό συγγραφέα που έδρασε μεταξύ 100 π.Χ. και 50 μ.Χ. και ήταν εξοικειωμένος με την επικούρεια, τη στωική και την κυνική φιλοσοφία: «Όσοι δε διήλθον τον βίον διά κακουργημάτων οδηγούνται εις το σκότος και το χάος των Ερινύων διά του ταρτάρου, όπου είναι ο τόπος των ασεβών και αι μη πληρούμενοι ποτέ υδρίαί των Δαναΐδων και η δίψα του Ταντάλου και τα σπλάγχνα του Τιτυού και η μη δυναμένη να φθάσει εις το τέρμα πέτρα του Σισύφου, όπου από θηρία ξηρογλειφόμενοι και από λαμπάδας επιμόνως θερμαινόμενοι και με πάσαν κακήν μεταχείρισιν βασανιζόμενοι με αιωνίους τιμωρίας κατατυραννούνται.» (Μτφρ. Γεώργιος Δ. Μάνεσης). Ο μύθος του πίθου των Δαναΐδων εμφανίζεται ως αγαπητό διακοσμητικό θέμα αγγείων του 4^{ου} και 3^{ου} αι. π.Χ. στη Μεγάλη Ελλάδα, ενώ κατά τους ελληνιστικούς χρόνους γίνεται παράδειγμα τιμωρίας.

αθώνεται αφού την υπεράσπισή της έχει αναλάβει η ίδια η θεά Αφροδίτη.⁵⁴⁵ Νεότερες μελέτες αμφισβητούν τη διεξαγωγή δίκης και εικάζουν ότι ο λόγος της Αφροδίτης εκφωνήθηκε στο τέλος του έργου, στο πλαίσιο μιας ειρηνικής διευθέτησης των πραγμάτων.⁵⁴⁶ Η υπόθεση του σατυρικού δράματος που ακολουθούσε είχε άμεση σχέση με το θέμα της τραγωδίας. Η Δαναΐδα Αμυμώνη στέλνεται από τον Δαναό να αναζητήσει νερό στην περιοχή του Άργους, αλλά δέχεται την επίθεση ενός σατύρου. Επικαλείται τη βοήθεια του Ποσειδώνα, ο οποίος παρουσιάζεται για να καταδιώξει τον σάτυρο και να της αποκαλύψει την πηγή του νερού της Λέρνας χτυπώντας το έδαφος με την τρίαινά του. Ευχαριστημένη η νύμφη θα ζευγαρώσει μαζί του κι από την ένωσή τους θα γεννηθεί ο Ναύπλιος.⁵⁴⁷ Στο σατυρικό δράμα ανιχνεύονται απηχήσεις της τριλογίας που προηγήθηκε καθώς η Αμυμώνη, όπως και οι αδελφές της, βρίσκεται σε δύσκολη θέση εξαιτίας του πατέρα της, απειλείται και αντιστέκεται σθεναρά στην πολιορκία των αρσενικών και τελικά έρχεται οικειοθελώς σε ένωση με τον θεό που θα γίνει ο ευεργέτης του Άργους.⁵⁴⁸

3.1.2 Το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος

Σχετικά με τους λόγους που οδήγησαν τον Αισχύλο να χρησιμοποιήσει τον μύθο των Δαναΐδων έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις, οι οποίες σχετίζονται με τις προσεγγίσεις που έχουν επιχειρηθεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες.⁵⁴⁹

Από κοινωνιολογική–ανθρωπολογική σκοπιά, έχει προταθεί το ζήτημα της αντίθεσης του ελληνικού πολιτισμού με τον βαρβαρικό και η σύγκρουση ανάμεσα σε δύο κοινωνικούς θεσμούς, την *εξωγαμία* και την *ενδογαμία*. Το κατά πόσον η τραγωδία

⁵⁴⁵ Σύμφωνα με ορισμένες ανασυνθέσεις της τριλογίας, η συγκρότηση δικαστηρίου που θα δικάζε τις συζυγοκτόνους υπό την προεδρεία της Αφροδίτης αποτελούσε το κύριο γεγονός του τρίτου δράματος και μπορεί να παραλληλιστεί με τη δίκη των Ερινύων στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου: RÖSLER (1993)· ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2010) 43. Μια αντίστοιχη δίκη του Δαναού για τον φόνο των Αιγυπτιάδων πιθανόν να εκτυλίχθηκε στην τραγωδία του Θεοδέκτη *Λυγκεύς* (4^{ος} αι. π.Χ.) όταν με τη μεσολάβηση του Λυγκέως αποσοβήθηκε η ένοπλη σύγκρουση ανάμεσα στους Αργείους και στον στρατό του Αιγύπτου που ήλθε να εκδικηθεί τον φόνο των γιων του: Βλ. ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2007).

⁵⁴⁶ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 34, με παραπομπές στη βιβλιογραφία.

⁵⁴⁷ [Απολλόδ.] 2.1.4 κ.ε.: Οβίδ. 2.227–271· Πaus. 2.1.4· Υγίν. *fab.* 169a. Βλ. και *TrGF* III (Radt) 131–133· SOMMERSTEIN (2008) 8 κ.ε.

⁵⁴⁸ SOMMERSTEIN *όπ.π.*

⁵⁴⁹ Για τη χρήση του μύθου των Δαναΐδων από τον Αισχύλο βλ. RADWAN (1997) 39–114 και κυρίως 110–114, και GÖDDE (2000) 13–21.

στοχεύει στο να αντιτεθεί στον θεσμό της *ενδογαμίας*, δηλαδή της σύναψης γάμου μέσα στη συγγενική ομάδα, είναι ένα θέμα που έχει γίνει αντικείμενο έντονης αντιπαράθεσης.⁵⁵⁰ Θα μπορούσε να αποδεχθεί κανείς ότι μία πλευρά του δράματος εξέφραζε την αντίδραση στον ξεπερασμένο θεσμό της *ενδογαμίας*, την οποία προέβλεπε το αττικό δίκαιο στην περίπτωση κόρης που δεν είχε αδέρφια και ήταν μοναδική κληρονόμος (*επίκληρος*) προκειμένου να παραμείνει η πατρική περιουσία στην οικογένεια. Αν κάποιος πέθαινε χωρίς να αφήσει γνήσιους άρρενες απογόνους (γιο, εγγονό, δισέγγονο) είχε όμως κόρη ή εγγονή ή δισέγγονη η οποία μπορούσε στο μέλλον να αποκτήσει γιο, τότε η περιουσία θα έπρεπε να φθάσει στα χέρια αυτού του τελευταίου, ο οποίος και θα ήταν ο συνεχιστής του *οίκου*. Η γυναίκα ή το κορίτσι που βρισκόταν σε αυτή τη θέση ονομαζόταν «*επίκληρος*»⁵⁵¹ και ήταν ένα είδος «κληρονόμου», που όμως δεν μπορούσε να διαθέσει την περιουσία όπως ήθελε, απλά την κρατούσε μέχρι την ενηλικίωση του γιου της. Τον έλεγχο και τη χρήση της περιουσίας ασκούσε στο μεταξύ ο σύζυγος της γυναίκας. Κατά τον ισχύοντα κανόνα, ο πλησιέστερος άρρην συγγενής του νεκρού πατέρα της είχε το δικαίωμα να αξιώσει να την παντρευτεί ή, αν αυτός δεν ήθελε, ο επόμενος πλησιέστερος συγγενής κ.ο.κ. Ακόμα και αν επρόκειτο για γυναίκα ήδη νυμφευμένη, εφόσον δεν είχε γιο ήταν υποχρεωμένη να χωρίσει από τον προηγούμενο άνδρα της και να παντρευτεί τον συγγενή της, αν εκείνος είχε προβάλει τέτοια αξίωση, με στόχο να υπάρξει άρρην κληρονόμος καταγόμενος σε ευθεία γραμμή από τον πατέρα της. Σύμφωνα με νόμο που αποδίδεται στον Σόλωνα, η *επίκληρος* ήταν υποχρεωμένη να έλθει σε γάμο με τον εγγύτερο εκ πλαγίου συγγενή της από την πλευρά του πατέρα της, συνήθως θείο ή εξάδελφό της. Η πεποίθηση ότι ο *οίκος* του αποθανόντος δεν μπορούσε να συνεχισθεί παρά μόνον μέσω του γιου της θυγατέρας του, έχει τη βάση του στην εποχή κατά την οποία η γυναίκα ανήκε σε έναν *οίκον*, δεν θεωρείτο πρόσωπο με νομική υπόσταση αλλά εκπροσωπούμενη μόνο μέσω του *κυρίου* της και αποκλειόταν της κληρονομίας. Επειδή ο *οίκος* συνεχιζόταν μόνον με τους άρρενες, οι θυγατέρες αποτελούσαν ένα όχημα μεταβίβασης του πατρικού *οίκου* στον επόμενο άρρενα

⁵⁵⁰ Βλ. σχετικά SEAFORD (1987) 110–119, με βιβλιογραφία.

⁵⁵¹ Για τον θεσμό της *επικλήρου* βλ. VERNANT (1963) 31–32· LACEY (1968) 139–145· KAPNEZHIS (1974)· MACDOWELL (²1988) 150–169· GLOTZ (²2010) 51 και 355· REINSBERG (1993) 40· POMEROY (1997) 37–38· HARRISON (1998) 132–138· PATTERSON (1998) 91–103.

κληρονόμο, που ήταν ο γιος που θα αποκτούσαν. Η διατήρηση του *οίκου* έχει μεγάλη σημασία στην κλασική Αθήνα, καθώς ο *οίκος* αποτελεί συστατικό στοιχείο της *πόλεως-κράτους*.⁵⁵² Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* (1303b 19–20 και 31–32) δίνει μεγάλη βαρύτητα στα ιδιωτικής φύσεως θέματα (ιδιαίτερα όταν αφορούν σε άτομα που βρίσκονται στα κέντρα εξουσίας) τα οποία, ακόμα κι αν φαίνονται ασήμαντα, μπορεί να έχουν σοβαρές επιπτώσεις στο σύνολο της κοινότητας.⁵⁵³ Η νομοθετική ρύθμιση του θέματος της *επικλήρου* θυγατέρας και άλλων νόμων, που όριζαν τη μεταβίβαση της οικογενειακής περιουσίας με κληρονομική διαδοχή, αποδίδεται στον Σόλωνα και ήταν ένα ακόμη μέτρο για τη θέσπιση νομοθετικού πλαισίου λειτουργίας του *οίκου*, ο οποίος προκρίνεται ως βασικό στοιχείο της *πόλεως*.⁵⁵⁴ Με τον τρόπο αυτό υποβαθμίζεται η σπουδαιότητα του γένους και συρρικνώνονται οι αξίες της αριστοκρατικής εποχής. Ο θεσμός της *επικλήρου*, που είχε ως σκοπό τη διατήρηση των *οίκων* ως ανεξάρτητων κοινωνικο-οικονομικών μονάδων, απέβη τελικώς μέσον συσσώρευσης περιουσιών δια του γάμου.⁵⁵⁵ Η εξωγαμία θα ήταν, κατά κάποιο τρόπο, ένα είδος χειραφέτησης της γυναίκας.⁵⁵⁶ Η Hall⁵⁵⁷ θεωρεί πως η τάση για χειραφέτηση οφείλεται σε βαρβαρικά ήθη και πως οι γυναίκες που αρνούνται τον ρόλο της συζύγου είναι ασφαλώς βάρβαρες στον λόγο, στην εμφάνιση και στη συμπεριφορά. Σύμφωνα με πληροφορία που παραδίδει ο Ηρόδοτος (2.171) οι Δαναΐδες είχαν εισαγάγει από την Αίγυπτο και δίδαξαν στις γυναίκες των Πελασγών τη λατρεία των Θεσμοφοριών, μιας κατεξοχήν γυναικείας γιορτής από την οποία αποκλειόταν η συμμετοχή του ανδρικού φύλου.⁵⁵⁸

⁵⁵² PATTERSON (1998) 85–91. Για τον *οίκον* και τη σχέση του με την *πόλιν* βλ. VERNANT & VIDAL-NAQUET (1988) 98–101· POMEROY (1997) 36–39. Ειδικότερα στον Αριστοτέλη βλ. NAGLE (2006) 61–64 και HANSEN (2006) 109–112. Πρβλ. Αριστ. *Πολ.* 1253b 1–3: ἐπεὶ δὲ φανερόν ἐξ ὧν μορίων ἡ πόλις συνέστηκεν, ἀναγκαῖον πρῶτον περὶ οἰκονομίας εἰπεῖν· πᾶσα γὰρ σύγκειται πόλις ἐξ οἰκιῶν· Σόλων (απ. 4 W = 3 D): οὕτω δημόσιον κακὸν ἔρχεται οἴκαδ' ἐκάστω / αὐλαιοὶ δ' ἔτ' ἔχουν οὐκ ἐθέλουσι θύραι / ὑψηλὸν δ' ὑπὲρ ἔρκος ὑπέρθορον, εὖρε δὲ πάντως / εἰ καὶ τις φεύγων ἐν μυχῶ ἢ θαλάμῳ.

⁵⁵³ Για τον *οίκον* και τη σχέση του με την αθηναϊκή δημοκρατία βλ. LACEY (1968) 15–32, 84–99 και HALL (2010) 153 κ.ε.

⁵⁵⁴ ΓΙΟΥΝΗ (2006) 383–385 και 422–425.

⁵⁵⁵ Ανάλογη αντιμετώπιση του θέματος βάσει του κληρονομικού δικαίου συναντάται και στην Παλαιά Διαθήκη: ΚΑΡΝΕΖΗΣ (1974) 27–29.

⁵⁵⁶ ΔΡΟΜΑΖΟΣ (1984) 16.

⁵⁵⁷ HALL (1989) 192.

⁵⁵⁸ KARAKANTZA (2010).

Η κοινωνιολογική–ανθρωπολογική αυτή προσέγγιση έχει ωστόσο και πολιτική χροιά, εφόσον οι γυναίκες δικαιώνονται μέσα σε μια κοινωνία όπου λειτουργούν οι δημοκρατικοί θεσμοί. Στις *Ίκετίδες* προβάλλονται χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αθηναϊκής δημοκρατίας (όπως η αγόρευση στην Εκκλησία, η ψηφοφορία με χειροτονία, η έκδοση ψηφίσματος)⁵⁵⁹ και αναπτύσσονται δύο από τους βασικότερους θεσμούς της αθηναϊκής πόλεως, η *προξενία* και η *μετοικία*. Έτσι, από πολιτική σκοπιά η τραγωδία θα εξέφραζε το θέμα της αντιπαράθεσης της μοναρχίας με τη δημοκρατία. Ο Πελασγός είναι ο σύγχρονος του Αισχύλου άνθρωπος του Άργους και της Αθήνας. Παρά το ότι ο μύθος ανάγεται στην ηρωική εποχή, ο βασιλιάς Πελασγός δεν είναι ο απόλυτος άρχων αλλά ενεργεί ακολουθώντας τη γνώμη της συνέλευσης του λαού. Έχουμε εδώ ένα στοιχείο πολιτικού αναχρονισμού για το οποίο έχει υποστηριχθεί ότι αντανακλά την πολιτική κατάσταση στο Άργος, όπου είχε εγκαθιδρυθεί η δημοκρατία την εποχή της σύνθεσης του δράματος.⁵⁶⁰ Η Easterling⁵⁶¹ παρατηρεί ότι ο Αισχύλος συνδυάζει το λεξιλόγιο του τυραννικού πολιτεύματος με εκείνο των δημοκρατικών αθηναϊκών θεσμών και αυτό αποτελεί μέρος ενός ευφάνταστου σχεδιασμού μέσω του οποίου το Άργος των *Ίκετίδων* παρουσιάζεται ηρωικό και ομοιογενές, ενώ παράλληλα αντανακλά τα καθημερινά ενδιαφέροντα της σύγχρονης με τη *διδασκαλία* του δράματος Αθήνας. Η εικόνα του Άργους ίσως συνδέεται με το αθηναϊκό πολιτικό πρόγραμμα της εποχής, που επεδίωκε τον εκδημοκρατισμό των συμμαχικών πόλεων.⁵⁶²

Η παρουσία όρων σχετικών με τον θεσμό της *μετοικίας* και οι εξηγήσεις που δίνονται σχετικά με το περιεχόμενο αυτού του θεσμού, οδήγησαν στην υπόθεση ότι το νομικό καθεστώς της *μετοικίας* δημιουργήθηκε την εποχή της συγγραφής του έργου και ότι το δράμα προσφέρει το μυθολογικό υπόβαθρο για να υποστηρίξει την πολιτική καινοτομία. Ενώ, όμως, πολλοί μελετητές βλέπουν τις *Ίκετίδες* ως μια αποτύπωση της επιτυχούς κοινωνικής ενσωμάτωσης των ξένων, ο Bakewell⁵⁶³ επιχειρεί μια ιστορική προσέγγιση εξετάζοντας την τραγωδία μέσα στο πλαίσιο της μετανάστευσης του 6^{ου}

⁵⁵⁹ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 352–354.

⁵⁶⁰ GARVIE (1969) 150–151. Για τη σχετική βιβλιογραφία, 151, σημ. 1.

⁵⁶¹ EASTERLING (1985) 3–4.

⁵⁶² PODLECKI (1966) 52–62· GAGARIN (1976) 127· PARARA (2010) 322.

⁵⁶³ BAKEWELL (2013).

και 5^{οο} αι. π.Χ. Καθώς η ροή των αλλοδαπών στην Αττική αυξήθηκε μετά την εποχή των Πεισιστρατιδών, οι Αθηναίοι, αποκτώντας συνείδηση της συλλογικής τους ταυτότητας, προσπάθησαν να ορίσουν τους εαυτούς τους και να αποκλείσουν τους άλλους δημιουργώντας ένα νομικό καθεστώς για να ελέγξουν τους μη Αθηναίους που ζούσαν ανάμεσά τους, τους *μετοίκους*. Κατά τον Bakewell, η *μετοικία* ήταν εσφαλμένη λύση στο πρόβλημα της μετανάστευσης: οι Αργείοι δέχθηκαν τις Δαναΐδες μόνο κάτω από πίεση και ως προσωρινή αντιμετώπιση της κρίσης, όπως οι Αθηναίοι επέλεξαν τη *μετοικία* γιατί δεν υπήρχε εναλλακτική λύση. Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, το δράμα εκφράζει τις ανησυχίες των Αθηναίων πολιτών που, αν και επωφελήθηκαν από την παρουσία των ξένων, φοβήθηκαν τα αποτελέσματα της μετανάστευσης στον πολιτικό, τον οικονομικό και τον σεξουαλικό τομέα. Έτσι, αφού έδωσαν στον Αισχύλο το πρώτο βραβείο, περίπου δέκα χρόνια μετά, το 451 π.Χ., έθεσαν σε εφαρμογή τον νόμο του Περικλή περί πολιτικών δικαιωμάτων σύμφωνα με τον οποίο Αθηναίος πολίτης θεωρείται όποιος έχει και τους δύο γονείς Αθηναίους, νόμο τον οποίο διατήρησαν επί ενάμιση αιώνα. Και η Kennedy,⁵⁶⁴ μελετώντας τον ρόλο των γυναικών *μετοίκων* στην Αθήνα, προτείνει μια συμπληρωματική ανάγνωση: δεν αποκλείεται το κοινό του θεάτρου να είδε τις Δαναΐδες ως καλοδεχούμενους συγγενείς που φέρνουν ευεργετήματα στην πόλη με τη συμμετοχή τους στους διάφορους θεσμούς, αλλά και ως επικίνδυνες *μετοίκους* που η είσοδός τους στην κοινότητα επιφέρει πόλεμο, τον θάνατο του άρχοντα και την επιβολή μιας ξένης δυναστείας. Οι Δαναΐδες ήταν το «όχημα» μέσω του οποίου ο πατέρας τους θα αποκτούσε εξουσία: ο Δαναός, που αποκαλείται «βούλαρχος καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν» (στ. 11–12), θα χρησιμοποιήσει τις κόρες του για να του δοθεί φρουρά. Στα τέλη της αρχαϊκής εποχής ο φόβος της εγκαθίδρυσης τυραννικού πολιτεύματος οδήγησε στον οστρακισμό πολλών σημαντικών ανδρών αρκετοί από τους οποίους ήταν «μητρόξεννοι», δηλαδή άνδρες των οποίων οι μητέρες ήταν ξένες, κόρες αρχόντων ή ευγενών. Εκτός αυτού, από το 460 π.Χ. και εξής άρχισαν να επιστρέφουν στην Αθήνα πολιτικοί εξόριστοι που δεν ήταν όλοι υποστηρικτές του δημοκρατικού πολιτεύματος. Έτσι, η Kennedy⁵⁶⁵ θεωρεί πιθανόν ότι οι *Ίκέτιδες* εκφράζουν τους

⁵⁶⁴ KENNEDY (2014) 31–32.

⁵⁶⁵ Οπ.π., 38.

φόβους των Αθηναίων για υποκινούμενη από τους ξένους τυραννία, όμως σωστά επισημαίνει ότι είναι λάθος να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα διαβάζοντας το δράμα μεμονωμένα, καθόσον αποτελεί μέρος μιας τριλογίας. Οι Δαναΐδες τελικώς ενσωματώνονται με τους πολίτες μέσω του γάμου τους με τους Αργείους: όσο οι γυναίκες προσαρμόζονται στους κανόνες του φύλου τους δεν υπάρχει κίνδυνος για την πόλη.

Από ιστορική–πολιτική σκοπιά, κατά τον Γκιργκένη,⁵⁶⁶ στις *Ίκετίδες* συναντώνται οι δύο θεμέλιοι λίθοι της αθηναϊκής ηγεμονικής ιδεολογίας, η ιωνικότητα (συγγένεια) και η αυτοχθονία (γηγενής καταγωγή), που κατοχύρωναν την ηγεμονεύουσα θέση της Αθήνας και την προτεραιότητά της απέναντι στους επήλυδες Δωριείς. Συγχρόνως, δικαιολογείται η πολιτιστική προτεραιότητα των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων. Το Άργος είναι στην ουσία η ίδια η Αθήνα στο μυθικό παρελθόν⁵⁶⁷ και αναλαμβάνει τον ρόλο που θα αναλάβει η Αθήνα κατά την ιστορική εποχή: την υπεράσπιση των Ιώνων κατά την ιωνική επανάσταση και όλων των ελληνικών πόλεων κατά τα Περσικά. Συνεκτικό στοιχείο της αθηναϊκής συμμαχίας είναι ο κοινός σκοπός του αγώνα εναντίον των βαρβάρων, ενώ χαρακτηριστικό *αίτιον* του πολέμου αποτελεί η διεκδίκηση του θηλυκού. Οι Αιγύπτιοι είναι το σύμβολο του βαρβαρικού κόσμου (οι μελαμψοί Αιγύπτιοι των *Ίκετίδων* θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως σύμβολο των Περσών)⁵⁶⁸ και στη βίαιη εισβολή τους αντιτίθεται η ελεύθερη ελληνική *πόλις* που στηρίζεται στην κυριαρχία του λαού και του νόμου. Ο Γκιργκένης⁵⁶⁹ επισημαίνοντας ότι το λεξιλόγιο του αποικισμού και της συγγένειας επανέρχεται διαρκώς στο έργο ως μοτίβο, όπως και όροι «ιδεολογικά φορτισμένοι» που δηλώνουν την αυτοχθονία και την πελασγικότητα, υποθέτει ότι οι Δαναΐδες εκπροσωπούν τους εξανατολισμένους Ίωνες συμμάχους της Αθήνας, οι οποίοι «ολοκληρώνουν την επανασύνδεση με την

⁵⁶⁶ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009).

⁵⁶⁷ Κατά τον Turner [TURNER (2001) 42] αντιπροσωπεύει ολόκληρο τον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο.

⁵⁶⁸ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 187 και σημ. 17, όπου αναφέρεται η παρατήρηση της Miller στην ανάλυσή της για τον μύθο του Βουσίριδος στην αγγειογραφία. Η Miller [MILLER (2000) 430–432] έδειξε ότι από το 470 π.Χ. και εξής ο Βούσιρις και η αυλή του απεικονίζονται στις αγγειογραφικές παραστάσεις με περσικές ενδυμασίες, ενώ στις προγενέστερες αγγειογραφίες εμφανίζονταν κανονικά ως Αιγύπτιοι.

⁵⁶⁹ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 122, 181, 284.

ελληνική τους ταυτότητα χάρη στην προσχώρησή τους στις αγκάλες της μητρόπολης και την υιοθέτηση των δημοκρατικών ιδανικών της».⁵⁷⁰

Κατά τον Turner,⁵⁷¹ η σύγκρουση ανάμεσα σε Δαναΐδες και Αιγυπτιάδες επιφανειακά μόνον εμφανίζεται ως ισοδύναμη εκείνης μεταξύ Ελλήνων και Περσών, όπως παρουσιάζεται στους *Πέρσες* του Αισχύλου. Η τριλογία των Δαναΐδων καταγράφει ένα ρεύμα καταδυνάστευσης που έρχεται από την Ανατολή και κινείται προς τη Δύση: η εξουσία του βασιλιά Πελασγού θα περάσει στα χέρια του τυράννου Δαναού που ισχυρίζεται ότι είναι Έλληνας και, στη συνέχεια, στον βάρβαρο Λυγέα. Παραδόξως, αυτή η κίνηση προς τον βαρβαρισμό θα διασώσει τις ελληνικές αξίες: ο θεσμός του γάμου θα υπερισχύσει, τα δικαιώματα των *ικετών* και των *ξένων* θα κατοχυρωθούν και οι δημοκρατικές αξίες θα θριαμβεύσουν έναντι του βαρβαρικού δεσποτισμού. Η τριλογία ανατρέπει την αντίθεση μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων που συναντάμε στους *Πέρσες*. Αιτία είναι, σύμφωνα με τον Turner, μια σειρά ιστορικών γεγονότων και πολιτικών αλλαγών που συνέβησαν μεταξύ 472 και 463 π.Χ., συνιστούσαν παρέκκλιση από την αρχική ιδεολογία της δηλιακής συμμαχίας, η οποία είχε δομηθεί πάνω στον άξονα της αντίθεσης Ανατολής–Δύσης, και μαρτυρούσαν ότι η Αθήνα είχε απεμπολήσει τα ιδανικά και τις αξίες της συμμαχίας. Τα γεγονότα αυτά συνετέλεσαν ώστε ο ποιητής να αναθεωρήσει τη στάση του και να διαφοροποιηθεί από τον «πανελλήνιο σωβινισμό» που εμφανίζεται στα παλαιότερα έργα του.

Σε μια προσπάθεια να συνδεθεί το έργο με συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, έχει υποστηριχθεί ότι ο Αισχύλος συνέθεσε την τριλογία του προκειμένου αυτή να παρασταθεί στο Άργος κατόπιν παραγγελίας της δημοκρατικής κυβέρνησης, με σκοπό να διαμορφωθούν οι μύθοι και οι παραδόσεις της πόλης πάνω σε δημοκρατικές βάσεις.⁵⁷² Η θέση αυτή έχει αμφισβητηθεί με σοβαρά

⁵⁷⁰ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 181.

⁵⁷¹ TURNER (2001) 47–48.

⁵⁷² ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ (1977) 220–229· LINDSAY (1965) 91 κ.ε. Κατά τον Διαμαντόπουλο οι *Ίκέτιδες* γράφτηκαν μετά την ήττα των Αργείων από τους Σπαρτιάτες στη Σηπεία (494 π.Χ.) για να στηρίξουν την αντισπαρτιατική πολιτική του Θεμιστοκλή, αλλά με την επικράτηση του Μιλτιάδη η *διδασκαλία* τους αναβλήθηκε για τα τέλη της δεκαετίας του 470–460 π.Χ. Ο Διαμαντόπουλος βασιζόμενος σε αρχαίες πηγές υποστηρίζει την εγκαθίδρυση δημοκρατικού πολιτεύματος στο Άργος μετά το 494 π.Χ.

αντεπιχειρήματα.⁵⁷³ Επιχειρήθηκε επίσης σύνδεση με ένα άλλο ιστορικό γεγονός, τις διαπραγματεύσεις του απεσταλμένου της Ιωνίας Αρισταγόρα με τις ελληνικές πόλεις, το 499 π.Χ. Ο Αρισταγόρας έφθασε στην Ελλάδα προκειμένου να εξασφαλίσει βοήθεια για την επανάσταση των Ιώνων εναντίον της περσικής κυριαρχίας. Αφού αποπέμφθηκε από τη Σπάρτη, υπέβαλε το αίτημά του στην Αθήνα όπου προέβαλε τους δεσμούς συγγένειας μεταξύ Αθηναίων και Ιώνων και κατόρθωσε να αποσπάσει από την Εκκλησία του δήμου μια μάλλον συμβολική στρατιωτική ενίσχυση. Ωστόσο, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Garvie, δύσκολα βλέπει κανείς αναλογίες ανάμεσα στις Δαναΐδες που αναζητούν άσυλο και στον διοικητή που ζητά στρατιωτική υποστήριξη (και του οποίου η αποστολή ουσιαστικά απέτυχε). Ούτε η σύνδεση της τριλογίας με γεγονότα της Αιγύπτου μπορεί να υποστηριχθεί με πειστικά επιχειρήματα. Ο Podlecki το 1966, στο βιβλίο του για τις πολιτικές προεκτάσεις των δραμάτων του Αισχύλου, συνέδεσε το θέμα της *ασυλίας* των Δαναΐδων με ένα γεγονός της πολιτικής ιστορίας της Αθήνας που είχε συμβεί λίγα χρόνια πριν από την παράσταση των *Ίκετίδων* (463 π.Χ.): με την προσφυγή του εξόριστου Θεμιστοκλή στο Άργος. Το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι το δράμα διδάσκεται σε μια εποχή που οι σχέσεις της Αθήνας με το Άργος είναι φιλικές και ότι επιδιώκει να εξάρει τη δημοκρατική φύση του αθηναϊκού λαού, ο οποίος αγωνίζεται να φθάσει στην ωριμότητα της δημοκρατίας ακριβώς την εποχή που παραστάθηκαν οι *Ίκετίδες*. Ο Sommerstein πρότεινε σύνδεση της τριλογίας με μια σειρά γεγονότων που συνέβησαν στην Αθήνα το 462 π.Χ., όταν ο πρέσβης της Σπάρτης Περικλείδας ήρθε ως *ικέτης* στους βωμούς της πόλης για να ζητήσει στρατιωτική βοήθεια για την αντιμετώπιση της επανάστασης των Μεσσηνίων και την πολιορκία της Ιθώμης. Ο Κίμων έπεισε την Εκκλησία του δήμου να στείλει αξιόμαχο στρατό και να αναλάβει ο ίδιος την ηγεσία του. Η επανάσταση κατεστάλη, όμως οι Σπαρτιάτες απέπεμψαν το αθηναϊκό στράτευμα λίγο πριν από την πτώση της Ιθώμης, με την πρόφαση ότι δεν το χρειάζονται πλέον. Η ταπείνωση που υπέστη η Αθήνα οδήγησε στη διάλυση της — χαλαρής ούτως ή άλλως— συμμαχίας που είχε συνομολογηθεί με τη Σπάρτη το 481

⁵⁷³ GARVIE (1969) 151–154.

π.Χ. με σκοπό την καταπολέμηση των Περσών και σε συμμαχία με τους πολέμιους της Σπάρτης, τους Αργείους, το 461 π.Χ.⁵⁷⁴

Μια τελική «θεολογική ερμηνεία» προτείνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος,⁵⁷⁵ που βλέπει να συγκρούονται οι φυλές και τα φύλα, οι παραδόσεις και οι νόμοι, τα ήθη και η λογική και όλα αυτά να αντιτίθενται σε ένα απρόσιτο και αδιερεύνητο θεϊκό σχέδιο που, χωρίς να δεσμεύει την ανθρώπινη ελευθερία, την καθοδηγεί.

Κατά τη γνώμη μου, θα ήμασταν κοντά στο πνεύμα του Αισχύλου αν μέναμε στο ότι τα θέματα που διατρέχουν όλη την τετραλογία είναι η πάλη αρσενικού–θηλυκού, η αμφισημία του χαρακτήρα, η διαφορούμενη φύση του Δία,⁵⁷⁶ ο πολιτικός αναβρασμός στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αιώνα και η πορεία από τη βία σε μια λυτρωτική συμφωνία. Ο Αισχύλος μας εισάγει σε έναν κόσμο φαινομενικά ασταθή και αμφίσημο, όπου το κάθε ον μπορεί να είναι διπρόσωπο, μέχρις ότου αποκαλυφθεί στους θεατές, καθώς εξελίσσεται η τριλογία, η αληθινή όψη των πραγμάτων.⁵⁷⁷ Οι Δαναΐδες παρουσιάζονται στις *Ίκέτιδες* με έναν χαρακτήρα διττό, «πράες και φονικές, μετριοπαθείς και υπερβολικές, ευσεβείς και βλάσφημες ταυτόχρονα».⁵⁷⁸ Η σχέση αρσενικού–θηλυκού αρχίζει ως μια σχέση εχθρότητας και τρόμου εκ μέρους της γυναίκας, από τη μία πλευρά, και κτηνώδους επιθετικότητας εκ μέρους του άνδρα, από την άλλη, για να καταλήξει σε μια σχέση αμοιβαίας έλξης και αγάπης ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, τόσο στην ανθρώπινη όσο και στη θεία διάσταση. Από μια κατάσταση χαοτικής βίας περνάμε σ' έναν κόσμο αρμονίας και τάξης.⁵⁷⁹ Ο Herington⁵⁸⁰ κατατάσσει την τραγωδία στην κατηγορία της *Όρεστείας* και του *Προμηθέα Δεσμώτη*, θεωρώντας ότι η έσχατη αρμονία που επιτεύχθηκε εδώ διαφέρει πολύ από την πένθιμη αρμονία των υπόλοιπων αισχύλειων τραγωδιών. Προτείνει

⁵⁷⁴ Για τη συμμαχία αυτή βλ. JEFFERY (1965) 52 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁵⁷⁵ Ο ίδιος την χαρακτηρίζει «θεολογική»: ΜΥΡΗΣ (1977) 14–16.

⁵⁷⁶ Για τον ρόλο του Δία στις *Ίκέτιδες* βλ. MIKALSON (1991) 210 κ.ε.

⁵⁷⁷ Ο Herington [HERINGTON (2000) 116] επισημαίνει ότι η κατανόηση του χαρακτηριστικού της αμφισημίας είναι απαραίτητη για την εκτίμηση των *Ίκετίδων* αλλά και της *Όρεστείας*.

⁵⁷⁸ Οπ.π.

⁵⁷⁹ Ο Lesky [LESKY (1981) 36] σημειώνει χαρακτηριστικά: «Είναι αξιοπρόσεκτο ότι αυτή η τριλογία, που είναι γεμάτη από αγριότητα και πόνο μαζί με συμφιλίωση, τελειώνει με την ένταξη του αντίμαχου στοιχείου μέσα στην μεγάλη θεϊκή τάξη του κόσμου».

⁵⁸⁰ HERINGTON (2000) 71.

μάλιστα την άποψη ότι η τριλογία στην οποία ανήκαν οι *Ίκετίδες* ακολουθούσε την ίδια ακριβώς πορεία από τη δυσαρμονία στην αρμονία όπως και η *Όρέστεια*. Στηριζόμενος αποκλειστικά στη χρονολόγηση, ο Herington συνδέει τις *Ίκετίδες* με τον αγώνα των Αθηναίων για την αντικατάσταση του παλαιού πολιτεύματος από τη «ριζοσπαστική δημοκρατία».

3.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ

3.2.1 Οι σκηνές *ασυλίας*

Οι *Ίκετίδες* του Αισχύλου είναι το αρχαιότερο σωζόμενο δράμα που χρησιμοποιεί το μοτίβο της *ασυλίας* ως θέμα ολόκληρης της τραγωδίας⁵⁸¹ και το πρώτο χρονολογικά έργο που ασχολείται με ένα ζήτημα διεθνούς δικαίου. Η δομή των *Ίκετίδων* του Αισχύλου δεν φαίνεται να επηρεάζει τις τύχες των χαρακτήρων ούτε να επιδρά στην εξέλιξη της πλοκής, τουλάχιστον σύμφωνα με τη γενικά αποδεκτή αποκατάσταση των βασικών γραμμών της τριλογίας. Για τον λόγο αυτό θεωρείται πολύ πιθανόν ότι η *ασυλία* δεν ήταν μέρος του μύθου των Δαναΐδων, αλλά υπήρξε εύρημα του Αισχύλου προκειμένου να δοθεί δραματική πλοκή σ' ένα φαινομενικά μη δραματικό επεισόδιο.⁵⁸² Στον μύθο καμία άλλη μαρτυρία δεν αναφέρεται σε αίτημα *ασυλίας* του Δαναού και των θυγατέρων του προς τον βασιλιά και τον λαό του Άργους. Εκτός από τον Αισχύλο, μόνον ο αρχαίος Σχολιαστής του Ευριπίδη⁵⁸³ και ο Οβίδιος (*Her.* 14.23) αναφέρουν τον Πελασγό, και αυτοί πιθανόν έχουν ως πηγή την εκδοχή του Αισχύλου. Στον Ψευδο-Απολλόδωρο (2.13) βασιλιάς του Άργους είναι ο Γελάνωρ, ο οποίος και αναθέτει τη βασιλεία στον Δαναό, χωρίς να γνωρίζουμε κάτω από ποιες προϋποθέσεις.⁵⁸⁴ Στον Πausανία (2.16.1 και 2.19.3) ο Δαναός ήρθε στο Άργος και διεκδίκησε τον θρόνο από τον Γελάνωρα, γιο του Σθενέλα. Οι Αργείοι πολίτες αποφάσισαν να δώσουν την εξουσία σ' αυτόν και ο Δαναός ίδρυσε στο Άργος το ιερό του Απόλλωνος Λυκείου για να ευχαριστήσει τον θεό. Ο Υγίνος (*fab.* 124) στον

⁵⁸¹ ΑÉLION (1983) II, 19.

⁵⁸² ΑÉLION όπ.π.· BURIAN(1974b) 14· DREHER (2003a)· PAPAPOPOULOU (2011) 37 και 39.

⁵⁸³ Σχόλιο στον Ευρ. *Όρ.* στ. 857 και 932 Schwartz.

⁵⁸⁴ [Απολλόδ.] 2.13: τήν βασιλείαν αὐτῷ παραδίδοσι Γελάνωρ ὁ τότε βασιλεύων.

κατάλογο των Αργείων βασιλέων αναφέρει το όνομα του Δαναού μετά τον Πελασγό, χωρίς να προσδιορίζει πώς περιήλθε σε αυτόν η εξουσία. Επίσης ο Υγίνος (*fab.* 168) είναι ο μόνος που αναφέρει την προοπτική ενός γάμου ανάμεσα στους γιους του Αιγύπτου και στις Δαναΐδες πριν από τη φυγή των τελευταίων, προσθέτει μάλιστα ότι ο Αίγυπτος επεδίωκε αυτόν τον γάμο γιατί θα επέφερε τον θάνατο του Δαναού⁵⁸⁵ και έτσι θα έμενε ο αποκλειστικός μονάρχης της Αιγύπτου. Ο Πausανίας δεν αναφέρει τον λόγο της σύγκρουσης και ο Ψευδο-Απολλόδωρος μιλά για διαμάχη εξουσίας ανάμεσα στον Αίγυπτο και τον Δαναό.

Η τραγωδία των *Ίκετίδων* είναι ολόκληρη ένα δράμα *ικεσίας*, με *ικέτες* τις κόρες του Δαναού, *διώκτες* τους Αιγυπτίους και *σωτήρα* τον βασιλιά του Άργους Πελασγό. Κατά τον Turner,⁵⁸⁶ ωστόσο, καθώς εξελίσσεται το δράμα οι ρόλοι αλλάζουν και υπάρχουν ενδείξεις ότι αυτή η αρχική κατηγοριοποίηση θα ανατραπεί στη διάρκεια της τριλογίας. Οι Δαναΐδες, που παρουσιάζονται ως θύματα, αποδεικνύονται μια απειλητική ομάδα που, παρότι προφασίζεται ελληνική καταγωγή, φέρεται βαρβαρικά. Το δίκαιο του αιτήματός τους ελέγχεται (η αντίθεσή τους στον θεσμό του γάμου εν γένει αντίκειται στα ελληνικά ήθη) και η δολοφονία των εξαδέλφων τους που θα ακολουθήσει καταπατά τον ιερό θεσμό της *ξενίας*. Στη συνέχεια της τριλογίας οι *ικετίδες* θα γίνουν *διώκτες*, η προστάτιδα *πόλις* θα μεταβληθεί σε θύμα, ενώ ένας *διώκτης* (Λυγκεύς) μεταμορφώνεται σε *προστάτη*. Ο Turner παραλληλίζει τις Δαναΐδες με άλλες τραγικές ηρωίδες βαρβαρικής καταγωγής (Μήδεια και Εκάβη στις ομώνυμες τραγωδίες του Ευριπίδη) που χρησιμοποιούν την *ικεσία* για να προκαλέσουν μεγαλύτερη βία.

Ολόκληρη την τραγωδία των *Ίκετίδων* τη διατρέχει η σκηνή *ασυλίας* των Δαναΐδων στην *κοινοβωμία* ενός ιερού άλσους έξω από το Άργος, στον δρόμο που οδηγεί από την ακτή στην πόλη. Η θέση του ιερού —μεταξύ λιμένος και άστεως— παρουσιάζει αναλογία με τη θέση στην οποία βρίσκονται οι Δαναΐδες στην αρχή του δράματος, κατά τη μετάβαση από την αβεβαιότητα και την απειλή που αντιπροσωπεύει η

⁵⁸⁵ Για τον χρησμό σύμφωνα με τον οποίο ο Δαναός θα έχανε τη ζωή του από σύζυγο θυγατέρας του βλ. εδώ [124](#).

⁵⁸⁶ TURNER (2001).

θάλασσα προς την ασφάλεια και την ευημερία που παρέχει η πόλις.⁵⁸⁷ Οπτικά οι δύο κατευθύνσεις αναπαριστάνονται από τις δύο *παρόδους*, μία προς το λιμάνι και μία προς το Άργος, μέσω των οποίων γίνονται οι εισοδοί και οι έξοδοι των προσώπων. Η επιλογή ενός δημόσιου ιερού ως χώρου *ασυλίας* τονίζει τον δημόσιο χαρακτήρα της *ικεσίας*,⁵⁸⁸ κάτι το οποίο επισημαίνεται από τον ίδιο τον Πελασγό (στ. 365–367). Μια δεύτερη σκηνή *ασυλίας*, εκείνη του Δαναού στους βωμούς της πόλης, αποτελεί εξωσκηνικό γεγονός και δεν αναπαριστάνεται στον χώρο δράσης. Οι θεατές προετοιμάζονται γι' αυτήν από τις οδηγίες που δίνει ο βασιλιάς Πελασγός (στ. 480 κ.ε.) και ενημερώνονται για την έκβασή της από την ανακοίνωση του Δαναού στις κόρες του (στ. 605 κ.ε.).

Πριν προχωρήσουμε στη μελέτη του μοτίβου της *ασυλίας* και στη σκηνική του παρουσίαση, θα πρέπει να αναφερθούμε στον αριθμό των μελών του Χορού που είναι καθοριστικός στην προσπάθεια να φαντασθούμε ποια θα ήταν η επένδυση του ποιητικού λόγου με εικόνα και κίνηση. Για τον αριθμό των *ικετίδων* δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των μελετητών.⁵⁸⁹ Άλλοι εκτιμούν ότι τα μέλη του Χορού ήταν δώδεκα ή δεκαπέντε και άλλοι ότι ήταν πενήντα, ενώ έχει επίσης διατυπωθεί η υπόθεση για ύπαρξη ενός ή και δύο δευτερευόντων Χορών παράλληλα με τον κύριο. Η άποψη για Χορό πενήντα Δαναΐδων στηρίχθηκε στην πληροφορία του Πολυδεύκη (Όν. 4.110) ότι τον τραγικό χορό μέχρι την εποχή των *Εὐμενίδων* αποτελούσαν πενήντα χορευτές, η οποία συνδυάστηκε με τη μυθική παράδοση για τις πενήντα θυγατέρες του Δαναού. Ήταν δημοφιλής παλαιότερα γιατί εξυπηρετούσε την πρώιμη χρονολόγηση της τραγωδίας. Επίσης, με βάση τους στ. 977–979 (τάσσεσθ, φίλαι δμωΐδες οὕτως/ὡς ἐφ' ἐκάστη διεκλήρωσεν/Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν)⁵⁹⁰ έχει υποτεθεί ότι κάθε μέλος του Χορού είχε και μία ακόλουθο. Σύμφωνα με μια άποψη, οι θεραπαινίδες αυτές αποτελούσαν τον δεύτερο Χορό που έψαλλε το παραχορήγημα

⁵⁸⁷ ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΙ (2009)· ΡΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2011) 79–80.

⁵⁸⁸ ΡΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *όπ.π.*, 77.

⁵⁸⁹ Για τις διάφορες απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά βλ: LLOYD-JONES (1964) 368· GARVIE (1969) 207, σημ. 9· HAMMOND (1972) 419· CANAVAN (1982) 107 σημ. 2 και 234.

⁵⁹⁰ «..... πάρτε μαζί
και σεις, φίλες ακόλουθες, θέση καθώς
καθεμιάς μας σας έχει κληρώση προικιό
ο Δαναός ο πατέρας.»

(στ. 1034–1061) κατά την έξοδο (στ. 1018–1073).⁵⁹¹ Ορισμένοι μελετητές⁵⁹² δυσκολεύονται να δεχθούν έναν δεύτερο Χορό ο οποίος παραμένει βουβός μέχρι το τέλος σχεδόν του έργου και θεωρούν πιο λογική την υπόθεση ότι οι θεραπαινίδες δεν συνόδευαν τις κυρίες τους από την αρχή του δράματος, αλλά έμπαιναν στον στ. 977, λίγο πριν από το εξόδιο άσμα. Τότε, όμως, δεν εξηγείται πώς είναι πλήρως ενήμερες για όσα έχουν διαδραματιστεί, όπως προκύπτει από τα λυρικά μέρη.⁵⁹³ Μήπως θα έπρεπε να εξοβελιστούν ως μεταγενέστερη προσθήκη οι στ. 977–979, επειδή μέχρι το σημείο εκείνο δεν έχει γίνει καμία αναφορά σε θεραπαινίδες; Κι όμως, θα ήταν εύλογο οι Δαναΐδες, που ανήκαν σε ανώτερη κοινωνική τάξη, να συνοδεύονται από τις ακολούθους τους. Είναι προτιμότερο να θεωρήσουμε ότι οι θεραπαινίδες παρέμειναν *κωφά πρόσωπα* και να αποδώσουμε τα λόγια του παραχορηγήματος σε κάποιον ή κάποιους άλλους. Μία υπόθεση⁵⁹⁴ προτείνει την Υπερμήστρα, τη Δαναΐδα που διαφώνησε με τις αδελφές της και αρνήθηκε αργότερα να σκοτώσει τον σύζυγό της, όμως είναι πολύ νωρίς για να διαφανεί η διαφοροποίησή της από τις υπόλοιπες. Άλλη πρόταση⁵⁹⁵ είναι ότι ο Χορός ψάλλει σε ημιχόρια και ότι οι μισές από τις Δαναΐδες συνομιλούν με τις άλλες μισές, όμως θα ήταν περίεργη μια ξαφνική μεταστροφή της θέσης τους απέναντι στον έρωτα και τον γάμο (με δεδομένη και τη συνέχεια της πλοκής της τριλογίας). Φαίνεται λογικότερο ότι ο δευτερεύων Χορός του εξόδιου άσματος ήταν το σώμα των Αργείων στρατιωτών⁵⁹⁶ που αποτέλεσε τη σωματοφυλακή του Δαναού (πρβλ. στ. 985–986), καθόσον αυτοί εκπροσωπούν την *πόλιν*. Η παραβολή της αναφοράς του Δαναού στους Αργείους φρουρούς του (στ. 985: *έμοι δ' όπαδούς τούσδε και δορυσσόους / έταξαν*) προς την προτροπή που απευθύνουν οι Δαναΐδες στον δεύτερο Χορό (στ. 1022: *υποδέξασθε <δ'> όπαδοί / μέλος*) ενισχύει αυτή την άποψη. Η ύπαρξη δεύτερου Χορού δεν είναι σπάνια στην τραγωδία: πιστοποιείται στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου (προπομποί), όπως και στις

⁵⁹¹ Την υπόθεση αντικρούει ο LLOYD-JONES (1964) 365–369.

⁵⁹² TAPLIN (1977) 237· MURRAY (1993) 53.

⁵⁹³ PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 31.

⁵⁹⁴ HESTER (1987).

⁵⁹⁵ MURRAY (1958) 82 κ.ε.· FERRARI (1972)· MACCALL (1976)· CARRIÈRE (1977) 50–51.

⁵⁹⁶ FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980)·III 308–309· SEAFORD (1987) 114–115· RÖSLER (2007)· SOMMERSTEIN (1995) 120–121 και (2010a) 99 και 118, σημ. 6· WEST (1990)· COLLARD (2008) xxxix. Ως πλέον ισχυρή θεωρεί αυτή την υπόθεση και ο TAPLIN (1977) 232, παρότι δεν αποκλείει τα λόγια να εκφωνούνται από τον Δαναό.

Ίκέτιδες (παῖδες) και τον *Ίππόλυτο* (θεράποντες) του Ευριπίδη. Στην τραγωδία που μελετάμε, όμως, δεν αποκλείεται να έχουμε μια πρωτοτυπία: την ύπαρξη δύο δευτερευόντων Χορών. Η κακή κατάσταση στην οποία έχει παραδοθεί το κείμενο στους στ. 825–902 περιπλέκει τα πράγματα, όμως φαίνεται πως ο Αιγύπτιος κήρυκας μιλά για πρώτη φορά στον στ. 882 και ότι κατά τον λυρικό αντίλογο των στ. 825–865 ο Χορός των Δαναΐδων συνδιαλέγεται με Χορό Αιγυπτίων που συνόδευαν τον Κήρυκα (είναι μάλλον απίθανο ο Αιγύπτιος κήρυκας αρχικά να τραγουδά και στη συνέχεια να μιλά).

Αν δεχθούμε Χορό πενήντα μελών και ισάριθμες ακολούθους, θα πρέπει να υποθέσουμε επίσης ότι ο Αιγύπτιος κήρυκας συνοδεύεται από άνδρες αρκετούς για να τρομοκρατήσουν το πλήθος των γυναικών κι ότι ανάλογος θα ήταν και ο αριθμός των Αργείων στρατιωτών που έφθαναν με τον Πελασγό για να αποκρούσουν τους Αιγυπτίους. Στην περίπτωση αυτή, σε κάποια σημεία του δράματος θα βρισκόνταν επί σκηνής περίπου διακόσια άτομα, πράγμα μάλλον απίθανο και σκηνικά μη υλοποιήσιμο. Πειστικότερο είναι και το επιχείρημα του Pickard-Cambridge⁵⁹⁷ που έχει να κάνει με την απειλή των Δαναΐδων προς τον Πελασγό ότι θα κρεμαστούν από τα βρέτη, αν απορριφθεί το αίτημα της *ασυλίας* τους: όσο πολλά κι αν ήταν τα αγάλματα αυτής της *κοινοβωμίας* δεν θα επαρκούσαν για να κρεμαστούν από αυτά πενήντα άτομα, και μια τέτοιου τύπου απειλή αυτοκτονίας θα φάνταζε γελοία. Την εκδοχή αυτή έρχεται να στηρίζει και η μελέτη της Δεληγιαννίδου⁵⁹⁸ για το ενδυματολογικό υλικό της τραγωδίας, όπου υπολογίζεται πως ο μεγάλος αριθμός προσώπων επί σκηνής θα ανέβαζε στα ύψη το κόστος παραγωγής. Έτσι, λοιπόν, ένας Χορός δώδεκα Δαναΐδων μοιάζει η πιθανότερη εκδοχή, εφόσον μάλιστα, σύμφωνα με τη νεότερη χρονολόγηση, το έργο ανήκει στην εποχή πριν από την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή από τον Σοφοκλή και την αύξηση των χορευτών από δώδεκα σε δεκαπέντε.

⁵⁹⁷ PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 32.

⁵⁹⁸ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) 266 κ.ε.

3.2.2 Η ανάπτυξη του μοτίβου ασυλίας

Ο Kopperschmidt⁵⁹⁹ αναλύοντας το μοτίβο της ικεσίας στην τραγωδία αυτή διακρίνει τρία μέρη: την παράκληση, την φυγή και τον αγώνα. Στο πρώτο μέρος, την παράκληση, τα βασικά δομικά στοιχεία είναι η αναγγελία της κατάστασης στην οποία βρίσκονται οι *ικέτες*, η άφιξη του Πελασγού, η παράκληση των Δαναΐδων, η απάντηση και οι ευχαριστίες των *ικετίδων*. Στο δεύτερο, την *φυγή*, τα δομικά στοιχεία είναι η αναγγελία της άφιξης των Αιγυπτίων, η είσοδος του Κήρυκα, η απειλή βίας και το κάλεσμα των *ικετών* για βοήθεια. Στο τρίτο, τον *αγώνα*, η είσοδος του Πελασγού, η αντιπαράθεση με τον Κήρυκα, η αποπομπή του, η απειλή πολέμου και η υποδοχή των *ικετίδων* στη νέα τους πατρίδα.

Οι Δαναΐδες εμφανίζονται ως *ικέτιδες* ήδη από την αρχή του δράματος, παρά το γεγονός ότι δεν παίρνουν τη θέση τους στον βωμό πριν από τον στ. 208 και παρά την απουσία των Αργείων.⁶⁰⁰ Στους στ. 20–22, όπου αναφέρονται στην άφιξή τους στην ξένη γη (τίν' ἄν οὔν χώραν εὐφρονα μᾶλλον / τῆσδ' ἀφικοίμεθα / σὺν τοῖσδ' ἱκετῶν ἐγχειριδίοις ./ ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν) ίσως υπάρχει υπαινιγμός στην προέλευση της λ. «ικέτης» από το ρ. «ἴκω».⁶⁰¹ Ήδη στον εναρκτήριο στίχο του δράματος οι Δαναΐδες έχουν επικαλεσθεί τον Δία αποδίδοντάς του το επίθετο «ἀφίκτωρ» (Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως / στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ' / ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων / Νείλου) πιθανόν για να συνδεθεί ο Ζεὺς με την άφιξη των *ικετίδων*.⁶⁰² Δεν πρόκειται για ένα λατρευτικό επίθετο, χαρακτηριστικό του θεού, αλλά για ένα επίθετο επί τούτω πλασμένο από τον Αισχύλο. Συναντάται μόνο στο δράμα αυτό και μόνο δύο φορές: στον στ. 1, όπου συνήθως ερμηνεύεται ως «προστάτης των ικετών», και στον στ. 241, στον πληθυντικό αριθμό (κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων) όπου ερμηνεύεται γενικώς ως «ικέτες». Μια ενδιαφέρουσα πρόταση είναι ότι το επίθετο παράγεται από το ρ. «ἀφικετεύω» (γνωστό από τις επιγραφές της Κυρήνης και της Λίνδου, όπως και το ουσ. «ἀφικετεία» που απαντά στις επιγραφές της Κνίδου) το

⁵⁹⁹ KOPPERSCHMIDT (1971) 324–329.

⁶⁰⁰ CAIRNS (1993) 183.

⁶⁰¹ PAPADOPOULOU (2011) 39.

⁶⁰² KAVOULAKI (2011) 380.

οποίο δηλώνει την έξοδο από την κατάσταση της *ικεσίας* και την ένταξη στην κοινότητα.⁶⁰³ Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, ο «Ζεὺς ἀφίκτωρ» είναι ο «προστάτης των ικετών» που τους βοηθά να ενσωματωθούν στην *πόλιν*, ενώ ο πληθυντικός «ἀφικτόρων» (στ. 241) αναφέρεται στους θεούς της *πόλεως*, τους προστάτες των *ικετών*.

Οι Δαναΐδες απευθύνουν την *ικεσία* τους στον Δία (στ. 26–28). Όταν, όμως, εμφανισθεί ο Πελασγός, θα υποβάλουν σε αυτόν το αίτημά τους καθώς αυτόν αναγνωρίζουν ως *πόλιν* και *δήμον* (στ. 370).⁶⁰⁴ Η δράση εκτυλίσσεται άλλοτε επάνω και άλλοτε γύρω από την *κοινοβωμία*, μια που ο βωμός των θεών είναι ο ασφαλέστερος τόπος για να αναζητήσει κανείς καταφύγιο, όπως διαβεβαιώνει τις κόρες του ο Δαναός (στ. 188–190):

ἄμεινόν ἐστι παντὸς οὔνεκ', ὧ κόραι,
πάγον προσίζειν τόνδ' ἀγωνίων θεῶν.
κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρρηκτον σάκος.⁶⁰⁵

Οι υποδείξεις του Δαναού προς τις κόρες του για την αρμόζουσα σε *ικέτη* συμπεριφορά, εξυπηρετούν και σκηνοθετικές ανάγκες.⁶⁰⁶ Από αυτές γίνεται σαφές πως ο *ικέτης* πρέπει να δείχνει σεμνότητα (*αἰδῶ*) και ταπεινότητα απέναντι στον *ικετευόμενο* και να διαβεβαιώσει ότι δεν φέρει κανένα *μίασμα*, ότι είναι καθαρός από αίμα (στ. 194–196):

αἰδοῖα καὶ γοεδνὰ καὶ ζαχρεῖ' ἔπη
ξένους ἀμείβεσθ', ὡς ἐπήλυδας πρέπει,
τορῶς λέγουσαι τάσδ' ἀναιμάκτους φυγὰς.⁶⁰⁷

⁶⁰³ DOBIAS-LALOU (2001).

⁶⁰⁴ Ορίζοντας τον Πελασγό ως απόλυτο άρχοντα βρίσκονται σε αντίθεση με τις διαδικασίες του δημοκρατικού πολιτεύματος. Βλ. KENNEDY (2014) 29–30.

⁶⁰⁵ «να μαζευθήτε δίπλα εδώ πάνω στις έδρες των αγωνίων θεών, γιατί από κάθε πύργο πιο δυνατός είν' ο βωμός κι άθραυστη ασπίδα.»

⁶⁰⁶ Βλ. GRETHLEIN (2003) 57, σημ.2.

⁶⁰⁷ «ναποκρίνεστε στους ξένους ταπεινά και κλαυτά κι όπως το θελ' η ανάγκη

Ο Δαναός καθοδηγεί τις κόρες του να κρατούν κλαδιά ως σύμβολα *ικεσίας* (στ. 192: *ικετηρίας*) στο αριστερό χέρι (ώστε να είναι ελεύθερο το δεξί για τη *χειρονομία ικεσίας*). Οι *ικετηρίες* —που σε άλλα σημεία ονομάζονται «κλάδοι άφικτόρων» και «έγχειρίδια»— επιτελούν τριπλό σκοπό.⁶⁰⁸ Κατά τη συνάντηση με τον Πελασγό (στ. 234 κ.ε.) φανερώνουν την ελληνική καταγωγή των Δαναΐδων⁶⁰⁹ (στ. 243: *μόνον τόδ' Ἑλλάς χθῶν ξυνοίσεται στόχῳ*) και κατά την *ικεσία* προς τον βασιλιά⁶¹⁰ τις χαρακτηρίζουν ως *ικέτιδες* (στ. 333–334: *τί φῆς ἰκνεῖσθαι τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν, / λευκοστεφεῖς ἔχουσα νεοδρέπτους κλάδους;*).⁶¹¹ Στη συνέχεια θα χρησιμοποιηθούν από τον Δαναό ως απόδειξη της άφιξης των *ικετών* για να δηλωθεί το αίτημα *ασυλίας* προς όλη την πόλη. Επιπλέον, στον στ. 21 τα κλαδιά της *ικεσίας* χαρακτηρίζονται από τις Δαναΐδες ως «έγχειρίδια» (στ. 21–22: *σὺν τοῖσδ' ἰκετῶν ἐγχειρίδιοις, / ἐριστέπτοισι κλάδοισιν;*). Η λέξη «έγχειρίδιον» φαίνεται να είναι αμφίσημη· έχει επιλεγεί πολύ προσεκτικά, καθώς δηλώνει και το μαχαίρι, ένα όπλο. Μια μεταφορική θεώρηση του όρου θα σήμαινε ότι οι *κλάδοι ικεσίας* είναι τα μοναδικά όπλα που μπορεί να χρησιμοποιήσει ένας ανυπεράσπιστος *ικέτης*, ενώ παράλληλα μπορεί να θεωρηθεί ως ένας υπαινιγμός στον φόνο που πρόκειται να διαπράξουν οι κόρες στη συνέχεια της τριλογίας.⁶¹²

Όπως αναφέρθηκε, ένας βασικός σκοπός των *κλάδων ικεσίας* είναι να δηλώσουν και να υπενθυμίσουν ότι οι γυναίκες που τους φέρουν είναι *ικέτιδες*. Ταυτόχρονα, όμως, προβάλλεται ο ελληνικός τρόπος *ικεσίας* των Δαναΐδων, καθώς τα κλαδιά είναι φρεσκοκομμένα (στ. 334: *νεοδρέπτους κλάδους* και στ. 354: *κλάδοισι νεοδρόποις*) σύμφωνα με την ελληνική συνήθεια και στεφανωμένα με λευκό μαλλί (στ. 191–192:

σαν πρόσφυγες οπού είμαστε, και να τους πῆτε
να μάθουν καθαρά πως καθαρὸς ἀπὸ αἶμα
εἶν' ὁ ἐρχομὸς μας.»

⁶⁰⁸ CASSELLA (1999) 48.

⁶⁰⁹ HALL (1989) 172–175.

⁶¹⁰ Η Cassella [CASSELLA (1999) 47] δεν θεωρεί ότι υπάρχει *προσωπική ικεσία* στον Πελασγό, αλλά μόνον αίτημα αυτών που έχουν ζητήσει *ασυλία* στον βωμό και των οποίων η παράκληση θα πρέπει για τον λόγο αυτό να εισακουσθεί.

⁶¹¹ «Και για ποιο λόγο επρόσπεσες στους αιωνίους
θεούς μ' αυτά τα νιόκοπα κλαδιά στο χέρι;»

⁶¹² HERINGTON (2000) 115.

λευκοστεφεῖς / ἰκετηρίας, ἀγάλματ' αἰδοίου Διός) κατά τα ελληνικά ἔθιμα.⁶¹³ Αντίθετα, στους ιερούς χώρους των Αιγυπτίων, όπως αναφέρει και ο Ηρόδοτος (2. 81), το μαλλί ήταν απαγορευμένο και οι Αιγύπτιοι δεν φορούσαν μάλλινα στους ναούς ούτε ἔθαβαν με αυτά τους νεκρούς, διότι το απαγόρευε η θρησκεία τους.⁶¹⁴ Ο ελληνικός τρόπος της *ικεσίας* υπογραμμίζεται και από τον βασιλιά Πελασγό στους στ. 241–243:

κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων
κεῖνται παρ' ὑμῶν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις·
μόνον τόδ' Ἑλλάς χθῶν ξυνοίσεται στόχῳ.⁶¹⁵

Καταδεικνύεται με τον τρόπο αυτό καθαρά η ελληνική καταγωγή των *ικετίδων*, οι οποίες ωστόσο αρχικά κινούνται θρησκευτικά μεταξύ Ελλάδας και Ανατολής, εμφανίζοντας μια θρησκευτικότητα με ανατολίτικη διάσταση. Όταν γίνεται δεκτή η *ικεσία* τους, διατυπώνουν την απόφασή τους να τιμούν και να λατρεύουν τους ποταμούς του Ἄργους (1024–1029), και με αυτήν τη θρησκευτική «μεταστροφή» φαίνεται να επιδιώκουν την επανένταξή τους στον ελληνικό πολιτισμό.⁶¹⁶

Οι Δαναῖδες δεν γνωρίζουν ποιος ελέγχει τον βωμό του Ἄργους όπου ἔχουν καταφύγει. Το να αγνοεῖ ο *ικέτης* ποιος ἔχει τον ἔλεγχο του βωμού στον οποίο ζητά ἄσυλο δεν εἶναι κάτι σῦνηθες, ωστόσο συναντάται τόσο ἐδῶ ὅσο και στις *Ἰκέτιδες* του Ευριπίδη.⁶¹⁷ Οι Δαναῖδες πιστεύουν ὅτι την ἐξουσία ἔχει ο βασιλιάς του τόπου και του υποβάλλουν το αἴτημά τους: να μην επιτρέψει να γίνουν δούλες των Αιγυπτίων (στ. 335: ὡς μὴ γένωμαι δμῳῖς Αἰγύπτου γένει) και να μην τις παραδώσει σε αυτούς (στ. 341: αἰτοῦσι μὴ ἴκδοῦς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν). Τα επιχειρήματα που ἐκθέτουν στον Πελασγό προκειμένου να τον πείσουν, εἶναι τα εξής: του ζητούν να σεβαστεῖ

⁶¹³ Βλ. ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 160

⁶¹⁴ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) 136, σημ. 260.

⁶¹⁵ «Βέβαια, κλαδιά ἀπὸ μέρους σας, κατὰ τους νόμους
των ἰκετῶν, βλέπω στημένα στους βωμούς μας·
Μα μόνο απ' το σημάδι αὐτό θάχε ἡ Ελλάδα
να συμπεράνη.»

⁶¹⁶ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 161–163.

⁶¹⁷ Στις *Ἰκέτιδες* του Ευριπίδη ἡ *ικεσία* ἀπευθύνεται τόσο στους βωμούς της πόλης (στ. 1–361) ὅσο και στην βασίλισσα του τόπου (στ. 7–9). Βλ. και NAIDEN (2006) 40–41.

τους *ικέτες* και τους βωμούς, τους στολισμένους με *κλαδιά ικεσίας* (στ. 345: αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ᾧδ' ἔστεμμένη<ν>), να φοβηθεί την οργή του Δία (στ. 347: βαρύς γε μέντοι Ζηνὸς ἰκεσίου κότος), να σκεφθεί την ανταμοιβή που θα έχει από τους θεούς αν φανεί φιλεύσπλαχνος (στ. 362–364: ποτιτρόπαιον αἰδόμενος οὐ λιπερ<ν>ῆς Ὑ Ὑ – Ὑ –>/† ἱεροδόκα † θεῶν/λήματ' ἀπ' ἀνδρὸς ἀγνοῦ). Κανένα από αυτά δεν αγγίζει την ουσία του προβλήματος, για το οποίο ωστόσο έχουν μιλήσει στον πρόλογο. Έτσι στους θεατές είναι γνωστό ότι οι Δαναΐδες νιώθουν φρίκη στη σκέψη πως θα συνάψουν γάμο με συγγενείς τους (στ. 8–10: ἀλλ' αὐτογενῆ φυξανορίαν, / γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ' ὄνοταζόμεναι <διάνοιαν>) και θεωρούν τον γάμο «ἀσεβῆ» (στ. 9) γιατί καταπατά τη συγγένεια και αντιβαίνει στον νόμο, προφανώς τον ἀγραφο (στ. 37–38: πρὶν ποτε λέκτρων, ᾧν Θέμις εἶργει, / σφετεριζάμενοι πατραδελφείαν). Οι Αιγύπτιοι χαρακτηρίζονται ως «ὕβρισταί»⁶¹⁸ (στ. 30: ἀρσενοπληθῆ δ' ἔσμον ὕβριστῆν Αἰγυπτογενῆ· πρβλ. και στ. 426: γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων). Κατά τον Winnington-Ingram,⁶¹⁹ τίποτε δεν μας επιτρέπει να πούμε ότι οι Δαναΐδες θεωρούν τον γάμο αιμομικτικό, απλά δεν συναινούν σ' αυτόν· εκείνο το οποίο θα κινήσει τη συμπάθεια των Αργείων είναι η βία που θα χρησιμοποιήσουν οι Αιγύπτιοι και εξαιτίας της οποίας γίνονται «ὕβρισταί». Είναι αλήθεια ότι Έλληνες αποστρέφονταν τον αιμομικτικό γάμο, όπως μαρτυρά ο μύθος του Οιδίποδα, φαίνεται όμως ότι η απαγόρευση των σεξουαλικών σχέσεων αφορούσε τους απευθείας προγόνους και απογόνους. Ο γάμος μεταξύ συγγενών ήταν θεμιτός στην αρχαία Αθήνα, όπως γίνεται φανερό από τον θεσμό της *επικλήρου*. Και στον μύθο υπάρχουν παραδείγματα γάμων μεταξύ εξαδέλφων (π.χ. Ηλέκτρα και Πυλάδης) που είναι απολύτως νόμιμοι και όπου δεν γεννάται θέμα αιμομιξίας. Ωστόσο, στην περίπτωση των Δαναΐδων και πέραν του ότι ίσως οι κόρες προσπαθούν να αποφύγουν την εκπλήρωση του χρησμού που θα σήμαινε τον θάνατο του πατέρα τους, καταδικάζεται καθαρά η ιδέα ενός γάμου μεταξύ συγγενών. Αυτό γίνεται φανερό και από τα λόγια του Δαναού (στ. 223–226):

ἐν ἀγνῶ δ' ἔσμος ὡς πελειάδων

⁶¹⁸ FISHER (1992) 269.

⁶¹⁹ WINNINGTON-INGRAM (1961) 143.

ἴξεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳ,
ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μαινότων γένος.
ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγῶν;⁶²⁰

Προσωπικά εκτιμῶ ὅτι οἱ Δαναῖδες θεωροῦν αιμομικτικό τὸν γάμο με τοὺς Αἰγυπτίους, καὶ γι'αὐτὸ τὸν χαρακτηρίζουν «ἀσεβῆ» (στ. 9) καὶ ἐνάντια στὸν νόμο τῆς Θέμιδος (στ. 37–38). Ἀλλά, με δεδομένο ὅτι υπάρχουν περιπτώσεις γάμου μεταξύ συγγενῶν στὴν τραγωδία (π.χ. ἡ περίπτωση Πυλάδη – Ηλέκτρας), περισσότερο ἴσως ἀπὸ τὴν αιμομιξία τίθεται τὸ θέμα τῆς ὕβρεως καὶ τῆς βίας, που γιγαντώνεται ὅταν ἀσκεῖται εἰς βᾶρος στενῶν συγγενῶν.⁶²¹ Ἡ ἀπόρριψη τοῦ γάμου ἐκ μέρους τῶν Δαναῖδων τὶς καθιστᾶ λιγότερο επικίνδυνες γιὰ τὴν πόλιν, γιατί τὴν προφυλάσσει ἀπὸ αὐτὸ που φόβιζε ἐνδεχομένως τοὺς πολίτες: τὸν κίνδυνο τῆς ἐπιμιξίας.

Ὁ Πελασγὸς θέτει τὸ καίριο ἐρώτημα κατὰ πόσον ἡ φυγὴ τῶν Δαναῖδων ἀντιτίθεται στους αἰγυπτιακοὺς νόμους καὶ μάλιστα δύο φορές: τὴν πρώτη ὑπαινικτικά (στ. 336: πότερα κατ' ἐχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις;)⁶²² τὴ δεύτερη εὐθέως (στ. 387–389: εἴ τοι κρατοῦσι παῖδες Αἰγύπτου σέθεν / νόμῳ πόλεως, φάσκοντες ἐγγύτατα γένους / εἶναι, τίς ἂν τοῖς ἀντιωθῆναι θέλοι;).⁶²³ Οἱ Δαναῖδες ὑπεκφεύγουν χωρὶς νὰ δώσουν σαφὴ ἀπάντηση ἀν οἱ διώκτες τοὺς ἔχουν νόμιμο δικαίωμα ἐπάνω τοὺς με βάση τοὺς ἰσχύοντες νόμους τῆς Αἰγύπτου. Θα μπορούσαμε νὰ υποθέσουμε ὅτι, ἐφόσον ἐμφανίζονται ὡς Ἑλληνίδες με ἀργεῖα καταγωγῆ, προφανῶς ὁ αἰγυπτιακὸς νόμος δὲν τὶς ἀφορᾶ. Δὲν ἐπιμένουν ὁμως σὲ λογικὰ ἐπιχειρήματα, ἀλλὰ προσπαθοῦν νὰ ἐπηρεάσουν τὸν Πελασγὸ ἀπευθυνόμενες στὸ συναίσθημά του. Ἀναφέρονται στὸ θράσος τῶν ἀρσενικῶν (στ. 426: γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων), στὴν πιθανότητα τῆς βίαιης ἀρπαγῆς τοὺς ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς *ασυλίας* (στ. 429–430: μὴ τι τλαῖς τὰν ἰκέτιν εἰσιδεῖν /

⁶²⁰ «..... κοπάδι περιστέρες
ἀπὸ κρικινέζια τρομασμένες ὁμόφτερα
κι ὁμόφυλα που μισοῦν καὶ μολύνουν τὸ γένος.
Ὅρνιο τρώγοντας ὄρνιο ἀμόλυντο μένει;»

(Μτφρ. Κ. Χ. Μύρης)

⁶²¹ ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2011) 60.

⁶²² «Ἀπὸ ἐχθρα τάχα, ἢ τὸ θαρρεῖς ἀνόσιο πράγμα;»

⁶²³ «Μ' ἀν πάνω σου ἔχουν δικαίωματ' ἀπ' τοὺς νόμους
τῆς χώρας σας τοῦ Αἰγύπτου οἱ γιοι, σα συγγενεῖς σας
που λένε πιο στενοί, πῶς νὰ θελήσῃ ἐνάντια
κανεῖς νὰ τοὺς σταθῆ;»

ἀπὸ βρετέων βίαι δίκας ἀγομέναν), στο δίκαιο που προστατεύεται ἀπὸ τοὺς θεοὺς (στ. 437: δίκαια Διόθεν κράτη). Ὄταν, ὁμως, μιλοῦν γιὰ δίκαιο, εἶναι φανερό ὅτι δὲν ἐννοοῦν τοὺς νόμους, ἀλλὰ τὸ ἀγραφο ἐθιμικὸ δίκαιο. Οἱ Δαναΐδες, ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ Γεωργουσόπουλος,⁶²⁴ μετατοπίζουν τὸ πρόβλημα καὶ τὸ μετατρέπουν ἀπὸ νομικὸ σε ἠθικὸ: ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ ἀρνηθοῦν τὸν γάμο καὶ νὰ παραμείνουν παρθένες, ἀρνούμενες τὴ γυναικεῖα φύση τοῦς.

Εἶναι γενικῶς ἀποδεκτὸ ὅτι ὁ Πελασγὸς εἶναι τὸ κατεξοχὴν τραγικὸ πρόσωπο στὴν τραγωδία αὐτή. Τα διλήμματα ποὺ ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει εἶναι πολλὰ:

–Εἶναι ὄντως ἀργεῖα ἡ καταγωγὴ τῶν ἰκετίδων (στ. 289–290: διδαχθεῖς <δ> ἂν τόδ' εἰδεῖην πλέον, / ὅπως γένεθλον σπέρμά τ' Ἀργεῖον τὸ σόν);

–Μήπως οἱ γυναῖκες εἶχαν διαπράξει κάτι ἀδικο καὶ γι' αὐτὸ εἶναι φυγάδες (στ. 344: εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοιν<ων>ὸς ἦι);

–Μήπως βάσει τῶν αἰγυπτιακῶν νόμων οἱ ἐξάδελφοὶ ἔχουν δικαιώματα ἐξουσίας ἐπάνω στις γυναῖκες, ὡς οἱ στενότεροὶ συγγενεῖς (στ. 387–389: εἴ τοι κρατοῦσι παῖδες Αἰγύπτου σέθεν / νόμῳ πόλῳ, φάσκοντες ἐγγύτατα γένους / εἶναι, τίς ἂν τοῖς ἀντιωθῆναι θέλοι);

–Δὲν ἀπαιτεῖται μεγάλη φροντίδα ὥστε οὔτε τις ἰκέτιδες νὰ παραδώσουν ἀλλὰ οὔτε νὰ δεχθοῦν ἀντίποινα τῶν ἐχθρῶν (στ. 412–415: καὶ μήτε Δῆρις ῥυσίων ἐφάψεται, / μήτ' ἐν θεῶν ἔδραισιν ᾧδ' ἰδρυμένας / ἐκδόντες ὑμᾶς τὸν πανώλεθρον θεὸν/βαρὺν ζύνοικον θησόμε<σ>θ' Ἀλάστορα);

–Ἀν ἐμπλακοῦν σε πόλεμο με τοὺς Αἰγύπτιους, δὲν εἶναι κρίμα νὰ χυθεῖ αἷμα ἀνδρῶν γιὰ χάρη αὐτῶν τῶν γυναικῶν (στ.476–477: πῶς οὐχὶ τὰνάλωμα γίγνεται πικρόν, / ἄνδρας γυναικῶν οὔνεχ' αἰμάξαι πέδον);

Ὁ Πελασγὸς δὲν μπορεῖ νὰ αποφασίσῃ μόνος, γιὰτὶ διακυβεύεται τὸ πεπρωμένο ολόκληρου τοῦ Ἄργους: ὅπως λέει, οἱ ἰκέτιδες δὲν κάθονται στους βωμοὺς τοῦ

⁶²⁴ ΜΥΡΗΣ (1977) 13.

σπιτιού του, αλλά στους βωμούς της πόλης (στ. 365–367: οὔτοι κάθησθε δωμάτων ἐφέστιοι / ἐμῶν. τὸ κοινὸν δ’ εἰ μιαίνεται πόλις, / ξυνῆ μελέσθω λαὸς ἐκπονεῖν ἄκη). Ο ηγέτης της πόλεως σέβεται την προτεραιότητα του λαού σε κρίσιμα θέματα και αναγνωρίζει την αδυναμία του να δράσει χωρίς την έγκρισή του.⁶²⁵ Βρίσκεται σε δίλημμα (στ. 379: ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ’ ἔχει φρένας· στ. 397: οὐκ εὔκριτον τὸ κρῖμα· μὴ ἔμ’ αἰροῦ κριτήν).⁶²⁶ Ὅπως επισημαίνει ο Χουρμουζιάδης,⁶²⁷ οι Δαναΐδες «πολιορκούν ως κέτιδες, με το αίτημα προστασίας, τον βασιλέα του Ἄργους». Οι *ικέτιδες* εκφοβίζουν τον βασιλιά ότι θα τιμωρηθεί από τον Δία (κατά τον Gould⁶²⁸ κάθε πράξη *ικεσίας* εμπεριέχει απειλή). Η απόφαση του Πελασγού λαμβάνεται αναγκαστικά ύστερα από την πίεση του Χορού και υπό την απειλή των *ικετίδων* ότι θα κρεμαστούν με τις ζώνες τους από τα αγάλματα των θεών (στ. 463: νέοις πίναξι βρέτεια κοσμησαι τάδε και στ. 465: ἐκ τῶνδ’ ὅπως τάχιστ’ ἀπάγξασθαι θεῶν)⁶²⁹ κάτι που θα έριχνε φοβερό *μίασμα* επάνω σε όλη την πόλη (στ. 478–479: ὅμως δ’ ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον / ἰκτῆρος· ὕψιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος). Ο βασιλιάς καλεί τις Δαναΐδες να κατέβουν από τον βωμό και να έλθουν στο ξέφωτο του άλσους (στ. 508).⁶³⁰ Η αποχώρηση από το ύψωμα της κοινοβωμίας και η κάθοδος στο άλσος υπαγορεύεται από σκηνοθετικούς λόγους και ενδεχομένως επικυρώνει συμβολικά την αποδοχή της *ασυλίας* εκ μέρους του Πελασγού.⁶³¹ Οι *ικέτιδες* δεν θα έπρεπε να εγκαταλείψουν τα αγάλματα των θεών, καθώς όμως αποτελούν τον Χορό του δράματος πρέπει να βρεθούν στην *ορχήστρα* για να χορέψουν και να τραγουδήσουν. Κατά τον Sandin⁶³² ο Πελασγός επιδιώκει να απομακρύνει τις *ικέτιδες* από τον βωμό επειδή απείλησαν ότι θα κρεμαστούν και τις παροτρύνει να αφήσουν τις *ικετηρίες*

⁶²⁵ WEST (2006) 35–37· ΓΚΙΠΓΚΕΝΗΣ (2009) 352.

⁶²⁶ Κατά την Αέλιον [AELION (1983) II, 16, σημ. 6] στον Πελασγό του Αισχύλου παραπέμπει ο Κυμαίος Αριστόδικος, ο οποίος στον Ηρόδοτο (1.157–160) συμβουλεύεται τον χρησμό σχετικά με τον *ικέτη* Πακτύη θέτοντας ένα ερώτημα υπό μορφήν διλήμματος.

⁶²⁷ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2010) 42.

⁶²⁸ GOULD (1970) 100.

⁶²⁹ Το ενδεχόμενο της αυτοκτονίας είχε διατυπωθεί ήδη από την πάροδο, στον στ. 160: «ἀρτάναις θανοῦσαι».

⁶³⁰ Για τους ενδεχόμενους σκηνοθετικούς λόγους που αναγκάζουν τον Πελασγό να εκφωνήσει τον στ. 508 βλ. SANDIN (2005) 208· JOUANNA (2002) 791· FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) II 506–523, 508, 509· LESKY (1987) 174.

⁶³¹ FERRARI (1986).

⁶³² SANDIN όπ.π.

τους στον βωμό (στ. 506) ώστε να μην ξανανέβουν σ' αυτόν όταν εκείνος απομακρυνθεί.

Ο Πελασγός, λειτουργώντας δημοκρατικά, επιμένει ότι η τελική απόφαση ανήκει στη βουλή, την οποία θα προσπαθήσει να επηρεάσει θετικά συμβουλευόντας τον Δαναό ν' αφήσει σημάδια *ικεσίας* στους διάφορους βωμούς των εγχώριων θεών. Η στάση αυτή του βασιλιά προβληματίσε τους μελετητές και αντιμετωπίστηκε διττά: όσοι αναζητούν ιστορικές αναφορές βλέπουν ένα πολιτικό μήνυμα του Αισχύλου υπέρ της δημοκρατίας⁶³³ και όσοι αναζητούν δραματική εξήγηση θεωρούν ότι δίνεται έμφαση στον ρόλο του αργίτικου λαού γιατί εξυπηρετεί δραματικά τη συνέχεια της τριλογίας.⁶³⁴ Κατά την Zelnick–Abramovitz⁶³⁵ η μεταβίβαση της *ικεσίας* από τον βασιλιά στους πολίτες συμβολίζει τη μεταβίβαση της ευθύνης από τον άρχοντα στον δήμο. Ο Vidal-Naquet⁶³⁶ εκτιμά ότι ο Πελασγός είναι το μόνο «ξεκάθαρα δημοκρατικό πρόσωπο» στο έργο του Αισχύλου. Εκτός αυτού, έχει επισημανθεί ότι ο Πελασγός είναι μοναδική περίπτωση στο σωζόμενο αττικό τραγικό δράμα, διότι είναι πρωταγωνιστής μόνον «τεχνικά»: δραματικά, πρωταγωνιστής είναι ο Χορός.⁶³⁷ Όπως σημειώνει ο Γκιργκένης,⁶³⁸ ο ηγέτης της δημοκρατικής πόλης «φοβάται την κρίση των πολιτών», αλλά παράλληλα παρουσιάζεται «να κατέχει καλά την ψυχολογία του πλήθους και τη δύναμη της πειθούς, η οποία υλοποιείται τόσο με δράσεις συγκεκριμένης συμβολικής (οδηγίες για την τοποθέτηση των κλάδων *ικεσίας* με τέτοιο τρόπο, ώστε να συγκινηθεί ο λαός) όσο και με τη δύναμη του πειστικού λόγου στη συνέλευση». Κατά την Tzanetou⁶³⁹ στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου το δραματικό μοντέλο προσεγγίζει πολύ στις πραγματικές πρακτικές *ικεσίας* που εφαρμόζονταν στην Αθήνα, καθώς η παροχή ασύλου στους *ικέτες* αποφασίστηκε με ψηφοφορία από τη συνέλευση των Αργείων (στ. 605–610).

⁶³³ PODLECKI (1966) 50.

⁶³⁴ GARVIE (1969) 153.

⁶³⁵ ZELNICK-ABRAMOVITZ (1998) 570–571.

⁶³⁶ VERNANT & VIDAL-NAQUET (1991) 131.

⁶³⁷ GARVIE (1969) 130· BURIAN (1974b) 13.

⁶³⁸ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 352.

⁶³⁹ TZANETOU (2012) 13.

Η ανάθεση από τον Δαναό κλάδων *ικεσίας* στους βωμούς της πόλης, κατόπιν προτροπής του βασιλιά, είναι άλλη μία σκηνή *ασυλίας*, στην οποία γίνεται αναφορά χωρίς να αναπαριστάνεται *επί σκηνής* (στ. 480–488):

σὺ μὲν, πάτερ γεραιὲ τῶνδε παρθένων,
<.....>
κλάδους τε τούτους αἴψ' ἐν ἀγκάλαις λαβὼν
βωμοὺς ἐπ' ἄλλους δαιμόνων ἐγχωρίων
θές, ὡς ἴδωσι τῆσδ' ἀφίξεως τέκμαρ
πάντες πολῖται, μηδ' ἀπορριφθῆ λόγος
ἐμοῦ κατ' ἀρχῆς γὰρ φιλαίτιος λεῶς.
καὶ γὰρ τάχ' ἄν τις οἰκτίσας ἰδὼν τάδε
ὔβριν μὲν ἐχθήρειεν ἄρσενος στόλου,
ὕμῖν δ' ἄν εἴη δῆμος εὐμενέστερος.⁶⁴⁰

Στις *Ίκέτιδες* αναπτύσσονται δύο από τους βασικότερους θεσμούς της αθηναϊκής πόλεως: η *προξενία*, η οποία ρύθμιζε τις διακρατικές σχέσεις υπό τον έλεγχο του σώματος των πολιτών, και η *μετοικία*, το καθεστώς υπό το οποίο εντάσσονταν οι ξένοι στην πόλιν ώστε να ελέγχεται η δράση τους.⁶⁴¹ Κατά την Göttsche,⁶⁴² πιθανότατα ο Αισχύλος πρώτος συνέδεσε την *ικεσία* τόσο με την *ασυλία* όσο και με τη *μετοικία*. Ο αρχέγονος κοινωνικός θεσμός της *ικεσίας* εμφανίζεται στη δημόσια, «πολιτική» εκδοχή του.⁶⁴³ Η διαδικασία της ένταξης των Δαναΐδων στην κοινότητα διακρίνεται σε δύο φάσεις: αρχικά αντιμετωπίζονται ως *ξένοι* και ο Αισχύλος χρησιμοποιεί το

⁶⁴⁰ «Σήκω λοιπόν και πάρε, γηραλέε πατέρα των παρθένων αυτών, στην αγκαλιά σου ετούτα τα κλαδιά, επάνω να τα πας και τακκουμπήσης σ' άλλους βωμούς των εγχωρίων των θεών μας, που όλ' οι πολίτες νάχουνε να ιδούν σημάδια της *ικεσίας* αυτής, μηδέ ριχτή για μένα λόγος κακός· γιατί αγαπά να βρίσκη πάντα της αρχής φταίξιμ' ο λαός· μα έτσι μπορεί, ίσως, όταν τα ιδή, να κινηθή σ' έλεος και πάρη από κακό τους άνομους άντρες εχθρούς σας και πιο καλοπροαίρετα σε σας να κλίνη.»

⁶⁴¹ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 354.

⁶⁴² GÖTTSCHKE (2003).

⁶⁴³ PODLECKI (1966) 45–50· GOULD (1973) 90.

λεξιλόγιο του θεσμού της *προξενίας*, ενώ στη συνέχεια γίνονται δεκτές ως *μέτοικοι* και χρησιμοποιείται το λεξιλόγιο του θεσμού της *μετοικίας*. Ο Πελασγός συναντώντας τις ξένες παρατηρεί ότι έφθασαν ούτε κηρύκων ὕπο / ἀπρόξενοί τε (στ. 238–239), με άλλα λόγια χωρίς κάποιον κήρυκα που να τις συνοδεύει και χωρίς κάποιον *πρόξενο* για να τις υποδεχθεί. Εκείνες ζητούν από τον Πελασγό να γίνει *πρόξενος* (στ. 418–419: φρόντισον καὶ γενοῦ / πανδίκως εὐσεβῆς πρόξενος) και ο Δαναός δείχνει την ευγνωμοσύνη του χαρακτηρίζοντάς τον «αἰδοῖον πρόξενον» (στ. 491). Στον όρο θα πρέπει μάλλον να αποδοθεί η ευρύτερη σημασία του *προστάτη*, παρά να θεωρηθεί ότι ανταποκρίνεται στον τίτλο του θεσμού του *προξένου* κατά την κλασική εποχή. Η Αίγυπτος δεν μπορεί να αντιπροσωπευθεί από έναν *πρόξενο* στο Άργος και, παρότι οι Δαναΐδες διατείνονται ότι έχουν ρίζες από το Άργος, η καταγωγή τους δεν αρκεί για να έχουν δικαίωμα σε *πρόξενο*.⁶⁴⁴ Είναι όμως φανερό ότι ο όρος συνδέεται με την ένταξη των *μετοίκων* στο σώμα της κοινότητας.⁶⁴⁵ Κατά τον Schlesinger⁶⁴⁶ η *ικεσία* των Δαναΐδων έχει ολοκληρωθεί στον στ. 506, καθώς έχουν βρει *πρόξενο*, και η αποστολή που αναλαμβάνει ο Δαναός τον φέρνει σε επαφή με το κοσμικό στοιχείο. Η ρήση του Δαναού που φέρνει την αγγελία ότι το αίτημα της *ασυλίας* έγινε αποδεκτό, περιέχει ενδιαφέροντα στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο όφειλε μια πόλη να αντιμετωπίσει τον *ικέτη*. Η ψήφος για παροχή ασύλου ήταν ομόφωνη μετά τον λόγο του βασιλιά, ο οποίος προειδοποίησε τον λαό του ότι μια ενδεχόμενη απόρριψη του αιτήματος *ασυλίας* θα επέσυρε την οργή του Διός Ικεσίου. Το *μίασμα* θα έπεφτε σε όλη τη χώρα και θα ήταν διπλό, γιατί διπλή ήταν και η ιδιότητα των *ικετών*: και *ξένοι*, αφού έρχονταν από την Αίγυπτο, και *πολίτες* λόγω της καταγωγής τους από την Ιώ. Υπ’ αυτές τις συνθήκες η πόλη αναλαμβάνει την υποχρέωση να προσφέρει άσυλο στους *ικέτες* γνωρίζοντας ότι θέτει σε κίνδυνο την ασφάλειά της κι ότι θα αναγκαστεί να αντιμετωπίσει την εχθρική επίθεση των Αιγυπτίων.

⁶⁴⁴ GAUTHIER (1972) 54· VIDAL-NAQUET (2001) 110.

⁶⁴⁵ GAUTHIER, όπ.π., 54 και 133–134. Με ανάλογο τρόπο χρησιμοποιείται ο όρος *πρόξενος* σε χωρίο του αισχύλειου σατυρικού δράματος *Δικτυουλκοί*: βλ. όπ.π., 55.

⁶⁴⁶ SCHLESINGER (1933) 43–44. Βλ. και GOULD (1973) 89.

Η παροχή ασύλου σήμαινε ότι δίνεται στις *ικέτιδες* η ιδιότητα του ελεύθερου *μετοίκου* και τους παρέχεται προστασία από κάθε εχθρική επιβουλή. Όποιος τις απειλήσει ατιμάζεται και εξορίζεται. Ήδη ο Πελασγός εκδιώκει τον Αιγύπτιο κήρυκα από την πόλη γιατί τον θεωρεί κλέφτη των θεών (στ. 927: οὐ γὰρ ξενοῦμαι τοὺς θεῶν συλήτορας), με την έννοια ότι αυτός προσπαθεί να αποσπάσει δια της βίας από τους βωμούς τους *ικέτες* οι οποίοι ανήκουν στον θεό.⁶⁴⁷ Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι οι Δαναΐδες γίνονται δεκτές στο Άργος όχι με βάση την καταγωγή τους από την Ιώ, γιατί δεν ανήκουν στην αυτόχθονα γενεά των Πελασγών, αλλά ως μέτοικοι. Ο Γκιργκένης σημειώνει λεκτικές παραλληλίες (η χρήση των όρων «ἀστοί» και «ἀστόξενοι», η φράση «τῆσδε κοινωνεῖν χθονός») με τον μεταγενέστερο, περίκλειο νόμο του 452/1 π.Χ., ο οποίος όριζε ότι γνήσιοι Αθηναίοι πολίτες θα θεωρούνταν στο εξής μόνον όσοι είχαν και τους δύο γονεῖς Αθηναίους. «Οι *Ίκέτιδες* φαίνεται να στέκονται στην πορεία μιας ιδεολογικής εξέλιξης που καθορίζεται από την έμφαση του ιδεολογήματος της αυτοχθονίας ως μέσου για την επίτευξη ισότητας μεταξύ των Αθηναίων κάθε τάξης, αλλά και για τον αποκλεισμό των *μετοίκων* ή των γόνων Αθηναίων με μη Αθηναίους (ή Αθηναίες) από το δικαίωμα του πολίτη».⁶⁴⁸ Στη δημοκρατική Αθήνα κάθε *μέτοικος* χρειαζόταν έναν διαμεσολαβητή στη σχέση του με την πόλη, έναν *προστάτη* που θα εγγυόταν γι' αυτόν. Σε αντίθετη περίπτωση υποβαλλόταν σε «γραφή ἀποστασίου».⁶⁴⁹ Τον ρόλο του *προστάτη* των Δαναΐδων έχει ο ίδιος ο Πελασγός.⁶⁵⁰ Ο Kopperschmidt⁶⁵¹ μελετώντας τον ρόλο του Πελασγού στο δράμα βρίσκει αναλογίες μ' εκείνον της Αθηνάς στις *Εὐμενίδες*, η οποία μεσολαβεί στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου για την αθώωση του Ορέστη.

647 BRAVO (1980) 718.

648 ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 354.

649 Καμία αρχαία πηγή δεν διευκρινίζει την ακριβή αποστολή του *προστάτη*. Εικάζουμε ότι ο *προστάτης* ήταν το πρόσωπο που θα μπορούσε να εγγυηθεί ότι ένας ξένος ήταν κατάλληλος για να γίνει αποδεκτός ως μόνιμος κάτοικος της Αττικής. Φαίνεται πως ήταν δυνατή η υποβολή μήνυσης για έλλειψη *προστάτη*, υπεύθυνος δε για τις δίκες ήταν ο πολέμαρχος (Αριστ. *Άθ. Πολ.* 58). Ο Πολυδεύκης (8.35) κάνει λόγο για «γραφή ἀποστασίου» κατά των αποστατούντων δούλων. Βλ. MACDOWELL (²1988) 124.

650 CASSELA (1999) 51, 53.

651 KOPPERSCHMIDT (1971) 324–329.

Επιπλέον, όμως, στις *Ίκέτιδες* ρόλο *προστάτη* έχει και όλη η κοινότητα,⁶⁵² όπως φαίνεται καθαρά από τους στ. 963–965:

προστάτης δ' ἐγὼ
ἄστοί τε πάντες, ὄνπερ ἦδε κραίνεται
ψηφός.⁶⁵³

Στην αιτιολογική τους διάσταση οι *Ίκέτιδες* μπορούν να παραβληθούν με τις *Εὐμενίδες* που προσφέρουν μια μυθολογική εκδοχή για την καταγωγή του θεσμού του Αρείου Πάγου. Και τα δύο έργα αντιμετωπίζουν προβλήματα που έχουν να κάνουν με *ικέτες* και προκρίνουν την πειθῶ ως αποτελεσματικότερο μέσο από τη βία. Και στις δύο περιπτώσεις η λύση δίνεται από ένα σώμα πολιτών (την Εκκλησία των Αργείων και τη βουλή του Αρείου Πάγου) και η απόφαση λαμβάνεται μετά από ψηφοφορία (δι' ανατάσεως των χειρών και ομόφωνη στην πρώτη περίπτωση, με ρίψη ψήφων σε κάλπη και αμφίρροπο αποτέλεσμα στη δεύτερη). Στις *Ίκέτιδες* η δημόσια συζήτηση και η ψηφοφορία γίνονται εκτός σκηνής, ενώ στις *Εὐμενίδες* διαδραματίζονται ενώπιον των θεατών, ωστόσο και στα δύο δράματα είναι εμφανής η σημασία που δίνεται στις δημοκρατικές διαδικασίες.⁶⁵⁴

Οι στίχοι 609 κ.ε. περιγράφουν τα χαρακτηριστικά της ιδιότητας του *μετοίκου* που παραχωρούνται στις Δαναΐδες σύμφωνα με το ψήφισμα:⁶⁵⁵

ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἐλευθέρους
κάρ<ρ>υσιάστους ξύν τ' ἀσυλία βροτῶν·
καὶ μήτ' ἐνοίκων μήτ' ἐπηλύδων τινὰ
ἄγειν· ἐὰν δὲ προστιθῆ τὸ καρτερόν,
τὸν μὴ βοηθήσαντα τῶνδε γαμόρων
ἄτιμον εἶναι ξὺν φυγῆ δημηλάτῳ.⁶⁵⁶

⁶⁵² GOULD (1973) 89.

⁶⁵³ «..... ξενοπροστάτης
θε να σας είμαι εγώ κι όλ' οι πολίτες, πόχουν
το νόμο αυτό ψηφίση.»

⁶⁵⁴ BAKEWELL (2013) 122–123.

⁶⁵⁵ Για τη διατύπωση που έχει χρησιμοποιηθεί από τον Αισχύλο βλ. BRAVO (1980) 807–808.

Στις *ικέτιδες* δίνεται η δυνατότητα να μετοικίσουν στη γη των Αργείων ως ελεύθεροι άνθρωποι.⁶⁵⁷ Απαγορεύεται να κρατηθούν ως εγγύηση για κάποια υποχρέωσή τους, προστατεύεται το απαραβίαστο του προσώπου και της περιουσίας τους, απαγορεύεται να συλληφθούν ως δραπετές δούλοι ή να απαχθούν από *πολίτη* ή *ξένο*. Είναι, δηλαδή, κύριοι του εαυτού τους και της περιουσίας τους.⁶⁵⁸ Επίσης ορίζονται ποινές για τον *πολίτη* που δεν θα βοηθήσει τις *μετοίκους* σε περίπτωση κινδύνου: χάνει τα πολιτικά του δικαιώματα και εξορίζεται. Το ψήφισμα ενσαρκώνει τον νόμο του Ξένιου Δία (στ. 624: Ζεύς δ' επέκρανεν τέλος).

Η είδηση γίνεται δεκτή με ανακούφιση και αγαλλίαση από τον Χορό, ο οποίος στο δεύτερο στάσιμο απευθύνει ευχαριστήρια ωδή για την πόλη του Άργους. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι στην τελευταία στροφή του δεύτερου στασίμου, ο Χορός προτρέπει την Εξουσία που κυβερνά τη χώρα να προσβλέπει στην κοινή ευτυχία αποδίδοντας σεβασμό στους *ξένους*, στους θεούς και στους γονείς. Δεν είναι τυχαίο ότι προτάσσεται το δίκαιο των *ξένων* και ότι δίνονται συμβουλές για ειρηνική επίλυση των διαφορών προτού τα πράγματα καταλήξουν σε καταστροφικές συγκρούσεις (στ. 701–703):

ξένοισί τ' εὐξυμβόλους,
πρὶν ἐξοπλίζειν ἄρη,

⁶⁵⁶ «..... πῶς μέτοικοι σε τούτη
τη χώρα να καθόμαστε, λεύτεροι, μ' όλα
της ασυλίας τα προνόμια ασφαλισμένοι
ἀπ' ἐχθροῦ ἐπιβουλῆ, κι οὔτε κανεῖς ἢ ντόπιος
ἢ ξένος να μπορῆ ἀπ' ἐδῶ να μας σηκώση.
κι ἀν χέρι βάλῃ ἐπάνω μας, ὅποιος πολίτης
να μας βοηθήσει ἀρνιόντανε, ἀτιμος νάναι
κι ἀπὸ τη χώρα ἐξόριστος μ' ὅλων τη ψήφο.»

⁶⁵⁷ Οι Δαναΐδες θα κατοικήσουν σε σπίτια που ανήκαν είτε στην πόλη είτε στον ίδιο τον Πελασγό (στ. 957 κ.ε.) αλλά φαίνεται ότι δεν θα αποκτήσουν την κυριότητά τους, γιατί χρησιμοποιούνται τα ρήματα «ναΐειν» και «οἰκεῖν» και ὄχι τα «κτάομαι», «κτίζω» και «ἔχειν». Στην Αθήνα του 5^{ου} αἰ. π.Χ. οι *μέτοικοι* συνήθως δεν είχαν δικαίωμα κατοχῆς σπιτιού ἢ γῆς: Βλ. ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 326–327. Οι *ικέτιδες* θα κατοικήσουν σε «μονορρυθμούς δόμους», που ἴσως να σημαίνει σπίτια με ομοίομορφη ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση και να συνδέεται με το ἱποδάμειο πολεοδομικὸ σύστημα που καθιερώθηκε μετὰ τους Περσικοὺς Πολέμους: βλ. RÖSLER (1993) 154. Κατὰ τον Γκιργκένη (ὅπ.π.) ἀν ἡ ὑπόθεση του Rösler εἶναι σωστή, οἱ Δαναΐδες πρόκειται να μείνουν σε μια περιοχὴ ἀνάλογη πολεοδομικά με τον Πειραιά, μια περιοχὴ που συνδεόταν στενά με τους *μετοίκους* και ἀποτελοῦσε το δεύτερο μεγαλύτερο οἰκιστικὸ κέντρο στην Ἀττικὴ μετὰ το *ἄστυ*.

⁶⁵⁸ ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) 325.

δίκας ἄτερ πημάτων διδοῖεν.⁶⁵⁹

Η άφιξη του Αιγύπτιου κήρυκα στην αρχή του τέταρτου επεισοδίου προαναγγέλλεται, όπως συμβαίνει με την άφιξη του Κρέοντα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*. Ο Δαναός είναι μόνος με τις κόρες του, όπως ο Οιδίπους βρίσκεται μόνος με την Αντιγόνη.⁶⁶⁰ Η επέμβαση του Αιγύπτιου κήρυκα και των ακολούθων του χαρακτηρίζεται από βία λεκτική και σωματική. Ο Κήρυκας θα βρει τις Δαναΐδες καθισμένες στο ιερό και θα προσπαθήσει να τις αποσπάσει από τις έδρες όπου κάθισαν (στ. 852: *λεῖφ' ἔδρανα*) —η απόπειρα του αντιπάλου να ωθήσει τους *ικέτες* σ' εγκατάλειψη του βωμού αποτελεί τυπικό μοτίβο των σκηνών *ασυλίας* στην τραγωδία. Όταν πραγματοποιείται η σύγκρουση ανάμεσα στον βασιλιά Πελασγό και στον Αιγύπτιο κήρυκα, στις *ικέτιδες* έχει ήδη παραχωρηθεί άσυλο. Στην τραγωδία αυτή η κύρια αντιπαράθεση ήταν εκείνη μεταξύ *ικετών* και *προστάτη* και η λύση δόθηκε με την απόφαση του Πελασγού να υπερασπιστεί το αίτημα των *ικετών* ενώπιον του λαού. Το δίλημμα του Πελασγού ήταν η ευσέβεια απέναντι στους θεούς και το συμφέρον της πόλης. Τώρα τα δύο αυτά συμπίπτουν, εφόσον η *πόλις* πήρε την απόφαση να παράσχει προστασία στους *ικέτες*, και επομένως ο Κήρυκας δεν διαθέτει ισχυρά επιχειρήματα.⁶⁶¹ Η κεντρική σύγκρουση, αν θα πρέπει ή όχι να τιμηθεί ο Δίας, είναι παρούσα και στις δευτερεύουσες αντιπαραθέσεις μεταξύ *ικέτη* – *διώκτη* και *προστάτη* – *διώκτη* ως η πηγή της δράσης.⁶⁶²

Κλείνοντας την ενότητα αυτή, θα πρέπει να επισημανθεί η σχέση ανάμεσα στην *αιδώ* και στην *ικεσία*.⁶⁶³ Η *αιδώς* που πρέπει να χαρακτηρίζει τα λόγια και τα έργα του *ικέτη* προκαλεί την *αιδώ* στη στάση του *ικετευόμενου*: επομένως, η *αιδώς* στον θεσμό της *ασυλίας* είναι κοινή και για τα δύο μέρη και χαρακτηρίζει το όλο περιβάλλον της *ικεσίας*. Ο άνεμος που φέρνει τις *ικέτιδες* στο Άργος είναι «αἰδοῖον πνεῦμα» (στ. 27–

⁶⁵⁹ «και με τους ξένους καλοσύβαστοι,
πριν πόλεμο αρματώσουνε και γίνουν
όσα κακά αναπόφευγα,
με δίκες τις διαφορές ας λύνουν.»

⁶⁶⁰ KOPPERSCHMIDT (1971) 332.

⁶⁶¹ ΑÉLION (1983) II, 29.

⁶⁶² MAIO (1989) 14–15.

⁶⁶³ GOULD (1973) 87· CAIRNS (1993) 183–185.

28: δέξασθ' *ικέτην τὸν θηλυγενῆ στόλον / αἰδοῖαι πνεύματι χώρας*). Ως «αἰδοῖος» χαρακτηρίζεται τόσο ο Δίας (στ. 192: *ἀγάλματ' αἰδοίου Διός*) όσο και ο βασιλιάς Πελασγός (στ. 491: *αἰδοῖον εὐρεθέντα πρόξενον λαβεῖν*). «Αἰδοῖα» πρέπει να είναι τα λόγια των *ικετών* (στ. 194: *αἰδοῖα καὶ γοεδνὰ καὶ ζαχρεῖ' ἔπη* και στ. 455: *πολλῶν ἄκουσον τέρματ' αἰδοίων λόγων*) και «αἰδοῖα» ήταν τα δάκρυα της Ιούς (στ.578–579: *δακρῶν δ' ἀπο-/στάζει πένθιμον αἰδῶ*). Με «αἰδῶ» πρέπει να αντιμετωπίζει ο *ικετευόμενος* τον *ικέτη* (στ. 362: *ποτιτρόπαιον αἰδόμενος* και στ. 641: *αἰδοῦνται δ' ἰκέτας Διός*). «Αἰδῶ» πρέπει να αισθάνεται ο άνθρωπος μπροστά σ' έναν βωμό στολισμένο με *κλάδους κεσίας* (στ. 345: *αἰδοῦ σὺ πρῦμναν πόλεος ὧδ' ἔστεμμένη<v>*) και η «αἰδώς» είναι η οφειλόμενη αντίδραση απέναντι στην οργή του Δία, *προστάτη των ικετών* (στ. 478–479: *ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον / ἰκτῆρος*).

Με το μοτίβο της *ασυλίας* στις *Ίκέτιδες* τίθενται προβλήματα ηθικά, που αφορούν στο εθιμικό δίκαιο και την ηθική τάξη, αλλά και προβλήματα νομικά και πολιτικά, που αφορούν στο ιδιωτικό και δημόσιο διεθνές δίκαιο και στην εξωτερική πολιτική. Όλα αυτά τα θέματα γίνονται αντικείμενα διαπραγμάτευσης ανάμεσα στις Δαναΐδες, στον Πελασγό και στους Αιγυπτίους, που εκπροσωπούν την φύση, την πολιτεία και τον νόμο αντίστοιχα. Το καθένα από αυτά τα τρία μέρη υπερασπίζεται το θέμα από τη δική του οπτική γωνία στηριζόμενο σ' ένα δικό του νομικό καθεστώς, αλλά το κάθε μέρος παραβιάζει κάποιον θεσμό.⁶⁶⁴ Οι Δαναΐδες επικαλούνται ηθικά θέματα, αλλά παραβιάζουν το νομικό θέμα που είναι ο αιγυπτιακός νόμος. Ο Πελασγός καλύπτει τις *ικέτιδες* ηθικά, αλλά τις αφήνει ακάλυπτες νομικά. Οι Αιγύπτιοι υπερασπίζονται τα νόμιμα δικαιώματά τους, αλλά παραβιάζουν τις αρχές του διεθνούς δικαίου. Ο καθένας παραβιάζει κάποιον θεσμό που όμως έχει την εγγύηση του Δία. Ποια είναι η θέση του Δία σε όλα αυτά; Το θέλημα του Δία προεξοφλεί ο δεύτερος Χορός στην έξοδο. Ο Δίας εκπροσωπεί την τάξη και είναι το μοναδικό κέντρο σταθερής αναφοράς.

⁶⁶⁴ ΜΥΡΗΣ (1977) 13 κ.ε.

Αναλογίες με τη σκηνή *ασυλίας* των *Ίκετίδων* παρουσιάζει η σκηνή *ικεσίας* στα είδωλα των θεών σε πρωιμότερη αισχύλεια τραγωδία, στους *Έπτά επί Θήβας*.⁶⁶⁵ Το δράμα έχει ως θέμα τον μυθικό πόλεμο της Θήβας στα πλαίσια του *οίκου* των Λαβδακιδών και τον αμοιβαίο φόνο των αντίπαλων γιων του Οιδίποδα, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη. Με την ανακοίνωση του πολέμου που κήρυξε ο Πολυνείκης εναντίον της πατρίδας του και του αδελφού του, οι γυναίκες της Θήβας καταλαμβάνονται από πανικό. Ο Χορός των τρομαγμένων παρθένων προστρέχει με σπουδή στην ακρόπολη της Θήβας για να προσπέσει στα αγάλματα των θεών. Όπως υποδηλώνεται από το μέτρο και τη διάρθρωση της παρόδου,⁶⁶⁶ οι γυναίκες δεν εισέρχονται συντεταγμένες σε στοίχους, αλλά κατακλύζουν την *ορχήστρα σποράδην*, εκδηλώνοντας την αγωνία τους. Στα χέρια κρατούν προσφορές για τους θεούς, στεφάνια και πέπλα για να στολίσουν τα αγάλματα κατά την αρχαία συνήθεια (στ. 78–181). Απευθύνουν τις *ικεσίες* τους αρχικά στην Αθηνά Παλλάδα και στον Ποσειδώνα, έπειτα επικαλούνται τον Άρη, την Αφροδίτη, τον Απόλλωνα, την Άρτεμη, την Ήρα, πάλι την Άρτεμη και τον Απόλλωνα, την Νίκη, για να κλείσουν εκ νέου με επίκληση στην Αθηνά Όγκα.⁶⁶⁷ Είναι φανερό ότι επικρατεί σύγχυση και ταραχή στις επικλήσεις τους. Στο τέλος ζητούν την βοήθεια όλων των θεϊκών δυνάμεων για τη σωτηρία της *πόλεως*. Όταν εισέρχεται ο Ετεοκλής (στ. 182 κ.ε.), τις βρίσκει σε στάση *ικεσίας* μπροστά στα είδωλα, να ξεφωνίζουν και να στριγγλίζουν όπως δεν ταιριάζει σε λογικούς ανθρώπους (στ. 185–186) και τις πείθει να αποτραβηχτούν από τα αγάλματα των θεών (στ. 265). Η προτροπή του Ετεοκλή στις

⁶⁶⁵ Πρόκειται για το τελευταίο έργο της τριλογίας με την οποία ο Αισχύλος κέρδισε την πρώτη νίκη στους αγώνες του 467 π.Χ.. Τα δύο πρώτα έργα (*Λαΐος* και *Οιδίπους*) θα πρέπει να περιλάμβαναν τον φόνο του Λαΐου από τον γιο του Οιδίποδα και τον ανόσιο γάμο του Οιδίποδα με τη μητέρα του. Η τετραλογία ολοκληρωνόταν με το σατυρικό δράμα *Σφίγγ*.

⁶⁶⁶ Το πρώτο μέρος της παρόδου δεν έχει τη συνήθη διάρθρωση των στροφικών συστημάτων ούτε αποτελείται, όπως συνήθως, από αναπαιστούς, αλλά από δοχμίους, μέτρο κατάλληλο για έκφραση έντονων συγκινήσεων (φόβου, απελπισίας) που ταίριαζε απόλυτα στην τραγωδία και συναντάται στην κωμωδία οσάκις ο κωμικός ποιητής επιδιώκει να παρωδήσει το τραγικό ύφος (πρβλ. σχόλιο Αριστοφ. *Άγ.* 1990: *θρηνών παρατραγωδεί*). Βλ. ΛΥΠΟΥΡΛΗΣ (1975) 91.

⁶⁶⁷ Φοινικικής προέλευσης επίθετο της θεάς Αθηνάς. Ο Σχολιαστής αναφέρει το ιστορικό της ονομασίας: «Ο Τύριος Αγήνορας είχε τρία παιδιά, την Ευρώπη, τον Κάδμο και τον Κύλικα. Όταν ο Δίας απήγαγε την Ευρώπη, έστειλε τους γιούς του να την αναζητήσουν και τους πρόσταξε να μη γυρίσουν πίσω αν δεν την βρουν. Ο Κάδμος ήρθε στην Ελλάδα και απευθύνθηκε στο μαντείο των Δελφών. Και ο θεός του είπε να ακολουθήσει εκείνο που θα συναντήσει βγαίνοντας από τον ναό. Ο Κάδμος συνάντησε μία αγελάδα και την ακολούθησε, έφθασε στη Θήβα, η αγελάδα γλίστρησε και ο Κάδμος εγκαταστάθηκε εκεί. Θυσίασε την αγελάδα στην Αθηνά και έχτισε ναό που τον ονόμασε με την φοινικική ονομασία της αγελάδας Όγκα.».

Θηβαίες να εγκαταλείψουν τα αγάλματα, τους δίνει τη δυνατότητα να επιστρέψουν στην *ορχήστρα* για το πρώτο στάσιμο, όπως η προτροπή του Πελασγού αποτελεί την πρόφαση για τις Δαναΐδες να κατέβουν από την *κοινοβωμία* στην *ορχήστρα*. Αναφέρονται και στην περίπτωση αυτή «ἀρχαῖα βρέτη» (στ. 211–212) και «θεῶν ἄδε πανάγυρις» (στ. 219–220) και είναι προφανές ότι έχουμε μια σειρά αγαλμάτων με τα σύμβολά τους επάνω στα βάθρα τους, ανάλογη με την *κοινοβωμία* των *Ἰκετίδων*. Ωστόσο δεν γίνεται λόγος για βωμό.⁶⁶⁸ Παρόλο που στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι τα αγάλματα των θεών βρίσκονται σε επίπεδο υψηλότερο από αυτό της *ορχήστρας*, ωστόσο η διαφορά ύψους θα βοηθούσε την εστίαση στο κέντρο της δράσης. Εξάλλου, από την προτροπή του Ετεοκλή στις γυναίκες να εγκαταλείψουν τα αγάλματα (στ. 265) μέχρι την αρχή του πρώτου στασίμου (στ. 288), μεσολαβούν πάνω από είκοσι στίχοι κατά τη διάρκεια των οποίων δίνεται στον Χορό ο χρόνος να επιστρέψει στην *ορχήστρα* για το τραγούδι και την όρχηση.⁶⁶⁹ Η στάση *ικεσίας* στη βάση των αγαλμάτων προσδίδει δραματικότητα στην παράσταση, όμως στους *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* οι γυναίκες προσπέφτουν ως *ικέτιδες* όχι για να αναζητήσουν άσυλο αλλά για να παρακαλέσουν για τη σωτηρία της πόλεως (στ.211–214):

ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ–
χαῖα βρέτη, θεοῖσι πίσυνοσ, νιφάδοσ
ὄτ' ὀλοᾶσ νειφομένας βρόμοσ ἐν πύλαισ·
δὴ τότε' ἦρθην φόβῳ πρὸσ
μακάρων λιτάσ, πόλεοσ ἴν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ O Arnott [ARNOTT (1962) 46] θεωρεί πιθανή την ύπαρξη βωμού: “There is no explicit reference to a stage altar in the play and we cannot be certain that one was used. The statue of the gods, on the other hand, were certainly shown, and it would be fitting for an altar to accompany them.”

⁶⁶⁹ ARNOTT, *ὄπ.π.*, 23–24.

⁶⁷⁰ «Μα ἦρθα μ' ασπούδα τρέχοντασ
πρὸσ τῶν θεῶν μασ τα παλιά τ' αγάλματα
πόχῳ σ' αυτοὺσ μονάχα ὀλα τα θάρρη μου,
ὄταν πάνω στίσ πύλεσ μασ μανίζοντασ
τ' ἀγριο τουφάνι τησ χιονιάσ βροντούσε·
τότ' απ' το φόβο να προσπέσω πέταξα
στη θεότη, νάθε με βοηθούσε.»

Έτσι, δεν πρόκειται για σκηνή *ασυλίας* αλλά μάλλον για *ικεσία* και παράκληση, ενώ οι *ικέτιδες* στα χέρια δεν κρατούν *κλαδιά ικεσίας* αλλά στεφάνια και πέπλα για να στολίσουν τα αγάλματα. Οι αναλογίες που παρουσιάζει το μοτίβο *ασυλίας* των *Ίκετίδων* με τη σκηνή *ικεσίας* στα είδωλα των θεών στους *Έπτά επί Θήβας* είναι περισσότερο σκηνοθετικές και όχι ουσιαστικές, με δεδομένο ότι στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται απλώς για παράκληση στους θεούς και δεν προβάλλεται κανένα αίτημα *ασυλίας*.

3.2.3 Η σκηνική παρουσίαση

3.2.3.1 Σκηνικός χώρος και σκηνικά αντικείμενα

Κέντρο της σκηνικής δράσης, όπως υπαγορεύει το ίδιο το κείμενο, είναι ένας κοινός βωμός, μια *κοινοβωμία*, επάνω ή πίσω από τον οποίο βρίσκονται αγάλματα θεών με τα σύμβολά τους. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη για ύπαρξη σκηνικού οικοδομήματος — καθώς απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά που να υπαινίσσεται την ενσωμάτωσή του στη σκηνική δράση⁶⁷¹—ούτε είναι απαραίτητο κάποιο σκηνικό βάθος,⁶⁷² ενώ για τις εισόδους και τις εξόδους χρησιμοποιούνται αποκλειστικά οι πλαϊνές δίοδοι. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο βωμός βρισκόταν σε επίπεδο υψηλότερο από την *ορχήστρα*. Ο Δαναός, καλώντας τις κόρες του να αναζητήσουν άσυλο στον βωμό, τον ονομάζει «πάγον ... αγωνίων θεῶν» (στ. 189) και από το ύψωμα αυτό, που χρησιμεύει και ως παρατηρητήριο, έχει τη δυνατότητα να κατοπτρεύει την πεδιάδα και την παραλία. Κατά τον Sandin,⁶⁷³ αν όχι ο βωμός, τουλάχιστον τα αγάλματα βρίσκονταν είτε στον φυσικό βράχο, είτε στον τοίχο πίσω από την *ορχήστρα*, είτε επάνω σε μια ξύλινη σκηνική κατασκευή. Ο χώρος της *ορχήστρας*, σε χαμηλότερο επίπεδο, ταυτίζεται με μια μη καθαγιασμένη περιοχή, ένα ξέφωτο του ιερού άλσους. Εκεί ορχείται ο Χορός κατά τα στάσια, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, από την προτροπή του Πελασγού προς τις Δαναΐδες, στο τέλος του πρώτου επεισοδίου (στ. 508: *λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν*

⁶⁷¹ ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2011) 77.

⁶⁷² CANAVAN (1982) 236.

⁶⁷³ SANDIN (2005) 36. Όσον αφορά στο σχήμα της *ορχήστρας*, ο Sandin θεωρεί πιθανότερο να ήταν κυκλική: βλ. όπ.π., 36 και 13–14.

έπιστρέφου τόδε).⁶⁷⁴ Ο Pickard-Cambridge⁶⁷⁵ υποθέτει ότι η εντύπωση του υψώματος δινόταν από το γεγονός ότι η *ορχήστρα* βρισκόταν επάνω σε ανάλημμα, ενώ πίσω από τον βωμό άρχιζε απότομη κατωφέρεια. Κατά πόσον μπορεί αυτό, όμως, να φανεί σαν ύψωμα από την οπτική γωνία του θεατή που βρίσκεται στο *κοίλο*; Λόγω του σημαντικού ρόλου που διαδραματίζει ο Χορός, ο Rehm⁶⁷⁶ θεωρεί τις *Ικέτιδες*, ως το πλέον κατάλληλο δράμα για να σκηνοθετηθεί εξ ολοκλήρου στον χώρο της *ορχήστρας*, με τον βωμό στο κέντρο της ή κοντά σ' αυτό. Ωστόσο, η αναφορά σε διαφορετικά ύψη κατά τη θεατρική πράξη είναι τόσο συχνή ώστε είναι δύσκολο να θεωρήσουμε ότι αφηνόταν στη φαντασία του θεατή.⁶⁷⁷

Αν και η χρήση δύο επιπέδων θεωρείται δεδομένη από τους περισσότερους μελετητές, υπάρχει διαφωνία ως προς τη μορφή του βωμού.⁶⁷⁸ Οι διαφορετικές απόψεις βρίσκονται σε συνάρτηση με την αντίληψη του κάθε ερευνητή σχετικά με την αρχιτεκτονική μορφή του θεάτρου της εποχής του Αισχύλου.⁶⁷⁹ Κατά τους Friis Johansen και Whittle,⁶⁸⁰ ο σκηνικός χώρος του Θεάτρου του Διονύσου, όπου για πρώτη φορά διδάχθηκε η τραγωδία, απετελείτο πιθανόν από την *ορχήστρα*, μια ξύλινη εξέδρα («*λογείο*») ελαφρά υπερυψωμένη που επικοινωνούσε με την *ορχήστρα* μέσω μιας μικρής κλίμακας, και το ξύλινο σκηνικό οικοδόμημα (*σκηνή*) που στηνόταν ειδικά για τους δραματικούς αγώνες. Ο Hammond⁶⁸¹ έχει υποθέσει ότι ως βωμός χρησιμοποιήθηκε ο ογκώδης φυσικός βράχος με την επικλινή επιφάνεια, που κατά την άποψή του καταλάμβανε τη νοτιανατολική πλευρά της αρχικής *ορχήστρας* στα χρόνια πριν από τη *διδασκαλία* της *Όρέστειας* (458 π.Χ.).⁶⁸² Άλλη άποψη είναι ότι ο βωμός βρισκόταν επάνω σε ένα ύψωμα —ξύλινο βάθρο ή έξαρμα γης— που είχε κατασκευαστεί ειδικά για τον σκοπό αυτό και που προοριζόταν να διαλυθεί πριν από τη *διδασκαλία* του επόμενου δράματος. Σε αυτό μπορεί κανείς να αντιτείνει ότι τόσο

⁶⁷⁴ «Κ' έλα εδώ στάλσος τανοιχτό και φέρνε γύρες».

⁶⁷⁵ PICKARD-CAMBRIDGE (1946) 33.

⁶⁷⁶ REHM (1988) 301–302.

⁶⁷⁷ PAPADOPOULOU (2011) 78–79.

⁶⁷⁸ Για την κατασκευή της *κοινοβωμίας* βλ. LESKY (1937) 126–127.

⁶⁷⁹ Βλ. εδώ [61](#).

⁶⁸⁰ FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) II, 3.

⁶⁸¹ HAMMOND (1972) 417–422.

⁶⁸² Είναι η λεγόμενη *Σκηνή* του πάγου: βλ. εδώ [60](#).

μια κινητή κατασκευή (αναγκαστικά πολύ μεγάλη προκειμένου να χωρέσει τον Χορό των Δαναΐδων) όσο και ένας χωμάτινος λοφίσκος θα ήταν πολύ δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να μεταφερθούν κατά τον ενδιάμεσο χρόνο μεταξύ των δύο δραμάτων.⁶⁸³ Αυτό ακριβώς χρησιμοποιείται ως πρόσθετο επιχείρημα από τους ερευνητές που δέχονται την ύπαρξη υπερυψωμένου «λογείου»⁶⁸⁴ ήδη από την εποχή του Αισχύλου —για το οποίο, όμως, δεν υπάρχουν ασφαλείς μαρτυρίες.⁶⁸⁵ Θεωρούν, λοιπόν, ότι η *κοινοβωμία* των *Ίκετίδων* αποτελούσε τμήμα μόνιμου υπερυψωμένου σκηνικού οικοδομήματος. Υπάρχει και η άποψη ότι ο μεγάλος βωμός ή τάφος που υπάρχει στα πρώτα έργα του Αισχύλου (τους *Πέρσες*, τους *Ἑπτά ἐπί Θήβας*, και τις *Ίκετίδες*) δεν είναι παρά το ίδιο το σκηνικό οικοδόμημα, η στέγη του οποίου θα χρησίμευε ως υπερυψωμένο επίπεδο.⁶⁸⁶

Ο βωμός θα πρέπει να ήταν αρκετά μεγάλος ώστε όλα τα μέλη του Χορού να είναι σε θέση, αν όχι να καθίσουν επάνω, τουλάχιστον να έχουν φυσική επαφή με αυτόν. Επάνω ή, το πιθανότερο, πίσω από τον βωμό, θα πρέπει να βρίσκονταν τα αγάλματα των «ἀγωνίων θεῶν» (στ. 189) με τα σύμβολά τους. Δεν είναι σαφές ποιοι ήταν οι «ἀγώνιοι θεοί» στους οποίους ήταν αφιερωμένος ο βωμός. Άλλοι θεωρούν ότι είναι μόνον οι τέσσερις θεοί οι προϊστάμενοι των μεγάλων αθλητικών αγώνων, και άλλοι ότι είναι όλοι οι δώδεκα μεγάλοι θεοί ως προστάτες εν κινδύνω.⁶⁸⁷ Οι θεοί της *κοινοβωμίας* τους οποίους αναγνωρίζει ο Χορός από τον στ. 209 κ.ε. είναι ο Ζεὺς, ο Απόλλων, ο Ποσειδών και ο Ερμής, οι προϊστάμενοι των μεγάλων αθλητικών αγώνων:

Χο. ὦ Ζεῦ, κόπων οἴκτιρε μή ἀπολωλότας.

Δα. κείνου θέλοντος εὔ τελευτήσει τάδε.

καὶ Ζηγὸς ὄρνιν τόνδε νῦν κικλήσκετε.

⁶⁸³ GARVIE (1969) 161 σημ. 4· ARNOTT (1962) 4 κ.ε., 22 κ.ε., 46 κ.ε.

⁶⁸⁴ Ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά: βλ. εδώ [61](#).

⁶⁸⁵ Η KENNER (1954) δέχεται πλουσιότερο εξοπλισμό θεάτρου και πρόωμη ύπαρξη *σκηνης* στο έργο.

⁶⁸⁶ Ο Roe [POE (1989) 120] παρατηρεί ότι μια υψωμένη κατασκευή είναι ένα κοινό χαρακτηριστικό των τριών πρώτων σωζόμενων έργων του Αισχύλου. Η υπόθεση ότι αυτή η κατασκευή είναι απόγονος του «ἐλέου», ή της «θυμέλης» ή του «βήματος», όπου στεκόταν ο πρώτος υποκριτής για να διακρίνεται από τον Χορό, είναι πιθανή αλλά δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί. Βλ. και BEES (1995) 92–98.

⁶⁸⁷ Κατά τον Ευστάθιο, «ἀγώνιοι θεοί» είναι οι λατρευόμενοι σε *κοινοβωμία* γιατί είναι συναθροισμένοι σαν σε αγώνα: βλ. *LSJ*⁹ s.v. «ἀγώνιος».

Χο. καλοῦμεν ἀγὰς Ἥλιου σωτηρίους.
 Δα. ἀγνόν τ' Ἀπόλλω, φυγάδ' ἀπ' οὐρανοῦ θεόν.
 Χο. εἰδὼς ἂν αἴσαν τήνδε συγγνοίη βροτοῖς.
 Δα. συγγοῖτο δῆτα καὶ παρασταίη πρόφρων.
 Χο. τίν' οὖν κικλήσκω τῶνδε δαιμόνων ἔτι;
 Δα. ὄρῳ τρίαιναν τήνδε σημεῖον θεοῦ.
 Χο. ἀλλ' εὖ τ' ἔπεμψεν εὖ τε δεξιάσθω χθονί.
 Δα. κήρυξ ὄδ' ἄλλος τοῖσιν Ἑλλήνων νόμοις.
 Χο. ἐλευθέροις νυν ἐσθλὰ κηρυκεύτω.⁶⁸⁸

Δεν αποκλείεται να υπήρχαν κι άλλα αγάλματα και ίσως αυτή η *κοινοβωμία* να ήταν κάτι αντίστοιχο με τον βωμό των Δώδεκα θεών στην Αγορά της αρχαίας Αθήνας. Ο Ηρόδοτος (6.108.4)⁶⁸⁹ αναφέρει περιστατικό κατά το οποίο οι Πλαταιείς, στις παραμονές των Περσικών Πολέμων, εξασφάλισαν την προστασία των Αθηναίων αναζητώντας άσυλο στον βωμό των Δώδεκα θεών. Ο Wiles,⁶⁹⁰ μάλιστα, προτείνει αντιστοιχία ανάμεσα στα δώδεκα αγάλματα και τις δώδεκα Δαναΐδες (δέχεται δωδεκαμελή Χορό) κρίνοντας από την απειλή των *ικετίδων* προς τον Πελασγό πως θα κρεμαστούν από αυτά αν απορριφθεί το αίτημα της *ασυλίας*. Τα αγάλματα πρέπει να ήταν *βρέτη*,⁶⁹¹ δηλαδή ξύλινα είδωλα, σύμφωνα με τα λόγια του Χορού (στ. 463: νέοις πίναξιν βρέτεα κοσμήσαι τάδε). Θα ήταν δε αρκετά μεγάλα ώστε να μοιάζει

⁶⁸⁸ «Χο. Λυπήσου, Δία, τους πόνους μας πρι να χαθούμε.

Δα. Αν θέλη εκείνος, όλα σε καλό θα βγούνε.

Τώρα καλέσετε κι αυτόν το γυιο του Δία

Χο. Του Ἥλιου καλούμε το λαμπρό σωτήριο φέγγος.

Δα. Και τον αγνό, τουρανού εξόριστο, το Φοίβο.

Χο. Θνητούς να ελεηθή, που απ'όμοια ξέρει τύχη.

Δα. Ας σπλαχνιστή λοιπόν και πρόθυμ'ας βοηθήση.

Χο. Ποιον άλλο απ'τους θεούς εδώ να κράξω ακόμα;

Δα. Βλέπω κι αυτή την τρίαινα, θεού σημάδι.

Χο. Βοηθός μου ας είν'και στη στεριά, όπως στο κύμα.

Δα. Κι ο Ερμής αυτός, άλλος εδώ από το δικό μας.

Χο. Ελευθερίας μηνύματα καλ'ας μας φέρη.'

⁶⁸⁹ Λακεδαιμόνιοι μὲν νυν Πλαταιεῦσι ταῦτα συνεβούλευον, οἳ δὲ οὐκ ἠπίστησαν, ἀλλ' Ἀθηναίων ἱρὰ ποιούντων τοῖσι δωδέκα θεοῖσι ἰκέται ἰζόμενοι ἐπὶ τὸν βωμὸν ἐδίδοσαν σφέας αὐτούς. Θηβαῖοι δὲ πυθόμενοι ταῦτα ἐστρατεύοντο ἐπὶ τοὺς Πλαταιάας· Ἀθηναῖοι δὲ σφι ἐβοήθηον.

⁶⁹⁰ WILES (1997) 195.

⁶⁹¹ ARNOTT (1962) 66· PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 33.

πειστική η απειλή που μόλις αναφέρθηκε⁶⁹² (στ 465: ἐκ τῶνδ' ὅπως τάχιστ' ἀπάγξασθαι θεῶν).

Η θέση του βωμού σε σχέση με την *ορχήστρα* έχει επίσης πολύ συζητηθεί.⁶⁹³ Για τους θιασώτες της *Σκηνης του πάγου*, ο βωμός θα καταλάμβανε τη νοτιοανατολική πλευρά της *ορχήστρας*. Η άποψη που θέλει τον βωμό στο κέντρο της *ορχήστρας*, τα αγάλματα «κοντά» (“close to the altar”) και τον Χορό να ορχείται γύρω από αυτόν,⁶⁹⁴ γεννά το ερώτημα αν θα υπήρχε αρκετός χώρος για να κινηθούν οι χορευτές. Μια *κοινοβωμία* ημικυκλικού σχήματος με τα αγάλματα των δώδεκα θεών στα όρια της *ορχήστρας*,⁶⁹⁵ θα άφηνε πολύ ελεύθερο χώρο στον Χορό, αλλά θα περιόριζε την ορατότητα των θεατών. Μοιάζει πιθανότερο το ύψωμα με την *κοινοβωμία* να βρισκόταν στο πίσω μέρος της *ορχήστρας* και συμμετρικά προς το άνοιγμα του κοίλου, ώστε να επιτρέπει την ελεύθερη όρχηση των χορευτών και την απρόσκοπτη κίνηση των υποκριτών του διαλογικού μέρους.⁶⁹⁶

3.2.3.2 Η σκευή

Η λεπτομερής ανάλυση του ενδυματολογικού υλικού των *Ίκετίδων* που επιχείρησε στη διατριβή της η Δεληγιαννίδου,⁶⁹⁷ απέδειξε ότι ο Αισχύλος χρησιμοποίησε το ένδυμα ως δομικό στοιχείο του μύθου και εργαλείο της πλοκής και ότι το χειρίστηκε ως δραματικό σύνεργο. Ο Δαναός και οι κόρες του προφανώς φορούσαν ενδύματα με έντονα τα στοιχεία του εξωτισμού και της πολυτέλειας, που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «βαρβαρικά». Η εξωτική εμφάνιση των Δαναϊδων σχολιάζεται από τον εισερχόμενο βασιλιά Πελασγό,⁶⁹⁸ ο οποίος από αυτήν συμπεραίνει την καταγωγή των γυναικών (στ. 236–237: οὐ γὰρ Ἀργολίς / ἐσθῆς γυναικῶν οὐδ' ἀφ' Ἑλλάδος

⁶⁹² POE (1989) 119.

⁶⁹³ Για τις διαφορετικές απόψεις που έχουν διατυπωθεί βλ. LEY (2007) 19–20. Ο ίδιος ωστόσο δεν παίρνει θέση, θεωρώντας ότι δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία.

⁶⁹⁴ WILES (1997) 196–197· REHM (1988) 301–302.

⁶⁹⁵ EWANS (1996) 203. Η πρόταση του Pickard-Cambridge την οποία αποδέχεται και ο Canavan [CANAVAN (1982) 239] είναι ότι τα αγάλματα βρίσκονται πίσω από ημικυκλικό βωμό, ώστε να μην εμποδίζουν την ορατότητα.

⁶⁹⁶ LESKY (1981) 363. ΓΩΓΟΣ (2005) 73· STANLEY (1970) 192· POE (1989) 119.

⁶⁹⁷ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005).

⁶⁹⁸ Βλ. και WYLES (2011) 48–50.

τόπων· στ. 279–280: Λιβυστικάϊς γὰρ μᾶλλον ἐμφερέστεραι / γυναιξίν ἐστε
κούδαμῶς ἐγχωρίαίς). Ο Ευριπίδης στους *Ἡρακλειῖδες* αντιστρέφει αυτό το στοιχείο: ο
Δημοφών αναγνωρίζει τον Κήρυκα ως Έλληνα από τη στολή του για να
αντιπαραθέσει την ελληνική του καταγωγή στην αυθάδη συμπεριφορά του.⁶⁹⁹
Αναφορές του κειμένου υποδεικνύουν ότι οι Δαναΐδες ήταν ντυμένες με πλούσια
κοστούμια σύμφωνα με τον συρμό της Ανατολής⁷⁰⁰ (στ. 123 και 133: Σιδονία
καλύπτρα· στ. 234–235: ποδαπὸν ὄμιλον τόνδ’ ἀνελληνόστολον / πέπλοισι
βαρβάροισι κάμπυκώμασιν· στ. 432: πολυμίτων πέπλων τ’ ἐπιλαβὰς ἐμῶν). Ο
ποιητής σκόπιμα φροντίζει να πληροφορήσει με έμμεσο τρόπο τους θεατές για το
υλικό από το οποίο ήταν φτιαγμένα τα φορέματα των *ικετίδων* (λινοσινεῖ), καθώς η
αναφορά του λινού οδηγεί σε γεωγραφικούς και οικονομικούς συνειρμούς. Όπως
σημειώνει η Δεληγιαννίδου,⁷⁰¹ το λινό ήταν ύφασμα που κατεξοχήν φορούσαν στην
Αίγυπτο και το οποίο θεωρείτο χαρακτηριστικό πολυτέλειας, και οι Δαναΐδες είναι
βασιλοπούλες μεγαλωμένες στην Αίγυπτο.⁷⁰² Ο Αισχύλος επετύγχανε να ντύνει τους
ήρωές του με την προσήκουσα για τον καθένα ενδυμασία και δεν είναι τυχαίο ότι οι
πηγές αναφέρονται με θαυμασμό στην ικανότητά του αυτή.⁷⁰³ Ασφαλώς η αναφορά
στην προέλευση των ενδυμάτων των Δαναΐδων είναι σκόπιμη: «Σιδονίαί». Στον
Όμηρο τα υφαντά της Σιδώνας μνημονεύονται ως ιδιαίτερος πολυτελή επειδή έχουν
εξαιρετική ποικιλία. Επομένως, ο προσδιορισμός «Σιδονίαί», εκτός του ότι αποτελεί
υπόμνηση της βαρβαρικής προέλευσης των *ικετίδων* τονίζει την πολυτέλεια της
ενδυμασίας τους. Το ερώτημα είναι τι ήταν η «καλύπτρα» που φορούσαν οι
Δαναΐδες. Η Δεληγιαννίδου⁷⁰⁴ πιστεύει ότι ήταν ένα εξάρτημα της γυναικείας
ενδυμασίας που κάλυπτε τελείως το πρόσωπο, είχε ξενική προέλευση και δεν
συμπεριλαμβανόταν στα καθημερινά ελληνικά γυναικεία ενδύματα, παρά μόνο στη
νυφική φορεσιά. Επομένως, η «Σιδονία καλύπτρα» δήλωνε την εξωτική προέλευση
των *ικετίδων*, το κοινωνικό και το πολιτιστικό τους υπόβαθρο, αλλά ταυτόχρονα και
την ιδιότητα της νύφης. Το πολύτιμο αυτό αντικείμενο αποτελεί σύμβολο ενός

⁶⁹⁹ ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2011) 106.

⁷⁰⁰ ΒΑΚΟΝ (1961) 26–27.

⁷⁰¹ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) 135–137.

⁷⁰² Για αιγυπτιακά κοστούμια στο δράμα βλ. ΒΡΟΟΚΕ (2003) 95–97.

⁷⁰³ Για τις αρχαίες μαρτυρίες βλ. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) 8–10.

⁷⁰⁴ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) 140–153.

ανεπιθύμητου επικείμενου γάμου, γι'αυτό και οι κοπέλες εκδηλώνουν την επιθυμία να το καταστρέψουν. Η πρόθεσή τους να ξεσκίσουν τα ρούχα τους (στ. 120–122 και 131–133: πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξύν λακίδι λινοσινεῖ / Σιδονία καλύπτρα),⁷⁰⁵ που αντιπαρατίθεται στην πολυτέλεια της ένδυσής τους, καταδεικνύει το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκονται. Το σχίσσιμο της καλύπτρας εδώ δεν αποτελεί μια απλή εκδήλωση θρήνου, όπως στους *Πέρσες* (στ. 537–540),⁷⁰⁶ αλλά φανερώνει την απέχθεια στην ιδέα του γάμου. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι τα λόγια των Δαναΐδων ακολουθούνται από μιμητικές κινήσεις κατά τις οποίες ξεσκίζουν τα πέπλα τους, όμως δεν φαίνεται να έγινε καμία τέτοια προσπάθεια γιατί απουσιάζει οποιοδήποτε σχετικό σχόλιο στη συνέχεια από την περιγραφή του Πελασγού. Ίσως το ρ. «ἐμπίτνω» να είναι ένας εφετικός ενεστώτας, δηλαδή να εκφράζει απλά μια επιθυμία.⁷⁰⁷

Η γνώμη της Δεληγιαννίδου είναι ότι οι *ικέτιδες* κατά τη συνάντησή τους με τον Πελασγό είχαν αρχικά καλυμμένα τα πρόσωπά τους. Γι'αυτό και ο βασιλιάς σχολίασε αρχικά τις εξωτικές φορεσιές τους (στ. 234–237) και απέκλεισε την προέλευσή τους από την Ελλάδα με βάση όχι το δέρμα, αλλά την ενδυμασία τους. Η αποκάλυψη των προσώπων τους πιθανότατα έγινε ταυτόχρονα με την αποκάλυψη της ταυτότητάς τους, από τον στ. 274 κ.ε. Σε κάθε περίπτωση, τόσο τα μέλη του Χορού κι ο Δαναός, όσο και ο Κήρυκας κι οι Αιγύπτιοι της ακολουθίας του, πρέπει να φορούσαν προσωπεία που έδειχναν μελαπή την επιδερμίδα.⁷⁰⁸ Άλλωστε σύμφωνα με πληροφορία του λεξικού *Σούδα* (s.v. Αισχύλος) ο Αισχύλος «πρῶτος εὔρε προσωπεῖα δεινὰ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικοὺς». Οι ίδιες οι Δαναΐδες αποδίδουν

⁷⁰⁵ «Απανωτά τα λινά
της Σιδώνας τα πέπλα
κουρέλια ξεφτίζω.»

(Μτφρ. Κ. Χ. Μύρης)

⁷⁰⁶ πολλαὶ δ' ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας
κατερεϊκόμεναι
διαμυδαλέους δάκρυσι κόλπους
τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι.

⁷⁰⁷ Όπως σημειώνει η Wyles [WYLES (2011) 3] η έκφραση αυτή των Δαναΐδων θα πρέπει να ήταν μεταφορική μάλλον παρά κυριολεκτική.

⁷⁰⁸ PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 192· GOLDHILL (1986) 259–264· ΒΑΛΑΚΑΣ (2009) 132–133· HALL (1989) 139–140· SAÏD (2010) 314· WYLES (2011) 17. Η HALL (όπ.π.) πιστεύει ότι οι κατασκευαστές προσωπείων θα πρέπει να επηρεάστηκαν από την τεχνική της αγγειογραφίας του πρώτου μισού του 6^{ου} αι. π. Χ., όταν ήταν δημοφιλή τα πορτραίτα νέγρων.

στον εαυτό τους τον χαρακτηρισμό «μελανθές / ήλιόκτυπον γένος» (στ. 154–155) και δεν αποκλείεται να είχαν βαμμένο μελαμψό όλο το ακάλυπτο δέρμα.⁷⁰⁹ Στο αριστερό χέρι κρατούσαν ως σύμβολα *ικεσίας* κλαδιά δέντρων στολισμένα με τούφες μαλλιού (στ. 21–22: σὺν τοῖσδ' ἰκετῶν ἐγχειριδίῳις, / ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν· στ. 191–193: καὶ λευκοστεφεῖς / ἰκτηρίας, ἀγάλατ' αἰδοίου Διός, / σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐωνύμων).

Για τη στολή του Πελασγού δεν δίνονται πληροφορίες. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ως βασιλιάς του τόπου είναι αρχοντικά ντυμένος, φαίνεται όμως πως η στολή του είναι απέριτη και δεν έχει τη χλιδή της ανατολίτικης βασιλικής περιβολής,⁷¹⁰ γι'αυτό και οι Δαναΐδες, που δεν αναγνωρίζουν τον ενδυματολογικό κώδικα των Ελλήνων, αναρωτιούνται με ποιον μιλούν (στ. 247–248: ἐγὼ δὲ πρὸς σὲ πότερον ὡς ἔτην λέγω, / ἢ τηρὸν ἱερόρραβδον, ἢ πόλεως ἀγόν;).⁷¹¹

Για τον Κήρυκα ο ποιητής δεν κάνει καμία μνεία της ενδυμασίας του ούτε δίνει κάποιο χαρακτηριστικό της αμφίεσής του. Κρίνοντας ωστόσο από την περιγραφή του Δαναού, φαίνεται πως τόσο ο Κήρυκας όσο και οι ακόλουθοί του είχαν μελαμψό δέρμα και φορούσαν λευκά ενδύματα (στ. 719–720: πρέπουσι δ' ἄνδρες νήιοι μελαγχίμοις / γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν).

3.2.3.3 Οι κινήσεις

Στις *Ἰκέτιδες* τη μοναδική σκηνική δράση αποτελεί το μοτίβο της *ασυλίας*, ωστόσο η κινητικότητα εξασφαλίζεται με τη συνεχή μετακίνηση του Χορού από την *κοινοβωμία* στην *ορχήστρα* και το αντίθετο, καθώς και με την ανάπτυξη βίαιης δράσης στη σκηνή των Αιγυπτίων.⁷¹² Οι είσοδοι και οι έξοδοι των υποκριτών και του Χορού γίνονται μόνον από τις πλαϊνές εισόδους, τις *παρόδους*. Στην αρχή του δράματος ο Χορός των Δαναΐδων έμπαινε βαδίζοντας στοιχηδόν από πλαϊνή δίοδο, από την *πάροδο* που οδηγούσε στο λιμάνι. Ταυτόχρονα έκανε την είσοδό του και ο

⁷⁰⁹ FRIIS JOHANSEN and WHITTLE (1980) II 128.

⁷¹⁰ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) 172–178· WYLES (2011) 52–53.

⁷¹¹ «Μα εγώ με ποιον μιλώ; μ' απλόν πολίτη;

με ραβδούχο του Ερμή; ή μ' άρχοντα της χώρας;»

⁷¹² KOPPERSCHMIDT (1971).

πατέρας τους, ο βασιλιάς Δαναός. Ο Δαναός δεν μιλάει πριν από τον στ. 176, γι' αυτό έχει προταθεί η είσοδος του λίγο πριν από το τέλος του άσματος της παρόδου.⁷¹³ Όμως η μοίρα του πατέρα των Δαναΐδων είναι άρρηκτα συνδεδεμένη μ' εκείνη των θυγατέρων του: ταξίδεψαν μαζί, αποβιβάστηκαν μαζί στο Άργος και μαζί αναζητούν άσυλο. Δεν θα εξυπηρετούσε σε τίποτα ούτε θα είχε νόημα μια μεταγενέστερη είσοδος του, ξεχωριστά από τον Χορό.⁷¹⁴ Κάθε μέλος του Χορού συνοδεύεται από μία ακόλουθο⁷¹⁵ και μου φαίνεται λογικό οι θερααινίδες να εισέρχονταν μαζί με τις κυρίες τους στην αρχή του δράματος.⁷¹⁶ Το ερώτημα αν παραμένουν διακριτικά στην άκρη της *ορχήστρας* παρακολουθώντας τα τεκταινόμενα, ή αν ακολουθούν στο τραγούδι και την όρχηση τον κύριο Χορό,⁷¹⁷ είναι δύσκολο προς το παρόν να απαντηθεί.

Ο Δαναός πρέπει να ανεβαίνει εξαρχής στο ύψωμα της *κοινοβωμίας*, δεδομένου του ότι έχει τη δυνατότητα να κατοπτρεύσει την πεδιάδα και να αντιληφθεί το στρατιωτικό απόσπασμα των Αργείων που πλησιάζει (στ. 180: ὄρῳ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ). Τα λόγια που θα απευθύνει στις κόρες του, καλώντας τις ν' ανέβουν στον βωμό με τα *κλαδιά της ικεσίας* στο αριστερό χέρι, μας δίνουν σκηνοθετικές οδηγίες για τη σκηνή *ασυλίας* σε *κοινοβωμία* που θα ακολουθήσει (στ. 191–193):

ἀλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε, καὶ λευκοστεφεῖς
ἰκτηρίας, ἀγάλματ' αἰδοίου Διός,
σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐωνύμων.⁷¹⁸

Ανάλογες πληροφορίες δίνουν πιο κάτω τα λόγια του βασιλιά Πελασγού (στ.241–242):

κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων

⁷¹³ EWANS (1996) 205–206.

⁷¹⁴ Βλ. σχετικά TAPLIN (1977) 193–194 και LEY (2007) 16.

⁷¹⁵ Για το θέμα βλ. εδώ [141](#).

⁷¹⁶ LESKY (1987) 176.

⁷¹⁷ HAMMOND (1972) 419.

⁷¹⁸ «Λοιπὸν βιασθήτε καὶ σταριστερά σας χέρια
σεμνά κρατώντας τα κλαδιά της ικεσίας
–του Δία καμάρι.»

κεῖνται παρ' ὑμῶν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις.⁷¹⁹

Ἡ ἀφίξη του Πελασγού στον σκηνικό χώρο (ἀπὸ τὴν *πάροδο* που οδηγούσε στὴν πόλη) πρέπει νὰ ἐγίνε με μεγαλοπρέπεια, ὅπως δείχνει ἡ περιγραφή του Δαναοῦ, καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶχαμε καὶ εἴσοδο ἀρμάτων στὴ *σκηνή*⁷²⁰ (στ. 180–185):

ὄρῳ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ
σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι·
ὄχλον δ' ὑπασπιστήρα καὶ δορυσσόον
λεύσσω, ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν·
τάχ' ἂν πρὸς ἡμᾶς τῆσδε γῆς ἀρχηγέται
ὀπτῆρες εἶεν ἀγγέλων πεπυσμένοι.⁷²¹

Οἱ *ικέτιδες* δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ εγκαταλείψουν τὰ ἀγάλματα τῶν θεῶν, καθὼς ὅμως ἀποτελοῦν τὸν Χορὸ τοῦ δράματος πρέπει νὰ βρεθοῦν στὴν *ορχήστρα* γιὰ νὰ χορέψουν καὶ νὰ τραγουδήσουν. Στὸ πρῶτο στάσιμο ἡ δυνατότητα αὐτὴ τοὺς δίνεται με προτροπὴ τοῦ ἰδίου τοῦ βασιλιά Πελασγού, ὁ ὁποῖος τὶς καλεῖ νὰ ἔλθουν στὸ ξέφωτο τοῦ ἄλσους (στ. 508) διαβεβαιώνοντάς τὶς δὲν διατρέχουν κίνδυνο. Ἡ στιχομυθία Βασιλιά – Χοροῦ περιέχει σκηνικὲς οδηγίες που μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ καταλάβουμε ὅτι οἱ *Δαναῖδες* εγκαταλείπουν τὴν *κοινοβωμία* ἀφοῦ ἀποθέσουν ἐκεῖ τοὺς *κλάδους ἰκεσίας* που κρατοῦσαν καὶ κατεβαίνουν στὸν χώρο τῆς *ορχήστρας* (στ. 504–512):

Χο. τούτω μὲν εἶπας, καὶ τεταγμένος κίοι·
ἐγὼ δὲ πῶς δρῶ; ποῦ θράσος νέμεις ἐμοί;

⁷¹⁹ «Βλέπω τὰ νιόκοπα κλαδιά ναργωσαλεύουν
πάνω ἀπ' τὴ σύνοδο αὐτὴ τῶν ἀγωνίων
θεῶν που ἠσκιώνουν.»

⁷²⁰ TAPLIN (1977) 201.

⁷²¹ «Βλέπω μὴ σκόνη, ἀλαλο μῆνυμα στρατοῦ·
ασίγαστοι τροχοὶ τ' ἀξόνια τρίβουν·
ἀσπιδοφόρο βλέπω λαό· κονταροφόρο,
στ' ἀλόγατα καβάλα καὶ σ' ἄρματα κυρτά.
Ἴσως τῆς γῆς οἱ ἀρχόντες νὰ ῥχονται κατὰ μᾶς,
μόνοι νὰ δούν, σαν πῆραν τὰ μαντάτα.»
(Μτφρ. Κ. Χ. Μύρης)

- Βα. κλάδους μὲν αὐτοῦ λείπε, σημεῖον πόνου.
 Χο. καὶ δὴ σφε λείπω χειρία λόγοις σέθεν.
 Βα. λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε.
 Χο. καὶ πῶς βέβηλον ἄλσος ἂν ρύοιτό με;
 Βα. οὔτοι πτερωτῶν ἀρπαγαῖς <σ'> ἐκδώσομεν.
 Χο. ἀλλ' εἰ δρακόντων δυσφρόνων ἐχθίοσιν;
 Βα. εὐφημον εἶη τοῦπος εὐφημουμένη.⁷²²

Στο δεύτερο επεισόδιο, που είναι πολύ σύντομο (στ. 600–624), ο Δαναός εισέρχεται από *πάροδο*, από την πλευρά της πόλης, για να αναγγείλει τη χαρμόσυνη είδηση ότι εισακούσθηκε το αίτημά τους από τους πολίτες του Άργους (στ. 600–601):

θαρσεῖτε παῖδες· εὖ τὰ τῶν ἐγχωρίων·
 δήμου δέδοκται παντελῆ ψηφίσματα.⁷²³

Έτσι, ο Χορός ενθαρρύνεται να παραμείνει στην *ορχήστρα* για να εκτελέσει το δεύτερο στάσιμο. Είναι σαφές ότι στη διάρκεια του δεύτερου στασίμου ο Χορός βρίσκεται στην *ορχήστρα*, ο Δαναός όμως είναι επάνω στο ύψωμα του βωμού, όπως μαρτυρούν τα λόγια του, γιατί με το τέλος του στασίμου «απ' αυτή τη βίγλα την ικετοδόχα» βλέπει την προσέγγιση του αιγυπτιακού στόλου (στ. 713–714: ικεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὀρῶ/τὸ πλοῖον) και, μετά από έναν διάλογο με τις κόρες του, στο τρίτο επεισόδιο, αποφασίζει να φύγει (από την *πάροδο* που οδηγεί στην πόλη) για αναζήτηση βοήθειας. Με το τέλος του τρίτου στασίμου οι πανικόβλητες Δαναΐδες θα πρέπει να ανέβουν και πάλι στον βωμό, για να προστατευθούν από την απόβαση των Αιγυπτίων. Στην αρχή του τέταρτου επεισοδίου ο Αιγύπτιος κήρυκας με τους

⁷²² «Χο Τὼρ' αὐτός (ο Δαναός), ὅπως ὠρισε, κινάει και πάει·
 μα εγὼ τι κάνω; και ποια ἐμένα ασφάλεια τάξεις;
 Βα Παράτ' αὐτοῦ σημάδι ἀνάγκης, τα κλαδιά σου·
 Χο Υπάκουη, να, τα παρατώ, στην προσταγή σου.
 Βα Κ' ἔλα ἐδὼ στάλσος τανοιχτό και φέρνε γύρες.
 Χο Και πῶς το ἄλσος το βέβηλο με προστατεύει;
 Βα Στα ὄρνια δε θα σ' ἀφήσωμε για να σ' αρπάξουν.
 Χο Κι αν σε χειρότερους ἐχθρούς κι απ' ἀγριους ὄφιους;
 Βα Κράτα κλειστό το στόμα σου στον κακό λόγο.»

⁷²³ «Τέκνα μου, θάρρος! ὅλα παν καλά απ' τους ντόπιους
 κι οριστική ὁ λαὸς ἀπόφαση ἔχει πάρη.»

ακολουθούς του εισέρχεται ορμητικά από την πάροδο του λιμανιού. Ακολουθεί μια σκηνή με βίαιες κινήσεις κατά την οποία οι Αιγύπτιοι επιχειρούν να αναγκάσουν τις *ικέτιδες* σε εγκατάλειψη του βωμού. Η απειλή για αρπαγή από τα μαλλιά είναι άμεση, προφέρεται ενώπιον των θεατών από τον Κήρυκα (στ. 884: *ὄλκῃ γὰρ αὕτη πλόκαμον οὐδάμ' ἄζεται*, στ.909: *ἔλξειν ἔοιχ' ὑμᾶς ἐπισπάσας κόμης*) και δεν αποκλείεται η κίνηση να συμπεριλαμβανόταν στη σκηνοθεσία (πρβλ. στ.431: *ἰππαδόν*).⁷²⁴

Ο βασιλιάς επανεμφανίζεται (στ. 911) από την *πάροδο* της πόλης για να διώξει τους Αιγυπτίους, που αποχωρούν από την *πάροδο* του λιμανιού (στ. 951–953), να προσφέρει ασφαλές κατάλυμα στις *ικέτιδες* και να αποσυρθεί (στ. 965 κ.ε.) από τον ίδιο δρόμο απ'όπου ήρθε. Ο Δαναός εισέρχεται (στ. 980 κ.ε.) και πάλι μαζί με Αργείους στρατιώτες που θα συνοδεύσουν τους *ικέτες* στην πόλη. Μετά τη σωτήρια παρέμβαση του βασιλιά Πελασγού, τα μέλη του Χορού θα εγκαταλείψουν τον βωμό κατά την έξοδο και θα οδεύσουν μαζί με την ακολουθία τους προς την πόλη του Άργους, όπου τους προσφέρεται άσυλο.

3.3 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

3.3.1 Οι εικόνες

Με τη σκηνή *ασυλίας* των *Ίκετίδων* του Αισχύλου έχουν συνδεθεί αγγειογραφικές παραστάσεις των παρακάτω αγγείων:⁷²⁵

1.1 Ruvo, Jatta 36726 (J 414).⁷²⁶ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 66 εκ., Ζωγράφος της ομάδας του Βατικανού W4, προέλευση: *Ruvo di Puglia*, 360–

⁷²⁴ MORET (1975) 236–237. Η αρπαγή από τα μαλλιά στον Αισχύλο συνδέεται με το θέμα της *ικεσίας*: πρβλ. *Ἐπτά ἐπί Θήβας* 320–332.

⁷²⁵ Σύντομες περιγραφές των αγγειογραφιών παρατίθενται στον κατάλογο των αγγείων, στο Παράρτημα Ι. Ο Green [GREEN (1995) 118] εντάσσει στην ομάδα αυτή και μία έβδομη αγγειογραφία όπου οι *ικέτιδες* κάθονται επάνω σε βράχο ενώ δεξιά και αριστερά απεικονίζονται δύο γυναικείες μορφές.

⁷²⁶ LIMC “Pelagos” 4* = “Danaides” 2*. HAUSER (1912) 168–169, εικ. 107· ROBERT (1919) 371 κ ε., εικ. 281· SÉCHAN (1926) 522–526, εικ. 152· MTSP² 167· KEULS (1974) 78–79, εικ. 6· MORET (1975) 145 κ.ε.· KOSSATZ-DEISSMAN (1978) 56, K18, πίν. 7,1· RVAp I 409/68· GOGOS (1984) 39–40, εικ. 9· CFST 432 Ap 92, πίν. LXXIV· ThesCRA III 6.d.124*· CLAIVAZ (2011) αρ. 2, εικ. 2.

350 π.Χ. Στην άλλη όψη: δύο νέοι και δύο γυναίκες με προσφορές πλησίον στήλης.
[Εικ. 1]

I.2 Γενεύη, Musée d' Art et d' Histoire 24692.⁷²⁷ Απουλικός ελικωτός κρατήρας
ερυθρόμορφος, ύψ. 93 εκ., Ζωγράφος του Bari 12061, 350–340 π.Χ. Στην άλλη όψη:
διονυσιακή σκηνή. [Εικ. 2]

I.3 Emblem (Βέλγιο), Συλλογή Moonen.⁷²⁸ Απουλικός ελικωτός κρατήρας
ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Δαρείου, περ. 340 π.Χ. Στην άλλη όψη: αγγείου δύο
νέοι και δύο γυναίκες πλαισιώνουν στήλη με επίστεψη κύλικας. [Εικ. 3]

I.4 Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ Β 1705 (St 452)⁷²⁹ (προ του 1861 στη Ρώμη,
Αρχαία Συλλογή Campana XIV.10). Απουλικός αμφορέας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος
του Δαρείου, προέλευση *Ruvo di Puglia*, 340 –320 π.Χ. Στην άλλη όψη διονυσιακή
σκηνή (καθιστός Διόνυσος ανάμεσα σε τρεις Μαινάδες και έναν Σάτυρο). [Εικ. 4–6]

I.5 Γενεύη, Musée d' Art et d' Histoire, Dépôt Hellas et Roma HR 1997–25,
δωρεά Suzanne Tardivat (πριν από το 1997 Βρυξέλλες, Συλλογή Errera· το 1862 στη
Νάπολη, Συλλογή R. Barone).⁷³⁰ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος,

⁷²⁷ LIMC “Pelagos” 8· AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 71–83· RVSIS 84–85, εικ. 179· ARIAS (1990) 531–532· RVAp Suppl. 2/1: 97/126a, πίν. 19.1· BRANDES-DRUBA (1994) 259, αρ. VII.3.5· SCHAUBENBURG (1994a) 562, αρ. 1· GREEN (1995a) 118· CFST 443, Ap 119, πίν. LXXXIV· P&P 226–228, n.87· CLAIVAZ (2011) αρ. 1, εικ. 1a, 1b.

⁷²⁸ AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 73–76· ARIAS (1990) 531–532· RVAp 147/17c/ πίν. 35. 3· LIMC “Pelagos” 9*· SCHAUBENBURG (1994a) 562, αρ. 2· CFST 456, Ap 152, πίν. XCV· CLAIVAZ (2011)αρ. 6, εικ. 6.

⁷²⁹ LIMC “Pelagos” 5 = “Danaiides” 1*· HAUSER (1912) 169, εικ. 108· ROBERT (1919) 371 κ.ε., εικ. 283· SÉCHAN (1926) 521–526, εικ. 153· MINGAZZINI (1966) 69–70, εικ. 1· MTSP² 167· KEULS (1974) 78–79, πίν. 7· MORET (1975) 145 κ.ε., αρ. 95· KOSATZ-DEISSMANN (1978) 56 κ.ε., K 15· GOGOS (1984) 37, εικ.7· AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 75–76· RVAp σ. 148, αρ. 47/a· BRANDES-DRUBA (1994) 261, αρ. VII.3.15· SCHAUBENBURG (1994a) 562, αρ. 3· CFST 455, Ap 149, πίν. XCIV· CLAIVAZ (2011) αρ. 3, εικ. 3.

⁷³⁰ LIMC “Pelagos” 6* = “Danaiides” 3· HAUSER (1912) 169–171, εικ. 109· ROBERT (1919) 371, εικ. 282· SÉCHAN (1926) 521–526, εικ. 154· MINGAZZINI (1966) 70· MTSP² 167· KEULS (1974) 79· MORET (1975) 145 κ.ε.· KOSATZ-DEISSMANN (1978) 56 κ.ε., K 14· RVAp Suppl. 2: 142, αρ. 286· GOGOS (1984) 37–38, εικ.8· ARIAS (1990) 531–532· SCHAUBENBURG (1994a) 562 αρ. 4· CFST 481 Ap 217 πίν. CXVI· CLAIVAZ (2011)αρ.4, εικ. 4.

*Ζωγράφος του Κάτω Κόσμου*⁷³¹ ή *Tardivat(;*, προέλευση *Conversano*, 330–310 π.Χ. Η παράσταση στον λαιμό του αγγείου. Στο σώμα του αγγείου άνδρας καθισμένος σε θρόνο μέσα σε ναῖσκο και εκατέρωθεν αυτού δύο όρθιοι νέοι· τη σκηνή πλαισιώνουν νέοι και γυναίκες με προσφορές. Στην άλλη όψη, δύο νέοι και δύο γυναίκες πλησίον στήλης με επίστεψη μεγάλου αγγείου. [Εικ. 7–8]

I.6 *Γενεύη, Musée d' Art et d' Histoire, Dépôt d'une collection privée, A 2003-46/dt (παλαιότερα Αμβούργο, Συλλογή Termer K 1/47).*⁷³² Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 110 εκ., *Ζωγράφος του Λευκού Σάκκου*, περ. 320 π.Χ. Η παράσταση στον λαιμό του αγγείου. Στο σώμα του αγγείου απεικονίζεται επεισόδιο του μύθου του Τηλέφου που θα μπορούσε να συνδεθεί με το θέατρο (άγνωστη τραγωδία ανώνυμου ποιητή). [Εικ. 9–10]

I.7 *Ιδιωτική Συλλογή.*⁷³³ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 94 εκ., *Ζωγράφος του Λευκού Σάκκου (;* περ. 320 π.Χ. Στην άλλη όψη του αγγείου νεκρική σκηνή: ο νεκρός μέσα σε ναῖσκο πλαισιώνεται από δύο γυναικείες μορφές με προσφορές. [Εικ. 11–12]

I.8 *Ιδιωτική Συλλογή.*⁷³⁴ Αμφορέας ερυθρόμορφος, ύψ. 66,8 εκ. [Εικ. 13]

I.9 *Γενεύη, Musée d' Art et d' Histoire, Dépôt d'une collection privée, inv. A 2003-34 / dt.*⁷³⁵ Ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος. [Εικ. 14]

Στις παραπάνω παραστάσεις ο Aellen προσθέτει ταφικό ανάγλυφο από τον Τάραντα, (*Princeton, University Art Museum, inv. y1983-34*)⁷³⁶ από ασβεστόλιθο (διαστάσεις:

⁷³¹ Σύμφωνα με μαρτυρία του Clai vaz (όπ.π.) ο Cambitoglou του δήλωσε σε προσωπική επικοινωνία ότι η αγγειογραφία λανθασμένα αποδόθηκε στον *Ζωγράφο του Κάτω Κόσμου*, αργότερα δε ο Chamay απεκάλυψε ότι ο Cambitoglou είχε προκρίνει τον *Ζωγράφο de Schulthess*.

⁷³² AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 82, σημ. 4· RVSIS 99, εικ. 256· BRANDES-DRUBA (1994) 300, αρ. X.1.8· LIMC “Pelagos” 7 = “Danaides” 4· SCHAUBENBURG (1994a) 562, αρ. 5· CFST 488, Αρ 232, πίν. CXXI· VAHTIKARI (2014) App. I 531· CLAI VAZ (2011) αρ.5, εικ. 5.

⁷³³ LIMC Suppl. 2009 “Danaides” add.1· SCHAUBENBURG (1994a) 558, 560, εικ. 21-23, 562, αρ. 6· CLAI VAZ (2011) αρ.9, εικ. 9.

⁷³⁴ SCHAUBENBURG (1994a) 562, αρ. 7 (το αγγείο αναφέρεται ως μη συντηρημένο)· CLAI VAZ (2011) αρ.8, εικ. 8.

⁷³⁵ CLAI VAZ (2011) αρ. 10, εικ. 10.

ύψ. 27,5 εκ., πλάτ. 30 εκ., πάχ. 8,8 εκ.) 320–300 π.Χ. Δύο γυναίκες καθισμένες επάνω σε βωμό, χωρίς να κάνουν καμία χειρονομία ικεσίας, συζητούν με κλειδούχο ιέρεια που στέκεται ήρεμα δίπλα τους. [εικ. xx]

Η κεντρική σκηνή των παραστάσεων αυτών απεικονίζει δύο γυναίκες καθισμένες επάνω σε βωμό και δύο ανδρικές μορφές εκατέρωθεν αυτού. Ο βωμός είναι μεγάλων διαστάσεων, ορθογώνιος, συχνά διακοσμημένος με ζώνη τριγλύφων και μετοπών στις κατακόρυφες πλευρές (I.2, I.3, I.4, I.6 και I.7). Στο αγγείο I.5 υπάρχει ταινία ιωνικού κυματίου περιμετρικά, κάτω από την οριζόντια πλάκα. Σε τρεις αγγειογραφίες ο βωμός έχει επίστεψη από ορθογώνιους κρατευτές (I.1, I.3, I.6), οι οποίοι στο I.6 είναι ιδιαίτερα ψηλοί. Σε κάποιες περιπτώσεις πίσω από τον βωμό υψώνονται ένας (I.2, I.4, I.6) ή δύο κίονες (I.7) με επίστεψη αγγείου, ενώ απεικονίζονται επίσης δένδρα δάφνης πλησίον (I.4, I.7) ή εκατέρωθεν του βωμού (I.5), φυτική γιρλάντα με πίνακες που περιβάλλει τον βωμό (I.2), τρίποδες (I.1, I.4) και βουκράνια (I.2, I.4, I.6, I.7, I.8).

Οι *ικέτιδες* είναι ήρεμα καθισμένες επάνω στον βωμό και δεν φαίνεται να έχουν αναζητήσει άσυλο σ' αυτόν ενώ καταδιώκονταν.⁷³⁷ Είναι νεαρές, φορούν πλούσια ποδήρη ενδύματα, έχουν επιμελημένη κόμμωση, κοσμήματα και διαδήματα στα μαλλιά. Σε κάποιες περιπτώσεις κρατούν *κλάδους ικεσίας* στα χέρια –η μία (I.1, I.2) ή και οι δύο (I.4). Άλλοτε κλαδιά βρίσκονται στα πόδια τους, στο έδαφος ή στη βάση του βωμού (I.2, I.5, I.6, I.7 και I.9). Αγγίζουν η μία την άλλη και η στάση τους προδίδει την τρυφερότητα και την αγάπη που τις συνδέει. Σε αρκετές αγγειογραφίες η μία εκ των δύο υψώνει το χέρι σε *χειρονομία ικεσίας* προς τον νέο (I.2, I.3, I.5 και I.7) ή προς τον ηλικιωμένο άνδρα (I.1) ή και προς τους δύο (I.9).

Οι δύο άνδρες εκατέρωθεν του βωμού είναι ένας γενειοφόρος μεσήλικας και ένας αγένειος νέος. Ο νέος απεικονίζεται με χλαμύδα ή μιάτιο που ανεμίζει αφήνοντας

⁷³⁶ *Record of the Art Museum*, Princeton University, τόμ. 43, αρ 1, 1984, 40–41· AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 71–83 και 283· CLAIVAZ (2011) αρ.7, εικ. 7.

⁷³⁷ Μπορεί κανείς να αντιπαραβάλει τη στάση του Ορέστη που προσπίπτει στον *ομφαλό* ή τον βωμό διακόμενος από τις Ερινύες.

ακάλυπτο το σώμα και, σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις, με πέτασο ή πύλο —εκτός από την παράσταση του **I.2** στην οποία φορά κράνος. Ο πιο ηλικιωμένος φαίνεται να έχει το αξίωμα του βασιλιά, καθώς συνήθως κρατά ή έχει δίπλα του σκήπτρο ως σύμβολο εξουσίας (**I.1**, **I.2**, **I.4**, **I.5** και **I.8**). Στις περισσότερες αγγειογραφίες απεικονίζεται με χλαμύδα που κυματίζει αφήνοντας γυμνό το σώμα, αμφίσημη που δεν απέχει πολύ από εκείνην του νεαρού αντιπάλου του και μάλιστα, στα αγγεία **I.6**, **I.7** και **I.8** οι δύο αντίπαλοι έχουν την ίδια ακριβώς ενδυμασία. Εξαίρεση αποτελούν οι αγγειογραφίες των αγγείων **I.5** και **I.9**: στην πρώτη περίπτωση ο μεσήλικας άνδρας φορά ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος αφήνοντας γυμνό το άνω μέρος του κορμού· στη δεύτερη φορά κοντό στολισμένο χιτώνα με σταυρωτούς μασχαλιστήρες, ποικιλμένο ιμάτιο, ενδρομίδες με γλωσσίδια και κρατά δόρυ. Ξεχωριστή είναι η περίπτωση του κρατήρα **I.1**, όπου ο ηλικιωμένος άνδρας φορά ποικιλμένο ποδήρες ένδυμα με εφαρμοστές χειρίδες και ιμάτιο. Αυτή η αγγειογραφία είναι και η μοναδική παράσταση στην οποία οι δύο άνδρες στέκονται ήρεμοι, κοιτάζοντας ο ένας στον άλλον: ο βασιλιάς στηρίζεται στο σκήπτρο του και ο νέος κρατά τα ακόντιά του. Στις υπόλοιπες παραστάσεις απεικονίζονται να κινούνται περισσότερο ή λιγότερο ορμητικά ο ένας εναντίον του άλλου, με τα ξίφη στα χέρια. Δεν είναι σαφές ποιος είναι ο επιτιθέμενος και ποιος ο αμυνόμενος. Στα αγγεία **I.2**, **I.4**, **I.6** και **I.7** ο γενειοφόρος άνδρας μοιάζει να επιτίθεται πρώτος καθώς κρατά γυμνό ξίφος στο χέρι, ενώ ο νέος ετοιμάζεται εκείνη τη στιγμή να το αποσπάσει από τον κολεό. Στο αγγείο **I.3** συμβαίνει το αντίθετο.

Οι χειρονομίες των προσώπων δεν είναι περισσότερο διαφωτιστικές. Στον κρατήρα **I.6** ο μεσήλικας άνδρας υψώνει το χέρι προς την *ικέτιδα* με άδηλο σκοπό, παρόμοια κίνηση κάνει ο νέος στα αγγεία **I.3**, **I.5** και **I.9** ενώ στο **I.8** η χειρονομία αυτή γίνεται και από τους δύο άνδρες. Η κίνηση σε κάποιες περιπτώσεις έχει ερμηνευθεί ως απειλή για αρπαγή από τα μαλλιά⁷³⁸ ενώ άλλοτε προσιδιάζει περισσότερο σ' αυτήν που έχει χαρακτηριστεί ως μια μορφή *χειρονομίας ομιλίας*.⁷³⁹ Η *χειρονομία ικεσίας* της *ικέτιδας*, όπως ήδη αναφέρθηκε, άλλοτε απευθύνεται προς τον μεσήλικα και

⁷³⁸ AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 76.

⁷³⁹ VAHTIKARI (2014) 42, εικ. 43.

άλλοτε προς τον νέο. Άλλοτε πάλι, ενώ η γυναίκα χειρονομεί προς το μέρος του νέου, στρέφεται προς τον βασιλιά (**I.3**). Εν ολίγοις, δεν είναι σαφές αν με την ικετευτική χειρονομία παρακαλεί τον άνδρα να μην της επιτεθεί, ή να επέμβει για να την υπερασπιστεί απέναντι στην επίθεση του άλλου.

Σε τέσσερις περιπτώσεις απεικονίζονται και κάποια άλλα πρόσωπα, όμως ούτε η δική τους παρουσία διευκολύνει την ερμηνεία των παραστάσεων. Στον κρατήρα **I.2** πλάι στον βασιλιά εμφανίζεται ένας νέος πολεμιστής με κράνος και δόρυ, ο οποίος, αν και συνοδός του βασιλιά, έχει αμφίεση παρεμφερή με τον αντίπαλο νέο. Ο πολεμιστής στηρίζεται στο δόρυ του με το αριστερό χέρι και υψώνει το δεξί σε *χειρονομία ομιλίας* (ο δείκτης και ο μέσος σε έκταση ενώ τα υπόλοιπα δάκτυλα είναι λυγισμένα).⁷⁴⁰

Στον αμφορέα **I.4** ανάμεσα στον βασιλιά και στις *ικέτιδες* παρεμβάλλεται ηλικιωμένη ιέρεια με καλυμμένο το κεφάλι που κρατά κλειδί ναού στο αριστερό χέρι. Δεν θυμίζει σε τίποτε τον τύπο της τρομαγμένης ιέρειας που τρέπεται σε φυγή, ο οποίος είναι συνήθης σε παραστάσεις άσκησης βίας μέσα σε ιερό χώρο.⁷⁴¹ Αντίθετα, η ιέρεια αυτή είναι ήρεμη και επιβλητική. Στρέφεται προς τον βασιλιά υψώνοντας το δεξί χέρι σε μια χειρονομία με την οποία δεν είναι σαφές αν του ζητά να δείξει έλεος ή να υπερασπιστεί τις γυναίκες ή αν απλά του απαγορεύει την είσοδο στον ιερό χώρο.⁷⁴² Ιέρεια σε ανάλογη ήρεμη στάση, που φαίνεται να συνδιαλέγεται με τις *ικέτιδες*, απεικονίζεται και σε ανάγλυφο από τον Τάραντα (*Princeton, University Art Museum, inv. y1983-34*) που αποτυπώνει ανάλογη σκηνή [εικ. xx]. Τέλος, στον κρατήρα **I.6** απεικονίζεται γυναίκα σε φυγή, προφανώς τυπικό μοτίβο, εικονογραφικό δάνειο από ανάλογες σκηνές βίας.⁷⁴³

Σε πέντε αγγεία της ομάδας αυτής, επάνω από την κεντρική σκηνή των *ικετίδων*, υπάρχει μία δεύτερη ζώνη αφιερωμένη στον κόσμο των θεών. Οι θεότητες

⁷⁴⁰ GREEN (1994) 61·VAHTIKARI (2014) 41, εικ. 41-42.

⁷⁴¹ Για τον τύπο της ιέρειας σε φυγή βλ. MANTHS (1990).

⁷⁴² Η χειρονομία της ιέρειας είναι ανάλογη με εκείνην που ορίζεται από την Vahtikari⁷⁴² ως «gesture of indignation» (*χειρονομία αγανάκτησης*): VAHTIKARI (2014) 42, εικ. 44.

⁷⁴³ AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 75.

απεικονίζονται παρατακτικά, η καθεμιά με τα σύμβολά της, αλλά δεν είναι οι ίδιες σε όλες τις παραστάσεις: τέσσερις φορές εμφανίζεται η Αθηνά (*I.1*, *I.3*, *I.7* και *I.9*), τέσσερις ο Απόλλων (*I.1*, *I.2*, *I.7* και *I.9*), δύο η Αφροδίτη (*I.1* και *I.2*), τρεις ο Ερμής (*I.1*, *I.7* και *I.9*), τρεις η Άρτεμις (*I.2*, *I.7* και *I.9*), μία η Ίρις (*I.7*). Επίσης, απεικονίζονται κάποια ακόλουθος θεά δίπλα στην Αφροδίτη, ίσως η Πειθώ (*I.2*), ένας νεαρός θεός που δεν είναι εύκολο να ταυτιστεί⁷⁴⁴ (*I.3*) και ο θεός Παν στην κάτω ζώνη του κρατήρα *I.2*, ίσως για να υποδηλωθεί ότι η σκηνή διαδραματίζεται στην ύπαιθρο.⁷⁴⁵ Όλοι οι θεοί (εκτός από τον Πάνα που παρακολουθεί) μοιάζουν αδιάφοροι για τα τεκταινόμενα στην κάτω ζώνη, στον κόσμο των θνητών.

Στην άλλη όψη των αγγείων κατά κανόνα απεικονίζονται νεκρικές παραστάσεις (νέοι και γυναίκες με προσφορές δίπλα σε στήλες, ο νεκρός μέσα σε ναΐσκο) αλλά σε δύο περιπτώσεις αποτυπώνονται διονυσιακές σκηνές (*I.2* και *I.4*). Ας επισημανθεί επίσης ότι στο σώμα του αγγείου *I.6* απεικονίζεται επεισόδιο του μύθου του Τηλέφου που θα μπορούσε να συνδεθεί με το θέατρο (άγνωστη τραγωδία ανώνυμου ποιητή).⁷⁴⁶

3.3.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

Είναι προφανές ότι τα επεισόδια που απεικονίζονται στις παραστάσεις των αγγείων *I.1–I.9* διαδραματίζονται σε ιερό χώρο, όπως καταδεικνύεται από τον μεγάλο βωμό, τους κλάδους *ικεσίας*, τους κίονες με επίστεψη αγγείων, τα αναθήματα που εικονίζονται στο βάθος (τρίποδες, βουκράνια, φιάλες, πλεκτές ταινίες). Για τις συγκεκριμένες απεικονίσεις έχουν διατυπωθεί διάφορες ερμηνευτικές προτάσεις, με ιδιαίτερη προτίμηση στη σύνδεσή τους με την αισχύλεια τραγωδία των *Ικετίδων* ή με την τριλογία των Δαναΐδων γενικότερα.⁷⁴⁷ Οι δύο γυναίκες στον βωμό θεωρείται ότι εκπροσωπούν τον Χορό των Δαναΐδων που ζήτησε άσυλο στον βωμό του Άργους, η ζώνη των θεών την *κοινοβωμία* όπου κατέφυγαν οι *ικέτιδες*, ο βασιλιάς τον πατέρα τους Δαναό ή τον Πελασγό, ο νέος ταξιδιώτης τον Αιγύπτιο κήρυκα. Πιο

⁷⁴⁴ Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι είναι ο Ερμής: SCHAUBURG (1994a) 563.

⁷⁴⁵ BORGHAUD (1979) 92–93.

⁷⁴⁶ P&P 211, αρ. 78.

⁷⁴⁷ Για τις ερμηνευτικές προτάσεις που έχουν διατυπωθεί από τον 19^ο αι. κ.ε. βλ. AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 74.

συγκεκριμένα, η Lochin⁷⁴⁸ παραθέτει έξι αγγειογραφίες (*I.1, I.2, I.3, I.4, I.5* και *I.6*) στις οποίες ερμηνεύει τον ηλικωμένο άνδρα ως Πελασγό και για τις οποίες δέχεται επίδραση των *Ίκετίδων* του Αισχύλου. Η Keuls⁷⁴⁹ και ο Gogos⁷⁵⁰ συνδέουν με την αισχύλεια τραγωδία τα αγγεία *I.1, I.4* και *I.5*. Η Keuls θεωρεί ότι οι *ικέτιδες* των αγγειογραφιών είναι οι Δαναΐδες, και ο βασιλιάς ο πατέρας τους Δαναός. Πιθανολογεί ότι η ιέρεια στο αγγείο *I.4* είναι η Ιώ, ιέρεια της Ήρας, που αναφέρεται συχνά στην τραγωδία των *Ίκετίδων* και που ίσως έπαιρνε μέρος στα απωλεσθέντα δράματα της τριλογίας. Πιστεύει ότι η παρουσία του Ερμή και της Αθηνάς στη ζώνη των θεών δικαιολογείται από τον μύθο διότι, σύμφωνα με τον Ψευδο-Απολλόδωρο, έσωσαν τις Δαναΐδες από τον θάνατο. Η Vahtikari⁷⁵¹ συνδέει με την τραγωδία του Αισχύλου μόνο την παράσταση του *I.6*, προφανώς επειδή στο σώμα του αγγείου αποτυπώνεται σκηνή που επίσης έχει συνδεθεί με τραγωδία. Αισχύλεια επιρροή δέχεται και η Kossatz-Deissmann⁷⁵² για την παράσταση του αγγείου *I.1*, προσθέτει δε ότι ο Απόλλων, που φαινομενικά δεν παίζει κανένα ρόλο στον μύθο, απεικονίζεται εδώ ως *καθάρισος*. Ανάλογη σύνδεση του *I.1* με τις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου κάνει και η Brandes-Druba.⁷⁵³ Οι μελετητές που διαχωρίζουν την αγγειογραφία του κρατήρα *I.1* από τις υπόλοιπες και συνδέουν αυτήν μόνη με την τραγωδία των *Ίκετίδων*, στηρίζονται στις διαφορές που παρουσιάζει ως προς τη στάση και την αμφίεση των ανδρών. Άλλοι πάλι θεωρούν ότι η παράσταση αυτή δεν θα πρέπει να διαχωριστεί από τις υπόλοιπες διότι, κατά τη γνώμη τους, αποδίδει το ίδιο επεισόδιο σε μια άλλη χρονική στιγμή, προγενέστερη ή μεταγενέστερη.

Άλλες ερμηνείες συνδέουν τις παραστάσεις αυτές με τον φόνο της Αντιγόνης και της Ισμήνης μέσα στον ναό της Ήρας από τον βασιλιά Λαοδάμαντα,⁷⁵⁴ όμως είναι περίεργο το γεγονός ότι δεν απεικονίζεται η πυρά, όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις.⁷⁵⁵ Επίσης, έχουν συνδεθεί με το δράμα *Τηρέυς* του Σοφοκλή ή του

⁷⁴⁸ LIMC “Pelagos”.

⁷⁴⁹ KEULS (1974) 77 κ.ε. και LIMC “Danaides”· Commentary.

⁷⁵⁰ GOGOS (1984) 37 κ.ε.

⁷⁵¹ VAHTIKARI (2014) App. I 531.

⁷⁵² KOSSATZ-DEISSMANN (1978) 57–59.

⁷⁵³ BRANDES-DRUBA (1994) 259, αρ. VII.3.5.

⁷⁵⁴ LÆWY (1893) 269–271. Βλ. και SCHAUENBURG (1983) 344 και σημ. 48.

⁷⁵⁵ Βλ. AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 74.

Φιλοκλή,⁷⁵⁶ απουσιάζουν ωστόσο στοιχεία θρακικού περιβάλλοντος ή άλλες λεπτομέρειες ενδεικτικές της φοβερής ιστορίας του Τηρέως.⁷⁵⁷ Τέλος, ως πηγή έμπνευσης των αγγειογράφων έχει υποτεθεί τραγωδία άγνωστου συγγραφέα που είχε ως θέμα τις Λοκρές παρθένους οι οποίες κατέφυγαν στον ναό της Αθηνάς, στην Τροία⁷⁵⁸ (ωστόσο στην περίπτωση αυτή θα υπήρχαν στοιχεία που θα υποδείκνυαν ότι το επεισόδιο διαδραματίζεται στην Τροία)⁷⁵⁹ ή άγνωστο δράμα.⁷⁶⁰ Μια ενδιαφέρουσα υπόθεση είναι εκείνη που προτείνει σύνδεση με χαμένη τραγωδία που χρησίμευσε ως πρότυπο για την κωμωδία του Διφίλου, η οποία στη συνέχεια διασκευάστηκε από τον Πλάυτο στην τραγικωμωδία του *Rudens*.⁷⁶¹

Εκτός από τις παραπάνω αγγειογραφίες που αποτυπώνουν *μοτίβο ασυλίας*, έχει υποτεθεί επίδραση των *Ίκετίδων* του Αισχύλου σε δύο παραστάσεις που κοσμούν αττικές ερυθρόμορφες υδρίες και οι οποίες θεωρείται ότι εικονογραφούν την άφιξη του Δαναού με τις θυγατέρες του στο Άργος και την προσφορά δώρων στον βασιλιά Πελασγό. Στην αγγειογραφία της υδρίας του *Μονάχου* (*Antikensammlung 2429*,⁷⁶² από το Vulci, αποδίδεται στον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας του Λούβρου) γυναίκες μεταφέρουν αντικείμενα και πλησιάζουν καθιστή ανδρική μορφή που φαίνεται να είναι κάποιος βασιλιάς [εικ. χxi]. Η μία από τις γυναίκες κρατά ριπίδιο, που είναι έκφραση ροπής προς την τρυφηλή ζωή και θα μπορούσε να υπαινίσσεται ανατολίτικη καταγωγή. Στην παράσταση της υδρίας του *Βερολίνου* (*Staatliche Museen 30928*)⁷⁶³ απεικονίζεται ένα πλοίο που φθάνει σε βραχώδη ακτή [εικ. χxii–χxiii]. Έξι γυναικείες μορφές έχουν αποβιβαστεί από το πλοίο κρατώντας διάφορα αντικείμενα και απομακρύνονται, ενώ γυρνούν πίσω για να κοιτάξουν τον άνδρα (Δαναός;) που βρίσκεται ακόμη επάνω σ' αυτό. Τα αγγεία χρονολογούνται περί το 460–450 π.Χ., δηλαδή κοντά στην εποχή της *διδασκαλίας* του δράματος, και, αν όντως αποτυπώνουν

⁷⁵⁶ ARIAS (1990).

⁷⁵⁷ Βλ. P&P 227.

⁷⁵⁸ HAUSER(1912) MINGAZZINI (1966).

⁷⁵⁹ Βλ. P&P 227.

⁷⁶⁰ SÉCHAN (1926)· WEBSTER (1967)· CLAIVAZ (2011).

⁷⁶¹ Η αναλογία ανάμεσα στην τραγικωμωδία του Πλάυτου και στην αγγειογραφία του Ερμιτάζ παρατηρήθηκε αρχικά από τον Fr. Marx (Plautus, *Rudens*, 1928) και μελετήθηκε διεξοδικότερα από τον Aellen: AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) 77 κ. ε.

⁷⁶² LIMC “Danaos” 1*.

⁷⁶³ LIMC “Danaos” 2*.

την άφιξη των Δαναΐδων στο Άργος, δεν αποκλείεται να επηρεάστηκαν από την εκδοχή του μύθου στην οποία στηρίχθηκε ο Αισχύλος.⁷⁶⁴ Ωστόσο, η ταύτιση των μορφών είναι εντελώς υποθετική και δεν υπάρχει καμία ένδειξη που να οδηγεί σε σύνδεση με θεατρική παράσταση. Το ίδιο ισχύει και για δυο αποσπασματικά σωζόμενες παραστάσεις σε όστρακα απουλικών ερυθρόμορφων αγγείων που έχει υποτεθεί ότι απεικονίζουν τον φόνο των Αιγυπτίων από τις Δαναΐδες⁷⁶⁵ [εικ. xxv–xxvi].

Κατά τη γνώμη μου, η σύνδεση των παραστάσεων των αγγείων *I.1–I.9* με τις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου δεν είναι πιθανή. Ένας βασικός λόγος είναι ο σταθερός αριθμός των *ικετίδων* (δύο) που θεωρήθηκε ότι εκπροσωπούν τις πενήντα Δαναΐδες. Αν η πρόθεση των αγγειογράφων ήταν να αποδώσουν τον Χορό (έστω των δώδεκα *ικετίδων*) θα ήταν λογικό ο αριθμός αυτός να είναι μεγαλύτερος ή τουλάχιστον να ποικίλλει. Στις δύο προαναφερθείσες ερυθρόμορφες αγγειογραφίες που κοσμούν αττικές υδρίες του 460–450 π.Χ. (*Μόναχο Antikensammlung 2429, Βερολίνο Staatliche Museen 30928*) και για τις οποίες έχει υποτεθεί ότι εικονογραφούν την άφιξη του Δαναού με τις θυγατέρες του στο Άργος, απεικονίζονται έως και έξι γυναικείες μορφές [εικ. xxi–xxiv]. Ένας εξίσου σοβαρός λόγος να αποκλείσουμε την επίδραση της αισχύλειας τραγωδίας είναι τα ενδύματα που φορούν οι γυναίκες. Στις *Ίκέτιδες*, όπως έχει ήδη αναφερθεί, γίνεται συχνά λόγος για την εξωτική εμφάνιση του Χορού και για τα κοστούμια με τον έντονο ανατολίτικο χαρακτήρα. Πολύ εύστοχα ο Χουρμουζιάδης⁷⁶⁶ παρατηρεί: «Δε χωρεί αμφιβολία ότι η ενδυματολογική αρτιότητα του Χορού των *Ίκετίδων* του Αισχύλου εξασφαλίζει ένα μεγάλο μέρος από τη δραματική αποτελεσματικότητά του, επειδή σ’ αυτό το έργο η εξωτική προέλευση των προσώπων αποτελεί μόνιμη υπόμνηση, ακόμα και όταν δεν σχολιάζεται ρητά στο κείμενο· ένα πενιχρά ή αδιάφορα ντυμένο σύνολο θα λειτουργούσε στην παράσταση

⁷⁶⁴ ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2011) 100.

⁷⁶⁵ α) Θραύσμα ερυθρόμορφου απουλικού κρατήρα, παλαιότερα στη *Συλλογή L. Curtius* (β’ τέταρτο 4^ο αι. π.Χ.) από την περιοχή του Τάραντα απεικονίζει άνδρες σε κλίνες και εγχειρίδια γύρω τους: *LIMC* “Danaides” 5*. β) *London, British Museum 1888.6-1.810*, θραύσμα με τμήμα παράστασης στην οποία γυναικείο χέρι κρατά κομμένο ανδρικό κεφάλι με ανατολίτικα χαρακτηριστικά: *LIMC* “Danaides” 32*.

⁷⁶⁶ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2003) 142.

σχεδόν εξίσου αρνητικά όπως και η ανεπαρκής φωνητική ή ορχηστρική απόδοση του Χορού». Θα ήταν περίεργο, επομένως, αν οι αγγειογράφοι δεν έκαναν καμία προσπάθεια να αποδώσουν τα συστατικά μιας οπτικής εικόνας με τέτοια βαρύτητα, ενός στοιχείου πολύ χαρακτηριστικού για να αγνοηθεί. Επιπλέον, αν ο μεσήλικας βασιλιάς είναι ο Δαναός, και πάλι δεν έχει ανάλογη εμφάνιση, εκτός ίσως από το αγγείο *I.I* όπου απεικονίζεται με μακρύ ποικιλμένο ένδυμα. Αν είναι ο Πελασγός, δεν μπορεί να εξηγηθεί η στάση του σε κάποιες περιπτώσεις που μοιάζει να επιτίθεται πρώτος ή που φαίνεται να έχει εχθρικές διαθέσεις απέναντι στις *ικέτιδες*. Όσον αφορά στον νέο πολεμιστή, δε θυμίζει σε τίποτε τον Αιγύπτιο κήρυκα ούτε είναι σίγουρο αν έχει εχθρικές ή φιλικές διαθέσεις απέναντι στις γυναίκες. Η ηρεμία των *ικετίδων* δεν αποδίδει την ατμόσφαιρα έντασης και βιαιότητας που χαρακτήριζε τις σκηνές του δράματος. Τέλος, οι θεότητες της άνω ζώνης των αγγειογραφιών δύσκολα παραπέμπουν στην *κοινοβωμία* και δεν έχουν μεγάλη σχέση με τους θεούς που αναγνωρίζουν οι Δαναΐδες (τον Δία, τον Απόλλωνα, τον Ποσειδώνα και τον Ερμή). Είναι γεγονός ότι στην εικονογραφία των αγγείων της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας η ζώνη των θεών μπορεί να έχει απλά διακοσμητικό ρόλο, αλλά στην προκειμένη περίπτωση ούτε τα υπόλοιπα στοιχεία των αγγειογραφιών συνηγορούν υπέρ της συσχέτισής τους με την αισχύλεια τραγωδία. Μολονότι είναι σαφές ότι δεν μπορεί να αναμένει κανείς «φωτογραφική απεικόνιση»⁷⁶⁷ των τραγικών σκηνών (δεδομένης της καλλιτεχνικής ελευθερίας του αγγειογράφου, ο οποίος μπορεί να μην είχε παρακολουθήσει καν τη δραματική παράσταση) ο συνδυασμός των εικονογραφικών στοιχείων τα οποία αποκλίνουν από τις μαρτυρίες που παρέχει η τραγωδία δεν καθιστά πιθανή τη σύνδεση των αγγειογραφιών αυτών με τις *Ίκετίδες* του Αισχύλου.

Ωστόσο, σε κάποιες από τις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας παρατηρούνται στοιχεία ίσως υποδηλώνουν σχέση με θεατρική παράσταση. Πιο συγκεκριμένα, στην αγγειογραφία του *I.I* επισημαίνεται η θεατρική αμφίεση του βασιλιά: πρόκειται για το ποδήρες ένδυμα με τις εφαρμοστές χειρίδες και τα γεωμετρικά σχέδια που αναγνωρίζεται ως θεατρικό κοστούμι (*ποικίλον*).⁷⁶⁸ Επιπλέον ο Gogos⁷⁶⁹ θεωρεί ως

⁷⁶⁷ P&P 26.

⁷⁶⁸ BROOKE (2003) 64.

ένα βέβαιο στοιχείο σύνδεσης με το δράμα τη θεατρική πόζα του νέου άνδρα που κρατά πύλο και ο οποίος μοιάζει σαν να κρατά θεατρικό προσωπίο· ας σημειωθεί ότι η αγγειογραφία αναφέρεται στο *RVAp Suppl. 2* (104/68) ως πολύ επιζωγραφισμένη («much repainted»). Εκτός αυτού οι ενδρομίδες των ανδρών, που ανεβαίνουν ψηλά στην κνήμη και καταλήγουν σε γλωσσίδια, είναι χαρακτηριστικές της θεατρικής σκευής. Επίσης, στο **I.6**, εκτός από τη σκηνή των *ικετίδων* που απεικονίζεται στον λαιμό του αγγείου, στο σώμα αποτυπώνεται επεισόδιο του μύθου του Τηλέφου που έχει θεωρηθεί ότι συνδέεται με το θέατρο (άγνωστη τραγωδία ανώνυμου ποιητή).⁷⁷⁰ Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι τα αγγεία **I.2** και **I.4** συνδέονται με το θέατρο και λόγω της διονυσιακής σκηνής της πίσω όψης, όπου απεικονίζεται ο Διόνυσος αναπαυόμενος ανάμεσα σε μέλη του θιάσου του, αλλά στην αγγειογραφία της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας ο Διόνυσος λειτουργεί ως μεσολαβητής ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στον κόσμο των νεκρών.⁷⁷¹

3.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι *Ίκετίδες* του Αισχύλου, που διδάχθηκαν το 463 π.Χ., είναι το αρχαιότερο σωζόμενο δράμα *ικεσίας*, δηλαδή δράμα που χρησιμοποιεί το μοτίβο της *ασυλίας* ως θέμα όλου του έργου. Δεν υπάρχουν μαρτυρίες ότι η τραγωδία παραστάθηκε σε θέατρο εκτός Αττικής ή στη Δύση. Ολόκληρη η τραγωδία των *Ίκετίδων* διατρέχεται από σκηνή *ασυλίας* σε *κοινοβωμία*, η οποία εμπεριέχει και *προσωπική ικεσία*, αν και χωρίς επαφή με το ικετευόμενο πρόσωπο, ενώ μια δεύτερη σκηνή *ασυλίας* στους βωμούς της πόλης περιγράφεται χωρίς να παριστάνεται και αποτελεί εξωσκηνικό γεγονός. Είναι πολύ πιθανόν ότι το μοτίβο της *ασυλίας* των Δαναΐδων στο Άργος δεν ήταν μέρος του μύθου, αλλά υπήρξε εύρημα του Αισχύλου προκειμένου να δοθεί δραματικό σχήμα σ' ένα φαινομενικά μη δραματικό θέμα. Το Άργος, όπου διαδραματίζεται η τραγωδία, φαίνεται να αποτελεί αντανάκλαση της ίδιας της Αθήνας στο μυθικό παρελθόν και αναλαμβάνει τον ρόλο που θα αναλάβει η Αθήνα

⁷⁶⁹ GOGOS (1984) 40.

⁷⁷⁰ *P&P* 210–211, αρ. 87.

⁷⁷¹ Βλ. εδώ [122](#).

κατά την ιστορική εποχή. Η *ασυλία* χρησιμοποιείται αποτελεσματικά ως ένα δραματικό τέχνασμα που τονίζει τη δεινή κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει οι *ικέτιδες* και προδιαθέτει τους θεατές ευνοϊκά απέναντί τους. Δίνεται έμφαση στην ελληνικότητα του θεσμού, ώστε να καταδειχθεί μέσω αυτού η ελληνική καταγωγή των αιτούντων άσυλο και να προβληθούν δύο παράγοντες που κατοχύρωναν την ηγεμονεύουσα θέση της Αθήνας, η ιωνικότητα και η αυτοχθονία. Επαναλαμβάνεται ότι οι *ικέτες* βρίσκονται υπό την προστασία των θεών και όσοι επιχειρούν να τους αποσπάσουν δια της βίας από τον τόπο του ασύλου είναι «θεῶν συλήτορες». Τονίζεται επίσης η σημασία της «αίδους» ως ενός στοιχείου κοινού τόσο για τον *ικέτη* όσο και για τον *ικετευόμενο*, το οποίο χαρακτηρίζει το περιβάλλον της *ικεσίας* εν γένει. Επιβεβαιώνεται η παρατήρηση ότι κάθε πράξη *ικεσίας* εμπεριέχει απειλή καθώς οι *ικέτιδες*, αν και από θέση αδυναμίας, εκβιάζουν κατά κάποιον τρόπο την προστασία εκφοβίζοντας με την απειλή του *μιάσματος*.

Το αίτημα *ασυλίας* δεν γίνεται αυτόματα δεκτό, αλλά αποτελεί αφορμή για να τεθούν προβλήματα ηθικά, νομικά και πολιτικά που γίνονται αντικείμενα διαπραγμάτευσης ανάμεσα στους *ικέτες*, στον *προστάτη* και στον *διώκτη*. Τελικώς επικρατεί η τάξις που εκπροσωπείται από τον Δία. Η ελεύθερη ελληνική *πόλις*, που στηρίζεται στην κυριαρχία του λαού και του νόμου, παρέχει άσυλο στους *ικέτες* και αναλαμβάνει να τους προστατέψει από τους ασεβείς *διώκτες*. Μέσω του μοτίβου της *ασυλίας* προβάλλονται γνωρίσματα του αθηναϊκού δημοκρατικού πολιτεύματος και αναπτύσσονται δύο βασικοί θεσμοί της αθηναϊκής *πόλεως*, η *προξενία* και η *μετοικία*. Στις *Ίκέτιδες* απεικονίζεται ανάγλυφα η διαδικασία κατά την οποία η ευθύνη για την αποδοχή του αιτήματος *ικεσίας* μεταβαίνει από το πρόσωπο του άρχοντα στο σώμα της *πόλεως* και η οποία απηχεί τη μετάβαση της ευθύνης από τον άρχοντα στον δήμο. Το δραματικό μοντέλο που αναπτύσσεται εδώ έχει θεωρηθεί ότι προσεγγίζει πολύ στις πραγματικές πρακτικές *ασυλίας* που εφαρμόζονταν στην Αθήνα κατά τον 5^ο αι. π.Χ. Το ψήφισμα με το οποίο γίνονται δεκτές οι *ικέτιδες* στη γη των Αργείων ως ελεύθεροι άνθρωποι εγγυάται το απαραβίαστο του προσώπου και της περιουσίας τους και ενσαρκώνει τον νόμο του Ξένιου Δία.

Στις *Ίκετίδες* του Αισχύλου οι πατροπαράδοτοι θεσμοί της *ικεσίας* και της *ξενίας* συνδέονται με αυτόν της *μετοικίας*, του οποίου το νομικό καθεστώς πιθανότατα είχε πρόσφατα ορισθεί στην αθηναϊκή *πόλιν*. Με τη σύνδεση αυτή προσφέρεται το μυθολογικό υπόβαθρο για να υποστηριχθεί η πολιτική καινοτομία, ενισχύεται η νομιμότητα του νέου θεσμού και υποδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο η αριστοκρατική παράδοση μπορεί να προσαρμοστεί σ' ένα δημοκρατικό περιβάλλον. Μια συμπληρωματική ανάγνωση πάνω σ' αυτή τη διάσταση είναι ότι εκφράζονται παράλληλα οι ανησυχίες των Αθηναίων πολιτών για τους κινδύνους που εγκυμονεί για την *πόλιν* η παρουσία των ξένων στον πολιτικό, τον οικονομικό και τον σεξουαλικό τομέα, πέρα από τα ευεργετήματα που προσφέρουν με τη συμμετοχή τους στους διάφορους θεσμούς. Ωστόσο, είναι παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι το αθηναϊκό κοινό στην τριλογία των Δαναΐδων παρακολούθησε τη δημοκρατία να κλονίζεται και να απειλείται συνεπεία της απόφασης να δεχθεί τους *ικέτες* ως *μετοίκους* και ότι συνειδητοποίησε τις αποσταθεροποιητικές επιπτώσεις που θα επέφερε η ένταξη ξένων στην *πόλιν*, καθώς δεν γνωρίζουμε πώς ακριβώς εξελισσόταν η πλοκή της τριλογίας ενώ είναι πιθανόν ότι στο τέλος αποκαθίσταται η ισορροπία εφόσον οι Δαναΐδες ενσωματώνονται μέσω του γάμου τους με τους πολίτες.

Κέντρο της σκηνικής δράσης στις *Ίκετίδες* είναι ένας βωμός μεγάλων διαστάσεων, επάνω ή πίσω από τον οποίο βρίσκεται ένας αριθμός από ευμεγέθη ξύλινα είδωλα (*βρέτη*) θεοτήτων με τα σύμβολά τους. Η *κοινοβωμία* αυτή πρέπει να βρισκόταν σε υψηλότερο επίπεδο, στο πίσω μέρος της *ορχήστρας*, η οποία υποτίθεται ότι αποτελούσε τμήμα ενός ιερού άλσους. Δεν υπάρχει ένδειξη για ύπαρξη σκηνικού οικοδομήματος που θα χρησίμευε ως φόντο, ενώ για τις εισόδους και τις εξόδους των υποκριτών και του Χορού απαιτούνται μόνο οι πλαϊνές δίοδοι. Παρά την ελληνικότητα του τρόπου *ικεσίας*, η εξωτερική εμφάνιση των *ικετίδων* ήταν εξωτική, πολυτελής και οπωσδήποτε εντυπωσιακή. Δεν αποκλείεται οι γυναίκες να είχαν αρχικά καλυμμένα τα πρόσωπά τους και να έβγαλαν τις καλύπτρες ταυτόχρονα με την αποκάλυψη της ταυτότητάς τους. Ανάλογα «βαρβαρικά» χαρακτηριστικά πρέπει να είχε και η *σκευή* του *ικέτη* πατέρα τους, ενώ η ενδυμασία του *προστάτη* τους, αν και αρχοντική, θα ήταν απέριτη, χωρίς τη χλιδή της ανατολίτικης βασιλικής περιβολής. Ο Κήρυκας και οι Αιγύπτιοι της ακολουθίας του φαίνεται ότι φορούσαν

λευκά ενδύματα που έρχονταν σε αντίθεση με το μελαψό τους δέρμα. Πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιη τη χρήση προσωπιών που έδειχναν μελαψή την επιδερμίδα — ίσως και μελαψής βαφής για το ακάλυπτο δέρμα— τόσο για τα μέλη του Χορού και τον Δαναό όσο και για τους Αιγύπτιους *διώκτες*.

Έμμεσες σκηνικές οδηγίες που περιέχονται στο κείμενο (όπως στις υποδείξεις του Δαναού προς τις κόρες του και στη στιχομυθία Βασιλιά – Δαναΐδων) μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε τις κινήσεις του Χορού. Οι *ικέτιδες* κατελάμβαναν τις θέσεις τους στον τόπο *ασυλίας* με το τέλος της παρόδου και παρέμεναν σε στάση *ικεσίας* επάνω στον βωμό καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου και του τέταρτου επεισοδίου, ενώ στα υπόλοιπα μέρη εγκατέλειπαν τον βωμό για να ορχηθούν στην *ορχήστρα*. Η συνεχής μετακίνηση του Χορού από την *κοινοβωμία* στην *ορχήστρα* και το αντίθετο, οι συχνές είσοδοι και έξοδοι των υποκριτών που συνοδεύονταν από ένα πλήθος ακολούθων, καθώς και η ένταση κι η βιαιότητα της σκηνης των Αιγυπτίων, δημιουργούσαν ένα τελικό αποτέλεσμα κάθε άλλο παρά στατικό.

Οι αγγειογραφικές παραστάσεις που αποτυπώνουν σκηνή *ασυλίας* και συνδέθηκαν με τις *Ίκετιδες* του Αισχύλου (*I.1–I.9*) κοσμούν απουλικά αγγεία τα οποία χρονολογούνται *grosso modo* στο β' μισό του 4^{ου} αι. π.Χ. και, στον βαθμό που γνωρίζουμε την προέλευσή τους, υπήρξαν ταφικά κτερίσματα. Πρόκειται για επτά ελικωτούς κρατήρες και δύο αμφορείς του ερυθρόμορφου ρυθμού. Κατά την άποψή μου, η σύνδεση των αγγειογραφιών αυτής της ομάδας με την τραγωδία των *Ίκετίδων* δεν είναι πιθανή. Οι κύριοι λόγοι είναι: α) ο σταθερός αριθμός των *ικετίδων* (δύο) που δεν θα μπορούσε να εκπροσωπεί Χορό έστω δώδεκα Δαναΐδων, β) η αδυναμία ταύτισης των εικόνων με επεισόδια της τραγωδίας, καθώς οι χειρονομίες και οι κινήσεις των προσώπων δεν είναι διαφωτιστικές και δεν δηλώνουν με σαφή τρόπο την ταυτότητα και τις προθέσεις τους, γ) η απουσία ενδυματολογικής υπόμνησης της εξωτικής *σκευής* των Δαναΐδων, που αποτελούσε δραματικό στοιχείο με ιδιαίτερη βαρύτητα, και δ) η απουσία στοιχείων που να παραπέμπουν σε *κοινοβωμία*, παρότι αυτή ήταν το κέντρο της σκηνικής δράσης και βασικό συστατικό στοιχείο της οπτικής εικόνας της παράστασης.

4 ΑΙΣΧΥΛΟΥ *ΕΥΜΕΝΙΔΕΣ* (458 π.Χ.)

4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Οι *Ευμενίδες*⁷⁷² αποτελούν το τρίτο δράμα που ολοκληρώνει τη δράση και κλείνει τον κύκλο βίας της *Όρέστειας*, της μοναδικής σωζόμενης τριλογίας που διδάχθηκε στην Αθήνα το 458 π.Χ., δύο χρόνια πριν από το θάνατο του Αισχύλου, και απέσπασε το πρώτο βραβείο (Υπόθεση Αισχ. Άγ.). Η *Όρέστεια* αποτελείται από τις τραγωδίες *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*.⁷⁷³ Ακολουθούσε το σατυρικό δράμα *Πρωτεύς*, το οποίο όμως δεν διασώθηκε. Έχει χαρακτηριστεί ως μια «υποδειγματική τριάδα»,⁷⁷⁴ διότι το κάθε έργο αποτελεί μια ξεχωριστή καλλιτεχνική οντότητα που μπορεί να παρουσιαστεί στο θέατρο αυτόνομα, ενώ παράλληλα θα πρέπει να θεωρηθεί ως μια ολότητα για την πλήρη κατανόηση του νοήματος και της ομορφιάς της. Το θέμα που συνδέει τα τρία έργα της τριλογίας είναι πώς ο αλάθητος και μηχανικός νόμος της δικαιοσύνης (η Δίκη) θα δεχθεί το ενδεχόμενο της συγγνώμης, πώς ο νόμος θα λειτουργήσει ως τρόπος επίλυσης των διενέξεων στα πλαίσια της πόλεως.⁷⁷⁵ Η τελική απάντηση είναι ότι πάνω από τον Νόμο βρίσκεται ο Πατέρας Δίας που κατανοεί και συγχωρεί.⁷⁷⁶

Είναι πιθανόν ότι ο Κρατίνος έγραψε κωμωδία με τον τίτλο *Ευμενίδες* κατά τον 5^ο αι. π.Χ. και αργότερα ο Λατίνος Έννιος συνέθεσε τραγωδία με τον ίδιο τίτλο.⁷⁷⁷ Σε άλλη κωμωδία, τον *Όρεσταυτοκλείδη*, που ίσως ανήκει στα χρόνια γύρω στο 340 π.Χ., ο

⁷⁷² Ο όρος σε πολυτονική γραφή και με διακριτή γραμματοσειρά όταν σημαίνει τον τίτλο της τραγωδίας. Το κείμενο που ακολουθεί το κεφάλαιο αυτό στηρίζεται στην κριτική και ερμηνευτική έκδοση του Alan H. Sommerstein *Αισχύλου Ευμενίδες* (μτφρ. Νικόλαος Γεωργαντζόγλου), Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2013, 3η έκδ. [εφεξής SOMMERSTEIN (³2013)]. Οι μεταφράσεις που παρατίθενται είναι του Ι. Ν. Γρυπάρη [ΓΡΥΠΑΡΗΣ (1938)] επειδή το μεταφραστικό του έργο θεωρείται πλέον κλασικό (διατηρήθηκε η ορθογραφία του πρωτοτύπου).

⁷⁷³ Με τον τίτλο αυτό παραδόθηκε η τραγωδία. Η ονομασία *Ευμενίδες* δεν υπάρχει πουθενά στο δραματικό κείμενο και οφείλεται σε πληροφορία του Αρποκρατίωνος (2^{ος} αι. μ.Χ.). Για το θέμα του τίτλου της τραγωδίας βλ. BROWN (1984) 267–276 και ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΙΑΤΖΗ (2012) 117–118, σημ. 25.

⁷⁷⁴ HERINGTON (2000) 118.

⁷⁷⁵ GOLDHILL (2010) 197.

⁷⁷⁶ Βλ. και MURRAY (²1993) 175.

⁷⁷⁷ PCG IV 156–157, F 69–70· TF, 64–65.

ποιητής της Νέας Κωμωδίας Τιμοκλής εμφανώς παρατραγωδεί τη σκηνή *ασυλίας* του Ορέστη στο δελφικό ιερό: παρουσιάζει τον σύγχρονό του Αυτοκλείδη, διαβόητο παιδεραστή, περιτριγυρισμένο από πλαγιασμένες γριές εταίρες που τον καταδίωκαν σαν Ερινύες εξαιτίας των ερωτικών του προτιμήσεων.⁷⁷⁸ Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ίσως μια αναφορά του Αισχίνη στις ποινές που τιμωρούν του άνομους (Αισχ. 1.190: *ποινας ἐλαύνειν καὶ κολάζειν δασὶν ἡμμέναις*) υπήρξε η αφορμή για αναβίωση του δράματος του Αισχύλου στην Αθήνα περί το 350–340 π.Χ., την οποία υπαινίσσεται η διακωμώδηση του Τιμοκλέους.⁷⁷⁹ Αν και δεν αποκλείεται ο Αισχύλος να κυκλοφόρησε κάποια χειρόγραφα της τριλογίας του σε κύκλους καλλιεργημένων της Σικελίας, είναι πολύ πιθανόν ότι το έργο παραστάθηκε στη Σικελία.⁷⁸⁰ Προφανώς ο Επίχαρμος γνώριζε και παρώδησε την *Όρέστεια* του Αισχύλου, όπως φαίνεται από ένα απόσπασμά του που σημειώνει ο αρχαίος Σχολιαστής στις *Εὐμενίδες* (στ. 626). Η Vahtikari⁷⁸¹ εκτιμά ότι το πλήθος των δυτικών αγγείων που φέρουν σκηνές εμπνευσμένες από τον μύθο του Ορέστη καταδιωκόμενου από τις Ερινύες και το γεγονός ότι αυτά προέρχονται από διαφορετικά εργαστήρια, υποδεικνύουν αναβίωση του δράματος στη Δύση περί το 400–380 π.Χ. και μία δεύτερη επίσης περί το 350 π.Χ., όπως και στην Αθήνα (βλ. παραπάνω).

4.1.1 Η πλοκή των *Εὐμενίδων*

Ο μητροκτόνος Ορέστης, καταδιωκόμενος από τις άγριες θεές των τύψεων που προασπίζονται το μητριαρχικό δίκαιο, τις Ερινύες, καταφεύγει στο δελφικό μαντείο ζητώντας *ασυλία* στον *ομφαλό*. Ο θεός Απόλλων τον στέλνει στην πόλη της Αθήνας, με ασφαλή συνοδεία τον Ερμή, για να αναζητήσει το τέλος των δεινών του ως *ικέτης* στο *παλαιόν βρέτας* της Ακρόπολης (1–234). Εκεί θα τον ξαναβρεί ο *Χορός* των Ερινύων (στ. 299 κ.ε.). Ερχόμενη η Αθηνά στην Ακρόπολή της (στ. 397) και πληροφορούμενη τα γεγονότα, αποφασίζει να δημιουργήσει στον Άρειο Πάγο ένα δικαστήριο αιώνιο που θα εκδικάζει τις υποθέσεις φόνων και να το συγκροτήσει από

⁷⁷⁸ PCG VII 774–775, F 27–28· SIDWELL (1996b) 194–195· ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ (2011) 13.

⁷⁷⁹ SIDWELL, *όπ.π.*, 195.

⁷⁸⁰ RODRÍGUEZ-NORIEGA (2012) 85, σημ. 40.

⁷⁸¹ VAHTIKARI (2014) 163–164.

επιφανείς πολίτες (στ 482 κ.ε.). Εδώ οδηγούνται από τη θεά οι πολίτες που επελέγησαν ως δικαστές. Εδώ παρουσιάζεται και ο ίδιος ο θεός Απόλλων για να υπερασπιστεί τον Ορέστη. Παρακολουθούμε μια σύγκρουση ανάμεσα στον Απόλλωνα που υποστηρίζει έναν νεότερο κόσμο, τον κόσμο του πατέρα, και στις Ερινύες που αντιπροσωπεύουν τον αρχέγονο κόσμο της μητέρας (στ. 711–733). Για τον Απόλλωνα ο φόνος του Αγαμέμνονα βαραίνει περισσότερο από τη μητροκτονία με την οποία πήρε εκδίκηση ο Ορέστης. Το δικαστήριο εκδίδει την απόφαση, οι ένορκοι ισοψηφούν και η Αθηνά δίνει και τη δική της αθωωτική ψήφο, με την οποία απαλλάσσεται τελικά ο Ορέστης. Έτσι, δια στόματος Απόλλωνα και Αθηνάς, επιβάλλεται το πατριαρχικό δίκαιο που απονέμεται από τον Δία. Ο ήρωας γεμάτος ευγνωμοσύνη υπόσχεται αιώνια πίστη εκ μέρους του και εκ μέρους της πατρίδας του, του Άργους, στην πόλη που τον έσωσε (στ. 754–777). Κι ενώ οι Ερινύες θυμώνουν και απειλούν να εκδικηθούν (στ. 778 κ.ε.) η θεά Αθηνά με εκτενή επιχειρηματολογία πετυχαίνει να τις εξευμενίσει. Στο εξής θα αποκαλούνται *Σεμνές Θεές*, θα εγκατασταθούν στο ιερό τους στην Αθήνα και θα χαρίζουν την αφθονία στη χώρα (στ. 916–926).⁷⁸²

⁷⁸² Αισχ. *Εὐ.*, στ. 916–926:

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν,
οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης
τε φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλά-
νων ἄγαλμα δαιμόνων·
ἄτ' ἐγὼ κατεύχομαι
θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὄνησίμους
γαίης ἐξαμβρῦσαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

«Θενά δεχτώ μαζί να ζω
με την Παλλάδα εδώ·
την πόλη δεν καταφρονώ
που ο παντοδύναμος ο Δίας με τον Άρη
κάνουνε φρούριο των θεών
κι απαντοχή και καμάρι των πανελλήνιων βωμών
Γι' αυτήν καλόγνομ' η καρδιά
με τους χρησμούς μου ευχές σκορπίζει·
άμποτε σ' ολον τον καιρό
της ζωής τάμετρ' αγαθά
η γη τους χύμα ας αναβρύζη στου ήλιου το φως το χαρωπό.»

4.1.2 Ο μύθος, το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος

Η εκδοχή του Αισχύλου στο δράμα των *Εὐμενίδων* αποτελεί συγκερασμό παλαιότερων μυθικών παραδόσεων που αφορούσαν αφενός μεν στην καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες, αφετέρου δε στην προέλευση της Βουλής του Αρείου Πάγου.⁷⁸³ Σύμφωνα με τις παλαιότερες παραδόσεις, ο θεός Απόλλων εξιλέωσε τον Ορέστη με καθαρτήριες ιεροτελεστίες ή του έδωσε το τόξο με το οποίο απομάκρυνε τις Ερινύες. Από παπυρικό απόσπασμα (*P. Oxy. XXIX fr. 26 col. II = 40 P.*) που προέρχεται από ερμηνευτικό υπόμνημα στους Μελικούς,⁷⁸⁴ πληροφορούμεθα ότι πρότυπο για πολλούς ποιητές υπήρξε η *Όρέστεια* του Στησιχόρου (6^{ος} αι. π.Χ.) όπου εμφανίζεται ο Απόλλων να δίνει στον Ορέστη το τόξο με το οποίο θα προστατευόταν από τις Ερινύες και ότι την παράδοση αυτή ακολουθεί και ο Ευριπίδης στον *Όρέστη* του.⁷⁸⁵ Δεν αποκλείεται να προϋπήρχε κάποιος μύθος που συνέδεε τον Ορέστη με την Αθήνα όπου όμως ο μητροκτόνος είχε δικαστεί από τους Δώδεκα θεούς, καθώς αυτό το θέμα διασώζεται σε διάφορες παραλλαγές.⁷⁸⁶ Ένας άλλος μύθος συνδέει την αθηναϊκή γιορτή των Χοών (τη δεύτερη μέρα της διονυσιακής γιορτής των Ανθεστηρίων, κατά την οποία υπήρχε η συνήθεια να πίνουν από ξεχωριστές κούπες και σε σιωπή) με την άφιξη του μολυσμένου φυγάδα Ορέστη στην Αθήνα κατά την ημέρα του εορτασμού.⁷⁸⁷ Ωστόσο, η δίκη από τη Βουλή του Αρείου Πάγου είναι πιθανότατα αισχύλεια επινόηση και εισάγει στον μύθο του Ορέστη έναν ανθρωποπαγή κοινωνικοπολιτικό θεσμό. Σχετικά με την ίδρυση του δικαστηρίου του

⁷⁸³ SOMMERSTEIN (2013) 22.

⁷⁸⁴ ΣΚΙΑΔΑΣ (1981) 304.

⁷⁸⁵ Ευρ. *Όρ.*, στ. 268–270:

δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
οἷς μ' εἶπ' Απόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς,
εἶ μ' ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.

⁷⁸⁶ Πρβλ. Ευρ. *Όρ.*, στ. 1649–1652:

ἐνθένδε δ' ἔλθων τὴν Ἀθηναίων πόλιν
δίκην ὑπόσχεος αἵματος μητροκτόνου
Εὐμενίσι τρισσαῖς· θεοὶ δέ σοι δίκης βραβῆς
πάγοισιν ἐν Ἀρείοισιν εὐσεβεστάτην
ψῆφον διοίσουσ', ἐνθα νικῆσαι σε χρή.

⁷⁸⁷ Ευρ. *Ίφ. Ταυρ.*, στ. 958–960:

κλύω δ' Ἀθηναίοισι τὰμὰ δυστυχῆ
τελετὴν γενέσθαι, κάτι τὸν νόμον μένειν,
χοῆρες ἄγγος Παλλάδος τιμᾶν λεών.

Αρείου Πάγου υπήρχε η παράδοση σύμφωνα με την οποία ο πρώτος υπόδικος ήταν ο θεός Άρης που δικάστηκε για τον φόνο του Αλλιρόθιου, γιου του Ποσειδώνα, από δικαστήριο που συγκροτήθηκε από τους άλλους θεούς. Ο μύθος τροποποιείται έτσι ώστε, αντί του θεού Άρη, να εμφανίζεται ο Ορέστης ως ο πρώτος υπόδικος.⁷⁸⁸ Ο ποιητής αισθάνεται μάλιστα την ανάγκη να εξηγήσει γιατί παρόλα αυτά ο βράχος ονομάζεται Άρειος. Η «εξήγηση» δίνεται στους στ. 685–690: οι Αμαζόνες που είχαν εκστρατεύσει εναντίον του Θησέα οχυρώθηκαν στον βράχο αυτό και προσέφεραν θυσίες στον θεό Άρη. Επιπλέον, μπορεί να παρατηρηθεί ότι ο Αισχύλος για τις Ερινύες υιοθετεί το επίθετο «Άραί» (στ. 416–417), πράγμα το οποίο συμβαδίζει με μία από τις εκδοχές που έχει διασώσει η παράδοση σχετικά με την ετυμολογία του προσδιορισμού «Άρειος» από το ιερό των «Άρῶν» που ιδρύθηκε στο σημείο αυτό.⁷⁸⁹ Καινοτομίες του Αισχύλου ήταν επίσης ότι εμφάνισε ως μηνυτές τις Ερινύες και όχι συγγενείς της Κλυταιμίστρας, σύστησε το δικαστήριο από σώμα Αθηναίων πολιτών αντί των Δώδεκα θεών, εισήγαγε την ισοψηφία και την παρέμβαση της Αθηνάς υπέρ του Ορέστη, καθώς και τον Απόλλωνα ως μάρτυρα υπεράσπισης.⁷⁹⁰

Σημείο εκκίνησης της *Ορέστειας* είναι ένας *οίκος* και σημείο κατάληξης η *πόλις*. Οι *Εὐμενίδες* είναι η μόνη σωζόμενη τραγωδία της οποίας η δράση τοποθετείται στο κέντρο της πόλης της Αθήνας. Είναι επίσης η μόνη στην οποία αναπαρίσταται σκηνή δικαστηρίου.⁷⁹¹ Κατ' επανάληψη δηλώνεται στο δράμα ότι ο Ορέστης έχει ήδη καθαρθεί όταν φθάνει στην Αθήνα. Το δηλώνει ο ίδιος τρεις φορές δημόσια στη θεά Αθηνά (στ. 237–242, στ. 276–287, στ. 443–453). Εντούτοις οι Ερινύες συνεχίζουν να τον καταδιώκουν ακολουθώντας το αίμα που εξακολουθεί να στάζει από τα χέρια του (στ. 41 κ.ε., στ. 246–247· πρβλ. *Αισχ. Χ.*, στ. 1055). Θα χρειαστεί να αναλάβουν την ευθύνη η θεά Αθηνά και οι Αθηναίοι πολίτες και να τον απαλλάξουν από τα δεινά του χρησιμοποιώντας έναν νέο αστικό τρόπο διαιτησίας. Έτσι όλα φθάνουν σε αίσιο

⁷⁸⁸ HALL (2010) 151· SOMMERSTEIN (2013) 21–28.

⁷⁸⁹ Για τις Ερινύες–Άρες βλ. ZERHOCH (2016) 218–244.

⁷⁹⁰ SOMMERSTEIN (2013) 27.

⁷⁹¹ Σε άλλες τραγωδίες απλά περιγράφονται ψηφοφορίες ενώ σε κωμωδίες παρωδούνται συνελεύσεις και δίκες. Ο Goldhill [GOLDHILL (2010) 197] παρατηρεί ότι η αναπαράσταση της Δίκης είναι «το τελικό στάδιο της πραγμάτωσης ενός συστηματικού σχεδίου χρήσης της νομικής γλώσσας το οποίο διέπει όλη την τριλογία».

τέλος: εγκαταλείπεται η αυτοδικία και ο νόμος της ανταπόδοσης (*lex talionis*) και επιτελείται η σύγκλιση του παλαιού (Ερινύες–μητριαρχία) και του νέου (Δίας–πατριαρχία) στην απονομή της δικαιοσύνης. Οι Ερινύες παραιτούνται από την αξίωση για μηχανική εφαρμογή του Νόμου και επικρατεί η θεσμοθετημένη απονομή της δικαιοσύνης που σηματοδοτεί τη στροφή από το μητριαρχικό στο πατριαρχικό δίκαιο⁷⁹² και συνάδει με τη δικαιοσύνη του Δία. Η *Όρέστεια* τελειώνει με έναν Δία που κατανοεί και συγχωρεί, που επιβάλλει τον αληθινό Νόμο της Δικαιοσύνης. Επιπλέον, για πρώτη φορά σ' αυτή την τριλογία συμφιλιώνεται το αρσενικό με το θηλυκό.⁷⁹³ Στο τέλος της *Όρέστειας* εμφανίζεται εκείνος ο συμβιβασμός χάριν του οποίου θα επιτευχθεί ο τελικός στόχος: η διαφύλαξη των αξιών μέσα σε έναν κόσμο όπου κυβερνά η θεϊκή σοφία. Η ρήξη ανάμεσα στον ανθρώπινο και τον θεϊκό κόσμο αποκαθίσταται και καταλήγει σε «ένα σύμπαν ενωμένο και ειρηνικό».⁷⁹⁴

Έχει σημειωθεί από τους μελετητές ο «αθηνοκεντρισμός» των *Εὐμενίδων*. Από τους ήρωες του επικού κύκλου η Αθήνα δεν διέθετε, εκτός από τον Θησέα, μορφές με το ηρωικό κύρος ενός Ηρακλή, ενός Αχιλλέα, ενός Αγαμέμνονα ή ενός Ορέστη. Ο Αργεῖος ήρωας Ορέστης εμπλέκεται στην ιστορία της πόλης της Αθήνας για να δικαιολογήσει την ίδρυση του αθηναϊκού δικαστηρίου του Αρείου Πάγου, που πρόκειται να είναι στο εξής μόνιμος θεσμός της αθηναϊκής πολιτείας.⁷⁹⁵ Τέσσερα χρόνια πριν από τη *διδασκαλία* της τριλογίας, οι πολιτειακές μεταρρυθμίσεις του δημοκράτη μεταρρυθμιστή Εφιάλτη είχαν αφαιρέσει τα πολιτικά δικαιώματα της αριστοκρατικής Βουλής του Αρείου Πάγου και είχαν περιορίσει τη δικαιοδοσία της σε δίκες φόνων και σε καθήκοντα θρησκευτικής εποπτείας. Η δολοφονία του, το 461 π.Χ., σήμανε το βαθύ πολιτικό ρήγμα που υπήρχε στην πόλιν. Η Δίκη του Ορέστη από τη Βουλή του Αρείου Πάγου εισάγει στον μύθο έναν νέο αστικό τρόπο διαιτησίας. Αιτιολογείται, έτσι, η ίδρυση του αθηναϊκού δικαστηρίου, καταδεικνύεται η θεϊκή του θέσπιση και προβάλλεται η ανθρώπινη δικαιοσύνη ως προέκταση της

⁷⁹² KOMAR (2003) 29.

⁷⁹³ GOLDHILL (2004) 40.

⁷⁹⁴ HERINGTON (2000) 70.

⁷⁹⁵ LESKY (1981) 379· NAIDEN (2006) 195· WILES (2009) 90.

θείας δικαιοσύνης.⁷⁹⁶ Ήταν, άραγε, στόχος του ποιητή να υπερασπιστεί έναν αριστοκρατικό θεσμό της αθηναϊκής πολιτείας ή να εξυμνήσει τον νέο του ρόλο και να επιδοκιμάσει το νέο καθεστώς;⁷⁹⁷ Έχει παρατηρηθεί ότι η Δίκη του Ορέστη αντιστοιχεί μάλλον σε μια κοινή διαδικασία ενώπιον ενός σώματος «ήλιαστῶν», ενώ απέχει πολύ από το τυπικό μιας δίκης φόνου στη Βουλή του Άρειου Πάγου.⁷⁹⁸ Είναι πολύ πιθανόν ότι ο Άρειος Πάγος αντιπροσωπεύει εδώ το σύνολο των αθηναϊκών δικαστηρίων προωθώντας μια νέα αντίληψη του δημοκρατικού δικαίου. Η δημοκρατική φύση του αθηναϊκού λαού προβάλλεται με τη χρήση ενός εντυπωσιακού στοιχείου πολιτικού αναχρονισμού —είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχει βασιλιάς στην πόλη, παρά το ότι ο μύθος ανάγεται στα μυκηναϊκά χρόνια⁷⁹⁹— όπως και η ηρωική καταγωγή των Αθηναίων, καθώς οι θεατές βλέπουν τους προγόνους τους να κινούνται ανάμεσα σε θεούς και ήρωες. Οπωσδήποτε, όμως, ο Αισχύλος εκμεταλλεύεται την «ηρωική ασάφεια»⁸⁰⁰ της τραγωδίας, ώστε τόσο οι συντηρητικοί όσο και οι δημοκράτες θεατές να προβάλουν το δικό τους πολιτικό όραμα για τον Άρειο Πάγο.⁸⁰¹ Δεν είναι άνευ σημασίας το γεγονός ότι η θεά Αθηνά αναγγέλλοντας την ίδρυση του δικαστηρίου απευθύνεται στους πολίτες (στ. 571–572) για να υπενθυμίσει στους θεατές την ταυτότητά τους και να συνδέσει τα γεγονότα του δράματος με τον θεσμό που είχε πρόφατα βρεθεί στο επίκεντρο βίαιης πολιτικής διένεξης.⁸⁰² Στην τραγωδία υπάρχει έκκληση ν' αποφευχθεί η *στάσις* με κάθε τρόπο, έκκληση που αρθρώνεται παραδόξως από τα χείλη των δυνάμεων της εκδίκησης, των Ερινύων, και επαναλαμβάνεται από την ίδια την Αθηνά.⁸⁰³ Στο τέλος των *Εὐμενίδων* οι αρχέγονες εξωλογικές δυνάμεις, αν και εντάσσονται στην κοσμική λατρεία της

⁷⁹⁶ LLOYD-JONES (²1983) 94· ROSENMEYER (1982) 280 κ.ε. WINNINGTON-INGRAM (1983) 154 κ.ε.· MIKALSON (1991) 213.

⁷⁹⁷ WILES (2009) 135. Κατά τον Ziolkowski [ZIOLKOWSKI (2004) 34–53] οι αναστολές του Ορέστη για τη μητροκτονία αντικατοπτρίζουν μια σημαντική τομή στην πάλη ανάμεσα στην αριστοκρατία και την *πόλιν*, ανάμεσα στις παλιές και τις νέες αντιλήψεις για την απονομή δικαιοσύνης και τη διακυβέρνηση, ανάμεσα στις παλιές αξίες και τη νέα ηθική τάξη.

⁷⁹⁸ SOMMERSTEIN (³2013) 42.

⁷⁹⁹ HALL (2010). Για τον αναχρονισμό στην αρχαία ελληνική Τραγωδία γενικά, βλ. EASTERLING (1985) και CROALLY (2010) 92–95.

⁸⁰⁰ Ο όρος δηλώνει την έλλειψη έλλειψη άμεσης σύνδεσης μεταξύ του ηρωικού και του ιστορικού κόσμου, η οποία επιτρέπει στο κοινό να προσεγγίζει θέματα που απασχολούν την εποχή του αποστασιοποιημένου και από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Βλ. περαιτέρω εδώ [363](#).

⁸⁰¹ HESK (2011) 108.

⁸⁰² EASTERLING(2010a) 250–251.

⁸⁰³ CARTLEDGE (2010) 36–37.

πόλης, δεν εξαφανίζονται· διατηρούν την αγριότητά τους και υπό ορισμένες προϋποθέσεις μπορεί να γίνουν και πάλι απειλητικές.⁸⁰⁴ Αναζητώντας τους πολιτικούς υπαινιγμούς του δράματος μπορεί κανείς να δει, πέρα από τη σημασία του φόβου για τη διατήρηση της ευνομίας, την αγωνία του ποιητή για τους κινδύνους που διατρέχει το νέο πολίτευμα από τους εσωτερικούς του εχθρούς: το πάθος και την έλλειψη ορθολογισμού.⁸⁰⁵

Στην τραγωδία τονίζεται η ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στον Απόλλωνα και την Αθήνα και, επομένως, ανάμεσα στον Απόλλωνα και την Αθήνα. Καθώς το δράμα διδάσκεται τέσσερα μόλις χρόνια πριν από τη μεταφορά του συμμαχικού ταμείου από το ιερό του Απόλλωνα της Δήλου στην Ακρόπολη της Αθήνας, η σύνδεση αυτή δεν αποκλείεται να αποτελεί μέρος προσπάθειας πολιτικού επηρεασμού της κοινής γνώμης.⁸⁰⁶ Η μόνιμη εγκατάσταση στην αττική γη των Ερινύων, θεοτήτων γνωστών από την επική παράδοση, και η εσκεμμένη ταύτισή τους με τις τοπικές θεότητες, τις *Σεμνές Θεές*, προσδίδει πανελλήνιο χαρακτήρα στην αθηναϊκή λατρεία.⁸⁰⁷ Τέλος, η υπόσχεση αιώνιας φιλίας ανάμεσα στην Αθήνα και στο Άργος επισφραγίζει την τριακονταετή ειρήνη που συνομολογήθηκε ανάμεσα στις δύο πόλεις το 460 π.Χ. (Θουκ. 1.102.4).

4.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ

Η δράση των *Εὐμενίδων* περιστρέφεται γύρω από δύο σκηνές *ασυλίας*. Η πρώτη διαδραματίζεται στον *ομφαλό* του δελφικού μαντείου και η δεύτερη στο «παλαιόν βρέτας» της Αθηνάς, στην Ακρόπολη της Αθήνας. Θα μας απασχολήσει επίσης η σκηνή της Δίκης στον Άρειο Πάγο, κατά την οποία έχει θεωρηθεί ότι ο Ορέστης παραμένει σε στάση *ικεσίας* στο Παλλάδιο. Επιπλέον, θα εξεταστεί το θέμα του εξαγνισμού του Ορέστη από τον θεό Απόλλωνα, ένα επεισόδιο το οποίο στις αγγειογραφικές παραστάσεις συνδέεται με το *μοτίβο ασυλίας* στον *ομφαλό* ή σε βωμό.

⁸⁰⁴ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΙΑΤΖΗ (2012) 121.

⁸⁰⁵ Οπ.π., 124–125.

⁸⁰⁶ SAPHIRO (1996) 111.

⁸⁰⁷ LARDINOIS (1992).

4.2.1 Δελφοί: η ασυλία στον ομφαλό – η σκηνική παρουσίαση

Στο πρώτο μέρος της τραγωδίας πυρήνας του δράματος είναι η *ασυλία* του Ορέστη στον *ομφαλό* του μαντείου των Δελφών, στον λίθο που συμβόλιζε το κέντρο του κόσμου. Ο όρος *ομφαλός* δηλώνει το ιερό κέντρο της γης κατά την αρχαιότητα και, κατ' επέκταση, τους κωνικούς, ωοειδείς ή πυραμιδοειδείς λίθους που υποτίθεται ότι συνδέονταν με το κέντρο αυτό και που αποτέλεσαν αντικείμενα λατρείας στους αιγαιακούς αλλά και σε άλλους πολιτισμούς.⁸⁰⁸ Στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. είχε επικρατήσει σε όλο τον αρχαίο κόσμο η άποψη ότι οι Δελφοί ήταν ο «ομφαλός της γης» και ότι το κέντρο του κόσμου βρισκόταν στο άδυτο του ναού του Απόλλωνα, πάνω από τον τάφο του Πύθωνος (του ιερού φιδιού που σκότωσε ο Απόλλων) ή του Διονύσου. Αρχαίες μαρτυρίες αναφέρονται στην ύπαρξη μιας ιερής πέτρας μέσα στο άδυτο του ναού, του περίφημου «ιερού ὀμφαλοῦ», καλυμμένου με το «ἀγρηνόν», ένα δικτυωτό πλέγμα μάλλινο ή ένα δίχτυ αποτελούμενο από συνεχόμενες τούφες μαλλιού.⁸⁰⁹

Η *σκηνή* αναπαριστά τον ναό του Απόλλωνα, όπως φαίνεται από τα πρώτα κιάλας λόγια της Πυθίας στον πρόλογο. Βρισκόμαστε έξω από την κλειστή θύρα του αδύτου, όπου ετοιμάζεται να εισέλθει η ιέρεια αφού απευθύνει προσευχή προς τους θεούς του τόπου. Έτοιμη πλέον να καθίσει στον προφητικό της θρόνο, μπαίνει στο άδυτο, για

⁸⁰⁸ HERRMANN (1959). Για τη σχέση *ομφαλού* και *πόλεως* βλ. ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ (2004) 228.

⁸⁰⁹ Δεξιά και αριστερά του *ομφαλού* ήταν στημένοι δύο χρυσοί αετοί, σύμφωνα με την παράδοση κατά την οποία στους Δελφούς συναντήθηκαν οι δύο αετοί που ο Δίας άφησε να πετάξουν, έναν προς την ανατολή και έναν προς τη δύση, προκειμένου να βρει το κέντρο της γης. Ο Πausανίας (10.16.3) αναφέρει ότι είδε τον «ιερόν ὀμφαλόν» των Δελφών, αλλά κατά πάσα πιθανότητα είδε μόνο ένα μαρμάρινο ομοίωμα του στημένο προ του ναού, διότι ο ονομαστός *ομφαλός* βρισκόταν στο άδυτο, το οποίο ο περιηγητής δεν επισκέφθηκε. Στον χώρο του ιερού έχουν βρεθεί ανάλογα λίθινα ομοιώματα *ομφαλών* με ανάγλυφη επιφάνεια μιμούμενη το δικτυωτό πλέγμα του «ιερού ὀμφαλοῦ». Στις παλιές γαλλικές ανασκαφές είχε βρεθεί ένας πώρινος, μικρός σε μέγεθος (ύψ. περ. 0,29μ και διαμ. περ. 0,38 εκ.), άτεχνος *ομφαλός* ημισφαιρικού σχήματος, στη θέση όπου θεωρείται πως ήταν το άδυτο: Βλ. BOUSQUET (1951). Χρονολογήθηκε στην αρχαϊκή εποχή και παραμένει ένα ερώτημα αν θα πρέπει να ταυτιστεί με τον «ιερόν ὀμφαλόν». Στους Δελφούς υπήρχαν και άλλοι λίθοι, πέραν του *ομφαλού*, που θεωρούνταν ιεροί και ετιμώντο με λατρείες, όπως οι βράχοι μπροστά από το πολυγωνικό ανάλημμα μεταξύ του Θησαυρού και της Στοάς των Αθηναίων: ο βράχος της Σίβυλλας όπου καθόταν η Σίβυλλα όταν προφήτευε, και η πέτρα της Λητούς, όπου κατά την παράδοση είχε καθίσει η Λητώ με το παιδί Απόλλωνα στην αγκαλιά της.

να βγει αμέσως έντρομη⁸¹⁰ και να περιγράψει τη φρικτή σκηνή που αντίκρισε (στ. 39–59).⁸¹¹

⁸¹⁰ Ο σκηνικός χώρος πρέπει να παραμένει για λίγο κενός, μεταξύ των στ. 33 και 34, όπως σημειώνει και ο αρχαίος Σχολιαστής (M): παρ' ὀλίγον ἔρημος ἡ σκηνὴ γίνεται. Η ασυνήθιστη αυτή διακοπή δημιουργεί δραματικό αντίκτυπο.

⁸¹¹ Αισχ. *Εὐ.*, στ. 39–59:

ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφεῆ μυχόν·
ὄρω δ' ἐπ' ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ (40)
ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος
ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον,
λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον,
ἀργῆτι μαλλῶ· τῆδε γὰρ τρανώς ἐρῶ. (45)
πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἡμενος.
οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
οὐδ' αὐτὲ Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας (50)
δειπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὐταί, μέλαιναί δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·
ρέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα·
καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα (55)
φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.
τὸ φύλλον οὐκ ὀπωπα τῆσδ' ὀμιλίας
οὐδ' ἦτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος
τρέφουσ' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν πόνον.

«Μόλις στο πολυστέφανο τάδυτο μπήκα
και να, μπροστά στον Ομφαλό βλέπω έναν άντρα
πεσμένο κέτη, μόλυσμα του αγίου του τόπου,
που αίμα τα χέρια του έσταζαν και το σπαθί του
γυμνό κρατούσε κ' ένα ελιάς ψηλό κλωνάρι
σεμνά περιζωσμένο με μακρυές ταινίες,
μ' άσπρο μαλλί –για να το πω σωστά πώς ήταν.
Και μπρος στον άντρ' αυτό – θάμα να δης – κοιμάται
κοπάδι από γυναίκες, στα θρονια γερμένες·
όχι γυναίκες, μα Γοργόνες λέω πως είναι·
μα ούτε και πάλι με Γοργόνες παρομοιάζω,
γιατί τις έχω κάπου ιδή ζωγραφισμένες
ν' αρπάζουν του Φινέα το δείπνο· μ' αυτές όμως
φτερά δεν έχουν, μαύρες και βδελύγματα είναι
κ' έτσι αγκομαχητά ρουχνίζουν, που να φεύγης·
τα μάτια τους σταζοβολούν αιμάτινο έμπτυο
κ' είναι η στολή τους να μην πλησιάζουν ούτε σε
αγάλματα θεών ούτε σε ανθρώπων στέγες.
Δε γνώρισα ποτέ της φάρας των τη φύτρα
κι ουδέ ποια γη καυχάται νάθρεψε το γένος
άβλαβ' αυτό, χωρίς τον κόπο της να κλάψη.]

Μέσα στο καταστόλιστο ιερό (στ. 39: πολυστεφεῆ μυχόν), κοντά ή πάνω στον *ομφαλό* (στ. 40: ἐπ' ὀμφαλῶ) βλέπει άνθρωπο μολυσμένο σε στάση *ικεσίας* (στ. 41: ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον). Από τα χέρια του στάζει αίμα. Κρατά σπαθί έξω από τη θήκη του και μακρύ κλαδί ελιάς, όπου έχει τυλίξει με επιμέλεια μακριές ταινίες από λευκό μαλλί. Μπροστά του, μια αλλόκοτη ομάδα από γυναίκες κοιμούνται βαθιά, πάνω σε θρόνους. Η θέα τους φέρνει στον νου τις γοργόνες, αλλά και πάλι όχι. Ετούτες δεν έχουν φτερά, είναι μαύρες, ολόκληρες ένα βδέλυγμα. Ροχαλίζουν με φρικτές ανάσες και στάζουν από τα μάτια ένα απαίσιο υγρό. Η ιέρεια τρέπεται έντρομη σε φυγή αφήνοντας τη φροντίδα του ναού στον «μεγασθενῆ Λοξία», τον «ιατρόμαντιν και τερασκόπον», τον «δωμάτων καθάρσιον» (στ. 60–63).

Η επόμενη σκηνή περιλαμβάνει τον διάλογο Ορέστη – Απόλλωνα (στ. 64–93) που διεξάγεται παρουσία των κοιμωμένων Ερινύων. Ο θεός διαβεβαιώνει τον Ορέστη ότι δεν θα τον εγκαταλείψει και τον συμβουλεύει να αναζητήσει το τέλος των δεινών του στην πόλη της Αθήνας, προσπέφτοντας ως *ικέτης* στο αρχαίο άγαλμα της Παλλάδας (στ. 80: ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας). Εκεί, όπως προφητεύει ο Απόλλων, ο Ορέστης θα δικαστεί από δικαστές αλλά θα σωθεί με τη δική του υποστήριξη (στ. 79–82).⁸¹² Στο τέλος ο Απόλλων καλεί τον Ερμή, αδελφό του από κοινό πατέρα, όπως λέει, να γίνει προπομπός στον *ικέτη* του, να τον οδηγήσει και να τον προστατέψει (στ. 89–92).⁸¹³ Από τα λόγια του θεού (στ. 67–70)⁸¹⁴ καταλαβαίνουμε

⁸¹² Αισχ. *Εὐ.*, στ. 79–82:

μολῶν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας.
κάκει δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτηρίους
μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν,
ὥστ' ἐς τὸ πᾶν σε τῶνδ' ἀπαλλάξαι πόνων.

«Κι άμα ερθής στην πόλη της Παλλάδας,
κάθου κι αγκάλιασε τ' αρχαίο τ' άγαλμά της.
Κριτήριο εκεί θενά στηθή, όπου με λόγια
που τις καρδιές μαλάζουν θενά βρούμε τρόπο
μια και καλή απ' αυτούς τους πόνους να γλυτώσης.»

⁸¹³ Αισχ. *Εὐ.*, στ. 89–92

σύ δ', ἀντάδελφον αἴμα καὶ κοινοῦ πατρός,
Ἑρμῆ, φύλασσε, κάρτα δ' ὦν ἐπόννημος
πομπαῖος ἴσθι, τόνδε ποιμαίνων ἐμόν
ικέτην· σέβει τοι Ζεὺς τόδ' ἐκνόμων σέβας.

ὅτι οἱ Ἐρινύες βρίσκονται ἀκόμα σὲ ὕπνῳ βαθύ: καὶ νῦν ἀλούσας τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς· ὕπνῳ πεσοῦσαι...

Μετά τὴν ἐξοδὸ τοῦ Ορέστη, ὁ Απόλλων ἀποχωρεῖ γιὰ λίγο γιὰ νὰ ἐπανεμφανιστεῖ στὸν στ. 179.⁸¹⁵ Στὸ μεταξύ ἐμφανίζεται τὸ φάσμα τῆς Κλυταιμῆστρας ἡ ὁποία, θυμωμένη γιὰ τὴν τροπὴ τῶν πραγμάτων, ἐπιπλήττει τὶς κοιμώμενες Ἐρινύες καὶ προσπαθεῖ νὰ τὶς ξυπνήσει γιὰ νὰ συνεχίσουν τὴν καταδίωξη τοῦ μητροκτόνου (στ. 94–139). Στὶς ἐπιπλήξεις καὶ τὶς παραινέσεις τῆς Κλυταιμῆστρας, οἱ Ἐρινύες ἀπαντοῦν με «μυγμὸν» ἢ «ὠγμὸν» καὶ ξυπνοῦν ἡ μία τὴν ἄλλη καταθορυβημένες ἀπὸ τὴν τροπὴ που πήραν τὰ πράγματα.

Ἐπανεμφανιζόμενος ὁ Απόλλων (στ. 179) ἀπειλεῖ ὅτι θὰ τὶς πλήξει με τὸ τόξο του καὶ τὶς διατάζει ὀργισμένος νὰ βγουν ἐξὼ ἀπὸ τὸ ἱερό του καὶ νὰ μὴν το βεβηλώνουν με τὴν εἰδεχθὴ παρουσία τους. Ἀκολουθεῖ ἐντονος διάλογος ἀνάμεσα στὸν Απόλλωνα καὶ στὶς θεότητες τοῦ Σκότους, οἱ ὁποῖες ἐκδιώκονται τελικῶς (στ. 231) ἀλλὰ ἐπιμένουν με πείσμα καὶ κακία νὰ συνεχίσουν νὰ κυνηγοῦν τὸ θῦμα τους, ἐνῶ ὁ Απόλλων δηλώνει ἀποφασισμένος νὰ σώσει τὸν *ικέτη* του, γιὰτὶ εἶναι φοβερὴ καὶ γιὰ τους θνητούς καὶ γιὰ τους θεούς ἡ ὀργὴ ἐκείνου που θὰ ζητήσῃ προστασία καὶ θὰ προδοθεῖ (στ. 232–235: ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ἱκέτην τε ρύσομαι / δεινὴ γὰρ ἐν βροτοῖσι κὰν θεοῖς πέλει / τοῦ προστροπαίου μῆνις, εἰ προδῶ σφ' ἐκῶν).

«Μα ἐσύ, ἀδερφέ μου, ἐνὸς πατέρα κοινὸν αἷμα,
φύλαγέ τον, Ἐρμῆ· κι ὅπως καὶ τ' ὄνομα ἔχεις,
γίνου ἀπ' ἀλήθεια κι ὁδηγός νὰ προβοδίσῃς
τὸν ἱκέτη μου αὐτόν· κ' εἶν' ἱερό στο Δία
τὸ δίκιο πόχει ὁ προγραμμένος ἀπ' τὸ νόμο.»

⁸¹⁴ Αἰσχ. *Εὐ.*, στ. 67–70:

καὶ νῦν ἀλούσας τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς·
ὕπνῳ πεσοῦσαι δ' αἰ κατάπτυστοι κόραι
γραῖαι παλαιαὶ παῖδες, αἷς οὐ μείγνυται
θεῶν τὶς οὐδ' ἄνθρωπος οὐδὲ θῆρ ποτε.

«Πιάστηκαν, βλέπεις, τὴν αὐτὴν οἱ λυσσασμένες
σὲ ὕπνῳ βαρὺ παράδοτες, οἱ πομπιασμένες
οἱ γρηῆς οἱ κόρες τῆς Νυχτός, που δὲν τὶς σμίγει
κανεὶς θεός, οὔτ' ἄνθρωπος οὔτε θηρίο.»

⁸¹⁵ SOMMERSTEIN (2013) 146.

Είναι φανερό ότι σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου της Πυθίας οι θεατές βλέπουν την πρόσοψη του ναού, ενώ μετά την αποχώρησή της (στ. 64 κ.ε.) όλη η επόμενη σκηνή (που περιλαμβάνει τον διάλογο Ορέστη – Απόλλωνα, τον «διάλογο» Κλυταιμίστρας – Χορού, το χορικό και τον διάλογο Απόλλωνα – Χορού) διαδραματίζεται στο εσωτερικό του ναού. Ο σκηνικός χώρος έχει μετατοπιστεί στο άδυτο, όπως φαίνεται στα λόγια του Απόλλωνα από το δεικτικό «τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς» (στ. 67) που υποδηλώνει τη σκηνική παρουσία των κοιμωμένων Ερινύων, καθώς και από την προσταγή του θεού προς τις Ερινύες (στ. 179 κ.ε.) να εγκαταλείψουν το άδυτο του μαντείου (στ. 180: ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν). Ο Rehm⁸¹⁶ έχει κάνει μια τολμηρή πρόταση: ο χώρος της ορχήστρας αναπαριστά το άδυτο του ναού με τον *ομφαλό* στο κέντρο, ο Ορέστης και τα μέλη του Χορού έχουν ήδη πάρει τις θέσεις τους κατά την έναρξη του δράματος μέσω του τεχνάσματος της *ακυρωθείσας εισόδου* (“cancelled entry”)⁸¹⁷ στην αρχή της τραγωδίας, ενώ η περιοχή μπροστά από την πρόσοψη της *σκηνής* όπου κινείται η Πυθία αναπαριστά τον εξωτερικό χώρο. Η υπόθεση αυτή, κατά τη γνώμη μου, προκαλεί σύγχυση, δημιουργεί περισσότερα προβλήματα από όσα επιχειρεί να λύσει και αποδυναμώνει την εντύπωση που θα προκαλούσε η αποκάλυψη της φοβερής εικόνας της *ασυλίας* του Ορέστη περικυκλωμένου από τις Ερινύες.

Έχει γίνει πολύς λόγος σχετικά με τον χρόνο και τον τρόπο εισόδου των Ερινύων, του Ορέστη και του Απόλλωνα στον σκηνικό χώρο. Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι κατά την περιγραφή της Πυθίας (στ. 39–59) το φοβερό θέαμα ήταν ορατό μέσα από το άνοιγμα της πλατιάς μεσαίας πύλης,⁸¹⁸ αλλά είναι εύλογη η ένσταση ότι δεν θα ήταν εύκολο για τους θεατές του αρχαίου θεάτρου να διακρίνουν μέσα από μια ανοιγμένη πόρτα, στο σκοτεινό εσωτερικό του ναού, τα μέλη του Χορού καθισμένα σε διάφορες στάσεις.⁸¹⁹ Ο Taplin⁸²⁰ είχε αρχικά υποθέσει ότι οι Ερινύες δεν εισέρχονται στον

⁸¹⁶ REHM (2017) Part II, 6, *Eumenides*.

⁸¹⁷ Ο όρος “cancelled entry” χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει την είσοδο των ηθοποιών στον σκηνικό χώρο πριν από την έναρξη του δράματος, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας εναρκτήριο σκηνικός πίνακας TAPLIN (1977): 134–136.

⁸¹⁸ HUDDILSTON (1898) 67· LESKY (1981) 377· LESKY (1989) 214.

⁸¹⁹ HAMMOND (1988) 26.

⁸²⁰ TAPLIN (1977) 364 και (2003²) 199–200.

σκηνικό χώρο παρά αφού ξυπνήσουν, μετά τον στ. 140, και ότι μέχρι τότε οι απαντήσεις τους στο είδωλο της Κλυταιμίστρας ακούγονταν από το εσωτερικό του ναού. Θεώρησε ότι εξέρχονταν από τη θύρα του Πυθικού αδύτου σε μικρές άτακτες ομάδες (*σποράδην*) και ότι αυτή η είσοδος στην *ορχήστρα* δημιουργούσε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Ωστόσο, μελετώντας την εικονογραφία των αγγείων έχει αναθεωρήσει και δεν επιμένει σε αυτή τη σκηνοθετική άποψη —παρόλο που, όπως λέει, οι αγγειογραφίες του 4^{ου} αι. π.Χ. ενδέχεται να έχουν επηρεαστεί από μεταγενέστερες παραστάσεις του δράματος και όχι από την αρχική.⁸²¹

Κατά τη γνώμη μου, θα ήταν φυσικό να ζωντανεύει μπροστά στα μάτια των θεατών η εικόνα που μόλις περιέγραψε η Πυθία, να αναπτύσσεται δηλαδή από τον στ. 64 το δραματικό στιγμιότυπο του *ικέτη* Ορέστη στον ιερό *ομφαλό* περικυκλωμένου από τις Ερινύες.⁸²² Είναι πολύ λογική η παρατήρηση του Podlecki⁸²³ ότι τα λόγια του Απόλλωνα στον στ. 67 (τάσδε τὰς μάργους ὄρᾱς) θα ήταν χωρίς νόημα αν το κοινό δεν ήταν σε θέση να δει έστω κάποιες Ερινύες. Ο μετασχηματισμός του σκηνικού εξωτερικού σε δραματικό εσωτερικό χώρο θα μπορούσε να έχει επιτευχθεί με την χρήση του μηχανήματος που αργότερα ονομάστηκε *εκκύκλημα* και το οποίο θα πρέπει να φαντασθούμε ως μια απλή τροχήλατη πλατφόρμα που κυλούσε έξω από την κεντρική πύλη της σκηνής. Την πληροφορία αυτή μας δίνει ο αρχαίος Σχολιαστής και, παρόλο που μερικοί μελετητές την αμφισβητούν πιστεύοντας ότι το *εκκύκλημα* ήταν άγνωστο ακόμα το 458 π.Χ., υπάρχουν και εκείνοι που την υποστηρίζουν.⁸²⁴ Ο Rehm,⁸²⁵ θεωρώντας ότι το *εκκύκλημα* δεν θα μπορούσε να εξυπηρετήσει την είσοδο τόσων προσώπων, προτείνει το τέχνασμα της *ακυρωθείσας εισόδου* (“cancelled entry”)⁸²⁶ με τη δημιουργία ενός εναρκτήριου σκηνικού πίνακα στον χώρο της ορχήστρας, η οποία θα αποτελούσε το εσωτερικό του ναού, ενώ η Πυθία θα εμφανιζόταν μπροστά από την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, που θα ήταν ο

⁸²¹ P&P 58 και 275, σημ. 34.

⁸²² ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) 45–46· SOMMERSTEIN (³2013) 134–135.

⁸²³ PODLECKI (²1992) 12.

⁸²⁴ DALE (1956) 98, 100· SOMMERSTEIN (³2013) 65–66· PODLECKI (²1992) 12–13· WILES (1997) 163· LEY (2007) 37–41· ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) 45 κ.ε.· LUCARINI (2016) 150 κ.ε.

⁸²⁵ REHM (1988) 290–299.

⁸²⁶ Για τον όρο βλ. εδώ [200](#).

εξωτερικός χώρος. Ωστόσο, η χρήση *εκκυκλήματος* θα δικαιολογούσε την περίεργη λεπτομέρεια της παρουσίας των κοιμωμένων Ερινύων καθισμένων επάνω σε θρόνους: όπως έδειξε ο Brown,⁸²⁷ ένα καθισμένο σώμα καταλαμβάνει πολύ μικρότερο χώρο από ό,τι ένα σώμα ξαπλωμένο. Επίσης, θα συμφωνούσε με την πληροφορία του αρχαίου Σχολιαστή. Στην περίπτωση αυτή, βέβαια, θα χρειαζόταν ένα *εκκύκλημα* μεγαλύτερο από το συνηθισμένο και ενισχυμένο ώστε να αντέχει το βάρος πολλών προσώπων, αλλά για έναν τόσο ιδιαίτερο *Χορό* όπως ήταν αυτός των *Εὐμενίδων* μπορεί κανείς να υποθέσει ότι θα έγινε μια ιδιαίτερη κατασκευή.⁸²⁸ Κι αν ακόμη θεωρηθεί υπερβολικό να βρίσκεται όλος ο *Χορός* επάνω στο *εκκύκλημα*, υπάρχει η πρόταση ότι θα μπορούσαν να εμφανίζονται με τον τρόπο αυτό κάποιες Ερινύες, κι οι υπόλοιπες να εισέρχονται σποραδικά μετά το κάλεσμα της Κλυταιμίστρας (στ. 116 κ.ε.).⁸²⁹ Το σίγουρο είναι ότι ο *Χορός* δεν εισέρχεται στην *ορχήστρα* ως συνήθως από την *πάροδο*, αλλά βγαίνει από το εσωτερικό του ναού.

Σχετικά με την εμφάνιση του θεού Απόλλωνα, έχει υποστηριχθεί ότι εισέρχεται στην *ορχήστρα* μαζί με τον Ορέστη, περπατώντας δίπλα του και συνομιλώντας με αυτόν. Η είσοδος στον σκηνικό χώρο δύο προσώπων ενώ συνδιαλέγονται είναι κάτι σπάνιο στην αρχαιοελληνική τραγωδία. Συναντάται σε μεμονωμένες περιπτώσεις στην ύστερη παραγωγή του Σοφοκλή (*Φιλ.* 1222 κ.ε.) και στον Ευριπίδη (*Ίππ.* 601 κ.ε. και *Ίφ. Αύλ.* 303–313) σε σκηνές μεγάλης δραματικής έντασης.⁸³⁰ Οι περιπτώσεις εκείνες διαφέρουν από αυτήν των *Εὐμενίδων* τόσο ως προς συμφραζόμενα όσο και ως προς τη στόχευση, ενώ δεν έχουμε ενδείξεις για την χρήση της την εποχή του Αισχύλου.⁸³¹ Επιπλέον, τα λόγια του Ορέστη στους στ. 85–87 μοιάζουν να διακόπτουν τον λόγο του θεού. Είναι, συνεπώς, λογικότερο να ακολουθήσουμε την πρόταση του Brown,⁸³²

⁸²⁷ BROWN (1982) 28, σημ. 15.

⁸²⁸ *Όπ.π.*, 28.

⁸²⁹ DALE, *όπ.π.*: PODLECKI (²1992) 12–13· ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) 46. Ο Peter Stein, στην παράσταση της *Όρέστειας* που ανέβασε στο Εδιμβούργο το 1994, χρησιμοποίησε *εκκύκλημα* πλάτους περ. 2.10 μ. πάνω στο οποίο μετέφερε τον *όμφαλό*, τον Ορέστη και οκτώ Ερινύες: βλ. WILES (1997) 85, 163.

⁸³⁰ TAPLIN (1977) 364 και σημ. 1.

⁸³¹ Η τεχνική αυτή γίνεται κοινή στη Νέα Κωμωδία και αξιοποιείται ευρύτατα από τον Μένανδρο (*Δύσκ.* 233, *Έπιτρ.* 218, *Σαμ.* 61).

⁸³² BROWN (1982) 29.

η οποία υιοθετεί την ανάγνωση του Burges⁸³³ μεταθέτοντας τους στ. 85–87 πριν από τον στ. 64:

ΟΡ. ἄναξ Ἄπολλον, οἶσθα μὲν τὸ μὴ ἀδικεῖν 85

ἐπεὶ δ' ἐπίστα, καὶ τὸ μὴ ἀμελεῖν μάθε.

σθένος δὲ ποιεῖν εὖ φερέγγυον τὸ σόν.

ΑΠ. οὔτοι προδώσω· διὰ τέλους δέ σοι φύλαξ, 64

ἐγγὺς παρεστὼς καὶ πρόσωθ' ἀποστατῶν,

ἐχθροῖσι τοῖς σοῖς οὐ γενήσομαι πέπων.⁸³⁴

Με τον τρόπο αυτό ο Απόλλων μπορεί να εμφανιστεί μετά τον Ορέστη ανταποκρινόμενος στην επίκληση του *ικέτη* του (εξάλλου η Πυθία, περιγράφοντας τη σκηνή που αντίκρισε στο άδυτο, δεν αναφέρει τον Απόλλωνα) και η είσοδός του να είναι ανεξάρτητη από εκείνην του Ορέστη και των Ερινύων, όπως αρμόζει σε επιφάνεια θεότητας. Η εμφάνιση του Απόλλωνα στο *θεολογείο*, όπως προτείνεται από τον Brown,⁸³⁵ θα εξηγούσε την αποχώρηση του θεού και την επανεμφάνισή του προκειμένου να κατέβει από το πίσω μέρος της *σκηνής* (όπως και της Αθηνάς στον στ. 397 κ.ε.). Ωστόσο, είναι εύλογη η ένσταση του Sommerstein,⁸³⁶ με τον οποίο συντάσσεται ο Mastronarde,⁸³⁷ ότι αυτοί οι τρόποι εμφάνισης του θεού θα μπορούσαν να προκαλέσουν σύγχυση στους θεατές (εφόσον υποτίθεται ότι ο θεός κατοικεί μέσα στο άδυτο του ναού του), ενώ η απλούστερη και πλέον εντυπωσιακή εκδοχή εισόδου είναι η έξοδός του από το άδυτο, στο πίσω μέρος της εξέδρας του *εκκυκλήματος*.

⁸³³ Την ανάγνωση αυτή ακολουθούν και άλλοι εκδότες όπως ο Blass και ο West. Τη σειρά αυτή ακολουθεί και ο SOMMERSTEIN (³2013).

⁸³⁴ «ΟΡ. Βασιλιά Απόλλωνα, τι ναι το δίκαιο ξέρεις,
κι όπως το ξέρεις, κάμε και την έγνοια νάχης·
κι εγγύηση, πως μπορείς, έχω τη δύναμή σου.

ΑΠ. Δε θα σε παρατήσω· πάντοτε φρουρός σου
κι αν πλάι σου παραστέκομαι και μακρὰ αν είμαι,
δε θενά γίνω μαλακός για τους εχθρούς σου.»

⁸³⁵ BROWN (1982) 29–30.

⁸³⁶ SOMMERSTEIN (³2013) 137 υπόμνημα: 64.

⁸³⁷ MASTRONARDE (1990) 288.

Το αν παρίσταται ή όχι ο Ερμής στον σκηνικό χώρο παραμένει ένα ανοικτό ερώτημα.⁸³⁸ Ο Chung⁸³⁹ πιστεύει ότι, εφόσον ο Απόλλων είναι αποφασισμένος να βοηθήσει τον Ορέστη, έρχεται μαζί με τον Ερμή του οποίου η συνοδεία είναι εξίσου αποτελεσματική με τη συμπάρσταση του Απόλλωνα. Μπορεί να υποτεθεί ότι ο Ερμής έχει εισέλθει στον σκηνικό χώρο πριν από τον στ. 64 και εξέρχεται συνοδεύοντας τον Ορέστη στον στ. 93.⁸⁴⁰ Ωστόσο, υπάρχουν και οι μελετητές που θεωρούν ότι η αποστροφή του Απόλλωνα στον Ερμή δεν απαιτεί τη φυσική παρουσία του αγγελιαφόρου των θεών.⁸⁴¹ Με αυτούς συντάσσεται και ο Taplin, ο οποίος παρατηρεί ότι δεν θα ήταν σωστό να παρευρίσκεται ένας θεός ως *κωφόν πρόσωπον* και ότι, αν εμφανιζόταν ενώπιον των θεατών στη σκηνή αυτή, θα ξένιζε η απουσία του στη συνέχεια του δράματος.⁸⁴²

Ο ύπνος των Ερινύων είναι αναγκαίος για την πλοκή του δράματος γιατί, εκτός του ότι καταπραΰνει την ψυχή του Ορέστη για λίγο, του δίνει την ευκαιρία να διαφύγει ακολουθώντας την προτροπή του Απόλλωνα. Η εμφάνιση της Κλυταιμίστρας (στ. 94 κ.ε.) έχει προετοιμαστεί από τις συνθήκες του μύθου και δικαιολογείται από το γεγονός ότι η νεκρή εξαρτάται εξ ολοκλήρου από τις Ερινύες: καθώς δεν υπάρχει καμία δυνατότητα ν' απευθυνθεί σε οποιονδήποτε ζωντανό συγγενή της, οι θεότητες του Σκότους είναι οι μόνες αρμόδιες να εκδικηθούν τη δολοφονία της και να την βγάλουν από τη δεινή θέση της απομόνωσης στην οποία βρέθηκε στον Κάτω Κόσμο.⁸⁴³ Ο δραματικός χρόνος κατά τη στιγμή εμφάνισης του ειδώλου (ξημερώματα) συμπίπτει με τις αντιλήψεις που παραδίδουν οι αρχαίες πηγές περί επιφανείας των φασμάτων είτε κατά τη νύκτα είτε κατά τη μεταίχμιακή στιγμή που το

⁸³⁸ BROWN (1982) 30.

⁸³⁹ CHUNG (1988) 47–48.

⁸⁴⁰ PODLECKI (²1992) 67 και 69.

⁸⁴¹ VERALL (1908)· LLOYD-JONES (1970). Ο Verall (VERALL, όπ.π., 19) σημειώνει ότι ο Ερμής είναι «present but unseen».

⁸⁴² TAPLIN (1977) 364–365.

⁸⁴³ Για τη φύση και τη λειτουργία του ειδώλου της Κλυταιμίστρας στις *Εύμενίδες*, και τη σύγκρισή του με εμφανίσεις φασματικών μορφών στα έργα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας: ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ (2012). Βλ. και BARDEL (2000)· CASTRO (2006).

σκοτάδι παραχωρεί τη θέση του στο φως.⁸⁴⁴ Η σύνδεση των φασματικών εμφανίσεων με τη νύκτα και με το όνειρο περιγράφεται με σαφήνεια στην *Ιλιάδα* κατά τη συνάντηση Πατρόκλου – Αχιλλέα (Ψ 59–108). Ο Αισχύλος επεξεργάζεται το ομηρικό υπόδειγμα μετασχηματίζοντας τη σχέση του ειδώλου με το όνειρο, καθώς το φάσμα δεν είναι μόνο μέρος του ονείρου αλλά παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια των θεατών. Η εκδοχή ότι το φάσμα της Κλυταιμίστρας ακούγεται χωρίς να παρουσιάζεται⁸⁴⁵ θα πρέπει να απορριφθεί, διότι η Κλυταιμίστρα καθυστερεί να αποκαλύψει την ταυτότητά της, άρα είναι απαραίτητη η σκηνική της παρουσία.⁸⁴⁶ Ο ηθοποιός που υποδυόταν το είδωλο θα πρέπει να εισερχόταν είτε από μια καταπακτή⁸⁴⁷ (αν ήταν σε χρήση εκείνη την εποχή) είτε από την *πάροδο*⁸⁴⁸ και να εξαφανιζόταν με τον ίδιο τρόπο. Ο Mastronarde⁸⁴⁹ προκρίνει την εμφάνιση του φάσματος της Κλυταιμίστρας στη στέγη της σκηνής. Η διαδικασία της αφύπνισης των Ερινύων παρουσιάζεται με ιδιαίτερη λεπτομέρεια, πράγμα που συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι ο ποιητής έφερε κοιμισμένες τις θεότητες του Σκότους στον σκηνικό χώρο (και δεν υπάρχει άλλος τρόπος πέραν του *εκκυκλήματος* για να γίνει αυτό), προκειμένου να τις ξυπνήσει μπροστά στα μάτια των θεατών. Με τον τρόπο αυτό μπορούν να αποκαλύπτονται στους θεατές μία–μία, δημιουργώντας θεαματική εμφάνιση. Επιπλέον, αν υποθέσουμε ότι δεν βρίσκονταν ήδη όλες γύρω από τον *ομφαλό*, δίνεται και στις υπόλοιπες η δυνατότητα να εισέρχονται σποραδικά μετά το κάλεσμα της Κλυταιμίστρας (στ. 116 κ.ε.).⁸⁵⁰ Αυτή η είσοδος στην *ορχήστρα* θα δημιουργούσε ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα που δικαιολογεί τη γνωστή ανεκδοτολογικού χαρακτήρα ιστορία του αρχαίου *Βίου του Αισχύλου* σχετικά με τις συνέπειες της τρομακτικής εμφάνισης των Ερινύων.⁸⁵¹ Ο βίαιος διωγμός τους από το

⁸⁴⁴ Για το θέμα του χρόνου στις ιστορίες φαντασμάτων βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ (2012) 10 κ.ε. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι στις *Εὐμενίδες* η νεκρή αποδεσμεύεται από τον τάφο της και εμφανίζεται στους Δελφούς.

⁸⁴⁵ Την υπόθεση εισηγήθηκε ο FLICKINGER (1939) 357–359.

⁸⁴⁶ Βλ. BROWN (1982) 27 και SOMMERSTEIN (³2013) 147. Για τη φύση και τη λειτουργία του φάσματος της Κλυταιμίστρας στις *Εὐμενίδες* βλ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ (2012).

⁸⁴⁷ HAMMOND (1972) 439, σημ. 96.

⁸⁴⁸ PODLECKI (²1992) 12.

⁸⁴⁹ MASTRONARDE (1990) 284.

⁸⁵⁰ PODLECKI (²1992) 12–13· ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) 46.

⁸⁵¹ *Βίος Αισχύλου* 9: τινές δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων *σποράδην* εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νῆπια ἐκψύξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.

άδυτο του ναού (στ. 179 κ.ε.) σηματοδοτεί τη μετακίνηση του Χορού και πάλι με άτακτο τρόπο.

Απαραίτητο σκηνικό αντικείμενο είναι ο *ομφαλός* των Δελφών, ένας ωσειδής λίθος καλυμμένος με πλέγμα που θα βρισκόταν σε περίοπτη θέση, κατά πάσα πιθανότητα θα συρόταν επάνω στο *εκκύκλημα* έξω από την κεντρική θύρα της *σκηνης*.⁸⁵² Γύρω από τον *ομφαλό* θα πρέπει να υπήρχαν κάποιοι θρόνοι, επάνω στους οποίους κάθονταν οι κοιμισμένες Ερινύες (στ. 46–47: πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος). Σύμφωνα με την περιγραφή της Πυθίας στην προλογική σκηνή, ο Ορέστης κρατούσε γυμνό σπαθί και *ικετηρία* (κλαδί ελιάς όπου ήταν τυλιγμένες με επιμέλεια μακριές ταινίες από λευκό μαλλί) κι από τα χέρια του έσταζε αίμα (στ. 40–45). Μπορούμε να υποθέσουμε ότι βρισκόταν σε κατάσταση μανίας και έδειχνε πολύ ταλαιπωρημένος. Όσον αφορά στη *σκευή* των Χορευτών, το δραματικό κείμενο μας επιτρέπει να υποθέσουμε οι Ερινύες είχαν γενικώς αποκρουστική εμφάνιση (στ. 52: ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι). Η περιγραφή της Πυθίας συμπίπτει με την περιγραφή του Ορέστη στις *Χοηφόρους* (στ. 1048 κ.ε.) όπου οι Ερινύες παρουσιάζονται σαν Γοργόνες, «φαιοχίτωνες» και ζωσμένες με φίδια. Η Πυθία τις περιγράφει ως «μελαίνας»⁸⁵³ (στ. 52): οι ίδιες αναφέρονται στα μαύρα ρούχα τους (στ. 370: μελανείμοσιν) και παραπονούνται για τη μοίρα που τους στέρησε τη δυνατότητα να φορούν άσπρους πέπλους (στ. 352: παλλεύκων δὲ πέπλων ἄκκληρος ἄμοιρος ἐτύχθην). Πρέπει, επομένως, να υποθέσουμε ότι οι Ερινύες φορούσαν μαύρους χιτώνες, χρώμα ταιριαστό σε θεότητες του Σκότους,⁸⁵⁴ και δεν είχαν φτερά (στ. 51–52: ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὖται). Θα φορούσαν προσωπεία, ίσως φαιά, με ομοιώματα φιδιών στα μαλλιά, και δεν αποκλείεται να απεικονιζόταν το

⁸⁵² Βλ. εδώ [201](#).

⁸⁵³ Το επίθετο «μελαίνας» έχει σαφώς μεγαλύτερη βαρύτητα από το «φαιοχίτωνες» και προσιδιάζει στη χθόνια καταγωγή των θεοτήτων και στον ρόλο τους ως πνευμάτων της εκδίκησης. Βλ. WERNER (2012) 51–52· πρβλ. MAXWELL-STUART (1973) 81–82.

⁸⁵⁴ Στο τέλος της τραγωδίας η Αθηνά δίνει το σύνθημα για την εκκίνηση της πομπής και αναφέρει κάποια πρόσωπα με πορφυροβαμμένα ενδύματα (στ. 1028–1029: φοινικοβάπτοις ἐνδύτοῖς ἐσθήμασι / τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὀρμάσθω πυρός) τα οποία, όμως, δεν μπορούν να προσδιοριστούν εξαιτίας ενός χάσματος στην παράδοση του κειμένου. Δεν είναι σίγουρο αν οι ίδιες οι Ερινύες ντύθηκαν πορφυρά ή αν υπήρχε δεύτερος χορός: ARNOTT (1989) 179. Φαίνεται δελεαστική η πρόταση του Χουρμουζιάδη [ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2003) 189] ότι η εικόνα αναφέρεται στην υποδοχή των θεαινών ως *μετοίκων* στην πόλη και υπαινίσσεται την πομπή των Παναθηναίων όπου οι *μετοικοί* συμμετείχαν με πορφυρούς χιτώνες.

αίμα που έσταζε από τα μάτια τους (στ. 54: ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα).⁸⁵⁵ Αν λάβουμε υπόψιν τα παράπονά τους ότι, όντας στερημένες λευκών πέπλων, είναι αποκλεισμένες από την κοινωνία των θεών του Ολύμπου, είναι λογικό να φανταστούμε τον Απόλλωνα με λευκά.⁸⁵⁶ Σχετικά με την όψη του ειδώλου της Κλυταιμίστρας, το δραματικό κείμενο δεν παρέχει πληροφορίες. Από τις διαθέσιμες περιγραφές φαίνεται πως υπήρχε η αντίληψη (κοινή στους περισσότερους πολιτισμούς διαχρονικά) ότι το φασματικό σώμα, παρότι άυλο, παρουσιαζόταν με τη μορφή που είχε ο άνθρωπος εν ζωή.⁸⁵⁷ Η Κλυταιμίστρα θα πρέπει, λοιπόν, να παρουσιαζόταν με τα βασιλικά της ενδύματα, αλλά, όπως υποδεικνύει το κείμενο (στ. 103: ὄρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδία σέθεν), η στολή της θα έφερε εμφανείς τις πληγές των φονικών τραυμάτων (σχισίματα και κηλίδες αίματος).⁸⁵⁸

4.2.2 Αθήνα: η ασυλία στο Παλλάδιο – η σκηνική παρουσίαση

Ο Χορός εγκαταλείπει τους Δελφούς μετά τον στ. 231 και ξαναπαίρνει δώδεκα στίχους μετά, στην Αθήνα. Μετά την αποχώρηση του Χορού αλλά και του Απόλλωνα, στον στ. 234, θα δημιουργηθεί για μια στιγμή στον σκηνικό χώρο ένα απόλυτο κενό, κάτι το οποίο δεν είναι σύνηθες αλλά ούτε και άγνωστο στην αττική τραγωδία.⁸⁵⁹ Το πρωτότυπο είναι ότι εδώ, μετά τη διακοπή, η δράση συνεχίζεται από ένα μεταγενέστερο χρονικό σημείο, αφού έχουν μεσολαβήσει μέρες ή και εβδομάδες περιπλανήσεων του Ορέστη.⁸⁶⁰ Δεν πρόκειται μόνον για αλλαγή τόπου, αλλά και για χρονικό χάσμα μοναδικό στη σωζόμενη Τραγωδία. Το κενό που δημιουργείται από την απομάκρυνση όλων των προσώπων από τον σκηνικό χώρο καθιστά εφικτή την αισθητοποίηση της αλλαγής του δραματικού χώρου, εφόσον στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας η δράση έχει μετατοπιστεί από τους Δελφούς στην Αθήνα.⁸⁶¹ Αλλά ο

⁸⁵⁵ TAPLIN (2003) 84–85 και 127· SOMMERSTEIN (2013) 84–85· ΒΑΛΑΚΑΣ (2009) 133–134.

⁸⁵⁶ Κατά τον Dingel [DINGEL (1971) 351] σε όλη την τριλογία της *Όρέστειας* οι θεοί φορούσαν λευκά ενδύματα.

⁸⁵⁷ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ (2012) 27.

⁸⁵⁸ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ (2012) 30· SOMMERSTEIN (2013) 147.

⁸⁵⁹ Διαπιστώνεται και στον *Αΐαντα* του Σοφοκλή και στην *Άλκηστιν* και την *Ελένη* του Ευριπίδη, όπως και στον *Ρήσον*: βλ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 23.

⁸⁶⁰ TAPLIN (2003) 56 κ.ε.

⁸⁶¹ PODLECKI (1992) 36. Κατά τον Χουρμουζιάδη [ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 23] το απροσδόκητο σε σχέση με άλλες περιπτώσεις «μεταστάσεων» έγκειται στη χρήση απλών ιαμβείων, για

λόγος για τον οποίο ο Αισχύλος βγάζει τον *Χορό* από τον σκηνικό χώρο δεν είναι απλά η αλλαγή του σκηνικού. Οι Ερινύες, που είναι κύρια πρόσωπα της τραγωδίας, επιστρέφουν ακολουθώντας τα ίχνη του Ορέστη. Ο Κορυφαίος έχει εντοπίσει τα ίχνη του φυγάδα (στ. 244–245) ίσως όταν τα υπόλοιπα μέλη του Χορού βρίσκονται ακόμα σε κάποιο σημείο της *παρόδου*. Όταν αρχίζουν τα λυρικά μέτρα (στ. 254) οι Ερινύες εισέρχονται σε διασκορπισμένη αταξία και τακτοποιούνται στην *ορχήστρα* για να εκτελέσουν τον ταραγμένο «δέσμιον ὕμνον».⁸⁶² Η είσοδός τους γίνεται *σποράδην*, σε μικρές άτακτες ομάδες, από κάποια *πάροδο*. Οι θεατές σπάνια έβλεπαν εισόδους Χορών όχι σε σχηματισμούς, αλλά στην περίπτωση αυτή δεν θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά εφόσον οι Ερινύες καταδιώκουν τον ήρωα αναζητώντας ίχνη από αίμα. Μια τέτοια είσοδος θα προκαλούσε τρόμο και σύγχυση και θα ερχόταν σε ευθεία αντίθεση με την έξοδο των Ευμενίδων σε διατεταγμένη πλέον πομπή, στο τέλος του έργου.⁸⁶³

Η μετατόπιση της δράσης πρέπει να έγινε αισθητή κατά την παράσταση του έργου με κάποιες αλλαγές στον σκηνικό χώρο, οι οποίες θα προσδιόριζαν την ταυτότητα του αθηναϊκού ιερού. Ως ελάχιστη αλλά επαρκής προϋπόθεση γι' αυτό θεωρείται η αντικατάσταση του *ομφαλού* με το ξόανο της θεάς Αθηνάς,⁸⁶⁴ πράγμα το οποίο υπαγορεύεται από το ίδιο το κείμενο: οι αναφορές του κειμένου υποδεικνύουν ότι υπήρχε ένα άγαλμα της θεάς ορατό στο κοινό (στ. 241–242 και στ. 257–258). Η *σκηνή* πιθανόν αναπαριστά τον ναό της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη.⁸⁶⁵ Φαίνεται πως ο Ορέστης ακολούθησε την οδηγία του Απόλλωνα να καθίσει στο Παλλάδιο αγκαλιάζοντάς το (στ. 80: ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας), όπως

να υποδηλωθεί τόσο η αποχώρηση από τον έναν τόπο (στ. 229–231) όσο και η άφιξη στον άλλον (στ. 244–253). Κατά τον Wiles [WILES (1997) 142] η αλλαγή του τόπου μπορεί να δηλωθεί με τη μεγαλύτερη θεατρική οικονομία αν ο Ορέστης, ο Απόλλων και ο Χορός εγκαταλείψουν τους Δελφούς από τη δεξιά *πάροδο* (που δηλώνει κατεύθυνση προς την Αθήνα) και εισέλθουν από την αριστερή (που δηλώνει κατεύθυνση προς το Άργος).

⁸⁶² ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 23.

⁸⁶³ TAPLIN (²2003) 200–201.

⁸⁶⁴ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (³2003) 59.

⁸⁶⁵ SOMMERSTEIN (³2013) 181–182· PODLECKI (²1992) 13. Κάποιοι μελετητές δέχονται ότι ο εν γένει σκηνικός διάκοσμος του δεύτερου μέρους της τραγωδίας δεν αναπαριστά με συγκεκριμένο τρόπο την Ακρόπολη ή τον Άρειο Πάγο, αλλά υποδηλώνει σε γενικές γραμμές τον ιερό χώρο όπου διεξήχθη η δίκη και όπου ιδρύθηκε το ιερό των *Σεμνών θεών*.

συμπεραίνουμε από τον ικετευτικό του λόγο (στ. 242–243: πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά./ αὐτοῦ φυλάσσω ἀναμένω τέλος δίκης) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ λόγια τῶν Ερινύων που τον ἀκολουθοῦν (στ. 257–258: ὄδ’ αὐτός· ἄλκὰν ἔχων/ περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου).

Μπορούμε νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἀγάλματος τῆς Αθηνᾶς γινόταν μετὰ τὸν στ. 234, ἀλλὰ παραμένει ἀνοικτὸ ἐρώτημα σε ποιο σημεῖο ἦταν αὐτὸ τοποθετημένο. Το πραγματικὸ παλαιὸν βρέτας βρισκόταν στο ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ, στο ἄβατο.⁸⁶⁶ Κρίνοντας ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ορέστη στὸν στ. 241 μποροῦμε νὰ υποθέσουμε ὅτι τὸ ἀγαλμα τῆς Αθηνᾶς Παλλάδας εἶχε στηθεὶ κοντὰ στη σκηνή, ἡ πρόσοψη τῆς ὁποίας ἀναπαριστοῦσε τὸ δῶμα τῆς θεᾶς. Ἴσως νὰ χρησιμοποιήθηκε ἐκ νέου τὸ ἐκκύκλημα γιὰ νὰ δοθεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι βρισκόταν μέσα στὸν ναό, πράγμα το ὁποῖο, κατὰ τὸν Sommerstein,⁸⁶⁷ θὰ ἐνίσχυε τὸν ὀπτικὸ παραλληλισμὸ τῆς ἀσυλίας στο Παλλάδιο με τὴν ἀσυλία στὸν ὀμφαλὸ τῶν Δελφῶν, ἡ ὁποία υπήρξε ὁ πυρήνας τοῦ πρώτου μέρους τοῦ δράματος. Ἄλλη ἐκδοχὴ εἶναι ἡ τοποθέτηση τοῦ ἀγάλματος στο κέντρο τῆς ὀρχήστρας, που ὁποσδήποτε θὰ προσέδιδε δραματικὴτητα στη σκηνή. Οἱ υποστηρικτὲς αὐτῆς τῆς ἀποψῆς (Stanley,⁸⁶⁸ Rehm,⁸⁶⁹ Ewans,⁸⁷⁰ Taplin,⁸⁷¹ Wiles⁸⁷²) προβάλλουν τὸ ἐπιχείρημα ὅτι ὁ Χορὸς ὀρχεῖται γύρω ἀπὸ τὸν Ορέστη, ὠστόσο δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ υποθέσουμε ὅτι οἱ Ερινύες περικυκλῶνουν τὸν Ορέστη κατὰ τὸν «δέσμιον ὕμνον»: ὁ ὕμνος εἶναι «δέσμιος φρενῶν».⁸⁷³ Ἐπιπλέον, ἡ θέση τοῦ Παλλαδίου στο κέντρο τῆς ὀρχήστρας δὲν θὰ ἐξηγοῦσε γιὰτί ὁ ἱκέτης δὲν γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὸς ἀπὸ τὶς Ερινύες κατὰ τὴν εἴσοδό τους. Ὁ Taplin⁸⁷⁴ δὲν ἔχει

⁸⁶⁶ MORET (1975) 89. Γιὰ τὴν ἀναπαράσταση καὶ τὴν ἱστορία τοῦ ὁμοιώματος βλ. KROLL (1982). Το «Διυπετὲς ξόανο» τῆς θεᾶς κατὰ τὸν Πausanias (1.26.6) ἐθεωρεῖτο ἀπὸ ὅλους ὡς ἱερότατο, πολλὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Συνοικισμὸ τῶν Αθηνῶν. Πρὶν ἀπὸ τὴν κατασκευὴ τοῦ Ερεχθεῖου φυλασσόταν στὸν ἀρχαῖο ναὸ τῆς Πολιάδος Αθηνᾶς.

⁸⁶⁷ SOMMERSTEIN (2003) 182.

⁸⁶⁸ STANLEY (1970) 212. Ὁ Stanley θεωρεῖ ὅτι ὁ Ορέστης κατὰ τὴ σκηνὴ τῆς Δίκης παραμένει στο κέντρο τῆς ὀρχήστρας, ἀνάμεσα στὶς Ερινύες καὶ στὸν Απόλλωνα.

⁸⁶⁹ REHM (2017) Part II, 6, *Eumenides*.

⁸⁷⁰ EWANS (1995) 210.

⁸⁷¹ TAPLIN (1977) 386 καὶ TAPLIN (2003) 186 σημ. 6.

⁸⁷² WILES (1997) 83. Κατὰ τὸν Wiles ἡ θέση τοῦ ἀγάλματος τῆς Αθηνᾶς στο κέντρο τῆς ὀρχήστρας συμπυκνώνει τέσσερις διαφορετικοὺς χώρους σε ἕναν: τὴν Ἀκρόπολη, τὴν ἀρχαῖκὴ Ἀγορὰ, τὴν Ἀγορὰ τῶν κλασικῶν χρόνων καὶ τὸν Ἀρειὸ Πάγο.

⁸⁷³ SOMMERSTEIN (2003) 182· LEY (2007) 42–43.

⁸⁷⁴ TAPLIN (2003) 133.

αποκλείσει την εκδοχή ότι το ξόανο ήταν εξαρχής τοποθετημένο κάπου στον σκηνικό χώρο χωρίς να προσελκύει την προσοχή. Παρότι είναι γενικά αποδεκτό πως στο αρχαίο δράμα ό,τι δεν αναφέρεται δεν θα πρέπει να γίνεται αντιληπτό, η εκδοχή αυτή μου φαίνεται ότι θα δημιουργούσε προβλήματα: δεδομένου του ότι για τη σκηνή της *ικεσίας* απαιτείται μια λίγο ως πολύ κεντρική θέση και, καθώς δεν υπήρχε η χρήση φωτισμού στο αρχαίο θέατρο, δεν θα ήταν εύκολο να αγνοηθεί η παρουσία του αγάλματος.⁸⁷⁵

Η Αθηνά, αν και βρίσκεται μακριά, πέρα από τις όχθες του Σκαμάνδρου, ακούει την κραυγή της *ικεσίας* και ανταποκρίνεται άμεσα. Έρχεται σφυροκοπώντας στον αέρα τη φουσκωμένη αιγίδα της (στ 403–404: ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα, / πτερῶν ἄτερ ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος).⁸⁷⁶ Μπορούμε επομένως να υποθέσουμε πως φορά την πανοπλία της και πως η αστραφτερή της εμφάνιση έρχεται σε αντίθεση με τις μαύρες Ερινύες. Για τον τρόπο παρουσίασης της θεάς στον στ. 397 έχουν γίνει υποθέσεις ανάλογες με εκείνες της *επιφάνειας* του Απόλλωνα μετά τον στ. 64. Έχει υποτεθεί ότι είτε εμφανιζόταν στο *θεολογείο* είτε κατέβαινε με τη βοήθεια της *μηχανής*.⁸⁷⁷ Ο Chancellor⁸⁷⁸ παρατηρεί ότι τα λόγια της θεάς δεν θα είχαν νόημα αν ο ποιητής ακολουθούσε τον καθιερωμένο τρόπο εμφάνισης των θεών και τα εκλαμβάνει ως έμμεση σκηνική ένδειξη ότι δεν ακολουθείται η σύμβαση και η θεά εισέρχεται περπατώντας. Ο Mastronarde⁸⁷⁹ επιχειρηματολογεί πειστικά υπέρ της άποψης ότι η θεά παρουσιαζόταν στο επίπεδο των θνητών. Κατά τον Χουρμουζιάδη,⁸⁸⁰ η Αθηνά θα μπορούσε να εμφανίζεται από τη θύρα της *σκηνής*

⁸⁷⁵ Ο CHUNG (1988) στη διδακτορική του διατριβή για τη σκηνική τέχνη των *Εύμενίδων* καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ήδη πριν αρχίσει η παράσταση της τριλογίας είχαν τοποθετηθεί δύο αγάλματα θεών στον θεατρικό χώρο, στις άκρες του σκηνικού οικοδομήματος. Αυτά θα είχαν ουδέτερη μορφή, δηλαδή δεν θα είχαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ώστε να εξυπηρετούν τεχνικά όλα τα δράματα της τριλογίας. Στον *Άγαμέμνονα* θα ήταν τα αγάλματα των *άντηλιων δαιμόνων* επάνω στους βωμούς, τα οποία χαιρετά ο Κήρυκας. Στις *Χοηφόρους* θα χρησιμοποιήθηκε το ένα από τα δύο ως το άγαλμα του Χθόνιου Ερμή επάνω στον τύμβο. Στις *Εύμενίδες* θα χρησιμοποιήθηκε το άλλο ως το *παλαιόν βρέτας*.

⁸⁷⁶ «από κει πήρ' ακούραστο το πόδι κι ήρθα
δίχως φτερά, σφυροκοπώντας στον αγέρα
τη φουσκωμένη αιγίδα μου...».

⁸⁷⁷ SOMMERSTEIN (1989) 33· BROWN (1982) 30.

⁸⁷⁸ CHANCELLOR (1979) 149–150.

⁸⁷⁹ MASTRONARDE (1990) 284.

⁸⁸⁰ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 24. Και ο Taplin [TAPLIN (2003) 388–390] επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης ότι η Αθηνά εισέρχεται περπατώντας.

επάνω στο *εκκύκλημα*, «ωσάν η “ζώσα” θεά να αντικαθιστούσε, κατά κάποιον τρόπο, το ξοανό της». Ο στ. 405 που υπαινίσσεται την άφιξή της επάνω σε όχημα (πώλοις ἀκμαίοις τόνδ’ ἐπιζεύξασ’ ὄχον)⁸⁸¹ είναι σαφώς προβληματικός καθώς δεν είναι δυνατόν να συνυπάρξει με τον στ. 404. Πιθανόν συνιστά παρεμβολή που παρεισήφρησε στο κείμενο σε μεταγενέστερη αναβίωση του έργου από κάποιον θεατρικό παραγωγό, ο οποίος θέλησε να προσφέρει στο κοινό μια θεαματική είσοδο της θεάς επάνω σε άρμα.⁸⁸² Η είσοδος της Αθηνάς δεν αναγγέλλεται, καθώς είναι αφηνιαστική. Όπως σωστά επισημαίνει ο Χουρμουζιάδης,⁸⁸³ αν η Αθηνά εισερχόταν εποχούμενη από μία πάροδο, αυτό όχι μόνο θα συνιστούσε τη μοναδική μέχρι στιγμής εξαίρεση, αλλά θα αναιρούσε, σχεδόν κωμικά, τα λόγια της θεάς για την αστραπιαία άφιξή της.⁸⁸⁴

Τα σκηνικό αντικείμενο που απαιτείται είναι το Παλλάδιο, το οποίο αντικαθιστά τον *ομφαλό* της προηγούμενης σκηνής, τοποθετημένο και αυτό σε εμφανή θέση και ίσως εξερχόμενο από την κεντρική θύρα με τη βοήθεια του *εκκυκλήματος*, κατά τρόπον ανάλογο με τον *ομφαλό*. Όσον αφορά στη *σκευή* του *ικέτης*, ο Ορέστης στην προλογική σκηνή κρατούσε γυμνό σπαθί και *ικετηρία*, κι από τα χέρια του έσταξε αίμα (στ. 40–45). Όταν, όμως, φθάνει στην Αθήνα έχει περάσει πολύς καιρός και έχουν μεσολαβήσει καθαρμοί.⁸⁸⁵ Στους στ. 235–238 αγκαλιάζει ως *ικέτης* το *παλαιόν βρέτας* στην Ακρόπολη της Αθήνας (δεν διευκρινίζεται αν κρατεί *κλάδο ικεσίας*) διαβεβαιώνοντας ότι τα χέρια του δεν είναι μιανό και στους στ. 276 κ. ε. αναφέρει πως έχει πάρει την άδεια να μιλήσει γιατί το αίμα στα χέρια του έχει πια μαραθεί. Η ίδια η Αθηνά, στους στ. 473–475, δέχεται πως ο Ορέστης έχει έρθει να δικαστεί καθόλα προετοιμασμένος, *ικέτης* καθαρός. Επομένως, δεν αποκλείεται η αλλαγή ενδύματος, ίσως και προσωπίου, για τον υποκριτή που υποδυόταν τον Ορέστη. Δεν

⁸⁸¹ «..... κι έχοντας κάτω

απ’ τ’ άρμ’ αυτό πουλάρια αδάμαστα ζεμένα».

⁸⁸² Τον στ. 405 απέρριψε ο WILAMOWITZ. Βλ. SOMMERSTEIN (³2013) 226 υπόμνημα: 404–405· WILES (1997) 180–181· TAPLIN (²2003) 201· ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 24.

⁸⁸³ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 24.

⁸⁸⁴ Αντίθετη άποψη εκφράζεται από τους ARNOTT (1962) 74–75 και PODLECKI (²1992) 164. Η HIMMELHOCH (2005) θεωρεί ότι η είσοδος της θεάς εποχούμενης ενέχει πολλούς συμβολισμούς και θα μπορούσε να εκφράζει τον εκδημοκρατισμό του ιπποτροφισμού.

⁸⁸⁵ Βλ. εδώ [218](#).

υπάρχουν ενδείξεις για τη θεατρική στολή του Ορέστη, όμως, δεδομένης της κατάστασής του και των περιπλανήσεών του, μπορούμε να τον φανταστούμε με ταξιδιωτική περιβολή, δηλαδή με κοντό χιτώνα, ενδρομίδες, χλαμύδα και πέτασο ή πίλο στο κεφάλι. Η Αθηνά, βεβαίως, θα φορούσε την απαστράπτουσα πανοπλία με την *αιγίδα* της (στ. 404).⁸⁸⁶

4.2.3 Αθήνα: η Δίκη στον Άρειο Πάγο – η σκηνική παρουσίαση

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, στο δεύτερο μέρος της τραγωδίας η δράση έχει μετατοπιστεί από τους Δελφούς στην Ακρόπολη, όπου ο Ορέστης έχει προσπέσει *ικέτης* στο *παλαιόν βρέτας* της Αθηνάς, και η Δίκη αρχίζει χωρίς τίποτε να δηλώνει αλλαγή χώρου. Η θεά Αθηνά, αποχωρώντας για να επιλέξει τα μέλη του δικαστικού σώματος, λέει ότι θα επιστρέψει στο ίδιο μέρος (στ. 488: *ἤζω*) και στο μεταξύ ούτε ο Ορέστης ούτε οι Ερινύες έχουν εγκαταλείψει τον σκηνικό χώρο.⁸⁸⁷ Ωστόσο, όταν αργότερα η Αθηνά θεσπίζει επισήμως την εγκαθίδρυση του νέου θεσμού, φαίνεται να προσδιορίζει με ακρίβεια τον τόπο: *πάγον δ' ἄρειον ἄ τόνδ(ε)*.⁸⁸⁸ Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι από την Ακρόπολη η θεά δείχνει τον βράχο του Άρη που βρίσκεται απέναντι,⁸⁸⁹ αλλά η επιμονή στην περιγραφή του χώρου και της ιστορίας του⁸⁹⁰ ίσως

⁸⁸⁶ Βλ. και DINGEL (1971) 351.

⁸⁸⁷ Βλ. SOMMERSTEIN (³2013) 181–182 και 141 υπόμνημα: 80· PODLECKI (²1992) 13.

⁸⁸⁸ *Αισχ. Εύ.*, στ. 683 – 690:

ἔσται δὲ καὶ τὸ λοιπὸν Αἰγέως στρατῶ
αἰεὶ δικαστῶν τοῦτο βουλευτήριον.
πάγον δ' ἄρειον ἄ τόνδ', Ἀμαζόνων ἔδραν
σκηνάς θ', ὄτ' ἦλθον Θησέως κατὰ φθόνον
στρατηλατοῦσαι, καὶ πόλει νεόπτολιν
τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε,
Ἄρει δ' ἔθιον, ἔνθεν ἔστ' ἐπόνυμος
πέτρα πάγος τ' Ἄρειος.

⁸⁸⁹ Η υπόθεση ότι η Αθηνά με την έκφραση «πάγον δ' ἄρειον ἄ τόνδ(ε)» υπονοεί το δικαστήριο του Αρείου Πάγου και όχι τον λόφο [PODLECKI (²1992) 14–15] δεν είναι πιθανή, γιατί στην περίπτωση αυτή ο ποιητής δεν θα ονόμαζε το δικαστικό σώμα «Ἀμαζόνων ἔδραν» ούτε θα περιέγραφε τον καταυλισμό των Αμαζόνων στον βράχο και την οχύρωση που θεμελίωσαν εκεί.

⁸⁹⁰ Η επιμονή στην αφήγηση της ιστορίας του τόπου είναι κατά κάποιο τρόπο επιβεβλημένη και λόγω της τροποποίησης του μύθου, σύμφωνα με την οποία ο Ορέστης και όχι ο Άρης ήταν ο πρώτος υπόδικος που δικάστηκε για φόνο στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου. Ο ποιητής θα πρέπει να εξηγήσει για ποιον λόγο ο βράχος ονομάστηκε Άρειος (*Αισχ. Εύ.* 685–690): οι Αμαζόνες που είχαν εκστρατεύσει εναντίον του Θησέα οχυρώθηκαν στον βράχο αυτό και προσέφεραν θυσίες στον Άρη. Βλ. και HALL (2010) 151. Αν και στην αρχαιότητα πίστευαν ότι ο λόφος έφερε το όνομά του από τον θεό Άρη, είναι όμως πιθανότερο πως ο προσδιορισμός Άρειος οφείλεται στο ιερό των Ἀρῶν, των χθόνιων θεοτήτων που έβγαιναν από κοιλότητα του βράχου για να εκδικηθούν τους φονείς. Ο

υποδεικνύει ότι η δράση έχει μεταφερθεί στο βραχώδες ύψωμα ανάμεσα στην Ακρόπολη και την Πνύκα.⁸⁹¹ Ο Πausanίας (1.28.5)⁸⁹² περιγράφοντας τον βράχο του Άρη μιλά για τους αλάξευτους λίθους της «ΰβρεως» και της «ἀναιδείας», όπου στέκονταν οι κατηγορούμενοι και οι κατήγοροι, και αναφέρει ότι εκεί δικάστηκε ο Ορέστης.⁸⁹³ Στην *Ιφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις* (στ. 961–963)⁸⁹⁴ του Ευριπίδη, ο Ορέστης αφηγείται πως στη μία πέτρα είχε σταθεί ο ίδιος ως κατηγορούμενος και στην άλλη η πρεσβύτερη από τις Ερινύες ως κατήγορος. Αν και μπορεί να θεωρηθεί ότι η εν γένει σκηνογραφία του δεύτερου μέρους της τραγωδίας δεν αναπαριστά με συγκεκριμένο τρόπο την Ακρόπολη ή τον Άρειο Πάγο αλλά υποδηλώνει σε γενικές γραμμές τον χώρο, ωστόσο μικρές προσθήκες και αφαιρέσεις χαρακτηριστικών συμβόλων στον σκηνικό χώρο θα αρκούσαν για να προσδιορίσουν τον τόπο πλοκής της δράσης.⁸⁹⁵ Δεν θεωρώ τυχαίο ότι στη σκηνή της Δίκης των *Εὐμενίδων* δεν γίνεται πλέον καμία αναφορά στο *παλαιόν βρέτας*, παρά μόνον στο τέλος του έργου και με τελείως διαφορετικά συμφραζόμενα.⁸⁹⁶ Ο Ορέστης μετά την εμφάνιση της Αθηνάς και εν αναμονή της Δίκης μπορεί να εγκαταλείψει το είδωλο της θεάς, παρότι είχε ανακοινώσει ότι θα παραμείνει σε στάση *ικεσίας* (στ. 242–243: πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά. / αὐτοῦ φυλάσσω ἀναμένω τέλος δίκης). Η δήλωση αυτή είχε γίνει στην αρχή της *ασυλίας*, κατά την επίκληση προς την Αθηνά, η παρουσία όμως της θεάς ελευθερώνει τον *ικέτη*.⁸⁹⁷ Η αντικατάσταση του Παλλαδίου με τα

Αισχύλος παρουσιάζει τις Ερινύες να λένε στην Αθηνά πως το όνομά τους είναι Άραι και πως είναι κόρες της φοβερής νύχτας (Αισχ. *Εὐ.* 416).

⁸⁹¹ Για μια αντίθετη άποψη βλ. SCULLION (1994) 77–88.

⁸⁹² κριθῆναι δὲ καὶ ὕστερον Ὀρέστην λέγουσιν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῆς μητρός· καὶ βωμός ἐστιν Ἀθηνᾶς Ἀρείας, ὃν ἀνέθηκεν ἀποφυγῶν τὴν δίκην. τοὺς δὲ ἄργους λίθους, ἐφ' ὧν ἐστᾶσιν ὅσοι δίκας ὑπέχουσι καὶ οἱ διώκοντες, τὸν μὲν Ὑβρεως τὸν δὲ Ἀναιδείας αὐτῶν ὀνομάζουσι (ἀναΐδεια = ἡ ἀσπλαχνία· ὁ κατήγορος ζητούσε τὴν χωρὶς ἔλεος τιμωρία τοῦ κατηγορουμένου).

⁸⁹³ Ο Πausanίας (1.28.5) αναφέρει επίσης ότι ο Ορέστης αφιέρωσε στο σημείο αυτό, μετά την αθώωσή του, τον βωμό της Αρείας Αθηνάς και ότι εκεί κοντά βρισκόταν και ιερό για τις *Σεμνές Θεές* ή Ερινύες.

⁸⁹⁴ Ευρ. *Ἰφ. Ταυρ.* 961–963: ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἦκον, ἐς δίκην / ἔστην, ἐγὼ μὲν θάτερον λαβῶν βᾶθρον, / τὸ δ' ἄλλο πρέσβειρ' ἤπερ ἦν Ἐρινύων.

⁸⁹⁵ ΓΩΓΟΣ (2005) 78.

⁸⁹⁶ Βλ. TAPLIN (1977) 391, σημ. 3. Στις αντιρρήσεις του Scullion [SCULLION (1994) 83] έχω να παρατηρήσω ότι οι αναφορές στο *βρέτας* (στ. 439 και 446) γίνονται πριν από τη σκηνή της Δίκης, ενώ ο Απόλλων στον στ. 669 αναφέρεται στον Ορέστη ως *ικέτη* γενικώς.

⁸⁹⁷ TAPLIN (2003) 84.

αντικείμενα τα απαραίτητα για τη διεξαγωγή της Δίκης⁸⁹⁸ είναι το μόνο που θα χρειαζόταν για να δηλωθεί η μετατόπιση της δράσης στον Άρειο Πάγο. Βρίσκω λογική την πρόταση Taplin⁸⁹⁹ ότι τα σκηνικά αντικείμενα (ψηφοδόχοι υδρίες, μία βάση για την τοποθέτησή τους, το κάθισμα της Αθηνάς και ίσως πάγκοι ή έδρες για τους δικαστές) μεταφέρονταν επί σκηνής από βοηθητικό προσωπικό το οποίο και απομάκρυνε το είδωλο της Αθηνάς, αν και αυτό δεν θα ήταν απαραίτητο στην περίπτωση που το Παλλάδιο δεν βρισκόταν στο κέντρο της *ορχήστρας*. Αντίθετα ο Hammond⁹⁰⁰ θεωρεί αυτή την πρόταση «unnecessary and inartistic» («περιττή και άτεχνη»): στη δική του παράσταση του δράματος, το 1977, στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin στο Madison, τα καθίσματα και η κάλπη βρίσκονταν στον σκηνικό χώρο από την αρχή του έργου.

Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στη σκηνή, εκτός από τον Ορέστη και τον Χορό, είναι η θεά Αθηνά, η οποία συνοδεύεται από έναν κήρυκα και έναν σαλπικτή (κατά πάσα πιθανότητα δύο πρόσωπα και όχι ένα),⁹⁰¹ μια ομάδα Αθηναίων πολιτών που έχουν επιλεγεί και ορκιστεί ως μέλη του δικαστηρίου, κάποιιοι θεράποντες, ο Απόλλων. Κατά την Duchemin, η σκηνή της Δίκης βρίσκεται στο μέσον του δρόμου ανάμεσα στον λογοτεχνικό *αγώνα λόγων* και στους δικαστικούς αγώνες που διεξάγονταν στα δικαστήρια.⁹⁰² Ο Ορέστης απαλλάσσεται χάρη στην αθωωτική ψήφο της θεάς Αθηνάς. Πρόκειται για έναν μύθο που αιτιολογεί την πρακτική των αθηναϊκών δικαστηρίων. Υπάρχουν διστάμενες απόψεις σχετικά με το αν η ισοψηφία επετεύχθη με την ψήφο της Αθηνάς ή αν η θεά έθεσε την ψήφο της συμβολικά ώστε να υπολογισθεί σε περίπτωση ισοψηφίας. Βρίσκω περισσότερο πειστικά τα επιχειρήματα υπέρ της πρώτης άποψης. Η Αθηνά ψηφίζει ως μία των

⁸⁹⁸ Δεν μου φαίνεται πιθανή η πρόταση του Hammond [HAMMOND (1988) 28] ότι όλα αυτά τα αντικείμενα βρίσκονταν εξαρχής στον σκηνικό χώρο.

⁸⁹⁹ TAPLIN (1977) 391.

⁹⁰⁰ HAMMOND (1988) 28.

⁹⁰¹ Η Αθηνά σαφώς δίνει εντολή σε κάποιον κήρυκα να κηρύξει για να επιβάλει την τάξη στον λαό και επίσης προστάζει να ηγήσει η σάλπιγγα για να ακουστεί το προσκλητήριο, αλλά πουθενά στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν φαίνεται να αποτελούσε η σάλπιγγα μέρος της εξάρτυσης ενός κήρυκα. Στο δραματικό κείμενο δεν υπάρχει αναγγελία του κήρυκα, ίσως όμως να είχε παραλειφθεί. Βλ. SOMMERSTEIN (2013) 273, 274 υπόμνημα: 566 και 275 υπόμνημα: 567–569. Αντίθετα ο HAMMOND (όπ.π.) υποθέτει ότι η θεά ακολουθείται από ένα μόνο πρόσωπο, εκτός από τους Δικαστές και το πλήθος των Αθηναίων πολιτών.

⁹⁰² DUCHEMIN (1968) 48–49.

ενόρκων, η ψήφος της επιφέρει ισοψηφία (στ. 734–735: ἐμὸν τόδ’ ἔργον, λοισθίαν κρῖναι δίκην / ψῆφον δ’ Ὀρέστη τήνδ’ ἐγὼ προσθήσομαι) και η απόφαση που εκδίδει καταλύει την ισοψηφία (στ. 741: νικᾷ δ’ Ὀρέστης, κᾶν ισόψηφος κριθῆ). Μοιάζει παράλογο κάτι τέτοιο; Όχι, αν θεωρήσουμε ότι ο Άρειος Πάγος είναι ένα δικαστήριο που εκπροσωπεί την ενότητα της πόλης, όπου θεοί και άνθρωποι δικάζουν ως ένα σώμα μια υπόθεση που εμπλέκει θνητούς και αθανάτους.⁹⁰³ Η εντύπωση ότι η ισοψηφία επετεύχθη με την ψήφο της Αθηνάς υποδηλώνεται σε χωρία του Λουκιανού,⁹⁰⁴ ωστόσο οι μεταγενέστερες μαρτυρίες δεν είναι πάντα αξιόπιστες. Οι μαρτυρίες του Σχολιαστή είναι αντιφατικές: σημειώνει μονό αριθμό Αρεοπαγιτών (λ’ και εἷς) αλλά σε άλλο σημείο (στ. 735) αναφέρει ότι η ψήφος της Αθηνάς προστίθεται σε περίπτωση ισοψηφίας.⁹⁰⁵ Όσον αφορά στους ενόρκους, μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι άνθρωποι νέοι ή και μεσήλικες, αφού πουθενά μέσα στο έργο δεν αναφέρεται ότι πρόκειται για γέροντες. Κατά τον Sommerstein⁹⁰⁶ ένας νεανικός Χορός θα αποτελούσε σαφή αντιδιαστολή προς τον Χορό των γερόντων του *Άγαμέμνονα*, του πρώτου έργου της τριλογίας. Ο αριθμός των ενόρκων παραμένει άγνωστος, αν όμως ο ρυθμός ψηφοφορίας συναφθεί με τον ρυθμό λογομαχίας μεταξύ Χορού και Απόλλωνα (στ. 711–733)⁹⁰⁷ που διεξάγεται παράλληλα, μπορούμε να υπολογίσουμε ένδεκα.

⁹⁰³ Βλ. SOMMERSTEIN (2013) 331.

⁹⁰⁴ Όπως Λουκ. *Αναβ.* 21 (Παρρησιάδης: ὦ Πολιάς, ἐλθέ μοι κατὰ τῶν ἀλαζόνων σύμμαχος ἀναμνησθεῖσα ὅποσα ἐπιορκούντων ὁσημέραι ἀκούεις αὐτῶν: καὶ ἃ πράττουσι δὲ μόνη ὄρᾳς ἄτε δὴ ἐπὶ σκοπῆς οἰκοῦσα νῦν καιρὸς ἀμύνασθαι αὐτούς. ἐμὲ δὲ ἦν που κρατούμενον ἴδης καὶ πλείους ὧσιν αἰ μέλαιναί, σὺ προσθεῖσα τὴν σεαυτῆς σῶζέ με) και *Άρμ.* 3 (σὺ δὲ τὴν τῆς Αθηνᾶς προστιθεῖς ἀναπλήρου τὸ ἐνδέον).

⁹⁰⁵ Πρβλ. Ευρ. *Ίφ. Ταυρ.* 964–966: εἰπὼν <δ’> ἀκούσας θ’ αἵματος μητρὸς πέρι, / Φοῖβός μ’ ἔσφσε μαρτυρῶν, ἴσας δὲ μοι / ψήφους διηρίθμησε Παλλὰς ὠλένη.

⁹⁰⁶ SOMMERSTEIN (2013) 273.

⁹⁰⁷ Στον στ. 710 η Αθηνά καλεί τους Δικαστές να σηκωθούν για να ψηφίσουν και στον στ. 734 έρχεται η ώρα να δώσει κι εκείνη την ψήφο της. Επειδή η ψηφοφορία συμπίπτει με διάλογο μεταξύ Χορού και Απόλλωνα που αποτελείται από δέκα δίστιχα (711–730) και ένα τρίστιχο (731–733), είναι λογικό να υποθέσουμε ότι ο ρυθμός της ψηφοφορίας ακολουθεί τον ρυθμό της λογομαχίας μεταξύ του Απόλλωνος και του Χορού, και τα δέκα δίστιχα μπορούν να συναφθούν με τη σκηνική δράση της ψηφοφορίας. Ο στ. 729 (σύ τοι τάχ’ οὐκ ἔχουσα τῆς δίκης τέλος) δηλώνει ότι η ψηφοφορία πλησιάζει στο τέλος, ενώ ο στ. 732 (δίκης γενέσθαι τῆσδ’ ἐπήκοος μένω) ότι έχει ολοκληρωθεί. Επομένως στον στ. 732 έχει ψηφίσει και ο τελευταίος (ο ενδέκατος) δικαστής, ενώ ο στ. 733 δίνει τον χρόνο στους τελευταίους ψηφοφόρους να επιστρέψουν στη θέση τους.

Οι συχνές αναφορές στον αθηναϊκό λαό ως εάν ήταν παρών, οδήγησε άλλους μελετητές (όπως ο Hammond)⁹⁰⁸ να εισαγάγουν επί σκηνής ένα πλήθος πολιτών και άλλους (όπως ο Taplin)⁹⁰⁹ να θεωρήσουν ότι ο λαός εκπροσωπείται από τους Αρεοπαγίτες. Μια τρίτη πρόταση (Sommerstein, Wiles)⁹¹⁰ που με βρίσκει περισσότερο σύμφωνη, είναι ότι το πλήθος εκπροσωπείται από το κοινό του θεάτρου, που σε τελική ανάλυση είναι στην πλειοψηφία του ο αθηναϊκός λαός. Όπως λέει ο Sommerstein, η Αθηνά απευθύνεται στους πολίτες του μέλλοντος και οι θεατές προσκαλούνται να εισέλθουν στο δράμα χωρίς να παραβιάζονται οι σχετικές συμβάσεις, καθώς δεν βγαίνουν οι χαρακτήρες έξω από τον κόσμο του έργου, αλλά μάλλον το κοινό προσκαλείται να εισέλθει εν μέρει σ' αυτό.⁹¹¹ Αυτό ακριβώς το χωρίο των *Εὐμενίδων* αναφέρει η Easterling⁹¹² ως παράδειγμα προκειμένου να καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο η αρχαία τραγωδία κατορθώνει να παρασύρει το κοινό συμφύροντας το παρελθόν με το παρόν: η ρήση με την οποία η θεά αναγγέλλει την ίδρυση του δικαστηρίου απευθύνεται στον λαό της Αθήνας, συνδέοντας τα γεγονότα του ηρωικού παρελθόντος με τον θεσμό που είχε πρόσφατα αποτελέσει αφορμή βίαιης πολιτικής αντιπαράθεσης.

Η σκηνή της Δίκης ξεκινά μετά το τέλος του πρώτου στασίμου, από τον στ. 565 κ.ε. Η είσοδος της Αθηνάς με τη συνοδεία της γίνεται από κάποια *πάροδο*. Η τακτοποίηση των προσώπων πρέπει να γίνει με τελετουργική κίνηση και ίσως η απουσία αναπαιστικής συνοδείας να αναπληρωνόταν από τον ήχο της σάλπιγγας που

⁹⁰⁸ Ο Hammond [HAMMOND (1988) 28 και σημ. 79] πιθανολογεί ότι η θεά ακολουθείτο από έναν αριθμό ένδεκα δικαστών και ένα πλήθος τριάντα Αθηναίων πολιτών που αποτελούσαν τον «στρατόν» (στ. 566), έτσι ώστε στο τέλος του δράματος βρίσκονταν επί σκηνής συνολικά περίπου εξήντα άτομα για τη μεγαλοπρεπή πομπή της εξόδου.

⁹⁰⁹ TAPLIN (1977) 392 κ.ε.

⁹¹⁰ SOMMERSTEIN (³2013) 274–275 υπόμνημα: 566· WILES (1997) 211.

⁹¹¹ Για επιχειρήματα κατά της οποιασδήποτε «συμμετοχής των θεατών» στην ελληνική Τραγωδία βλ. TAPLIN (1977) 129–134. Ωστόσο, κατά τον Sommerstein [SOMMERSTEIN (2013) 274–275 υπόμνημα: 566] υπάρχει το αντίστοιχο μιας κλητικής προσφώνησης προς τους θεατές, καθώς οι στ. 571–572 μπορούν να θεωρηθούν ισοδύναμοι με πρόταση που εκφράζει προσταγή (σιγᾶν ἄρηγει καὶ μαθεῖν θεσμοὺς ἔμοῦς / πόλιν τε πᾶσαν = σίγα, ὦ πόλι, καὶ μάθε θεσμοὺς ἔμοῦς) ενώ κάποια χειρονομία της Αθηνάς προς το κοινό θα κάλυπτε τη σχετική σκηνική ανάγκη, και υπάρχει επίσης ένα εμφανές σήμα προς το κοινό δια του ήχου της σάλπιγγας και δια της κραυγής του κήρυκα. Βλ. και CHUNG (1988) σημ. 164.

⁹¹² EASTERLING (2010a) 251.

θα οδηγούσε το πλήθος στις θέσεις του, όπως προτείνει ο Χουρμουζιάδης,⁹¹³ κάτι το οποίο βέβαια είναι μοναδικό στα σωζόμενα τραγικά δράματα. Η Αθηνά θα μπορούσε να κάθεται σε θρόνο στο κέντρο, πλαισιωμένη από τον κήρυκα και τον σαλπικτή που θα παρέμεναν όρθιοι. Ο Ορέστης με τον Απόλλωνα ως συνήγορο⁹¹⁴ και ο Χορός συσπειρωμένος πίσω από την Κορυφαία, πρέπει να στέκονταν σε δύο αντικριστά σημεία της *ορχήστρας*.⁹¹⁵ Οι ένορκοι, που είναι βωβά πρόσωπα, παραμένουν μέχρι την ώρα της ψηφοφορίας καθισμένοι —ίσως σε έδρανα ή σε πάγκους όπως στα αθηναϊκά δικαστήρια. Η καταμέτρηση των ψήφων γίνεται από δύο, πιθανότατα, δικαστές, οι οποίοι ήταν επιφορτισμένοι με αυτό το καθήκον. Η αποχαιρετιστήρια αγόρευση του Ορέστη (στ. 754–777) μετά την αναγγελία του αθωωτικού αποτελέσματος σημαίνει και το τέλος της συνεδρίασης. Ο ήρωας αποχωρεί, μάλλον μαζί με τον Απόλλωνα, από κάποια *πάροδο*, ενώ οι Δικαστές είναι πολύ πιθανόν ότι παραμένουν για να συμμετάσχουν στην πομπή του τέλους.⁹¹⁶

Τα σκηνικά αντικείμενα που θα χρειαστούν είναι δύο ψηφοδόχοι υδρίες (μία καταδικαστική και μία αθωωτική), ίσως και το εξάρτημα που κάλυπτε τα στόμια των δύο αγγείων (ο *κημός*)⁹¹⁷ ώστε να διαφυλάσσεται η μυστικότητα της ψήφου [εικ xxviii]. Επίσης, μια βάση για την τοποθέτησή τους (π.χ. ένα τραπέζι), το κάθισμα της Αθηνάς και ίσως πάγκοι ή έδρες για τους δικαστές. Όσον αφορά στη *σκευή* των ηθοποιών, ο κήρυκας θα κρατούσε το κηρύκειό του, ο σαλπικτής τη σάλπιγγα και οι δικαστές την ψήφο τους. Τον 5^ο αι. π.Χ. η ψήφος ήταν ένα χαλίκι ή ένα όστρεο της

⁹¹³ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) 24–25.

⁹¹⁴ Ενώ η θεά ζητά ησυχία για να εκθέσει τους θεσμούς, εισέρχεται ο Απόλλων ο οποίος παίρνει θέση δίπλα στον Ορέστη ως συνήγορός του (στ. 574).

⁹¹⁵ SOMMERSTEIN (³2013) 273–274· PODLECKI (²1992) 15.

⁹¹⁶ Κατά τον Χουρμουζιάδη [ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (³2003) 153–154] οι Δικαστές ως Προπομποί εκτελούν ένα λυρικό κομμάτι (στ. 1032–1047) που κλείνει την πομπή. Αυτή η λύση θα ήταν δραματικά λογική γιατί θα προσέδιδε έναν πρόσθετο ρόλο εποπτείας για την εγκατάσταση των θεατών και θα εξυπηρετούσε τη σκηνική οικονομία, καθώς θα εξασφάλιζε την παρουσία Προπομπών χωρίς παλινδρομίες. Την πομπή συνοδεύουν επίσης ιέρειες που φρουρούν το ξόανο της θεάς (στ. 1024) και οι οποίες ίσως οδηγούν τα σφάγια για τη θυσία (στ. 1006). Αναφορά της θεάς Αθηνάς σε ομάδες λαού, που υπάρχει σε φθαρμένους στίχους, ίσως αποτελεί υπαινιγμό για συμμετοχή του λαού στη γιορτή. Δεν γνωρίζουμε με ποια σειρά αναχωρούσαν τα πρόσωπα, μάλλον όμως επικεφαλής ήταν η Αθηνά και ουραγοί ήταν οι Προπομποί με τη λαμπαδηφορία.

⁹¹⁷ Βλ. BOEGEHOLD (1995) 28 και 29 ill.

θάλασσας, που ριχνόταν στη μία από τις δύο κάλπες, και όχι δύο, μία λευκή και μία μαύρη, όπως αναφέρει ο αρχαίος Σχολιαστής.⁹¹⁸

4.2.4 Η τελετή του εξαγνισμού

Ένα επεισόδιο που αποτυπώνεται στις αγγειογραφίες και συνδέεται με την *ασυλία* στον *ομφαλό* ή σε βωμό, είναι η τελετή του εξαγνισμού του Ορέστη.⁹¹⁹ Στις *Εὐμενίδες* υπάρχουν επανειλημμένες αναφορές στον εξαγνισμό αυτό, ο οποίος όμως δεν φαίνεται να παραστάθηκε επί σκηνής. Ο ίδιος ο μητροκτόνος αναφέρεται σε αυτόν τρεις φορές.

Στους στ. 236–239, αγκαλιάζει ως *ικέτης* το *παλαιόν βρέτας* στην Ακρόπολη της Αθήνας, διαβεβαιώνοντας ότι τα χέρια του δεν είναι μιαρά γιατί το πέρασμα του χρόνου και η συναναστροφή με τους άλλους ανθρώπους είχαν καθαρτική επίδραση επάνω του:

δέχου δὲ πρευμενῶς ἀλάστορα,
οὐ προστρόπαιον οὐδ' ἀφοίβαντον χέρα,
ἀλλ' ἀμβλὺν ἤδη προστετριμμένον τε πρὸς
ἄλλοισιν οἴκοις καὶ πορεύμασιν βροτῶν.⁹²⁰

Στους στ. 276 κ. ε., ως *ικέτης* στο Παλλάδιο, αναφέρει πως έχει πάρει την άδεια να μιλήσει από δάσκαλο σοφό (προφανώς τον Απόλλωνα) γιατί το αίμα στα χέρια του έχει πια μαραθεί:

ἐγὼ διδαχθεὶς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι
πολλῶν τε καιρὸς καὶ λέγειν ὅπου δίκη
σιγᾶν θ' ὁμοίως· ἐν δὲ τῷδε πράγματι

⁹¹⁸ Για τη χρήση χαλικιών και θαλάσσιων οστρέων ως ψήφων βλ. BOEGEHOLD (1995) 28.

⁹¹⁹ Για την τελετουργία εξαγνισμού του φονιά-ικέτη βλ. την ενότητα «2.1.3. Ο εξαγνισμός του *ικέτη*».

Ειδικότερα για τον εξαγνισμό με αίμα βλ. εδώ [32](#).

⁹²⁰ «Δέξου με τον κατάρατο που σου προσπέφτω
φονιάς *ικέτης*, μα όχι πια μ' άναγνα χέρια.
Τώρα το μίasma στόμωσε και κάπως νάχη
'πο άνω μου τριβή, που ήρθα σε σχέση μ' άλλους
καθώς περνούσα από στεριές κι από πελάγη.»

φωνεῖν ἐτάχθην πρὸς σοφοῦ διδασκάλου·
βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερός,
μητροκτόνον μίασμα δ' ἔκπλυτον πέλει.⁹²¹

Ειδικότερα στους στ. 282–285, αναφέρεται σε εξαγνιστική πράξη που τελέστηκε στον βωμό του Φοίβου με αίμα χοίρου και χάρη στην οποία έχει πλησιάσει πολλούς ανθρώπους χωρίς να πάθουν κακό:

ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἐστία θεοῦ
Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις.
πολὺς δέ μοι γένοιτ' ἂν ἐξ ἀρχῆς λόγος,
ὅσοις προσῆλθον ἀβλαβεῖ ξυνουσία.⁹²²

Στους στ. 445–452, όταν πλέον η θεά Αθηνά έχει παρουσιαστεί μπροστά του, τη διαβεβαιώνει και πάλι ότι ήταν αμόλυντος όταν πρόσπεσε στο άγαλμά της ως *ικέτης*. Προσθέτει ως απόδειξη πως ο νόμος προστάζει ο φονιάς να παραμένει αμίλητος μέχρι να εξαγνισθεί με αίμα νεαρού ζώου και πως ο ίδιος αγιάστηκε σε σπίτια ανθρώπων με τρεχούμενα νερά και με θυσίες ζώων:

οὐκ εἰμί προστρόπαιος, οὐδ' ἔχων μύσος
πρὸς χειρὶ τήμῃ τὸ σὸν ἐφεζόμεν βρέτας.
τεκμήριον δὲ τῶνδὲ σοι λέξω μέγα·
ἄφθογγον εἶναι τὸν παλαμναῖον νόμος,
ἔστ' ἂν πρὸς ἀνδρὸς αἵματος καθαρσίου

⁹²¹ «Εμένα οι συμφορές μου μ' έμαθαν να ξέρω όλους τους καθαμούς και τότε είναι η ώρα που κάνει να μιλώ και τότε να σωπαίνω. Μα τώρα εδώ από δάσκαλο σοφό έχω πάρη την άδεια να μιλήσω, γιατί πια αδρανίζει κι απομαραίνεται το γαίμα των χεριώ μου, κι έχει το μίασμα ξεπλυθή του μητροκτόνου.»

[Σημείωση: Ο Γρυπάρης στον στ. 277 ακολουθεί την ανάγνωση «πολλοὺς καθαρμοὺς» ἀντὶ «πολλῶν τε καιρῶς».]

⁹²² «Γιατί όσο ακόμα ήταν νωπό (ενν. το μίασμα), τόχω ξορκίσει με χοιροσφάχτους καθαμούς στο βωμό πάνω του Φοίβου, και θα πήγαινε του μάκρου ο λόγος, αν ήθελα να πω πόσους ανθρώπους πλησίασα, χωρίς γι' αυτό κακό να πάθουν.»

σφαγαὶ καθαιμάξωσι νεοθήλου βοτοῦ.
πάλαι πρὸς ἄλλοις ταῦτ' ἀφιερῶμεθα
οἴκοισι, καὶ βοτοῖσι καὶ ῥυτοῖς πόροις.⁹²³

Επίσης, η Αθηνά, στους στ. 473–475 δέχεται πως ο Ορέστης έχει έρθει να δικαστεί καθόλα προετοιμασμένος, *ικέτης* καθαρός:

ἄλλως τε καὶ σὺ μὲν κατηρτυκῶς ἴδμωσ' ἴκέτης προσήλθες καθαρὸς ἀβλαβῆς δόμοις.⁹²⁴

Τέλος, ο ίδιος ο θεός Απόλλων στους στ. 576–578 βεβαιώνει ότι έχει εξαγνίσει τον Ορέστη από τον φόνο:⁹²⁵

..... ἔστι γὰρ νόμῳ
ικέτης ὄδ' ἀνὴρ καὶ δόμων ἐφέστιος
ἐμῶν, φόνου δὲ τῷδ' ἐγὼ καθάρσιος.⁹²⁶

Το θέμα του εξαγνισμού του μητροκτόνου Ορέστη αφήνει ανοικτά πολλά ερωτήματα. Οι στ. 238–239 και 280 υπονοούν έναν βαθμιαίο καθαρισμό μέσα από τις περιπλανήσεις⁹²⁷ ενώ οι στ. 282–283 και 448–452 υπαινίσσονται έναν τελετουργικό εξαγνισμό, ο οποίος ωστόσο δεν είναι σαφές αν γίνεται άπαξ στους Δελφούς ή σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και σε διαφορετικά μέρη. Πού, τελικά, και από ποιον

⁹²³ «Δεν εἶμ' ἀκάθαρτος καὶ μόλυσμα δεν εἶχα
στα χέρια, ὅταν σου πρόσπεσα στάγαλα ἰκέτης·
καὶ θα σου φέρω ἀπόδειξη γι' αὐτὸ μεγάλη:
νόμος προστάζει ἀμίλητος ὁ φονίας νάναι
ὡς πού σφαχτοῦ γαλαθηνοῦ χυθῆ το αἶμα
πάνω στα χέρια του καὶ τονέ καθάριση.

Εγώ, καιρός που αγιάστηκα σε σπίτια ἀνθρώπων
Καὶ με τρεχάμενα νερά καὶ με σφαχτάρια.»

⁹²⁴ «μάλιστα' ἀφοῦ καὶ σὺ στα πάντα ετοιμασμένος,
μου ἦρθες ἰκέτης καθαρὸς καὶ δίχως βλάβη.»

⁹²⁵ Βλ. καὶ CASSELA (1999) 57.

⁹²⁶ «..... γιὰτ' αὐτὸς εἶναι
κατὰ το νόμο ἰκέτης μου καὶ πρόσφυγας μου
καὶ τον καθάρισ' ἀπ' αὐτόν ἐγὼ τον φόνο.»

⁹²⁷ Στην Τροιζήνα, μπροστὰ ἀπὸ τον ναὸ του Απόλλωνα βρισκόταν μια καλύβα ἡ ὁποία κατὰ την παράδοση εἶχε ἀνεγερθεῖ γιὰ να στεγάσει τον Ορέστη προκειμένου να μην φιλοξενηθεῖ σε κάποιο ἀπὸ τα σπίτια του οἰκισμοῦ (Παυσ. 2.31.8)

γίνεται ο καθαρμός; Σε ποια χρονική στιγμή; Αν έχει γίνει στους Δελφούς από τον Απόλλωνα, γιατί ο Ορέστης συνεχίζει να περιπλανάται και πώς εξηγείται η καταδίωξή του από τις Ερινύες αν εκείνες δεν είχαν τη δυνατότητα να ακολουθήσουν τη γραμμή του αίματος; Αυτή η ασάφεια δημιουργεί μια σύγχυση που είναι υπερβολικά περίπλοκη για να είναι τυχαία, όπως παρατηρεί ο Sommerstein,⁹²⁸ ο οποίος, συμφωνώντας με τον Taplin,⁹²⁹ δέχεται πως ο Αισχύλος ηθελημένα παρουσιάζει περιπλεγμένο το θέμα του εξαγνισμού θέλοντας να αναδείξει την καθαρτήρια δύναμη όχι μόνο του Απόλλωνα, αλλά και των περιπλανήσεων και των ταλαιπωριών που υπέστη ο μητροκτόνος.

Ο Dyer⁹³⁰ σε διεξοδική μελέτη του για τους απολλώνιους καθαρμούς υποστηρίζει ότι ο εξαγνισμός του Ορέστη δεν έγινε στους Δελφούς αλλά στην Αθήνα καθ' υπόδειξη του Απόλλωνα, αφού για τους Δελφούς δεν υπάρχει ιστορική μαρτυρία ότι γίνονταν καθαρμοί για ανθρωποκτονίες. Στην Αθήνα υπήρχαν πέντε φονικά δικαστήρια, ένα από τα οποία ήταν το *ἐπί Δελφινίῳ* δικαστήριο⁹³¹ που δικάζε υποθέσεις ανθρωποκτονιών κατά τις οποίες ο κατηγορούμενος ομολογούσε τον φόνο αλλά διατεινόταν ότι τον διέπραξε νομίμως (Αριστ. *Ἄθ. Πολ.* 58.3). Οι εφέτες του Δελφινίου συγκεντρώνονταν σε υπαίθριο περιφραγμένο χώρο παρά τον ναό του Δελφινίου Απόλλωνος και της Δελφινίας Ατρέμιδος, έξω από τα τείχη της πόλης και νοτιοανατολικά αυτής, κοντά στο Ολυμπείο. Αυτή η υπόθεση, όμως, αφήνει ανοικτό το ερώτημα γιατί δεν δίνονται συγκεκριμένες οδηγίες στον Ορέστη και δεν κατονομάζεται το ιερό και για ποιο λόγο μένουν οι Αθηναίοι θεατές με την απορία σχετικά με την ταυτότητα του ιερού.⁹³² Επιπλέον η εκδοχή του Dyer προϋποθέτει, όπως και ο ίδιος παραδέχεται, ότι θα πρέπει να αγνοηθούν ως εμβόλιμοι οι στ. 282–283 και 578 που αναφέρονται σε καθαρμό από τον ίδιο τον Φοίβο στον βωμό του. Ο Brown⁹³³ εκτιμά ότι θα ήταν μια λύση στο πρόβλημα αν θεωρούσαμε ότι οι παραπάνω στίχοι είναι νόθοι, ότι προστέθηκαν μεταγενέστερα σε μια αναθεωρημένη

⁹²⁸ SOMMERSTEIN (³2013) υπόμνημα: 237.

⁹²⁹ TAPLIN (1977) 381–383.

⁹³⁰ DYER (1969).

⁹³¹ MACDOWELL (²1988) 182. Βλ. και DYER (1969) 47–49 όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁹³² SOMMERSTEIN (³2013) υπόμνημα 282–283.

⁹³³ BROWN (1982) 30.

εκδοχή της τραγωδίας, στην οποία στηρίχθηκαν και οι αγγειογραφίες του 4^{ου} αι. π.Χ. που αποτυπώνουν τη σκηνή του εξαγνισμού.

Το θέμα έχει εξετάσει διεξοδικά ο Parker,⁹³⁴ οποίος παρατηρεί πως η κάθαρση του Ορέστη έχει τρία στάδια. Ένα πρώτο τελετουργικό μέρος πραγματοποιείται στους Δελφούς. Μια δεύτερη φάση εξαγνισμού επιτυγχάνεται με την εξορία, τις ταλαιπωρίες και τη συναναστροφή με τους ανθρώπους. Το τρίτο στάδιο, κατά το οποίο η κάθαρση ολοκληρώνεται με τη Δίκη του μητροκτόνου ενώπιον του δικαστηρίου του Αρείου Πάγου, θα επιτρέψει στον Ορέστη να επιστρέψει στο Άργος. Εύστοχα, νομίζουμε, επισημαίνει ο Parker ότι το πρώτο τελετουργικό μέρος ήταν απαραίτητο προκειμένου να συναναστραφεί ο Ορέστης διάφορους ανθρώπους στη διάρκεια των περιπλανήσεών του χωρίς να τους βλάψει. Ίσως αυτό υπονοείται στα λόγια του Ορέστη *ἀβλαβεῖ ξυνουσία* (στ. 285).

Ο Meinel⁹³⁵ παρατηρεί ότι ο Ορέστης, θεωρώντας την κάθαρση μόνον ως μία απαραίτητη προϋπόθεση για να προσεγγίσει το *ιερόν βρέτας*, πιστεύει ότι έχει καθαρθεί τόσο μέσω του εξαγνισμού του από τον Απόλλωνα όσο και μέσω των ταλαιπωριών που υπέστη. Η Αθηνά επίσης δηλώνει ότι ο *ικέτης* ήρθε καθαρός (στ. 474) και θεωρεί την κάθαρση ως προϋπόθεση για να παρουσιαστεί ο Ορέστης στο δικαστήριο. Οι Ερινύες, όμως, ενώ αρνούνται τον καθιερωμένο τελετουργικό εξαγνισμό επιμένοντας ότι μόνον ο θάνατος μπορεί να αποκαταστήσει την ύβρη της μητροκτονίας και παρότι αρχικά αισθάνονται προσβεβλημένες από την ετυμηγορία του δικαστηρίου, φαίνεται ότι αποδέχονται τη διαδικασία της δίκης ως τη μόνη έγκυρη κάθαρση.

4.2.5 Η ανάπτυξη του *μοτίβου ασυλίας*

Οι δύο σκηνές *ασυλίας* —στον *ομφαλό* του δελφικού ιερού, αρχικά, και στο Παλλάδιο της Ακρόπολης, στη συνέχεια— σχεδόν διαδέχονται η μία την άλλη, αλλά το χρονικό χάσμα που μεσολαβεί αντιστοιχεί σε ημέρες ή και εβδομάδες δραματικού χρόνου. Ο

⁹³⁴ PARKER (1983) Appendix 7, 386–388.

⁹³⁵ MEINEL (2015) 137–139.

ικέτης έρχεται σε φυσική επαφή με τον *ομφαλό*, στην πρώτη περίπτωση, και με το άγαλμα της Αθηνάς, στη δεύτερη. Η *ικεσία* σε ιερό χώρο (*ασυλία*) απαιτεί τη φυσική επαφή με τον βωμό, τον περίβολο του ιερού ή το άγαλμα της θεότητας, δια της οποίας πιστεύεται ότι μεταδίδεται η θεϊκή δύναμη στον *ικέτη*. Στην πρώτη *ασυλία* ο Ορέστης είναι ακόμα μολυσμένος όταν αγκαλιάζει τον *ομφαλό*. Από τα χέρια του στάζει ακόμα το αίμα της μητέρας του (στ. 41–42) με κίνδυνο να μεταδώσει το *μίασμα* στην εστία του ιερού (στ. 40), όμως διευκρινίζεται ότι ο ίδιος ο Απόλλων του έχει επιτρέψει να καταφύγει στο ιερό του ακόμα και με νωπό το αίμα του φόνου (στ. 204–206). Κατά τη δεύτερη *ασυλία* ο *ικέτης* διαβεβαιώνει ότι έχει καθαρθεί από το *μίασμα* του μητροκτόνου γιατί έχουν μεσολαβήσει καθαρμοί, γι' αυτό και τολμά να αγγίξει το άγαλμα της θεάς και να απευθυνθεί σ' αυτήν επικαλούμενος τη βοήθειά της. Παρότι κατά την επίκληση προς την Αθηνά, στην αρχή της δεύτερης *ασυλίας*, ο Ορέστης είχε δηλώσει ότι θα παραμείνει σε στάση *ικεσίας* μέχρι το τέλος της Δίκης, η εκτίμησή μου είναι ότι εγκατέλειψε το Παλλάδιο μετά την εμφάνιση της θεάς.⁹³⁶

Διώκτες δεν είναι άνθρωποι αλλά χθόνιες θεότητες, οι Ερινύες της Κλυταιμήστρας που καταδιώκουν τον μητροκτόνο. Αίτημα του *ικέτη* είναι να ελευθερωθεί από τις Ερινύες και να καθαρθεί από το *μίασμα* της μητροκτονίας ώστε να γίνει αποδεκτός στην πόλη του, στο Άργος. Από την ανταπόκριση του θεού Απόλλωνα, στην πρώτη περίπτωση, και της Αθηνάς και των Αθηναίων πολιτών, στη δεύτερη, θα εξαρτηθεί η λύση του δράματος. Η *ικεσία* προς έναν θεό προϋποθέτει την παρουσία του θεού, δηλαδή τη θεϊκή επιφάνεια. Ο Naiden⁹³⁷ σημειώνει ότι αυτό στην ελληνική λογοτεχνία εμφανίζεται άπαξ, στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου, όπου η Αθηνά παρουσιάζεται αυτοπροσώπως ενώπιον του Ορέστη. Ωστόσο και η εμφάνιση του Απόλλωνα αποτελεί ανταπόκριση στην παράκληση του *ικέτη*, προπαντός αν δεχθούμε τη μετάθεση των στ. 85–87.⁹³⁸

Όταν ο μητροκτόνος αναζητά άσυλο στο μαντείο των Δελφών, ο θεός Απόλλων αναλαμβάνει να τον υπερασπιστεί. Όπως τονίζει ήδη από τον πρόλογο η Πυθία (στ.

⁹³⁶ Βλ. εδώ [213](#).

⁹³⁷ NAIDEN (2006) 7.

⁹³⁸ Βλ. εδώ [202](#).

19: Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός) και ὅπως διαβεβαιώνει ο ἴδιος ο Απόλλων (στ. 713–714: κᾶγωγε χρησμούς τοὺς ἐμούς τε καὶ Διὸς / ταρβεῖν κελεύω μηδ' ἀκαρπώτους κτίσαι), οι πυθικοὶ χρησμοὶ καθοδηγοῦν τοὺς θνητοὺς σύμφωνα με την υψηλή θέληση του ἴδιου του πατέρα Δία. Επομένως, η προσταγή που δόθηκε προς τον Ορέστη «κτανεῖν μητρῶον δέμας» (στ. 87) εἶχε την ἔγκριση του Δία, και η καταδίωξη του μητροκτόνου ἀπὸ τις ἀγριες θεές των τύψεων που προασπίζονται το μητριάρχικό δίκαιο, τις Ερινύες, εἶναι ξένη προς τα ἦθη του Ολύμπου. Ο Απόλλων δηλώνει αποφασισμένος να σώσει τον *ικέτη* του, γιατί εἶναι φοβερή και για τοὺς θνητοὺς και για τοὺς θεοὺς η οργή εκείνου που θα ζητήσει προστασία και θα προδοθεῖ (στ. 232–235: ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ἰκέτην τε ρύσομαι / δεινὴ γὰρ ἐν βροτοῖσι κὰν θεοῖς πέλει / τοῦ προστροπαίου μῆνις, εἰ προδῶ σφ' ἐκῶν). Στις περιπτώσεις *ικεσίας* σε ιερό χώρο ἀποδέκτες της κατὰ κύριο λόγο δεν εἶναι οι ἄνθρωποι, ἀλλὰ οι θεοί. Το τελετουργικό ἀπευθύνεται στη θεότητα στο ιερό της οποίας λαμβάνει χώρα η *ικεσία* και οι συμβολικές ἐνέργειες εἶναι στοιχεῖα που την ενεργοποιοῦν. Η θεότητα ἀναμένεται να εἶναι προστατευτική, με την ἐννοια ὅτι η ευθύνη για την τιμωρία μεταβαίνει ἀπὸ τοὺς ἄνθρώπους στους θεοὺς. Ωστόσο, στην περίπτωση των *Εὐμενίδων* ο Απόλλων παραπέμπει την υπόθεση του Ορέστη στην πολιοῦχο θεά της Αθήνας, κι εκείνη με τη σειρά της την παραπέμπει στην κρίση των Αθηναίων πολιτῶν. Ο Naiden⁹³⁹ εκτιμᾷ ὅτι η ανταπόκριση της Αθηνάς στην *ικεσία* του Ορέστη εἶναι παραπλανητική γιατί τον παραπέμπει σε δικαστήριο. Ωστόσο, ο *ικέτης* ἀθῶνεται χάρις στην ψήφο της θεάς, η δε θεσμοθετημένη ἀπονομή της δικαιοσύνης συνάδει με τη δικαιοσύνη του Δία. Τελικῶς η ἀθώωση του *ικέτη* βασίζεται σε ἕναν μόνο παράγοντα, στη βούληση του Δία,⁹⁴⁰ καθώς ο Απόλλων εἶναι ἀπλῶς «προφήτης Διός» και ενεργεῖ ὡς ἐρμηνευτὴς της θέλησής του, ἐνῶ η Αθηνά, ὄντας ἀποκλειστικά δημιουργήμα του Δία χωρίς μητέρα, «εἶναι ολοκάθαρος, ἀδιάλυτος Δίας».⁹⁴¹

⁹³⁹ NAIDEN (2006) 30: “When supplicandi come to altars, divinities almost never respond. One well-known exception, Athena responding to Orestes when he comes to her altar in the *Eumenides* of Aeschylus, proves misleading, for she refers him to an Athenian court.”

⁹⁴⁰ GOLDHILL (2004) 39–40· LLOYD-JONES (1983) 94.

⁹⁴¹ MURRAY (1993) 169. Πρβλ. Αισχ. *Εὐ.* 736–738: μήτηρ γὰρ οὔτις ἐστὶν ἢ μ' ἐγένεατο, / τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν, / ἅπαντι θυμῷ, κάρτα δ' εἰμὶ τοῦ πατρός.

Ο Μαίιο⁹⁴² επισημαίνει ότι η κύρια σύγκρουση στις *Εύμενίδες* είναι η αντιπαράθεση μεταξύ *σωτήρα* και *διώκτη*, γιατί η Αθηνά θα πρέπει να προφυλάξει την πόλη από το κακό που θα μπορούσαν να προκαλέσουν οι χθόνιες θεότητες. Οι άλλες αντιπαραθέσεις έχουν αναπτυχθεί λιγότερο και λειτουργούν ενισχυτικά στην κεντρική. Ο Ορέστης και ο Απόλλων, από τη μία πλευρά, οι Ερινύες και το φάσμα της Κλυταιμίστρας, από την άλλη, προβάλλουν τις θέσεις τους με τρόπο κατηγορηματικό, χωρίς να αποδέχονται οποιαδήποτε αλήθεια στις θέσεις του αντιπάλου.

Το μοτίβο της *ασυλίας* διαφοροποιείται και σε άλλα σημεία σε σχέση με τα υπόλοιπα *δράματα ικεσίας*. Από τα τέσσερα σωζόμενα δράματα που αφορούν σε *ικέτες* οι οποίοι ζητούν άσυλο στην Αθήνα, είναι το μόνο που η δράση του τοποθετείται στο κέντρο του άστεως (από τον στ. 235 κ.ε.) ενώ τα υπόλοιπα διαδραματίζονται στα περίχωρα (στον Κολωνό ο *Οΐδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή, στον Μαραθώνα και στην Ελευσίνα οι *Ἡρακλεΐδαι* και οι *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη αντίστοιχα). Οι *Εύμενίδες* είναι το μόνο δράμα που δεν αρχίζει με τον ίδιο τον *ικέτη* να προλογίζει: η κατάσταση του περιγράφεται από την Πυθία (στ. 39–59).⁹⁴³ Επίσης, ενώ στα άλλα *δράματα ικεσίας* (Αισχ. *Ίκ.*, Σοφ. *Οΐδ. Κολ.*, Ευρ. *Ίκ.* και *Ἡρακλ.*) η πλοκή του έργου τείνει να περατωθεί με μια πομπή όπου ο *ικέτης* συνοδεύεται ευγενικά για την προστασία της *πόλεως*, εδώ ο *ικέτης* έχει φύγει για το Άργος και οι *διώκτριες* έχουν μείνει περιπλανώμενες και ανέστιες.⁹⁴⁴ Αν καταστρέψουν την *πόλιν* θα παραμείνουν σ' αυτή την κατάσταση, ενώ αν την ευλογήσουν θα βρουν μια πολιτισμένη εστία και έναν τόπο όπου θα λατρευτούν χαρίζοντας ευημερία. Στο τέλος του έργου ο *ικέτης*, που εθελοντικά υποτάχθηκε στην Αθήνα, σώζεται και γίνεται σύμμαχος της ενώ τα εχθρικά πλάσματα, που συνιστούσαν απειλή, ενσωματώνονται και γίνονται ευεργέτες και υπερασπιστές της.⁹⁴⁵ Το μοτίβο θα αναπτυχθεί περαιτέρω από τον Ευριπίδη στους *Ἡρακλεΐδες*, όπου ο *ικέτης* Ιόλαος γίνεται σύμμαχος και συμπολεμιστής, ενώ η ταφή του *διώκτη* Ευρυσθέα στην Αττική, κοντά στον ναό της Παλληνίδος Αθηνάς,

⁹⁴² ΜΑΙΟ (1989) 15–16.

⁹⁴³ Βλ. εδώ [198](#).

⁹⁴⁴ TAPLIN (2003) 63.

⁹⁴⁵ TZANETOU (2012) κεφ. 1.

προσφέρει στο κράτος της Αθήνας προστασία από μελλοντική επίθεση των απογόνων του Ηρακλή.⁹⁴⁶ Ανάλογη είναι η προσφορά του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή. Ο Οιδίπους είναι ένας ιδιαίτερος *ικέτης* που αποτελεί ταυτόχρονα και απειλή *μιάσματος* για την πόλη και ο οποίος, μετά την απαραίτητη διαδικασία του καθαρμού, με τη μυστηριακή ανάληψή του εισέρχεται στον κόσμο των ηρώων και μετατρέπεται σε ένα πνεύμα προστατευτικό και ευεργετικό για την Αθήνα.⁹⁴⁷

Η Αθηνά υπόσχεται στις Ερινύες ότι θα έχουν μερίδιο της αθηναϊκής γης (στ. 869: χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης)· επαναλαμβάνει ότι θα κατέχουν μέρος της γης και θα απολαμβάνουν τις πρέπουσες τιμές (στ. 889–890: ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρφω χθονὸς / εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη)· καλεί τους πολίτες να συνοδεύσουν τις ξένες που θα μείνουν πλέον στη πόλη τους (στ. 1009–1010: ὑμεῖς δ’ ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι / παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκους). Οι Ερινύες καθησυχάζουν τους πολίτες ότι δεν θα έχουν κανένα παράπονο στη ζωή τους αν σεβαστούν τις ξένες που έρχονται να συγκατοικήσουν στην πόλη τους (στ. 1016–1019: Παλλάδος πόλιν νέμον/–τες μετοικίαν τ’ ἐμὴν / εὐσεβοῦντες οὔτι μέμ–/ψεσθε συμφορὰς βίου). Προφανώς οι θεές γίνονται δεκτές με την ιδιότητα του *μετοίκου*, όμως ο όρος χρησιμοποιείται με σχετική ασάφεια γιατί δεν είναι δυνατόν οι θεές να προσαρμοστούν στο αυστηρό σχήμα του αθηναϊκού νόμου.⁹⁴⁸

Η Αέλιον⁹⁴⁹ δεν συμπεριλαμβάνει τις *Εὐμενίδες* στο έργο της για τον Ευριπίδη ως «κληρονόμο» του Αισχύλου, γιατί θεωρεί ότι η *ικεσία* εδώ παρουσιάζεται μ’ έναν ιδιαίτερο τρόπο ο οποίος δεν χρησιμοποιήθηκε και δεν εξελίχθηκε από τον Ευριπίδη. Εκτιμά ότι ο Ορέστης μοιάζει με τους υπόλοιπους *ικέτες* ως προς το ότι αναζητά ταυτόχρονα ένα *άσυλο* και μια *χάρη* (δηλαδή ζητά να σωθεί από τις Ερινύες που τον καταδιώκουν και να επιτύχει τον *εξαγνισμό* που θα του χαρίσει τη σωτηρία) και επιδεικνύει σεβασμό απέναντι στο τελετουργικό μέρος της πράξης (π.χ. κρατά κλάδο ελιάς στολισμένο με ταινίες, στ. 43–45). Όταν, όμως, προσπίπτει στον *ομφαλό* του

⁹⁴⁶ Βλ. εδώ, στην Ενότητα 5.2.2 (300).

⁹⁴⁷ Βλ. εδώ, στην Ενότητα 6.2.2.1 (353).

⁹⁴⁸ VIDAL-NAQUET (2001) 110–111.

⁹⁴⁹ ΑÉLION (1983) II, 16.

Απόλλωνα ή στο άγαλμα της Αθηνάς, σε αντίθεση με τους άλλους *ικέτες*, κατά την Αέλιον, δεν απευθύνεται σε ανθρώπους τους οποίους προσπαθεί να πείσει με τη μεσολάβηση των θεών, αλλά απευθείας στους θεούς (Αισχ. *Εύ.* 441 και 717–718). Θεωρώ ότι η κατάληξη δεν είναι πολύ διαφορετική, καθώς η θεά Αθηνά παραπέμπει την υπόθεση στο δικαστήριο των επιφανών πολιτών. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί το εύρημα της *ικεσίας* του Αργείου ήρωα Ορέστη στην Ακρόπολη και την παραπομπή του σε δίκη από τη Βουλή του Αρείου Πάγου, προκειμένου να υποδείξει έναν δίκαιο τρόπο αντιμετώπισης των *ικετών* που στηρίζεται σ' έναν νέο αστικό τρόπο διαιτησίας. Στόχος του είναι να καταδείξει τη θεϊκή προέλευση των δημοκρατικών θεσμών, να εξυμνήσει τη δημοκρατική φύση του αθηναϊκού λαού, να καλέσει τους πολίτες σε ομόνοια και σύμπνοια και να προβάλει την πόλη της Αθήνας. Επιπλέον, με την παραπομπή του αιτήματος *ασυλίας* από τον Απόλλωνα στην Αθηνά, τονίζεται η ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στην Αθήνα και τον Απόλλωνα. Το γεγονός αυτό, τέσσερα χρόνια πριν από τη μεταφορά του συμμαχικού ταμείου από τη Δήλο στην Αθήνα, αποτελεί πιθανότατα μέρος της προσπάθειας πολιτικού επηρεασμού της κοινής γνώμης.⁹⁵⁰

4.3 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Με τις σκηνές *ασυλίας* των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου έχουν συνδεθεί αγγειογραφικές παραστάσεις των παρακάτω αγγείων:⁹⁵¹

4.3.1 Τα αττικά αγγεία του 5ου αι. π.Χ.

4.3.1.1 Οι εικόνες

II.1 Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung F 2380.⁹⁵² *Αττική υδρία ερυθρόμορφη, ύστερος μανιερισμός, ύψ. 35,5 εκ., προέλευση Νόλα, περ. 450 π.Χ. [Εικ. 15–16]*

⁹⁵⁰ SAPHIRO (1996) 111.

⁹⁵¹ Σύντομες περιγραφές των αγγειογραφιών παρατίθενται στον κατάλογο των αγγείων, στο Παράρτημα Ι.

II.2 San Antonio, Τέξας, Museum of Art 86.134.73.⁹⁵³ Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος της Νεάπολης, περ. 440 π.Χ. [Εικ. 17]

II.3 Παρίσι, Λούβρο K 343.⁹⁵⁴ Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 18 εκ., Ζωγράφος του *Duomo*, άγνωστη προέλευση, 440–430 π.Χ. Άλλη όψη: τέσσερις ιματιοφόροι νέοι με ράβδους και στλεγγίδες. [Εικ. 18]

II.4 Λονδίνο, British Museum 1923.10–16.1.⁹⁵⁵ (Η πλειονότητα των μελετητών αναφέρει τον αριθμό του αγγείου ως 10–16.10). Αττικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 39,8 εκ., Ζωγράφος του *Ορέστη*, άγνωστη προέλευση, 440–430π.Χ. Άλλη όψη: τρεις ιματιοφόροι νέοι με ράβδους και στλεγγίδα. [Εικ. 19–20]

II.5 Συρακούσες, Museo Regionale “P. Orsi” 41621.⁹⁵⁶ Αττικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 36,7 εκ., Ζωγράφος του *Ηφαίστου*, προέλευση: Λεοντίνοι, 440–430 π.Χ. Άλλη όψη: τρεις ιματιοφόροι νέοι. [Εικ. 21]

Στις ερυθρόμορφες αγγειογραφίες που κοσμούν τα παραπάνω αττικά αγγεία απεικονίζεται νέος αγένειος άνδρας που αναγνωρίζεται ως ο Ορέστης σε *στάση γονυκλισίας*⁹⁵⁷ καταδικωμένος από Ερινύες. Η στάση του είναι πανομοιότυπη με αυτήν στις σκηνές *ασυλίας* στον *ομφαλό* των Δελφών ή σε βωμό,⁹⁵⁸ όμως στη θέση του βωμού υπάρχει είτε ένας σωρός από λίθους (**II.4**) είτε δύο σειρές από

⁹⁵² LIMC “Orestes” 7 = “Erinys” 41· ARV² 1121/16: Later Mannerists· *Add*², 331· KNOEPFLER (1993) 81, εικ. 63–64· PRAG (1985) 7, πίν. 31 b–c· MORET (1975) 104, πίν. 44, 2· SARIAN (1986) 27–28, αρ. 5, εικ. 3· MANNACK (2001) αρ. UI.16, πίν. 46· CVA Berlin, Antikensammlung 9, 39–41, εικ. 10.

⁹⁵³ LIMC “Orestes” 10· ARV² 1097/21 bis: Naples P· *Add*² 328· Finarte, *Vendita Milano* 13–14, marzo 1963, lot 73, πίν. 34–35· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 103–104· PRAG (1985) 8, πίν. 32a· KNOEPFLER (1993) 82, εικ. 65.

⁹⁵⁴ LIMC “Erinys” 42* = “Orestes” 22· ARV² 1117/7: *Duomo* P· *Add*² 331· MORET (1975) 103 αρ. 4, 104, πίν. 44,1· PRAG (1985) 6, πίν. 31a· KNOEPFLER (1993) 79, εικ. 61· MANNACK (2001) 31, αρ. D.7.

⁹⁵⁵ LIMC “Orestes” 8* = “Erinys” 43· ARV² 1121/5: Orestes P· *Para*² 452· MTSP² 140 (με αναφορές στα άλλα αττικά αγγεία), 45, πίν. 7c· TRENDALL & WEBSTER (1971) 45, III.1.8· MORET (1975) 104, πίν. 43,2· PRAG (1985) 4, πίν. 30a· SARIAN (1986) 28, αρ. 7· KNOEPFLER (1993) 80–81, εικ. 62· MANNACK (2001) 31, αρ. O.5, πίν. 23a.

⁹⁵⁶ LIMC “Orestes” 9 = “Erinys” 44· ARV² 1115/31: Hephaistos P· *Add*² 331· CVA I, πίν. 22, 1 (836)· PRAG (1985) 5, πίν. 30b· SARIAN (1986) 28, αρ. 6· MANNACK (2001) αρ. H.31, πίν. 40a.

⁹⁵⁷ Για τη στάση του Ορέστη στα αττικά αγγεία του 5^{ου} αι. π.Χ. βλ. MORET (1975) 103. Πρβλ. ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2009) 96–97.

⁹⁵⁸ Βλ. παρακάτω στο ίδιο κεφάλαιο.

στρογγυλευμένες πέτρες (**II.2, II.3, II.5**) είτε ένας ακανόνιστος δόμος διαιρεμένος σε επιμέρους στοιχεία (**II.1**). Και στα πέντε αγγεία ο Ορέστης απεικονίζεται να γονατίζει με λυγισμένο το δεξί πόδι και τεντωμένο το αριστερό (εκτός από την περίπτωση του κρατήρα **II.5** όπου συμβαίνει το αντίθετο) σαν να έτρεξε βιαστικά να ζητήσει καταφύγιο. Φορά χλαμύδα που είτε πορπώνεται στον δεξί ώμο (**II.1, II.2, II.4**) ή στο στήθος (**II.3**) είτε είναι απλά ριγμένη στους ώμους (**II.5**). Το σώμα του μένει στο μεγαλύτερο μέρος γυμνό (*ηρωική γυμνότητα*) και είναι ανυπόδητος. Σε δύο ή τρεις περιπτώσεις (**II.3, II.4** ίσως και **II.2**) έχει πέτασο ριγμένο πίσω, στον αυχένα, και σε μία (**II.5**) φορά πύλο. Κρατά γυμνό ξίφος στο δεξί χέρι ή ετοιμάζεται να το αποσπάσει από τον κολεό (**II.5**). Στον κρατήρα **II.3** έχει τον κολεό στο αριστερό χέρι, ενώ στον **II.4** η θήκη του ξίφους έχει αντικατασταθεί από δύο δόρατα.

Και στα πέντε αγγεία ο Ορέστης δέχεται επίθεση από μία (**II.2, II.3, II.4**) ή δύο (**II.1, II.5**) Ερινύες. Παριστάνονται κατά κανόνα φτερωτές, εκτός από εκείνες της υδρίας **II.1**, και απεικονίζονται σε διασκελισμό καθώς πλησιάζουν τον μητροκτόνο επιτιθέμενες. Κάποιες από αυτές μοιάζουν ακαθόριστου γένους. Φορούν πτυχωτούς χιτωνίσκους (μόνον η δεύτερη Ερινύα της υδρίας **II.1** φορά πέπλο με απόπτυγμα). Ιδιαίτερος είναι ο ποικιλμένος επενδύτης της Ερινύας του κρατήρα **II.3**. Η πρώτη άπτερη Ερινύα της υδρίας **II.1** έχει σταυρωτούς μασχαλιστήρες, ενώ στην Ερινύα του **II.4** διακρίνονται λεπτές ταινίες που σταυρώνουν χιαστί στο στήθος μέσα από τον χιτώνα. Σε τρεις αγγειογραφίες οι Ερινύες έχουν φίδια στα μαλλιά (**II.1, II.3, II.4**) και σε όλες απειλούν τον Ορέστη με τα φίδια που κρατούν στα χέρια (εξαίρεση ίσως αποτελεί η παράσταση του **II. 5** όπου η μεγάλη φθορά δεν μας επιτρέπει να διακρίνουμε αν κρατούν φίδια). Για την Ερινύα του κρατήρα του **II.4** οι Trendall και Webster σημειώνουν ότι «δείχνει τον Ορέστη με το δάχτυλο, όπως θα κάνει ο Χορός στο αρχαίο δράμα όταν τον καταδιώκει στην Αθήνα»,⁹⁵⁹ μου φαίνεται ωστόσο ότι διακρίνω κεφάλι φιδιού στο δεξί χέρι —εξάλλου θα ήταν περίεργο ένα τόσο μακρύ δάχτυλο.

⁹⁵⁹ TRENDALL & WEBSTER (1971) 45.

Σε όλες τις αγγειογραφίες της ομάδας αυτής ο Ορέστης προστατεύεται από τον Απόλλωνα, ο οποίος απεικονίζεται κατά κανόνα ήρεμος και επιβλητικός να υψώνει το χέρι απαγορευτικά προς το μέρος των Ερινύων. Μια πιο έντονη κίνηση παρατηρείται στον κρατήρα **II.4**, όπου φαίνεται να κρατά στο υψωμένο δεξί χέρι ένα ραβδί με το οποίο απειλεί την Ερινύα. Οπωσδήποτε είναι φανερός ο κυρίαρχος ρόλος του. Φορά μακρύ, λοξό μιάτιο, πλούσια πτυχωμένο. Στον κρατήρα **II.2** έχει, μέσα από το μιάτιο, ένδυμα ποικιλμένο με γεωμετρικά σχέδια, το οποίο η Kossatz–Deissmann⁹⁶⁰ έχει χαρακτηρίσει ως *επενδύτη*. Σε όλες τις περιπτώσεις ο θεός είναι στεφανωμένος με δάφνινο στεφάνι και στηρίζεται σε ψηλό κλαδί δάφνης.⁹⁶¹ Στον κρατήρα **II.4** το κλαδί αυτό δεν έχει φύλλωμα (στον Knoepfler⁹⁶² θυμίζει τη ράβδο που χρησιμοποιούσαν οι γυμνασιάρχες και οι παιδοτρίβες για να χωρίσουν τους αγωνιζόμενους στην παλαίστρα). Στο αγγείο **II.3** ο Knoepfler βλέπει κλαδί ελιάς, όμως γιατί θα ξέφευγε από τον κανόνα η παράσταση αυτή; Εξάλλου το στεφάνι που φορά στα μαλλιά ο θεός αποτελείται από παρόμοια μικρά φύλλα και θα ήταν περιεργο να φαντασθούμε τον Απόλλωνα στεφανωμένο με στεφάνι ελιάς αντί δάφνης.

Σε τρεις από τις αγγειογραφίες απεικονίζεται ένα γυναικείο πρόσωπο που παρακολουθεί τη σκηνή: η Αθηνά (**II.3**), η Άρτεμις (**II.1**), μια γυναικεία μορφή που είναι δύσκολο να ταυτιστεί (**II.2**). Η Αθηνά, σε πλήρη πολεμική εξάρτυση, στηρίζεται στο δόρυ της. Η Άρτεμις φορά χειριδωτό πτυχωτό χιτώνα και λοξό μιάτιο, κρατά τόξο και είναι καθισμένη σε ψηλό βράχο πίσω από τον Απόλλωνα. Η γυναικεία μορφή του **II.2**, η ταυτότητα της οποίας παραμένει προβληματική, στέκεται όρθια πίσω από τον Απόλλωνα, έχει καλυμμένο το κεφάλι και κρατά πυρσό.

4.3.1.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

⁹⁶⁰ KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 103–104.

⁹⁶¹ Στην παράσταση του **II.2** η KOSSATZ–DEISSMANN θεωρεί ότι ο Απόλλων κρατά φύλλα δάφνης και εκλαμβάνει τη στάση του ως χειρονομία καθαρμοῦ.

⁹⁶² KNOEPFLER (1993) 80.

Οι αγγειογραφίες που εξετάζουμε είναι έργα ζωγράφων που ανήκουν στην ίδια ομάδα, των λεγόμενων *Όψιμων Μανιεριστών*, όπως τους ονόμασε ο Beazley.⁹⁶³ Αν κρίνουμε από τη στάση του Ορέστη,⁹⁶⁴ η οποία είναι πανομοιότυπη με αυτήν στις σκηνές *ασυλίας* στον *ομφαλό* ή σε βωμό που αποτυπώνονται στα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας του 4^{ου} αι. π.Χ., φαίνεται πως ο σωρός ή οι σειρές των λίθων που απεικονίζονται στις αττικές αυτές αγγειογραφίες του 5^{ου} αι. π.Χ. παίζουν ρόλο βωμού (ακόμα και ένας σωρός από λίθους ή στάχτες μπορούσε να αποτελεί βωμό) στον οποίο καταφεύγει ο *ικέτης*. Δεν υπάρχει άλλη ένδειξη ιερότητας του χώρου εκτός από τα βουκράνια στο βάθος, πάνω από τον Ορέστη, σε δύο αγγειογραφίες (*II.3* και *II.5*). Ο Prag⁹⁶⁵ επισημαίνει ότι τα βουκράνια υποδηλώνουν εσωτερικό ιερό χώρο, αυτό όμως δεν συμφωνεί με την υπόθεση του ίδιου ότι η σκηνή διαδραματίζεται στον Άρειο Πάγο: το δικαστήριο του Αρείου Πάγου δικάζε τις φονικές δίκες κατά παράδοση στο ύπαιθρο, ώστε οι δικαστές να μη βρίσκονται κάτω από την ίδια στέγη με τον μολυσμένο φονέα. Από τον Brommer⁹⁶⁶ έχει υποστηριχθεί ότι στις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας απεικονίζεται ο Ορέστης στους Δελφούς. Με την υπόθεση αυτή συνηγορεί, κατά τον Giuliani,⁹⁶⁷ το γεγονός ότι οι παραστάσεις υπογραμμίζουν τη δυναμική της καταδίωξης και της φυγής.⁹⁶⁸ Ωστόσο η αποτύπωση λίθων στη θέση του *ομφαλού* ή του βωμού όπου καταφεύγει ο *ικέτης*, οδήγησε κάποιους μελετητές στη διατύπωση της υπόθεσης ότι αποδίδεται το επεισόδιο της Δίκης στον Άρειο Πάγο. Ο Prag⁹⁶⁹ πρότεινε να συνδεθούν οι ακατέργαστοι λίθοι των αγγειογραφιών με το βραχώδες έδαφος του Αρείου Πάγου και με το βάθρο της «ΰβρεως», το οποίο ονομαζόταν κάποτε και «βωμός»,⁹⁷⁰ κάτι που θα δικαιολογούσε τη στάση *ασυλίας* του Ορέστη. Στον βραχώδη λόφο του Αρείου Πάγου τοποθετεί τη σκηνή και ο Knoepfler,⁹⁷¹ κρίνοντας από την απουσία του *ομφαλού* και την

⁹⁶³ ARV²: Later Mannerists. Βλ. και MANNACK (2001) 24–41.

⁹⁶⁴ Για τη στάση του Ορέστη στα αττικά αγγεία του 5^{ου} αι. π.Χ. βλ. MORET (1975) 103.

⁹⁶⁵ PRAG (1985) 49.

⁹⁶⁶ BROMMER (³1973) 455.

⁹⁶⁷ GIULIANI (2001) 29.

⁹⁶⁸ Ο Taplin (*P&P* 276, σημ. 36) συγκρίνει τα αττικά αγγεία με τρία δυτικά του 4^{ου} αι. π. Χ. τα οποία δείχνουν την καταδίωξη στη πράξη και θεωρεί ότι η εκτίμηση του Giuliani δεν ευσταθεί διότι ο Ορέστης σε όλες αυτές τις παραστάσεις είναι στατικός.

⁹⁶⁹ PRAG (1985) 49.

⁹⁷⁰ ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ (1974) 374, σημ. 3.

⁹⁷¹ KNOEPFLER (1993) 80.

αντικατάστασή του από τις ακατέργαστες πέτρες. Θεωρεί δε ότι η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από την παρουσία της Αθηνάς δίπλα στον Απόλλωνα, ο οποίος ήταν συνήγορος του Ορέστη μπροστά στους Αθηναίους δικαστές. Την υπόθεση θεωρεί αρκετά πιθανή και ο Tarlin.⁹⁷² Την Αθήνα προτείνει ως χώρο δράσης της σκηνής του αγγείου **II.3** ο Brommer,⁹⁷³ διαχωρίζοντας την περίπτωση της παράστασης αυτής από τις υπόλοιπες λόγω της παρουσίας της θεάς Αθηνάς.

Ο χώρος δράσης στις αγγειογραφίες αυτές δεν μπορεί να κριθεί ούτε από την παρουσία της Αθηνάς ούτε από την παρουσία του Απόλλωνα, αν και σε κυρίαρχο ρόλο. Ο Απόλλων παρευρέθη και στην Αθήνα ως συνήγορος του Ορέστη στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου. Είναι γεγονός ότι η συμμετοχή της Αθηνάς στην παράσταση του **II.3** δικαιολογείται κατά μείζονα λόγο αν δεχθούμε ότι η σκηνή διαδραματίζεται στον Άρειο Πάγο και ότι ανάλογη —σε πλήρη πολεμική εξάρτηση— ήταν η εμφάνιση της Αθηνάς κατά την επιφάνειά της στις *Εύμενίδες*. Παρόλα αυτά, η εμφάνιση της Αθηνάς δεν μπορεί να είναι καθοριστική, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Prag,⁹⁷⁴ διότι η θεά συμμετέχει και σε σκηνές *ασυλίας* στον *ομφαλό*, οι οποίες αναμφισβήτητα διαδραματίζονται στο δελφικό ιερό.⁹⁷⁵ Εξάλλου, η πολεμική εξάρτηση της Αθηνάς δεν μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο για σύνδεση της εικόνας με τη συγκεκριμένη σκηνή του δράματος, αφού αυτός είναι ο συνήθης τρόπος απεικόνισης της θεάς. Σε πλήρη πολεμική εξάρτηση —με πέπλο, περικεφαλαία, αιγίδα και δόρυ— παριστάνεται πάντα η θεά σε σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη στους Δελφούς στα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας του 4^{ου} αι. π.Χ.⁹⁷⁶

Η παρουσία της Αρτέμιδος στη σκηνή της υδρίας **II.1** μπορεί να δικαιολογηθεί λόγω της συγγενείας της (αδελφή) με τον Απόλλωνα αλλά και επειδή, ως θεά κυνηγός, έχει

⁹⁷² P&P 276, σημ. 36.

⁹⁷³ BROMMER (³1973) 455.

⁹⁷⁴ PRAG (1985) 49.

⁹⁷⁵ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, περ. 360π.Χ. (*Βοστώνη, Museum of Fine Arts 1976.144: LIMC* “Erinyes” 49 = “Orestes” 24): Ποσειδωνιακός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, αγγειογράφος Πύθων, περ. 350–340 π.Χ. (*Λονδίνο, British Museum 1917.12–10.1: LIMC* “Erinyes” 52= “Orestes” 23* = “Leto” 70*): Καμπανική υδρία ερυθρόμορφη, *Ζωγράφος του Ιζίωνος*, περ. 350–325 π.Χ. (*Βερολίνο, Staatliche Museen Antikensammlung V.I. 3164: LIMC* “Orestes” 26 = “Erinyes” 58*).

⁹⁷⁶ Βλ. Εδώ, στην Ενότητα 4.3.2.1 ([239](#)).

στενή σχέση με τις Ερινύες που κυνηγούν το θήραμά τους σαν κυνηγετικά σκυλιά. Γι' αυτό και απεικονίζεται στις μεταγενέστερες αγγειογραφίες των αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας (κυρίως στις σκηνές εξαγνισμού του Ορέστη) με στολή κυνηγίου και συχνά ακολουθούμενη από κυνηγετικά σκυλιά. Ωστόσο, στην αττική αγγειογραφία του 5^{ου} αι. π.Χ. φορά χειριδωτό πτυχωτό χιτώνα και λοξό ιμάτιο, και μόνο το τόξο που κρατά μας οδηγεί στην αναγνώρισή της.

Η παράσταση του κρατήρα **II.2** ερμηνεύεται από την Kossatz–Deissmann⁹⁷⁷ ως απεικόνιση τελετής εξαγνισμού. Θεωρείται ότι ο Απόλλων κρατά φύλλα δάφνης και η χειρονομία του εκλαμβάνεται ως χειρονομία καθαρισμού. Ωστόσο, φαίνεται καθαρά ότι ο Απόλλων απλά στηρίζεται σε ψηλό κλαδί δάφνης και η στάση του είναι ανάλογη με εκείνη των υπόλοιπων αγγειογραφιών. Δεν υπάρχει κανένα εξαγνιστικό μέσο (φιάλη καθαρισμού ή φύλλα δάφνης) και η χειρονομία που κάνει δεν διαφέρει από εκείνη στις περισσότερες σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη στους Δελφούς. Το «τελετουργικό ένδυμα» του Απόλλωνα, που υποτίθεται ότι αποτελεί τεκμήριο για την υπόθεση αυτή, θα μπορούσε να υποδηλώνει θεατρικό κοστουμί, όπως επισημαίνεται από τον Prag.⁹⁷⁸ Προβληματική παραμένει η ερμηνεία της γυναικείας μορφής του κρατήρα **II.2**, η οποία έχει καλυμμένο το κεφάλι και κρατά πυρσό. Θα πρέπει να αποκλεισθεί η Αθηνά, γιατί δεν απεικονίζεται μ' αυτό τον τρόπο στην εικονογραφία. Η Kossatz–Deissmann⁹⁷⁹ υποθέτει ότι είναι η Άρτεμις με «τελετουργικό ένδυμα» επειδή, κατά τη δική της ερμηνεία, η θεά παρίσταται σε τελετουργία εξαγνισμού. Ωστόσο, σε όσες αναπαραστάσεις εξαγνισμού στις μεταγενέστερες αγγειογραφίες της Μεγάλης Ελλάδας συμμετέχει η Άρτεμις, απεικονίζεται πάντα με κυνηγετική στολή.⁹⁸⁰ Από τον Knoepfler⁹⁸¹ έχει προταθεί η ταύτισή της με τη Δήμητρα επειδή η θεά έχει ιερά τα οποία γειτνιάζουν με τον Άρειο Πάγο (Ελευσίνιο, Θεσμοφόριο). Η Δήμητρα, ως θεά της γης, συνδέεται με χθόνιες θεότητες όπως οι Ερινύες, αλλά το νεαρόν της ηλικίας της γυναικείας μορφής του κρατήρα παραπέμπει μάλλον σε

⁹⁷⁷ KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 103–104.

⁹⁷⁸ PRAG (1985) 51.

⁹⁷⁹ KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 103–104.

⁹⁸⁰ Η Άρτεμις παρακολουθεί τη σκηνή εξαγνισμού του Ορέστη σε τρεις αγγειογραφίες της Μεγάλης Ελλάδας (βλ. παρακάτω **II.33**, **II.34** και **II.35**) με στολή κυνηγίου.

⁹⁸¹ KNOEPFLER (1993) 82.

Περσεφόνη. Δεν έχει αποκλεισθεί ούτε το ενδεχόμενο η μορφή να παριστάνει θνητή, οπότε το γεγονός ότι κρατά πυρσό μπορεί να υποδεικνύει ότι η σκηνή διεξάγεται τη νύχτα.⁹⁸² Θεωρώ πάντως ότι δεν συντρέχει λόγος να αποκλείσουμε την Αρτέμιδα. Τη συναντάμε σε απουλική αγγειογραφία⁹⁸³ να συμμετέχει στη σκηνή *ασυλίας* του Ορέστη και, παρόλο που δεν παριστάνεται εδώ ως θεά κυνηγός, δεν είναι άγνωστη η απεικόνιση της θεάς με πυρσό, που είναι σύμφωνη με τη σεληνιακή, σκοτεινή πλευρά της. Για παράδειγμα, σε έναν σύγχρονο με το αγγείο που εξετάζουμε αττικό κρατήρα⁹⁸⁴ όπου αποτυπώνεται το μαρτύριο του Ακταίονος, στον ήρωα επιτίθεται μία μορφή που μοιάζει πολύ με άπτερη Ερινύα και που προσδιορίζεται από την επιγραφή ως η Λύσσα. Τη σκηνή παρακολουθεί η Άρτεμις —με μακρύ χιτώνα και ιμάτιο, και με τόξο και φαρέτρα— που στέκεται σε στάση ανάλογη με την πεπλοφόρο μορφή του κρατήρα **II.2** και κρατά πυρσό [εικ. xxxii–xxxiii].

Οι αττικές αγγειογραφίες του 5^{ου} αι. π.Χ. αποκλίνουν σημαντικά από το επεισόδιο της *ασυλίας* στον *ομφαλό* των Δελφών όπως αυτό αποδίδεται στις *Εὐμενίδες* και όπως αποτυπώνεται στη μεταγενέστερη ερυθρόμορφη αγγειογραφία της Μεγάλης Ελλάδας. Στο κείμενο της τραγωδίας δεν υπάρχει καμία αναφορά που να εξηγεί την ύπαρξη των λίθων. Αν ο αγγειογράφος ήθελε οπωσδήποτε να υποδείξει το μαντείο των Δελφών, θα ζωγράφιζε έναν *ομφαλό* ή έναν τρίποδα ή τουλάχιστον έναν βωμό. Οι «λοφόσχημοι» βωμοί που αποτελούνταν από σωρούς χαλικιών ή «λογάδες λίθους» δεν ήταν άγνωστοι κατά την αρχαιότητα,⁹⁸⁵ όμως στις αττικές αυτές αγγειογραφίες δεν δίνεται η εντύπωση λοφώδους σωρού.⁹⁸⁶ Οπωσδήποτε οι αγγειογράφοι δεν χρησιμοποιούν κατά κανόνα αυτό τον τρόπο για να απεικονίσουν έναν βωμό, είτε μονολιθικό είτε κτιστό. Και είναι περίεργο που για την περίπτωση του σωρού των

⁹⁸² Ο Λουκιανός (2^{ος} αι. μ.Χ.) υπαινίσσεται ότι το δικαστήριο του Αρείου Πάγου έλαβε χώρα τη νύχτα.

⁹⁸³ Η Άρτεμις εμφανίζεται μόνο σε μία αγγειογραφία του 4^{ου} αι. π.Χ. που αποτυπώνει την *ασυλία* του Ορέστη στο δελφικό ιερό, στον απουλικό κρατήρα του *Ζωγράφου της Μαύρης Ερινύας: Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale 82270* (βλ. εδώ, αγγείο **II.8**). Φορά στολή κυνηγίου, κρατά δύο ακόντια και έχει στα πόδια της δύο κυνηγετικά σκυλιά

⁹⁸⁴ *Βοστώνη, Museum of Fine Arts 00.346*. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λυκάονος: ARV² 1045/7: Lycaon painter LIMC “Lyssa” 1*.

⁹⁸⁵ YAVIS (1949) 214–215· AKTSELI (1996) 18–19.

⁹⁸⁶ Όπως, π.χ., στην αγγειογραφία της λευκής αττικής ληκύθου του 460 περ. π.Χ., όπου η Αθηνά στέκεται πάνω από έναν «λοφόσχημο» βωμό από λίθους: CVA 8 Berlin 8, 20–21, πίν. 7. 2–4.

λίθων στον κρατήρα **II.4** οι Trendall και Webster⁹⁸⁷ υπέθεσαν τον βωμό από μεγάλους λίθους που είχε ανεγερθεί έξω από το ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς από τους Χίους, το 479 π.Χ.

Επομένως, μήπως οι αττικές αγγειογραφίες του 5^{ου} αι. π.Χ. αποτυπώνουν τη σκηνή της Δίκης στον Άρειο Πάγο; Το επεισόδιο αυτό άφησε εντελώς αδιάφορους τους αγγειογράφους της Μεγάλης Ελλάδας, προφανώς επειδή δεν ήταν από τα θέματα που ενδιέφεραν το δικό τους κοινό.⁹⁸⁸ Οι Αθηναίοι αγγειογράφοι θα είχαν κάθε λόγο να θέλουν να αποδώσουν τη σκηνή που αποτελούσε τον πυρήνα του δράματος και προέβαλλε το κύρος της πόλης τους. Από την άλλη πλευρά, αν είχαν αυτό τον σκοπό, με ποιον τρόπο θα σηματοδοτούσαν την ταυτότητα της σκηνής ώστε αυτή να γίνει κατανοητή; Δεν θα απεικόνιζαν την Αθηνά, που όμως είναι απύσχα στις τέσσερις από τις πέντε αγγειογραφίες;⁹⁸⁹ Και δεν θα συμπεριλάμβαναν την ψηφοδόχο υδρία, που είναι κεντρικό στοιχείο του επεισοδίου; Ακόμη, τι λόγο θα είχαν να απεικονίσουν τις Ερινύες σε στάση καταδίωξης και όχι στατικές; Τα στοιχεία αυτά συναντώνται σε ρωμαϊκές αποτυπώσεις της σκηνής της Δίκης, όπως στην ανάγλυφη παράσταση αργυρού κανθάρου του τέλους του 1^{ου} αι. π.Χ.: *Ρώμη, Palazzo Corsini 671*⁹⁹⁰ [εικ. xxxiv–xxxv]. Σκηνή ψηφοφορίας απεικονίζεται σε μια σειρά αττικών ερυθρόμορφων κυλίκων του α΄ μισού του 5^{ου} αι. π.Χ. όπου αποτυπώνεται το επεισόδιο της «κρίσεως των όπλων» του Αχιλλέα. Στις αγγειογραφίες αυτές το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει ένα λίθινο βάθρο πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένες οι ψήφοι σε δύο ελαφρά άνισους σωρούς. Απεικονίζεται επίσης σε κεντρική θέση η Αθηνά, που έχει ενεργό ρόλο στην υπόθεση, καθώς και ένας αριθμός Ελλήνων που συμμετέχουν στην ψηφοφορία.⁹⁹¹ Το ίδιο επεισόδιο αποδίδει πιθανότατα μία σκηνή κλήρωσης με την Αθηνά και δύο πολεμιστές σε παράσταση αττικού αμφορέα στο *Ζωγράφου του Συλέα (Kansas City, Missouri, Nelson-Atkins Museum 30.13)*: στο κέντρο η θεά

⁹⁸⁷ TRENDALL & WEBSTER (1971) 45.

⁹⁸⁸ Η περίπτωση της νεστορίδας του *Cambridge (Sackler Museum 1960.367)* είναι εξαιρετικά άμφιβολη. Βλ. εδώ, αγγείο **II.13**.

⁹⁸⁹ Πρβλ. την απεικόνιση της μοναδικής σκηνής *ασυλίας* του Ορέστη στο Παλλάδιο της Αθήνας, που κοσμεί απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα ερυθρόμορφο του Ζωγράφου του Hearst (*Βερολίνο, Staatliche Museen Antikensammlung VI 4565*), περ. 400 π.Χ. Βλ. εδώ, αγγείο **II.31**.

⁹⁹⁰ LIMC “Aletes” 3*, “Athena / Minerva” 389.

⁹⁹¹ LIMC “Aias I” 81*, 82, 83*, 84*, 85, 86*.

κρατά τη φιάλη ενώ εραλδικά απεικονίζονται ο Οδυσσεύς και ο Αίας με τα φύλλα ελιάς που χρησιμοποιούνταν σε διαδικασίες κληρώσεων.⁹⁹²

Έχουν αναζητηθεί κατά καιρούς στοιχεία που θα μπορούσαν να υποδηλώνουν επίδραση θεατρικής παράστασης στην αποτύπωση των σκηνών αυτών, κανένα όμως δεν είναι αρκετά πειστικό. Η Roscino⁹⁹³ παρατηρεί ότι στην αγγειογραφία του **II.1** υπάρχει ένα έντονο περίγραμμα γύρω από το πρόσωπο του Ορέστη, που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένδειξη προσωπείου. Επισημαίνει όμως και η ίδια ότι οι Ερινύες δεν έχουν αντίστοιχο περίγραμμα και το αποδίδει τελικά στην προσπάθεια του καλλιτέχνη να απεικονίσει μετωπικά τη μορφή του Ορέστη, πράγμα το οποίο γίνεται όταν επιδιώκεται να αποτυπωθεί ο τρόμος και η ένταση της στιγμής.⁹⁹⁴ Σε καμία περίπτωση οι Ερινύες δεν έχουν την αποκρουστική όψη που περιγράφει το αρχαίο κείμενο, όμως παρατηρήθηκε ότι τείνουν να απεικονίζονται αρκετά «ανδροπρεπείς», αν και από τον Αισχύλο περιγράφονται σαφώς ως γυναικείες μορφές, γεγονός που έκανε κάποιους να υποθέσουν επιρροή από τον ανδρικό Χορό της τραγωδίας.⁹⁹⁵ Όμως η ακαθόριστου γένους εμφάνισή τους θα μπορούσε επίσης να αποδοθεί σε αδυναμία του αγγειογράφου.⁹⁹⁶ Περισσότερο πιθανό στοιχείο για σύνδεση με παράσταση είναι ο θεατρικός χαρακτήρας της ενδυμασίας του Απόλλωνα στον κρατήρα **II.2**. Ο θεός φορά, μέσα από το ιμάτιο, ένδυμα ποικιλμένο με γεωμετρικά σχέδια, που χαρακτηρίστηκε ως *επενδύτης* και ερμηνεύθηκε ως τελετουργικό από την Kossatz–Deissmann, αλλά θεωρείται επίσης ένδυμα θεάτρου.⁹⁹⁷ Ως υπαινιγμός σε θεατρικό ένδυμα ερμηνεύτηκε η λεπτομέρεια των εσωτερικών ταινιών που συγκρατούν τα φτερά της Ερινύας του **II.4**: θεωρήθηκε απεικόνιση των ταινιών που συγκρατούσαν τα φτερά στην πλάτη των Χορευτών.⁹⁹⁸ Είναι πολύ πιθανότερο, όμως, ότι πρόκειται για τις συνηθισμένες ταινίες που σταύρωναν στο στήθος για να εμποδίζουν τους χιτώνες να ανεμίζουν (ο γνωστός *μασχαλιστήρ*) που συναντώνται

⁹⁹² ΤΙΒΕΡΙΟΣ (1985).

⁹⁹³ ROSCINO (2003) 232.

⁹⁹⁴ Πρβλ. CALAME (1988) 110, 115.

⁹⁹⁵ *P&P* 59.

⁹⁹⁶ Πρβλ. *P&P* 67 αρ. 11 και 275 σημ. 56.

⁹⁹⁷ Η σύνδεση του *επενδύτη* με την τελετουργία και το θέατρο υποστηρίχθηκε κυρίως από τον Thiersch [THIERSCH (1935)] αλλά αμφισβητείται από τη Miller [MILLER (1989)].

⁹⁹⁸ KNOEPFLER (1993) 80.

συχνά στις στολές των Ερινύων και στην κυνηγετική στολή της Αρτέμιδας και οι οποίες εδώ αποδόθηκαν με αυτό τον τρόπο. Τα άμεσα θεατρικά μοτίβα, τα οποία θα μας έπειθαν ότι οι ζωγράφοι των αγγειογραφικών παραστάσεων που εξετάζουμε είχαν συνειδητά υπόψη τους θεατρική παράσταση, απουσιάζουν. Για την Κεφαλίδου⁹⁹⁹ είναι προφανές ότι οι αγγειογράφοι είτε αντιγράφουν ο ένας τον άλλον είτε έχουν κάποιο κοινό πρότυπο, αλλά χωρίς σαφή θεατρική αναφορά.

Δεν μπορεί κανείς να αναγνωρίσει θεατρικό χαρακτήρα στις οι αγγειογραφίες αυτές. Αν όντως υπάρχει κάποια σύνδεση με τις *Εύμενίδες* του Αισχύλου, όπως θα υποστηρίξουμε στη συνέχεια, θα πρέπει να αποδεχθούμε ότι οι αγγειογράφοι δεν ενδιαφέρθηκαν να αποδώσουν ούτε τη σκηνή της Δίκης ούτε την *ασυλία* του Ορέστη στο δελφικό ιερό ή στην Ακρόπολη της Αθήνας. Θέλησαν μάλλον να αναπαραγάγουν μια εικόνα που θα μπορούσε να παραπέμψει γενικότερα στο συγκεκριμένο έργο. Είναι γεγονός ότι, όπως έδειξε ο Moret,¹⁰⁰⁰ το εικονογραφικό *μοτίβο της γονυκλισίας* είναι ένα εικαστικό μοτίβο που χρησιμοποιείται ευρέως από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. για τις περιπτώσεις ηρώων που δέχονται θανάσιμη απειλή. Στις αγγειογραφίες όμως που εξετάζουμε, πέραν της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες, είναι βέβαιο ότι πρόκειται για *ασυλία*. Ο τρόπος με τον οποίο έχουν αποδοθεί οι λίθοι διαφοροποιείται από την απλή απόδοση πετρώδους εδάφους —όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, σε απεικονίσεις της καταδίωξης του Ορέστη ή του Πενθέα που αποτυπώνονται σε αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας¹⁰⁰¹ [εικ. xxix–xxx]— και παραπέμπει σαφώς σε βωμό. Είναι, άραγε, απλή συγκυρία ότι το συγκεκριμένο θέμα, άγνωστο στην εικονογραφία της προηγούμενης περιόδου, εμφανίζεται σε μια ομάδα αττικών αγγείων σύγχρονων με την αρχική *διδασκαλία* του δράματος; Και γιατί θα έπρεπε να καθιερωθεί αυτόματα ένας νέος εικονογραφικός τύπος και να μην χρησιμοποιηθεί ένα προϋπάρχον μοτίβο ως μέσο έκφρασης, εφόσον μάλιστα είναι γνωστό ότι ο *μανιερισμός* ως τεχνοτροπία χαρακτηρίζεται από την επανάληψη παλαιότερων τεχνοτροπικών στερεότυπων; Η σύνδεση των παραστάσεων με τις *Εύμενίδες* του Αισχύλου θα μπορούσε να βασιστεί

⁹⁹⁹ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 678–679, σημ. 107. Βλ. και ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2009) 96–97.

¹⁰⁰⁰ MORET (1975) 106–111.

¹⁰⁰¹ Ενδεικτικά: *Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82124* (LIMC “Orestes” 55* και LIMC Suppl. 2009 “Orestes” add. 2*); *Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82039* (LIMC “Pentheus” 7).

¹⁰⁰¹ PRAG (1985) 49.

στην εικονογραφία των Ερινύων. Μέχρι τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. οι παραστάσεις που συνδέονταν με το θέμα των Ερινύων απεικόνιζαν τις χθόνιες θεότητες ως μεγάλα φίδια, προφανώς ως σύμβολα του πνεύματος του νεκρού που ζητούσε εκδίκηση.¹⁰⁰² Ως η παλαιότερη γνωστή αποτύπωση της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες θεωρείται το ανάγλυφο μετόπης από αρχαϊκό ναό στον Σίλαρο της Ιταλίας (570–550 π.Χ.) όπου άνδρας με ξίφος αμύνεται εναντίον φιδιού.¹⁰⁰³ Ως ανθρωπόμορφες Ερινύες έχουν ερμηνευθεί τρεις γυναικείες μορφές που απεικονίζονται μαζί με μία τέταρτη η οποία θωρήθηκε ως η Εκάτη, σε σκηνή του Κάτω Κόσμου, σε αττική μελανόμορφη λήκυθο του 470 π.Χ.,¹⁰⁰⁴ όμως η απεικόνισή τους δεν παρουσιάζει καμία αναλογία με τις μορφές που εξετάζουμε. Την αλλαγή στην απεικόνιση των Ερινύων διαπιστώνουμε για πρώτη φορά στα πέντε ερυθρόμορφα αττικά αγγεία που μελετήσαμε, καθώς και σε αττική λευκή λήκυθο¹⁰⁰⁵ που αποδίδεται στον *Ζωγράφο του Bowdoin* και όπου εικονίζεται εντυπωσιακή γυναικεία φτερωτή μορφή σε διασκελισμό, με μακρύ χιτώνα και φίδια στα μαλλιά και στα χέρια [εικ. xxxi]. Ο Lissarrague χρονολογεί τη λήκυθο περί το 470–460 π.Χ., τη θεωρεί δηλαδή προγενέστερη της *διδασκαλίας των Εὐμενίδων*, όμως η Sarian¹⁰⁰⁶ και ο Knoepfler¹⁰⁰⁷ πιστεύουν ότι έπεται της *διδασκαλίας* του δράματος. Εικάζεται ότι ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που έδωσε στις Ερινύες ανθρωπόμορφη όψη¹⁰⁰⁸ και σύμφωνα με τον Πausανία (1.28.6)¹⁰⁰⁹ ήταν ο πρώτος που τις παρουσίασε με φίδια στα μαλλιά. Η αλλαγή, λοιπόν, στην απεικόνιση των Ερινύων πιθανότατα υποδεικνύει ότι οι αγγειογράφοι επηρεάστηκαν από τη *διδασκαλία των Εὐμενίδων* του Αισχύλου.¹⁰¹⁰ Οι θεότητες παριστάνονται ανθρωπόμορφες, σαν Γοργόνες ή Άρπυιες, με φίδια στα μαλλιά και στα χέρια. Ανάλογα φίδια απεικονίζονται στα μαλλιά μαινάδων σε αγγειογραφίες που αποδόθηκαν στον *Ζωγράφο του Βρύγου* και στον *Ζωγράφο της*

¹⁰⁰² SARIAN (1986) 25–26.

¹⁰⁰³ GRECO (2001) 200–202.

¹⁰⁰⁴ *Αθήνα, EAM 19765: LIMC* “Erinys” 7*. KAROUZOU (1972)· SARIAN (1986) εικ. 1· LISSARRAGUE (2006) 52, εικ.1.

¹⁰⁰⁵ *Würzburg ZAI*. Αποδίδεται στον *Ζωγράφο του Bowdoin*, του οποίου η δράση καλύπτει κυρίως το α΄ μισό του 5^{ου} αι. π.Χ.: *LIMC* “Erinys” 1*.

¹⁰⁰⁶ *LIMC* “Erinys” 1*.

¹⁰⁰⁷ KNOEPFLER (1993) 71 εικ. 53.

¹⁰⁰⁸ PRAG (1985) 44· *P&P* 40.

¹⁰⁰⁹ πρώτος δέ σφισιν Αισχύλος δράκοντας έποίησεν όμοϋ ταϊς έν τη κεφαλη θριζίν εϊναι.

¹⁰¹⁰ GREEN (1991) 33–34· MANNACK (2001) 90.

*Altamura*¹⁰¹¹ (β' τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ.). Στις τέσσερις από τις πέντε αττικές αγγειογραφίες οι Ερινύες παριστάνονται φτερωτές, αντίθετα με την περιγραφή της Πυθίας στον πρόλογο των *Εὐμενίδων* (στ. 46–56). Τα φτερά καταδεικνύουν την ιδιότητα των θεοτήτων να περνούν από τον Κάτω Κόσμο στον Επάνω και η απόδοση φτερωτών Ερινύων μπορεί να είναι επιρροή από την εικονογραφική παράδοση ανάλογων μυθικών μορφών. Κατά τον Lissarrague, ο *Ζωγράφος του Bowdoin* δημιούργησε έναν καινούριο εικονογραφικό τύπο συνδυάζοντας τον τύπο της Μαινάδας (που κρατά φίδια αλλά δεν έχει φτερά) με τον τύπο της Νίκης (που διαθέτει φτερά αλλά δεν χαρακτηρίζεται από επιθετικότητα) ο οποίος όμως δεν επιβλήθηκε εξ αρχής, γι' αυτό παρατηρείται εικονογραφική αστάθεια στην απεικόνιση του τύπου της Ερινύας.

4.3.2 Η ασυλία στο δελφικό ιερό

4.3.2.1 Οι εικόνες

- **Στον ομφαλό υπό την προστασία του Απόλλωνα**

II.6 *New Heaven, Yale Univ. Art Gallery 1994.11.1.*¹⁰¹² (Παλαιότερα στην Αγορά Αρχαιοτήτων της Νέας Υόρκης, *Atlantis Antiquities*). Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, *Ζωγράφος του Hoppin*, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, 400–375 π.Χ. Στην άλλη όψη: τρεις ιματιοφόροι νέοι. [Εικ. 22–23]

II.7 *Ruvo di Puglia, Museo Jatta 36925 (J 1494).*¹⁰¹³ Απουλικός ελικοτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 51,3 εκ., *Ζωγράφος της Γέννησης του Διονύσου*,¹⁰¹⁴ αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ.390 π.Χ. Η παράσταση στον λαιμό του αγγείου.

¹⁰¹¹ MANNACK όπ.π.

¹⁰¹² *RVAp Suppl. 2/1: 25/17a: Hoppin–Maler· CVA·Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut Fascicule I· MATHESON (1997) εικ. 1a 2–3.*

¹⁰¹³ *LIMC “Orestes” 17*· CVA Italia 79, Ruvo di Puglia, Jatta I, 38 κ.ε., πίν. 30.1–3, 31.1–3, 32.1–3· BOCK (1935) 503, εικ. 3· RVAp I 34–35, αρ. 7· SICHTERMANN (1966) 35, αρ. 38, πίν. 56–59· RVAp Suppl. 2/1: 9· CFST 410, Ap 17, πίν L· TODISCO (2012a) II 95–96, III πίν. 55.4· VAHTIKARI (2014) App. I 245.*

¹⁰¹⁴ Ο *Z. της Γέννησης του Διονύσου* είναι πρωτοπόρος του «διακοσμητικού στυλ», δηλαδή μιας τάσης της απουλικής κεραμικής που έφερε στη μόδα, από τις αρχές του 4ου αι. π.Χ, τα μεγάλα αγγεία (κυρίως ελικοτούς κρατήρες) με τις πολυπρόσωπες συνθέσεις, την περίτεχνη διακόσμηση και την πολυχρωμία.

Στην άλλη όψη (λαιμός): δύο νέοι καταδιώκουν κόρη. Στη ζώνη της βάσης: αρματοδρομίες. [Εικ. 24–26]

II.8 Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale 82270 (H 3249).¹⁰¹⁵ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 90 εκ., Ζωγράφος της Μαύρης Ερινύας (*LIMC*: Ζ. της Ιλίου Πέρσεως), προέλευση: *Ruvo di Puglia*, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360 π.Χ. Στην άλλη όψη: Διόνυσος καθισμένος ανάμεσα σε γυναικεία μορφή, Έρωτα και Παπποσειληνό. [Εικ. 27–28]

II.9 Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung F 3256 (in. 1004).¹⁰¹⁶ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 96 εκ., εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιλίου Πέρσεως, προέλευση: *Ceglie del Campo*, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360–350 π.Χ. Η παράσταση στον λαιμό του αγγείου. [Εικ. 29]

II.10 Κοπεγχάγη, Nationalmuseet, Antiksamlingen Chr. VIII. 332 (B 217).¹⁰¹⁷ Λευκανικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 43,5 εκ., Ζωγράφος της Ομάδας του *Letet*, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360 π.Χ. Στην άλλη όψη: στο κέντρο νεαρή γυναικεία μορφή που φορά πέπλο με απόπτυγμα ζωσμένο κατά τον αττικό τρόπο, στηρίζεται σε ψηλό κλαδί φοίνικα και κρατά κίστη, και εκατέρωθεν δύο ιματιοφόροι νέοι. Το νόημα της παράστασης δεν είναι σαφές. Η γυναίκα φαίνεται να απευθύνεται στον αριστερό νέο που είναι στεφανωμένος με στεφάνι δάφνης. Δεν αποκλείεται να παριστάνεται σκηνή βράβευσης σε κάποιους αγώνες. [Εικ. 30]

¹⁰¹⁵ *LIMC* “Orestes” 12* = “Erinys” 50 = “Artemis” 1383· *RVAp* 7/13. *RVAp* I, 167/13: συνδέεται με τον Ζωγράφο της Μαύρης Ερινύας· *RVAp Suppl.* 1, 21· HUDDILSTON (1898) 60–62, εικ. 6· SÉCHAN (1926) 95–96, εικ. 31· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 107 και πίν. 22.1, αρ. K38· SARIAN (1986) 29, αρ. 9· KNOEPFLER (1993) 75 και πίν. XIX· *CFST* 411, Ap 23, πίν. LI· *P&P* 61· TODISCO (2012a) Ap V.2.2, πίν. 101.4· VAHTIKARI (2014) App. I 244.

¹⁰¹⁶ *LIMC* “Orestes” 18*· HUDDILSTON (1898) 62–63, εικ. 7· SÉCHAN (1926) 95–96 και εικ. 32· MORET (1975) 137–140, αρ. 30: atelier du P. de l’ Iloupersis· *CFST* 427, Ap 78, πίν. LXX· VAHTIKARI (2014) App. I 252.

¹⁰¹⁷ *LIMC* “Orestes” 15*· SÉCHAN (1926) 94, σημ. 7· *RVAp* I, 251–252/210· *CVA* Copenhagen, Musée National 4, C, πίν. 235· *CFST* 431, Ap 90, πίν. LXXIV· TODISCO (2012a) Ap VI.17, πίν. 132.1.

II.11 Μαλιμπού, Getty Museum 86.AE.421.¹⁰¹⁸ Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος (θραύσμα, διαστάσεις 9,8 X 10,4 εκ.), κοντά στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου της Ιλίου Πέρσεως, περ. 360 π.Χ. [Εικ. 31]

II.12 San Antonio (Τέξας), Museum of Art 86.134.168.¹⁰¹⁹ Ποσειδωνιακός αμφορέας με λαιμό ερυθρόμορφος, Ζωγράφος Ασστέας, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 340 π.Χ. [Εικ. 32]

II.13 Cambridge (Massachusetts), Sackler Museum 1960.367.¹⁰²⁰ Λευκανική νεστορίς ερυθρόμορφη, Ζωγράφος των Χοηφόρων, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, 360–330π.Χ. Στον λαιμό του αγγείου, δύο άνδρες οδηγούν κριό για θυσία ακολουθούμενοι από γυναίκα και νέο με ανατολίτικη ενδυμασία. Στην άλλη όψη του αγγείου: στον λαιμό, Άρτεμις και Ακταίων· στο σώμα, σκηνή μάχης ανάμεσα σε δύο Έλληνες και δύο Ανατολίτες πολεμιστές. [Εικ. 33–35]

▪ **Στον ομφαλό υπό την προστασία του Απόλλωνα και της Αθηνάς**

II.14 Βοστώνη, Museum of Fine Arts 1976.144.¹⁰²¹ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 36 εκ., συνδέεται στενά με τον Ζωγράφο της Κρίσης, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360 π.Χ. Στην άλλη όψη: καθιστός νέος και εκατέρωθεν δύο όρθιες γυναίκες με θύρσο και κλάδο φοίνικα. [Εικ. 36–37]

II.15 Λονδίνο, British Museum 1917.12–10.1.¹⁰²² Ποσειδωνιακός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 56,5 εκ., αγγειογράφος: Πύθων, προέλευση:

¹⁰¹⁸ LIMC Suppl. 2009 “Orestes” add. 7*· CVA Malibu, J. Paul Getty Museum 5, 23–24, πίν. 268, 2· VAHTIKARI (2014) App. I 253.

¹⁰¹⁹ LIMC “Orestes” = “Erinys” 51* = “Mantikleia” 1· RVP 96, αρ. 133, πίν. 33· KNOEPFLER (1993) 76, εικ. 59.

¹⁰²⁰ LIMC “Orestes” 19 = “Erinys” 59* = “Phrixos et Helle” 45· HUDDILSTON (1898) 69–72, εικ. 9· BOCK (1935) 493–511, εικ. 1–2· LCS 125/644 πίν. 62.4· Ζωγρ. Χοηφόρων· LCS Suppl. 3: 73· DYER (1969) 54, πίν. III, εικ. 4· MORET (1975) αρ. 35, 107–108, 255· MAYO (1982) 71–73 αρ. 10.

¹⁰²¹ LIMC “Orestes” 24 = “Erinys” 49· RVAp 10/33, πίν. 87.5· VERMEULE (1979) 185–188, πίν. 51· PADGETT et al. (1993) 74–75, αρ. 17 και έγχρωμος πίν. 6· CFST 419, Ap 50, πίν. LX· P&P 66 αρ. 10· TODISCO (2012a) Ap IV.2.II.b, πίν. 99.1· VAHTIKARI (2014) 254.

¹⁰²² LIMC “Orestes” 23* = “Erinys” 52 = “Leto” 70*· CVA British Museum 4 E a, πίν. 1a–b· RVP 145–146, 244 πίν. 91· PP 61, πίν. 17· PP Supp, αρ. 147· WEBSTER (1967) 141 (όπου δίνεται ένας κατάλογος αγγείων με ανάλογες σκηνές)· TRENDALL & WEBSTER (1971) 46, III.1.11· KOSSATZ-

Ποσειδωνία, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 350–340 π.Χ. Στην άλλη όψη: διονυσιακή σκηνή. [Εικ. 38–40]

II.16 Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung V.I. 3164.¹⁰²³ Καμπανική υδρία ερυθρόμορφη, Ζωγράφος του Ιξίωνος, προέλευση: Καπούη, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 350–325 π.Χ. [Εικ. 41]

▪ **Στον βωμό υπό την προστασία του Απόλλωνα**

II.17 Bari, Museo Archeologico Provinciale 1366.¹⁰²⁴ Απουλικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Ορέστη του Bari, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360–350 π.Χ. [Εικ. 42]

II.18 Αγ. Πετρούπολη, Ερμιτάζ Β 1714 (St. 523).¹⁰²⁵ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Λυκούργου, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360–350 π.Χ. Η παράσταση στον λαιμό του αγγείου. [Εικ. 43–45]

II.19 Bari, Museo Archeologico Provinciale 877.¹⁰²⁶ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 57 εκ., Ζωγράφος του Κάτω Κόσμου, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360–340 π.Χ. (CFST: 325–310 π.Χ.) Στην άλλη όψη: γυναίκα και γυμνός νέος δίπλα σε ιωνικό κίονα. [Εικ. 46]

DEISSMANN (1978) πίν. 21.2, αρ. K36· PRAG (1985) 50 πίν. 33a· GREEN & HANDLEY (⁴2003) 40, εικ. 24· CFST 502–503, P 12, πίν. CXXXVI· TODISCO (2012a) P II.3, πίν. 296 1–2.

¹⁰²³ LIMC “Orestes” 26* = “Erinys” 58*· HUDDILSTON (1898) 72–73.

¹⁰²⁴ LIMC “Orestes” 20*· RVAp I 251, 205: Ζωγράφος του Ορέστη του Bari· MORET (1975) 108, πίν. 49 1· TODISCO (2012a) Ap VI.16, πίν. 131.4.

¹⁰²⁵ LIMC “Orestes” 16* = “Erinys” 57 = “Gigantes” 391 = “Nemea” 14· RVAp I 416, 12: Ζωγράφος του Λυκούργου· RVAp Suppl. 1, 56· MORET (1975) αρ. 33, πίν. 47.1· CFST 436, Ap 101, πίν. LXXVIII.

¹⁰²⁶ LIMC “Orestes” 21 = “Erinys” 55*· RVAp II 540/337: συνδέεται με τον Ζωγράφο του Κάτω Κόσμου· MORET (1975) πίν. 49.2· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 113, πίν. 22.2, αρ. K32· CFST 485, Ap 223, πίν. CXVII.

II.20 Brindisi, Collezione Archeologica S. Faldetta 228.¹⁰²⁷ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Sydney 64, περ. 360 π.Χ. [Εικ. 47]

- Στον βωμό υπό την προστασία του Απόλλωνα και της Αθηνάς

II.21 Βατικανό 17.137 (W1).¹⁰²⁸ Λευκανικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Primato, προέλευση: από τα περίχωρα της Νάπολης, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης περ. 340 π.Χ. Στην άλλη όψη: Διόνυσος ανάμεσα σε δύο Μαινάδες. [Εικ. 48]

- Στον τρίποδα υπό την προστασία του Απόλλωνα

II.22 Μιλάνο, Museo Archeologico A 0.9.2162.¹⁰²⁹ Καμπανικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 34,7 εκ., Ζωγράφος του Parrish, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360–350 π.Χ. Στην άλλη όψη: τρεις ιματιοφόροι νέοι. [Εικ. 49]

- Στον ομφαλό χωρίς θεϊκή προστασία

II.23 Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria –χωρίς αριθμηση.¹⁰³⁰ Αττική πελίκη, ρυθμός Κερτς,¹⁰³¹ ύψ. 30 εκ., αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, 375–350 π.Χ. [Εικ. 50]

II.24 Αγ. Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ Β 1743 (St. 349).¹⁰³² Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας, Γναθία τεχνική,¹⁰³³ ύψ. 51 εκ., Ζωγράφος της Κορνάκιδος, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, περ. 360–340 π.Χ. [Εικ. 51]

¹⁰²⁷ LIMC Suppl. 2009 “Orestes” add. 6*· RVAp Suppl. 2/1: 29, 5/279a, πίν. III,3· VAHTIKARI (2014) App. I 256.

¹⁰²⁸ LIMC “Orestes” 27 = “Erinys” 56 = Nike” 301*· HUDDILSTON (1898) 72· LCS 167/926: Primato P· LCS Suppl. 3: 83.

¹⁰²⁹ LIMC “Orestes” 14 = “Erinys” 53*· LCS 251/154· MORET (1975) πίν. 48.1· SCHAUBENBURG (1977)· KOSSATZ-DEISSMANN (1978) 115 και πίν. 23.1, αρ. K37· KNOEPFLER (1993) 76, εικ. 58· CFST 511–512, C 12, πίν. CXLIV.

¹⁰³⁰ LIMC “Orestes” 28 = “Erinys” 45*· METZGER (1951) 47, 295–297· P&P 60 αρ. 6· BOCK (1938) 77–81, εικ. 1· TRENDALL & WEBSTER (1971) III.1.9· KNOEPFLER (1993) 72 και εικ. 55.

¹⁰³¹ Ονομασία που δόθηκε σε έναν ζωντανό και πολύχρωμο τύπο αττικής κεραμικής των μέσων του 4^{ου} αι. π.Χ. και που προοριζόταν κυρίως για εξαγωγή. Το όνομα προέρχεται από μια περιοχή της Ουκρανίας όπου βρέθηκαν πολλά δείγματα. Βλ. εδώ [81](#).

II.25 Βιέννη, Kunsthistorisches Museum IV 1115.¹⁰³⁴ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Berkeley, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης περ. 350 π.Χ. Στην άλλη όψη του αγγείου: ιέρεια σε φυγή, με το κλειδί του ναού στο χέρι, ακολουθεί σκύλο που τρέχει μπροστά ενώ στρέφει το κεφάλι κοιτάζοντας προς τα πίσω. [Εικ. 52–53]

II.26. Νάπολη, Ιδιωτική Συλλογή.¹⁰³⁵ Καμπανικός αμφορέας ερυθρόμορφος, περ. 320 π.Χ. [Εικ. 54]

▪ **Στον βωμό χωρίς θεϊκή προστασία**

II.27. Νάπολη, Συλλογή Hamilton (παλαιότερα).¹⁰³⁶ Απουλικό αγγείο απωλεσθέν, αδιευκρίνιστος τόπος εύρεσης, 375–350 π.Χ. [Εικ. 55]

II.28. Ruvo di Puglia, Museo Jatta 36931 (J 1499).¹⁰³⁷ Απουλικός ελικωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος της Πελίκης της Μόσχας, άγνωστος τόπος εύρεσης, 390–370 π.Χ.. Η παράσταση στον λαιμό του αγγείου. Σώμα αγγείου: η αναχώρηση του Βελλεροφόντη από την Τίρυνθα (ίσως συνδέεται με τη Σθενέβιοι του Ευριπίδη). Άλλη όψη: (λαιμός) τρεις ιππείς και (σώμα αγγείου) διονυσιακός θίασος (ο Διόνυσος ανάμεσα σε δύο Σειληνούς και μία Μαινάδα). [Εικ. 56–58]

¹⁰³² LIMC “Orestes” 29 = “Erinys” 46*. HUDDILSTON (1898) 56–60, εικ. 5· SÉCHAN (1926) 95–96 και εικ. 30· MTSP² GV 2 και 129, 140· DYER (1969) 53, αρ. 7, πίν. V, εικ. 7· TRENDALL & WEBSTER (1971) 45, III.1.10· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 105–106 και πίν. 21.1, αρ. K35· SARIAN (1986) 27–29, αρ. 8, εικ. 4· KNOEPFLER (1993) 75–76, εικ. 57· AELLEN (1994) εικ 23b· CFST 432–433, Ap 93, πίν. LXXV· P&P 64· REBAUDO (2015).

¹⁰³³ Η τεχνική αυτή φαίνεται ότι ανακαλύφθηκε στην Απουλία περί τα μέσα του 4^{ου} αι. π. Χ. (το όνομά της προέρχεται από πρώιμα ευρήματα στην Εγνατία) και χρησιμοποιήθηκε για έναν αιώνα περίπου. Βλ. GREEN (1982) 252–259.

¹⁰³⁴ LIMC “Orestes” 34*. MORET (1975) 108, 137–139 αρ. 90, πίν. 77,2· CFST 420, Ap 54, πίν. LXI· VAHTIKARI (2014) App. I 243.

¹⁰³⁵ LIMC Suppl. 2009 “Orestes” add.8*. SCHAUBENBURG (1994b) 119, εικ. 5.

¹⁰³⁶ LIMC “Orestes” 33 (σχέδιο)· MORET (1975) 107–108 αρ. 34, πίν. 48. CFST 422, Ap 63, πίν. LXV.

¹⁰³⁷ LIMC “Orestes” 31*. CVA Italia 79, Ruvo di Puglia, Jatta I 74, πίν. 71.1–4, 72.1–3· SICHTERMANN (1966) 37, αρ.41· MORET (1975) 137–139, αρ. 31· RVAp 169/33· CFST 415, Ap 38· TODISCO (2012a) II 219, 321, III πίν. 103.1.

II.29 Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 37059.¹⁰³⁸

Καμπανικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 38 εκ., συνδέεται με τον Ζωγράφο του Ζατρίκιου, προέλευση: Λεοντίνοι Σικελίας, περ.350 π.Χ. Άλλη όψη: δύο ιματιοφόροι νέοι. [Εικ. 59]

II.30 Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano 770.¹⁰³⁹

Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας, προέλευση: Armento, Γναθία τεχνική, ύψ. 44,5 εκ., Ζωγράφος του Truro, 350–330 π.Χ. Άλλη όψη: καθισμένη γυναικεία μορφή που κρατά στεφάνι, ανάμεσα σε δύο εφήβους (ο νέος δεξιά κρατά στλεγγίδα). Η γυναίκα φαίνεται να απευθύνεται στον έφηβο που βρίσκεται αριστερά (τελετή βράβευσης σε κάποιους αγώνες;). [Εικ. 60]

Το μοτίβο της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες και της *ασυλίας* του στον *ομφαλό* των Δελφών έχει εμπνεύσει και τους αγγειογράφους των ετρουσκικών εργαστηρίων. Ενδεικτικά παρατίθεται στον κατάλογο του Παραρτήματος Ι η φαλισκική οινοχόη **Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L 813** (350–325π.Χ) με αριθμό **II.39** [εικ. 70–72].

Στις αγγειογραφίες αυτής της ενότητας ο αγένειος νέος άνδρας που κρατά ξίφος και απεικονίζεται σε στάση *ικεσίας* καταδιωκόμενος από Ερινύες αναγνωρίζεται εύκολα ως ο Ορέστης. Από τις είκοσι πέντε αγγειογραφίες οι δεκαπέντε απεικονίζουν τον Ορέστη ως *ικέτη* στον *ομφαλό*: οκτώ υπό την προστασία του Απόλλωνα (**II.6–II.13**), τρεις υπό την προστασία του Απόλλωνα και της Αθηνάς (**II.14–II.16**) και τέσσερις μόνον με τις Ερινύες, χωρίς θεϊκή προστασία (**II.23–II.26**). Σε άλλες εννέα αγγειογραφίες της ομάδας αυτής στη θέση του *ομφαλού* υπάρχει βωμός, όπου και πάλι ζητά άσυλο ο Ορέστης είτε υπό την προστασία του Απόλλωνα, σε τέσσερις (**II.17–II.20**), είτε υπό την προστασία του Απόλλωνα και της Αθηνάς, σε μία (**II.21**) είτε μόνος του με Ερινύες, σε τέσσερις (**II.27, II.28, II.29, II.30**). Σε μία παράσταση

¹⁰³⁸ LIMC “Orestes” 32· CVA Syracuse, Museo Archeologico Nazionale I, IV.E.6, πίν. 10· LCS 200/21· CFST 493, S 3, πίν. CXXV· TODISCO (2012a) S I.1.2, πίν. 245.4.

¹⁰³⁹ LIMC “Orestes” 30 = “Erinys” 60*· RVAp I 118/132: Truro Painter· CVA Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano I πίν. 2.1–2.4· MORET (1975) πίν. 51.2· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 104, 114 πίν. 20.1, αρ. K34· GOGOS (1984) 27, εικ. 1· CFST 420, Ap 55· VAHTIKARI (2014) App. I 260.

(**II.22**) η σκηνή *ασυλίας* διαδραματίζεται στον τρίποδα υπό την προστασία του Απόλλωνα.

Ο *ομφαλός* καταλαμβάνει κατά κανόνα το κέντρο της σύνθεσης. Ακόμη κι αν είναι ελαφρά μετατοπισμένος (όπως, για παράδειγμα, στα αγγεία **II.7**, **II.8**, **II.25**, **II.26**) βρίσκεται πάντα σε πρώτο πλάνο. Απεικονίζεται συνήθως ωσειδής: άλλοτε έχει τέλειω ωσειδές σχήμα (**II.7**, **II.9**, **II.10**, **II.14**, **II.15**, **II.24**) άλλοτε περισσότερο κωνικό (**II.8**, **II.12**, **II.13**, **II.25**, **II.26**) και άλλοτε μάλλον ημισφαιρικό (**II.6**, **II.16**, **II.23**). Ο *ομφαλός* είτε πατά απευθείας στο έδαφος (**II.8**, **II.11**, **II.12**, **II.15**, **II.23**) είτε σε βάση, συνήθως βαθμιδωτή (**II.6**, **II.9**, **II.16**), είτε ακόμη επάνω σε βωμό (**II.14**, **II.24**). Πάντοτε, όμως, είναι καλυμμένος με πλέγμα που αναπαριστά το «άγρηνόν». Προβληματική είναι η περίπτωση της νεστορίδας **II.13** όπου το έξαρμα όχι μόνο δεν έχει το δικτυωτό κάλυμμα αλλά και δεν μοιάζει καν στο σχήμα με *ομφαλό*, γι' αυτό και θεωρήθηκε ότι παριστάνει το βάθρο της «ὑβρεως» στο οποίο κάθισε ο κατηγορούμενος Ορέστης κατά τη Δίκη του στον Άρειο Πάγο.¹⁰⁴⁰ Υπερμεγέθης τρίπους πίσω από τον *ομφαλό* απεικονίζεται στον κρατήρα του *Z. της Ομάδας του Letet* (**II.10**), στο θραύσμα **II.11**, στον κρατήρα του Πύθωνος (**II.15**) και στην υδρία του *Z. του Ιζίωνος* (**II.16**). Στον κρατήρα του *Z. του Parrish* (**II.22**) ένας τεράστιος δελφικός τρίπους επάνω σε ψηλή βάση έχει αντικαταστήσει τον *ομφαλό* και σ' αυτόν αναζητά άσυλο ο Ορέστης. Επίσης, σε τρίποδα κάθετοι ο Απόλλων στον κρατήρα **II.9** και τριποδικά αγγεία στο βάθος υπογραμμίζουν την ιερότητα του χώρου (**II.8**). Στις περιπτώσεις *ασυλίας* σε βωμό, ο βωμός βρίσκεται επίσης κατά κανόνα στο κέντρο της σύνθεσης και είναι ορθογώνιος με καλυπτήρια πλάκα (**II.17**, **II.20**, **II.21**, **II.27**, **II.28**, **II.30**) ή με ορθογώνιους κρατευτές (**II.18**, **II.19**, **II.29**). Άλλοτε πολύ ψηλός και άλλοτε αρκετά χαμηλός, συχνά πατά επάνω σε κρηπίδα.

Εκτός από τον *ομφαλό*, τον βωμό και τον τρίποδα, σε κάποιες παραστάσεις απεικονίζονται κίονες και αρχιτεκτονικές κατασκευές. Στον κρατήρα του *Z. της Μαύρης Ερινύας* (**II.8**) ο ιερός χώρος ορίζεται από μια σειρά ιωνικών ραβδωτών κίωνων με περίτεχνα στολισμένα κιονόκρανα και βάσεις που πατούν σε κρηπίδωμα,

¹⁰⁴⁰ PRAG (1985) 49.

ενώ στο επάνω μέρος διακρίνεται το επιστύλιο από όπου κρέμονται αφιερώματα. Στον κρατήρα του *Z. της Κορνάκιδος (II.24)* απεικονίζεται εντυπωσιακή αρχιτεκτονική κατασκευή που παριστάνει ένα είδος ναΐσκου ο οποίος στεγάζει τον *ομφαλό*. Πρόκειται για ένα ελαφρύ, ανοιχτό οικοδόμημα που αποδίδεται προοπτικά, αλλά μόνον σε ό,τι αφορά το επάνω τμήμα του. Οι τέσσερεις ραδινοί κίονες με τα ιωνικά κιονόκρανα στηρίζουν αετωματική στέγη στολισμένη με ανθέμια. Από το επιστύλιο έχει αναρτηθεί αναθηματική ασπίδα. Η κατασκευή μοιάζει περισσότερο με ζωγραφισμένο σκηνικό παρά με πραγματικό ναό.¹⁰⁴¹ Απλούς κίονες που βρίσκονται πίσω από τον *ομφαλό* για να υποδηλώσουν εσωτερικό ναού ή απλά ιερό χώρο συναντάμε στον κρατήρα του *Runo (II.7)* και στον αμφορέα του *Ασστέα (II.12)*. Αλλά και στη σκηνή *ασυλίας* σε βωμό στο *II.28*, στο όριο της παράστασης απεικονίζεται ραδινός κίονας με δωρικό κιονόκρανο. Σε κιονίσκο στηρίζεται ο *Απόλλων* στον κρατήρα του *Z. του Primato (II.21)*.

Κλαδιά ή δένδρα δάφνης φυτρώνουν δίπλα στον *ομφαλό (II.8, II.10, II.15)* ή τον βωμό (*II.18, II.21, II.28*) ή στο όριο της παράστασης (*II.7*). Στον κρατήρα *II.15* ο *Απόλλων* ακουμπά με το ένα χέρι σε δέντρο δάφνης, από τα κλαδιά του οποίου κρέμονται ταινίες και δύο αναθηματικές πλάκες (*πινάκια*). Ιερό χώρο υποδηλώνουν και τα αφιερώματα, τα οποία είναι αναρτημένα από το επιστύλιο των αρχιτεκτονικών κατασκευών: δύο τροχοί και δύο περικεφαλαίες στον κρατήρα *II.8*, ασπίδα στον *II.24*. Στο βάθος των παραστάσεων απεικονίζονται ως ιερά αναθήματα ασπίδες ή φιάλες (*II.10, II.14, II.17, II.19, II.22, II.26*) ή ακόμη ως κατάλοιπα θυσιών βουκράνια, τα κέρατα των οποίων συχνά στολίζονται με ταινίες (*II.7, II.13, II.14, II.18*). Άλλα αφιερώματα (τρίποδες, οινοχόες) βρίσκονται στο δάπεδο (*II.7, II.8*).

Η στάση του Ορέστη στις σκηνές *ασυλίας* στον *ομφαλό* παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία.¹⁰⁴² Συχνά ο *ικέτης* απεικονίζεται σε παραλλαγές της *στάσης γονυκλισίας*, με το ένα πόδι λυγισμένο και το άλλο τεντωμένο, είτε να τρέχει προς τον *ομφαλό* και να τον πλησιάζει (*II.7*) είτε να τον φθάνει και να τον αγκαλιάζει με τα δυο του χέρια (*II.8, II.14*). Άλλοτε κάθεται σχεδόν επάνω στον *ομφαλό (II.23)* και άλλοτε στέκεται

¹⁰⁴¹ P&P 64.

¹⁰⁴² Για τη *στάση γονυκλισίας* του Ορέστη βλ. MORET (1975) 103 κ.ε.

όρθιος μπροστά ή πίσω από αυτόν (**II.12, II.26**). Σε άλλες σκηνές γονατίζει με το ένα πόδι στη βάση και ακουμπά επάνω στον *ομφαλό* (**II.6, II.8**) ή βρίσκεται γονατισμένος μπροστά από τον *ομφαλό* (**II.15**). Αλλού είναι καθισμένος στη βάση του *ομφαλού* και ακουμπά σε αυτόν με την πλάτη του (**II.16**) ή κάθεται επάνω στον βωμό που χρησιμεύει ως βάση και αγκαλιάζει τον *ομφαλό* (**II.24**). Σε δύο περιπτώσεις ο Ορέστης απεικονίζεται σε *στάση γονυκλισίας* μπροστά στον *ομφαλό*, με την πλάτη στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή (**II.6, II.25**). Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι στάσεις *ασυλίας* του Ορέστη στον *ομφαλό* είναι σχεδόν τόσες όσες και οι απεικονίσεις. Ανάλογα ποικίλλουν και οι στάσεις *ασυλίας* σε βωμό. Και πάλι ο Ορέστης αλλού εικονίζεται σε *στάση γονυκλισίας* με λυγισμένο το ένα πόδι επάνω στον βωμό (**II.18, II.21, II.27, II.28**), αλλού είναι όρθιος δίπλα σε βωμό (**II.19**) ή μπροστά από αυτόν (**II.20**) και αλλού κάθεται επάνω στον βωμό (**II.29, II.30**). Τέλος, σε μία περίπτωση απεικονίζεται σε *στάση γονυκλισίας* επάνω στον βωμό (**II.17**) με την πλάτη στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή. Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις ο Ορέστης κρατά γυμνό ξίφος στο δεξί χέρι και συχνά έχει στο αριστερό τον κολεό, ο οποίος στον κρατήρα του Πύθωνος (**II.15**) αντικαταστάθηκε από δύο δόρατα. Στον κρατήρα του *Z. του Sydney 64* (**II.20**) ο *ικέτης* κρατά με αδέξιο τρόπο στο αριστερό χέρι, εκτός από τον κολεό, μικρή στρογγυλή ασπίδα.¹⁰⁴³ Ο *ήρωας* κατά κανόνα φορά χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος (**II.9, II.11, II.12, II.13, II.14, II.15, II.16, II.20, II.22, II.24, II.27, II.29**) ή στον έναν ώμο (**II.25**) και συνήθως ανεμίζει. Σε άλλες περιπτώσεις ένα μάτιο ανεμίζει από τον ώμο ή το μπράτσο του Ορέστη (**II.7, II.8, II.10, II.17, II.18, II.19, II.23, II.26, II.28**) ή βρίσκεται πεσμένο επάνω στον βωμό (**II.21**). Σε όλες τις αγγειογραφίες το σώμα του Ορέστη μένει σχεδόν τελείως γυμνό, με μοναδική εξαίρεση τον απουλικό κρατήρα του Lecce (**II.30**) όπου ο *ήρωας* φορά ποικιλμένο ποδήρες ένδυμα με εφαρμοστές χειρίδες, ζώνη στη μέση και σταυρωτούς μασχαλιστήρες. Σε τέσσερις ο περιπτώσεις ο Ορέστης έχει τον πύλο του ταξιδιώτη ριγμένο πίσω από τον αυχένα (**II.6, II.8, II.12 και II.27**).¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴³ Στρογγυλή ασπίδα και ξίφος κρατά επίσης ο Ορέστης σε καμπανική υδρία του Ζωγράφου των Δαναΐδων (*Βατικανό U55*, περ. 330 π.Χ.) όπου απεικονίζεται μόνος, στη γνωστή στάση με το ένα πόδι λυγισμένο επάνω σε σειρά λίθων.

¹⁰⁴⁴ Συχνότερα συναντάμε τον Ορέστη με πύλο ή πέτασο στην ομάδα των αττικών αγγείων του 5^{ου} αι. π.Χ. αλλά και στις αγγειογραφίες που απεικονίζουν στη σκηνή εξαγνισμού.

Είναι συχνά ανυπόδητος, αλλά σε ορισμένες αγγειογραφίες φορά τις ενδρομίδες που ήταν υπόδημα ταξιδιώτη (**II.6, II.8, II.12, II.13, II.14, II.15, II.17, II.18, II.20, II.22, II.24**).

Στις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας οι Ερινύες που απειλούν τον Ορέστη είναι κατά κανόνα μία ή δύο. Εξαίρεση αποτελούν δύο απουλικοί κρατήρες —του *Z. του Λυκούργου* (**II.18**) και του *Z. της Κορνάκιδος* (**II.24**)— στους οποίους απεικονίζονται τέσσερις και πέντε Ερινύες αντιστοίχως. Συνήθως παριστάνονται σε διασκελισμό να απειλούν τον Ορέστη με τα όπλα τους (φίδια, πυρσούς κλπ.). Σπανιότερα μοιάζουν να έχουν ηρεμήσει και σε δύο περιπτώσεις έχουν αποκοιμηθεί. Κοιμισμένες απεικονίζονται οι πέντε Ερινύες του κρατήρα **II.24** και οι δύο του κρατήρα **II.14**. Στην αγγειογραφία του κρατήρα **II.18** η πρώτη Ερινύα του ζεύγους που βρίσκεται στο δεξί μέρος της παράστασης θυμίζει πολύ την Αρτέμιδα και ως τέτοια έχει ερμηνευθεί σε κάποιες δημοσιεύσεις.¹⁰⁴⁵ Ωστόσο, τα φίδια που προβάλλουν από τα μαλλιά και τους ώμους της, το φίδι που κρατά στο αριστερό χέρι και η ομοιότητα στο ντύσιμο και την κόμμωση με την Ερινύα που ακολουθεί, δηλώνουν την ταυτότητά της. Κρατά ακόντιο, αλλά ακόντια κρατούν και οι Ερινύες των αγγείων **II.14** και **II.19**, ενώ δεν διαθέτει κανένα εικονογραφικό στοιχείο που θα μπορούσε να την ταυτίσει βεβαιωμένα με Αρτέμιδα (τόξο ή γωρυτό στην πλάτη, νεβρίδα στους ώμους ή διάδημα στα μαλλιά, κυνηγόσκυλο να την ακολουθεί). Εξάλλου ο Απόλλων στρέφεται προς το μέρος της και προς εκείνην απευθύνει την αποτρεπτική του χειρονομία. Η επέμβαση του Απόλλωνα φαίνεται ότι έχει κατευνάσει το δεξί ζεύγος των Ερινύων, σε αντίθεση μ' εκείνες που βρίσκονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης και που η κίνησή τους είναι ορμητική, βίαιη, σχεδόν χορευτική. Επίσης ιδιόρρυθμα αποδίδονται οι δύο μορφές του λευκανικού κρατήρα **II.21**, εκ των οποίων η μία έχει ερμηνευθεί ως Άρτεμις και η άλλη ως Ερινύα ή Νίκη. Η γνώμη μου είναι ότι θα μπορούσαν και οι δύο να είναι Ερινύες. Η πρώτη φορά την κοντή κυνηγετική στολή της Αρτέμιδος, όπως συμβαίνει πολύ συχνά στις Ερινύες, αλλά χωρίς τα διακριτικά γνωρίσματα της θεάς όπως είναι ο γωρυτός ή η νεβρίδα. Η λόγχη που κρατά είναι επίσης όπλο Ερινύας και η στάση της δεν είναι η ήρεμη στάση στην

¹⁰⁴⁵ LIMC “Orestes” 16* = “Erinys” 57.

οποία απεικονίζεται συνήθως η Άρτεμις. Η δεύτερη μορφή είναι φτερωτή και απεικονίζεται καθιστή να κρατά ένα κλαδί, κατά το πρότυπο της *Νίκης*. Φορά ποδήρες ένδυμα αλλά η κόμμωσή της είναι ίδια μ' εκείνην της προηγούμενης. Ιδιαίτερα επίσης έχει αποδοθεί η φτερωτή Ερινύα της νεστορίδας **II.13**: στέκεται ασυνήθιστα ήρεμη, δεν έχει φίδια στα μαλλιά, δεν κρατά τα συνήθη όπλα στα χέρια και μοιάζει να μην απειλεί τον Ορέστη (θα επανέλθουμε στην εξέταση αυτού του θέματος). Η καθιστή γυναικεία μορφή της αγγειογραφίας αυτής, με τα μακριά μαλλιά, τον αχειρίδωτο ποδήρη χιτώνα και το λοξό μάτι, παρουσιάζει δυσκολίες στην ταύτιση αλλά θα μπορούσε να είναι εξευμενισμένη Ερινύα. Απεικονίσεις των Ερινύων που ξεφεύγουν από τον κανόνα και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον συναντάμε στον απουλικό κρατήρα του *Z. της Μαύρης Ερινύας (II.8)* και σε εκείνον του *Z. της Κορνάκιδος (II.24)* όπου οι χθόνιες θεότητες έχουν ζωγραφιστεί με μαύρο δέρμα. Εντυπωσιακή, αν και μόνη της, είναι η μαύρη άπτερη Ερινύα του απουλικού κρατήρα **II.8**, καθώς απεικονίζεται σε διασκελισμό να επιτίθεται ορμητικά στον Ορέστη κρατώντας φίδι στο αριστερό χέρι. Η χρήση κίτρινου χρώματος για τον δωρικό χιτώνα που φορά και λευκού για τα φίδια, επέτρεψε στον αγγειογράφο να δείξει το δέρμα της σαν να είναι μαύρο, αν και επάνω στη μαύρη βερνικωτή επιφάνεια του αγγείου. Επίσης μαύρες είναι οι πέντε κοιμισμένες άπτερες Ερινύες του κρατήρα του *Z. της Κορνάκιδος (II.24)*, οι οποίες έχουν ζωγραφιστεί επάνω στο μαύρο βερνίκι της λεγόμενης Γναθίας τεχνικής. Οι μορφές αποδίδονται κυρίως με τα κίτρινα φορέματα και τα λευκά μαλλιά, ενώ έχει χρησιμοποιηθεί και κάποια γκρι-μαύρη βαφή. Στον ποσειδωνιακό αμφορέα του Ασστέα (**II.12**) οι δύο Ερινύες που απεικονίζονται σε προτομή κατονομάζονται από επιγραφές: η μία ονομάζεται *ΜΕΓΑΙΡΑ* και η άλλη *ΑΛΛΕΚΤΩ*, δηλαδή αμείλικτη. Υπάρχει και ένα μοναδικό δείγμα τελείως γυμνής Ερινύας, αλλά στολισμένης με περιδέραιο και βραχιόλια, στον κρατήρα του *Z. του Parrish (II.22)*.

Στις δεκατέσσερις από τις είκοσι πέντε αγγειογραφίες αυτής της ομάδας οι Ερινύες είναι φτερωτές. Στον κρατήρα του *Πύθωνος (II.15)* η ολόσωμη Ερινύα είναι φτερωτή και μάλιστα με μεγάλα και εντυπωσιακά φτερά, ενώ εκείνη που απεικονίζεται σε προτομή είναι άπτερη. Ανάλογο συνδυασμό φτερωτής και άπτερης Ερινύας πιθανόν έχουμε και στον κρατήρα **II.21**, αλλά και στη νεστορίδα **II.13**, αν δεχθούμε ότι η

καθιστή μορφή είναι Ερινύα που έχει μεταμορφωθεί σε Ευμενίδα. Οι Ερινύες συνήθως φορούν κοντούς χιτώνες που τους επιτρέπουν να τρέξουν, αλλά κάποιες φορές απεικονίζονται με ποδήρη χιτώνα (**II.7, II.16, II.23, II.26**) ενώ συμβαίνει στην ίδια σύνθεση να υπάρχει συνδυασμός κοντού και μακριού φορέματος (**II.18, II.19, ίσως και II.13 και II.21**). Κάποιες φορές τα ενδύματά τους είναι στολισμένα με ποικίλα (**II.12, II.13, II.15, II.18, II.30**). Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι σε ορισμένες περιπτώσεις οι κοντοί χιτώνες τους είναι ζωσμένοι στη μέση και έχουν μασχαλιστήρες που σταυρώνουν χιαστί στο στήθος για να συγκρατούν τις πτυχώσεις του υφάσματος και να χαρίζουν ελευθερία κινήσεων. Μοιάζουν, δηλαδή, με κυνηγετική στολή όπως εκείνη της Αρτέμιδος (πρβλ. την Αρτέμιδα του κρατήρα **II.8** και την Ερινύα του κρατήρα **II.15**). Αρκετές φορές οι Ερινύες φορούν ενδρομίδες (**II.10, II.14, II.15, II.17, II.18, II.19, II.20, II.21, II.27, II.29**), συχνά έχουν φίδια στα μαλλιά και τις περισσότερες φορές κρατούν και στα χέρια φίδια με τα οποία απειλούν τον Ορέστη. Πολλές έχουν πυρσούς και μάλιστα συμβαίνει οι πυρσοί να συνδυάζονται με τα φίδια. Ο πυρσός είναι σύμβολο βασανιστηρίου αλλά μπορεί να σχετίζεται και με την εξαγνιστική δράση της φωτιάς. Σε κάποιες περιπτώσεις κρατούν ακόντια (**II.14, II.18, II.19, II.21**) και σε μία ξίφος (**II.9**). Με ιδιαίτερο τρόπο παριστάνεται η Ερινύα του *Z. του Ιζίωνος* (**II.16**) η οποία, εκτός από το φίδι που κρατά στο αριστερό χέρι και τον αναμμένο πυρσό στο δεξί, έχει και ένα μεγάλο φίδι τυλιγμένο γύρω από το σώμα της.

Ο Απόλλων έχει κεντρικό ρόλο στις σκηνές *αουλίας* του Ορέστη στο δελφικό μαντείο. Απεικονίζεται σε δεκαεπτά από τις εικοσιπέντε αγγειογραφίες αυτής της ομάδας να παρίσταται και να προστατεύει τον καταδιωκόμενο *ικέτη* του. Συνήθως είναι όρθιος σε ήρεμη στάση, σπανιότερα καθισμένος: **II.7, II.9** (σε τρίποδα) και **II.16**. Ο θεός απεικονίζεται στεφανωμένος με στεφάνι δάφνης. Συνήθως φορά μακρύ λοξό ιμάτιο που αφήνει ακάλυπτο το επάνω μέρος του σώματος. Κάποιες φορές έχει ριγμένο ένα ύφασμα στον βραχίονα (**II.20**) ή πίσω από τους ώμους (**II.15, II.17, II.21**) και όλο το σώμα είναι γυμνό. Στο αγγείο **II.8** φορά κοντό λοξό πτυχωτό ιμάτιο, καταστόλιστο. Ιδιαίτερο είναι το ποικιλμένο χειριδωτό ποδήρες ένδυμα του θεού

στον κρατήρα **II.22**, το οποίο κατά την Kossatz–Deissman¹⁰⁴⁶ θυμίζει εσθήτα αυλητή. Ενίοτε ο Απόλλων φορά ενδρομίδες, υποδήματα ή σανδάλια. Πολύ συχνά κρατά ή στηρίζεται σε ψηλό κλαδί δάφνης (**II.7, II.9, II.10, II.11, II.13, II.14, II.17, II.18**) ή ακουμπά σε δέντρο δάφνης (**II.15**). Σε μία περίπτωση στηρίζεται σε δόρυ (**II.16**) και σε μία άλλη ακουμπά σε κίονα (**II.21**). Συχνά υψώνει το χέρι του σε αποφασιστική χειρονομία για να αναχαιτίσει τις Ερινύες. Σε κάποιες αγγειογραφίες ο θεός κρατά τόξο χωρίς να τοξεύει (**II.7, II.8, II.16, II.17**, ίσως και στο **II.12**), στην παράσταση του αγγείου **II.14** κρατά δύο βέλη αντί τόξου, ενώ σε δύο ασυνήθιστες συνθέσεις σημαδεύει με το τόξο του τις Ερινύες (**II.19** και **II.22**). Ιδιότυπη είναι η απόδοση του Απόλλωνα στον καμπανικό κρατήρα **II.22** όπου απεικονίζεται με μακριά εσθήτα και έχοντας την πλάτη στραμμένη, να τοξεύει την Ερινύα. Επίσης, ιδιαίτερος είναι ο τρόπος εμφάνισής του στον απουλικό κρατήρα **II.19**, όπου εικονίζεται να τοξεύει τις Ερινύες επάνω σε κύκνο που πετά. Κατά την Kossatz–Deissman,¹⁰⁴⁷ αν και η αγγειογραφία βασίζεται στην τραγωδία του Αισχύλου, το στήσιμο της σκηνής είναι τυπικό του 4^{ου} αι. π.Χ. κατά τον οποίο συνήθιζαν την απεικόνιση έφιππων θεοτήτων. Έτσι, στο συγκεκριμένο αγγείο ο Απόλλων απεικονίζεται περισσότερο ως θεός του φωτός (μια εικόνα που κυριαρχεί στις *Εὐμενίδες*, σε αντίστιξη με το σκότος που χαρακτηρίζει τις Ερινύες) και λιγότερο ως Λοξίας. Τέλος, ασυνήθιστη είναι η εμφάνιση του Απόλλωνα στον ποσειδωνιακό αμφορέα του Ασστέα (**II.12**) όπου ο θεός απεικονίζεται ως συμπληρωματική μορφή, σε προτομή, στην άνω ζώνη της αγγειογραφίας.

Η Αθηνά απεικονίζεται σε συνδυασμό με τον Απόλλωνα σε τέσσερις συνολικά παραστάσεις που αποτυπώνουν την *ικεσία* του Ορέστη στο δελφικό ιερό (**II.14, II.15, II.16 και II.21**), εκ των οποίων οι τρεις αφορούν *ικεσία* στον *ομφαλό* και η μία *ικεσία* σε βωμό.¹⁰⁴⁸ Η θεά παριστάνεται πάντα σε πλήρη πολεμική εξάρτυση με πέπλο, περικεφαλαία, αιγίδα και δόρυ. Η Άρτεμις απεικονίζεται μόνο σε μία αγγειογραφία αυτής της ομάδας, στον απουλικό κρατήρα **II.8**, επάνω σε χαμηλό βάθρο. Κοιτάζει προς το μέρος της μοναδικής μαύρης Ερινύας, που απωθείται από τον Απόλλωνα, και

¹⁰⁴⁶ KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 115 και πίν. 23.1, αρ. K37.

¹⁰⁴⁷ Οπ.π., 113, πίν. 22.2, αρ. K32.

¹⁰⁴⁸ Πρβλ. την παράσταση του αττικού κρατήρα του 5^{ου} αι. π.Χ. **II.3** (*Παρίσι, Λούβρο K 343*).

φέρνει το χέρι πάνω από τα μάτια, σε μια χειρονομία που συνηθίζουμε όταν παρατηρούμε κάτι μακρινό. Φορά στολή κυνηγίου: κοντό χιτώνα ποικιλμένο με σταυρωτούς μασχαλιστήρες, ζώνη στη μέση, νεβρίδα στους ώμους, ενδρομίδες. Κρατά δύο ακόντια και έχει στα πόδια της δύο κυνηγετικά σκυλιά.

Ιέρειες απεικονίζονται στους απουλικούς κρατήρες **II.8**, **II.9**, **II.24**, **II.28**, στον ποσειδωνιακό αμφορέα **II.12** και στην άλλη όψη του απουλικού κρατήρα **II.25**. Η αριστερή γυναικεία μορφή του ελικωτού κρατήρα **II.28** αναφέρεται στο *LIMC*¹⁰⁴⁹ ως Ερινύα, όμως η κίνησή της (απομακρύνεται τρέχοντας), η ένδυσή της (μακρύς χιτώνας και λοξό μιάτιο) και το μεγάλο ραβδόσχημο κλειδί (και όχι φίδι) που κρατά, φανερώνουν την ταυτότητά της. Ενδέχεται μάλιστα στο αριστερό χέρι να κρατά κάποιο ιερατικό σκεύος που δεν διακρίνεται καθαρά. Στον κρατήρα **II.9** οι ιέρειες είναι δύο. Για την πρώτη από αριστερά θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ανώτερη στο αξίωμα, κρίνοντας από την αμφίεσή της (κεντημένος χιτώνας, πλούσια πτυχωμένο ιμμάτιο που καλύπτει την κεφαλή, ταινία στα μαλλιά), τη μεγαλύτερη κλίμακά της και το παρουσιαστικό της εν γένει. Η δεύτερη μορφή της αγγειογραφικής αυτής παράστασης, μάλλον νεότερη και ίσως βοηθός της προηγούμενης, κρατά ένα δισκάριο, σκεύος που φανερώνει την ιερατική της ιδιότητα. Μοναδική είναι η περίπτωση της ιέρειας του **II.12**, η οποία κατονομάζεται από επιγραφή ως *MANTIKΛEIA*, όνομα που προφανώς έχει σχέση με τη μαντική τέχνη. Επίσης ιδιόρρυθμη είναι η απεικόνιση της ιέρειας στην πίσω όψη του κρατήρα **II.25**, ως συνέχεια της παράστασης της κύριας όψης (ο Ορέστης *ικέτης* στον *ομφαλό* απειλούμενος από Ερινύα): η ιέρεια ακολουθεί σκύλο που τρέχει ενώ κοιτάζει τρομαγμένη προς τα πίσω. Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις οι ιέρειες παριστάνονται να απομακρύνονται από τον χώρο δράσης τρομαγμένες, με εξαίρεση τη Μαντίκλεια του Αστέα (**II.12**), η οποία στέκεται παρακολουθώντας τις Ερινύες που βρίσκονται ψηλά, στο επάνω μέρος της σύνθεσης, με μια χειρονομία που φανερώνει έκπληξη και φόβο. Τόσο η Μαντίκλεια όσο και η ιέρεια του κρατήρα **II.8** φαίνονται ηλικιωμένες, όχι μόνο λόγω των λευκών μαλλιών τους αλλά και εξαιτίας των γεροντικών φυσιολογικών τους χαρακτηριστικών. Οι ιέρειες φορούν ποδήρη χιτώνα και λοξό

¹⁰⁴⁹ *LIMC* “Orestes” 31*.

μάτιο (**II.8**, **II.12**, **II.28** —η ιέρεια του **II.25** έχει το μάτιο ριγμένο στο χέρι) και ενίοτε έχουν καλυμμένο το κεφάλι (**II.9**, **II.24**). Το ένδυμα της ιέρειας του **II.24** είναι καταστόλιστο με «ανατολίτικα» στιγμωτά και γεωμετρικά σχέδια. Ιδιαίτερα ποικιλμένα είναι επίσης τα ενδύματα της ιέρειας του **II.8** (ποδήρης χιτώνας με ψευδομάνικα και κεντημένο λοξό μάτιο) και της Μαντίκλειας του **II.12**. Οι ιέρειες εμφανίζονται ως *κλειδούχοι*, δηλαδή κρατούν το κλειδί του ναού. Στην εικονογραφία των ιερειών στην ελληνική τέχνη χρησιμοποιήθηκε σχεδόν αποκλειστικά ο αρχαιότερος και βασικότερος τύπος αρχαίου ελληνικού κλειδιού, το *ομηρικό κλειδί*.¹⁰⁵⁰ Πρόκειται για ένα επίμηκες ραβδόσχημο στέλεχος που κάμπτεται δυο φορές σε ορθή γωνία. Στις αγγειογραφίες αποδίδεται συνήθως με λευκό ή κίτρινο χρώμα, πράγμα το οποίο φανερώνει ότι ήταν μεταλλικό. Στην παράσταση του *Z. της Κορνάκιδος* (**II.24**) είναι στολισμένο με ταινία. Στον κρατήρα του *Z. της Μαύρης Ερινύας* (**II.8**), σε μια πολύ ρεαλιστική σκηνή, η ιέρεια έντρομη σηκώνει τα χέρια ψηλά αφήνοντας το κλειδί να πέσει στο έδαφος. Για την πρεσβύτερη ιέρεια του κρατήρα **II.9** ο Huddilston¹⁰⁵¹ σημειώνει ότι είναι η Πυθία που ο ζωγράφος «ξέχασε να της δώσει κλειδί». Η Μαντίκλεια του Ασστέα (**II.12**) διαφοροποιείται και ως προς τον τύπο κλειδιού, καθώς κρατά ένα πολύ μικρότερο και όχι τεθλασμένο κλειδί στο αριστερό χέρι.

Η μορφή του Πυλάδη, συντρόφου του Ορέστη, ίσως απεικονίζεται σε τρεις παραστάσεις της ομάδας αυτής. Με σιγουριά θα ταυτίζαμε με τον Πυλάδη τη μορφή του νέου άνδρα που στέκεται πίσω από τον Απόλλωνα και παρακολουθεί τη σκηνή στον κρατήρα του *Z. του Parrish* (**II.22**). Φορά χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος αφήνοντας ακάλυπτο το σώμα, έχει στο κεφάλι τον πέτασο του ταξιδιώτη, στηρίζεται στο δόρυ του και κρατά ένα άλογο από το χαλινάρι. Με μεγάλη πιθανότητα θα αναγνωρίζαμε τον Πυλάδη στην προτομή του νεαρού άνδρα απέναντι από εκείνην της Λητούς, στην αγγειογραφία του κρατήρα του Πύθωνος (**II.15**). Φορά χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος, φέρει τον πύλο του ταξιδιώτη και κρατά δόρυ. Λιγότερο βέβαιη είναι η ταύτιση με τον Πυλάδη του νέου άνδρα με τον μακρύ χιτώνα και το

¹⁰⁵⁰ ΜΑΝΤΗΣ (1990) 28–39, πιν. 49–53.

¹⁰⁵¹ HUDDILSTON (1898) 63.

καταστόλιστο λοξό ιμάτιο, που εικονίζεται απέναντι από τη Μαντίκλεια στην αγγειογραφία του Αστέα (*II.12*).

Η γυναικεία μορφή με στέμμα και καλύπτρα που εικονίζεται σε προτομή στην επάνω αριστερή γωνία της παράστασης στον κρατήρα του Πύθωνος (*II.15*) θεωρήθηκε ως το είδωλο της Κλυταιμίστρας. Ωστόσο, ο Trendall¹⁰⁵² πρότεινε την ταύτισή της με τη μητέρα του Απόλλωνα μετά την ανακάλυψη της ποσειδωνιακής ληκύθου του εργαστηρίου του Αστέα με τη σκηνή εξαγνισμού του Ορέστη (*II.35*), όπου παριστάνεται με ανάλογο τρόπο η Λητώ (με την επιγραφή ΛΑΤΩ). Ενστάσεις διατύπωσε ο Lissarrague,¹⁰⁵³ ο οποίος παρατηρεί ότι στη λήκυθο του Αστέα απεικονίζεται σύσσωμη η δηλιακή τριάδα, και προτιμά να ερμηνεύει την αποσπασματική μορφή του *II.15* ως το φάσμα της Κλυταιμίστρας που μαζί με τον Πυλάδη αντιπροσωπεύουν ένα παρελθόν που «σβήνει» χάρη στην προστασία της Αθηνάς. Εντούτοις, οι μορφές σε προτομή ως συμπληρωματικές παραστάσεων είναι συνήθεις στην εικονογραφία της Μεγάλης Ελλάδας και δεν είναι απαραίτητο να υποθέσουμε ότι υποδηλώνεται κάτι μέσω της αποσπασματικής τους απεικόνισης. Επίσης, ίσως ταυτίζεται με τη Λητώ η καθισμένη γυναικεία μορφή του κρατήρα του *II.30*, απέναντι από την προτομή της Ερινύας. Φορά χειριδωτό χιτώνα, έχει στέμμα στα μαλλιά και κρατά στο αριστερό χέρι φιάλη. Δυσκολία στην ταύτιση παρουσιάζει η καθιστή γυναικεία μορφή της λευκανικής νεστορίδας του *II.13* με τα μακριά μαλλιά, τον αχειριδωτο ποδήρη χιτώνα και το λοξό ιμάτιο. Δεν κρατά κάποιο ιερατικό σύμβολο ώστε να τη θεωρήσουμε ιέρεια ούτε έχει στέμμα ή κάλυμμα στο κεφάλι για να υποθέσουμε ότι είναι είτε η Λητώ είτε η Κλυταιμίστρα. Ο Junge¹⁰⁵⁴ προτείνει να δούμε αυτή την καθιστή γυναικεία μορφή ως το είδωλο της Κλυταιμίστρας. Ο Prag, ερμηνεύοντας την παράσταση αυτή ως σκηνή της Δίκης του Ορέστη στον Άρειο Πάγο, βλέπει στην μορφή αυτή την πρεσβύτερη των Ερινύων που κάθισε στο λίθο της «άναιδείας» και η οποία έχει ήδη αρχίσει να μεταμορφώνεται σε Ευμενίδα.

¹⁰⁵² RVP 145.

¹⁰⁵³ LISSARRAGUE (2006) 61.

¹⁰⁵⁴ JUNGE (1983) 221–222 (K 101).

Στον κρατήρα **II.30** δύο μορφές στέκονται όρθιες δεξιά και αριστερά του βωμού. Η γυναικεία μορφή φορά χιτώνα, κεντημένο λοξό ιμάτιο και στέμμα στο κεφάλι. Η ανδρική γενειοφόρα μορφή φορά επίσης ποδήρη χιτώνα με ζώνη και σταυρωτούς μασχαλιστήρες, έχει λοξό ιμάτιο, στεφάνι στα μαλλιά και κρατά μακρύ δόρυ ακουμπισμένο στο δεξί ώμο. Οι μορφές μπορούν να ταυτιστούν με την Κλυταιμίστρα και τον Αίγισθο ή, καλύτερα, τον Αγαμέμνονα.¹⁰⁵⁵ Τέλος, στον αμφορέα του Ασστέα (**II.12**), στο επάνω δεξί άκρο της παράστασης και πίσω από την Ερινύα, απεικονίζεται σε προτομή γενειοφόρο πρόσωπο, πιθανότατα Σειληνός.

4.3.2.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

Οι σκηνές που απεικονίζουν αγένειο νέο άνδρα με ξίφος ως *ικέτη* στον *ομφαλό* δεν υπάρχει αμφιβολία ότι απεικονίζουν την επίσκεψη του Ορέστη στο δελφικό μαντείο μεταξύ του φόνου και της Δίκης (προβληματική είναι η περίπτωση της νεστορίδας **II.13** για την οποία θα γίνει λόγος στο τέλος της ενότητας). Οι σκηνές *ασυλίας* σε βωμό θεωρείται βέβαιο ότι διαδραματίζονται και αυτές στους Δελφούς και δεν έχουν διατυπωθεί αμφιβολίες σχετικά με αυτό. Η παρουσία του Απόλλωνα σε ορισμένες αγγειογραφίες συνηγορεί με την ερμηνεία του δελφικού ιερού. Είναι ενδιαφέρουσα μια διακοσμητική λεπτομέρεια στον απουλικό κρατήρα **II.30**: ταινία αποτελούμενη από συνεχόμενες φούντες μαλλιού, όπως εκείνες που κάλυπταν τον *ιερό ομφαλό*, απεικονίζεται κάτω από τον βωμό. Οι τρίποδες υποδηλώνουν το δελφικό μαντείο και παραπέμπουν στον τρίποδα όπου καθόταν η Πυθία για να χρησιμοδοτήσει. Κίονες και αρχιτεκτονικές κατασκευές υποδηλώνουν εσωτερικό ναού ή απλά ιερό χώρο. Τα κλαδιά ή τα δένδρα δάφνης που φυτρώνουν δίπλα στον *ομφαλό* ή τον βωμό ίσως είναι χαρακτηριστικά του δελφικού ιερού. Ιερό χώρο υποδηλώνουν και τα αφιερώματα που είναι αναρτημένα από τα κλαδιά δένδρων ή από το επιστύλιο των αρχιτεκτονικών κατασκευών, καθώς και τα διάφορα αντικείμενα και τα βουκράνια που απεικονίζονται στο βάθος ως ιερά αναθήματα και κατάλοιπα θυσιών.

¹⁰⁵⁵ Βλ. εδώ [261](#).

Ο Taplin¹⁰⁵⁶ αποδέχεται ως αισχύλεια καινοτομία την επίσκεψη του Ορέστη στο δελφικό μαντείο μεταξύ του φόνου και της Δίκης και θεωρεί σχεδόν βέβαιο ότι όλες οι αγγειογραφίες που απεικονίζουν τον Ορέστη *ικέτη* στους Δελφούς απειλούμενο από τις Ερινύες έχουν ως πηγή έμπνευσης την *Όρέστεια*. Η παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Απόλλων έδωσε στον Ορέστη το τόξο για να προστατευθεί από τις Ερινύες είναι προαισχύλεια.¹⁰⁵⁷ Ωστόσο, η *ασυλία* του Ορέστη στο δελφικό μαντείο ήταν ένα επεισόδιο που αναπτύχθηκε και δραματοποιήθηκε με πολύ δυνατό τρόπο από τον Αισχύλο στις *Εύμενίδες*, επομένως είναι πολύ πιθανόν οι αγγειογραφίες που απεικονίζουν τον Ορέστη *ικέτη* στους Δελφούς, απειλούμενο από τις Ερινύες, να πηγάζουν από το αισχύλειο δράμα. Ο Taplin αναφέρει ως ένα επιπλέον στοιχείο υπέρ του συσχετισμού των αγγειογραφικών παραστάσεων με την *Όρέστεια*, τη μαρτυρία ότι ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που έδωσε ανθρωπόμορφη όψη στις Ερινύες. Αυτό μπορεί να ισχύσει ως επιχείρημα για τις αγγειογραφικές παραστάσεις τις σύγχρονες με την παραγωγή του δράματος,¹⁰⁵⁸ είναι όμως επισφαλές να συμπεράνουμε το ίδιο για εκείνες που φιλοτεχνήθηκαν πολλές δεκαετίες μετά την πρώτη *διδασκαλία* του και ο οποίες είναι λογικό να ακολούθησαν τον εικονογραφικό τύπο που είχε στο μεταξύ καθιερωθεί.

Θα αναζητήσουμε τα στοιχεία των αγγειογραφιών που συγγενεύουν με την αισχύλεια εκδοχή του μύθου του Ορέστη, έχοντας υπόψη ότι τα αγγεία τα χωρίζει μία απόσταση πολλών δεκαετιών από την αρχική *διδασκαλία* των *Εύμενίδων* και οπωσδήποτε υπάρχει πάντα η πιθανότητα οι αγγειογράφοι να στηρίχθηκαν σε μεταγενέστερες διασκευές. Σχετική εικονογραφική παράδοση στην αττική αγγειογραφία του 5^{ου} αι. π.Χ. δεν έχει προς το παρόν τεκμηριωθεί, εκτός από τα αττικά αγγεία που εξετάσαμε στην προηγούμενη ενότητα και τα οποία διαφοροποιούνται εικονογραφικά από εκείνα της Μεγάλης Ελλάδας. Πάντως, αν κρίνουμε από απεικόνιση παρωδίας του μύθου του Ορέστη παιγμένης από παιδιά στα Ανθεστήρια, που διατηρείται σε αττικό χουν άγνωστης προέλευσης του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας

¹⁰⁵⁶ P&P 58.

¹⁰⁵⁷ Βλ. εδώ [191](#).

¹⁰⁵⁸ Βλ. εδώ [238](#).

(*EAM 17752*)¹⁰⁵⁹ χρονολογούμενο στο 400–390 π.Χ., αντιλαμβανόμαστε ότι το επεισόδιο της *ασυλίας* του Ορέστη καταδικώμενου από τις Ερινύες αποτελούσε θέμα δραματοποίησης ενώ δεν ήταν άγνωστο στην αττική τέχνη των αρχών του 4^{ου} αι. π.Χ. [εικ. xxxvii].

Ο κεντρικός ρόλος του Απόλλωνα (απεικονίζεται σε δεκαεπτά από τις είκοσι πέντε αγγειογραφίες) και της Αθηνάς (σε τέσσερις αγγειογραφίες) στις σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη, αποτελούν μαρτυρία υπέρ της υιοθέτησης της αισχύλειας εκδοχής του μύθου. Ο κεντρικός ρόλος της Αθηνάς στον μύθο του Ορέστη ήταν μια καινοτομία του Αισχύλου και θα μπορούσαμε να δεχθούμε ότι οι αγγειογραφίες που την συμπεριλαμβάνουν στη σκηνή της δελφικής *ασυλίας* (*II.14*, *II.15*, *II.16* και *II.21*) βασίστηκαν στο αισχύλειο δράμα, καθώς η παρουσία της θεάς προοικονομεί το γεγονός ότι η Δίκη του Ορέστη θα γίνει στην πόλη της και υπό την προστασία της. Στον ποσειδωνιακό κρατήρα του Πύθωνος (*II.15*) η θεά ακουμπά το αριστερό της πόδι στη βάση ενός κίονα. Κατά τον Prag¹⁰⁶⁰ η βάση αυτή υπονοεί τον λίθο της «ύβρεως» και προοικονομεί τη σκηνή της Δίκης στον Άρειο Πάγο, ωστόσο η σύνδεση είναι αρκετά αυθαίρετη και δεν είναι απαραίτητη για να δεχθούμε την παρουσία της Αθηνάς σε απεικόνιση της δελφικής *ασυλίας*.

Το μοτίβο των κοιμισμένων Ερινύων δίπλα στον Ορέστη που έχει προσπέσει *ικέτης* στον *ομφαλό* (*II.14* και *II.24*) αντιστοιχεί στην περιγραφή της Πυθίας, στην προλογική σκηνή των *Εύμενίδων* (στ. 46–47: πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόγος / εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἤμενος).

Το μαύρο χρώμα του δέρματος είναι σπάνιο στην αγγειογραφία και όταν συναντάται δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο γεγονός. Έτσι, το μαύρο χρώμα των άπτερων Ερινύων στα αγγεία *II.8* και *II.24* είναι ένα στοιχείο που οδηγεί στη σύνδεση των παραστάσεων αυτών με το έργο του Αισχύλου, καθώς υποβάλλεται από το κείμενο: η Πυθία στην προλογική σκηνή περιγράφει τις Ερινύες ως «μέλαινες» (στ. 51–52:

¹⁰⁵⁹ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) εικ. 17 α–γ.

¹⁰⁶⁰ PRAG (1985) 49.

ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν / αὐται, μέλαινα δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι).¹⁰⁶¹ Αντίθετα με την περιγραφή της ἰέρειας που χαρακτηρίζει τις Ερινύες ως «ἄπτερες», στις δεκατέσσερις από τις εἴκοσι πέντε αγγειογραφίες αυτής της ομάδας οι θεότητες είναι φτερωτές. Κατά τον Tarlin,¹⁰⁶² το στοιχείο αυτό θα μπορούσε να φανερώνει σκηνοθετικές επεμβάσεις που έγιναν από τους περιοδεύοντες θιάσους της Κάτω Ιταλίας. Με δεδομένο, όμως, ότι οι Ερινύες απεικονίζονται φτερωτές και στις αττικές αγγειογραφίες του 5^{ου} αι. π.Χ. που έχουν ως θέμα την καταδίωξη του Ορέστη, θεωρώ πιθανότερο ότι πρόκειται για επιρροή από την εικονογραφική παράδοση ανάλογων μυθικών μορφών. Ο Lissarrague, προκειμένου να ερμηνεύσει την εικονογραφική αστάθεια στον τύπο της Ερινύας, υπέθεσε ότι επρόκειτο για έναν νέο εικονογραφικό τύπο που δημιουργήθηκε τον 5^ο αι. π.Χ. από τον Ζ. του Bowdoin, συνδύαζε χαρακτηριστικά του τύπου της Μαινάδας και εκείνου της Νίκης αλλά δεν επιβλήθηκε εξαρχής.¹⁰⁶³ Τα ονόματα ΜΕΓΑΙΡΑ και ΑΛΛΕΚΤΩ, που κατονομάζουν τις Ερινύες στον ποσειδωνιακό αμφορέα του Ασστέα (II.12), δεν έχουν σχέση με το αισχύλειο κείμενο αλλά είναι γνωστά για τις Ερινύες από άλλες πηγές. Η γυμνή φτερωτή Ερινύα του κρατήρα του Ζ. του Parrish (II.22) αποτελεί μοναδικό δείγμα και θυμίζει θεότητες της Ιταλίας που συνδέονται με τον θάνατο, όπως είναι η Αφροδίτη της Cannicella ή η Vanth. Η γυμνότητα τις συνδέει με τον κόσμο των νεκρών. Η Vanth, που συνοδεύει τον νεκρό στον Κάτω Κόσμο, απεικονίζεται είτε τελείως γυμνή ή γυμνόστηθη, είτε με μασχαλιστήρες που σταυρώνουν χιαστί στο στήθος, σαν Ερινύα.¹⁰⁶⁴

Το μοτίβο της ἰέρειας σε φυγή περιλαμβάνεται σε ἕξι αγγειογραφίες (II.8, II.9, II.12, II.24, II.25 και II.28) που αποτυπώνουν το επεισόδιο της ασυλίας του Ορέστη στους Δελφούς και αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό δεδομένο, αυτό της

¹⁰⁶¹ Θα μπορούσε κανείς να παρασυρθεί και να συνδυάσει τα «λευκά μαλλιά» των Ερινύων με τον χαρακτηρισμό «γραῖαι παλαιαὶ παῖδες» που τους αποδίδει ο Απόλλων στον στ. 69. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για λευκά μαλλιά (πρβλ. τα λευκά μαλλιά της ηλικιωμένης ἰέρειας στο II.8) αλλά για μαλλιά που αναγκαστικά ζωγραφίστηκαν με ανοιχτό χρώμα, όπως και η κόμη του Ορέστη, προκειμένου να αποδοθεί η μορφή πάνω στη σκουρόχρωμη επιφάνεια του αγγείου.

¹⁰⁶² TAPLIN (2012) 243.

¹⁰⁶³ Βλ. ἐδῶ [239](#).

¹⁰⁶⁴ SCHAUBENBURG (1977) 247–254· BONFANTE (2000) 287.

προλογικής σκηνής των Ευμενίδων.¹⁰⁶⁵ Πρόκειται για μια εικονογραφική σύμβαση εύκολα κατανοητή, οι αγγειογράφοι εισάγουν την ιέρεια σε μια σκηνή στην οποία δεν συμμετέχει αλλά την αφηγείται. Η ιέρεια Μαντίκλεια του ποσειδωνιακού αμφορέα του Αστέα (**II.12**) δεν απομακρύνεται μεν, αλλά παρακολουθεί τις Ερινύες με μια χειρονομία που φανερώνει έκπληξη και φόβο. Οι ιέρειες εμφανίζονται ως «κλειδούχοι», δηλαδή κρατούν το κλειδί του ναού, ενώ η Πυθία δεν χαρακτηρίζεται από τον Αισχύλο ως «κλειδούχος» ούτε είχε ρόλο φύλακος στον ναό. Ο Moret¹⁰⁶⁶ υπέθεσε ότι στις σκηνές *ασυλίας* στους Δελφούς πρότυπο για την αποτύπωση της Πυθίας ήταν ιέρειες από άλλες παραστάσεις, όπως η Ιφιγένεια, και γι' αυτό απεικονίσθηκε κρατώντας κλειδί ναού. Παραδέχεται, όμως, ότι η επιλογή ηλικιωμένης ιέρειας μαρτυρεί εξάρτηση από την αισχύλεια τραγωδία όπου η Πυθία αποκαλείται «γραῦς» (στ. 38) και όχι από τον τύπο της Ιφιγένειας σε αντίστοιχες παραστάσεις. Με λευκά μαλλιά και γεροντικά φυσιολογικά χαρακτηριστικά αποδίδονται τόσο η Μαντίκλεια του Αστέα (**II.12**) όσο και η ιέρεια του *Z. της Μαύρης Ερινύας* (**II.8**). Δεν αποκλείεται η απεικόνιση του κλειδιού να ακολουθεί ένα πρότυπο της μεγάλης ζωγραφικής,¹⁰⁶⁷ οπωσδήποτε όμως το κλειδί αποτελεί σημείο αναγνώρισης, είναι σύμβολο υψηλού ιερατικού αξιώματος και υποδηλώνει κύρος.¹⁰⁶⁸ Ο τύπος της *ιέρειας σε φυγή*, αν και προσφιλής στην Κάτω Ιταλία, παραμένει άγνωστος στην αττική αγγειογραφία του 4^{ου} αι. π.Χ. Καθώς δεν υπάρχουν πρωιμότερα πρότυπα, οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το θέμα της εικονογραφίας ιερειών υποθέτουν ότι ήταν έμπνευση των αγγειογράφων της Μεγάλης Ελλάδας.¹⁰⁶⁹

Ο Ορέστης στις σκηνές *ασυλίας* στο δελφικό ιερό δεν απεικονίζεται με *κλάδο ικεσίας*, παρά το ότι στην εικονογραφία οι *ικέτες* συνήθως κρατούν *ικετηρίες* και παρά την περιγραφή της Πυθίας στις *Εύμενίδες*. Έχει όμως ξίφος και συχνά κολεό, πιθανότατα

¹⁰⁶⁵ MORET (1975) 137.

¹⁰⁶⁶ Οπ.π., 139. Πρβλ. ΜΑΝΤΗΣ (1990) 59.

¹⁰⁶⁷ MORET (1990) 58.

¹⁰⁶⁸ Σε ταφικά ανάγλυφα των κλασικών χρόνων στην Κυρίως Ελλάδα, το κλειδί επιλέγεται να συνοδεύσει τον κάτοχό του στην τελευταία του απεικόνιση στο σήμα του τάφου: μαρμάρινη επιτύμβια στήλη από τη Ραμνούντα με παράσταση ανώνυμης κλειδούχου ιέρειας, 380–370 π.Χ., *Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 2309*.

¹⁰⁶⁹ ΜΑΝΤΗΣ (1990) 58.

επειδή αυτό χαρακτηρίζει τον μητροκτόνο *ικέτη* και αποτελεί σημείο αναγνώρισής του. Η μικρή στρογγυλή ασπίδα¹⁰⁷⁰ στον κρατήρα του *Z. του Sydney 64 (II.20)* είναι αποτέλεσμα επίδρασης από άλλες σκηνές της εικονογραφίας και οπωσδήποτε είναι ένα εξάρτημα που δεν σχετίζεται με την αφήγηση του Αισχύλου. Μόνο σε μία περίπτωση, στον κρατήρα *II.30*, ο ήρωας φορά ποικιλμένο ποδήρες ένδυμα με μακριές εφαρμοστές χειρίδες, σταυρωτούς μασχαλιστήρες και ζώνη στη μέση, το οποίο παραπέμπει στο *ποικίλον*, σκηνικό ένδυμα της τραγωδίας.¹⁰⁷¹ Θα πρέπει να δούμε ως μία σύμβαση τη *χλαμύδα* των υπόλοιπων αγγειογραφιών που αφήνει γυμνό το σώμα του Ορέστη (*ηρωική γυμνότητα*), ενώ μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σε αγγειογραφίες που παρουσιάζουν στενότερη σχέση με θεατρική παράσταση (βλ. παρακάτω: *II.8, II.14, II.24*) ο ήρωας, αν και γυμνός φορά, ενδρομίδες. Επίσης υποδήματα φορά και ο Ορέστης με το ποδήρες θεατρικό ένδυμα του αγγείου *II.30*.

Η μορφή του Πυλάδη, συντρόφου του Ορέστη, ίσως μπορεί να αναγνωριστεί σε τρεις παραστάσεις της ομάδας αυτής. Μολονότι ο Πυλάδης δεν εμφανίζεται στις *Εύμενίδες*, έχει δραματικό (και αποφασιστικό) ρόλο στις *Χοηφόρους*, όπου παροτρύνει τον Ορέστη να δολοφονήσει την Κλυταιμίστρα επικαλούμενος τον χρησμό του Απόλλωνα. Επομένως, η απεικόνισή του θα μπορούσε να παραπέμπει στον ρόλο που διαδραμάτισε στη σκηνή της μητροκτονίας και η οποία σχετίζεται άρρηκτα με το δραματικό επεισόδιο που αποδίδεται στις παραστάσεις που μελετάμε. Στην αγγειογραφία του Αστέα (*II.12*) ο νέος που θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Πυλάδη είναι ντυμένος με μακρύ χιτώνα και καταστόλιστο λοξό ιμάτιο που παραπέμπει σε θεατρικό κοστούμι. Η παρουσία της Λητούς στις αγγειογραφίες που απεικονίζουν σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη στους Δελφούς εξηγείται από την ιδιότητα της ως μητέρας του Απόλλωνα. Επίσης η απεικόνιση της Κλυταιμίστρας και του Αγαμέμνονα (αν θεωρήσουμε ότι απεικονίζεται ο Αγαμέμνων) στον κρατήρα *II.30* δικαιολογείται καθώς υπήρξαν οι γεννήτορες του ήρωα που σχετίζονται άμεσα με την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Παράλληλα, αν η αγγειογραφία συνδέεται με

¹⁰⁷⁰ Στρογγυλή ασπίδα και ξίφος κρατά επίσης ο Ορέστης σε καμπανική υδρία του Ζωγράφου των Δαναΐδων (Βατικανό U55, περ. 330 π.Χ.) όπου απεικονίζεται μόνος στη γνωστή στάση με το ένα πόδι λυγισμένο επάνω σε σειρά λίθων.

¹⁰⁷¹ GOGOS (1984) 35.

την *Ὀρέστεια*, θα μπορούσε να εκφράζεται εικονογραφικά η αντίθεση μητριαρχικού–πατριαρχικού δικαίου και η σύγκρουση των δύο φύλων στην τριλογία. Ο Σειληνός που απεικονίζεται στην ίδια παράσταση είναι ένα μυθικό πρόσωπο που έχει άμεση σχέση με τον διονυσιακό θίασο. Ας σημειωθεί ότι σε καμία από τις σωζόμενες αγγειογραφίες που αποτυπώνουν την *ασυλία* του Ορέστη στους Δελφούς δεν απεικονίζεται ο Ερμής, πράγμα το οποίο συνηγορεί υπέρ του ελάσσονος δραματικού του ρόλου.¹⁰⁷²

Βέβαιη πρέπει να θεωρηθεί η σύνδεση του κρατήρα του *Z. της Κορνάκιδος (II.24)* με την περιγραφή της Πυθίας στον πρόλογο των *Εὐμενίδων* (στ. 39–59). Η εισαγωγή του μοτίβου της *ιέρειας σε φυγή* αποτελεί μια σύμβαση για να δηλωθεί ότι η παράσταση αποδίδει το φρικιαστικό θέαμα που αντίκρισε η *ιέρεια* καθώς μπήκε στο άδυτο του ναού και το περιγράφει βγαίνοντας έντρομη, αμέσως μετά. Η εμφάνιση του Ορέστη, η στάση *ικεσίας* στον *ομφαλό* και η παρουσία των κοιμισμένων, άπτερων, μαύρων Ερινύων ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Πυθίας (στ. 40 κ.ε και στ. 51–52). Το ποδήρες ένδυμα της *ιέρειας*, που έχει εφαρμοστές χειρίδες και είναι καταστόλιστο με «ανατολίτικα» στιγμωτά και γεωμετρικά σχέδια, θα μπορούσε να παραπέμπει σε θεατρική στολή. Η αρχιτεκτονική κατασκευή θυμίζει το *ήρωον* (ή *ναῖσκο*), το ανοιχτό ελαφρύ οικοδόμημα που λειτουργούσε ως πλαίσιο νεκρικών σκηνών ή μυθολογικών παραστάσεων και αποτελούσε κύριο διακοσμητικό στοιχείο των μεγάλων αγγείων της Απουλίας κατά το β' τέταρτο του 4^{ου} αι. π.Χ. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, το οικοδόμημα μοιάζει περισσότερο με ζωγραφισμένο σκηνικό, όπως παρατηρεί ο Tarlin.¹⁰⁷³ Ο Knoepfler¹⁰⁷⁴ μιλά για κουβούκλιο («*baldaquin*») σε μορφή ναΐσκου που βρίσκεται μέσα στον ναό του Απόλλωνα.

Βέβαιη μπορεί επίσης να θεωρηθεί η επίδραση της προλογικής σκηνής των *Εὐμενίδων* στην αγγειογραφία του *Z. της Κρίσεως (II.14)*.¹⁰⁷⁵ Ο Ορέστης σε στάση *ασυλίας* στον *ομφαλό* των Δελφών υπό την προστασία του Απόλλωνα, ενώ οι Ερινύες

¹⁰⁷² Βλ. εδώ [204](#).

¹⁰⁷³ P&P 64.

¹⁰⁷⁴ KNOEPFLER (1993) 75–76.

¹⁰⁷⁵ P&P 66.

είναι παραδομένες στον ύπνο. Η παρουσία της Αθηνάς αισθητοποιεί τον χρησμό του θεού, ο οποίος καθοδηγεί τον Ορέστη να πάει στην πόλη της Παλλάδας και να αγκαλιάσει το άγαλμά της (στ. 79–80).

Συνδυαστική ανάκληση σκηνών των *Εὐμενίδων*, χαρακτηριστική των αγγείων που συνδέονται με την τραγωδία,¹⁰⁷⁶ αποτελεί η παράσταση της *ασυλίας* του Ορέστη στον *ομφαλό* που απεικονίζεται στον ελκωτό κρατήρα του *Z. της Μαύρης Ερινύας (II.8)*. Η παράσταση είναι εντυπωσιακή για την ωραία σύνθεση, την κίνηση και τη χρήση του χρώματος. Δεν αποτελεί απόδοση συγκεκριμένης σκηνής αφού, όταν ο Απόλλων συνδιαλέγεται με τις Ερινύες (στ. 179–234), η ιέρεια έχει προ πολλού απομακρυνθεί από τον ναό (στ. 63) και ο Ορέστης έχει αναχωρήσει για την Αθήνα.¹⁰⁷⁷ Ωστόσο, η κατανόηση της παράστασης, π.χ. η τροπή της έντρομης ιέρειας σε φυγή, προϋποθέτει τη γνώση της συγκεκριμένης τραγωδίας. Επιπλέον, το μαύρο δέρμα της Ερινύας και τα λευκά μαλλιά της ιέρειας είναι πολύ κοντά στην περιγραφή του κειμένου (βλ. παραπάνω). Δεν γνωρίζουμε αν αυτό σημαίνει ότι στην παραγωγή του δράματος χρησιμοποιήθηκαν μάσκες με λευκά μαλλιά. Η αρχιτεκτονική κατασκευή που ορίζει τον χώρο της σύνθεσης (σειρά ιωνικών ραβδωτών κίωνων με περίτεχνα στολισμένα κιονόκρανα και επιστύλιο από όπου κρέμονται αφιερώματα) θυμίζει το σκηνικό οικοδόμημα του αγγείου των *Συρακουσών (Museo Archeologico Regionale P. Orsi 66557)*,¹⁰⁷⁸ που κατά την πιο διαδεδομένη ερμηνεία απηχεί σκηνή από παράσταση της τραγωδίας του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* [εικ. x]. Στην περίπτωση, όμως, του αγγείου των Συρακουσών είναι εμφανής η χαμηλή εξέδρα της *σκηνής*, ενώ στον κρατήρα *II.8* οι βάσεις των κίωνων πατούν σε κρηπίδωμα.

Η αγγειογραφία του Ασστέα στον ποσειδωνιακό αμφορέα *II.12* δεν αποδίδει κάποια σκηνή των *Εὐμενίδων*. Μάλιστα, ο Πυλάδης δεν εμφανίζεται στην τραγωδία, αν και η παρουσία του μπορεί να δικαιολογηθεί γιατί υπήρξε ο σύντροφος του Ορέστη που τον συνόδευσε στις περιπλανήσεις του και διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο στην

¹⁰⁷⁶ Για τον διαίτερο τρόπο *συγχρονικής εικαστικής αφήγησης* ο οποίος είναι χαρακτηριστικός των αγγειογραφιών που συνδέονται με το θέατρο βλ. εδώ [98](#).

¹⁰⁷⁷ Βλ. και KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 107.

¹⁰⁷⁸ *LCS Suppl.* 3: 276/98a· *CFST S14·P&P* 90–92, αρ. 22· ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 705–706, Σ2, εικ. 18· CSAPO (2010) 67–70, εικ. 2.7.

τριλογία. Η παρουσία, όμως, της Μαντίκλειας παραπέμπει στην προλογική σκηνή των *Εὐμενίδων* και ο τρόπος απόδοσής της (με λευκά μαλλιά και φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ηλικιωμένης γυναίκας) την απομακρύνει από τον εικονογραφικό τύπο της *κλειδούχου* ιέρειας και την φέρνει κοντά στην Πυθία του δελφικού ιερού.¹⁰⁷⁹ Μπορεί κανείς να επισημάνει τα στοιχεία θεατρικής *σκευής* που εμπεριέχονται στα ενδύματα του Πυλάδη, της Μαντίκλειας και των Ερινύων, αλλά και στην παρουσία του Σειληνού, μυθικού προσώπου που έχει άμεση σχέση με τον διονυσιακό θίασο. Οι Σειληνοί (όπως και οι σάτυροι) ως χθόνιες δυνάμεις δρουν αποτροπαϊκά εξορκίζοντας το κακό και αποτελούν ενδιάμεσο κρίκο μεταξύ του Επάνω και του Κάτω Κόσμου. Εκτός αυτού, τη *διδασκαλία των Εὐμενίδων* θα ακολουθούσε ένα σατυρικό δράμα. Για όλους αυτούς τους λόγους, μπορεί να δικαιολογηθεί η παρουσία του σειληνού σε μια αγγειογραφική παράσταση ανάλογου θέματος. Γνωρίζοντας ότι στο θεματολόγιο του Αστέα περιλαμβάνονται έργα που συνδέονται με το θέατρο, δεν θα αποκλείαμε τη σύνδεση της αγγειογραφίας με θεατρική παράσταση. Για ανάλογους λόγους μπορούμε να υποθέσουμε θεατρικές αναφορές στην αγγειογραφία του Πύθωνος (*II.15*), ο οποίος υπήρξε μαθητής του Αστέα.

Στον απουλικό κρατήρα *II.30* η σύνθεση των προσώπων –Κλυταιμήστρα και Αγαμέμνων(;), Πυλάδης, Σειληνός– δεν παραπέμπει σε σκηνή των *Εὐμενίδων*, ενώ παράλληλα η στατικότητα των μορφών και η απουσία έντονων χειρονομιών δεν μεταδίδει την εντύπωση θεατρικού δρώμενου. Ωστόσο, τα πρόσωπα σχετίζονται με τον μύθο της *Όρέστειας* και τα φορέματά τους θυμίζουν έντονα θεατρικά κοστούμια. Ειδικότερα η εμφάνιση του *ικέτη* Ορέστη με το *ποικίλον*, το σκηνικό ένδυμα της τραγωδίας που καλύπτει όλο το σώμα, είναι ξεχωριστή και έρχεται να παραβιάσει τον κανόνα που θέλει τον ήρωα να είναι σε *ηρωική γυμνότητα* σε όλες τις σχετικές παραστάσεις. Είναι φανερή η πρόθεση του καλλιτέχνη να υποδηλώσει τις τραγικές καταβολές της εικονογραφικής αποτύπωσης.

¹⁰⁷⁹ Βλ. εδώ [260](#).

Για την παράσταση της αττικής πελίκης **II.23** ο Tarlin¹⁰⁸⁰ παρατηρεί ότι παραπέμπει περισσότερο σε αττική αγγειογραφία του 5^{ου} αι. π.Χ παρά σε δυτική λόγω της απλότητας των τριών μορφών, με εξαίρεση τον κυρτό κωνικό ομφαλό στο κέντρο. Παρόλο που δεν είναι αδύνατον αυτό το χαρακτηριστικό της εικονογραφίας να γεννήθηκε στην αττική τέχνη και να διαδόθηκε στη Δύση, θεωρεί πιο πιθανό το αντίθετο —κάτι σαν «ρετρό» επίδραση, δηλαδή αναβίωση του παλαιότερου ύφους της αττικής αγγειογραφίας στη Δύση. Οι Trendall και Webster¹⁰⁸¹ θεωρούν ότι στην απεικόνιση αυτή η σύνδεση με το θέατρο βρίσκεται στην ενδυμασία των Ερινύων, επειδή τα μακριά ενδύματα δεν ευνοούν την καταδίωξη και, επομένως, ο αγγειογράφος θα πρέπει να είχε κατά νου μάλλον τις Ερινύες του Χορού που ορχούνται. Κατά τη γνώμη μου, από το στοιχείο αυτό και μόνον δεν μπορούμε να υποθέσουμε τραγικές καταβολές της εικονογραφικής παράστασης εφόσον δεν αναγνωρίζονται με σαφήνεια θεατρικές στολές. Ερινύες με ποδήρη χιτώνα απεικονίζονται και σε παραστάσεις που δεν φαίνεται να έχουν άμεση σύνδεση με το θέατρο, ενώ συμβαίνει στην ίδια σύνθεση να υπάρχει συνδυασμός κοντού και ποδήρους φορέματος.

Προβληματική είναι η περίπτωση της νεστορίδας **II.13** όπου ο Ορέστης απεικονίζεται σε *στάση γονυκλισίας* επάνω σε έξαρμα το οποίο όχι μόνο δεν έχει το δικτυωτό κάλυμμα αλλά και δεν μοιάζει καν στο σχήμα με *ομφαλό*. Ο Prag¹⁰⁸² έχει παραλληλίσσει την αγγειογραφία αυτή με τις απεικονίσεις των αττικών αγγείων του 5^{ου} αι. π.Χ. που ερμηνεύονται ως παραστάσεις της Δίκης του Ορέστη στον Άρειο Πάγο.¹⁰⁸³ Το έξαρμα θεωρήθηκε ότι παριστάνει το βάθρο της «ύβρεως», στο οποίο κάθισε ο κατηγορούμενος Ορέστης, και η καθιστή γυναικεία μορφή ερμηνεύθηκε ως η πρεσβύτερη των Ερινύων που κάθισε στον λίθο της «άναιδείας» και η οποία έχει ήδη αρχίσει να μεταμορφώνεται σε Ευμενίδα. Ωστόσο, το έξαρμα γης στο οποίο έχει καταφύγει ο ήρωας δεν μοιάζει σε τίποτε με τις σειρές λίθων των αττικών αγγειογραφιών, με τις οποίες παραλληλίζει την παράσταση ο Prag, και θεωρώ

¹⁰⁸⁰ P&P 60.

¹⁰⁸¹ TRENDALL & WEBSTER (1971) III.1.9.

¹⁰⁸² PRAG (1985) 49.

¹⁰⁸³ Βλ. εδώ [227](#).

πιθανότερο να πρόκειται για κακότεχνα ζωγραφισμένο *ομφαλό*. Η γνώμη μου είναι ότι, αν επρόκειτο να παρασταθεί η σκηνή της Δίκης, θα ήταν παρούσα η θεά Αθηνά και πιθανότατα θα αποτυπωνόταν ψηφοδόχος κάλπη. Τα στοιχεία αυτά είναι απαραίτητα προκειμένου να σηματοδοτηθεί η ταυτότητα της σκηνής και συναντώνται σε ρωμαϊκές αποτυπώσεις της Δίκης στον Άρειο Πάγο.¹⁰⁸⁴ Ωστόσο, καθώς ελλείπουν σύγχρονα παράλληλα, η ερμηνεία της αγγειογραφίας παραμένει προβληματική. Είναι γεγονός ότι η στάση του σώματος της φτερωτής Ερινύας είναι ασυνήθιστα ήρεμη. Είναι όμως βέβαιο ότι δεν απειλεί τον Ορέστη; Η θέση των χεριών της θυμίζει ανάλογες παραστάσεις στις οποίες οι θεότητες επιτίθενται με φίδια. Λόγω της κακής κατάστασης στην οποία έχει διατηρηθεί η αγγειογραφία δεν μπορούμε να αποφανθούμε με σιγουριά ότι η Ερινύα δεν έχει φίδια στα μαλλιά και δεν κρατά φίδια στα χέρια. Ο Bock¹⁰⁸⁵ περιγράφει δύο φίδια τυλιγμένα πίσω από τα μαλλιά της Ερινύας, τα οποία όμως δεν είναι πλέον ορατά. Ωστόσο η Mayo¹⁰⁸⁶ αναφέρει ότι εξέταση του αγγείου με υπεριώδη ακτινοβολία έδειξε ότι το μεγαλύτερο μέρος της λευκής βαφής των φτερών ήταν σύγχρονη επιζωγράφιση και αμφιβάλλει για το αν τα φίδια ήταν αυθεντικά ή έργο νεότερου συντηρητή. Ό,τι και αν συμβαίνει, έχουμε και άλλα παραδείγματα αγγειογραφιών με θέμα την *ασυλία* στους Δελφούς όπου η επέμβαση του Απόλλωνα φαίνεται να έχει κατευνάσει τις Ερινύες (**II.15**, **II.18**) όπως υπάρχει και περίπτωση (**II.29**) όπου, παρά την απουσία θεικής προστασίας, οι θεότητες μοιάζουν ήρεμες και καθόλου επιθετικές. Το «κλειδί» για την ερμηνεία της παράστασης της νεστορίδας **II.13** θα μπορούσε να είναι η καθιστή γυναικεία μορφή, της οποίας ωστόσο η ταυτότητα παραμένει άγνωστη, καθώς δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο της ενδυμασίας της ή κάποιο εξάρτημα που θα μας βοηθούσε να την ταυτοποιήσουμε με βεβαιότητα. Δεν είναι άνευ σημασίας το γεγονός ότι σε παράσταση του μύθου του Ακταίωνος που αποτυπώνεται στον λαιμό του ίδιου αγγείου, απεικονίζεται στο δεξί άκρο καθιστή γυναικεία μορφή (νύμφη) η οποία παρακολουθεί τη σκηνή σε στάση απολύτως ανάλογη με αυτήν της καθιστής μορφής στην παράσταση του Ορέστη που μελετάμε.

¹⁰⁸⁴ Βλ. εδώ [235](#).

¹⁰⁸⁵ BOCK (1935) 500.

¹⁰⁸⁶ MAYO (1982) 71.

4.3.3 Η ασυλία στο Παλλάδιο

4.3.3.1 Η εικόνα

Π.31 Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung, VI 4565.¹⁰⁸⁷ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 41 εκ., Ζωγράφος του Hearst, περ. 400 π.Χ. [Εικ. 61]

Αγένειος νέος άνδρας (Ορέστης), με χλαμύδα ριγμένη στον αριστερό ώμο και πέτασο πίσω από τον αυχένα, είναι καθισμένος στο βάθρο του Παλλαδίου και το αγκαλιάζει με το αριστερό του χέρι ενώ δεξιά και αριστερά βρίσκονται δύο φτερωτές Ερινύες. Ο *ικέτης* κρατά ξίφος στο δεξί χέρι και κολεό στο αριστερό. Το άγαλμα της Αθηνάς αναπαρίσταται με ποδήρη χειριδωτο χιτώνα με ζώνη στη μέση και περικεφαλαία. Έχει στο αριστερό χέρι στρογγυλή ασπίδα διακοσμημένη με ακτινωτό μοτίβο και με το δεξί στηρίζεται στο δόρυ. Οι Ερινύες φορούν κοντούς χιτώνες, έχουν φίδια στα μαλλιά και κρατούν από ένα φίδι σε κάθε χέρι. Ενώ κοιτούν προς τον Ορέστη, ο διασκελισμός τους είναι αντίθετος, σαν να προχωρούν απομακρυνόμενες από το άγαλμα της θεάς.

4.3.3.2 Ερμηνεία της εικόνας και σύνδεση με το δράμα

Αν και υπάρχουν πολλές απεικονίσεις του Ορέστη στους Δελφούς, η παράσταση αυτή της *ασυλίας* στο Παλλάδιο είναι μοναδική. Η αγγειογραφία είναι πολύ κοντά στη σκηνή των στ. 235–396 των *Εύμενίδων* που, από όσο γνωρίζουμε, ήταν ένα εύρημα του Αισχύλου.¹⁰⁸⁸ Το αγγείο χρονολογείται στα πρώιμα απουλικά, το αργότερο στο 390 π.Χ.,¹⁰⁸⁹ προτού δημιουργηθεί οποιοδήποτε ρεπερτόριο συμβόλων.

¹⁰⁸⁷ LIMC “Orestes” 61 = “Erinys” 74 = Athena 116· *RVAp* 1/32· DYER (1969) 53, πίν. V, εικ. 8· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 113–114, πίν. 23.2· KNOEPFLER (1993) 104–105, εικ. 90· De CESARE (1997) 132, 133 εικ. 74, κατ. 48· DEARDEN (1999) 238· *CFST Ap* 4· *P&P* 67, αρ. 11· VAHTIKARI (2014) App. I 250.

¹⁰⁸⁸ *P&P* 67.

¹⁰⁸⁹ *RVAp* 1/32. Η δράση του *Z. του Hearst* τοποθετείται στο τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αι π.Χ. με την επισήμανση ότι τα τελευταία έργα του μπορεί να ανήκουν στα πρώτα χρόνια μετά το γύρισμα του αιώνα.

Ο Dearden¹⁰⁹⁰ το χρονολογεί προ του 400 π.Χ. και παραλληλίζει την αγγειογραφία με μία παρόμοια από τους Λεοντίνους, αλλά χωρίς άγαλμα.¹⁰⁹¹ Ο ζωγράφος της Απουλίας δεν είχε αττικά πρότυπα και, αν θέλει κανείς να αναζητήσει προδρόμους, θα φθάσει στις αγγειογραφίες της Κασσάνδρας που καταφεύγει στο Παλλάδιο κατά την άλωση της Τροίας [εικ. xxxviii–xxxix].¹⁰⁹² Οι Trendall και Cambitoglou εκτιμούν ότι η σκηνή της *ασυλίας* του Ορέστη στο Παλλάδιο αντιμετωπίζεται «όπως η σκηνή του εξαγνισμού», με την έννοια ότι οι Ερινύες απομακρύνονται από τον Ορέστη, καθώς έχουν πλέον μεταμορφωθεί σε Ευμενίδες.

Είναι ενδιαφέρον ότι οι Ερινύες στην αγγειογραφία αυτή παρουσιάζονται αρκετά ανδροπρεπείς, όπως τείνουν να απεικονίζονται στις αττικές παραστάσεις του 5^{ου} αι. π.Χ.¹⁰⁹³ Ο Taplin¹⁰⁹⁴ σημειώνει ότι το παρουσιαστικό τους θα μπορούσε να έχει επηρεαστεί από τις παραστάσεις δράματος όπου τα μέλη του Χορού ήταν βεβαίως άνδρες, αλλά θεωρεί πιθανότερη εξήγηση την αδυναμία του ζωγράφου —και συμφωνώ απολύτως ως προς αυτό. Η αδεξιότητα αυτή θα δικαιολογούσε, κατά τη γνώμη του, και το άσχημο πρόσωπο της αριστερής Ερινύας, παρόλο που, όπως σημειώνει, έχουμε ένα παράλληλο: ένα ζευγάρι με άσχημες Ερινύες σε λευκανικό καλυκοειδή κρατήρα του *Κλήβελαντ* (*Museum of Art 1991.1*)¹⁰⁹⁵ με απεικόνιση της σκηνής του τέλους από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη [Εικ. 96–97].

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αγγειογραφία του κρατήρα *II.31* είναι εμπνευσμένη από τις *Εύμενίδες* του Αισχύλου —και πιο συγκεκριμένα από τη σκηνή της *ασυλίας* του Ορέστη στο *παλαιόν βρέτας* της Αθηνάς— όμως δεν παρουσιάζει στοιχεία που θα επέτρεπαν άμεση σύνδεση με θεατρική παράσταση.

¹⁰⁹⁰ DEARDEN (1999) 238.

¹⁰⁹¹ LCS 200/21: Chequer Painter.

¹⁰⁹² Ενδεικτικά: και *Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81669*, αττική υδρία του *Ζωγράφου του Κλεοφράδη* από τη Νόλα, 500–475 π.Χ.: *Malibu, J. Paul Getty Museum 121110*, αττική κύλικα του Ευφρόνιου, περ. 500 π.Χ. Βλ. και MORET (1975) 103–134.

¹⁰⁹³ Ο Trendall [TRENDALL (1990a) 214] παρατηρεί ότι ανδροπρεπής επίσης είναι η Ερινύς του *Λονδίνου, British Museum F166* (περ. 370 π.Χ.): *RVAp 4/232· CFST Ap 43*.

¹⁰⁹⁴ *P&P* 67.

¹⁰⁹⁵ *P&P*, 123 αρ. 35. Στη σκηνή της *Μήδειας* οι Ερινύες μοιάζουν ηθελημένα άσχημες, ενώ στο αγγείο μας είναι απλά αδέξια ζωγραφισμένες.

4.3.4 Σκηνή εξαγνισμού

4.3.4.1 Οι εικόνες

Εξαγνισμός με αίμα χοιριδίου

II.32 Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή, μετά από δημοπρασία του οίκου Christie's, 12 Δεκ. 2002 (παλαιότερα Μελβούρνη, Συλλογή Geddes A 4:8).¹⁰⁹⁶ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 29,7 εκ., Ζωγράφος του *Tarporley*,¹⁰⁹⁷ 400–375 π.Χ. Στην άλλη: δύο ιματιοφόροι νέοι με ράβδους. [Εικ. 62]

II.33 Μιλάνο, Αγορά Αρχαιοτήτων (παλαιότερα).¹⁰⁹⁸ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος των *Ευμενίδων*, περ. 370 π.Χ. [Εικ. 63]

II.34 Παρίσι, Μουσείο Λούβρου Cp710.¹⁰⁹⁹ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 48,7 εκ., Ζωγράφος των *Ευμενίδων*, προέλευση: *Armento*(;), 380–370 π.Χ. Στην άλλη όψη: δύο ζευγάρια που συνομιλούν. [Εικ. 64]

II.35 Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 4794.¹¹⁰⁰ Ποσειδωνιακή πεπλατυσμένη λήκυθος ερυθρόμορφη, εργαστήριο του *Ασστέα*, προέλευση: *Contrada Gaudo*, Τάφος 2, 350–340 π.Χ. [Εικ. 65]

¹⁰⁹⁶ *LIMC Suppl.* 2009 “Orestes” add. 4* = “Apollon” add. 53· TRENDALL (1990a) 212–214, πίν. 36.1· *RVAp Suppl.* 2: 12/4a· KNOEPFLER (1993) 74–75, εικ. 56· DEARDEN (1999) 238· LISSARRAGUE (2008) 442· CSAPO (2010) 45· *CFST* 414, Ap 33, πίν. LIV· VAHTIKARI (2014) App. I 259.

¹⁰⁹⁷ Ο *Z. του Tarporley* ήταν ο κυριότερος εκπρόσωπος του λεγόμενου «απλού στυλ», μιας τάσης επικράτησε στην απουλική κεραμική του 4^{ου} αι. π.Χ., με προτίμηση σε μικρότερα αγγεία (π.χ. κωδωνόσχημους κρατήρες) διακοσμημένα με σχετικά απλές και λιτές συνθέσεις. Ο *Z. του Tarporley* απεικόνισε πρώτος «φλύακες». Επίγονοί του υπήρξαν ο *Z. του Hoppin*, ο *Z. του Maplewood* κ.α.

¹⁰⁹⁸ DYER (1969) 52 κ.ε., πίν. II, εικ. 2· *Finarte Catalogue* 5 (1963) πίν. 42–3· TRENDALL (1990a) 213, πίν. 38:1· *RVAp* I 97, 4/230· VAHTIKARI (2014) App. I 246.

¹⁰⁹⁹ *CVA Louvre* XXV 61–63, πίν. 50–52· *P&P* 62–64, αρ. 8· *RVAp* I 97, 4/229· *CFST* Ap 44· *LIMC* “Orestes” 48* = “Erinys” 63· KOSSATZ-DEISSMAN (1978) 107–111 και πίν. 20:2 (K41)· KNOEPFLER (1993) 72–73 και πίν. XVIII· DYER (1969) 51 κ.ε., πίν. II, 1· BARDEL (2000) 171–172· *CFST* 417, Ap 44, πίν. LVIII· VAHTIKARI (2014) App. I 248.

¹¹⁰⁰ *RVP* 109, αρ.142, πίν. 62a· GOGOS (1984) 35, εικ. 6· *LIMC* “Orestes” 49 = “Erinys” 64* = “Leto” 69, “Manto” 2· KNOEPFLER (1993) 76, εικ. 60· TRENDALL & WEBSTER (1971) 49, III.1.12·

Αναφέρεται από τον Trendall¹¹⁰¹ άλλο ένα αγγείο με ανάλογη παράσταση εξαγνισμού του Ορέστη, το οποίο βρίσκεται στο Brindisi και παραμένει αδημοσίευτο.

Εξαγνισμός με δάφνη και νερό ή αίμα

II.36 Λονδίνο, British Museum F166.¹¹⁰² Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 33 εκ., Ζωγράφος των Ευμενίδων, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, 390–380 π.Χ. (σύμφωνα με το Βρετανικό Μουσείο 380-360 π.Χ.). Στην άλλη όψη: δύο ιματιοφόροι νέοι με ράβδους εκατέρωθεν δωρικού κίονα. [Εικ. 66–67]

II.37 Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ 298 (St 1734).¹¹⁰³ Απουλικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος των Μακρινών Αποπτυγμάτων, αδιευκρίνιστος ο τόπος εύρεσης, 380–360 π.Χ. Στην άλλη όψη: τρεις ιματιοφόροι νέοι. [Εικ. 68]

Εξαγνισμός:

II.38 Lipari.¹¹⁰⁴ Πέντε θραύσματα Σικελικού κρατήρα (καλυκοειδούς;) ερυθρόμορφου, 350–325 π.Χ. Από τις ανασκαφές στα τείχη της πόλης, 1971. Η αποσπασματική κατάσταση της παράστασης δεν επιτρέπει την αξιοποίησή της για τη μελέτη του θέματός μας, όμως αξίζει να γίνει μια αναφορά, στο τέλος αυτής της ενότητας, γιατί παρουσιάζει κάποια πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία. [Εικ. 69]

Οι σκηνές εξαγνισμού έχουν ως πυρήνα τον *ομφαλό* ή τον βωμό όπου ο Ορέστης έχει ζητήσει άσυλο. Οι *ομφαλοί* είναι ωσειδείς και πατούν επάνω σε βωμό. Έχουν τη συνήθη δικτυωτή διακόσμηση που μιμείται το *αγρηγόν*, εκτός από εκείνον του *Z. του Tarpoley (II.32)* ο οποίος έχει ζωγραφισμένες ακτίνες στη βάση του, στεφάνι δάφνης στο μέσο και κροσωτές ταινίες στην κορυφή. Στο αγγείο **II.36** επάνω στον

BUREN (1958) 420, πίν. 113: 9–10· KOSSATZ–DEISSMANN (1978) 105, αρ. K 40· DYER (1969) 38 κ.ε., πίν. IV, εικ. 6· MORET (1975) πίν. 76.2· *CFST* 501, P 7, πίν. CXXXIV.

¹¹⁰¹ TRENDALL (1990a) 213, αρ. 11.

¹¹⁰² DYER (1969) 52 κ.ε., πίν. III, εικ. 3· *RVAp* I 97, 4/232· TRENDALL (1990a) 214, πίν. 38.2· *CFST* 417, Ap 43, πίν. LVIII· VAHTIKARI App. I 247.

¹¹⁰³ *LIMC* “Erinys” 65, “Orestes” 51· DYER (1969) 52 κ.ε., πίν. IV, εικ. 5· *RVAp* I 83/127· MORET (1975) πίν. 47.2· TRENDALL (1990a) 213· *CFST* 418, Ap 45, πίν. LIX· VAHTIKARI App. I 257.

¹¹⁰⁴ *LCS Suppl.* 3, 275· BERNABÓ BREA (1981) 376, 454 a–d· BERNABÓ BREA & CAVALIER (1997) 109–110, εικ. 125.

βωμό υπάρχουν δύο μεγάλα φύλλα άκανθας, ενώ η πλαϊνή επιφάνεια φέρει την αριστερόστροφη επιγραφή ΙΕΡΑ ΔΕΛ..., η οποία είναι μεταγενέστερη (σύμφωνα με την περιγραφή του Βρετανικού Μουσείου). Οι βωμοί πατούν κατά κανόνα σε κρηπίδα με δύο βαθμίδες. Στη λήκυθο του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) οι πλευρές του βωμού είναι διακοσμημένες με τρίγλυφα και μετόπες. Στον κρατήρα του *Z. των Ευμενίδων II.33* ο βωμός που χρησιμεύει ως βάση του *ομφαλού* στολίζεται με ταινίες από συνεχόμενες τούφες μαλλιού. Την ιερότητα του χώρου υπογραμμίζουν ένας κίονας πίσω από τον βωμό (**II.35**) ή δίπλα στον *ομφαλό* (**II.36**), ένα φυτό δάφνης (**II.33, II.35**), βουκράνια ενίοτε με στολισμένα κέρατα (**II.32, II.33, II.36**) ή αναθηματική ασπίδα στο βάθος (**II.34**).

Ο αριθμός των προσώπων που απεικονίζονται στις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας ποικίλλει. Η πιο απλή σύνθεση αποτελείται από τον Ορέστη και τον Απόλλωνα (**II.32, II.36**) και οι πιο πολύπλοκες περιλαμβάνουν επτά πρόσωπα (**II.34, II.35**). Στην αγγειογραφία του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) τα πρόσωπα κατονομάζονται με επιγραφές: ΟΡΕΣΤΗΣ, ΑΠΟΛΛΩΝ, ΤΕΙΣΙΦΟΝΗ και ΜΕΓΑΙΡΑ, ΛΑΤΩ, ΑΡΤΕΜΙΣ, ΜΑΝΤΩ.

Ο εικονογραφικός τύπος του νεαρού άνδρα που εξαγνίζεται δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για τον Ορέστη (επιπλέον στο αγγείο **II.35** κατονομάζεται από επιγραφή, όπως μόλις αναφέρθηκε). Σε τρεις αγγειογραφίες (**II.32, II.36** και **II.37**) απεικονίζεται στη *στάση γονυκλισίας* που μας είναι γνωστή από τις σκηνές *ασυλίας* στο δελφικό μαντείο, ενώ στις υπόλοιπες τρεις κάθεται ήρεμος, με ελαφρά σκυμμένο το κεφάλι, επάνω στον βωμό. Η αμφίεσή του είναι η γνωστή των σκηνών *ασυλίας*: χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος (**II.33, II.35**) ή, συνηθέστερα, ένα ύφασμα περασμένο στον βραχίονα ή ριγμένο στους ώμους. Όπως κι αν είναι, το σώμα του αποκαλύπτεται γυμνό (*ηρωική γυμνότητα*). Σε δύο αγγειογραφίες έχει πύλο περασμένο με κορδόνι από τον λαιμό και ριγμένο πίσω στον αυχένα (**II.35, II.36**). Είναι ανυπόδητος και μόνον στη λήκυθο του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) φορά ενδρομίδες. Κρατά πάντοτε ξίφος στο δεξί χέρι και σε δύο περιπτώσεις (**II.32** και **II.36**) έχει τον κολεό στο αριστερό, ενώ στον κρατήρα **II.34** ο κολεός κρέμεται από τον τελαμώννα.

Ο Απόλλων απεικονίζεται όρθιος, ήρεμος και επιβλητικός, είτε τελείως γυμνός με ένα ιμάτιο τυλιγμένο στον βραχίονα (**II.32, II.35, II.36**) είτε με λοξό ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος και το οποίο στα **II.33** και **II.34** είναι ωραία ποικιλμένο. Στα αγγεία **II.32, II.35** και **II.37** φορά υποδήματα. Είναι δαφνοστεφανωμένος και, σε όλες τις περιπτώσεις πλην του **II.37**, κρατά ψηλό κλαδί δάφνης. Στη λήκυθο του εργαστηρίου του Αστέα, το κλαδί αυτό είναι στολισμένο με ταινίες που μιμούνται τις συνεχόμενες τούφες μαλλιού οι οποίες κάλυπταν τον δελφικό *ομφαλό*. Σε τέσσερις παραστάσεις (**II.32–II.35**) ο Απόλλων κρατά πάνω από το σώμα του Ορέστη θυσιασμένο λευκό χοιρίδιο, ενώ σε άλλες δύο (**II.36** και **II.37**) κρατά φιάλη και φύλλα δάφνης και ραντίζει τον *ικέτη*. Στην παράσταση του αγγείου **II.33** ο Απόλλων κρατά χοιρίδιο στο δεξί χέρι και φιάλη στο αριστερό.

Ερινύες απεικονίζονται σε τρεις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας και η απόδοσή τους είναι διαφορετική σε κάθε περίπτωση. Στον κρατήρα **II.34** υπάρχουν τρεις άπτερες Ερινύες: οι δύο επάνω κοιμούνται σε θέση καθιστή, ενώ η τρίτη βρίσκεται στο κάτω μέρος της εικόνας και απεικονίζεται από τη μέση και πάνω (είτε προβάλλει από τη γη, πράγμα που υποδηλώνει τη σχέση της με τον Κάτω Κόσμο, είτε απλά μόλις έχει ξυπνήσει). Φορούν κοντούς χιτώνες με σταυρωτούς μασχαλιστήρες, ζωσμένους στη μέση, και ενδρομίδες στα πόδια. Στη λήκυθο του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) απεικονίζονται οι προτομές δύο άπτερων Ερινύων που φορούν κόκκινα φορέματα στολισμένα με ρόδακες και στιγμωτές ταινίες, και είναι τυλιγμένες με φίδια στο σώμα και στα μαλλιά. Η μοναδική φτερωτή Ερινύα αυτής της ομάδας είναι εκείνη του **II.37**, με πολύ κοντό ιδιόρρυθμο χιτώνα ζωσμένο στη μέση.

Η θεά Άρτεμις απεικονίζεται σε τρεις αγγειογραφίες της ομάδας (**II.33, II.34** και **II.35**) με στολή κυνηγίου και ενδρομίδες, να παρακολουθεί τη σκηνή. Κρατά ένα ή δύο ακόντια, έχει τόξο (**II.35**) και γωρυτό με βέλη στην πλάτη (**II.33**). Στη λήκυθο **II.35** τείνει προς τον Ορέστη το δάφνινο στεφάνι που κρατά και συνοδεύεται από ένα λευκό κυνηγόσκυλο. Ιέρεια απεικονίζεται σε τρεις αγγειογραφίες αυτής της ομάδας (**II.33, II.35** και **II.37**) ως ηλικιωμένη γυναίκα με λευκά μαλλιά. Στα αγγεία **II.33** και **II.37** πιθανόν φορά πέπλο (στο **II.33** ίσως υπάρχει και ένα μικρό ιμάτιο που καλύπτει

τη ράχη, τους ώμους και το πίσω μέρος του κεφαλιού)¹¹⁰⁵ και κρατά το κλειδί του ναού στολισμένο με τη γνωστή ταινία από τούφες μαλλιού. Στη λήκυθο του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) ο τύπος της ιέρειας διαφοροποιείται: φορά βαρύτερο ποδήρες ποικιλμένο ένδυμα και κρατά στεφάνι δάφνης στο ένα χέρι και φιάλη με ταινία στο άλλο. Η επιγραφή την κατονομάζει ως ΜΑΝΤΩ. Στην ίδια αγγειογραφία απεικονίζεται και η Λητώ, η οποία κατονομάζεται από επιγραφή (ΛΑΤΩ). Μορφή μεγαλόπρεπη και επιβλητική, με υψηλό πόλο και κάλυμμα κεφαλής και στολισμένη με κοσμήματα, στηρίζεται σε σκήπτρο και κρατά στεφάνι από πλεγμένο μαλλί. Βρίσκεται πίσω από τον Απόλλωνα και τον συνοδεύει με την ιδιότητα της μητέρας του. Στον κρατήρα του *Z. των Ευμενίδων II.34* απεικονίζεται γυναικεία μορφή η οποία τείνει το χέρι για να αγγίξει μία κοιμώμενη Ερινύα. Φορά ωραία πτυχωμένο χιτώνα, λοξό ιμάτιο με ποικίλματα και έχει καλυμμένο το κεφάλι, πράγμα το οποίο, κατά την Bardel,¹¹⁰⁶ αποτελεί σαφή ένδειξη της οντολογικής της κατάστασης: δεν μπορεί παρά να είναι το φάσμα της Κλυταιμνήστρας, που προσπαθεί να ξυπνήσει τις κοιμισμένες Ερινύες για να καταδιώξουν στον Ορέστη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά σε τμήμα παράστασης (**II.38**) που έχει διατηρηθεί σε πέντε θραύσματα ερυθρόμορφου Σικελικού κρατήρα (καλυκοειδούς;) από τη Λιπάρα (Lipari). Σώζεται το κεφάλι και ο άνω κορμός ανδρικής μορφής στον τύπο του Ορέστη που βρίσκεται στο εσωτερικό ενός οικοδομήματος και κρατά γυμνό ξίφος. Δίπλα του διακρίνονται ελάχιστα ίχνη από κάποια Ερινύα. Σε ένα άλλο θραύσμα που φαίνεται ότι ανήκε στο ίδιο αγγείο, έχει διατηρηθεί ωραιότατο κεφάλι νέας γυναίκας που κρατά αναμμένο πυρσό και η οποία έχει θεωρηθεί ως ιέρεια. Εντυπωσιακό είναι το οικοδόμημα: σώζεται η στέγη όπου αποδίδονται πλαστικά οι γεισίποδες και δύο κίονες –περιέργως ένας δωρικός και ένας ιωνικός. Η βαριά κατασκευή του κτηρίου παραπέμπει μάλλον σε ναό παρά σε ταφικό ναΐσκο. Ο ανασκαφέας αναφέρει την παράσταση ως «σκηνή εξαγνισμού (“purificazione”) του Ορέστη στον ναό των Δελφών», χωρίς όμως να δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁵ ΜΑΝΤΗΣ (1990) 58 σημ. 220.

¹¹⁰⁶ BARDEL (2000) 171.

¹¹⁰⁷ Βλ. εδώ [270](#).

4.3.4.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

Οι αγγειογράφοι τοποθετούν την τελετή εξαγνισμού του Ορέστη στους Δελφούς.¹¹⁰⁸ Αυτό είναι σαφές από την ύπαρξη του *ομφαλού* (σε τέσσερα αγγεία), ο οποίος μάλιστα συνδυάζεται με τον τρίποδα στον κρατήρα του *Z. των Ευμενίδων II.33*.¹¹⁰⁹ Στις δύο περιπτώσεις που έχουμε βωμό αντί του *ομφαλού* (**II.35** και **II.37**) υπάρχουν ενδείξεις ότι πρόκειται για το δελφικό ιερό. Στο αγγείο **II.37** σχετική ένδειξη αποτελεί η παρουσία της *κλειδούχου ιέρειας*, η οποία μάλιστα απεικονίζεται *σε φυγή*. Στη λήκυθο **II.35** υπάρχει το φυτό δάφνης δίπλα στον βωμό, η ταινία από τούφες μαλλιού που στολίζει το κλαδί δάφνης του Απόλλωνα, ανάλογη με εκείνην που κάλυπτε τον ιερό *ομφαλό*, καθώς και η παρουσία της ιέρειας Μαντώ. Η Μαντώ σχετίζεται μυθολογικά με το δελφικό μαντείο. Όπως φανερώνει το ίδιο το όνομά της, ήταν ονομαστή μάντις, κόρη του μάντη της Θήβας Τειρεσία. Στις μυθικές παραδόσεις το όνομά της συνδέεται με την εκστρατεία των Επιγόνων κατά της Θήβας. Μετά την κατάληψη της πόλης, η Μαντώ συνελήφθη και οδηγήθηκε στο Μαντείο των Δελφών όπου αφιερώθηκε στον Απόλλωνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Μαντώ διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον εξαγνισμό του Αλκμέωνα, ενός άλλου μητροκτόνου η ιστορία του οποίου συχνά παραλληλίζεται με αυτήν του Ορέστη ([Απολλόδ.] 3.7.4, 3.7.7). Ο Μάντης¹¹¹⁰ θεωρεί ότι πρόκειται για ενσυνείδητη παραλλαγή του Αστέα, ο οποίος είναι εξοικειωμένος με τον τύπο της *κλειδούχου ιέρειας*, όπως δείχνουν τα άλλα του έργα. Πέραν αυτού υπάρχει γενικότερη τάση των αγγειογράφων της Μεγάλης Ελλάδας να συμπληρώνουν τις συνθέσεις αποτυπώνοντας και μορφές που σχετίζονται ελάχιστα με τον εκάστοτε μύθο. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι ο Αισχύλος δεν κατονομάζει ούτε τις Ερινύες ούτε την ιέρεια. Τα ονόματα ΤΕΙΣΙΦΟΝΗ και ΜΕΓΑΙΡΑ απαντούν πρώτη φορά στο αγγείο του εργαστηρίου του Αστέα **II.35**. Σε άλλη αγγειογραφία που φέρει την υπογραφή του ίδιου καλλιτέχνη και όπου αποτυπώνεται το επεισόδιο της *ασυλίας* του Ορέστη στον *ομφαλό* υπό την

¹¹⁰⁸ Για τον εξαγνισμό του Ορέστη βλ. *ThesCRA* II 15–16.

¹¹⁰⁹ Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αριστερόστροφη επιγραφή ΙΕΡΑ ΔΕΛ... στην πλαϊνή επιφάνεια του βωμού του **II.36** είναι μεταγενέστερη και συνεπώς δεν μπορεί να εκληφθεί ως τεκμήριο για την ταύτιση του τόπου.

¹¹¹⁰ Π.χ. **II.12**. ΜΑΝΤΗΣ (1990) 59–60, σημ. 229.

προστασία του Απόλλωνα (*II.12: San Antonio, Museum of Art 86.134.168*), οι δύο Ερινύες κατονομάζονται από τις επιγραφές ως ΜΕΓΑΙΡΑ και ΑΛΛΕΚΤΩ.

Σε τέσσερις παραστάσεις ο εξαγνισμός γίνεται με το αίμα του σφαγμένου λευκού χοιριδίου που ο Απόλλων κρατά πάνω από το σώμα του Ορέστη. Σε άλλες δύο, ο θεός ραντίζει τον *ικέτη* με ύδωρ ή αίμα¹¹¹¹ από τη φιάλη που κρατά, χρησιμοποιώντας ως μέσο φύλλα δάφνης. Η φιάλη είναι ούτως ή άλλως ένα χαρακτηριστικό εξάρτημα του Απόλλωνα και εμφανίζεται στα χέρια του θεού ακόμα και χωρίς να έχει χρηστικό ρόλο. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, είναι σαφές ότι η φιάλη περιέχει το υγρό του εξαγνισμού, το οποίο θα μπορούσε να είναι νερό ή και το αίμα του θυσιασθέντος ζώου. Σε μία αγγειογραφία (*II.33*) ο Απόλλων κρατά χοιρίδιο στο δεξί χέρι και φιάλη στο αριστερό.

Είναι ενδιαφέρον ότι, ενώ υπάρχουν τρεις αγγειογραφίες του *Z. των Ευμενίδων* με αυτό το θέμα, στην καθεμιά από αυτές το επεισόδιο αποδίδεται διαφορετικά. Στις δύο περιπτώσεις ο εξαγνισμός γίνεται με αίμα χοιριδίου και η σύνθεση είναι πολυπρόσωπη: παρίσταται η Άρτεμις δίπλα στον Απόλλωνα και, επιπλέον, είτε η ιέρεια (*II.33*) είτε το φάσμα της Κλυταιμίστρας και οι Ερινύες (*II.34*). Στην τρίτη αγγειογραφία (*II.36*) απεικονίζονται μόνον τα δύο βασικά πρόσωπα και ο εξαγνισμός γίνεται με ύδωρ ή αίμα και δάφνη.

Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, η σκηνή εξαγνισμού του Ορέστη απεικονίζεται για πρώτη φορά από τον *Z. του Tarporley*, κατά το α' τέταρτο του 4^{ου} αιώνα π.Χ. (*II.32*). Αυτή η πρώιμη απλοποιημένη (με δύο μόνον πρόσωπα) απεικόνιση χρησιμοποιήθηκε, κατά τον Trendall,¹¹¹² ως πρότυπο για τις μεταγενέστερες αποδόσεις του επεισοδίου από τον *Z. των Ευμενίδων*, ο οποίος ανήκε στο εργαστήριο του *Z. του Tarporley*. Σχετικά με την πηγή έμπνευσης του *Z. του Tarporley*, οι γνώμες δίστανται. Ο Trendall¹¹¹³ θεωρεί πολύ πιθανόν ότι ο ζωγράφος άντλησε την έμπνευσή του από την *Όρέστεια* του Αισχύλου, αν και χρειάζεται

¹¹¹¹ TRENDALL (1990a) 214.

¹¹¹² Οπ.π.

¹¹¹³ Οπ.π., 212 και 214.

προσοχή, όπως λέει, αν επιχειρήσει κανείς να συνδέσει ευθέως την αγγειογραφία με τις *Εὐμενίδες*. Ο Dyer¹¹¹⁴ δέχεται ότι το αγγείο έχει ιδιαίτερα στενή σχέση με τις *Εὐμενίδες*. Ο Dearden¹¹¹⁵ βρίσκει σαφή υπαινιγμό για θεατρική σύνδεση (“a clear suggestion of a theatrical link”) και θεωρεί πιθανή την αναβίωση των *Εὐμενίδων* στη Μεγάλη Ελλάδα κατά τα τέλη του 5^{ου} ή τις αρχές του 4^{ου} αι.π.Χ. Ο Csapo¹¹¹⁶ εκτιμά πως ο κρατήρας **II.32** δείχνει γνώση του κειμένου του Αισχύλου και πως ο ζωγράφος υιοθέτησε ένα μυθολογικό θέμα της αττικής αγγειογραφίας και το εμπλούτισε με τις λεπτομέρειες εκείνες που το έφεραν κοντά στο συγκεκριμένο δράμα. Δεν είναι ωστόσο σαφές ποιες σκηνές της αττικής αγγειογραφίας έχει κατά νου. Ο Giuliani,¹¹¹⁷ συγκρίνοντας τις παραστάσεις των απουλικών αγγείων που απεικονίζουν τον Ορέστη στους Δελφούς με εκείνες των αττικών αγγείων του 5^{ου} αι. π.Χ., καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι αττικές αγγειογραφίες αποδίδουν την υπόθεση περιληπτικά, ενώ οι απουλικές αναφέρονται σε πιο συγκεκριμένες σκηνές, γι’ αυτό και είναι δύσκολο να κατανοηθούν αν δε γνωρίζει κανείς το έργο, είτε μέσα από το κείμενο είτε μέσα από την παράσταση. Υποστηρίζει, λοιπόν, ο Giuliani ότι η πηγή του *Z. του Tarporley* πρέπει να ήταν το γραπτό κείμενο, αφού η σκηνή του εξαγνισμού δεν αναπαραστάθηκε στο θέατρο (μου είναι δύσκολο να κατανοήσω για ποιο λόγο ο αγγειογράφος θα έπρεπε να διαβάσει το κείμενο για να πλάσει στη φαντασία του τη σκηνή του εξαγνισμού και δεν θα του αρκούσε να ακούσει την αφήγηση στη διάρκεια της θεατρικής παράστασης). Ο Taplin¹¹¹⁸ πιθανολογεί ότι η αγγειογραφία αυτή συνδέεται με κάποια εικονογραφική παράδοση ανεξάρτητη των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου, γι’ αυτό και η απουσία των Ερινύων από την εικόνα. Ο Lissarrague¹¹¹⁹ επίσης εκτιμά ότι η εκδοχή αυτή δεν παρουσιάζει καμία θεατρικότητα. Πάντως, κρίνοντας από ένα άλλο έργο του *Z. του Tarporley* όπου απεικονίζεται ο Ορέστης καταδιωκόμενος από ανθρωπόμορφη Ερινύα (*Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology 1917.65*),¹¹²⁰ μπορούμε να εκτιμήσουμε ότι το αισχύλειο δράμα δεν

¹¹¹⁴ DYER (1969) 54.

¹¹¹⁵ DEARDEN (1999) 238.

¹¹¹⁶ CSAPO (2010) 45.

¹¹¹⁷ GIULIANI (2001) 28–35.

¹¹¹⁸ P&P.

¹¹¹⁹ LISSARRAGUE (2008) 442.

¹¹²⁰ TRENDALL (1990a) 212. *LIMC* “Erinys” 70 = “Orestes” 56.

ήταν άγνωστο στον αγγειογράφο [εικ. xxxvi]. Επιπλέον θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι ο *Z. του Tarpoley* έχει φιλοτεχνήσει έργα με ευθείες αναφορές στο θέατρο, όπως μορφές που κρατούν θεατρικά προσωπεία (απουλικοί κρατήρες της *Νέας Υόρκης, Metropolitan Museum of Art 63.21.5*¹¹²¹ και του *Sydney, Nicholson Museum 47.05*¹¹²²) ή κωμικές σκηνές του λεγόμενου «θεάτρου των φλυάκων» (απουλικός κρατήρας της *Νέας Υόρκης, Metropolitan Museum of Art 24.97.104*).¹¹²³

Κατά τη γνώμη μου, μπορούμε να υποθέσουμε με αρκετή πιθανότητα επίδραση των *Εὐμενίδων* στις πολυπρόσωπες παραστάσεις αυτής της ομάδας (*II.33, II.34, II.35* και *II.37*). Στην αγγειογραφία του κρατήρα *II.34* υπάρχει συνδυασμός στοιχείων της τραγωδίας που δεν θα μπορούσαν ποτέ να υπάρξουν ταυτόχρονα στη σκηνή κατά τη διάρκεια της παράστασης.¹¹²⁴ Το άσυλο που προσέφερε ο Απόλλων στον Ορέστη (στ. 64–93) και η παρείσφρηση του εξαγνιστικού χοιριδίου. Οι Ερινύες που κοιμούνται σε θέση καθιστή, πράγμα που συμφωνεί με τα λόγια της Πυθίας (στ. 47) η οποία περιγράφει τις Ερινύες κοιμώμενες σε θρόνους. Το είδωλο της Κλυταιμίστρας (αν και στην αγγειογραφία μοιάζει αγαθό και καθόλου απειλητικό)¹¹²⁵ που προσπαθεί να ξυπνήσει τις κοιμισμένες Ερινύες από τον βαθύ τους ύπνο (στ. 92–139). Η Ερινύα που έχει ξυπνήσει (οι Ερινύες ξυπνούν στους στ. 140–154, αμέσως μετά την αναχώρηση της Κλυταιμίστρας). Οι Ερινύες έχουν χαρακτηριστικά γυναικεία και σε καμία περίπτωση δεν αποδίδονται φρικτές στην όψη, όπως περιγράφονται από τον Αισχύλο. Κι όμως, η αγγειογραφία είναι πολύ κοντά στο δράμα και αν δε γνώριζε κάποιος το έργο δεν θα μπορούσε να καταλάβει το νόημά της.¹¹²⁶ Δεν αποτυπώνεται συγκεκριμένη σκηνή, αλλά συνδυάζεται η σκηνή του προλόγου, κατά την οποία το φάσμα της Κλυταιμίστρας επιχειρεί να ξυπνήσει τις Ερινύες, με την πράξη του εξαγνισμού για την οποία γίνονται κατ' επανάληψη νύξεις στο κείμενο. Επίδραση του Αισχύλου δείχνει επίσης η σύνθεση των προσώπων (Ορέστης, Απόλλων, ιέρεια,

¹¹²¹ *RVAp 3/2*, πίν. 13· *P&P 10*, εικ. 1.

¹¹²² *RVAp 3/15*· *P&P 11*, εικ. 4.

¹¹²³ *RVAp 3/7*· *P&P 13-14*, εικ. 5.

¹¹²⁴ Για τη *συγχρονική εικαστική αφήγηση* βλ. εδώ [28](#).

¹¹²⁵ BARDEL (2000) 172.

¹¹²⁶ *P&P 63*. Ο Tarlin σημειώνει ότι είναι σπάνιο στην δυτική εικονογραφία, τη συνδεόμενη με την ελληνική τραγωδία, να απεικονίζεται Χορός και «αυτές οι τρεις Ερινύες είναι ό τι κοντινότερο σε Χορό έχουμε».

Ερινύα) στον κρατήρα **II.37**. Με το μοτίβο της *ιέρειας σε φυγή*¹¹²⁷ εισάγεται μια σύμβαση εύκολα κατανοητή που συνδέει την εικόνα με την προλογική σκηνή των *Εύμενίδων*. Αναλόγως και η παρουσία της ηλικιωμένης *κλειδούχου ιέρειας* στα αγγεία **II.33** και **II.35** φανερώνει επίδραση των *Εύμενίδων* του Αισχύλου.¹¹²⁸ Άμεσα θεατρικά μοτίβα για σύνδεση με θεατρική παράσταση δεν υπάρχουν στις αγγειογραφίες αυτές, και μόνον τα φορέματα της ληκύθου του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) μπορεί να έχουν υπαινιγμούς σε θεατρικές στολές (τα φορέματα των Ερινύων, η ενδυμασία της Αρτέμιδας με τις εφαρμοστές χειρίδες).

Η σκηνή του εξαγνισμού του Ορέστη είναι μάλλον σπάνια, παρόλο που οι απεικονίσεις του Ορέστη στους Δελφούς είναι συχνές στα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας. Ο Taplin¹¹²⁹ αναφέρει τρεις πιθανές εκδοχές της εμφάνισής της σε αγγεία: α) υπήρχε μία εικονογραφική παράδοση τελείως ανεξάρτητη από την αισχύλεια τραγωδία, που ήθελε τον Ορέστη να εξαγνίζεται με αίμα χοίρου στους Δελφούς από τον Απόλλωνα, β) αναπτύχθηκε μια σκηνοθετική παράδοση βασισμένη στο περιεχόμενο των στ. 282–283, που παρουσίαζε τον Απόλλωνα να εμφανίζεται στη σκηνή κρατώντας ένα χοιρίδιο κατά τον πρόλογο του έργου, ή γ) η εικονογραφική παράδοση του Ορέστη στους Δελφούς, η οποία συνδέθηκε με διάφορους τρόπους με την αισχύλεια τραγωδία, περιστασιακά ενσωμάτωσε μια σκηνή εξαγνισμού εμπνευσμένη από τους στ. 282–283. Αυτή την τελευταία εκδοχή θεωρεί ο Taplin ως την πιο πιθανή και θα συμφωνήσουμε μαζί του.

4.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στις *Εύμενίδες* ο Αισχύλος παρουσιάζει μια εκδοχή η οποία αποτελεί συγκερασμό παλαιότερων μυθικών παραδόσεων που αφορούσαν αφενός μεν στην καταδίωξη του μητροκτόνου Ορέστη από τις Ερινύες αφετέρου δε στην προέλευση της Βουλής του Αρείου Πάγου. Εμπλέκει στην ιστορία της Αθήνας έναν διάσημο *ικέτη*, έναν Αργείο ήρωα του επικού κύκλου, για να προσδώσει αίγλη στην πόλη και κύρος στη

¹¹²⁷ Βλ. εδώ [259](#).

¹¹²⁸ Βλ. εδώ [260](#).

¹¹²⁹ *P&P* 62.

λειτουργία των δημοκρατικών θεσμών. Εισάγοντας έναν νέο αστικό τρόπο διαιτησίας που αποτελεί προέκταση της θείας δικαιοσύνης, υποδεικνύει έναν τρόπο δίκαιης αντιμετώπισης των ξένων *ικετών* από την πόλη της Αθήνας. Στις *Εύμενίδες* το μοτίβο της *ασυλίας* διαφοροποιείται σε σχέση με τα υπόλοιπα *δράματα ικεσίας*. Είναι το μόνο δράμα η δράση του οποίου λαμβάνει χώρα στο κέντρο του άστεως. *Διώκτες* δεν είναι άνθρωποι, αλλά χθόνιες θεότητες. Είναι το μόνο σωζόμενο δράμα που δεν αρχίζει με τον ίδιο τον *ικέτη* να προλογίζει, αλλά η κατάστασή του περιγράφεται από την *ιέρεια* του ναού όπου έχει καταφύγει. Είναι επίσης το μόνο που τελειώνει με πομπή κατά την οποία οι *διώκτριες* συνοδεύονται για να βρουν καταφύγιο στην πόλη, ενώ ο *ικέτης* έχει αναχωρήσει για την πατρίδα του. Η προσφορά των *διωκτριών* να χαρίζουν ευημερία στην πόλη της Αθήνας και σε αντάλλαγμα να εξασφαλίσουν μια πολιτισμένη εστία και έναν τόπο όπου θα λατρευτούν, παρουσιάζει αναλογίες με την προσφορά του *διώκτη* Ευρυσθέα στους *Ήρακλειδες* του Ευριπίδη και του *ικέτη* Οιδίποδα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή.

Η δράση των *Εύμενίδων* περιστρέφεται γύρω από δύο σκηνές *ασυλίας*: στον ιερό *ομφαλό* του δελφικού μαντείου αρχικά και στο *παλαιόν βρέτας* της Παλλάδας, στην Ακρόπολη των Αθηνών, στη συνέχεια. Όσον αφορά στη σκηνή της Δίκης, η γνώμη μου είναι ότι η δράση έχει μετατοπιστεί στον λόφο του Αρείου Πάγου —εφόσον ούτως ή άλλως το επεισόδιο δεν θα ήταν δυνατόν να διεξαχθεί στο εσωτερικό του ναού της Πολιάδος, όπου διαδραματίστηκε η προηγούμενη σκηνή— και ότι ο Ορέστης έχει εγκαταλείψει τη στάση *ικεσίας* στο είδωλο της θεάς. Η πράξη εξαγνισμού του Ορέστη κατά πάσα πιθανότητα δεν παραστάθηκε επί σκηνής ούτε μπορούμε να αναγνωρίσουμε κάποιο σημείο στη διάρκεια της τριλογίας κατά το οποίο θα μπορούσε να έχει παρασταθεί. Ωστόσο, γίνονται επανειλημμένες αναφορές στην κάθαρση του Ορέστη, ενώ η τέλεση της πράξης εξαγνισμού υποβάλλεται μέσα από το κείμενο και πρέπει να ήταν ένα εύρημα του Αισχύλου.

Οι δύο σκηνές *ασυλίας* σχεδόν διαδέχονται η μία την άλλη, αλλά το χρονικό χάσμα που μεσολαβεί αντιστοιχεί σε μέρες ή και εβδομάδες δραματικού χρόνου· πρόκειται για χρονικό χάσμα μοναδικό στη σωζόμενη τραγωδία. Και στις δύο σκηνές *ασυλίας* ο *ικέτης* είναι σε επαφή με το ιερό αντικείμενο του ασύλου. Η επαφή με τον *ομφαλό*

γίνεται ενώ ο Ορέστης έχει επάνω του ακόμα ναπό το αίμα του φόνου, κατόπιν αδείας του θεού, ενώ κατά την *ασυλία* στο Παλλάδιο εμφανίζεται «ικέτης (...) καθαρὸς ἀβλαβῆς δόμοις», γιατί έχουν μεσολαβήσει καθαρμοί. Αίτημα του *ικέτη* είναι να ελευθερωθεί από τις Ερινύες που τον καταδιώκουν και να καθαρθεί από το *μίασμα* της μητροκτονίας ώστε να γίνει αποδεκτός στην πόλη του, στο Άργος. Είναι η μόνη φορά στη σωζόμενη αττική τραγωδία που οι θεοί ανταποκρίνονται στην παράκληση του *ικέτη* με θεϊκή επιφάνεια. Ο Απόλλων παραπέμπει την υπόθεση του Ορέστη στην πολιούχο θεά της Αθήνας, εκείνη με τη σειρά της την παραπέμπει στην κρίση των Αθηναίων πολιτών, και η θεσμοθετημένη δικαιοσύνη, που συνάδει με τη δικαιοσύνη του Δία, αθώνει τον *ικέτη*. Τον ρόλο του προστάτη δεν έχουν μόνο οι θεοί στους οποίους απευθύνεται ο *ικέτης* αλλά όλη η κοινότητα.¹¹³⁰

Η πρώτη *ασυλία* διαδραματίζεται στο εσωτερικό του ναού του Απόλλωνα και η δεύτερη στο εσωτερικό του ναού της Πολιάδος Αθηνάς, επομένως η *σκηνή* θα αναπαριστούσε τα δώματα του Απόλλωνα, στην πρώτη περίπτωση, και της Αθηνάς, στη δεύτερη. Τόσο ο *ομφαλός* όσο και το *παλαιόν βρέτας* θα πρέπει να βρίσκονταν σε εμφανή θέση (όχι απαραίτητα όμως στο κέντρο της *ορχήστρας*) και είναι πολύ πιθανόν ότι και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε το *εκκύκλημα* για την έξοδο τους από την κεντρική θύρα της *σκηνης*. Με τον τρόπο αυτό μετατρέπεται ο εσωτερικός σκηνικός χώρος σε δραματικό και ενισχύεται ο οπτικός παραλληλισμός των δύο σκηνών. Στη σκηνή της *ασυλίας* στο Δελφικό ιερό απαραίτητα στοιχεία σκηνικού εξοπλισμού είναι, εκτός του *ομφαλού*, κάποιιοι θρόνοι για τις κοιμώμενες Ερινύες. Στη σκηνή της Δίκης σε εμφανή θέση θα βρίσκονταν, αντί του *ομφαλού* ή του *Παλλάδιου*, οι δύο ψηφοδόχοι υδρίες. Η μετακίνηση των διαδίκων σε δύο αντικριστά σημεία του σκηνικού χώρου, στο τέλος του χορικού άσματος, σε συνδυασμό με την είσοδο πολλών προσώπων και τη μεταφορά των σκηνικών αντικειμένων των απαραίτητων για τη διεξαγωγή της δίκης, θα αρκούσε για να υποδηλώσει μετατόπιση της δράσης στον Άρειο Πάγο —πράγμα εύκολα αντιληπτό από ένα κοινό εξοικειωμένο με τον ίδιο του τον χώρο. Ο *ικέτης* κατά την *ασυλία* στον *ομφαλό* κρατούσε γυμνό σπαθί και *ικετηρία* κι ίσως είχε κόκκινη βαφή στα χέρια για

¹¹³⁰ Πρβλ. Αισχ. Ίκ. Βλ. εδώ [156](#).

να δηλωθεί το αίμα που έσταζε από αυτά. Κατά την *ασυλία* στο Παλλάδιο είναι πολύ πιθανή η αλλαγή ενδύματος ή και προσωπίου,¹¹³¹ καθώς έχει μεσολαβήσει μεγάλο χρονικό διάστημα και έχουν τελεστεί καθαρμοί: ίσως ο *ικέτης* φορούσε απλά ταξιδιωτική περιβολή. Οι Ερινύες που τον καταδιώκουν είναι άπτερες και αποκρουστικές στην όψη, φορούν μαύρα φορέματα και πιθανόν φαιά προσωπεία με ίχνη κόκκινου χρώματος (θα δήλωνε το αίμα που έσταζε από τα μάτια τους) και περούκες με φίδια στα μαλλιά. Κατά την πρώτη *ασυλία* βρίσκονται κοιμισμένες (τουλάχιστον κάποιες από αυτές) γύρω από τον *ικέτη*, ενώ κατά τη δεύτερη τον απειλούν ορχούμενες κοντά ή γύρω από αυτόν. Η έμμεση αναφορά της Αθηνάς στα φοβερά τους πρόσωπα στους στ. 990–991 (ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων / μέγα κέρδος ὄρῳ τοῖσδε πολίταις) σημαίνει ότι τα μέλη του Χορού δεν άλλαξαν προσωπείο ούτε όταν μεταμορφώθηκαν σε Ευμενίδες, αν και φαίνεται ότι αντικατέστησαν τα σκουρόχρωμα ενδύματά τους με πορφυρούς μανδύες για την μεγαλειώδη τελετουργική πομπή της εξόδου.¹¹³² Ο Απόλλων και η Αθηνά θα φορούσαν λευκά ενδύματα (ειδικότερα η Αθηνά την πανοπλία της). Η Κλυταιμίστρα θα πρέπει παρουσιαζόταν με τη βασιλική της ενδυμασία η οποία θα έφερε σχισίματα και κηλίδες αίματος, τεκμήρια των φονικών τραυμάτων. Όσον αφορά στον Ερμή, αν και η επικρατέστερη άποψη είναι ότι ο θεός εμφανίζεται ως *κωφόν πρόσωπον*, η παρουσία του επί σκηνής δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί.

Το θέμα της *ασυλίας* του καταδιωκόμενου από τις Ερινύες Ορέστη αποτυπώνεται αρχικά στην αττική αγγειογραφία του 5^{ου} αι. π.Χ. και γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές στους αγγειογράφους της Δύσης κατά τον 4^ο αι. π.Χ. Μας είναι μέχρι σήμερα γνωστές πέντε ερυθρόμορφες παραστάσεις αττικών αγγείων του 5^{ου} αι. π.Χ. και μία μόνον του 4^{ου} αι. π.Χ. με το *μοτίβο ασυλίας* του Ορέστη. Επίσης, έχουν εντοπιστεί από τους ερευνητές είκοσι τέσσερις ερυθρόμορφες αγγειογραφίες του 4^{ου} αι. π.Χ. από τη Μεγάλη Ελλάδα με το ίδιο θέμα και γνωρίζουμε άλλες έξι όπου το μοτίβο

¹¹³¹ Ένδειξη για αλλαγή προσωπίου συναντάμε σε δραματικό κείμενο για πρώτη φορά στην *Άλκηστιν* του Ευριπίδη (438 π.Χ.): βλ. ΒΑΛΑΚΑΣ (2009) 135. Για ενδείξεις αλλαγής μάσκας βλ. PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) 173· TAPLIN (2003) 89.

¹¹³² Βλ. εδῶ [206](#).

συνδυάζεται με πράξη εξαγνισμού από τον θεό Απόλλωνα, ενώ μόνο μία παράσταση αποτυπώνει την *ασυλία* του Ορέστη στο Παλλάδιο.

Τα πέντε ερυθρόμορφα αττικά αγγεία (*II.1–II.5*) των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ. (μία υδρία, τρεις κιονωτοί κρατήρες και ένας κωδωνόσχημος κρατήρας) διακοσμούνται με αγγειογραφίες που απεικονίζουν τον Ορέστη σε στάση *ασυλίας* καταδιωκόμενο από ανθρωπόμορφες Ερινύες και χρονολογούνται λίγα χρόνια μετά την πρώτη *διδασκαλία* της *Όρέστειας*. Αποδίδονται σε αγγειογράφους του ύστερου μανιερισμού. Γνωστός είναι ο τόπος εύρεσης μόνο δύο αγγείων: η Νόλα της Ιταλίας (περιοχή της Νάπολης) και οι Λεοντίνοι της Σικελίας (ελληνική αποικία της Νάξου). Αν και δεν διακρίνουμε θεατρικό χαρακτήρα στις αγγειογραφίες αυτές, εφαρμόζοντας το κριτήριο της διαφοροποίησης από τον συνήθη τρόπο απεικόνισης δικαιούμεθα να τις συνδέσουμε με τις *Εύμενίδες* εφόσον εμφανίζεται σ' αυτές ένας ιδιότυπος νεωτερισμός: η ανθρωπομορφική απεικόνιση των Ερινύων, που αποδίδεται στον Αισχύλο. Είναι βέβαιο ότι ο Χορός των ανθρωπόμορφων θεαινών του Σκότους εντυπώσισε τους θεατές της παράστασης και η πληροφορία που παραδίδει ο αρχαίος *Βίος* για τον τρόπο που έσπειρε στο κοινό, αν και ανεκδοτολογικού χαρακτήρα, είναι ενδεικτική της εντύπωσης που προκάλεσε. Μπορούμε, λοιπόν, να αποδεχθούμε ότι οι σχεδόν σύγχρονες με τη *διδασκαλία* της *Όρέστειας* αττικές αγγειογραφίες που αποτυπώνουν την *ασυλία* του Ορέστη έχουν ως πηγή έμπνευσης τις *Εύμενίδες* του Αισχύλου, προβληματίζει ωστόσο το γεγονός ότι οι Ερινύες των αγγείων εμφανίζονται συχνά φτερωτές και καθόλου αποκρουστικές στην όψη, σε αντίθεση με την περιγραφή του δραματικού κειμένου. Η διαφοροποίηση μπορεί να ερμηνευθεί αν θεωρήσουμε ότι επρόκειτο για έναν καινούριο εικονογραφικό τύπο ο οποίος συνδύασε τα χαρακτηριστικά άλλων μορφών (της Μαινάδας, που κρατά φίδια αλλά δεν έχει φτερά, και της Νίκης, που διαθέτει φτερά αλλά δεν χαρακτηρίζεται από επιθετικότητα) αλλά δεν επιβλήθηκε εξαρχής, γι' αυτό παρουσίαζε εικονογραφική αστάθεια. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η επισήμανση του Βαλάκα σχετικά με την περιγραφή των Ερινύων από την Πυθία στην προλογική σκηνή: «Η περιγραφή συνδέει και ταυτοχρόνως αντιδιαστέλλει τη μεταμφίεση του τραγικού χορού με εικόνες θηλυκών τεράτων: η θεατρική υπόσταση των ανθρωπόμορφων Ερινύων ορίζεται εκ των προτέρων σε

αντιδιαστολή με τη μορφή και τη λειτουργία μοτίβων των εικαστικών τεχνών και προσωπειών της θρησκευτικής λατρείας». ¹¹³³

Όσον αφορά στο επεισόδιο που αποδίδεται στις αττικές αυτές αγγειογραφίες, έχουν γίνει προσπάθειες να συνδεθεί με τη σκηνή της Δίκης στον Άρειο Πάγο ή της *ασυλίας* στο δελφικό ιερό. Επειδή απουσιάζουν στοιχεία που θα έδιναν το στίγμα συγκεκριμένης σκηνής, εκτιμώ ότι οι αγγειογράφοι θέλησαν μάλλον να αναπαραγάγουν μια εικόνα που θα μπορούσε να παραπέμψει γενικότερα στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου. Από τις αγγειογραφίες αυτές απουσιάζουν τα άμεσα θεατρικά μοτίβα που θα μας έπειθαν ότι οι αγγειογράφοι επιδιώκουν συνειδητά να αποτυπώσουν σκηνή θεατρικής παράστασης (με πιθανή εξαίρεση τον θεατρικό χαρακτήρα του *επενδύτη* του Απόλλωνα στο αγγείο *II.2*). Ο Webster ¹¹³⁴ υπέθεσε ότι τα αττικά αυτά αγγεία ήταν βραβεία για αγώνες υποκριτών που θεσμοθετήθηκαν περί το 450 π.Χ., όμως ελλείπουν οι μαρτυρίες που θα επιβεβαίωναν μια τέτοια εκδοχή. ¹¹³⁵ Οι κιονωτοί κρατήρες δεν αποκλείεται να ήταν παραγγελία για πελάτες του εξωτερικού, ¹¹³⁶ γιατί αυτό το σχήμα αγγείου ανταποκρίνεται στις προτιμήσεις των αγοραστών της Μεγάλης Ελλάδας, οι δε παραστάσεις των τριών κοινοτών κρατήρων που μελετάμε παρουσιάζουν αναλογίες ως προς τη σύνθεση των προσώπων. Ο Prag ¹¹³⁷ πιθανολογεί ότι οι μανιεριστές αγγειογράφοι έλαβαν παραγγελία να παραδώσουν τα έργα σε σύντομο χρονικό διάστημα και, ελλείψει χρόνου, ανέτρεξαν σε κοινό πρότυπο.

Μέχρι στιγμής μας είναι γνωστά τριάντα δύο **ερυθρόμορφα αγγεία του 4^{ου} αι. π.Χ.** (περ. 400–330 π.Χ.) όπου αποτυπώνεται το *μοτίβο ασυλίας* του Ορέστη (*II.6–II.37*). Η *ασυλία* στους Δελφούς απεικονίζεται σε είκοσι πέντε αγγεία: δεκαεννέα κρατήρες (επτά ελικωτούς, πέντε καλυκοειδείς, πέντε κωδωνόσχημους και δύο κιονωτούς) δύο αμφορείς, μία πελίκη, μία υδρία και μία νεστορίδα (άγνωστο το σχήμα ενός απωλεσθέντος αγγείου). Η *ασυλία* στο Παλλάδιο αποτυπώνεται μόνο σε έναν

¹¹³³ ΒΑΛΑΚΑΣ (2009) 134.

¹¹³⁴ TRENDALL & WEBSTER (1971) 45.

¹¹³⁵ MANNACK (2001) 90.

¹¹³⁶ Οπ.π., 117.

¹¹³⁷ PRAG (1985) 50.

κωδωνόσχημο κρατήρα ενώ σε έξι αγγεία (πέντε κωδωνόσχημους κρατήρες και μία λήκυθο) συνδυάζεται το *μοτίβο ασυλίας* με την πράξη εξαγνισμού του Ορέστη. Όλα τα αγγεία προέρχονται από τη Μεγάλη Ελλάδα (είκοσι δύο από την Απουλία, τέσσερα από την Καμπανία, τρία από τη Λευκανία και δύο από την Ποσειδωνία) και μόνον ένα είναι αττικό. Η παράσταση της αττικής πελίκης (**II.23**) αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, γιατί με την απλότητα των μορφών της παραπέμπει περισσότερο στις αττικές αγγειογραφίες του 5^{ου} αι. π.Χ., με εξαίρεση τον κυρτό κωνικό ομφαλό στο κέντρο.

Στις παραστάσεις που αποτυπώνουν την *ασυλία στους Δελφούς* (**II.6–II.30**) ο καταδιωκόμενος από τις Ερινύες Ορέστης απεικονίζεται ως *ικέτης* στον *ομφαλό*, σε βωμό ή σε τρίποδα, υπό την προστασία του Απόλλωνα ή και της Αθηνάς, και σε επτά μόνον περιπτώσεις χωρίς θεϊκή προστασία. Το μοτίβο της *ασυλίας* του Ορέστη στο δελφικό μαντείο ήταν ένα επεισόδιο που αναπτύχθηκε και δραματοποιήθηκε με πολύ δυνατό τρόπο από τον Αισχύλο στις *Εύμενίδες* και είναι γενικά αποδεκτό ότι οι αποτυπώσεις του στις αγγειογραφίες του 4^{ου} αι. π.Χ. ακολουθούν την αισχύλεια εκδοχή του μύθου. Στις παραστάσεις αυτές αναγνωρίζονται στοιχεία που εμφανίζονται ως καινοτομίες του Αισχύλου: ο κεντρικός ρόλος του Απόλλωνα και της Αθηνάς, η παρουσία της θεάς που προοικονομεί την *ασυλία* στο Παλλάδιο και τη δίκη στον Άρειο Πάγο, το μοτίβο των κοιμωμένων Ερινύων και εκείνο της *ιέρειας σε φυγή*, το μαύρο χρώμα του δέρματος των Ερινύων, η επιλογή ηλικιωμένης *ιέρειας* που διαφοροποιείται από τον εικονογραφικό τύπο της *κλειδούχου ιέρειας*.¹¹³⁸ Ωστόσο, βεβαιωμένη σύνδεση με το δραματικό κείμενο των *Εύμενίδων* διαπιστώνεται μόνο σε τρεις παραστάσεις: του *Z. της Κορνάκιδος* (**II.24**), του *Z. της Κρίσεως* (**II.14**) και του *Z. της Μαύρης Ερινύας* (**II.8**). Και τα τρία αγγεία χρονολογούνται περί το 360 π.Χ., δηλαδή έναν αιώνα μετά την πρώτη *διδασκαλία* του δράματος. Κι όμως, στις περιπτώσεις αυτές διαπιστώνεται ότι ο καλλιτέχνης δεν βασίζεται απλά στην αισχύλεια εκδοχή του μύθου, αλλά ηθελημένα αποδίδει έναν συνδυασμό στοιχείων που στοχεύουν στο να παραπέμψουν τον θεατή στη συγκεκριμένη τραγωδία και

¹¹³⁸ Οι διαφορές από τον συμβατικό τρόπο απόδοσης του επεισοδίου βεβαιώνουν για θεατρική επίδραση. Βλ. REBAUDO (2015).

ειδικότερα στην προλογική σκηνή, ενώ για την κατανόησή τους απαραίτητη είναι η γνώση του δράματος. Με αυτή την έννοια, οι παραπάνω αγγειογραφίες έχουν άμεση εξάρτηση από το δράμα. Ελέγχοντας όμως τη σύνδεσή τους με θεατρική παράσταση, παρατηρεί κανείς ότι μόνον οι δύο (**II.24** και **II.8**) ανταποκρίνονται σε έναν ευρύτερο συνδυασμό θεατρικών κριτηρίων (και μάλιστα με αρκετές επιφυλάξεις ως προς τα δύο τελευταία κριτήρια): α) τη σχέση της εικονογραφικής παράστασης με το σωζόμενο κείμενο, β) την εισαγωγή στην εικονογραφική σύνθεση μιας δευτερεύουσας μορφής, η οποία στο δράμα δεν συμμετέχει στη σκηνή αλλά την αφηγείται, γ) την απεικόνιση σκηνικού οικοδομήματος, δ) την απεικόνιση θεατρικής στολής. Ας επισημανθεί επιπλέον ότι ο *Z. της Κοννάκιδος* στον οποίο αποδίδεται το αγγείο **II.24** φιλοτέχνησε επίσης την αγγειογραφία του ηθοποιού που κρατά θεατρικό προσωπίο σε θραύσμα αγγείου από τον Τάραντα (*Würzburg H 4600*)¹¹³⁹ [εικ. xvi]. Επίσης, οι αγγειογραφίες του Ασστέα και του Πύθωνος (**II.12**, **II.15**) αποδίδουν την αισχύλεια εκδοχή του μύθου του Ορέστη με σαφείς θεατρικές αναφορές, που όμως έχουν γενικό χαρακτήρα. Η παράσταση του κρατήρα **II.30** έχει οπωσδήποτε θεατρικές αναφορές λόγω του θεατρικού χαρακτήρα των ενδυμάτων, παραπέμπει όμως γενικότερα στον μύθο της *Όρέστειας* και δεν συνδέεται με σκηνή των *Εὐμενίδων*.

Ενώ υπάρχουν πολλές απεικονίσεις της *ασυλίας* του Ορέστη στους Δελφούς, η *ασυλία στο Παλλάδιο* βρίσκεται μέχρι στιγμής αποτυπωμένη σε μία μοναδική αγγειογραφία, στον απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα του *Z. του Hearst (II.31)*, περί το 400 π.Χ., άγνωστης προέλευσης. Η σύνθεση ακολουθεί το μοτίβο της Κασσάνδρας που καταφεύγει στο Παλλάδιο κατά την άλωση της Τροίας. Η αγγειογραφία είναι πολύ κοντά στη σκηνή των στ. 235–396 των *Εὐμενίδων* που, από όσο γνωρίζουμε, ήταν ένα εύρημα του Αισχύλου. Είναι φανερό ότι ακολουθείται η αισχύλεια παράδοση, αλλά δεν είναι δυνατόν να εκτιμηθεί αν ο αγγειογράφος, έξι δεκαετίες μετά την αρχική *διδασκαλία* του δράματος, στηρίχθηκε στην εικονογραφική παράδοση ή αν εμπνεύστηκε από θεατρική παράσταση, γιατί απουσιάζουν στοιχεία

¹¹³⁹ Βλ. εδώ [239](#).

(κοστούμια, σκηνικά εξαρτήματα κλπ.) που θα επέτρεπαν την απευθείας σύνδεση με το θέατρο.

Αν και οι απεικονίσεις του Ορέστη στους Δελφούς είναι συχνές στα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας, η **σκηνή του εξαγνισμού του Ορέστη** είναι μάλλον σπάνια. Μέχρι σήμερα μας είναι γνωστά έξι ερυθρόμορφα αγγεία (πέντε απουλικοί κωδωνόσχημοι κρατήρες και μία ποσειδωνιακή πεπλατυσμένη λήκυθος) χρονολογούμενα στο α΄ μισό του 4^{ου} αι. π.Χ., που αποτυπώνουν την πράξη εξαγνισμού σε συνδυασμό με το μοτίβο της *ασυλίας* (**II.32–II.37**). Ο ήρωας απεικονίζεται ως *ικέτης* στον *ομφαλό* ή σε βωμό και ο καθαρός τελείται από τον Απόλλωνα —σε τέσσερις παραστάσεις με αίμα χοιριδίου και σε δύο με δάφνη και νερό ή αίμα. Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, η σκηνή του εξαγνισμού του Ορέστη απεικονίζεται για πρώτη φορά από τον *Z. του Tarporeley*, κατά το α΄ τέταρτο του 4^{ου} αιώνα π.Χ. (**II.32**). Η παράσταση χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για τις μεταγενέστερες αποδόσεις του επεισοδίου από τον *Z. των Ευμενίδων* (380–370 π.Χ.), όπου το θέμα αποδίδεται με διαφορετικό τρόπο στην καθεμιά (**II.33**, **II.34** και **II.36**). Από διάφορα στοιχεία είναι σαφές ότι οι αγγειογράφοι τοποθετούν την τελετή εξαγνισμού του Ορέστη στους Δελφούς. Με αρκετή πιθανότητα μπορούμε να υποθέσουμε επίδραση των *Εύμενίδων* στις πολυπρόσωπες παραστάσεις αυτής της ομάδας (**II.33**, **II.34**, **II.35** και **II.37**). Ειδικότερα στην παράσταση του αγγείου **II.34** υπάρχει συνδυασμός στοιχείων της τραγωδίας που δεν θα μπορούσαν ποτέ να υπάρξουν ταυτόχρονα στη σκηνή. Κι όμως, η κατανόησή της προϋποθέτει γνώση του δράματος, καθώς συνδυάζεται η σκηνή του προλόγου κατά την οποία το φάσμα της Κλυταιμίστρας επιχειρεί να ξυπνήσει τις Ερινύες, με την πράξη του εξαγνισμού για την οποία γίνονται κατ' επανάληψιν νύξεις στο κείμενο. Η εισαγωγή του μοτίβου της *ιέρειας σε φυγή* στο αγγείο **II.37** και η παρουσία της ηλικιωμένης *κλειδούχου ιέρειας* στα αγγεία **II.33** και **II.35** συνδέουν τις παραστάσεις με την προλογική σκηνή των *Εύμενίδων*. Άμεσα θεατρικά μοτίβα για σύνδεση με θεατρική παράσταση δεν υπάρχουν στις αγγειογραφίες αυτές, και μόνον τα φορέματα της ληκύθου του εργαστηρίου του Αστέα (**II.35**) μπορεί να έχουν υπαινιγμούς σε θεατρικές στολές, εφόσον μάλιστα είναι γνωστό ότι το θεματολόγιό του περιλαμβάνει έργα που συνδέονται με το θέατρο. Φαίνεται πως η εικονογραφική παράδοση του Ορέστη

στους Δελφούς, η οποία συνδέθηκε με διάφορους τρόπους με την αισχύλεια τραγωδία, περιστασιακά ενσωμάτωσε μια σκηνή εξαγνισμού εμπνευσμένη από τους στ. 282–283.

Στις δυτικές αγγειογραφίες του 4^{ου} αι. π.Χ., όπως συμβαίνει και στις αττικές του προηγούμενου αιώνα, οι Ερινύες εμφανίζονται συχνά φτερωτές και καθόλου αποκρουστικές στην όψη, σε αντίθεση με την περιγραφή του δραματικού κειμένου. Κατά τον Taplin¹¹⁴⁰ αυτή ακριβώς η αναντιστοιχία μας φέρνει πιο κοντά στο κείμενο των *Εὐμενίδων*: μας οδηγεί να αποκλείσουμε κάθε άλλη λογοτεχνική πηγή και να συμπεράνουμε ότι μετά την πρώτη *διδασκαλία* της τραγωδίας η τελική εντύπωση που έμεινε στο κοινό του θεάτρου ήταν η εξευμενισμένη μορφή των θεοτήτων. Ωστόσο, οι Ερινύες συχνά αποδίδονται επιθετικές και απειλητικές, και καθόλου εξευμενισμένες. Είναι παρακινδυνευμένο να καταλήξουμε ότι ο εικονογραφικός τύπος διαμορφώθηκε μέσω της παράστασης. Μάλλον χρησιμοποίησε προϋπάρχοντα μοντέλα όπως της Μαινάδας και της Νίκης, γι' αυτό και παρουσιάζει αστάθεια (οι Ερινύες απεικονίζονται άλλοτε φτερωτές και άλλοτε άπτερες, άλλοτε με κυνηγετικές στολές, άλλοτε με χιτωνίσκους και άλλοτε με ποδήρεις χιτώνες). Εξάλλου παρατηρούμε ότι στην αγγειογραφία ανάλογες μορφές, όπως η Λύσσα ή η Ποινή, παρουσιάζονται κατ' ανάλογο τρόπο απειλητικές και επιθετικές, αλλά σχεδόν ποτέ απωθητικές και άσχημες. Σύμφωνα με τον Aellen¹¹⁴¹ θα πρέπει να διακρίνουμε τον εικονογραφικό τύπο της μεμονωμένης Ερινύας (Fury), που εικονίζεται σε σκηνές του Κάτω Κόσμου ως δαίμων της εκδίκησης και της μανίας, από τις Ερινύες (Erinyes) που απειλούν τον Ορέστη (ομολογώ, ωστόσο, την αδυναμία μου να εντοπίσω ουσιαστικές διαφορές στον τρόπο απεικόνισης). Από το 380 π.Χ. περίπου και εξής εμφανίζονται στην αγγειογραφία πυρσοί στα χέρια των Ερινύων. Η Aguirre¹¹⁴² πιθανολογεί επίδραση της θεατρικής παράστασης, και πιο συγκεκριμένα της πομπής του τέλους των *Εὐμενίδων*, κατά την οποία οι θεότητες οδηγούνται στη νέα τους κατοικία με το φως των πυρσών που συμβολίζει τον θρίαμβο του φωτός. Ωστόσο, δεν χρειάζεται να ανατρέξουμε σε θεατρική παράσταση για να εξηγήσουμε τους πυρσούς

¹¹⁴⁰ P&P 59.

¹¹⁴¹ AELLEN (1994) 24.

¹¹⁴² AGUIRRE (2010) 137.

στα χέρια των Ερινύων των αγγειογραφιών. Ως κόρες της Νύκτας και θεότητες του Σκότους, οι Ερινύες είναι λογικό να έχουν εφοδιαστεί με πυρσούς, τους οποίους άλλωστε κραδαίνουν ως όργανα βασανιστηρίου.

Σχεδόν όλα τα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας του 4^{ου} αι. π.Χ. που φέρουν παραστάσεις με θέμα το *μοτίβο ασυλίας* του Ορέστη έφθασαν στις συλλογές των μουσείων από το Εμπόριο Αρχαιοτήτων ή βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές. Δεν υπάρχουν ανασκαφικές ενδείξεις και είναι άγνωστο πού ακριβώς βρέθηκαν και κάτω από ποιες συνθήκες. Οι αγγειογράφοι της Μεγάλης Ελλάδας έμειναν αδιάφοροι τόσο απέναντι στο επεισόδιο της *ασυλίας* στο Παλλάδιο —παρόλο που υπήρχε η εικονογραφική παράδοση της *ασυλίας* της Κασσάνδρας στην οποία θα μπορούσαν να στηριχθούν— όσο και στη σκηνή του Αρείου Πάγου, παρότι το επεισόδιο αποτελούσε τον πυρήνα του δράματος. Προφανώς αυτά τα δύο θέματα θα ενδιέφεραν περισσότερο τους πολίτες της Αθήνας, ενώ για την παρηγορητική λειτουργία του μύθου που απασχολούσε τους «Κατωιταλιώτες» καλλιτέχνες θα ήταν προσφορότερη η *ασυλία* στους Δελφούς και η τελετή εξαγνισμού του Ορέστη, διότι περιείχαν πιο έντονα τα στοιχεία που τους ενδιέφεραν: κίνδυνο, θανατική απειλή, θαυματουργή σωτηρία. Σε τρεις αγγειογραφίες που βεβαιωμένα συνδέονται με τις *Ευμενίδες* (**II.14**, **II.24**, **II.34**) έχει επιλεγεί η σκηνή κατά την οποία οι χθόνιες θεότητες εμφανίζονται κοιμισμένες. Η Vermeule¹¹⁴³ θεωρεί ότι η ήρεμη απόδοση των Ερινύων προοικονομεί τη μεταμόρφωσή τους σε Ευμενίδες και ότι είναι θέμα κατάλληλο για ταφική εικονογραφία.¹¹⁴⁴ Ο Giuliani¹¹⁴⁵ υποστηρίζει πως, με δεδομένο ότι οι παραστάσεις μυθικών σκηνών στα ταφικά αγγεία χρησιμοποιούνται αλληγορικά για να συνδέσουν τον μύθο με την παρούσα κατάσταση του νεκρού, οι κοιμισμένες Ερινύες συμβολίζουν δαίμονες του Κάτω Κόσμου που είναι πλέον ανίσχυροι, καθώς κάποιος καλός θεός μπορεί να προστατέψει τον άνθρωπο από τις επιθέσεις τους σ' αυτή και στην άλλη ζωή. Με την έννοια αυτή, οι κοιμισμένες Ερινύες θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως παρηγορητική αλληγορία, αλλά ο παραλληλισμός δεν είναι εύκολο να αποδειχθεί. Επιπλέον, αν τον αποδεχθούμε, πώς θα δικαιολογήσουμε τον μεγάλο

¹¹⁴³ VERMEULE (1979) 188.

¹¹⁴⁴ Ο TAPLIN (*P&P* 66) βρίσκει την ερμηνεία υπερβολική.

¹¹⁴⁵ GIULIANI (2001) 38.

αριθμό των παραστάσεων στα νεκρικά αγγεία όπου οι Ερινύες παρουσιάζονται επιθετικές και απειλητικές;

5 ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ *ΗΡΑΚΛΕΪΔΑΙ* (περ. 430 π.Χ.)

5.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Για την τραγωδία του Ευριπίδη *Ηρακλεΐδαι*¹¹⁴⁶ δεν μας έχει παραδοθεί ούτε ο χρόνος *διδασκαλίας* της ούτε τα υπόλοιπα έργα της τετραλογίας. Η αναφορά του στ. 851 από τον Αριστοφάνη στους *Ίππης* (214) την τοποθετεί πριν από το 424 π.Χ., οπωσδήποτε όμως κάθε απόπειρα ακριβέστερης χρονολόγησης πρέπει να στηριχθεί και σε εσωτερικά κριτήρια. Ο Webster¹¹⁴⁷ στηριζόμενος σε μετρικούς λόγους χρονολόγησε το έργο ανάμεσα στη *Μήδεια* και στον *Ίππόλυτο*, μεταξύ 430 και 428 π.Χ., ενώ πιο πρόσφατα ο Allan,¹¹⁴⁸ βάσει του ύφους και του μέτρου, το τοποθετεί αμέσως μετά τη *διδασκαλία* της *Μήδειας*, που έγινε το 431 π.Χ. Στη χρονολόγηση μπορούν επίσης να μας καθοδηγήσουν έμμεσες αναφορές πολιτικού χαρακτήρα που σχετίζονται με την πλοκή του δράματος,¹¹⁴⁹ η οποία βασίζεται στον μύθο της φυγής των Ηρακλειδών. Σύμφωνα με αυτήν, οι Ηρακλείδες καταφεύγουν στην Τετράπολη της Αττικής όπου και τους παραχωρείται άσυλο ενώ θανατώνεται ο *διώκτης* τους Ευρυσθέυς. Η προφητεία του Ευρυσθέα ότι ο τάφος του στην περιοχή της Παλλήνης θα προστατέψει την Αθήνα από εχθρικές επιδρομές των απογόνων του Ηρακλή, υποδεικνύει ως πιθανότερη χρονολογία παραγωγής του έργου την άνοιξη του 430 π.Χ. και πάντως πριν από το θέρος του ίδιου έτους οπότε οι Σπαρτιάτες επέδραμαν μέχρι την Παλλήνη. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει ο Zuntz¹¹⁵⁰ και τον ακολουθεί ο Wilkins¹¹⁵¹ στην εισαγωγή της κριτικής του έκδοσης. Ο Διόδωρος ο Σικελιώτης (12.45)¹¹⁵² αναφέρει ότι, όταν οι Λακεδαιμόνιοι με τους συμμάχους τους εισέβαλαν

¹¹⁴⁶ Ο όρος σε πολυτονική γραφή και με διακριτή γραμματοσειρά όταν σημαίνει τον τίτλο της τραγωδίας. Στο κεφάλαιο αυτό ακολουθήθηκε η κριτική έκδοση του James Diggle *Euripidis Fabulae*, vol. I, OCT, 1984 [DIGGLE (1984)]. Χρησιμοποιήθηκε η μτφρ. του Τάσου Ρούσσου (εκδ. Κάκτος 1992) επειδή θεωρήθηκε ότι αποδίδει πιστά το νόημα του πρωτοτύπου χωρίς να υστερεί σε ποιητικότητα.

¹¹⁴⁷ WEBSTER (1966) 116 και 119.

¹¹⁴⁸ ALLAN (2001a) 54.

¹¹⁴⁹ Η πλοκή της τραγωδίας θα παρουσιαστεί αναλυτικά στο επόμενο μέρος του κεφαλαίου.

¹¹⁵⁰ ZUNTZ (1955) 87–88.

¹¹⁵¹ WILKINS (1993) xxxiii–xxxiv.

¹¹⁵² Λακεδαιμόνιοι δὲ μετὰ Πελοποννησίων καὶ τῶν ἄλλων συμμάχων ἐνέβαλον εἰς τὴν Ἀττικὴν τὸ δευτέρον. ἐπιπορευόμενοι δὲ τὴν χώραν ἐδενδροτόμουν καὶ τὰς ἐπαύλεις ἐνεπύριζον, καὶ πᾶσαν

για δεύτερη φορά στην Αττική, σεβάστηκαν την Τετράπολη από ευγνωμοσύνη για το άσυλο που είχε προσφερθεί στους προγόνους τους.¹¹⁵³ Ας σημειωθεί επίσης ότι ο θησαυρός του ιερού της Αθηνάς Παλληνίδος,¹¹⁵⁴ κοντά στο οποίο ετάφη ο Ευρυσθέας, μεταφέρθηκε στην Αθήνα το 434 π.Χ. και χρησιμοποιήθηκε αργότερα για τις ανάγκες του Πελοποννησιακού Πολέμου. Με βάση τα παραπάνω, η σύνθεση του έργου μπορεί να τοποθετηθεί στις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου, μετά την έναρξη των εχθροπραξιών, το 430 π.Χ.¹¹⁵⁵

Η τραγωδία έχει απασχολήσει τους μελετητές και ως προς την έκτασή της, καθώς είναι το συντομότερο δράμα του Ευριπίδη (1055 στίχοι). Κριτικοί μελετητές του κειμένου θεωρούν πιθανή την απώλεια ολόκληρου επεισοδίου που αναφέρεται στη θυσία της κόρης του Ηρακλή¹¹⁵⁶ και ορισμένοι πιστεύουν πως η διασωθείσα μορφή της αποτελεί διασκευή προορισμένη για μεταγενέστερη παράσταση.¹¹⁵⁷ Ο Allan¹¹⁵⁸ υποστηρίζει ότι η τραγωδία αναβίωσε στη Μεγάλη Ελλάδα στα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. και η Vahtikari¹¹⁵⁹ θεωρεί πιθανό το ενδεχόμενο αυτό, στηριζόμενη σε αγγειογραφικό υλικό (βλ. παρακάτω) και σε στίχους που έχουν θεωρηθεί ως εμβόλιμοι (παρεμβολές υποκριτών: στ. 97–98, 103–105, 299–301, 529, 629, 793, 819–822, 1019). Η αναφορά στην τοπογραφία παραπέμπει βεβαίως στην Αττική και στην ίδια τη γιορτή των Παναθηναίων (στ. 777–783) και υποδεικνύει ότι το ακροατήριο στο οποίο απευθυνόταν αρχικά ο ποιητής ήταν το αθηναϊκό.

σχεδόν την γῆν ἔλυμήναντο πλὴν τῆς καλουμένης Τετραπόλεως· ταύτης δ'ἀπέσχοντο διὰ τὸ τοὺς προγόνους αὐτῶν ἐνταῦθα κατφικέμεναι καὶ τὸν Εὐρυσθέα νενικηκέναι τὴν ὄρμην ἐκ ταύτης ποιησαμένους· δίκαιον γάρ ἦγοῦντο τοῖς εὐηργετηκόσι τοὺς προγόνους, παρὰ τῶν ἐγγόνων τὰς προσήκουσας εὐεργεσίας ἀπολαμβάνειν.

¹¹⁵³ Βλ. και DE MARCO (1952) Σχόλ. *Οιδ. Κολ.* στ. 701.

¹¹⁵⁴ Η Συμμαχία της Αθηνάς Παλληνίδος, που περιλάμβανε τους δήμους Παλλήνης, Γαργητού, Παιανίας και Αχαρνών, ήταν μια θρησκευτική οργάνωση η ίδρυση της οποίας ανάγεται στους αρχαϊκούς χρόνους.

¹¹⁵⁵ Η ΑΕΛΙΟΝ [(1983) II, 21, σημ. 24] πιστεύει ότι το δράμα διδάχθηκε μεταξύ 430 και 427 π.Χ.

¹¹⁵⁶ Βλ. ενδεικτικά LESKY (1989) 147.

¹¹⁵⁷ Για το ιστορικό της διαμάχης και τη σχετική βιβλιογραφία βλ WILKINS (1993) xxviii–xxxι και MENDELSON (2002) 6, σημ. 8.

¹¹⁵⁸ ALLAN (2001b).

¹¹⁵⁹ VAHTIKARI (2014) App. III 184.

Ο Αισχύλος έγραψε ομώνυμη τραγωδία αλλά δεν γνωρίζουμε αν χειρίστηκε το θέμα με ανάλογο τρόπο, γιατί δεν έχουμε μαρτυρίες που να συντελούν στην ανασύνθεση της πλοκής.¹¹⁶⁰ Ο στ. 851 χρησιμοποιήθηκε από τον Αριστοφάνη στους *Υπηής* (214) το 424 π.Χ. και ο στ. 976 στην *Ειρήνη* (316) το 421 π.Χ.

5.1.1 Η πλοκή των *Ηρακλειδών*

Μετά τον θάνατο του Ηρακλή η οικογένειά του εκδιώχθηκε από το Άργος από τον σφετεριστή του θρόνου Ευρυσθέα και αναζήτησε μάταια άσυλο σε διάφορες πόλεις καθοδηγούμενη από τον Ιόλαο, πιστό σύντροφο και συγγενή του ήρωα. Τελευταίο καταφύγιο ο Μαραθώνας της Αττικής, όπου βασιλεύουν οι δύο γιοι του Θησέα, ο Δημοφών και ο Ακάμας. Ο Ιόλαος με τα αρσενικά παιδιά έχουν προσπέσει *ικέτες* στον βωμό που βρίσκεται μπροστά από τον ναό του Αγοραίου Διός, ενώ στο εσωτερικό του ναού έχει καταφύγει η μητέρα του Ηρακλή Αλκμήνη με τις κόρες του (στ. 1–54). Ο μεγάλος γιος του Ηρακλή, ο Ύλλος, μαζί με τα μεγαλύτερα αδέρφια του, βρίσκεται σε αναζήτηση εναλλακτικού ασύλου. Εμφανίζεται ο κήρυκας του Ευρυσθέα (σύμφωνα με την Υπόθεση το όνομά του ήταν Κοπρεύς) και επιχειρεί να αποσπάσει βίαια τους *ικέτες* από τον βωμό (στ. 55–72). Στις φωνές του Ιόλαου θα σπεύσει αρχικά ο Χορός των γερόντων του Μαραθώνα (στ. 73–119) και στη συνέχεια θα εμφανιστούν οι δύο βασιλείς (στ. 120 κ.ε.). Ο Δημοφών (ο Ακάμας, αν και εμφανίζεται στο έργο, παραμένει *κωφόν πρόσωπον*) αρνείται να υποχωρήσει στις απαιτήσεις για απέλαση των *ικετών* και έκδοσή τους στο Άργος, και αποπέμπει τον Κήρυκα (στ. 120–287) ο οποίος απειλεί με πόλεμο (στ. 275). Ενώ η Αθήνα ετοιμάζεται να αντιμετωπίσει την εχθρική επίθεση, οι χρησμοί απαιτούν θυσία παρθένου ευγενικής καταγωγής. Το δίλημμα κλονίζει τον Δημοφώντα, ο οποίος δεν θέλει να απαιτήσει από τους πολίτες του μια τέτοια θυσία (στ. 389–424). Η εθελουσία προσφορά μιας κόρης του Ηρακλή (στο έργο παραμένει ανώνυμη, αλλά σύμφωνα με την Υπόθεση το όνομά της ήταν Μακαρία) θα δώσει τη λύση στο αδιέξοδο (στ. 474–

¹¹⁶⁰ Ο Lesky [LESKY (1989) 132] υποθέτει ότι το κεντρικό θέμα των *Ηρακλειδών* του Ευριπίδη ταυτιζόταν μ' εκείνο του έργου του Αισχύλου. Ωστόσο, ο Wilkins [WILKINS (1993) xviii–xix] εκτιμά ότι δεν έχουμε στοιχεία για να ανασυνθέσουμε την υπόθεση της αισχύλειας τραγωδίας, παρόλο που γενικά θεωρείται ότι πραγματευόταν το ίδιο θέμα είτε με τους *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη είτε με τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή.

601). Ένας υπηρέτης του Ύλλου (Θεράπων) φέρνει την ευχάριστη είδηση στον Ιόλαο και την Αλκμήνη ότι ο Ύλλος συγκέντρωσε στρατιωτική δύναμη και ενώθηκε με τους Αθηναίους (στ. 630–701). Τότε ο Ιόλαος αποφασίζει, παρά το προχωρημένο της ηλικίας του, να ακολουθήσει τον Θεράποντα στο πεδίο της μάχης (στ. 680). Τα γεγονότα της μάχης και τη νίκη των Αθηναίων θα πληροφορηθεί η Αλκμήνη από τον αγγελιαφόρο υπηρέτη της (στ. 784–891). Αυτός θα διηγηθεί την άκαρπη προσπάθεια του Ύλλου να κριθεί η διαφορά σε μονομαχία του με τον Ευρυσθέα και θα περιγράψει τη μάχη που ακολούθησε. Θα αφηγηθεί πώς ο Ιόλαος ξαναβρήκε για μία ημέρα τη νεότητά του με παρέμβαση του Δία και με τη βοήθεια της Ήβης και του Ηρακλή, πώς ανέβηκε στο άρμα του Ύλλου, πώς κινήγησε και συνέλαβε τον Ευρυσθέα αιχμάλωτο κοντά στις Σκιρωνίδες πέτρες. Στη συνέχεια ο Θεράπων οδηγεί τον αιχμάλωτο Ευρυσθέα ενώπιον της Αλκμήνης (στ. 928–940) η οποία απαιτεί εκδίκηση και επιμένει στην απαίτησή της παρά την υπενθύμιση του Χορού ότι η αθηναϊκή ηθική επιβάλλει έλεος για τους αιχμαλώτους πολέμου (στ. 941–982). Ο Ευρυσθέας υποτάσσεται στη μοίρα του και αναγγέλλει ότι, σύμφωνα με παλιό χρησμό, θα ταφεί κοντά στον ναό της Παλληνίδος Αθηνάς και ότι ο τάφος του θα προστατέψει την πόλη από μελλοντική επιδρομή των απογόνων των Ηρακλειδών (στ. 984–τέλος).

5.1.2 Ο μύθος, το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος

Η πλοκή του δράματος βασίζεται στον μύθο της φυγής των Ηρακλειδών¹¹⁶¹ που εκδιώχθηκαν από τον τύραννο του Άργους Ευρυσθέα. Οι Αθηναίοι ανέφεραν με υπερηφάνεια τους δεσμούς της Αττικής με τα παιδιά του Ηρακλή ήδη από την αρχαϊκή εποχή.¹¹⁶² Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (9.26–27) όταν ο ελληνικός στρατός επρόκειτο να παραταχθεί στις Πλαταιές για να αντιμετωπίσει τον περσικό,

¹¹⁶¹ NILSSON (1951) 68–73.

¹¹⁶² Οι άθλοι του Ηρακλή ήταν πολύ δημοφιλές θέμα στην αττική αγγειογραφία της πεισιστράτειας περιόδου και, σύμφωνα με τον J. Boardman, ο ήρωας εθεωρείτο η προσωποποίηση της πόλης αλλά και του ίδιου του τυράννου. Περί τα τέλη του 6^{ου} αι. π.Χ. παρατηρείται αύξηση της δημοτικότητας των απεικονίσεων του Θησέα, ο οποίος θεωρήθηκε εκπρόσωπος της δημοκρατίας. Ενδεικτική της ανάγκης να παραμείνει συνδεδεμένη η πόλις της Αθήνας με την πανελλήνια μορφή του Ηρακλή είναι η συνύπαρξή του με τον Θησέα στη ζωφόρο του θησαυρού των Αθηναίων, στους Δελφούς (περ. 500 π.Χ.).

λογομάχησαν ζωηρά οι Αθηναίοι με τους Τεγεάτες για τη θέση που θα έπρεπε να κατέχουν στην παράταξη. Οι Λακεδαιμόνιοι, που είχαν οριστεί ως κριτές, έδωσαν στους Αθηναίους το προνόμιο να παραταχθούν πρώτοι στο αριστερό κέρασ όταν άκουσαν τα επιχειρήματά τους. Το επιχείρημα που προέβαλαν πρώτο οι Αθηναίοι ήταν ότι η Αθήνα υπήρξε η μόνη ελληνική πόλις που δέχθηκε τους πρόσφυγες Ηρακλείδες και ταπείνωσε τη θρασύτητα του Ευρυσθέα. Ο μύθος των Ηρακλειδών συμπεριλαμβανόταν στη θεματολογία των ρητόρων, στους επιδεικτικούς λόγους, ως παράδειγμα επαίνου της πόλεως¹¹⁶³ και ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* (1396a 13–14) παραλληλίζει τη σημασία του με τη βαρύτητα της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα και της μάχης του Μαραθώνα: πῶς ἂν δυναίμεθα (...) ἐπαινεῖν, εἰ μὴ ἔχοιμεν τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν ἢ τὴν ἐν Μαραθῶνι μάχην ἢ τὰ ὑπὸ τῶν Ἡρακλειδῶν πραχθέντα ἢ ἄλλο τι τῶν τοιούτων;

Στη ρητορική παράδοση, στον Πausανία (1.32.6)¹¹⁶⁴ και στον Ψευδο-Απολλόδωρο (2.8.1)¹¹⁶⁵ οι Ηρακλείδες καταφεύγουν στην Αθήνα και όχι στον Μαραθώνα όπως συμβαίνει στην τραγωδία του Ευριπίδη. Δεν γνωρίζουμε αν ο Ευριπίδης ήταν ο πρώτος που συνέδεσε την *ικεσία* των Ηρακλειδών με τον Μαραθώνα, οπωσδήποτε όμως η επιλογή του τόπου δεν είναι τυχαία. Όχι μόνο λόγω των μυθικών και θρησκευτικών δεσμών της περιοχής με τη γενιά του Ηρακλή,¹¹⁶⁶ αλλά και επειδή υπήρξε ο τόπος όπου οι Αθηναίοι αντιμετώπισαν με επιτυχία την περσική επίθεση το 490 π.Χ. Θα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι για τον Αθηναίο του 5^{ου} αι. π.Χ. ο

¹¹⁶³ Ενδεικτικά: Λυσ. 2.11–16· Ισοκρ. 4.54–60 και 5.33–34. Βλ. και HEATH (1987a) 65.

¹¹⁶⁴ ἔστι δὲ ἐν τῷ Μαραθῶνι πηγὴ καλουμένη Μακαρία, καὶ τοιαύδε ἐς αὐτὴν λέγουσιν. Ἡρακλῆς ὡς ἐκ Τίρυνθος ἔφευγεν Εὐρυσθέα, παρὰ Κήρυκα φίλον ὄντα μετοικίζεται βασιλεύοντα Τραχίνος. ἐπεὶ δὲ ἀπελθόντος ἐξ ἀνθρώπων Ἡρακλέους ἐξήτει τοὺς παῖδας Εὐρυσθεύς, ἐς Αθήνας πέμπει σφᾶς ὁ Τραχίνιος ἀσθένειάν τε λέγων τὴν αὐτοῦ καὶ Θησέα οὐκ ἀδύνατον εἶναι τιμωρεῖν· ἀφικόμενοι δὲ οἱ παῖδες ἰκέται πρῶτον τότε Πελοποννησίοις ποιοῦσι πόλεμον πρὸς Αθηναίους, Θησέως σφᾶς οὐκ ἐκδόντος αἰτοῦντι Εὐρυσθεῖ. λέγουσι δὲ Αθηναίους γενέσθαι χρησὸν τῶν παίδων ἀποθανεῖν χρῆναι τῶν Ἡρακλέους τινὰ ἐθελοντῆν, ἐπεὶ ἄλλως γε οὐκ εἶναι νίκην σφίσιν· ἐνταῦθα Μακαρία Δηϊανείρας καὶ Ἡρακλέους θυγάτηρ ἀποσφάζασα ἐαυτὴν ἔδωκεν Αθηναίοις τε κρατῆσαι τῷ πολέμῳ καὶ τῇ πηγῇ τὸ ὄνομα ἀφ' αὐτῆς.

¹¹⁶⁵ μεταστάντος δὲ Ἡρακλέους εἰς θεοὺς οἱ παῖδες αὐτοῦ φυγόντες Εὐρυσθέα πρὸς Κήρυκα παρεγένοντο. ὡς δὲ ἐκείνους ἐκδιδόναι λέγοντος Εὐρυσθεύς καὶ πόλεμον ἀπειλοῦντος ἐδεδοίκεσαν, Τραχίνα καταλιπόντες διὰ τῆς Ἑλλάδος ἔφυγον. διωκόμενοι δὲ ἤλθον εἰς Αθήνας, καὶ καθεσθέντες ἐπὶ τὸν ἔλεου βωμὸν ἠξίουσαν βοηθεῖσθαι.

¹¹⁶⁶ Οἱ κάτοικοι τοῦ Μαραθῶνα ἐκαυχῶντο ὅτι ἦταν οἱ πρώτοι ποὺ τίμησαν τὸν Ἡρακλῆ ὡς θεό (Πaus. 1.15.3 καὶ 32.4). Επίσης στὸν Μαραθῶνα γίνονταν ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ ἥρωα, τοὺς οὗσι ἀναφέρει ὁ Πίνδαρος (*Ὀλ.* 9. 89 καὶ *Πυθ.* 8. 79). Βλ. ALLAN (2001a) 46–48.

Μαραθώνας αντιπροσωπεύει την αθηναϊκή πόλιν-κράτος.¹¹⁶⁷ Οι Ηρακλείδες δεν φθάνουν μέσα στην πόλη του Μαραθώνα αλλά στην ευρύτερη περιοχή, στην Τετράπολη (στ. 32: Μαραθῶνα καὶ σύγκληρον ἐλθόντες χθόνα, στ. 80–81: σὺ δ' ἐκ τίνος γῆς, ὦ γέρον, τετράπτολιν / ξύννοικον ἦλθες λαόν). Η Τετράπολη βρισκόταν στο βορειοανατολικό τμήμα της Αττικής και περιλάμβανε τέσσερις δήμους (του Μαραθώνα, της Οινόης, του Τρικορύθου και του Προβαλίνθου) που αποτελούσαν διοικητική ενότητα. Στο έργο η Αθήνα και ο Μαραθώνας αντιμετωπίζονται ως όλον, δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στο άστυ και στην υπόλοιπη Αττική. Μετά την πρώτη αναφορά στην Τετράπολη, γίνονται συχνές αναφορές στην Αθήνα (στ. 38, 69, 198, 359–360, 387, 934) ενώ στα τρία από τα τέσσερα στάσιμα ο Χορός υμνεί την πόλη της Αθήνας.¹¹⁶⁸ Τοποθετώντας τη δράση στον τόπο όπου οι Αθηναίοι κατατρόπωσαν τους Πέρσες, προβάλλεται η εικόνα της Αθήνας ως προστάτιδας των ελληνικών πόλεων απέναντι στην τυραννία, τόσο την εξωτερική, της Περσίας, όσο και την εσωτερική, των ολιγαρχικών πόλεων,¹¹⁶⁹ και υπενθυμίζονται οι ευθύνες που ανέλαβαν οι Αθηναίοι απέναντι στους συμμάχους τους.

Οι *Ηρακλείδαι* έχουν θεωρηθεί από κάποιους μελετητές ως έργο αμιγώς «πατριωτικό».¹¹⁷⁰ Σύμφωνα με άλλες προσεγγίσεις,¹¹⁷¹ πρέπει να αναγνωριστεί ο ιστορικός και πολιτικός χαρακτήρας του δράματος, που υποστηρίζει τη θέση των Αθηναίων στις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου. Έχει εκτιμηθεί ότι οι *Ηρακλείδαι*, εκφράζουν μια αντι-σπαρτιατική στάση που υπαγορευόταν από τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα¹¹⁷² και έχει επιχειρηθεί η σύνδεση στοιχείων του έργου με γεγονότα εκείνης της εποχής.¹¹⁷³ Η ταφή του Ευρυσθέα, που θα προσέφερε προστασία στην πόλη από μελλοντική επίθεση των απογόνων του Ηρακλή, ίσως αποτελούσε πρόσκληση στο ουδέτερο Άργος να συνασπισθεί με την Αθήνα εναντίον

¹¹⁶⁷ ZUNTZ (1955) 85· WILKINS (1993) xxvii. Βλ. και LORAUX (1986) 155–171· GOSLIN (2017) 94.

¹¹⁶⁸ ALLAN (2001a) 46, σημ. 122.

¹¹⁶⁹ WILES (2009) 179.

¹¹⁷⁰ POHLENZ (1954) 371–379· GRUBE (1941) 240· BUTTS (1947) 105–106.

¹¹⁷¹ DELEBECQUE (1951)· ZUNTZ (1955)· GOOSSENS (1962). Βλ. και DEBNAR (2010) 18–19.

¹¹⁷² LESKY (1989) 101. Κατ' αναλογία οι ευριπίδειες *Ικέτιδες* αποτελούν «έγκώμιον Ἀθηνῶν» σύμφωνα με την υπόθεση του Αριστοφάνους του Βυζαντίου.

¹¹⁷³ SPRANGER (1925)· DELEBECQUE (1951)·74–94· GOOSSENS (1962) 188–230.

της Σπάρτης.¹¹⁷⁴ Το αίτημα των *ικετών* ίσως ανακαλούσε στο μυαλό των Αθηναίων την πρεσβεία των Κερκυραίων που ζήτησαν από την Αθήνα βοήθεια κατά της Κορίνθου στις παραμονές του Πελοποννησιακού Πολέμου¹¹⁷⁵ (Θουκ. 1.31.1 κ.ε.). Η θυσία της Παρθένου θα μπορούσε να υποδεικνύει τις συμμαχικές δεσμεύσεις απέναντι στην ηγεμονεύουσα δύναμη: οι σύμμαχοι ήταν υποχρεωμένοι να συνεισφέρουν σε χρήματα ή στρατιωτική δύναμη στον πόλεμο εναντίον της Σπάρτης.¹¹⁷⁶

Οπωσδήποτε θα ήταν λάθος να δούμε την τραγωδία απλά ως μια απόπειρα πολιτικού επηρεασμού της κοινής γνώμης.¹¹⁷⁷ Το έργο, πέρα από ένα ποιητικό σχόλιο στην πολιτική πραγματικότητα της εποχής, αναπτύσσει προβληματισμούς γύρω από σημαντικά ηθικά ζητήματα, όπως είναι η υποχρέωση παραχώρησης ασύλου στους *ικέτες*, η ανθρωπιστική μεταχείριση των αιχμαλώτων και το θέμα της θυσίας ανθρώπου για το κοινό καλό, που φαίνεται πως ήταν ένα αρχαίο μυθικό έθιμο το οποίο χρησιμοποιείται εδώ για την εξύψωση του πατριωτισμού.¹¹⁷⁸ Στόχος του ποιητή ήταν να τονώσει το γόητρο των Αθηναίων και την υπερηφάνεια για την πίστη τους στα ανθρωπιστικά ιδεώδη.¹¹⁷⁹ Πέρα από αυτό, ο μύθος παίρνει έντονες πολιτικές προεκτάσεις, έχει εγκωμιαστικές αναφορές στους δημοκρατικούς θεσμούς της Αθήνας και μετασχηματίζεται σε έπαινο της δημοκρατίας. Οι *Ηρακλείδαι* αποτελούν εγκώμιο της Αθήνας¹¹⁸⁰ ως προστάτιδας των αδικημένων και κατατρεγμένων και με αυτή την έννοια παρουσιάζουν θεματική συγγένεια με τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Το τυραννικό καθεστώς του Ευρυσθέα στο Άργος έρχεται σε αντίθεση με τη δημοκρατική διακυβέρνηση των δύο γιων του Θησέα που συμβασιλεύουν αρμονικά στην Αττική. Ο μύθος απαιτεί καθεστώς μοναρχίας των ηρωικών χρόνων, που όμως λειτουργεί σαν τη δημοκρατία του 5ου αιώνα π.Χ. και ενθαρρύνει τους θεατές να

¹¹⁷⁴ DELEBECQUE (1951)·80–84.

¹¹⁷⁵ FURLEY (1995).

¹¹⁷⁶ TZANETOU (2012) 89.

¹¹⁷⁷ ALLAN (2001a) 44.

¹¹⁷⁸ Πολλοί μελετητές έχουν επιμείνει στο ότι η εικόνα της ιδανικής Αθήνας υποβαθμίζεται από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο αιχμάλωτος πόλεμος: για σχετική βιβλιογραφία βλ. TZANETOU (2012) 75. Η απόφαση, όμως, για την εκτέλεση του αιχμάλωτου Ευρυσθέα δεν βαρύνει την πόλη, διότι αποδίδεται στην Αλκμήνη η οποία δεν είναι Αθηναία.

¹¹⁷⁹ NILSSON (1951) 70–71.

¹¹⁸⁰ GÖDDE (2000) 133.

αναγνωρίσουν την πόλη τους στο κράτος του Δημοφώντα.¹¹⁸¹ Σχετικά πρόσφατα ο Mendelsohn¹¹⁸² έδειξε τη σχέση μεταξύ γένους και πολιτικής στο δράμα και ο Grethlein¹¹⁸³ επεσήμανε τον ρόλο του *δράματος ικεσίας* στη διαμόρφωση της ταυτότητας του αθηναίου πολίτη. Σύμφωνα με αυτούς τους μελετητές, ο Ευριπίδης προβάλλει αξίες που έχουν επικυρωθεί από την ιδεολογία της αθηναϊκής δημοκρατίας, επιλέγοντας τον σεβασμό στον *ικέτη*, στην ελευθερία και στη δικαιοσύνη ως χαρακτηριστικά μιας ελεύθερης πόλης που ανθίσταται στην τυραννία. Έτσι η Αθήνα απεκδύεται τα αρνητικά χαρακτηριστικά της ηγεμονίας που της καταμαρτυρούσαν οι αντίπαλοί της. Σε μια πρόσφατη «ανάγνωση» των *Ηρακλειδών* η Τζανέτου¹¹⁸⁴ επικεντρώνεται στο ιδεολογικό υπόβαθρο της τραγωδίας, που είναι τα ιδανικά της ελευθερίας και της δημοκρατίας μέσω των οποίων ο Ευριπίδης συνθέτει την εικόνα της Αθήνας στις παραμονές του Πελοποννησιακού Πολέμου.

5.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ

5.2.1 Οι σκηνές *ασυλίας*

Το δράμα διατρέχει η σκηνή *ασυλίας* του Ιόλαου και των τέκνων του Ηρακλή, που έχουν καταλήξει στον Μαραθώνα της Αττικής αποδιωγμένοι από όλες τις άλλες ελληνικές πόλεις όπου αναζήτησαν άσυλο. Η επιλογή του χώρου —ο ναός του Αγοραίου Διός και όχι του Διός Ικεσίου, Ξενίου ή Σωτήρος—¹¹⁸⁵ δεν είναι τυχαία. Δεν υπάρχει μαρτυρία για την ύπαρξη ιερού του Αγοραίου Διός στον Μαραθώνα.¹¹⁸⁶

¹¹⁸¹ ALLAN (2001a) 135. Η Hall [HALL (2010) 179] εκτιμά ότι υπάρχουν σημεία όπου ο Δημοφών δεν είναι ο ιδανικός άρχων της δημοκρατίας: απειλεί με βιαιότητα τον Αργείο κήρυκα, χρειάζεται να του υπενθυμίσει ο Χορός ότι το πρόσωπο του αγγελιαφόρου είναι απαραβίαστο και επηρεάζεται από χρησμολόγους. Επίσης παρατηρεί (όπ.π., 147) ότι, παρά την προβολή των δημοκρατικών ιδανικών, επισημαίνεται και ο σεβασμός στα αριστοκρατικά ιδεώδη όταν ο Ιόλαος λέει στον Δημοφώντα ότι δεν υπάρχει καλύτερο κληροδότημα για τα παιδιά από το να γεννηθούν «πατρός έσθλου κάγαθου».

¹¹⁸² MENDELSON (2002).

¹¹⁸³ GRETHLEIN (2003).

¹¹⁸⁴ TZANETOU (2012) 75.

¹¹⁸⁵ Τα πιο συνηθισμένα επίθετα του Διός ως προστάτη των *ικετών*. Βλ. ALLAN (2001a) 48. Για το επίθετο «Αγοραῖος» ως χαρακτηριστικό του Διός και για τη σύνδεσή του με τις δημοκρατικές διαδικασίες βλ. FARNELL (1896) I 58 κ.ε.

¹¹⁸⁶ Για την επιλογή της τοποθεσίας του Μαραθώνα ως τόπου διεξαγωγής της δράσης βλ. εδώ [294](#). Από τον Ψευδο-Απολλόδωρο (2.8.1) και από τον αρχαίο Σχολιαστή του Αριστοφάνη (*Τππ.* 1151) παραδίδεται ότι ο βωμός στον οποίο κατέφυγαν οι Ηρακλείδες στο έργο του Ευριπίδη ήταν ο Βωμός

—και είναι απίθανο να υπήρχε κάποιο γνωστό ιερό που να μην μνημονεύεται πουθενά— αλλά η αναφορά σ’ αυτό παραπέμπει σε ομώνυμους βωμούς που υπήρχαν στην Αγορά της Αθήνας και στον λόφο της Πνύκας και οι οποίοι συνδέονταν με την Εκκλησία του Δήμου και τις δημοκρατικές διαδικασίες.¹¹⁸⁷ Κατά τον Mendelsohn¹¹⁸⁸ η σύνδεση με την Αγορά, η οποία ήταν το κέντρο της ελληνικής πόλεως, ο χώρος του εμπορίου και της συνάθροισης του λαού, αποκαλύπτει έντονη διάθεση να καταδειχθεί η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο ιερό στοιχείο και στο καθαρά πολιτικό στοιχείο. Έχει παρατηρηθεί ότι ο *αγών λόγων* ανάμεσα στον Κήρυκα και στον Ιόλαο¹¹⁸⁹ θυμίζει τον τύπο των *αγώνων* που λάμβαναν χώρα στην Εκκλησία του Δήμου ή και ανάλογες σκηνές στη Βουλή όπου συχνά συζητούντο αιτήσεις παροχής ασύλου από *ικέτες* και *ξένους*.¹¹⁹⁰ Η παράδοση που ήθελε την Αθήνα προστάτιδα των αδύναμων και κατατρεγμένων ευθυγραμμίζεται με τις αθηναϊκές θεσμικές πρακτικές τις σχετικές με την *ικεσία*. Η σκηνή της *ασυλίας* περιλαμβάνει και το τυπικό της *ικεσίας σε πρόσωπο* (γονάτισμα και άγγιγμα των γονάτων και του πηγουνιού του ικετευόμενου, στ. 226–227) εκ μέρους του Ιόλαου προς τον βασιλιά Δημοφώντα.¹¹⁹¹

Μια δεύτερη ομάδα *ικετών* βρίσκεται από την αρχή του δράματος στο εσωτερικό του ναού του Διός, κατά την περιγραφή του Ιόλαου (στ. 41–44):

ἦ δ’ αὖ τὸ θῆλυ παιδὸς Ἀλκμήνη γένος
 ἔσωθε ναοῦ τοῦδ’ ὑπηγκαλισμένη
 σφῶζει· νέας γὰρ παρθένους αἰδούμεθα
 ὄχλῳ πελάζειν κάπιβωμιοστατεῖν.¹¹⁹²

του Ἐλέου στην Αγορά της Αθήνας. Όπως, όμως, παρατηρεί ο Wilkins [WILKINS (1993) 60 και 70] πρόκειται πιθανότατα για μία μεταγενέστερη προσπάθεια εξορθολογισμού του μύθου.

¹¹⁸⁷ Σχόλιο στον Αριστοφάνη, *Τππ.* 410: Αγοραῖος Ζεὺς ἴδρυται ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ. Η υπόθεση του Rosivach [ROSIVACH (1978) 44] ότι ο Ευριπίδης συγχέει σκόπιμα τον βωμό του Αγοραίου Διός στον Μαραθώνα με το ιερό του Διός Ελευθερέως, που ιδρύθηκε περί το 430 π.Χ. στην Αγορά της Αθήνας, δεν τεκμηριώνεται επαρκώς: βλ. ALLAN (2001a) 48, σημ. 134.

¹¹⁸⁸ MENDELSON (2002) 60.

¹¹⁸⁹ Βλ. εδὴ [306](#).

¹¹⁹⁰ CASSELLA (1999) 73· TZANETOU (2012) 80–81.

¹¹⁹¹ Βλ. εδὴ [308](#).

¹¹⁹² «Και στο ναό η Αλκμήνη που κρατάει
 στην αγκαλιά της του Ηρακλή τις κόρες.
 Τόχουμε σε ντροπή να στέκουν πλάι

Η μητέρα του Ηρακλή Αλκμήνη έχει καταφύγει στον ναό μαζί με τα θηλυκά μέλη της οικογένειας (ο αριθμός τους δεν είναι γνωστός). Θα μπορούσε να φανταστεί κανείς μια δεύτερη σκηνή *ασυλίας* αόρατη στα μάτια των θεατών, *ασυλία* στο άγαλμα του θεού. Ωστόσο δεν δίνεται καμία περιγραφή για όσα συμβαίνουν στο εσωτερικό του ιερού και ίσως ο ναός στην προκειμένη περίπτωση να χρησιμοποιείται απλά ως κατάλυμα.¹¹⁹³ Σε πολλά έργα του Ευριπίδη οι νέες κοπέλες παραμένουν στο εσωτερικό του οίκου. Ο εξωσκηνικός χώρος εντός του σκηνικού οικοδομήματος ταυτίζεται με τον ιδιωτικό / γυναικείο χώρο, σε αντίστιξη με τον σκηνικό χώρο τον ορατό στους θεατές που είναι ο δημόσιος.¹¹⁹⁴ Αναφέρεται μόνον ως δικαιολογία ότι δεν είναι πρόπον σε κόρες παρθένους να εκτίθενται στον συγχρωτισμό του πλήθους και να κάθονται επάνω σε βωμό (στ. 41–44, πρβλ. στ. 474–477). Βέβαια, ο ιερός περίβολος ενός ναού αποτελεί έναν χώρο όπου οι γυναίκες μπορούν να παρουσιαστούν ενώπιον ξένων (όπως η Αίθρα στις *Ίκετίδες* και η Κρέουσα στον *Ίωνα*) και ο θεσμός της *ικεσίας* παρέχει άλλοθι (όπως η Ανδρομέδα και η Ελένη στις ομώνυμες τραγωδίες). Η δικαιολογία που προβάλλει ο Ιόλαος, πειστική κατά τα ήθη της εποχής, υπαγορεύεται και από τις ανάγκες της σκηνοθεσίας: εξυπηρετεί τη διανομή των ρόλων διότι τόσο η Αλκμήνη όσο και μία από τις κόρες του Ηρακλή είναι πρόσωπα ομιλούντα που θα παρουσιαστούν αργότερα στη σκηνή.

Στο τέλος του δράματος ο Ευρυσθέυς συλλαμβάνεται αιχμάλωτος και οδηγείται ενώπιον της Αλκμήνης, η οποία απαιτεί τη θανάτωσή του. Έχει θεωρηθεί ότι επαναλαμβάνεται εδώ αντίστροφα το μοτίβο της *ικεσίας*,¹¹⁹⁵ καθώς ο *ικέτης* γίνεται *διώκτης*. Ωστόσο ο Ευρυσθέυς αρνείται να ικετεύσει την Αλκμήνη (στ. 983–985: γύναι, σάφ' ἴσθι μή με θωπεύσοντά σε, / μηδ' ἄλλο μηδὲν τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι / λέξονθ' ὄθεν χρῆ δειλίαν ὀφλεῖν τινα),¹¹⁹⁶ πράγμα το οποίο σημαίνει ότι δεν

στους βωμούς και κατάντικρυ στον κόσμο
πρωτόχουδες παρθένες.»

¹¹⁹³ MASTRONARDE (2010) 250.

¹¹⁹⁴ Για τη γυναικεία / ιδιωτική διάσταση του χώρου πίσω από την πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος βλ. SHAW (1975)· VERNANT (1985) 182-186· PADEL (1992)· ZEITLIN (1992b) 75–77· SCOLNICOV (1994) 11-28· WILES (1997) 84, 166-168· REHM (2002) 21-22, 54-57· LLOYD (2012) 350.

¹¹⁹⁵ MAIO (1989) 16–18.

¹¹⁹⁶ «Δε θα σε καλοπιάσω, να το ξέρεις,

ακολουθείται το τυπικό της *ικεσίας*. Επιπλέον, αν και βρίσκεται σε ιερό χώρο, στο ιερό του Αγοραίου Διός, δεν φαίνεται να έχει προσπέσει στον βωμό σε στάση *ασυλίας*. Βεβαίως, ως αιχμάλωτος πολέμου θα έπρεπε να θεωρείται σεβαστός σύμφωνα με τους νόμους της πόλης (στ. 966). Ο ίδιος ο Ευρυσθέυς λέει (στ. 1014–1015): ἐντεῦθεν δὲ χρῆ / τὸν προστρόπαιον τὸν τε γενναῖον καλεῖν. Ο Burian¹¹⁹⁷ εκτιμά ότι ο όρος «προστρόπαιον» δεν έχει εδώ τη συνήθη σημασία διότι δεν αναφέρεται καθόλου η κατάσταση του Ευρυσθέα ως *ικέτη*, αλλά ότι, σε συνδυασμό με το «ἐντεῦθεν», η λέξη πρέπει να εννοηθεί όπως χρησιμοποιείται στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ. 285–286: τὸ γὰρ σκοτεινὸν τῶν ἐνεργέτων βέλος / ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων).¹¹⁹⁸ Θα πρέπει, δηλαδή, να εννοήσουμε ότι αφορά στη μετά θάνατον κατάσταση του Ευρυσθέα ως ενός πνεύματος που ζητά εκδίκηση. Δεν πρόκειται, επομένως, για *μοτίβο ασυλίας* ή *ικεσίας σε πρόσωπο*,¹¹⁹⁹ αλλά για μια ειρωνική αντιστροφή των όρων που έχει ως στόχο να παρουσιάσει τον ανθρώπινο χαρακτήρα ρεαλιστικά, χωρίς να τον εξιδανικεύει: ενώ προηγουμένως ο Ιόλαος ζητούσε για τους *ικέτες* το δίκαιο του ανθρωπισμού, τώρα η Αλκμήνη το ξεχνά επιδεικνύοντας απάνθρωπη συμπεριφορά.

5.2.2 Η ανάπτυξη του *μοτίβου ασυλίας*

Ο Ιόλαος με τους Ηρακλείδες φθάνουν στο ιερό του Αγοραίου Διός, στον Μαραθώνα της Αττικής, κρατώντας *κλάδους ικεσίας* (στ. 517: τί δεῦρ' ἀφίκεσθ' ἱκεσίοισι σὺν κλάδοις) με τους οποίους στόλισαν τον βωμό (στ. 123–124). Στη συνήθεια των *ικετών* να στεφανώνουν τους βωμούς των θεών αναφέρεται ο Ιόλαος, όταν αναρωτιέται απελπισμένος σε ποια άλλη χώρα να αναζητήσει *άσυλο* και ποιον βωμό θεού δεν έχει ακόμα στεφανώσει (στ. 440: ποῖ τρεψόμεσθα; τίς γὰρ ἄστεπτος θεῶν;).

γυναίκα, μήτε και θα πω για τη ζωή μου
κάτι που θα μπορούσε να με δείξει
δειλό.»

¹¹⁹⁷ BURIAN (1977a) 18, σημ. 47.

¹¹⁹⁸ «Γιατί τα σκοτεινά της κόλασης τα βέλη
που επικαλούνται οι συγγενείς οι σκοτωμένοι».

(Μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης)

¹¹⁹⁹ Ο ΜΑΙΟ φαίνεται να έχει σχηματίσει διαφορετική άποψη: “The two hikesia-motifs are used to demonstrate the little good and much evil in the myth”: βλ. ΜΑΙΟ (1989) 16–18.

Ο Ιόλαος, ανιψιός του Ηρακλή από τον ετεροθαλή αδελφό του Ιφικλή (Πίνδαρος, *Πυθ.* 11.59–61), υπήρξε νεότερος του ήρωα, ηνίοχος, σύντροφος και βοηθός του στους άθλους του.¹²⁰⁰ Είναι περίεργο, λοιπόν, που ο Ευριπίδης τον παρουσιάζει ηλικιωμένο, συνομήλικο της μητέρας του Ηρακλή Αλκμήνης. Η επιλογή αυτή εξυπηρετεί την πλοκή, διότι ο Ευριπίδης εμφανίζει ως *ικέτες* τα νεότερα μέλη της οικογένειας του Ηρακλή προκειμένου να φωτίσει άλλες πλευρές του μύθου.¹²⁰¹ Παρουσιάζοντας τον Ιόλαο ως γέροντα ανήμπορο και αδύναμο, αυξάνεται η αγωνία για την τύχη των παιδιών και παράλληλα προετοιμάζεται το θαύμα της ανανέωσής του στο επεισόδιο της καταδίωξης του Ευρυσθέα. Ο Ιόλαος συνοδεύει μια ομάδα αγοριών των οποίων δεν γνωρίζουμε τον ακριβή αριθμό, αλλά εκτιμάται ότι είναι τρία έως πέντε, τόσα ώστε να μπορούν να τον πλησιάσουν και να κρατηθούν από τα ρούχα του ή να προστατευθούν στην αγκαλιά του (όπως υπαινίσσονται οι στ. 48–51). Ο Mendelsohn¹²⁰² παρατηρεί ότι οι άνδρες *ικέτες* στην τραγωδία είναι συνήθως ηλικιωμένοι –με εξαίρεση τον Τήλεφο, η *ικεσία* του οποίου συνδυάζεται και μ’ ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, την ομηρεία του μικρού Ορέστη. Επίσης ηλικιωμένοι παρουσιάζονται οι άνδρες που προστατεύουν μικρά παιδιά, εγγόνια ή θετά τέκνα, όπως ο Κρέων στη *Μήδεια*, ο Αμφιτρύων στον *Ήρακλη*, ο Κρέων στις *Φοίνισσες*.¹²⁰³ Ο Mastronarde¹²⁰⁴ εκτιμά ότι ο Ιόλαος παρουσιάζει αρχικά ομοιότητες με τον Αμφιτρύωνα, οποίος ήταν επίσης ένας *ικέτης*, προστάτης και αυτός των τέκνων του Ηρακλή, που η φυσική του κατάσταση τον έκανε αδύναμο. Η συγκριτική ανάλυση των πρώτων στίχων των *Ίκετίδων* του Αισχύλου και του προλόγου των *Ήρακλειδών* του Ευριπίδη φανερώνει κοινά μοτίβα:¹²⁰⁵ η φυγή των *ικετών* από την πατρική γη (*Ίκ.* 4–5 και *Ήρακλ.* 15–16 και 26–27), η άφιξη σε ξένη γη με την οποία ωστόσο τους συνδέουν προγονικοί δεσμοί (*Ίκ.* 15–18 και *Ήρακλ.* 31–37), η πεποίθηση ότι η νέα γη είναι πολύ καλύτερη απ’ όσο θα μπορούσαν να ελπίζουν (*Ίκ.* 19–22 και *Ήρακλ.* 19–

¹²⁰⁰ Για τον αφηρωισμό του Ιόλαου, τη λατρεία στο πρόσωπό του, που συνδεόταν με τη νεότητα, και τους αθλητικούς αγώνες που τελούνταν προς τιμήν του, βλ. ALLAN (2001a) 27.

¹²⁰¹ WILKINS (1993) xxii.

¹²⁰² MENDELSON (2012) 261.

¹²⁰³ MASTRONARDE (2010) 255 και σημ. 20.

¹²⁰⁴ *Οπ.π.*, 293.

¹²⁰⁵ CASSELA (1999) 42–43.

25 και 37–38), η καθοδήγηση των *ικετών* από έναν ηλικιωμένο πατέρα ή πρόγονο (*Ικ.* 11–12 και *Ήρακλ.* 39–43).

Οι *ικέτες* κάθονται επάνω στον βωμό για να έχουν την προστασία του θεού ώστε να διατυπώσουν με ασφάλεια το αίτημά τους (στ. 33: *ικέται* καθεζόμεσθα βώμιοι θεῶν, στ. 196: *ικέτας* βωμίους καθημένους, στ. 44: *ἐπιβωμιοστατεῖν*, στ. 121: *βοηδρομήσας τήνδ' ἐπ' ἐσχάραν Διός*). Οι μικροί *ικέτες*, τα πρόσωπα στα οποία εστιάζει η τραγωδία, είναι διαρκώς παρόντες στον τόπο του ασύλου. Ωστόσο παραμένουν *κωφά πρόσωπα* κι εκπροσωπούνται από τους ηλικιωμένους συγγενείς τους.

Ο *διώκτης* στην τραγωδία αυτή είναι ο Ευρυσθέυς, βασιλιάς του Άργους και θεός του Ηρακλή, ο οποίος καταδιώκει τα τέκνα του Ηρακλή φοβούμενος την εκδίκησή τους για τον φόνο του πατέρα τους. Στην αρχή του δράματος εκπροσωπείται από τον κήρυκά του, το όνομα του οποίου δεν αναφέρεται στο έργο (η διατήρηση της ανωνυμίας του είναι πιθανότατα εσκεμμένη προκειμένου να παρουσιαστεί ο Κήρυκας ως ο εκπρόσωπος του Ευρυσθέα).¹²⁰⁶ Η Υπόθεση τον κατονομάζει ως Κοπρέα, αποδίδοντάς του το όνομα εκείνου που κατά τον ομηρικό μύθο υπήρξε ο αγγελιαφόρος ο οποίος μετέφερε στον Ηρακλή τις διαταγές του Ευρυσθέα (Ο 638–643). Η σύγκρουση των *ικετών* με τον *διώκτη* τους γίνεται πολύ νωρίς, αφού σχεδόν ταυτόχρονα με την προσφυγή τους στον βωμό φθάνει ο απεσταλμένος του Ευρυσθέα (στ. 55) ο οποίος θέλει να σύρει τους *ικέτες* μαζί του στο Άργος όπου τους περιμένει λιθοβολισμός (στ.60).¹²⁰⁷ Ο Κήρυκας χρησιμοποιεί βία (στ. 63: *βούλη πόνον μοι τῆδε προσθεῖναι χερί;*) και ρίχνει τον Ιόλαο κάτω από τον βωμό (στ. 79: *ἔλκει βιαίως Ζηνὸς ἐκ προβωμίων* και στ. 127–129: *βία νιν οὔτος τῆσδ' ἀπ' ἐσχάρας ἄγειν / ζιτῶν ... κᾶσφηλεν γόνυ / γέροντος*). Το επεισόδιο της άσκησης βίας κατά του Ιόλαου λειτουργεί για να επισπεύσει την παρέμβαση του Χορού και να προδιαθέσει ευνοϊκά τους *σωτήρες* απέναντι στους *ικέτες*.¹²⁰⁸ Οι γέροντες του Μαραθώνα που θα σπεύσουν

¹²⁰⁶ YOON (2012) 108 κ.ε.

¹²⁰⁷ Η καταδίκη των Ηρακλειδών σε θάνατο ίσως είναι νεωτερισμός του Ευριπίδη, δεδομένου του ότι δεν παραδίδεται από άλλες πηγές που αναφέρονται στον μύθο αυτό. Βλ. σχετικά CASSELLA (1999) 74 και σημ. 55.

¹²⁰⁸ CASSELLA, όπ.π., 73.

ακούγοντας την ταραχή (στ. 73)¹²⁰⁹ θα τον βρουν πεσμένο στο χώμα (στ. 75–76: ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν ἐπὶ πέδῳ/ χύμενον· και στ. 77: πρὸς τοῦ ποτ' ἐν γῆ πτῶμα δύστηνον πίτνεις;). Η αρπαγή *ικετών* από τον βωμό είναι πράξη μιαρή, βαριά ντροπή για την πόλη και ασέβεια προς τους θεούς, όπως λέει ο ίδιος ο Ιόλαος καθώς καλεί σε βοήθεια (στ. 69–72):

ὦ τὰς Ἀθήνας δαρὸν οἰκοῦντες χρόνον,
ἀμύνεθ'· ἰκέται δ' ὄντες ἀγοραίου Διὸς
βιαζόμεσθα καὶ στέφη μιαίνεται—
πόλει τ' ὄνειδος καὶ θεῶν ἀτιμία.¹²¹⁰

Ανάλογη θέση θα εκφράσουν και τα μέλη του Χορού όταν θα συμβουλευσουν τον Κήρυκα να σέβεται τους *ικέτες* (στ. 101–104):

εἰκὸς θεῶν ἰκτῆρας αἰδεῖσθαι, ξένε,
καὶ μὴ βιαίῳ χερὶ δαιμόνων
ἀπολείπειν [σ'] ἔδη·
πότνια γὰρ Δίκα τάδ' οὐ πείσεται.¹²¹¹

Στα λόγια του Χορού επισημαίνεται ότι ο *ικέτης* πρέπει να αντιμετωπίζεται με *αιδώ* (στ. 101) επιβεβαιώνοντας τη σχέση ανάμεσα στην *αιδώ* και την *ικεσία* που συναντάται σε όλα τα *δράματα ικεσίας*.¹²¹² Επιπλέον, ο Χορός συνδέει τον σεβασμό

¹²⁰⁹ Βλ. και HALLERAN (2014) 20.

¹²¹⁰ «ὦ! ...βοηθήστε, σεις πανάρχαιοι κάτοικοι της Αθήνας· μας αρπάζουν απ' το βωμό του Δία του Αγοραίου που ἰκέτες του είμαστε, μολύνουν τα στέφανα. Βαριά ντροπή στην πόλη κι ασέβεια στους θεούς.»

¹²¹¹ «ὦ! ξένε, τους ἰκέτες των θεῶν πρέπει να σέβεσαι, κι απ' τους βωμούς των με χέρι ανόσιο μην τους σέρνεις· η Δίκη η σεβαστή δε θα το στέρξει.»

¹²¹² CAIRNS (1993) 276· GOULD (1973) 85.

προς τους *ικέτες* με τον σεβασμό στην ελευθερία της πόλης (στ. 112–113: ἀλλὰ μὴ βία ξένους / θεῶν ἀφέλκειν, γῆν σέβοντ' ἐλευθέραν).¹²¹³

Απαντώντας στις ερωτήσεις των γερόντων, ο Ιόλαος θα αποκαλύψει την ταυτότητα τη δική του και των παιδιών και θα εξηγήσει ποια ανάγκη τους έσπρωξε να αναζητήσουν άσυλο στην πόλη τους.¹²¹⁴ Το αίτημα των *ικετών* υποβάλλεται αρχικά προς τον Χορό (στ. 97–98):¹²¹⁵

μήτ' ἐκδοθῆναι μήτε πρὸς βίαν θεῶν
τῶν σῶν ἀποσπασθέντες εἰς Ἄργος μολεῖν.¹²¹⁶

Τα μέλη του Χορού δεν θ' απαντήσουν στο αίτημα του Ιόλαου αλλά είναι φανερά με το μέρος των *ικετών*.¹²¹⁷ Αυτό γίνεται αντιληπτό από τις αυστηρές παρατηρήσεις τους προς τον *διώκτη* (στ. 101–102: μὴ βιαίῳ χερὶ δαιμόνων / ἀπολείπειν [σ'] ἔδη, στ. 112–113: μὴ βία ξένους / θεῶν ἀφέλκειν) και κυρίως από την κατ' επανάληψιν διατύπωση της θέσης ότι είναι μεγάλη ασέβεια (ἄθεον προστροπάν) για την πόλη να εγκαταλείψει ξένους που έχουν προσπέσει στους βωμούς της (στ. 101–104, 107–109, 112–113). Ωστόσο, παραπέμπουν τον Κήρυκα στον βασιλιά της χώρας. Κατά βάσιν οι Ηρακλείδες απευθύνουν την *ικεσία* στον λαό και στην πόλη, όπως δηλώνει ο Ιόλαος επικαλούμενος τη βοήθεια των γερόντων του Χορού, που δεν είναι άλλοι από τους κατοίκους της περιοχής (στ. 94: ἰκέται σέθεν τε καὶ πόλεως ἀφιγμένοι).¹²¹⁸ Τον λαό όμως εκπροσωπούν τελικά οι βασιλείς της Αττικής, οι γιοι του Θησέα Δημοφών

¹²¹³ «..χωρίς ν' αρπάζεις με τη βία
ικέτες των θεών, αλλά να σέβεσαι
μια πολιτεία λεύτερη.»

¹²¹⁴ Για τις ομοιότητες και τις διαφορές της σκηνης με τη σκηνή της παρόδου από τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* βλ. KOPPERSCHMIDT (1971) 336 και ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2003) 174.

¹²¹⁵ Όπως συμβαίνει και στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου και στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή. Αργότερα ο Ιόλαος θα απευθύνει το αίτημά του στον Δημοφώντα, κατά την *ικεσία* προς το πρόσωπο του βασιλιά (στ. 227–230).

¹²¹⁶ «Να μην τα παραδώσετε και μήτε
διωγμένα με τη βία απ' των θεών σας
τους βωμούς, στο Ἄργος πάλι να γυρίσουν.»

¹²¹⁷ Αντίθετα η Cassella [CASSELLA (1999) 73] εκτιμά ότι ο Χορός δεν παίρνει το μέρος κανενός και παραπέμπει την απόφαση στον βασιλέα: “il coro ... sembra non prendere nessun partito, demandando al re ogni tipo di decisione”.

¹²¹⁸ Τα μέλη του Χορού εκπροσωπούν τον λαό και εκφράζουν την επιθυμία του. Βλ. FITTON (1961) 450.

και Ακάμας. Παρότι κατά την εμφάνισή τους μνημονεύονται ονομαστικά και οι δύο από τον Κορυφαίο (στ. 118–119: καὶ μὴν ὄδ’ αὐτὸς ἔρχεται σπουδὴν ἔχων / Ἀκάμας τ’ ἀδελφός, τῶνδ’ ἐπήκοοι λόγων) ο μόνος που έχει τον λόγο είναι ο Δημοφών και μοιραία σε αυτόν απευθύνονται τα πρόσωπα που μιλούν, χρησιμοποιώντας μάλιστα τον ενικό αριθμό. Ο Ακάμας αν και εμφανίζεται επί σκηνής (στ. 119–352) παραμένει σιωπηλός.¹²¹⁹ Δεν αποκλείεται να συνοδεύει τον αδελφό του και στις επόμενες εμφανίσεις του, παραμένοντας ωστόσο *κωφόν πρόσωπον*. Ο Δημοφών είναι εκείνος που λειτουργεί ως διάδοχος του Θησέα στην Αθήνα.¹²²⁰ Ο Ευριπίδης θα μπορούσε να επινοήσει κάποιο πρόσχημα για να απαλλαγεί από την αμήχανη παρουσία ενός αμίλητου Ακάμαντα επί σκηνής, αλλά επέλεξε να παρουσιάσει τους δύο γιους ίσως για να δείξει ότι οι απόγονοι του Ηρακλή και οι απόγονοι του Θησέα θα πρέπει να φανούν αντάξιοι των προγόνων τους. Κατά τον Χουρμουζιάδη,¹²²¹ η υπόθεση ότι υπήρχε κάποιος μύθος που ήθελε αχώριστους τους δύο βασιλείς είναι υπερβολικά ορθολογιστική ερμηνεία και είναι πιθανότερο ότι ο Ευριπίδης θέλησε να διατηρήσει την εικόνα των δύο εθνικών συμβόλων των κληροδοτημένων από την ιστορική παράδοση της πόλης, δεδομένου του ότι στόχευε στη δημιουργία ενός έργου «πατριωτικού» που θα τόνωνε το γόητρο των Αθηναίων σε μια κρίσιμη περίοδο.

Ο Δημοφών δεν θα αποφασίσει πριν ακούσει και τις δύο πλευρές σ’ έναν *αγώνα λόγων* ανάμεσα στον Κήρυκα και τον Ιόλαο με κριτή τον ίδιο (στ. 134–231).¹²²² Γίνεται φανερό ότι για την απόφαση παραχώρησης ασύλου σημαντική είναι η νομιμότητα του αιτήματος *ικεσίας*. Όπως έδειξε η μελέτη του Χανιώτη,¹²²³ από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. το άσυλο δεν προσφερόταν αυτόματα και άνευ όρων. Η

¹²¹⁹ Στο διάστημα αυτό οι τρεις υποκριτές είναι ο Δημοφών, ο Ιόλαος και ο Κήρυξ.

¹²²⁰ Σε άλλες εκδοχές του μύθου αναφέρεται ο Θησέας ως βασιλιάς της Αθήνας την εποχή της άφιξης των Ηρακλειδών (Διόδ. Σικ. 4.57–58, Πaus. 1.32.6).

¹²²¹ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2003) 234–235.

¹²²² CASSELLA (1999) 74–78 ·ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (2004) 108–109. Όπως επισημαίνει ο Lloyd [LLOYD (1992) 73] ο *αγών λόγων* διεξάγεται ανάμεσα στον *ικέτη* και τον *διώκτη* και όχι, όπως συμβαίνει στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου και του Ευριπίδη, ανάμεσα στον *ικέτη* και τον *προστάτη*. Κατά τον Maio [MAIO (1989) 16–18] στους *Ηρακλειδες* η κύρια σύγκρουση είναι μεταξύ *ικέτη* και *προστάτη*, κατά την οποία ο Ιόλαος πείθει τον Δημοφώντα, ενώ οι αναμετρήσεις Χορού – *διώκτη* και *ικέτη* – *διώκτη* διαδραματίζονται πριν από την κύρια και εξυπηρετούν στην προβολή της σκληρότητας και της ανηθικότητας του απεσταλμένου του διώκτη.

¹²²³ CHANIOTIS (1996) 83–85.

παραχώρηση ασύλου ήταν εγγυημένη μόνον εφόσον οι *ικέτες* μπορούσαν να αποδείξουν ενώπιον των αρμόδιων αρχών ότι είχαν αδικηθεί.

Ο *αγών λόγων* μεταξύ *ικέτη* και *διώκτη* μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ευθύς», με σχετικά απλή μορφή: οι δύο ρήσεις καταλαμβάνουν περίπου την ίδια έκταση και οι παράλληλοι λόγοι θυμίζουν δικαστικό αγώνα.¹²²⁴ Είναι σημαντική η έννοια της *ισηγορίας*, που είναι η βάση της δημοκρατικής διαδικασίας, και ο Χορός τονίζει ότι δεν μπορεί κανείς να καταλήξει σε σωστή απόφαση αν δεν ακούσει και τις δύο απόψεις (στ. 179–180: *τίς ἂν δίκην κρίνειεν ἢ γνοίη λόγον, / πρὶν ἂν παρ' ἀμφοῖν μῦθον ἐκμάθη σαφῶς*;). Κάθε πλευρά προβάλλει επιχειρήματα νομικά, πολιτικά και ηθικά. Πρώτος παίρνει τον λόγο ο Κήρυκας (στ. 134–178) του οποίου η επιχειρηματολογία στηρίζεται στα εξής σημεία:

- α) Παραβιάζονται οι νόμοι μια ξένης πόλης που έχει δικαίωμα να εφαρμόζει τις αποφάσεις της στους πολίτες της (στ. 142–143: *δίκαιοι δ' ἐσμὲν οἰκοῦντες πόλιν / αὐτοὶ καθ' αὐτῶν κυρίουσ κραίνειν δίκας*)¹²²⁵ διότι οι *ικέτες* είναι Αργεῖοι φυγάδες που έχουν καταδικαστεί σε θάνατο από το Άργος (στ. 139–140: *Ἀργεῖοσ ὦν γὰρ αὐτὸσ Ἀργεῖουσ ἄγω / ἐκ τῆσ ἐμαντοῦ τούσδε δραπέτασ ἔχων, / νόμοισι τοῖσ ἐκεῖθεν ἐψηφισμένουσ / θανεῖν*).¹²²⁶
- β) Παρασύρεται η Αθήνα σε επιχείρηση επικίνδυνη την οποία απέφυγαν όλες οι άλλες πόλεις όπου είχαν καταφύγει προηγουμένως οι *ικέτες* και οι οποίες τους αρνήθηκαν το άσυλο (στ. 144–152).
- γ) Χάνει η Αθήνα την ευκαιρία να αποκτήσει ισχυρούς συμμάχους ενώ αντίθετα διακινδυνεύει να εμπλακεί σε πόλεμο με το Άργος, το οποίο δεν θα αφήσει αναπάντητη μια τέτοια πρόκληση (στ. 155–161).

¹²²⁴ FITTON (1961) 451–452· DUCHEMIN (1968) 75–76· LLOYD (1992) 73–76· WILKINS (1993) 68 κ.ε., σχόλια στους στ. 134 κ.ε.· DUBISCHAR (2001) 74· TZANETOU (2012) 83. ALLAN (2001a) 143 κ.ε.

¹²²⁵ «Δικαίωμά μας είναι στην πολιτεία που κατοικούμε, μοναχοί μας για μας τους ίδιους δίκαιη κρίση να βγάζουμε.»

¹²²⁶ «Όντας Αργεῖοσ παίρνω τους Αργεῖουσ ετούτους, απ' τη χώρα μου δραπέτες, που οι νόμοι της τους ἔχουν τιμωρήσει με θάνατο.»

- δ) Σε περίπτωση ένοπλης σύγκρουσης ο Δημοφών μένει απολύτως εκτεθειμένος απέναντι στον λαό του, γιατί δεν θα μπορέσει να πείσει για τα οφέλη αυτής της επιλογής του (στ. 162–168).

Στην πραγματικότητα οι «έψηφισμένοι νόμοι» τους οποίους επικαλείται ο Κήρυκας και οι οποίοι έχουν καταδικάσει τους Ηρακλείδες σε θάνατο, δεν είναι ψηφίσματα του λαού των Αργείων αλλά αποφάσεις του τυράννου, του Ευρυσθέα.¹²²⁷ Ο Κήρυκας επίσης αναφέρεται στους *ικέτες* ως *δραπέτας* (στ. 140) χρησιμοποιώντας έναν όρο που αποδίδεται σε σκλάβους που έχουν δραπετεύσει¹²²⁸ και με τον τρόπο αυτόν αποτυγχάνει να πείσει.¹²²⁹

Ο Ιόλαος αντικρούει τα επιχειρήματα των Αργείων (στ. 181–231) επικαλούμενος τους κανόνες του διακρατικού δικαίου, την ευσέβεια, τη συγγένεια και την ανταπόδοση της ευεργεσίας.¹²³⁰

- α) Οι Αργείοι δεν δικαιούνται να απαιτούν την έκδοση πολιτών που οι ίδιοι έχουν απελάσει μετά από ψηφοφορία, άρα τους θεωρούν ξένους προς το Άργος (στ. 184–189).
- β) Η Αθήνα είναι πόλη ισχυρή και ελεύθερη και δεν μπορεί να εξομοιωθεί με καμία από τις αδύναμες πόλεις που έδιωχναν τους *ικέτες* υποκύπτοντας στις απειλές των Αργείων (στ. 191–198).
- γ) Οι Αθηναίοι έχουν κοινή καταγωγή με τους Ηρακλείδες από τον Πέλοπα (στ. 207–213 και 223–225).¹²³¹

¹²²⁷ TZANETOU (2012) 82.

¹²²⁸ MENDELSON (2002) 80. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος «δραπέτας» ανακαλεί την κωμωδία του Κρατίνου με τίτλο *Δραπέτιδες*, στην οποία εντοπίζονται διακειμενικές αναφορές σε τραγωδίες με θέματα *ικεσίας*. Για την κωμωδία αυτή βλ. BAKOLA (2010).

¹²²⁹ TZANETOU (2012) 82.

¹²³⁰ NAIDEN (2006) 103· ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (2004) 108–109.

¹²³¹ Σύμφωνα με τους διακρατικούς νόμους, οι *ικέτες* που έφθαναν σε ξένη χώρα έπρεπε να συνοδεύονται από κάποιον εγγυητή, κάποιον *πρόξενο*, που θα ήταν συμπατριώτης τους αλλά κάτοικος της πόλης όπου είχαν καταφύγει ή από κάποιον κήρυκα που τους εκπροσωπούσε και αναλάμβανε να διατυπώσει το αίτημά τους. Ο βασιλιάς, έχοντας εξ αίματος συγγένεια με τους *ικέτες*, μπορεί να γίνει πρόξενός τους (πρβλ. Αισχ. *Ικ.*, στ. 418–419).

δ) Η Αθήνα οφείλει μία αντίχαρη στους απογόνους του Ηρακλή, διότι ο Ηρακλής είχε επαναφέρει από τον Άδη τον Θησέα, πατέρα του βασιλιά Δημοφώντα (στ. 215–222).

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι η *ρήσις* του Ιόλαου κλείνει με την *ικεσία* σε *πρόσωπο* που απευθύνει προς τον βασιλιά Δημοφώντα (στ. 226–231):

ἀλλ' ἄντομαί σε καὶ καταστέφω χεροῖν,
καὶ . . . πρὸς γενείου, μηδαμῶς ἀτιμάσης
τοὺς Ἡρακλείους παῖδας ἐς χέρας λαβῶν·
γενοῦ δὲ τοῖσδε συγγενῆς, γενοῦ φίλος
πατὴρ ἀδελφὸς δεσπότης· ἅπαντα γὰρ
ταῦτ' ἐστὶ κρείσσω πλὴν ὑπ' Ἀργεῖοις πεσεῖν.¹²³²

Το τυπικό της *ικεσίας* σε *πρόσωπο* περιλαμβάνει γονάτισμα και άγγιγμα των γονάτων και του πηγουνιού του ικετευόμενου. Ο Ιόλαος χρησιμοποιεί την έκφραση «καταστέφω χεροῖν» (στ. 226) κατ' αναλογία με την *ικεσία* στον βωμό (στ. 124: «βωμόν καταστέψαντες»). Ορισμένοι μελετητές έχουν εκτιμήσει ότι πρόκειται για εικονική (μεταφορική) *ικεσία* που απευθύνει ο *ικέτης* προς τον Δημοφώντα χωρίς να απομακρυνθεί καθόλου από τον βωμό.¹²³³ Προσωπικά εκτιμώ ότι ο Ιόλαος δεν διέτρεχε κίνδυνο τη συγκεκριμένη στιγμή, παρόντος του Δημοφώντος, και δεν βρίσκω τον λόγο που θα τον εμπόδιζε να εγκαταλείψει για λίγο τον βωμό προκειμένου να εκτελέσει το τυπικό της *ικεσίας* προς τον *σωτήρα*. Η χρήση του ασύνδετου σχήματος, του σχήματος αναφοράς (γενοῦ δὲ τοῖσδε συγγενῆς, γενοῦ

¹²³² «.....Σε ικετεύω,
και με τα χέρια μου σε στεφανώνω,
τα γένια σου χαϊδέω να, παρακαλώντας,
να μην καταφρονέσεις του Ηρακλή
τα τέκνα, είναι στα χέρια σου· βοήθα
σα συγγενῆς των, γίνε φίλος, αδερφός τους,
αφέντης και πατέρας· όλα τούτα
καλύτερα είναι απ' το να πέσουν
στην άδικη εξουσία των Αργείων.»
¹²³³ CASSELLA (1991) 77· KAIMIO (1988) 57.

φίλος) και των όρων «συγγενής», «φίλος», «πατήρ», «ἀδελφός», «δεσπότης», υποδηλώνει την απόγνωση των *ικετών* κλιμακώνοντας τη δραματική ένταση.¹²³⁴

Ο Δημοφών κάνει αμέσως δεκτό το αίτημα των *ικετών* και προβάλλει τους τρεις λόγους (στ. 236: τρισσαί μ' ἀναγκάζουσι συμφορᾶς ὁδοί) που τον ωθούν σε αυτό (στ. 236–249):

α) ο σεβασμός στον Δία που προστατεύει τους *ικέτες* (στ. 238: τὸ μὲν μέγιστον Ζεὺς)

β) η «φιλία» και η «χάρης»:¹²³⁵ η συγγένεια και οι φιλικές σχέσεις που ενώνουν τις οικογένειες καθώς και η ανταπόδοση της ευεργεσίας (στ. 240–241: τὸ συγγενές τε καὶ τὸ προφείλιν καλῶς / πράσσειν παρ' ἡμῶν τούσδε πατρῶαν χάριν) και

γ) η ντροπή που θα ένιωθε αν δεν αισθανόταν ελεύθερος να πράξει αυτό που θεωρεί σωστό, ως ηγέτης αντάξιος μιας ελεύθερης χώρας που πράττει το δέον χωρίς να φοβάται τους Αργείους (στ. 243–246: εἰ γὰρ παρήσω τόνδε συλᾶσθαι βία/ ξένου πρὸς ἄνδρὸς βωμόν, οὐκ ἔλευθέραν / οἰκεῖν δοκήσω γαῖαν, Ἀργείων δ' ὄκνω/ ἰκέτας προδοῦναι).¹²³⁶

Ο Δημοφών επαναλαμβάνει τις αιτίες που έχουν ήδη αναφερθεί από τον Ιόλαο και προσθέτει μία την οποία θεωρεί ως σημαντικότερη όλων, τη θέληση του Δία.¹²³⁷ Η απομάκρυνση του ξένου δια της βίας από τον βωμό είναι για τον Δημοφώντα λεηλασία του βωμού του θεού.¹²³⁸ Ιδιαίτερα ενδιαφέρεται για την ντροπή που θα τον

¹²³⁴ WILKINS (1993) 82, σχόλιο στους στ. 229–231· ALLAN (2001a) 150–151, σχόλιο στους στ. 229–230.

¹²³⁵ CAIRNS (1993) 278.

¹²³⁶ «Γιατί αν αφήσω ο ξένος να ληστέψει
ανόσια το βωμό, τότε θα δείξω
πως κατοικώ σε χώρα σκλαβωμένη
κι από το φόβο μου για τους Αργίτες
πρόδωσα τους ἰκέτες.»

¹²³⁷ NAIDEN (2006) 112· STROHM (1957) 20.

¹²³⁸ BRAVO (1980) 718.

στιγματίσει αν επιτρέψει τη σύληση του βωμού (στ. 242: τό τ' αἰσχρόν, οὔπερ δεῖ μάλιστα φροντίσαι) και που τον οδηγεί στο να ενεργήσει επιδεικνύοντας *αἰδῶ*.¹²³⁹

Η σκηνή κλείνει με έναν *αγώνα λόγων* ανάμεσα στον *διώκτη* και τον *σωτήρα*, μία στιχομυθία σε έντονο ύφος ανάμεσα στον Δημοφόντα και τον Κήρυκα. Ο απεσταλμένος του Ευρυσθέα, που μέχρι εκείνη τη στιγμή θεωρούσε πως είχε το δίκαιο με το μέρος του (στ. 253: οὐκ ἦν δίκαιον ἢ τι καὶ νικῶ λόγῳ;), χάνει την ψυχραιμία του και προχωρεί σε απειλές. Αυτό εξοργίζει τον Δημοφόντα, τον οποίο ο Κορυφαῖος του Χορού μετά βίας συγκρατεί να μην χειροδικήσει, γιατί ο Κήρυκας ως απεσταλμένος ξένης πόλης είναι πρόσωπο σεβαστό (στ. 270–274):

Δη. κλαίων ἄρ' ἄψη τῶνδε κοῦκ ἐς ἀμβολάς.

Χο. μὴ πρὸς θεῶν κήρυκα τολμήσης θενεῖν.

Δη. εἰ μή γ' ὁ κῆρυξ σωφρονεῖν μαθήσεται.

Χο. ἄπελθε· καὶ σὺ τοῦδε μὴ θίγῃς, ἄναξ.¹²⁴⁰

Όπως ο Χορός προηγουμένως, έτσι κι ο βασιλιάς εδώ συνδέει την ευσέβεια προς τους θεούς με την ελευθερία που έχει η πόλη να δέχεται όποιο προσφεύγει σ' αυτήν (στ. 260: ἅπασι κοινὸν ῥῦμα δαιμόνων ἔδρα) και να αποφασίζει χωρίς να φοβάται τους εχθρούς. Γι' αυτό και ο τελευταῖος λόγος που απευθύνει ο Δημοφών προς τον Κήρυκα είναι: οὐ γὰρ Ἀργείων πόλει / ὑπήκοον τήνδ' ἀλλ' ἐλευθέραν ἔχω (στ. 286–287). Η σημασία της ελευθερίας είναι καταλυτική γιατί αυτή ενδυναμώνει, μάχεται την τυραννία, εξασφαλίζει την κυριαρχία και αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση ώστε να μπορέσει μία πόλη να προσφέρει άσυλο στους *ικέτες* της.¹²⁴¹

¹²³⁹ CAIRNS (1993) 279. Δυσκολεύομαι να αντιληφθῶ την εκτίμηση του Cairns ότι ο Δημοφών παραχωρεί προστασία από ιδιοτέλεια (“Demophon clearly has self-interested reasons for according protection”). Πιθανόν χαρακτηρίζει ως ιδιοτέλεια το ενδιαφέρον του Δημοφόντος για τη διατήρηση της καλής του φήμης.

¹²⁴⁰ «Δη. Γοργά θα κλάψεις αν θα τους αγγίζεις.
Χο. Κήρυκα μην τολμήσεις να χτυπήσεις.
Δη. Όταν δε μάθει φρόνιμα να σκέφτεται.
Χο. φεύγα· μην τον αγγίζεις, βασιλιά μου.»

¹²⁴¹ TZANETOU (2012) 75.

Η βασική εικόνα της *ασυλίας* κλείνει με τις ευχαριστίες προς τον Δημοφώντα (στ. 297–328) και την υποδοχή των *ικετών* (στ. 340–343). Ο Δημοφών, πριν αποχωρήσει για τις πολεμικές προετοιμασίες, παροτρύνει τον Ιόλαο να εγκαταλείψει τον βωμό και να εισέλθει στους *δόμους* μαζί με τα παιδιά (στ. 340–341: σὺ δ' ἔς δόμους / σὺν παισὶ χώρει, Ζηνὸς ἐσχάραν λιπών). Δεν διευκρινίζεται ποιοι είναι οι δόμοι, κατά πάσα πιθανότητα εννοείται το ανάκτορο. Ο Ιόλαος, όμως, αρνείται να αφήσει τον βωμό πριν τελειώσει η σύγκρουση με τους Αργείους (στ. 344–345):

οὐκ ἂν λίποιμι βωμόν· ἐυξόμεσθα δὴ
ικέται μένοντες ἐνθάδ' εὖ πρᾶξι πόλιν·
ὅταν δ' ἀγῶνος τοῦδ' ἀπαλλαχθῆς καλῶς,
ἴμεν πρὸς οἴκους.¹²⁴²

Η πρόσκληση του Δημοφώντα για φιλοξενία στο ανάκτορο ίσως υποδεικνύει το καθεστώς με το οποίο γίνονται δεκτοί οι Ηρακλείδες στην πόλη: ως συγγενείς που καλούνται να επανενταχθούν στο γένος από το οποίο απομακρύνθηκαν εγκαταλείποντας την πατρική γη.¹²⁴³ Όμως η πλοκή βρίσκεται ακόμη στην αρχή, εφόσον στην τραγωδία αυτή το μοτίβο της *ασυλίας* συνδυάζεται με τα θέματα της ανθρωποθυσίας και της εκδίκησης¹²⁴⁴ ανατρέποντας την ομαλή εξέλιξη των γεγονότων.

Οι Αθηναίοι αναλαμβάνουν να προστατέψουν τους *ικέτες* παρότι γνωρίζουν ότι αυτό τους παρασύρει σε πόλεμο με τους Αργείους (πρβλ. Αισχύλου *Ίκέτιδες* στ. 474–477 και Ευριπίδη *Ίκέτιδες* στ. 567–597). Το αντίτιμο, όμως, της παραχώρησης ασύλου είναι βαρύ διότι, πέραν της εμπλοκής σε πόλεμο με τους Αργείους (ο στρατός του Ευρυσθέα έχει ήδη εισβάλει στην Αττική) προκύπτει ο θεϊκός χρησμός να θανατωθεί, εν όψει του πολέμου, μία ευγενής κόρη προς τιμήν της Περσεφόνης (στ. 408–409:

¹²⁴² «Απ' το βωμό δε φεύγω· ικέτες
προσπέσαμε και μένοντας εδώ
παρακαλούμε να καλοτυχίσει η πόλη·
κι άμα καλά τελειώσεις τον αγώνα,
θα μπούμε στο παλάτι.»

¹²⁴³ CASSELLA (1999) 80.

¹²⁴⁴ GRETHLEIN (2003) 384.

σφάζει κελεύουσίν με παρθένον Κόρη / Δήμητρος, ἥτις ἐστὶ πατρὸς εὐγενοῦς). Ο Δημοφών θέτει ὅρια στην παραδοσιακή πολιτική της Αθήνας εφόσον τα δικαιώματα των πολιτών τίθενται υπεράνω εκείνων των ξένων *ικετών*.¹²⁴⁵ Η διεξοδος από την αμηχανία (στ. 411–424) θα δοθεί από την Παρθένο, την κόρη του Ηρακλή η οποία προσφέρεται να θυσιαστεί για να σώσει τα αδέλφια της και την τιμή της (στ. 500–534: ἐκοῦσα κοῦκ ἄκουσα· κάξαγγέλλομαι / θνήσκειν ἀδελφῶν τῶνδε κάμαυτῆς ὕπερ). Η Παρθένος παραμένει ανώνυμη στο ἔργο και δεν αναφέρεται τι απέγινε μετά τον θάνατό της. Το ὄνομα Μακαρία παραδίδεται από την Υπόθεση του ἔργου, η οποία είναι μεταγενέστερη.¹²⁴⁶ Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι δεν γίνεται καμία περαιτέρω αναφορά σχετικά με τη θυσία της κόρης του Ηρακλή¹²⁴⁷ και έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι από το δράμα λείπει ένα ολόκληρο επεισόδιο όπου ο Αγγελιαφόρος θα περιέγραφε τη σκηνή της θυσίας, θα ακολουθούσε κομμός της Αλκμήνης και ανάλογο στάσιμο.¹²⁴⁸

Στις τραγωδίες του Ευριπίδη συναντάμε παραδείγματα γυναικών που θυσιάζονται οικειοθελώς για έναν υψηλό σκοπό (ο μόνος νεαρός άνδρας που θυσιάζεται είναι ο Μενοικεύς στις *Φοίνισσες*)¹²⁴⁹ ὅπως η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια τὴν ἐν Αὐλίδι* για το κοινό συμφέρον των Ελλήνων, η Ευάδνη στις *Ίκέτιδες* από αγάπη για τον άνδρα της, η Άλκηστις στην ομώνυμη τραγωδία για να σώσει τη ζωή του συζύγου της.¹²⁵⁰ Η περίπτωση της κόρης του Ηρακλή είναι η αρχαιότερη σκηνή εθελούσιας αυτοθυσίας στο ευριπίδειο δράμα.¹²⁵¹ Αν και πολλοί μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι η παρουσία της Παρθένου και η αυτοθυσία της είναι επινόηση του Ευριπίδη,¹²⁵² οι Zuntz και Larson¹²⁵³ επιχειρηματολογούν υπέρ μιας προϋπάρχουσας παράδοσης. Ὅπως κι αν

¹²⁴⁵ TZANETOU (2012) 85.

¹²⁴⁶ Για τη χρονολόγηση των μυθογραφικών υποθέσεων βλ. VAN ROSSUM-STEENBEEK (1998) 3–4.

¹²⁴⁷ Εκτός ίσως από έναν υπαινιγμό στον στ. 821.

¹²⁴⁸ Για το θέμα βλ. ALLAN (2001a) 33–35 όπου και σχετική βιβλιογραφία. Επίσης βλ. και ΔΕΡΒΙΣΟΠΟΥΛΟΥ (1996) 154 σημ. 10.

¹²⁴⁹ ΜΙΜΙΔΟΥ (2012).

¹²⁵⁰ Για τις ανθρωποθυσίες στον Ευριπίδη βλ. ενδεικτικά WILKINS (2003) και ΔΕΡΒΙΣΟΠΟΥΛΟΥ (1996).

¹²⁵¹ WILKINS (2003) 185 κ.ε.

¹²⁵² WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1882) iii–x· O'CONNOR-VISSER (1987) 37–38· TZANETOU (2012) 88.

¹²⁵³ ZUNTZ (1955) 11–13· LARSON (1995) 107–109.

έχει το θέμα, οι *Ηρακλειΐδαι* είναι το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη όπου προβάλλεται η αυτοθυσία για το κοινό συμφέρον. Ο Ευριπίδης εκτιμά τη συγκινησιακή δύναμη αυτών των σκηνών και αναζητά την πίεση του πολέμου και της πολιτικής κρίσης από τη σκοπιά των νέων και αθώων θυμάτων.¹²⁵⁴ Καθώς η σωτηρία διακυβεύεται, η βοήθεια έρχεται από τους αδύναμους *ικέτες*, προβάλλοντας το παράδοξο της «δύναμης των αδυνάτων».¹²⁵⁵

Οι Ηρακλείδες πληρώνουν το χρέος τους στην Αθήνα με τη θυσία της Παρθένου, η οποία λειτουργεί πλέον δεσμευτικά για τους Αθηναίους.¹²⁵⁶ Στο δεύτερο μέρος του έργου, *προστάτες* και *ικέτες* –οι τελευταίοι αντιπροσωπεύονται από τον στρατό του Ύλλου και τον Ιόλαο– θα αντιμετωπίσουν από κοινού με επιτυχία τους *διώκτες* στο πεδίο της μάχης. Η ανάκτηση της νεότητας του Ιόλαου κατά τη μάχη φαίνεται ότι ήταν θηβαϊκός μύθος που μεταφέρθηκε από τον Ευριπίδη στην αττική γη και προσαρμόστηκε στον αγώνα των Ηρακλειδών κατά του Ευρυσθέα.¹²⁵⁷

Ο Ευριπίδης πρωτοτύπησε σε δύο σημεία: ο Ευρυσθεύς δεν σκοτώνεται στη μάχη, αλλά συλλαμβάνεται αιχμάλωτος και θανατώνεται από την Αλκμήνη. Σύμφωνα με αρχαιότερη εκδοχή του μύθου που παραδίδεται από τον Πίνδαρο (*Πυθ.* 9. 79–83· πρβλ. Πaus. 1.44.10) ο Ευρυσθεύς θανατώνεται στη Θήβα από τον Ιόλαο. Κατά τον Θουκυδίδη (1.9) σκοτώνεται στην Αττική από τους Ηρακλείδες. Οι δύο πηγές που είναι μεταγενέστερες του Ευριπίδη και που ίσως έχουν επηρεαστεί από αυτόν (Διόδωρος ο Σικελιώτης, Ψευδο–Απολλόδωρος) εμφανίζουν τον Ευρυσθέα να θανατώνεται από τον Ύλλο ύστερα από καταδίωξη με άρμα.¹²⁵⁸ Η μόνη πηγή, εκτός από τους *Ηρακλειδες*, που εμφανίζει τον Ευρυσθέα να επιβιώνει της μάχης είναι ο

¹²⁵⁴ ALLAN (2001a) 34. Για τον τρόπο με τον οποίο η αυτοθυσία της κόρης του Ηρακλή εξισορροπεί την τελική σκηνή με την Αλκμήνη και για μια πολιτική ερμηνεία της θυσίας βλ. 185 κ.ε.

¹²⁵⁵ KOPPERSCHMIDT (1971) 339.

¹²⁵⁶ BURNETT (1976) 14 κ.ε.

¹²⁵⁷ ALLAN (2001a) 27.

¹²⁵⁸ Στον Ψευδο–Απολλόδωρο (2.8.1) ο Ύλλος σκότωσε τον Ευρυσθέα και παρέδωσε το κομμένο κεφάλι του στην Αλκμήνη, η οποία του έβγαλε τα μάτια με τις πόρπες της: αυτόν δὲ Εὐρυσθέα φεύγοντα ἐφ’ ἄρματος καὶ πέτρας ἤδη παριππεύοντα Σκειρωνίδας κτείνει διώξας Ὕλλος, καὶ τὴν κεφαλὴν ἀποτεμῶν Ἀλκμήνῃ δίδωσιν· ἢ δὲ κερκίσι τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐξώρυξεν αὐτοῦ.

Πανηγυρικός του Ισοκράτη (59),¹²⁵⁹ ο οποίος ίσως βασίζεται στον Ευριπίδη. Ο Ισοκράτης, όμως, δεν αποδίδει την θανάτωση του Ευρυσθέα ειδικά στην Αλκμήνη.¹²⁶⁰

Η διαφοροποίηση από την παραδεδομένη κατάληξη του μύθου, που ήθελε τον Ευρυσθέα να σκοτώνεται στο πεδίο της μάχης, οδηγεί σε ένα τέλος που περικλείει μια ηθική αμφισημία.¹²⁶¹ Το έργο εξελίσσεται από *δράμα ικεσίας* σε *τραγωδία εκδίκησης*¹²⁶² καθώς η Αλκμήνη απαιτεί τη βάνουση εκτέλεση του αιχμάλωτου *διώκτη*. Ο Ευριπίδης υπήρξε ο πρώτος που αποδίδει τον φόνο του Ευρυσθέα σε απαίτηση της Αλκμήνης. Η Αλκμήνη ανήκε στον θηβαϊκό μυθολογικό κύκλο, αλλά συνδέθηκε με την Αττική λόγω του Ηρακλή.¹²⁶³ Ενώ αρχικά τα λόγια και η συμπεριφορά της προσιδιάζουν στο γυναικείο πρότυπο της εποχής της που θέλει τη γυναίκα περιορισμένη (π.χ. στ. 665) στη συνέχεια αποδεικνύεται όχι μόνον μαχητική και δυναμική αλλά και ιδιαίτερα εκδικητικός χαρακτήρας.¹²⁶⁴ Αν και ο Ευρυσθεύς αρνείται να ικετεύσει την Αλκμήνη (στ. 983–985: γύναι, σάφ' ἴσθι μή με θωπεύσοντά σε, / μηδ' ἄλλο μηδὲν τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι / λέξονθ' ὄθεν χρῆ δειλίαν ὀφλεῖν τινα) ωστόσο θα έπρεπε να θεωρείται σεβαστός με την έννοια ότι, ως αιχμάλωτος πολέμου που οδηγείται σ' έναν ιερό χώρο, προστατεύεται τόσο από το διακρατικό και εθμικό δίκαιο όσο και από τους θεούς.¹²⁶⁵ Προκειμένου να κάμψει τις αντιρρήσεις του Χορού και να εξοντώσει τον εχθρό της κατά παράβασιν του ισχύοντος νόμου, η Αλκμήνη καταφεύγει σε σόφισμα: προτείνει να σκοτώσει η ίδια τον αιχμάλωτο και στη συνέχεια να παραδώσει το σώμα του ώστε η πόλις να μην έχει καμία ευθύνη για τη μιανή πράξη (στ. 1022–1025). Το στοιχείο της εκδίκησης συναντάται στις ηρωίδες του Ευριπίδη: ανάλογο παράδειγμα ηλικιωμένης γυναίκας που ζητά να εκδικηθεί τον

¹²⁵⁹ Ισοκρ. 4.59: τοσοῦτον τὰς τύχας ἐκατέρων μετήλλαξαν ὥσθ' ὁ μὲν ἰκετεύειν ἡμᾶς ἀζιώσας βία τῶν ἐχθρῶν ἅπανθ' ὅσων ἐδεήθη διαπραξάμενος ἀπῆλθεν, Εὐρυσθεὺς δὲ βιάσεσθαι προσδοκήσας αὐτὸς ἀιχμάλωτος γενόμενος ἰκέτης ἠναγκάσθη καταστῆναι.

¹²⁶⁰ Ισοκρ. 4.60: ἐπειδὴ δ' εἰς ἡμᾶς ἐξήμαρτεν, εἰς τοσαύτην κατέστη μεταβολὴν ὥστ' ἐπὶ τοῖς παισὶ τοῖς ἐκείνου γενόμενος ἐπονειδίστως τὸν βίον ἐτελεύτησεν. Βλ. και BURIAN (1977a) 1, σημ. 1.

¹²⁶¹ MACDERMOTT (1991) 127–129.

¹²⁶² HALL (2010) 179, σημ. 64.

¹²⁶³ Για την λατρεία της Αλκμήνης στην Αττική βλ. ALLAN (2001a) 199, σχόλιο στους στ. 851–3, όπου και παραπομπές στη σχετική βιβλιογραφία.

¹²⁶⁴ Για τη μεταστροφή αυτή της συμπεριφοράς της βλ. ενδεικτικά MASTRONARDE (2010) 251.

¹²⁶⁵ Βλ. εδῶ [300](#).

φονιά του παιδιού της είναι η Εκάβη στην ομώνυμη τραγωδία.¹²⁶⁶ Όμως οι ηρωίδες του Ευριπίδη που ζητούν εκδίκηση, όπως η Εκάβη ή η Μήδεια, είναι γυναίκες μόνες που στερούνται ανδρικής προστασίας, σε αντίθεση με την Αλκμήνη η οποία έχει δίπλα της τον Ιόλαο και τον εγγονό της Ύλλο.¹²⁶⁷ Ο Ευριπίδης με μία ειρωνική αντιστροφή των όρων περιγράφει ρεαλιστικά την ανθρώπινη φύση: αυτοί που ικέτευαν για το δίκαιο του ανθρωπισμού επιδεικνύουν τώρα απάνθρωπη συμπεριφορά.

Η σύλληψη του Ευρυσθέα έγινε από τον Ιόλαο στους Σκιρώνιους βράχους, πράγμα που σημαίνει ότι καταδιώχθηκε μέχρι τα σύνορα της Αττικής με την Κορινθία. Η ταφή του, όμως, κατ' απαίτησιν του ίδιου, θα γίνει στο κέντρο της Αττικής, στην Παλλήνη, δίπλα στο ιερό της Παλληνίδος Αθηνάς (στ. 1030–1031: θανόντα γάρ με θάψεθ' οὔ τὸ μόρσιμον, / δίας πάροιθε παρθένου Παλληνίδος). Ο Ευριπίδης είναι ο μόνος που αναφέρει τάφο του Ευρυσθέα στην Παλλήνη, πράγμα που θα μπορούσε να οδηγήσει στην υπόθεση ότι εφηύρε εξ ολοκλήρου την ύπαρξη λατρείας στο μέρος αυτό¹²⁶⁸ αν δεν ήταν γνωστή η παραδοσιακή αλληλεπίδραση μεταξύ ποίησης και καθιερωμένης λατρείας:¹²⁶⁹ ο ποιητής δεν εφευρίσκει καινούριες λατρείες αλλά τείνει να ερμηνεύει μέσω αιτίων τις λατρευτικές μορφές που ήδη υπάρχουν.¹²⁷⁰ Επίσης ο Ευριπίδης είναι ο μόνος που παρουσιάζει τον Ευρυσθέα ως προστάτη της πόλης και μελλοντικό σωτήρα απέναντι στους απογόνους των παιδιών του Ηρακλή, ίσως υπαινισσόμενος τους δεσμούς που έχει η Αθήνα με τη Σπάρτη. Χάρη σε μια παλιά προφητεία ο εχθρός της πόλης μεταμορφώνεται σε ευεργέτη της. Η προφητεία συνδέεται με την προβολή τη Αθήνας ως ελεήμονος ηγεμόνος. Γίνεται διπλή αναφορά στην επιστροφή των απογόνων του Ηρακλή (στ. 310–311 και 873–888) και ο Ευρυσθεύς αναφέρεται στην προδοτική συμπεριφορά αυτών τους οποίους ευεργετούν τώρα οι Αθηναίοι (στ. 1036) προοικονομώντας την αχαριστία που θα επιδείξουν οι απόγονοι των Ηρακλειδών επιτιθέμενοι στην Αθήνα που τους έχει ευεργετήσει.

¹²⁶⁶ ALLAN (2001a) 29· WEBSTER (1967) 76.

¹²⁶⁷ MASTRONARDE (2010) 259.

¹²⁶⁸ DUNN (1966) 56.

¹²⁶⁹ ALLAN (2001a) 30.

¹²⁷⁰ KRUMMEN (1993) 212.

Κατά την Τζανέτου,¹²⁷¹ η μεταμόρφωση του Ευρυσθέα από εχθρό σε φίλο και σύμμαχο των Αθηναίων ταιριάζει με τα γεγονότα της αρχής του Αρχιδάμιου πολέμου. Αντίθετα με την αχαριστία των Λακεδαιμονίων, ο Ευρυσθέας είναι άλλος ένας ξένος που στηρίζει τις ηθικές αρχές της Αθήνας. Ο Ευριπίδης υπενθυμίζει και προβάλλει τον σεβασμό της ζωής των αδύναμων και άοπλων ανθρώπων, θέλοντας ίσως να δώσει ένα μάθημα ανθρωπισμού σε εποχές πολεμικού μένους.¹²⁷² Ορισμένοι μελετητές εκτιμούν ότι η εξιδανικευμένη εικόνα της Αθήνας υποβαθμίζεται από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο Ευρυσθέας ως αιχμάλωτος πολέμου.¹²⁷³ Ωστόσο η απόφαση για την εκτέλεση του αιχμαλώτου η οποία, αν και θα αποδειχθεί συμφέρουσα στο μέλλον για την πόλη, παραβαίνει τους ηθικούς κανόνες, δεν βαρύνει την Αθήνα. Αποδίδεται σε ένα πρόσωπο που είναι συγχρόνως γυναίκα και μη Αθηναία.¹²⁷⁴

5.2.3 Η σκηνική παρουσίαση

5.2.3.1 Σκηνικός χώρος και σκηνικά αντικείμενα

Κέντρο της σκηνικής δράσης είναι ο βωμός του Αγοραίου Διός (στ. 70: *ικέται δ' ὄντες ἀγοραίου Διός*) που αναφέρεται ως «*ἐσχάρα Διός*» (στ. 121) και «*Ζηνός ἐσχάρα*» (στ. 341). Πρέπει να ήταν σχετικά μεγάλος σε διαστάσεις, ώστε να καθίσει σε αυτόν μια ομάδα *ικετών*,¹²⁷⁵ και να είχε στολιστεί με *κλάδους ικεσίας*,¹²⁷⁶ αν λάβουμε υπόψη την περιγραφή του Χορού (στ. 123–124):

ικέται κάθηνται παῖδες οἷδ' Ἡρακλέους

¹²⁷¹ ΤΖΑΝΕΤΟΥ (2012) 74.

¹²⁷² ΖΟΡΜΠΙΑΛΑΣ (1987) 103–104.

¹²⁷³ BURIAN (1977a) 16–19· ALLAN (2001a) 43· GRETHLEIN (2003) 419–424. Για αντίθετη άποψη βλ. MENDELSON (2002) 123.

¹²⁷⁴ MASTRONARDE (2010) 260.

¹²⁷⁵ ALLAN (2001a) 51.

¹²⁷⁶ Κατά την Cassella [CASSELLA (1999) 74] η μετοχή «*καταστέψαντες*» δηλώνει πως ο βωμός είχε στεφθεί περιμετρικά με γιρλάντα. Ανάλογη διακόσμηση είναι πιθανή, καθώς διαπιστώνεται σε διάφορες αγγειογραφίες *ασυλίας*, αλλά δεν προκύπτει από το ρήμα «*καταστέψω*», το οποίο σημαίνει απλά «*στολίζω με στεφάνια ή κλαδιά*»: βλ. *LSJ*⁹ s.v. «*καταστέψω*».

βωμόν καταστέψαντες, ὡς ὄρᾳς, ἄναξ.

Το πιθανότερο είναι πως το σκηνικό δεν αποτελούσε ρεαλιστική αποτύπωση κάποιου συγκεκριμένου ιερού. Ο Wiles¹²⁷⁷ πιστεύει ότι ο βωμός συμπληρωνόταν από έναν κίονα εν είδει τροπαίου με άγαλμα «διφορούμενο» (*polysemous*) στην κορυφή του, στο οποίο θα μπορούσε να αναγνωρισθεί τόσο ο Ηρακλής (σε αποθέωση, χωρίς τη λεοντή) όσο και ο Ζευς Τροπαίος. Η υπόθεση αυτή του Wiles βασίζεται στον στ. 786 (νικῶμεν ἐχθροὺς καὶ τροπαῖ' ἰδρύεται) σε συνδυασμό με την αγγειογραφία της πελίκης του *Policoro 35302 (III.2)*. Ωστόσο, ο αγγελιαφόρος στον στ. 786 αναφέρεται σε τρόπαια που στήθηκαν στο πεδίο της μάχης με τα όπλα των εχθρών, ενώ κανένα από τα πρόσωπα του δράματος δεν κάνει μνεία σε άγαλμα ως τμήμα του σκηνικού εξοπλισμού. Όσον αφορά στην αγγειογραφική παράσταση, αυτή δεν αποτελεί ρεαλιστική αποτύπωση του σκηνικού, ενώ ο συνδυασμός του βωμού με κίονα είναι συνήθης στις απεικονίσεις προκειμένου να παρασταθεί ένας ιερός χώρος.

Πίσω από τον βωμό υπήρχε ο ναός του Διός που θα τον αναπαριστούσε το σκηνικό οικοδόμημα. Μία κεντρική πύλη στην πρόσοψη θα ήταν απαραίτητη για την επικοινωνία με το εσωτερικό του ναού.

Αναπόφευκτα τίθεται το ερώτημα αν ο βωμός βρισκόταν επάνω στη *σκηνή* ή στην περιοχή της *ορχήστρας*.¹²⁷⁸ Το πιθανότερο είναι ότι, εφόσον όλη η δράση εξελίσσεται γύρω από τον βωμό, αυτός ήταν τοποθετημένος εντός της *ορχήστρας*¹²⁷⁹ αλλά πλησιέστερα προς τα όριά της, ώστε να εξασφαλίζεται αρκετός χώρος για τις κινήσεις των μελών του Χορού. Επίσης, θα πρέπει να τον φανταστούμε πολύ κοντά στον ναό, ίσως μπροστά από την είσοδό του, διότι η κόρη του Ηρακλή που βρισκόταν στο εσωτερικό είχε τη δυνατότητα να ακούσει τους στεναγμούς του Ιόλαου και βγήκε για να δει τι συμβαίνει (στ. 478–479).

¹²⁷⁷ WILES (1997) 194. Αντίθετα ο ALLAN (2001a) σχόλιο στους στ. 786–787.

¹²⁷⁸ Για τη μορφή και τη θέση του βωμού στο Θέατρο του Διονύσου βλ. εδώ [64](#).

¹²⁷⁹ STANLEY (1970) 267–268· REHM (1988) 303–304.

5.2.3.2 Η σκευή

Οι ενδείξεις για την ενδυματολογία των ηθοποιών είναι πενιχρές. Ο Ιόλαος θα πρέπει να φορούσε μακριά ενδύματα, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τον στ. 48 (λαμβάνεσθ' ἐμῶν / πέπλων) και κρατούσε ραβδί (στ. 727: χειρὶ δ' ἔνθεσ ὀξύην). Υποθέτουμε πως ο Κήρυκας κρατούσε *κηρύκειο* που θα φανέρωνε την ιδιότητά του και, σύμφωνα με την παρατήρηση του Δημοφώντα, είχε ελληνική ενδυμασία¹²⁸⁰ (στ. 130–131: καὶ μὴν στολήν γ' Ἑλληνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων / ἔχει, τὰ δ' ἔργα βαρβάρου χερὸς τάδε). Τέλος, ένα στοιχείο *σκευῆς* στο οποίο γίνεται αναφορά είναι η πανοπλία που φέρνει ο Θεράπων του Ὑλλου από το εσωτερικό του ναού, όπου ήταν αναρτημένα ως αφιερώματα πολεμικά λάφυρα, για να τη μεταφέρει στη συνέχεια στο πεδίο της μάχης όπου θα την χρησιμοποιήσει ο Ιόλαος (στ. 720: ὄπλων μὲν ἤδη τήνδ' ὄρᾳς παντευχίαν).

5.2.3.3 Οι κινήσεις

Με την έναρξη του δράματος οι *ικέτες* έχουν ήδη πάρει τη θέση τους στον βωμό του Αγοραίου Διός, παρουσιάζοντας μια από τις προσφιλείς στον Ευριπίδη εναρκτήριες πλαστικές σκηνικές εικόνες (“opening tableaux”).¹²⁸¹ Πρόκειται για την είσοδο που ο Taplin¹²⁸² έχει χαρακτηρίσει με τον όρο “cancelled entry” (ακυρωθείσα είσοδος). Στους *Ηρακλειίδες* η στατικότητα της σκηνής έρχεται σε αντίθεση με την αφήγηση του Ιόλαου, ο οποίος ως προλογίζων περιγράφει σκηνές δράσης αναφερόμενος στον διωγμό των Ηρακλειδών από το Άργος και στην περιπλάνησή τους. Όλη η δράση διεξάγεται στην περιοχή του βωμού, γύρω από τον οποίο κινούνται όλα τα πρόσωπα, τα οποία εισέρχονται είτε από την θύρα της *σκηνῆς* είτε από τις *παρόδους*. Τα πρόσωπα του δράματος που χρησιμοποιούν την θύρα της *σκηνῆς* για την είσοδο προς τον ναό του Διός και την έξοδο από αυτόν είναι η Παρθένος και η Αλκμήνη, οι οποίες έχουν καταφύγει στο εσωτερικό, καθώς και ο Θεράπων του Ὑλλου, όταν αναζητά τον

¹²⁸⁰ Ασφαλώς ο Δημοφών δεν είχε πρόθεση να σχολιάσει την ελληνική ενδυμασία του Κήρυκα αλλά να καυτηριάσει τη βαρβαρική του συμπεριφορά. Για τον χαρακτηρισμό του Κήρυκα ως βαρβάρου βλ. PAPADODIMA (2010) 35 κ.ε.

¹²⁸¹ ALLAN (2001a) 132· HALLERAN (2014) 80.

¹²⁸² TAPLIN (1977) 134–136. Βλ. και εδώ [200](#).

οπλισμό για να τον παραδώσει στον Ιόλαο. Τα υπόλοιπα πρόσωπα χρησιμοποιούν τις *παρόδους*. Οι είσοδοι στα *δράματα ικεσίας* οδηγούν η μία στην ασφάλεια της προστάτιδος πόλης και η άλλη στον κίνδυνο.¹²⁸³ Ο Wiles¹²⁸⁴ πιστεύει πως η αριστερή ως προς τους θεατές *πάροδος* οδηγούσε στο Άργος και η δεξιά στον Μαραθώνα, επειδή για τους αρχαίους Έλληνες το αριστερό αντιστοιχούσε στη βαρβαρότητα και το δεξί στον πολιτισμό.

Οι είσοδοι και οι έξοδοι στον σκηνικό χώρο μπορούν να οργανωθούν ως εξής:¹²⁸⁵ ο κήρυκας του Ευρυσθέα έρχεται από το Άργος εισερχόμενος από την αριστερή *πάροδο* (εμφανίζεται στον στ. 47 και μιλά στον στ. 55). Ο Χορός των γερόντων εισέρχεται από τη δεξιά *πάροδο*, από την πόλη, στον στ. 73. Οι βασιλείς Δημοφών και Ακάμας με τη συνοδεία τους έρχονται από τη δεξιά *πάροδο*, από την πόλη, στον στ. 118. Ο Κήρυκας αποχωρεί από την αριστερή *πάροδο*, προς τα σύνορα του κράτους όπου βρίσκεται ο αργίτικος στρατός, στον στ. 287, και οι βασιλείς με τη συνοδεία τους από τη δεξιά *πάροδο*, στον στ. 352. Οι βασιλείς επιστρέφουν από τη δεξιά *πάροδο* στον στ. 381 και η Παρθένος εμφανίζεται επί σκηνής βγαίνοντας από την πύλη του ναού στον στ. 474 (η είσοδός της δεν αναγγέλλεται και είναι ξαφνική ώστε να προκληθεί έκπληξη)¹²⁸⁶ για να εξέλθει από την δεξιά *πάροδο* στον στ. 602, μαζί με τους βασιλείς και την ακολουθία τους. Στον στ. 630 εισέρχεται ο Θεράπων του Ύλλου από την αριστερή *πάροδο* και στον στ. 646 βγαίνει η Αλκμήνη από την πύλη του ναού. Ο Θεράπων εισέρχεται στο εσωτερικό του ναού στον στ. 701 και εξέρχεται στον στ. 720 φέρνοντας την πανοπλία για τον Ιόλαο. Ο Ιόλαος μαζί με τον Θεράποντα εξέρχονται από την αριστερή *πάροδο* προς το πεδίο της μάχης στον στ. 747. Στον στ. 784 εισέρχεται από την αριστερή *πάροδο*, από το πεδίο της μάχης, ο Αγγελιαφόρος, θεράπων της Αλκμήνης,¹²⁸⁷ ο οποίος αποχωρεί από την ίδια *πάροδο* στον στ. 891. Στον στ. 928 εισέρχονται από την αριστερή *πάροδο*, από το πεδίο της μάχης, ο

¹²⁸³ TAPLIN (1977) 450–451· WILES (1997) 134.

¹²⁸⁴ WILES, όπ.π.

¹²⁸⁵ ALLAN (2001a) 52.

¹²⁸⁶ HALLERAN (2014) 20, 36.

¹²⁸⁷ Κάποιοι θεωρούν ότι είναι το ίδιο πρόσωπο με τον θεράποντα του Ύλλου που εμφανίστηκε σε προηγούμενη σκηνή. Ο Θεράπων, όμως, θα εισέλθει σε λίγο φέρνοντας τον αιχμάλωτο Ευρυσθέα. Επιπλέον η Αλκμήνη χαρίζει στον αγγελιαφόρο την ελευθερία του για να τον ανταμείψει για τη χαρμόσυνη αγγελία της νίκης, πράγμα που σημαίνει ότι ήταν δικός της δούλος και όχι του Ύλλου.

Θεράπων με τον αιχμάλωτο Ευρυσθέα και με συνοδεία φρουρών.¹²⁸⁸ Κατά την έξοδο (στ. 1055) εξέρχονται ο Ευρυσθέας με τον Θεράποντα και τους φρουρούς από την αριστερή *πάροδο*, ο Χορός από την δεξιά *πάροδο* και η Αλκμήνη με τα παιδιά από τη θύρα της *σκηνής* προς το εσωτερικό του ναού.

Σχεδόν ταυτόχρονα με την προσφυγή των *ικετών* στον βωμό, φθάνει ο απεσταλμένος του Ευρυσθέα —κατά τα φαινόμενα μόνος του, χωρίς συνοδεία. Βλέποντάς τον να πλησιάζει, τα παιδιά σφίγγονται πάνω στον Ιόλαο και τον κρατούν από τα ενδύματα, όπως μπορούμε να καταλάβουμε από τους στίχους 48–51 (ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λαμβάνεσθ' ἐμῶν/ πέπλων· ὀρῶ κήρυκα τόνδ' Εὐρυσθέως / στείχοντ' ἐφ' ἡμᾶς). Οι *ικέτες* υφίστανται επίθεση από τον Κήρυκα, ο οποίος τραβάει βίαια τον Ιόλαο και τον ρίχνει κάτω από τον βωμό, στη γη (στ. 75–76: ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν ἐπὶ πέδῳ/ χύμενον· στ. 77: πρὸς τοῦ ποτ' ἐν γῆ πτῶμα δύστηνον πίτνεις; στ. 79: ἔλκει βιαίως Ζηνὸς ἐκ προβωμίων· στ. 127–129: βία νιν οὔτος τῆσδ' ἀπ' ἐσχάρας ἄγειν/ζητῶν ... κᾶσφηλεν γόνυ/ γέροντος).¹²⁸⁹ Οι κραυγές του Ιόλαου προκαλούν την παρέμβαση των γερόντων του Μαραθώνα που αποτελούν τον Χορό (στ. 73). Ο Χορός, που παίζει ρόλο μεσολαβητικό συνομιλώντας πότε με τον *ικέτη* και πότε με τον *διώκτη*, θα πρέπει να κινείται γύρω από τον βωμό. Μπορούμε να υποστηρίξουμε, βάσει των μαρτυριών του κειμένου, ότι τα μέλη του Χορού βοηθούν τον Ιόλαο να σηκωθεί από το έδαφος, εκείνος κάθεται και πάλι στον βωμό, και τα παιδιά τον αγκαλιάζουν για να προστατευθούν (στ. 90–92: ἀλλὰ τοῦ ποτὲ/ ἐν χερὶ σᾶ κομίζεις κόρους / νεοτρεφεῖς;). Οι βασιλείς φθάνοντας με την ακολουθία τους (στ. 118) βρίσκουν τους *ικέτες* επάνω στον βωμό (στ. 121–122: τήνδ' ἐπ' ἐσχάραν Διός, / λέξον, τίς ὄχλον τόνδ' ἀθροίζεται τύχη;).

Κλίμα αυτοκυριαρχίας και ψυχραιμίας φαίνεται να επικρατεί κατά τον *αγώνα λόγων* μεταξύ του *διώκτη* και του *ικέτη*. Η *ρήσις* του Ιόλαου κλείνει με την *ικεσία* προς τον βασιλιά Δημοφώντα, κατά την οποία πιθανότατα ο *ικέτης* απομακρύνεται λίγο από

¹²⁸⁸ Η είσοδος δεν αναγγέλλεται με συνοδεία αναπαίστων, όπως για τους καταδικασμένους άδικα σε θάνατο, διότι Ευρυσθέα έρχεται ως εχθρός. Βλ. HALLERAN (2014) 16.

¹²⁸⁹ ΚΑΙΜΙΟ (1988) 73· ΤΕΛÒ (2002) I, 29–33.

τον βωμό προκειμένου να τελέσει το τυπικό της *ικεσίας σε πρόσωπο*,¹²⁹⁰ το οποίο περιλαμβάνει γονάτισμα και άγγιγμα των γονάτων και του πηγουνιού του ικετευόμενου (στ. 226–227: *ἀλλ' ἄντομαί σε καὶ καταστέφω χεροῖν, / καὶ . . . πρὸς γενείου*).¹²⁹¹

Μετά την αποδοχή του αιτήματος των *ικετών*, ακολουθεί έντονη στιχομυθία ανάμεσα στον *σωτήρα* και τον *διώκτη*, η οποία πρέπει να διεξάγεται σε ιδιαίτερα φορτισμένο κλίμα. Ο αγγελιαφόρος του Ευρυσθέα απειλεί, ο Δημοφών εξοργίζεται και ο Χορός παρεμβαίνει για να αποτρέψει τη χειροδικία από μέρους του βασιλιά. Ο Κήρυκας εκδιώκεται κακήν κακώς.

Η σκηνή που ακολουθεί έχει, αντίθετα με την προηγούμενη, ευχάριστη ατμόσφαιρα γιατί, παρά τη σκιά της επαπειλούμενης σύρραξης, περιλαμβάνει τις ευχαριστίες του Ιόλαου και την υποδοχή των *ικετών*. Θα πρέπει να φανταστούμε τους γέροντες του Χορού να πλησιάζουν στον βωμό και τα παιδιά ν' απλώνουν το δεξί τους χέρι προς αυτούς, ακολουθώντας τις παραινέσεις του Ιόλαου (στ. 307–308):

δότ', ὦ τέκν', αὐτοῖς χεῖρα δεξιάν, δότε·
ὕμεις τε παισί, καὶ πέλας προσέλθετε.

Οι *ικέτες* δεν εγκαταλείπουν τον βωμό καθ' όλη τη διάρκεια της τραγωδίας¹²⁹² (στ. 344–345: *οὐκ ἂν λίπομι βωμόν· ἐυξόμεσθα δὴ / ἰκέται μένοντες ἐνθάδ' εὖ πρᾶξι πόλιν*).¹²⁹³ Μόνον προς το τέλος (στ. 747) ο Ιόλαος θα αφήσει τον βωμό για να πάρει μέρος στη σύγκρουση με τους Αργείους, όταν μαθαίνει ότι έφθασε ο Ύλλος επικεφαλής στρατιωτικής δύναμης και βρίσκεται στο πεδίο της μάχης. Τα παιδιά, όμως, θα παραμείνουν στον βωμό, και τον Ιόλαο θα υποκαταστήσει η Αλκμήνη που έχει ήδη βγει από τον ναό (στ. 646) και η οποία θα μείνει επί σκηνής για να

¹²⁹⁰ Βλ. εδώ [308](#).

¹²⁹¹ «Σε ικετεύω και με τα χέρια μου σε στεφανώνω,
τα γένηια σου χαϊδεύω να»

¹²⁹² Βλ. και REHM (1988) 303–304.

¹²⁹³ «Απ' το βωμό δε φεύγω· ἰκέτες
προσπέσαμε και μένοντας εδώ
παρακαλούμε να καλοτυχήσει η πόλη.»

συνομιλήσει με τους αγγελιαφόρους και με τον Χορό ως εκπρόσωπος της οικογένειας.

5.3 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

5.3.1 Οι εικόνες

Οι απεικονίσεις της σκηνής *ασυλίας* των Ηρακλειδών στην τέχνη της κλασικής εποχής, οι οποίες έχουν συνδεθεί με την ευριπίδεια τραγωδία, είναι δύο αγγειογραφίες που κοσμούν ερυθρόμορφα λευκανικά αγγεία από την περιοχή της αρχαίας Ηράκλειας (βρέθηκαν σε ανασκαφές και δημοσιεύτηκαν το 1963 και το 1969) και τμήμα αγγειογραφίας σε θραύσμα απουλικού αγγείου.¹²⁹⁴

III.1 Βερολίνο, *Antikensammlung, Staatliche Museen 1969.6.*¹²⁹⁵ Λευκανικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 52 εκ., αγγειογράφος από το περιβάλλον του Ζωγράφου του *Policoro*, προέλευση *Policoro* (αρχαία Ηράκλεια), περ. 400 π.Χ. [Εικ. 73]

III.2 *Policoro, Museo Nazionale della Siritide 35302.*¹²⁹⁶ Λευκανική πελίκη ερυθρόμορφη, ύψ. 44,5 εκ., αγγειογράφος της Ομάδας του Ζωγράφου των Καρνείων, προέλευση *Policoro* (αρχαία Ηράκλεια), περ. 400 π.Χ. Βρέθηκε σε ανασκαφές το 1963, στον λεγόμενο «τάφο του Ζωγράφου του *Policoro*». [Εικ. 74]

¹²⁹⁴ Σύντομες περιγραφές των αγγειογραφιών παρατίθενται στον κατάλογο των αγγείων, στο Παράρτημα Ι.

¹²⁹⁵ LIMC “Akamas et Demophon” 20* = “Alkmene” 21* = “Herakleidai” 3· GREIFENHAGEN (1969) 8· TRENDALL & WEBSTER (1971) 87, III.3.21· GOGOS (1984) 28, εικ.2· CFST 391–392, L 15, πίν. XXVII· P&P 129–130, αρ. 38· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 433–435, εικ. 419· ΜΙΜΙΔΟΥ (2013) 425–426, εικ. 322· VAHTIKARI (2014) App. I 323.

¹²⁹⁶ LIMC “Alkmene” 20 = “Apollon” 241* = “Athena” 628 = “Herakleidai” 2* = “Kopreus” 1*· TRENDALL (1967) 55, 283, πίν. 25, 5–6· GREIFENHAGEN (1969) 12· TRENDALL & WEBSTER (1971) 86, III.3.20· GOGOS (1984) 32–35, εικ.5· BRANDES-DRUBA (1994) 252–253, αρ. VII.1.24 και 265, αρ. VII.3.37· CFST 388–389, L 5, πίν. XXVII· P&P 127, αρ. 37· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 432–433· ΜΙΜΙΔΟΥ (2013) 427–428, εικ. 323· VAHTIKARI (2014) App. I 322 και App. III 184.

III.3 Bolligen (Ελβετία, καντόνι Βέρνης) Ιδιωτική Συλλογή.¹²⁹⁷ Όστρακο (8,4 x 5,1 εκ.), θραύσμα απουλικού κρατήρα (;) άγνωστης προέλευσης, 400–390 π.Χ. [Εικ. 75]

Επίσης, με τους *Ηρακλειίδες* συνδέθηκε από την Kossatz–Deissmann¹²⁹⁸ σκηνή *ασυλίας* σε ερυθρόμορφο απουλικό ελικοτώ κρατήρα του *Ζωγράφου του Δαρείου*, που χρονολογείται στο 340–330 π.Χ.: *Princeton, University Art Museum 1983.13*.¹²⁹⁹ Η αγγειογραφία παριστάνει δύο νέους επάνω σε βωμό, ενώ δίπλα στέκεται ο Ηρακλής κρατώντας *κλάδους ικεσίας*. Όπως έδειξε ο Tarlin,¹³⁰⁰ η αγγειογραφία δεν μπορεί να έχει σχέση με την τραγωδία των *Ηρακλειδών* διότι δεν εξηγείται η παρουσία του Ηρακλή (ήδη νεκρού και αποθεωμένου) ως *ικέτη*. Επιπλέον, απουσιάζουν άλλα πρόσωπα και στοιχεία που θα μπορούσαν να παραπέμψουν στην πλοκή των *Ηρακλειδών*.

Στις αγγειογραφίες δεσπόζει ο μεγάλος ορθογώνιος βωμός που συνδυάζεται με ψηλό ραβδωτό ιωνικό κίονα. Στην πελίκη **III.2** ο βωμός καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης, είναι χαμηλός¹³⁰¹ και πατά σε κρηπίδα. Κατακόρυφες γραμμές χρώματος στις πλευρές του υπαινίσσονται ίχνη αίματος από τις θυσίες. Ο κίονας μοιάζει να πατά επάνω στον βωμό¹³⁰² και έχει επίστεψη ιωνικού κιονοκράνου, το οποίο φέρει άγαλμα νεαρού στεφανηφόρου θεού στηριζόμενου σε ράβδο (σκήπτρο; κλάδο;). Το δεξί άκρο της παράστασης ορίζεται από ραδινό αρράβδωτο κίονα, στην κορυφή του οποίου υψώνεται τρίπους. Στον κρατήρα **III.1** ιωνικός κίονας προβάλλει πίσω από τον βωμό και χωρίζει την παράσταση σε δύο τμήματα: το αριστερό απεικονίζει σκηνή *ασυλίας* σε βωμό και το δεξί περιλαμβάνει παράσταση δύο ιπέων. Ο βωμός πατά σε κρηπίδα και έχει καλυπτήρια πλάκα η οποία κοσμείται περιμετρικά από ζώνη με μαιάνδρους. Στην περίπτωση αυτή ο κίονας είναι ελεύθερος, δεν φέρει άγαλμα ή άλλη επίστεψη. Ωστόσο, στο αριστερό άκρο της παράστασης απεικονίζεται είδωλο

¹²⁹⁷ BLATTER (1982)· OENBRINK (1997) 387 αρ. E2, πίν. 40α.

¹²⁹⁸ LIMC “Iris” 153*.

¹²⁹⁹ CFST Ar 165, όπου και παραπομπές στη βιβλιογραφία.

¹³⁰⁰ P&P 240.

¹³⁰¹ Ο Γώγος [GOGOS (1984) 35] υπολογίζει το ύψος του σε 40–50 εκ.

¹³⁰² Κατά κανόνα ο κίονας προβάλλει πίσω από τον βωμό, όμως στην πελίκη **III.2** ο *ικέτης*, που βρίσκεται όρθιος επάνω στον βωμό, έχει παρασταθεί σαν να στηρίζεται στον κίονα.

του Δία (γενειοφόρος θεός με κεραυνό στο δεξί χέρι) το οποίο κρατά στα χέρια της καθιστή γυναικεία μορφή. Επίσης, στο βάθος επάνω από τον βωμό εικονίζεται αναρτημένη αναθηματική ασπίδα. Στο θραύσμα **III.3** απεικονίζεται τμήμα βωμού με κρατευτές, η πρόσοψη του οποίου είναι διακοσμημένη με τρίγλυφα και μετόπες. Πρέπει να ήταν ορθογώνιος μεγάλων διαστάσεων, αναλογικά με το σώμα του *ικέτη*. Μπροστά από τον βωμό διακρίνεται το επάνω μέρος ενός ειδώλου που παριστάνει νεαρό αγένειο θεό, ο οποίος κρατά κεραυνό στο δεξί χέρι και έχει τεντωμένο μπροστά το αριστερό.

Στις εξεταζόμενες αγγειογραφίες απεικονίζεται μία ομάδα *ικετών* (ένας άνδρας και ένας αριθμός αγοριών) που αναζητούν *άσυλο* σε βωμό. Ο ενήλικας *ικέτης* διαφοροποιείται τόσο ως προς τη μορφή (άλλοτε ηλικιωμένος και άλλοτε μεσήλικας) όσο και ως προς τη στάση του επάνω στον βωμό (καθισμένος, όρθιος ή σε *στάση γονυκλισίας*). Στον κρατήρα **III.1** ο άνδρας είναι ηλικιωμένος (λευκά μαλλιά και γένια) και κάθεται επάνω στον βωμό. Φορά πλούσιο ένδυμα που μαρτυρεί ευγενή καταγωγή (ποικιλμένο χιτώνα και μιάτιο) και κρατά ραβδί. Στα πόδια του, μπροστά από τον βωμό, στέκονται δύο γυμνά αγόρια. Το μεγαλύτερο από αυτά, αν κρίνουμε από τη στροφή της κεφαλής και την έκφραση του προσώπου, φαίνεται να αισθάνεται αγωνία και φόβο. Το μικρότερο, καθώς είναι στραμμένο προς τα δεξιά, βλέπει τους δύο *ιπείς* που πλησιάζουν και κάνει μια χειρονομία σαν να θέλει να ειδοποιήσει τον μεγαλύτερο.¹³⁰³ Στην πελίκη **III.2** ένας μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας στέκεται όρθιος επάνω στον βωμό και με σταυρωμένα πόδια, στηριζόμενος στον κίονα. Ο Γώγος¹³⁰⁴ επισημαίνει εύστοχα πως η έκφρασή του προσώπου του φανερώνει αμηχανία και απελπισία, ενώ η στάση του θυμίζει ανάγλυφες μορφές ταφικών στηλών, πράγμα το οποίο υπογραμμίζει την τραγικότητα του θέματος. Φορά εσωτερικά ποικιλμένο χιτώνα με εφαρμοστές θεατρικές χειρίδες και εξωτερικά μιάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος και τον αριστερό ώμο. Κρατά σκήπτρο στο δεξί χέρι και μεγάλο *κλαδί ικεσίας* στο αριστερό, και φορά στα πόδια κλειστά υποδήματα. Γύρω του τέσσερα αγόρια, τα δύο τελείως γυμνά, τα άλλα δύο με μιάτια

¹³⁰³ GREIFFENHAGEN (1969) 10.

¹³⁰⁴ GOGOS (1984) 34· πρβλ. NEUMANN (1965) 109 κ.ε., εικ. 50.

που καλύπτουν εν μέρει το σώμα τους. Φέρουν όλα στεφάνι στα μαλλιά και φορούν στα πόδια κλειστά υποδήματα, ανάλογα με εκείνα του άνδρα. Δύο από τα αγόρια κρατούν στα χέρια κλάδους *ικεσίας*: το ένα κάθεται επάνω στον βωμό και το άλλο στηρίζεται σ' αυτόν με το δεξί πόδι. Τα δύο άλλα αγόρια στέκονται επάνω στον βωμό εκατέρωθεν του άνδρα, τον οποίο κρατούν από το ιμάτιο. Ψηλά, πίσω από τον δεξί ώμο του άνδρα, απεικονίζεται γυμνός νεανίας με ιμάτιο ριγμένο στον αριστερό ώμο. Με το δεξί του χέρι δείχνει προς το μέρος ενός κήρυκα. Στο θραύσμα του **III.3** διακρίνεται το κάτω μέρος του σώματος *ικέτη* με κοντό ποικιλμένο χιτώνα και ιμάτιο, που έχει καταφύγει σε βωμό. Κατά πάσα πιθανότητα απεικονιζόταν με λυγισμένο το δεξί πόδι επάνω στον βωμό και τεντωμένο το αριστερό, στη λεγόμενη *στάση γονυκλισίας* (*position agénouillée*),¹³⁰⁵ πολύ γνωστή από τις σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη και του Τηλέφου. Η στάση αυτή αποκλείει την περίπτωση να πρόκειται για ηλικιωμένο *ικέτη*. Πίσω του διακρίνεται το σώμα γυμνού αγοριού, που φαίνεται να έχει αγκαλιάσει τον *ικέτη* περνώντας το δεξί χέρι μπροστά από το στήθος του.

Βασικά πρόσωπα και στις δύο ακέραιες αγγειογραφίες είναι οι κήρυκες, οι οποίοι ωστόσο διαφέρουν ως προς τη φυσιολογία και τη στάση. Στην πελίκη **III.2** ο κήρυκας πλησιάζει από αριστερά προς τον βωμό όπου έχουν καταφύγει οι *ικέτες*. Είναι μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας με πέτασο και κηρύκειο στο αριστερό χέρι. Φορά κοντό πτυχωμένο χιτώνα με ζώνη στη μέση, χλαμύδα που πορπώνεται στον δεξί ώμο και ψηλές ενδρομίδες με γλώσσες. Στον κρατήρα **III.1** ο κήρυκας βρίσκεται με το ένα πόδι λυγισμένο επάνω στον βωμό και κρατά με το δεξί χέρι τον γέροντα *ικέτη* από τον ώμο. Είναι νεαρός αγένειος. Φορά μόνο μία χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος και είναι ριγμένη πίσω από τους ώμους αφήνοντας γυμνό το σώμα. Κρατά κηρύκειο στο αριστερό χέρι και κοιτάζει προς το δεξί μέρος της σύνθεσης, προς το μέρος των δύο ιπέων που πλησιάζουν.

Οι έφιπποι του κρατήρα του **III.1** είναι δύο νέοι άνδρες με κοντούς ποικιλμένους επενδύτες που πλησιάζουν προς τον βωμό. Ο ένας εκ των δύο έχει πέτασο ριγμένο πίσω από τον αυχένα και κρατά δόρυ ή σκήπτρο στο δεξί χέρι. Ο δεύτερος κάνει με

¹³⁰⁵ MORET (1975) 101κ.ε.

το δεξί χειρονομία χαιρετισμού. Στους γλουτούς των αλόγων έχει ζωγραφιστεί το σύμβολο ενός φιδιού. Παρατηρεί κανείς τον «αφελή» τρόπο με τον οποίο έχουν αποδοθεί οι μορφές των ιππέων, χωρίς να τηρηθούν κανόνες αναλογίας και προοπτικής.

Στον κρατήρα **III.1**, στο αριστερό άκρο της παράστασης, απεικονίζεται καθισμένη γυναίκα. Φορά πτυχωτό αχειρίδωτο χιτώνα και μιάτιο, έχει ταινία στα μαλλιά και κρατά στα χέρια είδωλο του Δία. Είναι στραμμένη προς τα αριστερά έχοντας γυρισμένη την πλάτη στα διαδραματιζόμενα. Δεν είναι σαφές το είδος του καθίσματος και έχουν γίνει διάφορες υποθέσεις: βράχος, λίθινος δόμος, κιονίσκος καλυμμένος με πτυχωμένο ύφασμα ή μικρός βωμός.¹³⁰⁶ Στην πελίκη **III.2**, δεξιά του βωμού και εραλδικά προς τη μορφή του κήρυκα, απεικονίζεται η θεά Αθηνά, με μακρύ χιτώνα, περικεφαλαία και ασπίδα. Στηρίζεται με το δεξί χέρι στο δόρυ της και παρακολουθεί τη σκηνή.

5.3.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι οι αγγειογραφίες που εξετάστηκαν, αν και εμφανίζουν κοινά στοιχεία ως προς τον χώρο (ιερό με βωμό, κίονα, άγαλμα ή είδωλο) και τα πρόσωπα (ενήλικας *ικέτης*, ομάδα αγοριών, κήρυκας), διαφοροποιούνται ως προς τη στάση των προσώπων και την όλη σύνθεση της παράστασης ώστε δεν φαίνεται να υπακούουν σε κάποιους συγκεκριμένους κανόνες τυπολογίας.

Και στις τρεις αγγειογραφίες η ύπαρξη βωμού δηλώνει ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε ιερό χώρο. Επιπλέον, η ιερότητα του χώρου υποδηλώνεται από την παρουσία αγάλματος ή ειδώλου θεού (**III.1**, **III.2**, **III.3**), από τον συνδυασμό του βωμού με κίονα (**III.1**, **III.2**), από τον τρίποδα επάνω σε κιονωτή βάση (**III.2**), από την αναρτημένη αναθηματική ασπίδα (**III.1**). Η παρουσία του ειδώλου του Διός στον κρατήρα **III.1** υπαινίσσεται προφανώς ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε έναν χώρο αφιερωμένο στον Δία, όπως ήταν το ιερό του Αγοραίου Διός όπου κατέφυγαν οι Ηρακλείδες στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Ωστόσο, ο τρόπος απεικόνισης

¹³⁰⁶ GREIFENHAGEN (1969) 10.

των θεοτήτων στο θραύσμα **III.3** αλλά και στην πελίκη **III.2**, έχει δημιουργήσει προβληματισμό σχετικά με την ταυτότητά τους. Στην πρώτη περίπτωση, η στάση του ειδώλου και ο κεραυνός που κρατά στο δεξί χέρι υποδηλώνουν Δία, ο οποίος όμως αποδίδεται ως νεαρός αγένειος θεός,¹³⁰⁷ εκτός εάν μας παραπλανά η κακή κατάσταση στην οποία βρίσκεται η αγγειογραφία. Στην πελίκη **III.2**, το άγαλμα του νεαρού γυμνού στεφανωμένου θεού, που στηρίζεται με το δεξί χέρι σε ράβδο (ψηλό κλαδί δάφνης;) εν είδει σκήπτρου, δεν θυμίζει Δία αλλά Απόλλωνα.¹³⁰⁸ Δεν είναι απίθανο να πρόκειται για λάθος του αγγειογράφου, όπως υποθέτουν οι Trendall & Webster.¹³⁰⁹ Ο Wiles¹³¹⁰ εκτιμά ότι ο θεός είναι υπερβολικά μωδής για Απόλλων και, δεδομένου του ότι ο Απόλλων δεν έχει σχέση με το κειμενικό περιβάλλον, βλέπει ένα «διφορούμενο» ομοίωμα: τον Δία Τροπαίο ο οποίος αποδίδεται με τρόπο που ανακαλεί τον γιο του, τον Ηρακλή. Ωστόσο η υπόθεση δεν τεκμηριώνεται.¹³¹¹ Μία άλλη εκδοχή είναι ότι πρόκειται για τον Μάραθο (Πλουτ. *Θησ.* 32.4) ή Μαραθώνα (Παυσ. 1.32.4), επώνυμο ήρωα του δήμου όπου διαδραματίζεται η υπόθεση. Ας διατηρήσουμε και την επιφύλαξη ότι οι θεοί μπορεί να σχετίζονται μόνον έμμεσα ή και καθόλου με το έργο, αν και αυτό είναι πιθανότερο όταν απεικονίζονται σε ξεχωριστή ζώνη. Ο τρίποδας που εικονίζεται επάνω σε κίονα στο δεξί άκρο της παράστασης στην πελίκη **III.2**, σχετίζεται με τη μαντική τέχνη του Απόλλωνα, εκτός αν πρόκειται απλά για ένα διακοσμητικό στοιχείο ή αν παραπέμπει στα χορηγικά μνημεία των νικητών των δραματικών αγώνων. Η παρουσία της Αθηνάς στην ίδια παράσταση χρησιμεύει προφανώς για να δηλώσει όχι μόνον ότι η σκηνή διαδραματίζεται στην Αττική,¹³¹² αλλά και ότι ο αθηναϊκός λαός θα υπερασπίσει τους *ικέτες* απέναντι στην επιθετικότητα του *διώκτη* τους. Η θεά απεικονίζεται εραλδικά προς τον κήρυκα, σύμφωνα με την εικονογραφική τυπολογία που εμφανίζει τον εχθρό και τον σύμμαχο εκατέρωθεν του *ικέτη*.¹³¹³ Στην τραγωδία ο Ιόλαος αναφέρεται

¹³⁰⁷ OENBRINK (1997) 387, E2, πίν. 40a.

¹³⁰⁸ LIMC "Apollon" 241*. RVSIS 22, εικ. 26. OENBRINK, *όπ.π.*, 250 και 386, D14.

¹³⁰⁹ TRENDALL & WEBSTER (1971) 86.

¹³¹⁰ WILES (1997) 192–194.

¹³¹¹ Βλ. εδώ [317](#).

¹³¹² TRENDALL & WEBSTER (1971) 86.

¹³¹³ Πρβλ. τις αγγειογραφίες που έχουν συνδεθεί με τις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου (εδώ, κεφάλαιο 3.3).

ευθέως στη δύναμη της Αθηνάς που προστατεύει τον στρατό των Αθηναίων και που θα τους χαρίσει τη νίκη έναντι των Αργείων (στ. 349–352):

τῶν μὲν γὰρ Ἥρα προσταεῖ, Διὸς δάμαρ,
ἡμῶν δ' Ἀθηνᾶ. φημὶ δ' εἰς εὐπραξίαν
καὶ τοῦθ' ὑπάρχειν, θεῶν ἀμεινόνων τυχεῖν·
νικωμένη γὰρ Παλλὰς οὐκ ἀνέξεται.¹³¹⁴

Στους *ικέτες* των δύο ακέραιων αγγειογραφιών μπορεί κανείς ν' αναγνωρίσει τον Ιόλαο και τους Ηρακλείδες, αν και το πρόσωπο του Ιόλαου διαφοροποιείται τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς τη στάση *ασυλίας*. Στο *III.1* ο Ιόλαος απεικονίζεται ηλικιωμένος, όπως τον παρουσιάζει ο Ευριπίδης στην τραγωδία του, ενώ στο *III.2* είναι μεσήλικας, όπως τον ήθελε ο μύθος, εφόσον ήταν ανιψιός του Ηρακλή και σύντροφός του στους άθλους του. Μεσήλικας πρέπει να είναι και ο *ικέτης* του θραύσματος *III.3*, όπως υποδεικνύει ο κοντός χιτώνας και η *στάση γονυκλισίας* σε βωμό. Διαφοροποιημένη εμφανίζεται και η μορφή του κήρυκα: στο *III.2* είναι μεσήλικας γενειοφόρος, ενώ στο *III.1* νεαρός αγένειος.

Ο αριθμός των παιδιών που συνοδεύουν τον Ιόλαο ποικίλλει, από δύο έως τέσσερα, όλα αγόρια. Γνωρίζουμε ότι ο Ιόλαος είχε καταφύγει στον βωμό μαζί με τα αρσενικά τέκνα του Ηρακλή. Στην πελίκη *III.2* η μορφή του νεανία που βρίσκεται ψηλά, πάνω από τον δεξί ώμο του Ιόλαου, παραμένει προβληματική. Συχνά ερμηνεύεται ως ένας πέμπτος Ηρακλείδης,¹³¹⁵ και ειδικότερα ως ο μεγαλύτερος γιος του Ηρακλή, ο Ὑλλος.¹³¹⁶ Ωστόσο, δεν είναι στεφανωμένος όπως οι υπόλοιποι ούτε κρατά *ικετηρία*, ενώ η θέση του δημιουργεί ερωτήματα. Ο Γώγος¹³¹⁷ πιθανολογεί ότι είναι η προσωποποίηση των Αθηναίων πολιτών και ότι, μεταφερμένη στη σκηνή, απεικονίζει

¹³¹⁴ « Κείνους
η ομόκλινη του Δία τους βοηθάει
κι εμάς η Αθηνά· και λέω πως είναι
για την καλή μας τύχη τούτο, να μας λάχουν
καλύτεροι θεοί· γιατί η Παλλάδα
δε θα παραδεχθεί να τη νικήσουν.»

¹³¹⁵ LIMC “Apollon” 241* = “Herakleidai” 2*.

¹³¹⁶ GREIFENHAGEN (1969) 11 κ.ε. SCHMIDT (1967) 174 κ.ε.

¹³¹⁷ GOGOS (1984) 34.

τον Κορυφαίο του Χορού που με τα λόγια και τις κινήσεις του δείχνει την υποστήριξή του (στ. 101). Στην τραγωδία, όμως, ο Χορός απετελείτο από γέροντες. Μία ακόμη υπόθεση είναι ότι ο αγγειογράφος θέλησε να συμβολίσει την ανάκτηση της νεότητας του γέροντα παριστάνοντας τον Ιόλαο ως μεσήλικα και απεικονίζοντας έναν νέο να αναδύεται πίσω από αυτόν.¹³¹⁸ Η τελευταία αυτή εκδοχή είναι, κατά την άποψή μου, αρκετά ελκυστική, αν λάβει κανείς υπόψη ότι οι περισσότερες αγγειογραφίες αυτού του τύπου δεν αποτελούν πιστές απεικονίσεις συγκεκριμένης σκηνής, αλλά δίνουν όλα τα απαραίτητα στοιχεία που θα επιτρέψουν στον θεατή να συνδέσει συνειρμικά την εικόνα με την υπόθεση του δράματος.

Ορισμένα ενδυματολογικά στοιχεία των παραστάσεων μαρτυρούν σύνδεση με τη σκηνική παρουσίαση του δράματος. Ο Ιόλαος και στις δύο απεικονίσεις φορά θεατρικό ένδυμα: τον ποικιλμένο χιτώνα με τις εφαρμοστές χειρίδες (*ποικίλον*)¹³¹⁹ και από πάνω το πτυχωμένο ιμάτιο που σύμφωνα με τον Πολυδέκη ονομαζόταν *κόλπωμα*.¹³²⁰ Ανάλογη είναι και η ενδυμασία της γυναικείας μορφής (Αλκμήνης;) στο αγγείο *III.1*. Σε θεατρικό κοστούμι παραπέμπει ο ποικιλμένος χιτώνας του κήρυκα στο αγγείο *III.2*: επίσης, χαρακτηριστικές θεατρικής *σκευής* είναι οι ψηλές ενδρομίδες του που καταλήγουν σε γλωσσίδα.¹³²¹ Στο δραματικό κείμενο ο Δημοφών σχολιάζει την ελληνική ενδυμασία του κήρυκα σε αντιδιαστολή με τη βάρβαρη συμπεριφορά του (στ. 130–131):

καὶ μὴν στολήν γ' Ἑλληνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων
ἔχει, τὰ δ' ἔργα βαρβάρου χερὸς τάδε.

Παρατηρεῖ κανείς ότι οι αγγειογραφίες αφηγούνται συγκεκριμένα περιστατικά του δράματος. Στην πελίκη *III.2* η απεικόνιση των παιδιών που κρατούν σφιχτά από τις

¹³¹⁸ WILES (1997) 192.

¹³¹⁹ GREIFENHAGEN (1969) 8.

¹³²⁰ Πολυδ. 4. 116: κόλπωμα, δ' ὅ ὑπὲρ τὰ ποικίλα ἐνεδδοντο οἱ Ἄτρεῖς καὶ οἱ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι.

¹³²¹ P&P 38.

πτυχές των ενδυμάτων του τον Ιόλαο ενώ ο κήρυκας πλησιάζει στον βωμό, μπορεί να συσχετιστεί με την προτροπή του Ιόλαου στους στίχους 48–51 της τραγωδίας.¹³²²

ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λαμβάνεσθ' ἐμῶν
πέπλων· ὀρῶ κήρυκα τόνδ' Εὐρυσθέως
στείχοντ' ἐφ' ἡμᾶς, οὗ διωκόμεσθ' ὕπο
πάσης ἀλλήται γῆς ἀπεστερημένοι.¹³²³

Στον κρατήρα **III.1** η σύνδεση είναι πιο πολύπλοκη, λόγω της παρουσίας των δύο υπέων και της στάσης του κήρυκα, που έχει προβληματίσει τους μελετητές. Ο Greiffenhagen¹³²⁴ θεωρεί ότι δεν πρόκειται για τον Κοπρέα, τον κήρυκα του Ευρυσθέα, αλλά για τον υπηρέτη του Ὑλλου που έφθασε για να αναγγείλει την άφιξη του κυρίου του και ότι «η χαλαρή στάση του» δικαιολογείται από την ευχάριστη είδηση που μεταφέρει.¹³²⁵ Όμως το κηρύκειο που κρατά η μορφή, όπως η αντίστοιχη του αγγείου **III.2**, ενισχύει το επιχείρημα υπέρ του κήρυκα. Δεν αποκλείω την περίπτωση να έχει απλά αποδοθεί με αδέξιο τρόπο η κίνηση της μορφής και να πρόκειται όντως για τον Κοπρέα που ετοιμάζεται να σύρει δια της βίας τον Ιόλαο κάτω από τον βωμό (στ. 63 κ.ε.):

Κη. βούλη πόνον μοι τῆδε προσθεῖναι χερί;
Ιο. οὔτοι βία γέ μ' οὐδὲ τούσδ' ἄξεις λαβῶν.
Κη. γνώση σύ· μάντις δ' ἦσθ' ἄρ' οὐ καλὸς τάδε.
Ιο. οὐκ ἂν γένοιτο τοῦτ' ἐμοῦ ζῶντός ποτε.
Κη. ἄπαιρ'· ἐγὼ δὲ τούσδε, κἂν σὺ μὴ θέλῃς,

¹³²² GOGOS (1984) 33.

¹³²³ « Παιδιά, παιδιά μου,
εδώ, κοντά, στο ρούχο μου πιαστείτε·
βλέπω να μας ζυγώνει του Ευρυσθέα
ο κήρυκας, που διωγμένοι εξ'αφορμής του,
δίχως πατρίδα πάμε δώθε κείθε.»

¹³²⁴ GREIFENHAGEN (1969) 14. Ο Greiffenhagen (όπ.π., 8) εκτιμά ορθά ότι θα πρέπει να αποκλείσουμε την περίπτωση να απεικονίζεται ο αγγελιαφόρος των θεών, ο Ερμής, διότι δεν φορά το φτερωτό καπέλο στο κεφάλι.

¹³²⁵ Την άποψη του Greiffenhagen ασπάζεται και η Μιμίδου [MIMIDOY (2009) 434] η οποία δεν διακρίνει επιθετική διάθεση στην χειρονομία του αγγελιαφόρου και εκτιμά πως οι προθέσεις του είναι φιλικές απέναντι στον Ιόλαο.

ἄξω νομίζων, οὐπὲρ εἰς', Εὐρυσθέως.
Ιο. ὦ τὰς Ἀθήνας δαρὸν οἰκοῦντες χρόνον,
ἀμύνεθ'· ἰκέται δ' ὄντες ἀγοραίου Διὸς
βιαζόμεσθα καὶ στέφη μιαίνεται—
πόλει τ' ὄνειδος καὶ θεῶν ἀτιμία.

ΧΟΡΟΣ

ἔα ἔα· τίς ἢ βοή βωμοῦ πέλας
ἔστηκε; ποίαν συμφορὰν δείξει τάχα;
ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν ἐπὶ πέδῳ
χύμενον· ὦ τάλας.¹³²⁶

Σε αυτό συνηγορεῖ και η ἔκφραση ἀπελπισίας και φόβου στο πρόσωπο του μεγαλύτερου αγοριού, το οποίο δεν ἔχει ἀκόμη ἀντιληφθεῖ την προσέγγιση των ἰππέων. Η ἀπεικόνιση των δύο ἰππέων μπορεῖ να συσχετιστεῖ με την ἀναγγελία της ἀφίξης των δύο βασιλέων της Ἀττικής ἀπὸ τον Χορό¹³²⁷ (στ. 115 και 118–119):

ἔσθλοῦ πατρὸς παῖς Δημοφῶν ὁ Θησέως.
(.....)
καὶ μὴν ὄδ' αὐτὸς ἔρχεται σπουδὴν ἔχων
Ἀκάμας τ' ἀδελφός, τῶνδ' ἐπήκοοι λόγων.¹³²⁸

¹³²⁶ «Κη. Θέλεις δουλειά στο χέρι μου να δώσεις;
Ιο. Εμέ κι αυτούς με βία δε θα πάρεις.
Κη. Θα δεις· σ' αυτά δε βγήκες καλός μάντης. (65)
Ιο. Όσο είμαι ζωντανός δε θα το κάνεις.
Κη. Τραβήξου· τα παιδιά κι ας μην το θέλεις
στον Ευρυσθέα θα πάω που του ανήκουν.
Ιο. Ωω! ...βοηθήστε, σεις πανάρχαιοι
κάτοικοι της Αθήνας· μας αρπάζουν
ἀπ' το βωμό του Δία του Αγοραίου
που ἰκέτες του εἴμαστε, μολύνουν
τα στέφανα. Βαριά ντροπή στην πόλη
κι ἀσέβεια στους θεούς.
ΧΟ. Ἐε! ποια η ταραχή δίπλα στο βωμό; (73)
Ποια συμφορὰ γοργὰ θα δείξει;
Κοιτάξτε τον ἀδύναμο αὐτὸ γέρο (74)
στο χῶμα ξαπλωμένο· ω! δύστυχε.»

¹³²⁷ GOGOS (1984) 30.

¹³²⁸ «ΧΟ. Γιος του λαμπροῦ Θησέα, ο Δημοφώντας.
(.....)

Η αγγειογραφία στον κρατήρα *III.1* απεικονίζει την αρχή της τραγωδίας, όπου ο κήρυκας βιαιοπραγεί κατά του Ιόλαου προκαλώντας την επέμβαση του Χορού. Στη συνέχεια φθάνουν οι βασιλείς Δημοφών και Ακάμας που ενημερώνονται από τον Χορό για τη βίαιη συμπεριφορά του Κήρυκα (στ. 127–129):

βία νιν οὔτος τῆσδ' ἀπ' ἐσχάρας ἄγειν
ζητῶν βοὴν ἔστησε κᾶσφηλεν γόνυ
γέροντος, ὥστε μ' ἐκβαλεῖν οἴκτω δάκρυ.¹³²⁹

Η Αλκμήνη βρίσκεται στο εσωτερικό του ναού του Διός και δεν θα εμφανιστεί παρά πολύ αργότερα, στον στ. 642, ωστόσο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στις σκηνές του τέλους και η συμμετοχή της είναι καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής. Δεν είναι περίεργο που ο αγγειογράφος θέλησε να την παραστήσει στο εσωτερικό του ναού, με το είδωλο του θεού στα χέρια, και δεν θα ήταν παράδοξο αν την παρουσίαζε καθήμενη επάνω σε μικρό βωμό. Σε μια τέτοια περίπτωση, όμως, ο βωμός θα αποδιδόταν με τρόπο που δεν θα άφηνε αμφιβολίες. Ο Greiffenhagen¹³³⁰ εικάζει ότι η Αλκμήνη βρίσκεται καθισμένη επάνω σε έναν «ὄρον» που υποδείκνυε το σύνορο μεταξύ Τετραπόλεως και Αθήνας και που υποτίθεται ότι υπήρχε επί σκηνής στην παράσταση, προκειμένου να προσδιορίσει τον τόπο διεξαγωγής της δράσης. Νομίζουμε ότι μία τέτοια υπόθεση είναι γοητευτική αλλά δεν τεκμηριώνεται βάσει των μαρτυριών μας και πιστεύουμε ότι ο αγγειογράφος απλά ζωγράφησε ένα τυχαίο κάθισμα (λίθο; κιονίσκο;) καλυμμένο με πτυχωμένο ύφασμα.

Εκτός από τη σκηνή *ασυλίας* των Ηρακλειδών, έχει γίνει απόπειρα να αναγνωρισθεί το επεισόδιο της θυσίας της Μακαρίας σε τρία ερυθρόμορφα αγγεία των μέσων του 4^{ου} αι. π.Χ. από την Κάτω Ιταλία. Πρόκειται για τις εξής αγγειογραφίες: α) παράσταση του *Ζωγράφου της Ιλίου Πέρσεως* σε απουλικό καλυκοειδή κρατήρα του

Μα νάτος, ἔρχεται γοργά κι αντάμα
ο ἀδερφός του ο Ακάμας, να σ' ακούσουν.»
¹³²⁹ «Πασκίζοντας αυτός να τους τραβήξει
με βία απ' το βωμό, ξεσήκωσε βοή
κι ελύγισε τα γόνατα του γέρου
που' χω δακρύσει από την ψυχοπόνια.»
¹³³⁰ GREIFFENHAGEN (1969) 16.

περ. 360 π.Χ. (*Bari, Museo Archeologico Provinciale 3648*)¹³³¹ όπου δύο άνδρες μεταφέρουν το σώμα νεκρής νέας γυναίκας εν μέσω σκηνών μάχης [εικ. xli], β) παράσταση που αποδίδεται στον *Ζωγράφου του Caivano* σε καμπανικό κωδωνόσχημο κρατήρα του 340–330 π.Χ. (*Schwerin, Staatliches Museum 719*)¹³³² όπου δύο άνδρες (μεσήλικας γενειοφόρος με σκήπτρο, καθισμένος σε θρόνο, και ηλικιωμένος καθισμένος σε βωμό) θρηνούν μπροστά στο σώμα νέας γυναίκας που κείτεται στο έδαφος: έχει διατυπωθεί, μεταξύ άλλων, και η υπόθεση ότι πρόκειται για τη νεκρή Μακαρία ανάμεσα στον Δημοφώντα και τον Ιόλαο [εικ. xlii] και γ) παράσταση του *Ζωγράφου του Würzburg H 5739* σε ποσειδωνιακό ερυθρόμορφο αμφορέα (*Würzburg, Martin von Wagner Museum H 5739, 350–340 π.Χ.*)¹³³³ όπου νέα γυναίκα κάθεται σε ταφικό μνημείο ανάμεσα σε δύο όρθιους νέους άνδρες [εικ. xliii]. Οι παραπάνω παραστάσεις έχουν συνδεθεί, μεταξύ άλλων προτάσεων, και με το επεισόδιο της Μακαρίας, ωστόσο χωρίς πειστικά επιχειρήματα. Σε κάθε περίπτωση, η σύνδεση με την τραγωδία του Ευριπίδη δεν είναι τεκμηριωμένη.¹³³⁴

Οι μορφές των Ηρακλειδών αναγνωρίζονται σε αγγειογραφίες πέντε απουλικών κιονωτών ερυθρόμορφων κρατήρων, που χρονολογούνται στο β' μισό του 4^{ου} αι. π.Χ. Πρόκειται για τα αγγεία: α) *Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 4*, περ. 340 π.Χ.,¹³³⁵ από το Ruvo, παράσταση του *Ζωγράφου του Λυκούργου* [εικ. xliiii], β) *Malibu, J. Paul Getty Museum 77.AE.13*, περ. 320 π.Χ.,¹³³⁶ άγνωστης προέλευσης, παράσταση του *Ζωγράφου της Βαλτιμόρης* [εικ. xliv], γ) *Kiel, Kunsthalle zu Kiel*,

¹³³¹ *RVAp* 8/144· *CFST Ap* 84. Για τη σύνδεση με τους *Ηρακλειδες* βλ. SCHMIDT (1970) και ΜΙΜΙΔΟΥ (2012) 186, 192 εικ. 1.

¹³³² *LIMC* “Akamas et Demophon” 21 = “Makaria” I 2 = “Pelop(e)ia” I 6 = “Thyestes” 6· *CFST C* 33· *LCS* 307/566. Για τη σύνδεση με τους *Ηρακλειδες* βλ. SCHMIDT (1967) 174 κ.ε., πίν. 59.1 και ΜΙΜΙΔΟΥ (2012) 187, 193 εικ. 2.

¹³³³ *LIMC* “Elektra” I 21 = “Erinyes” 40 = “Herakleidai” 4 = “Makaria” I 4· *RVP* 174/379, πίν. 118· *CFST P* 17. Για τη σύνδεση με τους *Ηρακλειδες* βλ. BECKEL – FRONING – SIMON (1983) 148, αρ. 67.

¹³³⁴ Βλ. *P&P* 280–281, σημ. 41.

¹³³⁵ *LIMC* “Danaides” 8 = “Erinyes” 11 = “Hades” 130 = “Hekate” 28 = “Herakleidai” 11 = “Herakles” 2571 = “Hypermetra” 7 = “Kerberos” 31 = “Megara” I 4 = “Orpheus” 72 = “Peirithoos” 78 = “Persephone” 306 = “Poine” 2 = “Sisyphos” I 22 = “Theseus” 293.

¹³³⁶ *LIMC* “Danaides” 12 = “Hades” 125 = “Hekate” 38 = “Herakleidai” 15 = “Megara” I 8 = “Orpheus” 75 = “Persephone” 297· *RVAp* 27/17, πίν. 323, 3–4; *RVAp Suppl.* 1, 182.4.

Antikensammlung B 585, περ. 320 π.Χ.,¹³³⁷ άγνωστης προέλευσης, παράσταση του Ζωγράφου του Λευκού Σάκκου [εικ. xlv], δ) *Matera, Museo Nazionale Domenico Ridola 164510*, παλαιότερα αρ. 51, περ. 320 π.Χ.,¹³³⁸ άγνωστης προέλευσης, παράσταση του Ζωγράφου του Λευκού Σάκκου, ε) *Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 3297*, 310–300 π.Χ.,¹³³⁹ από την Canosa di Puglia, παράσταση του Ζωγράφου του Δαρείου [εικ. xlvι].¹³⁴⁰ Στις παραπάνω αγγειογραφίες αποτυπώνεται σκηνή του Κάτω Κόσμου, όπου απεικονίζονται ο Άδης και η Περσεφόνη μέσα σε ναΐσκο, ενώ γύρω τους βρίσκονται πολλά μυθικά πρόσωπα. Μεταξύ αυτών, γυναικεία μορφή που συνοδεύει δύο παιδιά και η οποία αναγνωρίζεται ως η Μεγάρα με δύο Ηρακλείδες. Παρότι οι αγγειογραφίες στη βιβλιογραφία έχουν κατά καιρούς συνδεθεί με τους *Ήρακλειΐδες* του Ευριπίδη,¹³⁴¹ είναι φανερό ότι δεν απεικονίζουν τα πρόσωπα που θα παρέπεμπαν στην πλοκή της ευριπίδειας τραγωδίας ούτε έχουν τα στοιχεία που θα οδηγούσαν σε σύνδεση με τη θεατρική παράσταση του δράματος.

5.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στους *Ήρακλειΐδες* ο Ευριπίδης πραγματεύεται τον μύθο ενός ξένου ήρωα, του Δωριέα Ηρακλή: αναπτύσσοντας ένα επεισόδιο της εξορίας των παιδιών του Ηρακλή («τραγωδία εξορίας» χαρακτηρίζει τους *Ήρακλειΐδες* ο Allan)¹³⁴² εντάσσει τον ήρωα στην πολιτική μυθολογία της Αθήνας και χαρίζει γόητρο στην πόλη, καθώς η Αθήνα παρέχει στους *ικέτες* την προστασία που όλες οι άλλες πόλεις τούς είχαν αρνηθεί. Οι

¹³³⁷ LIMC “Danaides” add. 4 = “Hades” 124 = “Herakleidai” 13 = “Megara” I 6 = “Orpheus” 76 = “Persephone” 298.

¹³³⁸ LIMC “Danaides” add. 2 = “Hades” 126 = “Hekate” 39 = “Herakleidai” 14 = “Megara” I 7 = “Orpheus” 77 = “Persephone” 299· *RVAp Suppl.* 2: 351, 29/A2.

¹³³⁹ LIMC “Aiakos” 3 = “Dike” 7 = “Erinyes” 840 = “Hades” 132 = “Hekate” 42 = “Herakleidai” 12 = “Herakles” 257 = “Megara” I 5 = “Minos” I 38 = “Nekyia” 15 = “Orpheus” 74 = “Peirithoos” 75 = “Persephone” 303 = “Poine” 3 = “Rhadamanthys” 1 = “Sisyphos” I 24 = “Tantalos” 10 = “Triptolemos” 72.

¹³⁴⁰ Η ΒΑΗΤΙΚΑΡΙ (2014) App. I 319, αποδίδει την αγγειογραφία στον Ζωγράφο του Κάτω Κόσμου.

¹³⁴¹ Βλ. ΒΑΗΤΙΚΑΡΙ (2014) App. I 316 και 318–321.

¹³⁴² ALLAN (2001a) 21.

ικέτες είναι πολιτικοί πρόσφυγες που έρχονται από το Άργος¹³⁴³ (στα περισσότερα δράματα ικεσίας οι ικέτες έρχονται από την Πελοπόννησο ή τη Βοιωτία). Η ικεσία των Ηρακλειδών στην Αθήνα ήταν μέρος του μύθου του Ηρακλή, ο Ευριπίδης, όμως, χρησιμοποιεί το μοτίβο της ασυλίας στο ιερό του Αγοραίου Διός στον Μαραθώνα, δίνοντας στην ικεσία αυτή πολλούς συμβολισμούς και ποικίλες προεκτάσεις. Η περιοχή του Μαραθώνα, τόπος συμβολικός όπου οι Αθηναίοι κατατρόπωσαν τους Πέρσες, αντιπροσωπεύει στην ουσία την αθηναϊκή πόλιν-κράτος, όπως ο Κολωνός στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή και η Ελευσίνα στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη. Η επιλογή του βωμού του Αγοραίου Διός ως τόπου ασυλίας στους *Ήρακλειδες* μαρτυρεί τη διάθεση να συνδεθούν το ιερό και το πολιτικό στοιχείο, ενώ και ο αγών λόγων που θα ακολουθήσει θυμίζει ανάλογες πρακτικές που λάμβαναν χώρα κατά τις δημοκρατικές διαδικασίες.

Η ασυλία στους *Ήρακλειδες* μπορεί να συνδεθεί με ιστορικά γεγονότα της εποχής και να θεωρηθεί ότι υπηρετούσε πολιτικούς σκοπούς της αθηναϊκής ηγεμονίας στις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου: η Αθήνα παρουσιάζεται ως η φιλεύσπλαχνη δύναμη που απεκδύεται τα αρνητικά χαρακτηριστικά της ηγεμονίας. Το μοτίβο της ασυλίας αποτελεί τον καταλύτη που μετασχηματίζει το δράμα σε έπαινο της δημοκρατίας και σε εγκώμιο της αθηναϊκής πολιτείας ως προστάτιδας των αδικημένων. Παράλληλα, όμως, χρησιμοποιείται ως αφορμή για να αναπτυχθούν προβληματισμοί γύρω από σημαντικά ηθικά ζητήματα, όπως είναι η υποχρέωση παραχώρησης ασύλου στους ικέτες, η ανθρωπιστική μεταχείριση των αιχμαλώτων πολέμου και το θέμα της θυσίας για το κοινό συμφέρον. Διαπιστώνεται και σ' αυτή την περίπτωση η στενή σχέση ανάμεσα στην *αιδώ* και την *ικεσία* που συναντάται σε όλα τα δράματα ικεσίας, ενώ ο σεβασμός προς τους ικέτες και η ευσέβεια προς τους θεούς συνδέονται με τον σεβασμό στην ελευθερία της πόλεως. Το έργο έχει χαρακτηριστεί ως «τραγωδία των

¹³⁴³ Για τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους παρουσιάζεται το Άργος στο αρχαίο δράμα βλ. SAÏD (1993) όπου καταδεικνύεται πως: “There is not one tragic Argos, but numerous and varied pictures of a city without a firm identity” (όπ.π., 189).

ανθρωπίνων δικαιωμάτων»,¹³⁴⁴ μαζί με τις *Ίκέτιδες* και την *Εκάβη* του Ευριπίδη, και τις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου.

Η τραγωδία *Ηρακλείδα* συγκεντρώνει όλα τα δομικά στοιχεία του *δράματος ικεσίας*. Υπάρχουν *ικέτες* (τα τέκνα του Ηρακλή συνοδευόμενα από τους ηλικιωμένους συγγενείς τους, τον Ιόλαο και την Αλκμήνη), *διώκτες* (ο Ευρυσθέης που αρχικά εκπροσωπείται από τον βίαιο Κήρυκα) και *σωτήρες* (οι βασιλείς της Αθήνας). Υπάρχει *φυγή* με είσοδο του *διώκτη* και άσκηση βίας· *αγών λόγων* μεταξύ *ικέτη* και *διώκτη* με διαιτησία του *σωτήρα*, μεταξύ *σωτήρα* και *διώκτη* που καταλήγει στην αποπομπή του τελευταίου· *παράκληση* με υποβολή του αιτήματος *ασυλίας*, η οποία ακολουθεί κατά πάσα πιθανότητα το τυπικό της *ικεσίας σε πρόσωπο* και η οποία στην προκειμένη περίπτωση εντάσσεται στη σκηνή του *αγώνα λόγων*· αποδοχή του αιτήματος από τον *σωτήρα* και ευχαριστίες των *ικετών*· σύγκρουση με τους εχθρούς που καταλήγει στη σωτηρία των *ικετών* και στη θανάτωση του *διώκτη*. Επιπλέον, το μοτίβο της *ασυλίας* συνδυάζεται με τα θέματα της ανθρωποθυσίας και της θανάτωσης αιχμαλώτου πολέμου, ώστε το έργο εξελίσσεται από *δράμα ικεσίας σε τραγωδία εκδίκησης*.

Δεν έχουμε στοιχεία που θα μας επέτρεπαν να υποθέσουμε μια δεύτερη σκηνή *ασυλίας* στο άγαλμα του θεού, η οποία θα διαδραματιζόταν εκτός σκηνής, και είναι πολύ πιθανόν ότι τα θηλυκά μέλη της οικογένειας οδηγήθηκαν στο εσωτερικό του ναού εξυπηρετώντας τη σκηνική οικονομία. Επίσης, στο επεισόδιο Αλκμήνης – Ευρυσθέα, στο τέλος του δράματος, δεν φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε το μοτίβο της *ασυλίας* ή της *ικεσίας σε πρόσωπο*.

Ο Ευριπίδης δεν εστιάζει στον μεγάλο γιο του Ηρακλή και της Δηϊάνειρας, τον Ύλλο, αλλά επιλέγει τα μικρότερα μέλη της οικογένειας για να φωτίσει άλλες πλευρές του μύθου και να προβάλει το παράδοξο της «δύναμης των αδυνάτων», καθώς η σωτηρία έρχεται από τους αδύναμους *ικέτες*. Ο Ιόλαος παρουσιάζεται ηλικιωμένος, αντίθετα με τον μύθο, δεδομένου του ότι οι άνδρες *ικέτες* στην τραγωδία είναι συνήθως

¹³⁴⁴ LOWE (2000) 227.

ηλικιωμένοι, όπως ηλικιωμένοι παρουσιάζονται οι άνδρες που προστατεύουν μικρά παιδιά, εγγόνια ή θετά τέκνα. Η σύγκρουση των *ικετών* με τον εκπρόσωπο του *διώκτη* τους γίνεται πολύ νωρίς, σχεδόν ταυτόχρονα με την καταφυγή τους στον βωμό. Το αίτημα των *ικετών* για παροχή ασύλου και προστασία υποβάλλεται αρχικά προς τον Χορό, ο οποίος παραπέμπει το θέμα στον βασιλιά Δημοφώντα. Ο Πελασγός στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου και ο Θησεύς στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, που αποτελούν πρότυπα δημοκρατικών ηγετών, ζητούν τη συγκατάθεση του λαού τους πριν προσφέρουν άσυλο στους *ικέτες*.¹³⁴⁵ Ο Δημοφών δεν κάνει κάτι ανάλογο, όμως στην περίπτωση των *Ηρακλειδών* έχει γίνει φανερή η συγκατάθεση των πολιτών πριν ακόμη εμφανιστεί ο βασιλιάς, μέσω της ευνοϊκής προς τους *ικέτες* στάσης των γερόντων που αποτελούν τον Χορό και οι οποίοι εκφράζουν την επιθυμία του λαού. Η λύση στο αίτημα των *ικετών* έχει δοθεί ήδη στον στ. 287 —πολύ νωρίς αν σκεφθεί κανείς ότι στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη το στοιχείο αυτό είναι πολύ πιο ανεπτυγμένο ενώ στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου αποτελεί το θέμα ολόκληρου του δράματος.¹³⁴⁶ Δεν είναι σαφές το καθεστώς με το οποίο γίνονται δεκτοί οι Ηρακλείδες στην πόλη, μάλλον ως συγγενείς που καλούνται να επανενταχθούν στο γένος. Πάντως δεν φαίνεται να επιδιώκεται μόνιμη εγκατάσταση όπως συμβαίνει με τις αισχύλειες *Ίκέτιδες*, τις Ερινύες των *Εύμενίδων* ή τον Οιδίποδα στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή. Μακροπρόθεσμα ο στόχος των Ηρακλειδών είναι να επιστρέψουν στη γη τους.

Στους *Ηρακλειδες* έχουμε δύο περιπτώσεις ανθρώπων που με τον θάνατό τους ευεργετούν την πόλη: την *ικέτιδα* Παρθένο, που προσφέρθηκε να θυσιαστεί για τη σωτηρία της πόλεως, και τον *διώκτη* Ευρυσθέα, που από εισβολέας μετετράπη σε ευεργέτη. Ο θάνατος και ο ενταφιασμός στην αττική γη είναι ένας τρόπος ένταξης των ξένων στην κοινότητα, με τον οποίο η Αθήνα κερδίζει συμμάχους. Αναλογίες παρουσιάζει η περίπτωση του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* του Σοφοκλή και εκείνη των Ερινύων στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου.¹³⁴⁷ Ωστόσο ο Ευρυσθέας

¹³⁴⁵ Δεν θα πρέπει, βέβαια, να μας διαφεύγει ότι οι *ικέτιδες* στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη δεν ζητούν άσυλο αλλά τη μεσολάβηση της Αθήνας για να πάρουν τα σώματα των νεκρών τους.

¹³⁴⁶ FITTON (1961) 449.

¹³⁴⁷ Βλ. εδώ [225](#) και [391](#).

παραμένει εχθρός των Ηρακλειδών.¹³⁴⁸ Το κίνητρό του δεν ήταν το ενδιαφέρον του για την Αθήνα αλλά η επιθυμία να εκδικηθεί τους απογόνους του Ηρακλή, όμως η επιθυμία αυτή συμφωνεί με τα αθηναϊκά συμφέροντα.

Κέντρο της σκηνικής δράσης είναι ένας βωμός μεγάλων διαστάσεων, ο οποίος πιθανότατα βρισκόταν εντός της *ορχήστρας* αλλά κοντά στη σκηνική πρόσοψη που αναπαριστούσε τον ναό του Διός. Ο *ικέτες* έχουν ήδη λάβει τις θέσεις τους στον βωμό κατά την έναρξη του δράματος (“cancelled entry”). Οι μικροί *ικέτες*, παρόντες συνεχώς στον σκηνικό χώρο επάνω στον βωμό του Διός, παραμένουν καθ’ όλη τη διάρκεια του δράματος *κωφά πρόσωπα* και αντιπροσωπεύονται από τους δύο ηλικιωμένους συγγενείς τους, αρχικά τον Ιόλαο και, προς το τέλος του δράματος, την Αλκμήνη. Από τα θηλυκά μέλη της οικογένειας, μόνον η Παρθένος θα εξέλθει από τον χώρο του ναού για να πάρει μέρος στη δράση. Οι ενδείξεις για την ενδυματολογία των ηθοποιών είναι πενιχρές. Ο Ιόλαος θα είχε προσωπίο ηλικιωμένου άνδρα, θα φορούσε μακρύ ένδυμα και θα κρατούσε ραβδί. Η ενδυμασία του Κήρυκα ήταν ελληνική. Τέλος, ένα απαραίτητο στοιχείο *σκευής* είναι η πανοπλία που μεταφέρεται από το εσωτερικό του ναού.

Οι *Ηρακλειδες* δεν φαίνεται να επηρέασαν ιδιαίτερα την τέχνη της κλασικής εποχής. Η σύνδεση κάποιων αγγειογραφιών της Μεγάλης Ελλάδας με το επεισόδιο της θυσίας της Μακαρίας στην τραγωδία του Ευριπίδη, δεν μπορεί να τεκμηριωθεί. Επίσης, οι απεικονίσεις της Μεγάρας και των Ηρακλειδών σε σκηνές του Κάτω Κόσμου, που αποτυπώνονται σε απουλικά αγγεία, δεν μπορούν να παραπέμψουν στην πλοκή της ευριπίδειας τραγωδίας. Μέχρι στιγμής, η επίδραση του δράματος του Ευριπίδη μπορεί να αναγνωρισθεί μόνο στην αποτύπωση της σκηνής *ασυλίας* των Ηρακλειδών. Παρά το ότι οι σκηνές *ικεσίας* στην αγγειογραφία ήταν εξαιρετικά δημοφιλείς, το μοτίβο της *ασυλίας* των Ηρακλειδών αναγνωρίζεται μετά βεβαιότητας μόνο σε δύο λευκανικά αγγεία από την αρχαία Ηράκλεια (**III.1** και **III.2**) και με αρκετή πιθανότητα σε θραύσμα απουλικού αγγείου (**III.3**). Πρόκειται για ερυθρόμορφα αγγεία της Κάτω Ιταλίας που χρονολογούνται περί το 400 π.Χ., δηλαδή

¹³⁴⁸ KEARNS (1989) 50.

περίπου τριάντα χρόνια μετά την πρώτη *διδασκαλία* του δράματος. Παρατηρούμε την παντελή απουσία αντίστοιχων σκηνών σε ελληνικά αγγεία, χωρίς να αποκλείουμε την πιθανότητα να μην έχουν βρεθεί μέχρι τώρα λόγω συγκυριών.

Για τις δύο ακέραιες αγγειογραφίες (**III.1** και **III.2**) μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο ότι η κύρια πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών υπήρξε η τραγωδία του Ευριπίδη, διότι αφηγούνται επεισόδια που παραπέμπουν στο έργο αυτό και μάλιστα στην αρχή του: στην άφιξη του κήρυκα του Ευρυσθέα και στην παρέμβαση των βασιλέων της Αττικής. Αλλά και η αγγειογραφία του θραύσματος **III.3** υπάρχει πιθανότητα να συνδέεται με την τραγωδία του Ευριπίδη —όσο μας επιτρέπει να κρίνουμε η αποσπασματική της κατάσταση— κυρίως λόγω της παρουσίας του παιδιού στον βωμό και του κεραυνοφόρου ειδώλου που υποδηλώνει την ταυτότητα του ιερού. Επιπλέον, στις αγγειογραφίες **III.1** και **III.2** υπάρχει σύνδεση με τη σκηνική παρουσίαση του δράματος σε όλα τα επίπεδα: «θεατρική» στάση και κινήσεις των προσώπων, αμφίεση των μορφών (θεατρικές στολές, ενδρομίδες με γλωσσίδια) στοιχεία σκηνικού εξοπλισμού (βωμοί, κίονες, άγαλμα, τρίπους, είδωλα). Οι δύο ακέραιες λευκανικές αγγειογραφίες μπορούν επομένως με βεβαιότητα να συνδεθούν με θεατρική παράσταση. Είναι ενδιαφέρουσα η υπόθεση του Taplin¹³⁴⁹ ότι η διαφορά στην ηλικία και τη φυσιογνωμία τόσο του Ιόλαου και όσο και του Κήρυκα ανάμεσα στις δύο αυτές απεικονίσεις, ίσως υποδεικνύει ότι οι αγγειογράφοι επηρεάστηκαν από διαφορετικές παραστάσεις όπου χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά προσωπεία. Ωστόσο οι αγγειογραφίες δεν αποτυπώνουν μια συγκεκριμένη σκηνή του δράματος. Οι καλλιτέχνες ενδιαφέρθηκαν πρωτίστως να αποδώσουν το θέμα συμπληρώνοντας στοιχεία που φωτίζουν την κατανόηση των παραστάσεων, όπως είναι η μορφή της θεάς Αθηνάς ή η Αλκμήνη που κρατά είδωλο του Δία.

Τίποτε δεν μας εμποδίζει να δεχθούμε ότι οι *Ηρακλείδες* παραστάθηκαν επί σκηνής στη Μεγάλη Ελλάδα μέσα στις τρεις δεκαετίες που ακολούθησαν την πρώτη *διδασκαλία* τους στην Αθήνα. Εύλογα υποθέτει ο Taplin¹³⁵⁰ ότι θα ενδιέφερε τους κατοίκους της αρχαίας Ηράκλειας ένα δράμα που θα είχε ως θέμα τους απογόνους

¹³⁴⁹ P&P 130.

¹³⁵⁰ Οπ.π., 129. Βλ. και TRENDALL & WEBSTER (1971) 86.

του Ηρακλή. Ο ισχυρισμός ότι δεν θα ήταν δημοφιλές ένα έργο με αντι-σπαρτιατικό υλικό σε μια δωρική πόλη που είχε σχέσεις με την αποικία της Σπάρτης, τον Τάραντα, μπορεί εύκολα να ανασκευασθεί. Όπως επισημαίνει ο Tarlin, σε ό,τι αφορούσε την τέχνη οι Έλληνες των αποικιών δεν ευθυγραμμίζονταν απόλυτα με τις προτιμήσεις των μητροπόλεων, όπως συνέβαινε με τις πολιτικές αντιπαραθέσεις. Επιπλέον αξίζει, κατά τη γνώμη μου, να επισημανθεί ότι το πλήθος της εισηγμένης αττικής κεραμικής και των άλλων αντικειμένων που έχουν φέρει στο φως οι ανασκαφές στην αρχαία Ηράκλεια¹³⁵¹ αποδεικνύει εμπορικές και πολιτιστικές σχέσεις της πόλης αυτής με την Αθήνα.

¹³⁵¹ PIANU (1997) 161.

6 ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ (401 π.Χ.)

6.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*¹³⁵² είναι το τελευταίο από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή και το εκτενέστερο αρχαίο δράμα που μας έχει παραδοθεί. Γράφτηκε οπωσδήποτε μετά το 409 π.Χ., όταν ο Σοφοκλής νίκησε με τον *Φιλοκτήτη* του, και πριν από το 406 π.Χ., χρονολογία του θανάτου του. Όταν συνέθεσε την τραγωδία ο ποιητής ήταν περίπου ενενήντα ετών, ψυχικά κουρασμένος και πικραμένος από την περιπέτεια της δίκης με τον γιο του Ιοφώντα, ο οποίος τον κατήγγειλε «ὡς ὑπὸ γήρως παραφρονοῦντα». Η ταραγμένη περίοδος του τέλους του Πελοποννησιακού Πολέμου, της παράδοσης της Αθήνας στους Σπαρτιάτες και της επιβολής της τυραννίας των Τριάκοντα, εμπόδισε τη *διδασκαλία* της τραγωδίας. Σύμφωνα με όσα μαρτυρεί η δεύτερη αρχαία *Υπόθεσις*, ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* διδάχθηκε από τον ομώνυμο εγγονό του ποιητή (ίσως ο Ιοφών είχε στο μεταξύ πεθάνει) επί άρχοντος Μίκωνος, το 401 π.Χ., σε μια εποχή κρίσιμη για τη διαδικασία της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης του αθηναϊκού κράτους. Γνωρίζουμε ότι κέρδισε το πρώτο βραβείο, αλλά αγνοούμε τα άλλα έργα της τριλογίας.¹³⁵³

Η Vahtikari¹³⁵⁴ δεν αποκλείει το ενδεχόμενο αναβίωσης του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ* στην Αθήνα κατά τον 4^ο αι. π.Χ. και την παρουσίασή του στη σκηνή θεάτρου της Μεγάλης Ελλάδας στα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. Βασίζεται σε στίχο (στ. 769) που μπορεί να θεωρηθεί μεταγενέστερη παρεμβολή από υποκριτή (*interpolatio*), σε αναφορά στίχου (στ. 892) από ανώνυμο κωμωδιογράφο του 4^{ου} αι. π.Χ. (*PCG* VIII, 355, F

¹³⁵² Στο κεφάλαιο αυτό ακολουθήθηκε η κριτική έκδοση των Hugh Lloyd-Jones και Nigel Guy Wilson *Sophoclea, Studies on the text of Sophocles*, OCT [LLOYD-JONES & WILSON (1990)]. Χρησιμοποιήθηκε η μτρ. του Θεόδωρου Μαυρόπουλου στις εκδόσεις Ζήτρος (2008) ενώ σε κάποιες περιπτώσεις, όπου υπάρχει σχετική επισήμανση, προτιμήθηκε η μτρ. του Ι. Ν. Γρυπάρη [ΓΡΥΠΑΡΗΣ (1937)] επειδή θεωρήθηκε ότι αποδίδει πιστότερα το νόημα του πρωτοτύπου.

¹³⁵³ MARKANTONATOS (2007) 36.

¹³⁵⁴ VAHTIKARI (2014) 61 και σημ. 216, App. III 186.

1062,3), στην χρήση του επιθέτου «Αίτναία» (στ. 312) για τη φοράδα της Ισμήνης και στη σύνδεση απουλικού κρατήρα που χρονολογείται στο 340 π.Χ. (εδώ αγγείο *IV.3*) με το έργο.

6.1.1 Η πλοκή του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ*

Η τραγωδία διαδραματίζεται στον Ίππιο Κολωνό,¹³⁵⁵ τον τόπο καταγωγής του ποιητή, λίγο έξω από τα τείχη της πόλης, ΒΔ των Αθηνών.

Στον πρόλογο του έργου (στ. 1–116) ο Οιδίπους, γέροντας τυφλός κι εξόριστος από τη Θήβα, φθάνει στον Κολωνό καθοδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη και σταματά σε ένα άλσος. Ένας περαστικός δημότης τους πληροφορεί ότι βρίσκονται στο τέμενος των Ευμενίδων και καλεί τον Οιδίποδα να βγει από τον ιερό τόπο όπου πατεί. Τότε ο Οιδίπους αναγνωρίζει το τέλος των περιπλανήσεών του κι αρνείται ν' απομακρυνθεί, γιατί, σύμφωνα με χρησμό του Απόλλωνα, στο μέρος αυτό θα έβρισκε τη λύτρωση από τα δεινά του. Ο Κολωνιάτης φεύγει για να ενημερώσει τους δημότες. Στην πάροδο (στ. 117–253), όταν έλθει ο Χορός των γερόντων του Κολωνού, ο Οιδίπους θα πεισθεί να εγκαταλείψει τον άβατο χώρο και να πλησιάσει στον μη καθαγιασμένο για να συνομιλήσει μαζί τους. Μαθαίνοντας την ταυτότητά του, ο Χορός θα θελήσει να τον απελάσει, αλλά θα τον εμποδίσει το ικετευτικό *ἄσμα ἐπὶ σκηνῆς* της Αντιγόνης (στ. 237–253). Στο πρώτο επεισόδιο (στ. 254–667), μετά και την επιχειρηματολογία του Οιδίποδα (στ. 258–291), ο Χορός αποφασίζει να περιμένει τον βασιλιά του τόπου, τον Θησέα. Στο μεταξύ έρχεται από τη Θήβα η Ισμήνη (στ. 324 κ.ε.) για να ενημερώσει για τη φιλονικία των δύο αδελφών της, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, και για έναν νέο δελφικό χρησμό που υπόσχεται τη νίκη σε όποιον έχει με το μέρος του τον Οιδίποδα. Φέρνει ακόμη την πληροφορία ότι, ενόψει της επίθεσης του Πολυνείκη στη Θήβα, έχει σταλεί από τον Ετεοκλή ο Κρέων δήθεν για να επαναπατρίσει τον Οιδίποδα, στην πραγματικότητα όμως για να τον οδηγήσει μόνο μέχρι τα σύνορα της χώρας εξασφαλίζοντας έτσι τη νίκη. Ο Οιδίπους

¹³⁵⁵ Απαντά επίσης και η γραφή *Ίππειος*, που χρησιμοποιείται κατά την ύστερη αρχαιότητα —στα χειρόγραφα του Πανσανία αλλά και σε φιλολογικές πηγές και σε επιγραφές. Για την τοπογραφία του δήμου του Κολωνού βλ. LEWIS (1955) 12–17.

καταριέται τους γιους του για την εκδίωξή του (στ. 421 κ.ε.)¹³⁵⁶ και δηλώνει ότι επιθυμεί να παραμείνει στην αττική γη αν οι Ευμενίδες δεχθούν την *ικεσία* του. Τότε ο Χορός τον συμβουλεύει να τελέσει θυσία καθαριμού στις θεές. Επειδή, όμως, ο ίδιος είναι ανήμπορος, αναλαμβάνει στη θέση του η Ισμήνη να προσφέρει τις εξιλαστήριες χοές και απομακρύνεται προς το άλσος. Ακολουθεί ένα λυρικό μέρος (κομμός, στ. 510–548) κατά το οποίο ο Χορός αναγκάζει με πειστικό και βάνουσο τρόπο τον Οιδίποδα να παραδεχθεί τις φριχτές πράξεις που είχε κάνει χωρίς τη θέλησή του. Στη συνάντηση με τον βασιλιά Θησέα ο Οιδίπους ζητά προστασία και τάφο, και προσφέρει ως αντάλλαγμα νίκη απέναντι στους Θηβαίους. Ο Θησεύς θα αποδειχθεί ευγενής, διακριτικός, γενναιόδωρος και ανθρωπιστής. Θα εγγυηθεί την προστασία του Οιδίποδα και θα τον αφήσει να αποφασίσει αν θα τον ακολουθήσει στην Αθήνα ή θα παραμείνει στον Κολωνό. Ο Οιδίπους θα επιλέξει το δεύτερο, και το στάσιμο που θα ακολουθήσει (στ. 668–719) θα είναι ο περίφημος ύμνος στον Κολωνό. Στο δεύτερο επεισόδιο (στ. 720–1043) η κατάσταση περιπλέκεται με την άφιξη του Κρέοντος (στ. 728) ο οποίος θα προσπαθήσει να πείσει τον Οιδίποδα να επιστρέψει στη Θήβα. Στον ανταγωνιστικό του λόγο (στ. 761–799) ο Οιδίπους θα αποκαλύψει τις πραγματικές προθέσεις του Κρέοντος. Μετά από μια έντονη στιχομυθία (στ. 800 κ.ε.) ο Κρέων αποφασίζει να χρησιμοποιήσει βία (στ. 818 κ.ε.). Έχει δώσει διαταγή στη συνοδεία του να συλλάβει την Ισμήνη, που είχε φύγει για να προσφέρει χοές, απάγει την Αντιγόνη και προσπαθεί να σύρει μαζί του και τον Οιδίποδα. Την κραυγή βοήθειας του Χορού (στ. 884–886) θα ακούσει ο Θησεάς από το γειτονικό ιερό του Ποσειδώνα και θα σπεύσει για να αντιμετωπίσει τον Κρέοντα και να ελευθερώσει τις θυγατέρες του Οιδίποδα. Στο στάσιμο που ακολουθεί (στ. 1044–1095) ο Χορός περιγράφει νοερά τις πιθανές λεπτομέρειες της καταδίωξης και επικαλείται τη θεϊκή βοήθεια. Στο τρίτο επεισόδιο (στ. 1096–1210) τα κορίτσια επιστρέφουν κοντά στον πατέρα τους, ενώ ο Θησεάς αναγγέλλει πως ένας άνδρας από το Άργος έχει προσπέσει *ικέτης* στον γειτονικό βωμό του Ποσειδώνα και ζητά να συναντήσει τον Οιδίποδα (στ. 1156 κ.ε.). Πρόκειται για τον Πολυνείκη, τον οποίο ο Οιδίπους με

¹³⁵⁶ Στο σημείο αυτό βλέπουμε μια προσπάθεια να γεφυρωθούν χάσματα με τον *Οιδίποδα Τύραννο*, όπου ο Οιδίπους είχε αποφασίσει μόνος του να φύγει από την πόλη. Υποτίθεται ότι στη συνέχεια άλλαξε γνώμη θεωρώντας ότι είχε αρκετά τιμωρηθεί, αλλά η πόλη τον έδιωξε και κανείς από τους γιους του δεν τον υπερασπίστηκε.

πολλή δυσκολία πείθεται να δεχθεί. Το τρίτο στάσιμο (στ. 1211–1248) αναφέρεται στη ματαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων και στην ανόητη επιθυμία της μακροβιότητας. Η σκηνή της συνάντησης πατέρα και γιού (στ. 1249–1396) στο τέταρτο επεισόδιο (στ. 1249–1555) είναι γεμάτη σκληρότητα. Ο Πολυνείκης είναι συγκλονισμένος και συντετριμμένος, όμως ο Οιδίπους όχι μόνο τον αποπέμπει αλλά και καταριέται τους γιους του να χαθούν ο ένας από το χέρι του άλλου. Ο Πολυνείκης θρηνεί για τη μοίρα του και παρακαλεί τις αδελφές του να φροντίσουν για την ταφή του (στ. 1399–1446).¹³⁵⁷ Μια δυνατή βροντή ειδοποιεί ότι έφθασε η ώρα για τη μετάσταση και την αποθέωση του Οιδίποδα κι ο τυφλός γίνεται οδηγός: πορεύεται προς τον τόπο του θανάτου του ενώ τον ακολουθούν ο Θησέας και οι κόρες του (στ. 1447–1555). Στο τέταρτο στάσιμο (στ. 1556–1578) ο Χορός εύχεται στους χθόνιους θεούς να δεχθούν με ευμένεια τον γέροντα. Στην έξοδο (στ. 1579–1779) ο Άγγελος θα περιγράψει τη μετάβαση του Οιδίποδα στον προσδιορισμένο ιερό τόπο, το καθαρτήριο λουτρό και την προετοιμασία για τη μετάστασή του. Από την αγγελική ρήση (στ. 1579–1669) μαθαίνουμε πώς ο Οιδίπους αποχαιρέτησε τις κόρες του και τις εμπιστεύτηκε στον Θησέα. Η ανάληψή του υπήρξε μυστική για όλους εκτός από τον βασιλιά Θησέα, ο οποίος παρέμεινε «μανθάνων τὰ δρώμενα» και έδωσε όρκο να μην αποκαλύψει τη θέση του τάφου. Η Αντιγόνη κι η Ισμήνη επιστρέφουν από το άλσος και θρηνούν τον θάνατο του πατέρα τους και τη δική τους κακοτυχία (κομμός 1670–1750). Στο τέλος της εξόδου (1751–1779) ο Θησέας υπόσχεται να στείλει τις κόρες του Οιδίποδα πίσω στη Θήβα, μήπως καταφέρουν να αποτρέψουν τον αλληλοσκοτωμό των δύο αδελφών τους.

6.1.2 Ο μύθος, το ιστορικό πλαίσιο και η ιστορική διάσταση του δράματος

Αναφορά στον μύθο της εξορίας του Οιδίποδα¹³⁵⁸ από τη Θήβα και του θανάτου του στον Κολωνό εμφανίζεται για πρώτη φορά στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (στ. 1703–1707)¹³⁵⁹ όπου ο ήρωας αναγγέλλει στην Αντιγόνη τον χρησμό του Απόλλωνα που

¹³⁵⁷ Η συνέχεια του μύθου είχε ήδη αποτελέσει αντικείμενο δραματικής πραγμάτευσης του Σοφοκλή στην *Αντιγόνη* (περ. 441 π.Χ.).

¹³⁵⁸ Για μια συνοπτική θεώρηση της εξέλιξης του μύθου του Οιδίποδα από την εποχή του Ομήρου έως τον Ευριπίδη, βλ. MARKANTONATOS (2007) 43–60.

¹³⁵⁹ Οι. νῦν χρησμός, ὦ παῖ, Λοξίου περαίνεται.

προφήτεψε το τέλος του. Οι *Φοίνισσες* διδάχθηκαν πιθανότατα το 409 π.Χ. και θα μπορούσε να υποτεθεί είτε ότι το έργο του Σοφοκλή ήταν παλαιότερο κι ότι η παράσταση του 401 π.Χ. ήταν επανάληψη είτε ότι οι δύο τραγικοί ποιητές ακολούθησαν μία κοινή αττική παράδοση. Η Αέλιον¹³⁶⁰ εκτιμά ότι το θέμα της εξορίας του Οιδίποδα συνοδευόμενου από την Αντιγόνη υπήρξε εύρημα του Ευριπίδη που αξιοποιήθηκε από τον Σοφοκλή και ο Μαρκαντωνάτος¹³⁶¹ υποστηρίζει την εκδοχή ότι ο μύθος του Οιδίποδα ενεπλάκη σταδιακά με την ιστορία της Αθήνας κατά τον ύστερο 5^ο αι. π.Χ. Ωστόσο, οι στίχοι των *Φοινισσῶν* έχουν θεωρηθεί εμβόλιμοι από πολλούς άλλους μελετητές¹³⁶² κι έχει γίνει ευρέως αποδεκτό ότι ο Σοφοκλής ήταν ο πρώτος που επινόησε τον συνδυασμό της αθηναϊκής πολιτικής ιδεολογίας με τον μύθο του Οιδίποδα, στο πλαίσιο μιας τοπικής λατρευτικής παράδοσης που είχε σχέση με το ιερό των Ευμενίδων στον Κολωνό.

Λατρεία του Οιδίποδα υπήρχε πράγματι στον Κολωνό κατά τη μεταγενέστερη εποχή, αλλά δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν προϋπήρχε της εποχής του Σοφοκλή.¹³⁶³ Ο ίδιος ο ποιητής στην *Αντιγόνη* (περ. 441 π.Χ.) φαίνεται πως ακολουθεί την ομηρική παράδοση (Ψ 678) και τοποθετεί τον τάφο του Οιδίποδα στη Θήβα, ενώ στον *Οιδίποδα Τύραννο* (περ. 429 π.Χ.) δεν αναφέρεται στον τόπο ταφής του ήρωα. Επιβεβαιώνεται η τάση να χρησιμοποιούν οι τραγικοί ποιητές τον μύθο ελεύθερα για να υπηρετήσουν τον σκοπό τους, χωρίς να δεσμεύονται από προηγούμενα έργα. Ο περιηγητής Πausanias (1.30.4) αναφέρει ότι στις μέρες του υπήρχε ακόμη η παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Ίππιος Κολωνός ήταν το πρώτο μέρος της

-
- Αν. ὁ ποῖος; ἀλλ' ἦ πρὸς κακοῖς ἐρεῖς κακά;
Οι. ἐν ταῖς Ἀθήναις κατθανεῖν μ' ἀλώμενον.
Αν. ποῦ; τίς σε πύργος Ἀτθίδος προσδέξεται;
Οι. ἱερὸς Κολωνός, δῶμαθ' ἰππίου θεοῦ.

¹³⁶⁰ ΑÉLION (1983) I, 222.

¹³⁶¹ MARKANTONATOS (2007) 59–60.

¹³⁶² ROHLENZ (²1954) 156· FRAENKEL (1963) 98–100· KAMERBEEK (1984) 2–3· ΒΑΛΑΚΑΣ (2003) 33· MULROY (2015) xlvi.

¹³⁶³ Για τις διάφορες παραδόσεις σχετικά με τη λατρεία του Οιδίποδα βλ. ROBERT (1915). Ο Robert υποστήριξε ότι ο Οιδίπους ήταν αρχικά θεός και ότι ο πραγματικός τόπος λατρείας του ήταν ο τάφος στον Ετεωνό. Αντίθετα ο Nilsson εκτιμά ότι κανένας από τους τέσσερις τάφους που αποδίδονται στον Οιδίποδα δεν είναι ο πραγματικός, γιατί εξαρχής ήταν μυθικός ήρωας και γιατί μια μισοξεχασμένη λατρεία ή ένας ανώνυμος τάφος μπορούσαν εύκολα εκ των υστέρων να συνδεθούν με το όνομα κάποιου περίφημου ήρωα: NILSSON (³1967) I, 188 και NILSSON (⁴1987) 76. Τα επιχειρήματα του Nilsson εναντίον της θεωρίας του Robert αναπτύσσονται στο NILSSON (1915) και NILSSON (1922).

Αττικής στο οποίο έφθασε ο Οιδίπους, αλλά τον τάφο του Οιδίποδα τον τοποθετεί στον Άρειο Πάγο, μέσα στον περίβολο ιερού αφιερωμένου στις *Σεμνές Θεές*. Δηλώνει, ωστόσο, ο Πausanίας (1.28.7) πως θεωρεί αυθεντικότερη την άποψη του Ομήρου (Ψ 678–680) ότι ο Οιδίπους πέθανε στη Θήβα και ότι κατά την ταφή του πραγματοποιήθηκαν αθλητικοί αγώνες, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τα οστά του ήρωα θα πρέπει να είχαν μεταφερθεί από τη Θήβα στο ιερό του Αρείου Πάγου.¹³⁶⁴ Στον Κολωνό ο Πausanίας (1.30.4) μνημονεύει ηρώο αφιερωμένο στον Οιδίποδα και τον Άδραστο, καθώς και ηρώο του Θησέα και του Περίθου (το οποίο μνημονεύει και ο Σοφοκλής: *Οιδ. Κολ.* 1593–1594). Αναφέρει ακόμη βωμό του Ποσειδώνος Ιππίου και της Αθηνάς Ιππίας (στον βωμό του Ποσειδώνα πραγματοποιείται η *ασυλία* του Πολυνείκη στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*) καθώς επίσης άλσος και ναό του Ποσειδώνα, τα οποία έκαψε ο Αντίγονος ο Γονατάς κατά τον Χρεμωνίδειο πόλεμο. Ο Παπαχατζής¹³⁶⁵ σημειώνει πως αρχικά οι Αθηναίοι είχαν μνήμα του Οιδίποδα κοντά σε χάσμα γης που συνδεόταν με τη λατρεία των Σεμνών ως θεοτήτων του Κάτω Κόσμου, παρά τον λόφο του Αρείου Πάγου έξω από τα τείχη της Ακρόπολης, αλλά, μετά την οικοδόμηση του θεμιστόκλειου τείχους, το χάσμα γης και το τέμενος των Σεμνών αναγνωρίζονται στον Ίππιο Κολωνό, και πάλι εκτός των τειχών.

Παρόλο που δεν μπορεί να αποκλεισθεί η ύπαρξη ιερού των Ευμενίδων στον Κολωνό, δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να το επιβεβαιώνει. Αναφέρεται μόνον από τον Σοφοκλή¹³⁶⁶ και από πηγές που στηρίζονται σε αυτόν.¹³⁶⁷ Η Saïd¹³⁶⁸ θεωρεί πως ο λόγος για τον οποίο γίνεται αναφορά στο ιερό των Σεμνών θεών, όπως και σ' εκείνο του Προμηθέα, είναι για να διευρυνθεί η περιοχή του Κολωνού και να

¹³⁶⁴ Υπήρχαν δύο κύριες παραδόσεις που αφορούσαν στον θάνατο του Οιδίποδα. Σύμφωνα με τη μία πέθανε στη Θήβα, σύμφωνα με την άλλη εξορίστηκε από τη Θήβα και πέθανε αλλού: βλ. EDMUNDS (1985) 16.

¹³⁶⁵ ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ (1974) Αττικά, 375 σημ. 3.

¹³⁶⁶ Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* αναφέρεται δύο φορές ότι το ιερό ανήκει στις Ευμενίδες (στ. 42 και 486)· οι θεότητες αποκαλούνται «Γῆς τε καὶ Σκότου κόραι» (στ. 40) και χαρακτηρίζονται *Σεμνές Θεές* (στ. 89 και 458).

¹³⁶⁷ Π.χ. [Απολλόδ.] 3.56: παραγενόμενος δὲ σὺν / Ἀντιγόνη τῆς Ἀττικῆς εἰς Κολωνόν, ἔνθα τὸ τῶν / Εὐμενίδων ἐστὶ τέμενος, καθίζει ἰκέτης, προσδεχθεὶς / ὑπὸ Θησέως, καὶ μετ' οὐ πολὺν χρόνον ἀπέθανεν.

¹³⁶⁸ SAÏD (2012) 86–87.

ταυτιστεί με την ευρύτερη περιοχή της Αθήνας, καθώς ιερό των Σεμνών βρισκόταν στον Άρειο Πάγο και βωμός του Προμηθέα στην Ακαδημία, νότια του Κολωνού. Έτσι, ο Κολωνός από πολιτική άποψη περιγράφεται ως αναπόσπαστο τμήμα της αθηναϊκής *πόλεως-κράτους*.¹³⁶⁹ Ο Brown,¹³⁷⁰ ακολουθώντας τον Farnell,¹³⁷¹ είναι πεπεισμένος ότι πραγματικά υπήρχε ιερό άλσος των Ευμενίδων στον Κολωνό την εποχή του Σοφοκλή. Υποστηρίζει ότι οι Ευμενίδες αυτές δεν έχουν καμία σχέση με τις Ερινύες του Αισχύλου, στις οποίες ήταν αφιερωμένο το ιερό του Αρείου Πάγου και οι οποίες μετονομάστηκαν σε *Σεμνές Θεές*. Κατά τον Brown, για τον Αθηναίο του 5^{ου} αι. π.Χ. οι Ευμενίδες και οι *Σεμνές Θεές* ήταν πλάσματα της τοπικής λαϊκής λατρείας, ενώ οι Ερινύες ήταν σχεδόν αποκλειστικά όντα του μύθου και της λογοτεχνίας. Παρόλο που οι Ευμενίδες στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* έχουν χαρακτηριστικά που προσομοιάζουν μ' εκείνα των Ερινύων (είναι πολλές, θηλυκές, θεότητες του κάτω κόσμου που εμπνέουν δέος και φόβο) ο Brown¹³⁷² υποστηρίζει ότι δεν πρόκειται για Ερινύες που έχουν εξευμενισθεί αλλά για τελείως διαφορετικές, καλοπροαίρετες θεές, οι οποίες σε καμία περίπτωση δεν καταδιώκουν τους ανθρώπους. Αντίθετη άποψη έχει η Gödde,¹³⁷³ για την οποία η πορεία του *ικέτη* Οιδίποδα προς την αποθέωση αντιστοιχεί στον διττό χαρακτήρα των θεοτήτων που έχουν τη δύναμη να καταστρέψουν αλλά και να σώσουν, των Ερινύων που μεταμορφώθηκαν σε Ευμενίδες. Επίσης ο Kirkwood¹³⁷⁴ επισημαίνει ότι οι χθόνιες θεότητες του Κολωνού συνδέονται με την ευφορία της γης, ότι σ' αυτές οφείλει ο δήμος τον πλούτο και την ευμάρειά του, και χάρη σ' αυτές αποκαλείται «κράτιστα γᾶς ἔπαυλα» (στ. 669).

Είναι γνωστό ότι η αττική τραγωδία εντάσσει στο μυθικό παρελθόν της Αθήνας ήρωες του επικού κύκλου που δεν έχουν αθηναϊκή καταγωγή.¹³⁷⁵ Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* ο κύκλος βίας του σημαντικότερου μύθου του Θηβαϊκού κύκλου κλείνει

¹³⁶⁹ SAÏD (2012) 96.

¹³⁷⁰ BROWN (1984) 260.

¹³⁷¹ FARNELL (1921) 333.

¹³⁷² BROWN (1984) 276–281.

¹³⁷³ GÖDDE (2000) 115–116.

¹³⁷⁴ KIRKWOOD (1986) 107–109.

¹³⁷⁵ HALL (2010) 150.

στην Αθήνα, όπως συμβαίνει και με τον μύθο των Ατρείδων στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου. Γι' άλλη μια φορά η αττική τραγωδία διαχειρίζεται τον μύθο ενός ξένου ήρωα, του Θηβαίου Οιδίποδα, τον οποίο χρησιμοποιεί με σκοπό την εξυπηρέτηση των αθηναϊκών συμφερόντων. Κατά τον Seaford¹³⁷⁶ η πλοκή της τραγωδίας δραματοποιεί τον αιτιολογικό μύθο της λατρείας του ήρωα, της ίδρυσης δημόσιας λατρείας προς όφελος της πόλεως. Ένας ξένος ήρωας έχει ποικίλα πλεονεκτήματα. Έχει τη δύναμη να ενώνει την κοινότητα, καθώς καμία από τις υποομάδες που την απαρτίζουν δεν μπορεί να τον ιδιοποιηθεί. Αν έχει αδικηθεί από την κοινότητα καταγωγής του, η οργή του μπορεί να εμπνεύσει συλλογική εχθρότητα εναντίον της, η οποία συμβάλλει στην ενότητα της κοινότητας που τον δέχεται. Χάρη στην κοινωνική δύναμη της ηρωολατρείας, η ταφική τελετουργία αναπτύσσεται ως όργανο αλληλεγγύης της κοινότητας.

Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* η Αθήνα του Θησέα είναι μια ουτοπική πόλις-κράτος, η οποία εκπροσωπείται από έναν μυθικό αρχηγό που ενσωματώνει όλες τις αρετές της.¹³⁷⁷ Ο Σοφοκλής υμνεί την Αθήνα με τη μεγάλη δύναμη, από την οποία δεν απέμεναν πλέον πολλά πράγματα κατά την τελευταία φάση του Πελοποννησιακού Πολέμου, περίοδο συγγραφής του έργου. Στα μάτια του ποιητή όμως, αν και εξαντλημένη από τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, η Αθήνα εξακολουθούσε να είναι η αγαπημένη, δυνατή πόλις, το καταφύγιο των αδικημένων και ο τρόμος των εχθρών. Ιδιαίτερο έπαινο επιφυλάσσει ο ποιητής στον δήμο καταγωγής του, τον Ίππιο Κολωνό (στ. 668–719). Ο δήμος του Κολωνού ήταν το κέντρο της αριστοκρατικής τάξης των ιππέων, όπου λίγα χρόνια πριν από τη σύνθεση του έργου, το 411 π.Χ., είχε λάβει χώρα το πραξικόπημα που επέβαλε την ολιγαρχία των Τετρακοσίων. Κατά την εποχή της συγγραφής του δράματος η δημοκρατία είχε αποκατασταθεί, αλλά οι κοινωνικές διαμάχες στην Αθήνα εξακολουθούσαν να είναι οξυμένες.¹³⁷⁸ Έχει υποστηριχθεί ότι ο ποιητής τοποθετεί το κέντρο της δράσης στο σημείο όπου

¹³⁷⁶ SEAFORD (1994) 132–139.

¹³⁷⁷ SAÏD (2012) 100. Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Lloyd [LLOYD (2012) 345] ότι “in *Oedipus at Colonus* the presence of Theseus makes Colonus temporarily the political centre of Athens”.

¹³⁷⁸ Το ιστορικό πλαίσιο της συγγραφής και της διδασκαλίας του δράματος παρουσιάζεται λεπτομερώς στο MARKANTONATOS (2007) 35–40.

καταλύθηκε το δημοκρατικό πολίτευμα, ανάγοντας έτσι τον χώρο σε σύμβολο ανανέωσης και αρμονίας.¹³⁷⁹ Οπωσδήποτε η περιοχή του Κολωνού διευρύνεται και ταυτίζεται με την ευρύτερη περιοχή της αθηναϊκής *πόλεως-κράτους*.¹³⁸⁰ Ο Kirkwood¹³⁸¹ υποδεικνύει κι έναν άλλο λόγο για τον οποίο επελέγη ο δήμος του Κολωνού: παρατηρώντας ότι το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο ποιητής διαφοροποιείται από εκείνο που θα εξυμνούσε μια επεκτατική δύναμη, επισημαίνει ότι ο Κολωνός παρουσιάζεται ως προπύργιο της Αθήνας αλλά παράλληλα ως ένας αγροτικός δήμος, δίνοντας την εντύπωση πως η δύναμη της *πόλεως* στηρίζεται στη γη (ο χαρακτηρισμός *Ίππιος* χρησιμοποιείται περισσότερο ως ενδεικτικός ενέργειας και ευγονίας παρά ως έκφραση δύναμης και γοήτρου). Όσον αφορά στον άρχοντα που εκπροσωπεί την *πόλιν*, προβάλλονται οι αρετές εκείνες (ευσέβεια, επιείκεια, φιλανθρωπία, ευγένεια) που δεν έχουν άμεση σχέση με τον ηγεμονικό χαρακτήρα της Αθήνας. Η ανάγνωση αυτή συνάδει με την εποχή κατά την οποία συνετέθη και κυρίως με τον χρόνο κατά τον οποίο διδάχθηκε η τραγωδία, που ήταν περίοδος κάμψης της αθηναϊκής ηγεμονίας. Οπωσδήποτε πρόκειται για έναν έπαινο στην Αθήνα που παρουσιάστηκε μόλις τρία χρόνια μετά την ήττα των Αθηναίων, πράγμα το οποίο, σύμφωνα με την Debnar,¹³⁸² ίσως καταδεικνύει «την αξιοσημείωτη ικανότητα της πόλης να ανακτά το ηθικό της». Κατά την Hall,¹³⁸³ ο Σοφοκλής στην τραγωδία αυτή δίνει μια μυθολογική εξήγηση για την παραδοσιακή έχθρα Αθήνας και Θήβας, καθώς η Αθήνα «παρασύρει και ιδιοποιείται» τον Θηβαίο ήρωα. Δεδομένου του ότι η τραγωδία αναδεικνύει πώς το σώμα του Οιδίποδα προφυλάσσει την Αθήνα από εισβολή εκ μέρους της Θήβας, προτάθηκε η σύνδεσή της με την εκστρατεία κατά της Αττικής που επιχείρησε το ιππικό των Βοιωτών υπό την ηγεσία του βασιλιά της

¹³⁷⁹ EDMUNDS (1996) 91–92, 142–146. Αντίθετη άποψη διατυπώνει ο Μαρκαντωνάτος [MARKANTONATOS(2007) 35–39] ο οποίος αμφισβητεί ότι το δράμα αποτελεί απολογία για τα γεγονότα του 411 π.Χ. και για υποτιθέμενη ανάμειξη του ίδιου του Σοφοκλή σε αυτά.

¹³⁸⁰ SAÏD (2012) 86–87. Βλ. και εδώ [346](#).

¹³⁸¹ KIRKWOOD (1986). Ο Kirkwood επισημαίνει την παρατήρηση του Θουκυδίδη (1.2.5–7) ότι η Αθήνα διατήρησε την ισχύ της επειδή το έδαφός της ήταν πολύ φτωχό για να προκαλέσει εσωτερικές διαμάχες για την εξουσία ή να προσελκύσει ξένους κατακτητές. Γιατί, επομένως, ο Σοφοκλής δίνει τέτοια έμφαση στον πλούτο της γης; Προφανώς επειδή για τον ποιητή η πατρίδα του δεν είναι τόσο μια ηγεμονική δύναμη που ασκεί επεκτατική πολιτική, όσο μια εύφορη και πλούσια γη.

¹³⁸² DEBNAR (2010) 29.

¹³⁸³ HALL (2010) 152.

Σπάρτης Ἄγιδος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Κολωνοῦ το 407 π.Χ.,¹³⁸⁴ ἀν κὶ ἀπὸ ἄλλοις ἔχει θεωρηθεῖ ἀμφίβολο ὅτι αὐτὸ ὑπῆρξε τὸ ἔναυσμα γιὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου.¹³⁸⁵ Κατὰ τὸν Kirkwood¹³⁸⁶ δὲν ἦταν στὶς προθέσεις τοῦ ποιητῆ νὰ δώσει ἔμφαση στὴν ἔχθρα μεταξὺ Ἀθήνας καὶ Θήβας οὔτε νὰ κάνει ἀντι-θηβαϊκὴ προπαγάνδα, ἀλλὰ νὰ καταδείξει ὅτι ἡ Ἀθήνα μπορεῖ, περνώντας μέσα ἀπὸ τὶς συμφορὲς καὶ τὰ δεινὰ τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου, νὰ παραμείνει ἰσχυρὴ. Βασικὸ τοῦ ἐπιχείρημα ὅτι στὸ κείμενο τοῦ δράματος ὁ βασιλιάς τῆς Ἀθήνας Θησέας ἀθώνει με τοὺς λόγους τοῦ τὴν πόλη τῆς Θήβας καὶ ρίχνει ὅλο τὸ βάρος τῆς εὐθύνης στὸν Κρέοντα.¹³⁸⁷ Εἶναι γεγονός ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς διδασκαλίας τῆς τραγωδίας ὑπάρχει προσέγγιση Ἀθήνας καὶ Θήβας.¹³⁸⁸ Με τὸ τέλος τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου οἱ ἰσορροπίες ἔχουν ἀλλάξει. Κατὰ τὴν περίοδο τῆς τυραννίας τῶν Τριάκοντα (404–403 π.Χ.) οἱ Θηβαῖοι προσφέρουν ἄσυλο στους δημοκράτες Ἀθηναίους οἱ ὁποῖοι ἔχουν καταφύγει στὴ Βοιωτία καὶ, μετὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς δημοκρατίας, τὸ ἀθηναϊκὸ κράτος ἐπιχειρεῖ ἀπὸ κοινού με τὴ Θήβα νὰ ἀντιμετωπίσει τὴν ολοένα αὐξανόμενη δύναμη τῆς Σπάρτης ποῦ μετατρέπεται σὲ ἡγεμονία. Ὡς τὴν «ἐσχάτη πολιτικὴ πρόταση τοῦ Σοφοκλή» ἐρμηνεύει τὸ ἔργο ὁ Περοδασκαλάκης,¹³⁸⁹ ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ὅτι ὁ ποιητὴς διαχειρίζεται τολμηρὰ τὸ παρελθόν τοῦ Οἰδίποδα προκειμένου νὰ ἀναγκάσει τὸ κοινὸ τοῦ νὰ ἀναστοχαστεῖ τὸ παρελθόν τῆς πόλης καὶ νὰ ἐξετάσει τὶς εὐθύνες τοῦ γιὰ ὅσα

¹³⁸⁴ KAMERBEEK (1984) 3· DE ROMILLY (1990) 145· SAÏD (2012) 84.

¹³⁸⁵ LESKY (1987) 415.

¹³⁸⁶ KIRKWOOD (1986) 113.

¹³⁸⁷ Σοφ. *Οἰδ. Κολ.*:

στ. 911–912:

ἐπεὶ δέδρακας οὔτ' ἐμοῦ καταξίως
οὔθ' ὧν πέφυκας αὐτὸς οὔτε σῆς χθονός

στ. 919–923:

Καίτοι σε Θῆβαί γ' οὐκ ἐπαίδευσαν κακόν·
οὐ γὰρ φιλοῦσιν ἄνδρας ἐκδίκους τρέφειν,
οὐδ' ἂν σ' ἐπαινέσειαν, εἰ πυθοίατο
συλῶντα τὰμὰ καὶ τὰ τῶν θεῶν, βία
ἄγοντα φωτῶν ἀθλίων ἰκτήρια.

στ. 929–930:

Σὺ δ' ἀξίαν οὐκ οὔσαν αἰσχύνεις πόλιν
τὴν αὐτὸς αὐτοῦ.

Γιὰ τὰ σχόλια αὐτὰ τοῦ Θησέα βλ. ἐδῶ [365](#).

¹³⁸⁸ EASTERLING (2001) 36.

¹³⁸⁹ ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ (2012).

βιώνει στη δίνη του πολέμου. Έτσι, στο πρόσωπο του Θησέα προβάλλεται η ιδανική, μεγαλειώδης εικόνα της Αθήνας, ενώ με τον Οιδίποδα νοείται η ενοχή της για τις ιστορικές συνθήκες που έχουν διαμορφωθεί ειδικά με το άδοξο τέλος της Σικελικής εκστρατείας.

Παρακολουθώντας τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, το 409 π.Χ., το αθηναϊκό κοινό, ανάμεσά τους κι ο Σοφοκλής, είδε τον γέροντα Οιδίποδα να φεύγει εξόριστος από τη Θήβα, οδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη. Ο Δρομάζος¹³⁹⁰ υποθέτει ότι σ' αυτή την εικόνα ο γέρον πια Σοφοκλής αναγνώρισε τη ματαιότητα των εγκοσμίων κι ίσως αυτή του έδωσε το έναυσμα για να επιχειρήσει την αποκατάσταση του ήρωα. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* οι θεατές δεν θα δυσκολεύτηκαν ν' αναγνωρίσουν στο πρόσωπο του Οιδίποδα τον ίδιο τον ποιητή, που καταγόταν από τον Κολωνό και που ήταν κι εκείνος κοντά στον θάνατο.¹³⁹¹ Πιστεύοντας ακράδαντα στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, ο Σοφοκλής παρουσιάζει έναν ήρωα που με το ανάστημά του επιβάλλεται στους θεούς χωρίς να ζητά συγχώρεση, αφού δεν αποδέχεται ηθελημένο αμάρτημα. Το τελευταίο αυτό έργο του Σοφοκλή δεν υμνεί απλά την υπεροχή της Αθήνας, αλλά αποτελεί το απόσταγμα των στοχασμών του ποιητή σχετικά με τη θνητή φύση των ανθρώπων, τη θεϊκή παντοδυναμία, την ικανότητα ευελιξίας μπροστά στον κίνδυνο και την ανάγκη για ενότητα κι όχι για πολιτικούς ανταγωνισμούς.¹³⁹² Ο Kitto¹³⁹³ σημειώνει πως ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* είναι «η απάντηση του Σοφοκλή στην τραγωδία της ζωής».

¹³⁹⁰ ΔΡΟΜΑΖΟΣ (³1984) 214.

¹³⁹¹ WILES (2009) 304. Ο Wiles υποθέτει ότι ο Σοφοκλής φοβόταν πως δεν θα ήταν δυνατόν να ταφεί στην ύπαιθρο μαζί με τους προγόνους του, λόγω της σπαρτιατικής κατοχής. Σύμφωνα με τον αρχαίο *Βίο*, ο Σπαρτιάτης στρατηγός Λύσανδρος επέτρεψε την ταφή μετά από ένα όραμα του Διονύσου: LEFKOWITZ (²2012) 84.

¹³⁹² MARKANTONATOS (2007) 258.

¹³⁹³ KITTO (⁴1989) 535.

6.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ

6.2.1 Οι σκηνές *ασυλίας*

Από την αρχή των εχθροπραξιών του Πελοποννησιακού Πολέμου βασικό θέμα της αρνητικής προπαγάνδας που χρησιμοποίησαν οι αντίπαλοι, ο ένας εναντίον του άλλου, υπήρξε η παραβίαση του ασύλου και η καταπάτηση των δικαιωμάτων των *ικετών*. Οι ρήτορες των επιτάφιων λόγων χρησιμοποίησαν συχνά μύθους *ικετών* που έγιναν δεκτοί από τους Αθηναίους πολίτες (όπως οι Ηρακλείδες, ο Άδραστος και οι Αργεΐες μητέρες) προκειμένου να προβάλλουν την υπεροχή της Αθήνας, όμως η ιστορία του Οιδίποδα δεν ήταν προσφιλής σ' αυτούς. Η υποδοχή του Οιδίποδα από την πόλη της Αθήνας αναφέρεται μόνο από τον Δημοσθένη (18.186), μαζί με εκείνη των τέκνων του Ηρακλή, για να τονιστεί η υποχρέωση που έχει η Θήβα απέναντι στην Αθήνα.

Είναι πολύ πιθανόν ότι στον τοπικό μύθο τον σχετικό με τον θάνατο του Οιδίποδα στην Αττική δεν συνυπήρχε το τυπικό σχήμα πλοκής με το θέμα της *ικεσίας*.¹³⁹⁴ Ο Σοφοκλής υιοθέτησε το μοτίβο της *ασυλίας* για να μετατρέψει τον μύθο του θανάτου του Οιδίποδα σε δράμα. Η δύναμη αυτού του θέματος έδωσε δραματική μορφή στο μυθολογικό υλικό και οδήγησε σε μια τελική έκβαση η οποία, όπως συμβαίνει πάντα στην τραγωδία, δε νοείται μόνο σε σχέση με τη μοίρα ενός ατόμου αλλά με την τύχη ολόκληρης της κοινότητας.¹³⁹⁵

Σε ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο του ο Jouanna¹³⁹⁶ αναγνωρίζει στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* τρεις ιερούς χώρους και συνδέει τον καθένα από αυτούς με διαφορετικές τελετουργίες: το ιερό των Ευμενίδων, όπου γίνονται χοές, το ιερό του Ποσειδώνα, όπου προσφέρονται θυσίες στον βωμό, και τον τάφο του Οιδίποδα, όπου τελούνται καθαρμοί. Η τραγωδία περιλαμβάνει δύο σκηνές *ασυλίας* οι οποίες συνδέονται με τους δύο πρώτους ιερούς χώρους: μία κύρια, εκείνη του Οιδίποδα στο ιερό των Ευμενίδων, χάρη στην οποία ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* μπορεί να χαρακτηριστεί ως

¹³⁹⁴ BURIAN (2010) 285.

¹³⁹⁵ BURIAN (1974a) 409 και (2010) 290.

¹³⁹⁶ JOUANNA (1995).

δράμα *ικεσίας*¹³⁹⁷ και μία δευτερεύουσα, εκείνη του Πολυνείκη στον βωμό του Ποσειδώνα, η οποία εξελίσσεται σε *προσωπική ικεσία* προς τον Οιδίποδα.

6.2.2 Η ανάπτυξη του *μοτίβου ασυλίας*

6.2.2.1 Η *ασυλία* του Οιδίποδα

Η σκηνή *ασυλίας* του Οιδίποδα εισάγεται με ιδιαίτερο τρόπο γιατί ο Οιδίπους βρίσκεται στον ιερό χώρο χωρίς να το γνωρίζει, όπως γίνεται ευθύς εξαρχής φανερό (στ. 1–2):

Τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας
χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν;¹³⁹⁸

Ούτε και η Αντιγόνη που τον συνοδεύει και τον καθοδηγεί¹³⁹⁹ γνωρίζει περισσότερες λεπτομέρειες, παρότι ξέρει ότι βρίσκονται στην Αθήνα (στ. 24: τὰς γοῦν Ἀθήνας οἶδα, τὸν δὲ χῶρον οὐ)¹⁴⁰⁰ και υποψιάζεται ότι ο γύρω τόπος είναι ιερός (στ. 16: χῶρος δ' ὄδ' ἱερός, ὡς σάφ' εἰκάσαι).¹⁴⁰¹ Από τα λόγια του Οιδίποδα γίνεται αμέσως φανερό ότι είναι περιπλανώμενος ξένος και μπορούμε να υποθέσουμε ότι αναζητά άσυλο (στ. 3–4):

τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν
τήν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν.¹⁴⁰²

Αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει συνήθως, ο Οιδίπους δεν κρατά σύμβολα *ικεσίας* —τα γνωστά κλαδιά ελιάς στεφανωμένα με μαλλί— κι αυτό μπορούμε εύκολα να το

1397 Από τους πρώτους που αναγνώρισε τις αναλογίες ανάμεσα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* και στα *δράματα ικεσίας* ήταν ο REINHARDT (1947) 204–206.

1398 «Κόρη γέροντα τυφλοῦ, Ἀντιγόνη, σε ποιον τόπο
ἢ σε ποια πόλη ἀνθρώπων εἶμαστε φτασμένοι;»

1399 Η Αντιγόνη έχει πάρει τη θέση του «κωφού» αγοριού ή του βοηθού που συνόδευε κατά συνθήκη τα τυφλά πρόσωπα. Η εικόνα της κόρης που κρατά από το χέρι και οδηγεί τον τυφλό πατέρα της προσδίδει στο δράμα τρυφερότητα και πάθος. Η σκηνή αυτή του προλόγου έρχεται σε αντίθεση με τη σκηνή της εξόδου όπου ο Οιδίπους απομακρύνεται μόνος. Βλ. ΚΑΙΜΙΟ (1988) 14–16 και 85.

1400 «Ξέρω βέβαια πως είναι η Αθήνα, το μέρος όμως όχι.»

1401 «Ο χώρος αυτός είναι ιερός, απ' όσο συμπεραίνω καλά.»

1402 «Ποιος τη μέρα τη σημερινή τον αλήτη Οιδίποδα
με λίγα δώρα να φιλοξενήσει θα δεχτεί.»

αντιληφθούμε στη συνέχεια, από τη σπουδή του περαστικού Κολωνιάτη να τον απομακρύνει από το ιερό τέμενος, εφόσον δεν τον αναγνωρίζει ως *ικέτη* (στ. 36–37: πρὶν νῦν τὰ πλείον' ἱστορεῖν, ἐκ τῆσδ' ἔδρας / ἔξελθε).¹⁴⁰³ Κι όμως, όπως θα φανεί στη συνέχεια από τις οδηγίες του Χορού, το τελετουργικό το οποίο αποσκοπεί στον εξευμενισμό των θεοτήτων πρέπει να περιλαμβάνει επίστεψη του κρατήρα με μαλλί προβάτου και, μετά την προσφορά εξιλαστήριων χοών από νερό και μέλι, εναπόθεση είκοσι επτά κλάδων ελιάς (στ. 461–509).¹⁴⁰⁴ Αυτή είναι η τελετουργία την οποία θα ακολουθήσει η Ισμήνη κατά την τέλεση θυσίας καθαροῦ που θα προσφέρει στις Ευμενίδες εκ μέρους του ανήμπορου πατέρα της, προκειμένου να αποδεχθούν την *ικεσία* του Οιδίποδα.

Αντί του βωμού ή του τάφου όπου συνήθως αναζητά ο *ικέτης* άσυλο, ο Οιδίπους θα καθίσει συμπτωματικά «ἐπ' ἀξέστου πέτρου» (στ. 19) —δηλαδή σε τραχειά, ακατέργαστη πέτρα. Ο ίδιος αυτός λίθος αποκαλείται από τον Οιδίποδα «βάθρον ἀσκέπαρνον» (στ. 101). Κατά τον Jouanna,¹⁴⁰⁵ οι επιθετικοί αυτοί προσδιορισμοί υποδηλώνουν ότι στο ιερό των Ερινύων δεν υπήρχε καμία αρχιτεκτονική κατασκευή, γιατί απαγορευόταν όχι μόνο η ανθρώπινη παρουσία αλλά και κάθε ανθρώπινη παρέμβαση. Ο ακατέργαστος λίθος θα αποκτήσει το «βάρος» ενός βωμού όταν ο Κολωνιάτης περαστικός θα επιβεβαιώσει την ιερότητα του χώρου (στ. 39–40: ἄθικτος

1403 «Πριν πεις περισσότερα, απ' όπου κάθεται να βγεις.»

¹⁴⁰⁴ Σοφ. *Οιδ. Κολ.* 472–475 και 483–484:

XO. Κρατήρες εἰσιν, ἀνδρὸς εὐχειρος τέχνη,
ὦν κρᾶτ' ἔρεψον καὶ λαβὰς ἀμφιστόμους.
OΙ. Θαλλοῖσιν, ἢ κρόκαισιν, ἢ ποίῳ τρόπῳ;
XO. Οἴός <γε> νεαρᾶς νεοπόκῳ μαλλῶ λαβῶν.

.....
Τρὶς ἐννέ' αὐτῇ κλῶνας ἐξ ἀμφοῖν χεροῖν
τιθεῖς ἐλαίας, τᾶσδ' ἐπεύχεσθαι λιτάς.»

«XO ..Στέκονται ἐδῶ κρατήρες, τέχνη ἐπιδέξιου τεχνίτη,
στεφάνωσε λοιπὸν τὰ χεῖλη τοὺς καὶ τὶς διπλές χειρολαβές τοὺς.

OΙ. Με τρυφερά κλαδιά; με νήματα; ἢ πῶς ἀλλιῶς;
XO Πιάσε ἀπὸ προβατάκι νιόκοπο μαλλί.

.....
Μετρώντας τρεῖς φορές ἐννιά, κλαδιά ἐλιάς με τὸ `να
καὶ με τ' ἄλλο χέρι ἀπίθωσε,
κι ὕστερα πρόφερε τὴν προσευχὴ σου.»
(Μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης)

¹⁴⁰⁵ JOUANNA (1995) 39.

οὐδ' οἰκητός· αἱ γὰρ ἔμφοβοι / θεαί σφ' ἔχουσι, Γῆς τε καὶ Σκότου κόραι)¹⁴⁰⁶ και θα προειδοποιήσει ότι είναι τόπος άβατος (στ. 37: ἔχεις γὰρ χῶρον οὐχ άγνόν πατεῖν).¹⁴⁰⁷

Την θέση στην οποία πατεί ο Οιδίπους, ο ξένος¹⁴⁰⁸ την ονομάζει «χαλκόστρωτο κατώφλι, στήριγμα της Αθήνας»¹⁴⁰⁹ (στ. 57–58: χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός, / ἔρεισμ' Ἀθηνῶν). Κατά τον Vidal-Naquet¹⁴¹⁰ η «χαλκόπους ὁδός» έχει διπλό συμβολισμό. Από άποψη γεωγραφική είναι το κατώφλι της Αθήνας, μια που ο Κολωνός ήταν ένας αγροτικός δήμος στην είσοδο της πόλης. Από άποψη μυθολογική, είναι το σύνορο ανάμεσα στους ουράνιους θεούς και στους θεούς του Κάτω Κόσμου. Ίσως υπήρχε κάποιο πέρασμα που οδηγούσε σε χάσμα γης το οποίο υποτίθεται ότι κατέβαινε στον Κάτω Κόσμο.¹⁴¹¹ Ο Kirkwood¹⁴¹² παραλληλίζει τον χαρακτηρισμό «ἔρεισμ' Ἀθηνῶν» με απόσπασμα πινδαρικού ύμνου στο οποίο η Αθήνα αποκαλείται «Ἑλλάδος ἔρεισμα», που αποτελεί υπαινιγμό στον πρωτεύοντα ρόλο της πόλης κατά τους Περσικούς πολέμους.¹⁴¹³

Όταν βεβαιώνεται πως βρίσκεται στο ιερό των Ερινύων (στ. 39–40) ο Οιδίπους περνά από την ακούσια και τυχαία *ικεσία* στην εκούσια και συνειδητή, την οποία και θα υποστηρίξει αποφασιστικά. Από την προσευχή που απευθύνει αργότερα στις θεές (στ. 84–110) γίνεται κατανοητός ο λόγος αυτής της μεταστροφής: είχε λάβει χρησμό από τον Φοῖβο, σύμφωνα με τον οποίο τα βάσανά του θα λάμβαναν τέλος όταν θα έφθανε σε χώρα όπου θα φιλοξεनीτο από τις σεβάσμιες θεές.¹⁴¹⁴ Είναι καλοδεχούμενος, λοιπόν, ο Οιδίπους στο φιλόξενο γι' αυτόν άλσος των Ερινύων, σ' αυτό το ίδιο άλσος

¹⁴⁰⁶ «Εἶναι ανέγγιχτος κι ακατοίκητος· γιατί τον κατέχουν
οι φοβερές θεές, οι κόρες της Γης και του Σκότου.»

¹⁴⁰⁷ «διότι βρίσκεσαι σε χώρο που να πατάς δεν πρέπει.»

¹⁴⁰⁸ Ο Οιδίπους προσφωνεί τον Κολωνιάτη διαβάτη «ὦ ξεῖν(ε)» (στ. 33). Ο όρος «ξένος» εδώ δηλώνει απλά τον άγνωστο στον Οιδίποδα και την Αντιγόνη πολίτη. Βλ. ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (2005) 133.

¹⁴⁰⁹ Μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης. Κατά τον αρχαίο Σχολιαστή «φησὶ δὲ Ἀπολλόδωρος δι' αὐτοῦ κατάβασιν εἰς Ἄδου ... ἔκαλεῖτο δε χαλκόπους διὰ το εἶναι μέταλλα χαλκοῦ ἐν τῷ Κολωνῷ.». Πρώτος ο van Genner επεσήμανε τη συμβολική σημασία που έχει το κατώφλι ως όριο στις διαβατήριες τελετουργίες: VAN GENNER (1960) 25.

¹⁴¹⁰ VIDAL-NAQUET (1986) 64–65.

¹⁴¹¹ KIRKWOOD (1986) 105 και σημ. 14.

¹⁴¹² Οπ.π., 104.

¹⁴¹³ Fr. 76:

ἽΩ ταῖ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι,

Ἑλλάδος ἔρεισμα, κλειναὶ Ἀθῆναι, δαιμόνιον πτολίεθρον.

¹⁴¹⁴ Ο χρησμός αυτός είναι διαφορετικός από εκείνον που γνωρίσαμε στον *Οιδίποδα Τύραννο*.

που για τους ντόπιους είναι αφιλόξενο και άβατο, που το προσπερνούν βιαστικά χωρίς να στρέψουν το κεφάλι, μουρμουρίζοντας μέσα τους προσευχές νοερές (στ.125–133).

Ο διαβάτης του Κολωνού είναι ο πρώτος που πληροφορείται πως ο ξένος είναι *ικέτης* (στ. 44: Ἄλλ' ἴλεφ μὲν τὸν ἰκέτην δεξαίατο / ὡς οὐχ ἔδρας γῆς τῆσδ' ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι).¹⁴¹⁵ Κι ενώ μέχρι εκείνη τη στιγμή έχει προσπαθήσει να τον διώξει από τον ιερό τόπο, τώρα θα θελήσει να ενημερώσει τους κατοίκους του Κολωνού, μην τολμώντας να αποφασίσει «πόλεως δίχα» (στ. 47–48) και να τον απομακρύνει ο ίδιος. Εισερχόμενοι στην *ορχήστρα* (στ. 118 κ.ε.), οι γέροντες που αποτελούν τον Χορό δεν θα βρουν τον Οιδίποδα καθισμένο στην ιερή πέτρα. Θα τον αναζητήσουν και θα τον δουν να προβάλλει σιγά σιγά από το άλσος. Ο Χορός παρατηρεί πως ο Οιδίπους έχει προχωρήσει πολύ μέσα στη λαγκαδιά τη δασωμένη (στ. 155 κ.ε.: περᾶς γάρ, περᾶς... νάπει ποιάνεντι)¹⁴¹⁶ σε μέρη όπου δεν επιτρέπεται να μιλήσει. Γι' αυτό τον καλεί να βγει από τα άβατα μέρη δείχνοντας σεβασμό σε ό,τι η πόλη σέβεται. Ο Gould,¹⁴¹⁷ θεωρώντας ότι η *ικεσία* είναι στην ουσία μίμηση μιας πράξης που εμπεριέχει συμβολισμό επιθετικότητας (απειλής εναντίον αυτού που πρέπει να παραμείνει απαραβίαστο) αναφέρει την περίπτωση του Οιδίποδα ως το χαρακτηριστικό παράδειγμα του διπλού ρόλου του *ικέτη*: ένας γέρος τυφλός και αδύναμος, ένα ανθρώπινο ράκος που έχει ανάγκη από άλλους για να τον καθοδηγούν σε κάθε του βήμα, απειλεί το άβατο του ιερού άλσους. Ο Jouanna¹⁴¹⁸ επισημαίνει πως ο Οιδίπους δεν εγκαταλείπει τον τόπο της *ασυλίας* για δραματουργικούς λόγους, όπως π.χ. συμβαίνει στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, όπου οι γυναίκες του Χορού πρέπει ν' αφήσουν την *κοινοβωμία* και να κατέβουν στην *ορχήστρα* για τα στάσιμα. Το πέρασμά του από τον ιερό στον μη καθαγιασμένο χώρο αποτελεί ένα στάδιο της *ικεσίας* και στηρίζεται στη σχέση *ικέτη* – *ικετευόμενου*, στην καλή πίστη που δείχνει ο Οιδίπους απέναντι στους κατοίκους του Κολωνού. Πράγματι, ο Οιδίπους πριν

¹⁴¹⁵ «Αλλά ευσπλαχνικά τον ἰκέτη ας τον δεχτούν, γιατί από τη θέση αυτή ποτέ πια δε θα φύγω.»

¹⁴¹⁶ «Διότι προχωράς, προχωράς πολύ (...) στη δασωμένη λαγκαδιά.»

¹⁴¹⁷ GOULD (1973) 100.

¹⁴¹⁸ JOUANNA (1995) 54.

εγκαταλείπει τον ιερό χώρο εξασφάλισε την υπόσχεση των γερόντων ότι κανείς δεν θα τον απομακρύνει από τη θέση του χωρίς τη θέλησή του (στ. 174–177):

ΟΙ. ὦ ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηθῶ
σοὶ πιστεύσας καὶ μεταναστάς.

ΧΟ. Οὐ τοι μήποτε σ' ἐκ τῶνδ' ἐδράνων,
ὦ γέρον, ἄκοντά τις ἄξει.¹⁴¹⁹

Υπακούοντας στους γέροντες του Κολωνού, ο Οιδίπους θα προχωρήσει σιγά σιγά μέχρι το όριο της «βέβηλης» περιοχής και θα φθάσει μπροστά σε ένα «ἀντίπετρον βῆμα» όπου θα καθίσει και πάλι καθ' υπαγόρευση του Χορού (στ. 191–196).

Σύμφωνα με το λεξικό των Liddell και Scott,¹⁴²⁰ «ἀντίπετρον» είναι το βραχώδες, το όμοιο με πέτρα. Ο Musgrave¹⁴²¹ πρότεινε τη διόρθωση «αὐτόπετρον», την οποία έχουν ακολουθήσει οι Lloyd-Jones & Wilson όπως και πολλές κριτικές εκδόσεις, παρόλο που η λέξη είναι άγνωστη στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Ο Vidal-Naquet¹⁴²² θεωρεί απαράδεκτη τη διόρθωση και δίνει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία του όρου. Παρατηρεί ότι απαγορεύεται στον Οιδίποδα να μιλήσει όσο βρίσκεται μέσα στο ιερό τέμενος, αντίθετα του δίνεται η δυνατότητα να απευθυνθεί στους δημότες του Κολωνού μόλις καθίσει στο «ἀντίπετρον βῆμα» (στ. 166–169):

λόγον εἶ τιν' οἴσεις
πρὸς ἐμὰν λέσχαν, ἀβάτων ἀποβάς,
ἵνα πᾶσι νόμος
φώνει· πρόσθεν δ' ἀπερύκου.¹⁴²³

¹⁴¹⁹ «ΟΙ. Ξένοι μου, μην πάθω κάποιο κακό,
όταν σας πιστέψω και αλλάξω θέση.

ΧΟ. Κανείς από τη θέση σου ποτέ,
γέροντα, άθελά σου δε θα σ' απομακρύνει.»

¹⁴²⁰ *LSJ*⁹ s.v. «ἀντίπετρος». Κατά τον αρχαίο Σχολιαστή, ονομάζεται έτσι επειδή «ἀντί πέτρας χαλκοῦν ἦν». Η λ. «ἀντίπετρος» χρησιμοποιείται και ως επίθετο του Διός, επειδή αντ' αυτού δόθηκε στον Κρόνο πέτρα, ενώ ο θεός ετράφη από την αίγα Αμάλθεια.

¹⁴²¹ MUSGRAVE (1800).

¹⁴²² VIDAL-NAQUET (1986) 67.

¹⁴²³ «Κι αν κάποιο λόγο θα πεις
σε μένα, αφού βγεις από τα μέρη τα άβατα,

Πιστεύει, λοιπόν, ο Vidal-Naquet πως το «άντιπετρον βήμα» είναι η λαξευμένη βαθμίδα, σε αντίθεση με τον αλάξευτο λίθο του πρώτου καθίσματος, και πως παραπέμπει στο βήμα της Πνυκός απ' όπου οι ρήτορες απευθύνονταν στην Εκκλησία του δήμου.

Όταν ο Οιδίπους, μετά από πολλούς δισταγμούς, αποκαλύπτει την ταυτότητά του, οι γέροντες καταλαμβάνονται από φρίκη —η ιστορία του είναι γνωστή— και του ζητούν να σηκωθεί και να φύγει από τη χώρα για να μην τους μεταδώσει το *μιάσμα*. Είναι μάλιστα πιθανό, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, ότι τον ανάγκασαν να σηκωθεί και από το δεύτερο πέτρινο κάθισμα όπου είχε καθίσει (στ. 232 κ.ε.) αθετώντας την υπόσχεση που είχαν δώσει, γιατί θεώρησαν ότι εξαπατήθηκαν. Στο σημείο αυτό θα αναλάβει ρόλο *ικέτη* η Αντιγόνη και στον ικετευτικό της λόγο (στ. 237–253) θα παρακαλέσει τους γέροντες του Κολωνού να λυπηθούν την ίδια και για χάρη της να δεχθούν τον γέρο πατέρα της. Επαναλαμβάνοντας το άλλοθι που κι ο ίδιος ο Οιδίπους επικαλείται, επιμένει πως οι πράξεις του πατέρα της έγιναν χωρίς τη θέλησή του και πως τον κατατρέχουν οι θεοί. Η αντίδραση του Χορού παραμένει η ίδια: λυπούνται, αλλά δεν μπορούν ν' αποδεχθούν έναν πατροκτόνο γιατί φοβούνται τους θεούς.

Από τον στ. 258 κ.ε. ο Οιδίπους προχωρεί σε πραγματική παράκληση προς τους γέροντες του Χορού. α) αρχίζει με επίκληση στην πόλη της Αθήνας που θεωρείται θεοσεβέστατη κι επομένως πρέπει να δέχεται τους κατατρεγμένους ξένους, β) εξηγεί ότι οι πράξεις του ήταν παθήματα και όχι αμαρτήματα, γ) υπενθυμίζει το δίκαιο του *ικέτη* που βρίσκεται υπό θεϊκή προστασία και δ) διαβεβαιώνει ότι έρχεται ιερός κι αγνός και ότι φέρνει κέρδη για τους πολίτες της χώρας. Είναι συνηθισμένο στους *ικέτες* που αναζητούν άσυλο να διαβεβαιώνουν ότι είναι αγνοί ή έχουν εξαγιστεί ώστε δεν αποτελούν πηγή *μιάσματος*. Σε όλο το δράμα ο Οιδίπους υποστηρίζει και προβάλλει την αθωότητά του: έγινε πατροκτόνος ευρισκόμενος σε άμυνα και χωρίς να γνωρίζει ότι σκότωνε τον πατέρα του. Δεν είναι θύτης αλλά θύμα, δεν έπραξε

όπου σ' όλους μας επιτρέπεται,
μίλησε: πιο πριν αποχώρησε.»

αλλά έπαθε, όπως κατ' επανάληψη λέει στον Χορό (στ. 271 κ.ε., 538–539, 547–548) και το επαναλαμβάνει στα λόγια του προς τον Κρέοντα (στ. 960κ.ε.). Ασφαλώς ο Οιδίπους αντικειμενικά είναι μιαιρός, αλλά δεν φέρει ηθική ευθύνη γι' αυτό: διέπραξε τα αδικήματα άκων, δεχόμενος εξωτερικό εξαναγκασμό.¹⁴²⁴ Τα επιχειρήματα του Οιδίποδα θα έχουν επίδραση στη στάση του Χορού, ο οποίος θα μεταθέσει το βάρος της απόφασης στον βασιλιά του τόπου, τον Θησέα.¹⁴²⁵

Η συνάντηση του Οιδίποδα με τον Θησέα (στ. 551 κ.ε.) αποτελεί μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή της συνάντησης του *ικέτη* με τον *σωτήρα* του. Ο βασιλιάς της Αθήνας έρχεται γνωρίζοντας την ταυτότητα του *ικέτη* και, έχοντας εκ των προτέρων αποφασίσει να τον δεχθεί, υπόσχεται να πραγματοποιήσει ό τι του ζητηθεί —εκτός κι αν είναι κάτι φρικτό. Θα δεχθεί τον *ικέτη* χωρίς καν να χρειαστεί να προβληθούν επιχειρήματα —και όχι μόνον από σεβασμό στους θεούς και στους θεσμούς της *ξενίας*. Αυτό που κυρίως προτάσσει ευθύς εξαρχής, πριν καν ακούσει το αίτημα του *ικέτη*, είναι τη συμπόνια, τη φιλευσπλαχνία και κυρίως τη βαθιά επίγνωση της μοίρας που ενώνει όλους τους ανθρώπους Αντιμετωπίζει τον *ικέτη* με ευγένεια, δείχνει έλεος, συμπάσχει γιατί έχει και ο ίδιος γνωρίσει τις πίκρες της ξενιτιάς.¹⁴²⁶ Η φιλανθρωπία είναι ένας συνηθισμένος λόγος αποδοχής του *ικέτη* που προβάλλεται από τον *σωτήρα* —και ο μοναδικός που δεν συμπεριλαμβάνεται στους λόγους που προβάλλει ο *ικέτης*. Ωστόσο, ο Θησέας προχωρεί πέρα από αυτό, αντιμετωπίζει τον *ικέτη* με «ανθρωπισμό»¹⁴²⁷ γιατί γνωρίζει πως τους συνδέει η κοινή ανθρώπινη μοίρα (στ. 566–568: *ἐπεὶ / ἔξοιδ' ἄνηρ ὢν χῶτι τῆς ἐς αὔριον / οὐδὲν πλέον μοι σοῦ μέτεστιν ἡμέρας*).¹⁴²⁸ Έτσι ξεχωρίζει ένας φωτισμένος ηγέτης μιας λαμπρής πόλης.

¹⁴²⁴ BURIAN (1974a) 414· NAIDEN (2006) 94.

¹⁴²⁵ Η Cassella [CASSELLA (1999) 86–87] παρατηρεί πως ο Χορός καλεί τον Θησέα όταν ο Οιδίπους προχωρεί στην πραγματική παράκληση.

¹⁴²⁶ Ο Θησέας ανατράφηκε μακριά από το σπίτι του, στην Τροιζήνα, κοντά στον παππού του από τη μεριά της μητέρας του. Έρθε στην Αθήνα αναζητώντας τον πατέρα του Αιγέα, αφού στον δρόμο χρειάστηκε ν' αντιμετωπίσει ληστές και θηρία.

¹⁴²⁷ Ο Naiden [NAIDEN (2006) 113] χρησιμοποιεί τους όρους “human kindness” και “humanity” και ο Lesky [LESKY (1987) 419] χαρακτηρίζει τη σκηνή του Θησέα ως «έξοχο μνημείο του αττικού ανθρωπισμού».

¹⁴²⁸ «.....διότι ως άνθρωπος που είμαι
ξέρω καλά ότι τη μέρα την αυριανή περισσότερο
απ' ό,τι εσύ καθόλου στο χέρι μου δεν την έχω».

Και πάλι ο Οιδίπους αποδεικνύεται ένας ιδιαίτερος *ικέτης*, διότι αναζητά άσυλο χωρίς να ζητά προστασία, αφού δεν διώκεται —αρχικά τουλάχιστον. Το αίτημά του για *ασυλία* είναι εντελώς πρωτότυπο, γιατί συνδέεται με την υπόσχεση του πεπρωμένου του και δίνει ιδιόμορφο χαρακτήρα στην *ικεσία*.¹⁴²⁹ Ο *ικέτης* αυτός δε ζητά, προσφέρει. Προσφέρει ως δώρο το άθλιο κορμί του (στ. 576–577: δώσων ικάνω τούμὸν ἄθλιον δέμας / σοὶ δῶρον)¹⁴³⁰ υποσχόμενος ότι, αν πεθαίνοντας ταφεί στον τόπο αυτό, η πόλη θα έχει πολλά οφέλη, σύμφωνα με τον χρησμό του Δία που διερμήνευσε κατ' εντολήν του ο Απόλλων. Δε ζητά να γίνει δεκτός σε μία κοινωνία αλλά να γίνει ο ήρωας και ο προστάτης της, και η αποδοχή του από την κοινότητα είναι το πρώτο βήμα για την ηρωοποίησή του.¹⁴³¹ Γι' αυτό και η άρνησή του να φιλοξενηθεί στο ανάκτορο του Θησέα και η επιμονή του να παραμείνει στον ιερό τόπο (στ. 644, 646). Εδώ έγκειται η παράδοση αντίφαση αυτού του ιδιαίτερου *ικέτη*: έρχεται ως *σωτήρας* της *πόλεως*.

Ο Θησέας, που έχει ήδη εκδηλώσει την πρόθεσή του να δεχθεί τον *ικέτη* (βλ. παραπάνω), αποδέχεται το αίτημα του Οιδίποδα αιτιολογώντας περαιτέρω την απόφασή του: αναφέρεται στους δεσμούς *ξενίας* με τους οποίους συνδέονται τα σπίτια τους (στ. 632–633) και στον σεβασμό προς τους θεούς–προστάτες των *ικετών* (στ. 634–635). Η συνάντηση του Οιδίποδα με τον Θησέα είναι μια συνάντηση ισότιμων προσώπων.¹⁴³²

Ένας ιδιαίτερος *ικέτης*, όπως ο Οιδίπους, έχει δικαίωμα σε μια ιδιαίτερη *ικεσία*, μια *ικεσία* που στην ουσία εξελίσσεται σε τρία στάδια: ο Οιδίπους αυτοχαρακτηρίζεται *ικέτης* ήδη από τον στ. 44, άρα η *ικεσία* του απευθύνεται αρχικά στον περαστικό Κολωνιάτη, στη συνέχεια στους γέροντες του Χορού και τέλος στον βασιλιά Θησέα.¹⁴³³ Εκτιμώ ότι τα τρία αυτά στάδια παρουσιάζουν κλιμάκωση σε όλα τα

¹⁴²⁹ KOPPERSCHMIDT (1971) 331.

¹⁴³⁰ «Να δώσω έχω έρθη το άθλιο κορμί μου
σε σένα δώρο.»

(Μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης).

¹⁴³¹ BURIAN (1974a) 408, 411· KOPPERSCHMIDT (1971) 331.

¹⁴³² CASSELLA (1999) 159.

¹⁴³³ KOPPERSCHMIDT (1971) 329–335· JOUANNA (1995) 52. Σύμφωνα με την εκτίμηση του Burian [BURIAN (1974a) 411] η κύρια σκηνή *ικεσίας* έχει ουσιαστικά ολοκληρωθεί πριν από την

επίπεδα: ως προς τον χώρο, το κύρος των προσώπων στα οποία απευθύνεται ο *ικέτης*, τη διατύπωση του αιτήματος, τον τρόπο αντιμετώπισης του *ικέτη* και τους λόγους που υπαγορεύουν την αντίδραση του *ικετευομένου*. Η πρώτη *ικεσία* γίνεται μέσα σε ιερό χώρο, ο *ικέτης* απευθύνεται σ' έναν απλό πολίτη του Κολωνού και του αποκαλύπτει μέρος μόνον του αιτήματος: να γίνει δεκτός στον τόπο με ανταλλάγματα. Ουσιαστικά η απαίτησή του είναι να κληθεί ο βασιλιάς του τόπου. Είναι σίγουρο πως ο διαβάτης θα έδιωχνε τον *ικέτη* αν αυτός δεν βρισκόταν μέσα στο ιερό άλσος· τον εμποδίζουν όμως ο φόβος κι ο σεβασμός προς τις *Σεμνές Θεές* και η αδυναμία του ν' αναλάβει την ευθύνη μιας τέτοιας πράξης, γι' αυτό και θα αφήσει την απόφαση στους δημότες του Κολωνού. Ο χειρισμός αυτός δείχνει τον σεβασμό του πολίτη στις διαδικασίες της αθηναϊκής δημοκρατίας και αποτελεί δείγμα της δημοκρατικής λειτουργίας της πόλης.¹⁴³⁴ Κατά τη δεύτερη *ικεσία*, ο *ικέτης* οδηγείται σταδιακά από τον ιερό σε μη καθαγιασμένο χώρο, είναι όμως ο χώρος μιας δημοκρατικής πόλης και ο τόπος της *ασυλίας* είναι ένα «βήμα». Απευθύνεται σε μια ομάδα πολιτών του Κολωνού, όχι σε απλούς πολίτες αλλά σε γέροντες προεστούς. Προχωρεί στην αποκάλυψη της ταυτότητάς του, επαναλαμβάνει το αίτημα όπως το είχε εκθέσει και προηγουμένως, και προβάλλει επιχειρήματα. Οι *ικετευόμενοι* αρχικά θα θελήσουν να αποπέμψουν τον *ικέτη* χωρίς κανέναν ενδοιασμό, αφού βρίσκεται εκτός ασύλου. Όταν, όμως, υποβάλει την κανονική παράκληση, θα κλονιστούν από τα επιχειρήματά του και θ' αφήσουν την απόφαση στον βασιλιά της Αθήνας, τον Θησέα. Η τρίτη *ικεσία* απευθύνεται στον ανώτατο άρχοντα του τόπου. Διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου σε «βέβηλο» έδαφος και το αίτημα υποβάλλεται πιο ολοκληρωμένο, δεδομένου του ότι έχει μεσολαβήσει η άφιξη της Ισμήνης που ενημέρωσε για τους νέους χρησμούς, και, όπως έχει ήδη λεχθεί, είναι ένα αίτημα ιδιόμορφο. Τα δύο πρώτα στάδια δημιουργούν επιβράδυνση στη συνάντηση του *ικέτη* με τον *σωτήρα* και «απελευθερώνουν» τη σκηνή από το τυπικό της *ικεσίας* όπου ο *ικέτης* εξηγεί ποιος είναι, από πού έρχεται και τι ζητά. Έτσι αναδεικνύεται η φιλανθρωπία και η ευγένεια του *σωτήρα*, ο οποίος δεν χρειάζεται ν'

άφιξη του βασιλιά, κατά τη συνάντηση του Οιδίποδα με τον Χορό. Αντίθετα η Cassella [CASSELLA (1999) 155 κ.ε.] θεωρεί πως η συνάντηση του Οιδίποδα με τον Χορό δεν μπορεί να αντικαταστήσει την τυπική σκηνή *ικεσίας*, αφού ο *ικέτης* έχει εγκαταλείψει τον ιερό τόπο και δεν υποβάλλει αίτημα *ασυλίας* στον Χορό, απλά απαντά στις ερωτήσεις του.

¹⁴³⁴ VIDAL-NAQUET (1986) 47· EASTERLING (2001) 34· HALL (2010) 153.

ακούσει ούτε συστάσεις ούτε επιχειρήματα. Τα δύο πρώτα στάδια της *ικεσίας* προετοιμάζουν το τρίτο, αλλά και το προβάλλουν λειτουργώντας αντιθετικά: η αγωνία, η απόρριψη, η επιφυλακτικότητα και η αναμονή των δύο προηγούμενων σκηνών έρχεται σε αντίθεση με τη συμπόνια, την αποδοχή, την κατανόηση και την αποφασιστικότητα για δράση του Θησέα. Κατά τον Kopperschmidt,¹⁴³⁵ οι τρεις φάσεις της *ικεσίας* οδηγούν σταδιακά στην ένταξη του Οιδίποδα στην κοινότητα και αντιστοιχούν στις τρεις συναντήσεις (με τον Τειρεσία, τον Κρέοντα και την Ιοκάστη), που οδήγησαν στη σταδιακή του απομόνωση στον *Οιδίποδα Τύραννο*.

Με ποια ιδιότητα γίνεται δεκτός ο Οιδίπους στην Αθήνα; Με το ερώτημα αυτό συνδέεται ένα χωρίο το οποίο έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις και διαξιφισμούς. Στους στ. 636–637 ο *σωτήρας* υπόσχεται στον *ικέτη*:

Ἄγῳ σεβισθεῖς οὔποτ' ἐκβαλῶ χάριν
τὴν τοῦδε, χώρα δ' ἔμπαλιν κατοικιῶ.¹⁴³⁶

Το πρόβλημα δημιουργήθηκε όταν ο Musgrave,¹⁴³⁷ στην έκδοση του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶν* το 1800, πρότεινε τη διόρθωση του «ἔμπαλιν» των χειρογράφων σε «ἔμπολιν», δίνοντας αφορμή για μια διχογνωμία που σχετίζεται άμεσα με το θέμα της ένταξης του *ικέτη* στο κοινωνικό σύνολο. Γιατί, αν η διόρθωση γίνει δεκτή, οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα πως ο Θησέας δε δέχεται απλά τον Οιδίποδα ως έναν προνομιούχο μέτοικο, αλλά του προσφέρει την τιμή να γίνει πολίτης της Αθήνας. Έτσι, για παράδειγμα, η Hall¹⁴³⁸ θεωρεί πως ο Θησέας παραχωρεί επισήμως στον

¹⁴³⁵ KOPPERSCHMIDT (1971) 330.

¹⁴³⁶ «..... Ὡστε τιμόντας
εγὼ ὅλ' αὐτά, ποτέ δε θάπορριψω
τὴ χάρι που ζητά, μ' απεναντίας
θα τον κρατήσω κάτοικο για πάντα
στὴ χώρα.»

(Μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης)

¹⁴³⁷ MUSGRAVE (1800). Τη διόρθωση αποδέχονται πολλοί κριτικοί εκδότες —όπως οι JEBB (1955) και DAWE (2^η 1985)— αλλά όχι όλοι. Για παράδειγμα, δεν τη δέχονται ο CAMPBELL (1879), οι DAIN και MAZON στην πρώτη τους έκδοση (1960) και ο COLONNA (1938) ενώ επιφυλακτικός είναι ο KAMERBEEK (1984). Οι LLOYD-JONES & WILSON (1990) και (1997) προσπερνούν τον στίχο χωρίς σχολιασμό.

¹⁴³⁸ HALL (2010) 152.

Οιδίποδα τη θέση του πολίτη με πλήρη δικαιώματα και ο Κνοχ¹⁴³⁹ υποστηρίζει ότι ο Οιδίπους γίνεται τελικά Αθηναίος πολίτης, αλλά η ιδιότητά του αυτή αρχίζει και τελειώνει με τον μυστηριώδη του θάνατο. Η Easterling θεωρεί ότι η ξενία δεν αποκλείει την παροχή πολιτικών δικαιωμάτων και αποδίδει τη χρήση του όρου «ἔμπολιν» στο πλαίσιο της «ηρωικής ασάφειας» (“heroic vagueness”) που διακρίνει την τραγωδία.¹⁴⁴⁰

Σοβαρές αντιρρήσεις για την αποδοχή της διόρθωσης προβάλλει ο Vidal-Naquet, με τον οποίο συντάσσεται και ο Wilson.¹⁴⁴¹ Ο τελευταίος, μάλιστα, στο βιβλίο του *The Hero and the City* έχει αφιερώσει στο θέμα ολόκληρο κεφάλαιο (“Empalín or Empolín”) πολύ κατατοπιστικό για το ιστορικό της διαμάχης, στο οποίο αποδέχεται τη γραφή των χειρογράφων προβάλλοντας σοβαρά επιχειρήματα. Για τον Wilson η *ικεσία* στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* μοιάζει να είναι «αμελητέο στοιχείο» (“negligible element”)¹⁴⁴² ενώ βασική για την κατανόηση του έργου είναι η ξενία, η οποία μας οδηγεί στην ερμηνεία του στ. 637. Οι δύο προηγούμενοι μελετητές εκφράζουν την πολύ λογική θέση ότι η άνευ λόγου επέμβαση στη γραφή που παραδίδεται από τα χειρόγραφα θα πρέπει να αποφεύγεται. Το *ἔμπαλιν* των χειρογράφων μπορεί να ερμηνευθεί ως «τουναντίον», «αντίθετα»,¹⁴⁴³ αποδίδοντας ένα πολύ ικανοποιητικό νόημα: ο Θησέας, δηλαδή, υπόσχεται στον Οιδίποδα ότι δεν θα του αρνηθεί, τη χάρη, αντίθετα θα τον δεχθεί στη χώρα. Εξάλλου η λ. «ἔμπολις» χρησιμοποιείται στο έργο από τον Θησέα σχετικά με την άφιξη του Πολυνείκη από το Άργος και έχει μάλλον τη σημασία του «συμπολίτη».¹⁴⁴⁴ Αλλά, κι αν ακόμη δεχθούμε τη διόρθωση «ἔμπολιν», αυτό δεν σημαίνει ότι ο Θησέας προσφέρει στον *ικέτη* το δικαίωμα του

¹⁴³⁹ KNOX (1983) 21 και 154.

¹⁴⁴⁰ Η P.E. Easterling στο άρθρο της “Constructing the heroic” [EASTERLING (2001)] εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο ηρωικός κόσμος από τον οποίο η τραγωδία αντλεί τα θέματά της συνδέεται με τον σύγχρονό της αττικό κόσμο στον οποίο απευθύνεται. Η ερευνήτρια επικεντρώνεται ιδιαίτερα στην ενδιαφέρουσα έννοια της «ηρωικής ασάφειας» με την οποία δηλώνεται η έλλειψη άμεσης σύνδεσης μεταξύ του ηρωικού και του ιστορικού κόσμου. Η «ηρωική ασάφεια» (ή «ηρωική αοριστία») επιτρέπει στον τραγικό ποιητή να ασχοληθεί με θέματα που απασχολούν την εποχή του χωρίς να χρειάζεται να υπεισέλθει σε σύγχρονες λεπτομέρειες και με τον τρόπο αυτό δίνεται η δυνατότητα στο κοινό να τα προσεγγίσει αποστασιοποιημένο και από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

¹⁴⁴¹ WILSON (1997) 63–90.

¹⁴⁴² Οπ.π., 161.

¹⁴⁴³ *LSJ*⁹ s.v. «ἔμπαλιν».

¹⁴⁴⁴ Στ. 1156–1157: ἄνδρα σοὶ μὲν ἔμπολιν/ οὐκ ὄντα, συγγενῆ δε. Βλ. DE MARCO (1952) Σχόλ. Οἶδ. Κολ. 1156: ἔμπολιν] ἐν τῇ αὐτῇ πόλει οἰκοῦντα.

πολίτη με τη νομική σημασία του όρου¹⁴⁴⁵ και, εν πάση περιπτώσει, το ερώτημα είναι αν ο Οιδίπους αποδέχεται την πρόταση. Ο Οιδίπους, που εξορίστηκε από τη Θήβα ως «ἄπολις» (στ. 1357), έφθασε στην Αθήνα ως «ἀπόπολις» (στ. 207) και κινδύνεψε να επιστρέψει στη Θήβα ως «πάραυλος» (στ. 785), παραμένει στην Αθήνα ως μέτοικος-ήρωας, ως ξένος.¹⁴⁴⁶ Ο Θησεάς του αποδίδει τις τιμές που αποδίδουν στους ξένους κι όταν υπόσχεται να φροντίζει τις κόρες του «κατήνεσεν τάδ' ὄρκιος δράσειν ξένω»¹⁴⁴⁷ (στ. 1637). Ο ίδιος φαίνεται να θεωρούσε μέχρι τέλους τη γη που τον δέχθηκε ξένη, γιατί, όπως λέει η Αντιγόνη, «ἄς ἔχρηζε γᾶς ἐπὶ ξένας ἔθανε»¹⁴⁴⁸ (στ. 1705)· και επαναλαμβάνει «γᾶς ἐπὶ ξένας θανεῖν ἔχρηζες» (στ. 1713–1714).¹⁴⁴⁹

Μέχρι τον στ. 728 είχαμε έναν *ικέτη* που αναζητά άσυλο χωρίς να διώκεται. Η πρωτοτυπία αυτή καταργείται με την είσοδο του Κρέοντα που έχει τον ρόλο του *διώκτη*. Η άφιξη του Κρέοντα προαναγγέλλεται, όπως συμβαίνει και με την άφιξη του Αιγύπτιου κήρυκα στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, και ο Οιδίπους βρίσκεται μόνος με την Αντιγόνη, όπως ο Δαναός βρισκόταν μόνος με τις κόρες του.¹⁴⁵⁰ Ο Κρέων, όμως, δεν έρχεται να συλλάβει ή να κυνηγήσει, ως συνήθως, τον *ικέτη*,¹⁴⁵¹ αλλά να τον προσκαλέσει πίσω στην πατρίδα: στόχος του είναι να πεθάνει και να ταφεί ο Οιδίπους σε θηβαϊκό έδαφος. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ο ρόλος του χρησμού¹⁴⁵² που εξυπηρετεί τη δέση της πλοκής: ο χρησμός που προφήτευε τη νίκη για εκείνον που θα είχε με το μέρος του τον Οιδίποδα, εξηγεί τον ερχομό του Κρέοντα. Αν και η σκηνή της σύγκρουσης του Οιδίποδα με τον Κρέοντα μπορεί να παραλληλιστεί με τις αντίστοιχες σκηνές στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου και στους *Ηρακλειδες* του Ευριπίδη, ο Κρέων μοιάζει περισσότερο με τον Οδυσσέα του *Φιλοκτήτη*.¹⁴⁵³ Η συμπεριφορά του

¹⁴⁴⁵ Βλ. TZANETOU (2012) 127–128, η οποία, ωστόσο, θεωρεί ότι μπορούμε να αποδεχθούμε τη διόρθωση «ἔμπολιν» ερμηνεύοντας τον όρο ως το αντίθετο του ξένος. Βλ. και TZANETOU (2009).

¹⁴⁴⁶ Την άποψη αυτή έχει υποστηρίξει με σοβαρά επιχειρήματα ο Vidal-Naquet: VIDAL-NAQUET (1986) 51, 55–56, 63–64· VERNANT & VIDAL-NAQUET (1991) 230 κ.ε.

¹⁴⁴⁷ «... με όρκο πως θα κάνει αυτά στον ξένο υποσχέθηκε».

¹⁴⁴⁸ «Σε ξένη γη, όπως ήθελε, πέθανε».

¹⁴⁴⁹ Για την αποξένωση του Οιδίποδα που βρίσκει στον θάνατο μια «ειρηνική πατρίδα» βλ. ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (2005).

¹⁴⁵⁰ KOPPERSCHMIDT (1971) 332.

¹⁴⁵¹ NAIDEN (2006) 124.

¹⁴⁵² JOUANNA (1995) 56.

¹⁴⁵³ BURIAN (1974a) 418. Για τη συγκινησιακή φόρτιση της σκηνής και τη σύγκρισή της με την αντίστοιχη των *Ηρακλειδών* (στ. 55 κ.ε.) βλ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2003) 174.

είναι υποκριτική: ισχυρίζεται ότι τον έστειλαν οι Καδμείοι να συνοδεύσει πίσω στην πατρίδα τον Οιδίποδα. Ο Οιδίπους όμως γνωρίζει τις πραγματικές του προθέσεις, καθώς έχει ενημερωθεί από την Ισμήνη, και η αντίδρασή του είναι βίαιη. Γρήγορα θα αποκαλυφθεί ο αληθινός χαρακτήρας του Κρέοντα: η ιδιοτέλεια, η ασέβεια απέναντι στην πόλη και στους νόμους της (στ. 913–918), η παραβίαση των δικαιωμάτων του *ικέτη* (στ. 922–923), η περιφρόνηση για τις υποχρεώσεις του *ζένου* (στ. 928). Η δίωξη, όπως επισημαίνει ο Kopperschmidt,¹⁴⁵⁴ είναι τριπλή, διότι ο Κρέων θα επιχειρήσει να συλλάβει και την Ισμήνη και την Αντιγόνη και τον Οιδίποδα. Και ο *αγών* θα είναι τριπλός: ο Θησέας¹⁴⁵⁵ θα συγκρουστεί με τον *διώκτη* και θα τον αναγκάσει να εγκαταλείψει τον Κολωνό, θα σώσει τον Οιδίποδα και συγχρόνως θα στείλει τον στρατό του να απελευθερώσει τις θυγατέρες του. Ο *σωτήρας* υπερασπίζεται έναν *ικέτη* που γίνεται αφορμή για διπλωματικό επεισόδιο και πολεμική σύρραξη, γιατί πρέπει να κάνει το καθήκον του και να τηρήσει τον λόγο του.¹⁴⁵⁶ Ο Θησέας δεν θεωρεί ότι ο Κρέων εκπροσωπεί τη Θήβα (στ. 919–923) και μοιάζει να πιστεύει ότι η πόλη της Θήβας είναι μια δύναμη φιλική προς την Αθήνα.¹⁴⁵⁷

Κατά παράβαση του κανόνα, δεν εμφανίζεται αγγελιαφόρος για να αναγγείλει το αποτέλεσμα της σύγκρουσης και να την περιγράψει. Θα έρθουν οι ίδιες οι κόρες του Οιδίποδα, που ο στρατός του Θησέα απελευθέρωσε από τα χέρια των Θηβαίων, και ο

¹⁴⁵⁴ KOPPERSCHMIDT (1971) 333.

¹⁴⁵⁵ Οι δύο επεμβάσεις του Θησέα αντιστοιχούν με τις δύο επεμβάσεις του Πελασγού στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου. Βλ. ό.π.

¹⁴⁵⁶ NAIDEN (2006) 124.

¹⁴⁵⁷ Βλ. εδώ [350](#). Το γεγονός ότι η Θήβα ήταν αμείλικτος εχθρός της Αθήνας στα τέλη του Πελοποννησιακού Πολέμου, καθιστά περιεργή τη δήλωση αυτή του Θησέα. Για το θέμα έχουν διατυπωθεί διάφορες προτάσεις: βλ. VIDAL-NAQUET (1986) 46, όπου παρατίθενται οι απόψεις των Wilamovitz, Reinhardt και Pohlenz με τις αντίστοιχες παραπομπές. Ο Vidal-Naquet συντάσσεται με την άποψη του Pohlenz και ερμηνεύει τα λόγια του Θησέα ως υπαινιγμό για τους Θηβαίους οι οποίοι είχαν προσφέρει άσυλο στους δημοκράτες Αθηναίους που κατέφυγαν στην Βοιωτία κατά την τυραννία των Τριάκοντα, υποθέτοντας ότι οι στίχοι προστέθηκαν μετά τον θάνατο του ποιητή. Θα πρέπει κυρίως να σταθούμε στο ότι η Θήβα λειτουργεί ως το παράδειγμα μιας διαιρεμένης πόλης, σε αντιδιαστολή με την Αθήνα που προβάλλεται ως υπόδειγμα *πόλεως-κράτους*. Έχει θεωρηθεί ότι η Θήβα στο αρχαίο δράμα παρουσιάζεται ως το αρνητικό αντικατόπτρισμα της Αθήνας, ως μια «αντι-Αθήνα»: ZEITLIN (1992a) 130–167. Σε αντίθεση με την Zeitlin, ο Περοδασκαλάκης [ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ (2012)] εκτιμά ότι στον Οιδίποδα *ἐπὶ Κολωνῶ* η ίδια η Αθήνα παρουσιάζεται ως Θήβα, μια πόλη βυθισμένη στην παθογένειά της. Για τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η Θήβα στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. WILES (2009) 175–177.

Θησέας με μια πρόφαση (στ. 1148–1149) θα παραλείψει την αφήγηση της μάχης, η οποία δεν είναι απαραίτητη ύστερα από την φανταστική περιγραφή του Χορού (στ. 1044–1095).

Το μοτίβο της *ασυλίας* στη συγκεκριμένη τραγωδία έχει ως απώτερο στόχο την ηρωοποίηση του *ικέτη*. Είναι το όχημα στον αγώνα για την πραγμάτωση του προδιαγεγραμμένου τέλους¹⁴⁵⁸ και λειτουργεί ως «πρελούδιο και καταλύτης»¹⁴⁵⁹ για την είσοδο του Οιδίποδα στην περιοχή των θεών. Το ιερό στο οποίο καταφεύγει ο *ικέτης* δεν είναι ο τόπος που θα του εξασφαλίσει τη ζωή, όπως συμβαίνει συνήθως στις σκηνές *ικεσίας*, αλλά εκείνος που θα του δώσει τον θάνατο.¹⁴⁶⁰ Στην τελική σκηνή ο τυφλός Οιδίπους δεν καθοδηγείται (στ. 1521: ἄθικτος ἡγητῆρος και στ. 1588: ὑφηγητῆρος οὐδενὸς φίλων) αλλά οδηγεί τον Θησέα στον τόπο του θανάτου του, για να του μεταβιβάσει τη γνώση που θα εξασφαλίσει στην Αθήνα παντοτινή προστασία από τις εχθρικές επιθέσεις. Με τη μυστηριακή ανάληψή του ο Οιδίπους εισέρχεται στον κόσμο των ηρώων και μετατρέπεται σ' ένα προστατευτικό πνεύμα. Ο *ικέτης* γίνεται *σωτήρ*.¹⁴⁶¹ Ο ήρωας πεθαίνει μόνος: απομακρύνεται από το πλήθος, αποχωρίζεται από τις κόρες του μετά την απαραίτητη διαδικασία του καθαρμού, αφήνει τον Θησέα σε απόσταση από τον τόπο της θέωσής του. «Στο τραγικό στοιχείο της μοναξιάς των ανθρώπων, ο Σοφοκλής προσθέτει ένα άλλο στοιχείο, τη σχέση των ηρώων με τους θεούς».¹⁴⁶²

6.2.2.2 Η *ασυλία* του Πολυνείκη

¹⁴⁵⁸ BURIAN (1974a) 411.

¹⁴⁵⁹ GÖDDE (2000) 114.

¹⁴⁶⁰ Οπ.π. 113.

¹⁴⁶¹ Πολύ εμπεριστατωμένη ανάλυση για το θέμα του διπλού ρόλου του Οιδίποδα ως *ικέτη* και ως *σωτήρα*, στο άρθρο του Burian: BURIAN (1974a). Αυτός ο διπλός ρόλος του *ικέτη* κατά την Gödde [GÖDDE (2000) 115–116] αντιστοιχεί στον διττό χαρακτήρα των θεοτήτων που τον προστατεύουν, των Ερινύων που μεταμορφώθηκαν σε Ευμενίδες.

¹⁴⁶² DE ROMILLY (1990) 87. Ο Goldhill [GOLDHILL (2010) 196] επισημαίνει τη σημασία που έχει το λεξιλόγιο και η μορφή των τελετουργιών που συνδέονται με τη λατρεία των ηρώων, για την έκφραση της ιερής δύναμης και του μυστηρίου της τελικής σκηνής.

Μια δεύτερη σκηνή *ασυλίας* στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* είναι εκείνη του Πολυνείκη (στ. 1156–1205) που διαδραματίζεται στον βωμό του Ποσειδώνα και δεν αναπαριστάνεται στη σκηνή. Πρόκειται για ένα εξωσκηνικό γεγονός, το οποίο λαμβάνει χώρα σε κοντινή απόσταση από τον ορατό τόπο δράσης, σ' ένα ιερό που επίσης ανήκει στον δήμο του Κολωνού. Η διαφορά έγκειται στη φύση του ιερού χώρου: ενώ το ιερό των Ευμενίδων ήταν ένα άβατο όπου ήταν απαγορευμένη κάθε ανθρώπινη παρέμβαση, το ιερό του Ποσειδώνα διαθέτει κατασκευασμένο βωμό όπου προσφέρονται θυσίες.¹⁴⁶³ Η *ικεσία* του Πολυνείκη πραγματοποιείται αμέσως μόλις ευοδωθεί η πρώτη *ικεσία*, δηλαδή μετά την απελευθέρωση των θυγατέρων του Οιδίποδα, και οι θεατές την πληροφορούνται από τον Θησέα, ο οποίος ειδοποιήθηκε σχετικά και ενημερώνει τον Οιδίποδα (στ. 1156–1159):

Φασίν τιν' ἡμῖν ἄνδρα, σοὶ μὲν ἔμπολιν
οὐκ ὄντα, συγγενῆ δέ, προσπεσόντα πως
βωμῶ καθῆσθαι τῷ Ποσειδῶνος, παρ' ᾧ
θύων ἔκυρον, ἠνίχ' ὠρμώμην ἐγώ.¹⁴⁶⁴

Η *ασυλία* του Πολυνείκη δεν αναπτύσσεται σύμφωνα με το σχήμα των *δραμάτων ικεσίας*: δεν υπάρχει το τρίπτυχο *ικέτης – ικετευόμενος – διώκτης*. Δεν υπάρχει αναφορά σε κλαδιά–σύμβολα *ικεσίας*. Το αίτημα του *ικέτη* είναι να του επιτραπεί να μιλήσει στον Οιδίποδα και κατόπιν να φύγει ασφαλής. Ο Πολυνείκης θα απομακρυνθεί από τον τόπο της *ασυλίας* για να συναντήσει τον Οιδίποδα, αφού έλαβε εγγύηση από τον βασιλιά για την ασφάλειά του. Φαίνεται πως εξακολουθεί να έχει την προστασία του θεού στον βωμό του οποίου αναζήτησε άσυλο (στ. 1285–1288):

πρῶτον μὲν αὐτὸν τὸν θεὸν ποιούμενος
ἄρωγόν, ἔνθεν μ' ᾧδ' ἀνέστησεν μολεῖν
ὁ τῆσδε τῆς γῆς κοίρανος, διδοὺς ἐμοὶ

1463 JOUANNA (1995) 41.

1464 «Μου λεν πως κάποιος άνθρωπος, που δεν είναι συμπολίτης σου αλλ' είναι συγγενής σου, κάθισε ικετευόντας στον Ποσειδώνα το βωμό, όπου εγώ θυσία έκαμνα πριν αρχίσω να τρέχω για σένα εδώ πέρα.»

λέξαι τ' ἀκοῦσαί τ' ἀσφαλεῖ σὺν ἐξόδῳ.¹⁴⁶⁵

Ἡ σκηνὴ *ικεσίας* ακολουθεῖ το τυπικό, δηλαδή ο *ικέτης* θα εξηγήσει ποιος εἶναι (ο τυφλὸς Οιδίπους δεν μπορεί να τον δει), ἀπὸ πού ἐρχεται και τι ζητά. Ἡ ἀντίδραση του Οιδίποδα στην ἀναγνώριση του Πολυνείκη εἶναι ἀνάλογη με ἐκείνην του Χοροῦ ὅταν ἔμαθε την ταυτότητα του Οιδίποδα. Ο Οιδίπους ἀρνεῖται να μιλήσει στον μισητὸ γιο του και υποχωρεῖ μόνο μετὰ ἀπὸ παρέμβαση του Θησέα και της Ἀντιγόνης. Ο Θησέας παρατηρεῖ ὅτι η *ικεσία* τον υποχρεώνει να ἀκούσει τον *ικέτη* ἀπὸ σεβασμὸ στους θεοὺς και μόνο (στ. 1179–1180):

Ἄλλ' εἰ τὸ θάκημ' ἐξαναγκάζει, σκόπει,
μή σοι πρόνοι' ἦ τοῦ θεοῦ φυλακτέα.¹⁴⁶⁶

Και η Ἀντιγόνη παρεμβαίνει με λόγια που προσπαθοῦν να μαλακώσουν την οργή του πατέρα της.

Το αἶτημα του Πολυνείκη προς τον πατέρα του εἶναι να ἔχει τη στήριξή του στην ἐπίθεση ἐναντίον της Θήβας.¹⁴⁶⁷ Ο χρησμός παίζει ρόλο και σ' αὐτή την *ικεσία*, ἀφοῦ προμαντεύει πως νικητὴς στη διαμάχη θα εἶναι ἐκεῖνος που θα ἔχει τον Οιδίποδα με το μέρος του. Το κοινὸ σημεῖο του Πολυνείκη με τον Κρέοντα εἶναι ὅτι χρησιμοποιοῦν και οι δύο τον χρησμό που ἀφορὰ τον Οιδίποδα για προσωπικὸ ὄφελος. Ο Πολυνείκης ὅμως δεν ἐρχεται ως ἐχθρὸς, ὅπως ο Κρέων, ἐρχεται ἀπελπισμένος και με δάκρυα στα μάτια ως *ικέτης*. Ἐνας *ικέτης* που δε ζητά ἐνταξη στο κοινωνικὸ σύνολο, ὅπως συνήθως, ἀλλὰ ἀποκατάσταση.¹⁴⁶⁸ Ο Naiden¹⁴⁶⁹ ἐπισημαίνει ὅτι συχνὰ ο *ικέτης* ἀπὸ διακριτικότητα δεν ἀναφέρεται σε συγγενικούς δεσμούς. Ἀν συμβεῖ αὐτό, ὅπως στην περίπτωση του Πολυνείκη, τότε η κατάσταση

¹⁴⁶⁵ «Πρώτα πρώτα παίρνω για βοηθὸ μου τον ἴδιο το θεό,
που ἀπ' το βωμὸ του με σήκωσε να ἴρθω ἐδὼ
ο ἀρχοντας αὐτῆς ἐδὼ της χώρας δίνοντάς μου τη δυνατότητα
να μιλήσω, ν' ἀκούσω και να φύγω χωρὶς να πάθω τίποτε.»

¹⁴⁶⁶ «Ὁμως πρόσεξε μήπως σ' ἐξαναγκάζει το ὅτι εἶναι *ικέτης*,
μην πρέπει να νοιαστεῖς για το σεβασμὸ σου στο θεό.»

¹⁴⁶⁷ Ο Σοφοκλῆς παρουσιάζει τον Πολυνείκη ως τον πρωτότοκο γιο που δικαιούται να καθίσει πρώτος στον πατρικὸ θρόνο.

¹⁴⁶⁸ NAIDEN (2006) 73.

¹⁴⁶⁹ Ὁπ.π., 87.

είναι ιδιαίτερη. Ο ικετευτικός του λόγος θυμίζει εκείνον του Οιδίποδα. Έχει εξοριστεί άδικα από την πατρίδα του (στ. 1292 κ.ε.) και υπόσχεται ως ανταμοιβή στον *σωτήρα* του να τον αποκαταστήσει στη Θήβα (στ. 1342–1343). Επικαλείται τους πατρικούς θεούς και την αλληλεγγύη μεταξύ των *ξένων* (στ. 1333–1335). Οι ρόλοι έχουν αλλάξει και ο Οιδίπους από *ικέτης* γίνεται *ικετευόμενος*. Και ενώ η *ικεσία* του Οιδίποδα έγινε αποδεκτή, ο ίδιος απορρίπτει το αίτημα του γιου του και μάλιστα του δίνει την κατάρα να θανατωθεί από αδελφοκτόνο χέρι αφού κι ο ίδιος σκοτώσει τον αδελφό του (στ. 1385–1388):

..... μήτε γῆς ἐμφυλίου
δόρει κρατῆσαι μήτε νοστήσαι ποτε
τὸ κοῖλο Ἄργος, ἀλλὰ συγγενεῖ χερὶ
θανεῖν κτανεῖν θ' ὑφ' οὔπερ ἐξελέλασαι.¹⁴⁷⁰

Ο Οιδίπους καλεί τις Ερινύες για να τον εκδικηθούν, τις ίδιες εκείνες θεές υπό την προστασία των οποίων είχε θέσει τον εαυτό του.¹⁴⁷¹ Η *ικεσία* του Πολυνείκη επιτρέπει στον Σοφοκλή να δείξει την ανατροπή της μοίρας. Όπως σημειώνει ο Burian,¹⁴⁷² η σκηνή του Πολυνείκη είναι ένα νέο και απρόσμενο στάδιο της μεταμόρφωσης του Οιδίποδα. Η αυστηρότητα και η σκληρότητα με την οποία αντιμετωπίζει ο Οιδίπους τους γιους του έρχεται σε αντίθεση με την επιείκεια που επιδεικνύει ο Θησεύς. Ωστόσο μπορεί να βρει κανείς ως ελαφρυντικό για τον Οιδίποδα το γεγονός ότι τα κίνητρα του Πολυνείκη για την πραγματοποίηση της επιχείρησης εναντίον της Θήβας χαρακτηρίζονται από μικροπρέπεια, ιδιοτέλεια και εγωισμό.¹⁴⁷³

¹⁴⁷⁰ «..... μήτε την πατρική σου χώρα
με όπλα να κουρσέψεις μήτε κάποτε να ξαναγυρίσεις
στο Ἄργος το βαθουλό, αλλά από χέρι δικού σου
να σκοτωθείς και να σκοτώσεις αυτόν που σ' έχει διώξει.»

¹⁴⁷¹ JOUANNA (1995) 57.

¹⁴⁷² BURIAN (1974a) 425.

¹⁴⁷³ KIRKWOOD (1986) 114.

6.2.3 Η σκηνική παρουσίαση

6.2.3.1 Σκηνικός χώρος και σκηνικά αντικείμενα

Ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶν* είναι η τραγωδία που περιέχει τις περισσότερο λεπτομερείς πληροφορίες σκηνικής παρουσίασης από οποιαδήποτε άλλη, πράγμα που δικαιολογείται λόγω της τυφλότητας του ήρωα και λόγω του ότι έχει φθάσει σ'έναν τόπο που του είναι άγνωστος. Ο Chancellor¹⁴⁷⁴ ερμηνεύει το γεγονός ως μία προσπάθεια του Σοφοκλή να δώσει μέσω του κειμένου μια πλήρη εικόνα της σκηνικής παραγωγής προς χάριν του αναγνωστικού του κοινού.¹⁴⁷⁵

Όπως υπαγορεύει το ίδιο το κείμενο, ο χώρος της σκηνικής δράσης στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* χωριζόταν σε δύο διακριτές περιοχές: μία ιερή, που ήταν άβατη, και μία μη καθαγιασμένη όπου μπορούσε να έχει πρόσβαση ο καθένας.¹⁴⁷⁶

Η ιερή περιοχή είναι οι παρυφές του άλσους των Ευμενίδων, δηλαδή ο χώρος μπροστά από τη σκηνή, που περιγράφεται από την Αντιγόνη ως ένα τοπίο κατάφυτο με δάφνες, ελιές και αμπέλια¹⁴⁷⁷ όπου πετούν γλυκόλαλα αηδόνια (στ. 16–17: βρύων δάφνης, ελαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' / εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες). Η ιερότητα του χώρου δεν δηλώνεται από την παρουσία βωμών ή αγαλμάτων, όπως στις *Ίκέτιδες* ή στους *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* του Αισχύλου. Υποβάλλεται από το ίδιο το τοπίο, από τον πλούτο της βλάστησης και το πλήθος των πουλιών.¹⁴⁷⁸ Είναι πολύ πιθανόν ότι οι θεατές έβλεπαν μπροστά στα μάτια τους την είσοδο του άλσους. Παρότι έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η περιγραφή της Αντιγόνης βοηθά τον θεατή να σχηματίσει στη φαντασία του την εικόνα του τοπίου κι επομένως ο σκηνικός

¹⁴⁷⁴ CHANCELLOR (1979) 149.

¹⁴⁷⁵ Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Chancellor έχει υποστηρίξει ότι ήδη από τον 5^ο αι. π.Χ. υπήρχε ένα αρκετά μεγάλο αναγνωστικό κοινό που μελετούσε τα χειρόγραφα των δραματικών κειμένων.

¹⁴⁷⁶ Ανάλογη διάκριση ιερού και μη χώρου έχουμε στις τραγωδίες του Αισχύλου *Ίκέτιδες*, όπου υπάρχει και πάλι ιερό άλσος (ενδεικτικά στ. 189 και 508 κ.ε.) και *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*, όπου υπάρχει σειρά αγαλμάτων με τα σύμβολά τους επάνω στα βάθρα τους (στ. 78–286).

¹⁴⁷⁷ Η δάφνη είναι το ιερό δένδρο του Απόλλωνα, η ελιά της Αθηνάς και το κλήμα του Διονύσου.

¹⁴⁷⁸ Για τη λειτουργία του τοπίου στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*, βλ. RODIGHIERO (2012) και RODIGHIERO (2011). Ο Κολωνός αντανάκλα μια καιρία στιγμή στην ιστορία της Αθήνας, αλλά επίσης μαρτυρεί την πτώση της δύναμής της. Η περιγραφή του τοπίου έχει ως στόχο να αποτυπώσει όχι μόνον το πολιτικό τοπίο αλλά και έναν ζωτικό χώρο ασφαλή και ριζωμένο στην παράδοση.

διάκοσμος θα ήταν περιττός,¹⁴⁷⁹ οι περισσότεροι μελετητές τονίζουν τη σημασία ενός ρεαλιστικού σκηνικού στο συγκεκριμένο δράμα.¹⁴⁸⁰ Είναι βέβαιο ότι το υπαίθριο θέατρο συντελεί στην αίσθηση του φυσικού περιβάλλοντος, πέραν τούτου, όμως, στην τραγωδία αυτή είναι τόσο μεγάλη η σπουδαιότητα του χώρου και των ορίων του καθώς και η εξάρτηση του Οιδίποδα από τον χώρο,¹⁴⁸¹ ώστε μοιάζει αναγκαίο να απεικονισθεί ο ιερός τόπος.¹⁴⁸² Η πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος ή της σκηνικής κατασκευής θα μπορούσε να είναι διακοσμημένη με ζωγραφισμένους πίνακες που παρίσταναν τη βλάστηση του άλσους και δεν υπάρχει κανένας λόγος να απορρίψουμε μια εκδοχή που θα εξυπηρετούσε τη σκηνοθεσία, δεδομένου μάλιστα του ότι δεν υφίστανται τεχνικές δυσκολίες. Εξάλλου, οι ζωγραφισμένοι πίνακες ήταν προ πολλού σε χρήση για τις ανάγκες των δραμάτων.¹⁴⁸³ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 4.1449a 18–19) ο Σοφοκλής υπήρξε εισηγητής της σκηνογραφίας,¹⁴⁸⁴ την οποία θεωρούσε πολύ σημαντική για τις ανάγκες της παράστασης.¹⁴⁸⁵

Το σκηνικό οικοδόμημα θα εξυπηρετούσε τη μεταμφίεση των υποκριτών (είναι απαραίτητο για τη γρήγορη μεταμφίεση του Οιδίποδα σε αγγελιαφόρο, μετά την αποθέωσή του) αλλά και θα κάλυπτε το *βροντείο* που χρησιμοποιείται στην τελική σκηνή (στ. 1455, 1465, 1479).¹⁴⁸⁶ Οι θύρες της *σκηνης* δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν παρά μόνο για την είσοδο στο άλσος ή την έξοδο από αυτό.¹⁴⁸⁷ Στην ουσία είναι απαραίτητη μόνο μία κεντρική θύρα–πύλη που θα οδηγούσε μέσα

¹⁴⁷⁹ ARNOTT (1962) 98–99, 117. Κριτική στον Arnott ασκεί ο NEWIGER (1979) 472–474.

¹⁴⁸⁰ CAMPBELL (1879) 260–262· PICKARD-CAMBRIDGE (1946) 51· WINNINGTON-INGRAM (1954) 18· WEBSTER (²1970) 14· DALE (1956) 102· STANLEY (1970) 253· SEALE (1982) 113–114.

¹⁴⁸¹ Όπως σημειώνει ο Χουρμουζιάδης [ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (³2003) 47] «αυτή η σπουδή του Σοφοκλή για την έγκαιρη σύνδεση της δράσης με έναν σαφέστατα προσδιορισμένο τόπο εκδηλώνεται στα τρία τελευταία δράματά του με μια ευφύεστατη μετατροπή της διαδικασίας του εντοπισμού σε κυριολεκτική ξενάγηση, όπου ένα πληροφορημένο πρόσωπο ενημερώνει ένα άλλο ανίδεο».

¹⁴⁸² DILLER (1971) 299. Έχουν επισημανθεί οι ομοιότητες του σκηνικού διάκοσμου του *Οιδίποδος επί Κολωνῶν* με εκείνον του *Φιλοκτήτη*: STANLEY (1970) 255–256.

¹⁴⁸³ ΜΙΚΕΔΑΚΗ (2005) και (2015) όπου και πληρέστατη βιβλιογραφία.

¹⁴⁸⁴ Μολαταύτα, ο Brown [BROWN [1984b) 1–17] έχει θεωρήσει το συγκεκριμένο χωρίο ως μεταγενέστερη προσθήκη.

¹⁴⁸⁵ ΓΩΓΟΣ (2005) 113.

¹⁴⁸⁶ STANLEY (1970) 254.

¹⁴⁸⁷ Έχει υποστηριχθεί και η άποψη ότι οι θύρες της *σκηνης* δε χρησιμοποιήθηκαν καθόλου στο δράμα αυτό: JEBB (1955) xxix· DALE (1956) 102.

από τα δένδρα στο εσωτερικό του άλσους. Ίσως χρησιμοποιείται από τον Οιδίποδα και την Αντιγόνη καθώς αποσύρονται για λίγο μέσα στο άλσος (στ. 113–114),¹⁴⁸⁸ θεωρώ όμως ότι δεν θα πρέπει να έχουμε αμφιβολίες για τη χρήση της κατά την τελική σκηνή, όταν ο Οιδίπους βαδίζει προς την αποθέωση ακολουθούμενος από τη συνοδεία του: είναι φανερό πως η αποχώρησή του από κάποια *πάροδο* θα αποδυνάμωνε αυτή την τόσο σημαντική για το δράμα σκηνή. Στη συνέχεια, από την ίδια θύρα επανεμφανίζονται τα πρόσωπα που ακολούθησαν τον Οιδίποδα, το ένα μετά το άλλο.

Το ερώτημα είναι μέχρι ποιου σημείου εκτείνεται η ιερή περιοχή, πώς ορίζονται τα όριά της, σε ποιον χώρο κινούνται οι υποκριτές και ποια η σχέση αυτού του χώρου με την *ορχήστρα*. Η ιερή περιοχή χαρακτηρίζεται ως «χάλκινο κατώφλι» (στ. 56–57: ὄν δ' ἐπιστεῖβεις τόπον/ χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός) και μέσα σε αυτήν βρίσκεται η τραχιά, ακατέργαστη πέτρα (στ. 19) που θα χρησιμεύσει ως το πρώτο κάθισμα του Οιδίποδα. Οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να συμφωνούν ότι η ιερή περιοχή σηματοδοτείται από έναν βράχο —φυσικό ή τεχνητό— ο οποίος είναι η αναφερόμενη «χαλκόπους ὁδός». Μια υπόθεση είναι ότι χρησιμοποιήθηκε τμήμα του φυσικού βράχου,¹⁴⁸⁹ κατάλοιπου της λεγόμενης *Σκηνής του πάγου*,¹⁴⁹⁰ ο οποίος κατά μία εκδοχή υπήρχε κοντά στην ανατολική *πάροδο* του Θεάτρου του Διονύσου, ήταν ορατός στους θεατές και προεκτεινόταν προς το μέρος της *ορχήστρας*. Σύμφωνα με άλλη υπόθεση, που έχει διατυπωθεί από τον Stanley,¹⁴⁹¹ η ιερή περιοχή θα μπορούσε να είναι μια ξύλινη πλατφόρμα ύψους 1,5–2 μ., που θα προσομοίαζε με βράχο και θα προεκτεινόταν προς τον χώρο της *ορχήστρας* επάνω στο λεγόμενο «θεμέλιο T».¹⁴⁹² Τα όρια αυτής της κατασκευής θα αποτελούσαν τα όρια του τεμένους των

¹⁴⁸⁸ PÖHLMANN (2002) 28. Άλλη εκδοχή είναι να κρύφτηκαν πίσω από τους πίνακες που παρίσταναν τη βλάστηση του άλσους, χωρίς να βγουν από τη θύρα της σκηνής: DALE (1956) 102. Η Ισμήνη προκειμένου να προσφέρει χοές στις Ευμενίδες πρέπει να αποχωρήσει από την αριστερή *πάροδο*, γιατί πηγαίνει «πίσω από το δάσος» (στ. 505): τούκειθεν ἄλσους, ὃ ξένη, τοῦδ'(ε).

¹⁴⁸⁹ PICKARD-CAMBRIDGE (1946) 51· JEBB (1955) xxix.

¹⁴⁹⁰ Ο όρος περιγράφει τη μορφή που υποτίθεται ότι είχε αρχικά ο χώρος σκηνικής δράσης του Διονυσιακού θεάτρου, στα χρόνια πριν από τη *διδασκαλία* της *Ὁρέστειας* (458 π.Χ.).

¹⁴⁹¹ STANLEY (1970) 253.

¹⁴⁹² Το «θεμέλιο T» είναι προεξέχον ορθογώνιο θεμέλιο από κροκαλοπαγή λίθο στην εσωτερική πλευρά αναλημματικού τοίχου του Διονυσιακού θεάτρου, ο οποίος για πολλούς μελετητές αποτελεί την υποδομή της *σκηνής* της εποχής του Περικλέους ή του Νικία (421–415 π.Χ.). Βλ. ΓΩΓΟΣ (2005) 109. Πρβλ. DEARDEN (1976) 36–37.

Ευμενίδων. Η Dale¹⁴⁹³ υποθέτει χρήση *έκκυκλήματος*, αλλά θεωρώ ότι κάτι τέτοιο δεν θα ήταν απαραίτητο. Επιπλέον, το *εκκύκλημα* χρησιμοποιείται για τον μετασχηματισμό του εξωτερικού σκηνικού χώρου σε δραματικό εσωτερικό, κάτι που δεν συμβαίνει εδώ. Ο Jouanna¹⁴⁹⁴ προτείνει κατά μήκος χωρισμό του «*λογείου*» σε δύο περιοχές: στο βάθος θα ήταν η ιερή και μπροστά η «βέβηλη». Στην περίπτωση αυτή, το πίσω μέρος του «*λογείου*» χρησιμοποιείται μόνο στον πρόλογο και την πάροδο, μέχρι τον στ. 203, και ξανά στην τελευταία σκηνή. Νομίζω ότι ένας τέτοιος χωρισμός θα δημιουργούσε σύγχυση και θα δυσχέραινε την κίνηση, γιατί τα δύο καθίσματα του Οιδίποδα θα βρίσκονταν σε πολύ περιορισμένο χώρο. Ο Arnott,¹⁴⁹⁵ θεωρώντας ότι δεν θα ήταν λογικό να έχουμε στον χώρο δράσης μια περιοχή μη προσπελάσιμη, προτείνει να υποθέσουμε ότι ο Σοφοκλής, χρησιμοποιώντας μια τεχνική επιτρεπτή στο μη ρεαλιστικό θέατρο, καταργεί τον ιερό χώρο αφού αυτός έχει επιτελέσει τον σκοπό του (το πρώτο κάθισμα είναι, σύμφωνα με τον Arnott,¹⁴⁹⁶ ο βωμός της *σκηνής* στον οποίο έχει δοθεί σχήμα βράχου). Κατά τη γνώμη μου η διευθέτηση αυτή υποβαθμίζει τη σημασία των ορίων και των εισόδων του ιερού χώρου και τη διαδικασία της μετάβασης από τον άβατο χώρο στον προσιτό.¹⁴⁹⁷

Ορισμένοι μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι οι πρώτες, κυρίως, σκηνές της τραγωδίας απαιτούν αλληλεπίδραση υποκριτών και Χορού, πράγμα που θα απαγόρευε τη διαφορά ύψους.¹⁴⁹⁸ Όμως αυτή η αλληλεπίδραση δεν προϋποθέτει φυσική επαφή: όταν ο Χορός υποχρεώνει τον Οιδίποδα να σηκωθεί από το «άντιπετρον βήμα» το πετυχαίνει λεκτικά, γιατί ο φόβος του *μιάσματος* τον εμποδίζει ν' ακουμπήσει τον πατροκτόνο και αιμομίκτη.¹⁴⁹⁹ Ο Arnott¹⁵⁰⁰ θεωρεί ότι τα δύο σώματα (υποκριτές – Χορός) στο δράμα είναι απολύτως διακριτά και υποστηρίζει την ύπαρξη μιας

¹⁴⁹³ DALE (1956) 102.

¹⁴⁹⁴ JOUANNA (1995) 41.

¹⁴⁹⁵ ARNOTT (1962) 35.

¹⁴⁹⁶ Οπ.π., 35 και 99.

¹⁴⁹⁷ Ο J. Jones [JONES (1962) 219–220] παρατηρεί ότι στα τελευταία έργα του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Οιδίπους επί Κολωνῶ*) η έννοια της τοποθεσίας είναι πολύ ισχυρή σε σχέση με τα πρωιμότερα (*Αντιγόνη*, *Τραχίνιες*, *Οιδίπους Τύραννος*) ενώ η δράση τους υπολείπεται σε συνοχή και συμμετρία.

¹⁴⁹⁸ Για το θέμα αυτό βλ. εδώ [61](#).

¹⁴⁹⁹ Ο Οιδίπους, ως φορέας μιάσματος, δεν αγγίζει κανέναν εκτός από τις κόρες του. Βλ. SOMMERSTEIN (2002) 46.

¹⁵⁰⁰ ARNOTT (1962) 34–36. Πρβλ. SCULLY (1996) 67· VERNANT & VIDAL-NAQUET (1991) 158.

υπερυψωμένης εξέδρας (ύψους περ. 1,5 μ.) που θα επέτρεπε μεν την επικοινωνία μέσω κεντρικής κλίμακας αλλά ταυτόχρονα θα διαφοροποιούσε τα δύο επίπεδα. Μολονότι δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις για την ύπαρξη *λογείου* στο θέατρο του πέμπτου αιώνα, μια ελαφρά υπερυψωμένη εξέδρα είναι σε γενικές γραμμές αποδεκτή από τους μελετητές.¹⁵⁰¹ Είναι αλήθεια πως μια μικρή διαφορά ύψους θα εξυπηρετούσε τη σκηνική δράση προβάλλοντας τον Οιδίποδα σε σχέση με τον Χορό και επιτρέποντας παράλληλα την κίνηση προς την *ορχήστρα* μέσω μιας χαμηλής κλίμακας. Η ιερή περιοχή θα μπορούσε να είναι η επιφάνεια μιας ελαφρά υπερυψωμένης εξέδρας κατά μήκος της σκηνικής πρόσοψης, ανάλογης με το υψηλό *λογείο* των ελληνιστικών χρόνων. Είναι φανερό ότι το όριο της ιερής περιοχής σηματοδοτείται από το δεύτερο κάθισμα, το *άντίπετρον βῆμα* (στ. 191). Αυτό πρέπει να βρισκόταν σε μία θέση κεντρική και δεσπίζουσα (αφού εκεί παρέμενε ο Οιδίπους στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος) η οποία θα διευκόλυνε την πρόσβαση των προσώπων που έρχονταν να τον συναντήσουν ενώ δεν θα παρεμπόδιζε την όρχηση των χορευτών. Συγχρόνως, όμως, το δεύτερο κάθισμα απέκλειε τη χρήση του χώρου πίσω από αυτό ως χώρου δράσης των υποκριτών. Έτσι, η τοποθέτηση του δεύτερου λίθου στο κέντρο της *ορχήστρας*, όπως προτείνεται από τον Ley,¹⁵⁰² μου φαίνεται άστοχη διότι αφενός περιορίζει τις κινήσεις του Χορού και αφετέρου δεν διευκολύνει τους υποκριτές που εισέρχονται από τις *παρόδους* και τους υποχρεώνει να συγκεντρωθούν γύρω από το κέντρο της *ορχήστρας*. Ενδιαφέρουσες είναι οι οδηγίες που δίνει ο Χορός στον Οιδίποδα για τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να καθίσει στο «άντίπετρον βῆμα» και οι οποίες υπαινίσσονται ότι παίρνει θέση λοξά επάνω σε μια υπερυψωμένη κεκλιμένη επιφάνεια (στ. 196–197: Λέχριός γ' ἐπ' ἄκρου / λάου βραχὺς ὀκλάσας).¹⁵⁰³ Έτσι, ως «άντίπετρον βῆμα» θα μπορούσαν να έχουν χρησιμοποιηθεί οι αναβαθμίδες της κεντρικής κλίμακας που συνέδεε την

¹⁵⁰¹ EDMUNDS (1996) 39· TAPLIN (1977) 441.

¹⁵⁰² LEY (2007) 67, εικ. 12.

¹⁵⁰³ «Λοξά πάνω στην κορφή
του βράχου συμμαζήμενος κάθισε.»

υπερυψωμένη *σκηνή* με την *ορχήστρα*, όπως προτείνει ο Arnott¹⁵⁰⁴ —κατ' άλλους, το άκρο της εξέδρας (Stanley) ή του *έκκυκλήματος* (Dale).

Εκτός από τα δύο καθίσματα, που είναι τα μόνα απαραίτητα στοιχεία σκηνικού εξοπλισμού, είναι πολύ πιθανόν ότι ήταν ορατός στους θεατές ο ανδριάντας του έφιππου Κολωνού, γενάρχη του ομώνυμου δήμου,¹⁵⁰⁵ καθώς η χρήση της δεικτικής αντωνυμίας *τόνδ'* στα λόγια του περαστικού Κολωνιάτη (στ. 59: *τόνδ' ίππότην Κολωνόν*) συνιστά σαφή ένδειξη για την ύπαρξη του ανδριάντα επί *σκηνής*.¹⁵⁰⁶ Κατά την Dale,¹⁵⁰⁷ ένα ηρώο αφιερωμένο στον Κολωνό θα μπορούσε είναι ζωγραφισμένο στην πρόσοψη της *σκηνής* και ο θριγκός του σκηνικού οικοδομήματος θα αποτελούσε την πίστησή του. Ίσως, όμως, δεν θα ήταν σωστό να φανταστούμε τον ανδριάντα μέσα στο ιερό τέμενος των Ευμενίδων, με το οποίο δεν έχει άμεση σχέση. Ο Jebb¹⁵⁰⁸ τοποθετεί το άγαλμα στα δεξιά του χώρου δράσης δίνοντας ένα σκαρίφημα, το οποίο όμως δεν καθιστά σαφή τη σχέση του ανδριάντα με τη *σκηνή* και την *ορχήστρα*. Ίσως, όπως ισχυρίζεται ο Ley,¹⁵⁰⁹ να μην έχουμε τις απαιτούμενες ενδείξεις για να προσδιορίσουμε την ακριβή θέση του αγάλματος, όμως η πρόταση του Wiles¹⁵¹⁰ να το τοποθετήσουμε σε κάποιο σημείο στη δεξιά πλευρά της *ορχήστρας*, προς τη μεριά του ιερού του Ποσειδώνα, μοιάζει λογική. Ο Wiles εξετάζει αναλυτικά το θέμα και στηρίζει την υπόθεσή του με πειστικά επιχειρήματα, εντάσσοντας τον ανδριάντα σ' ένα σύστημα συμβολισμών και επικαλούμενος λόγους αισθητικής ισορροπίας. Οπωσδήποτε η ύπαρξη ενός αγάλματος του έφιππου Κολωνού θα υπογράμμιζε το μεγαλείο του δήμου που υποδέχεται τον Οιδίποδα. Είναι ευνόητο ότι θα έπρεπε να βρίσκεται σε σημείο που δεν θα παρεμπόδιζε τις κινήσεις του Χορού.

Το ιερό του Ποσειδώνα, στον βωμό του οποίου διαδραματίζεται η *ασυλία* του Πολυνείκη, ανήκει στον εξωσκηνικό χώρο και δεν είναι ορατό στους θεατές,

¹⁵⁰⁴ ARNOTT (1962) 35.

¹⁵⁰⁵ Ο Κολωνός ήταν ένας από τους εκατό επώνυμους ήρωες των δήμων της Αττικής.

¹⁵⁰⁶ Ο Kamerbeek [KAMERBEEK (1984)] στο σχόλιό του στον στ. 59 παραθέτει τα ονόματα όσων επιχείρησαν διορθώσεις στο κείμενο προκειμένου να απαλείψουν το άγαλμα του Κολωνού.

¹⁵⁰⁷ DALE (1956) 102.

¹⁵⁰⁸ JEBB (1955) xxxviii.

¹⁵⁰⁹ LEY (2007) 69.

¹⁵¹⁰ WILES (1997) 147–148.

αποτελεί όμως άμεση προέκταση του ορατού τόπου δράσης. Υποτίθεται ότι βρισκόταν προς το μέρος της δεξιάς *παρόδου*, που οδηγούσε στον δήμο του Κολωνού και στην πόλη της Αθήνας, και ότι ήταν σε απόσταση αρκετά κοντινή ώστε ο Θησεάς να ακούσει τις φωνές του Χορού από τον βωμό του Ποσειδώνα όπου προσέφερε θυσία και να επέμβει άμεσα σε δύο περιπτώσεις (στ. 887–889 και 1500 κ.ε.).¹⁵¹¹

6.2.3.2 Η σκευή

Στην προλογική σκηνή του έργου εισέρχεται ο γέρον Οιδίπους, τυφλός και ταλαιπωρημένος, προφανώς στηριζόμενος σε ραβδί και καθοδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη. Το προσωπίο του υποκριτή που υποδυόταν τον Οιδίποδα θα πρέπει να φανέρωνε την τυφλότητά του (δεν αποκλείεται να έφερε ίχνη αίματος που φανέρωναν τα πλήγματα της αυτοτύφλωσής του)¹⁵¹² και θα είχε πρόσθετα λευκά αχτένιστα μαλλιά (στ. 1260–1261: κρατί δ' όμματοστερεϊ / κόμη δι' αύρας άκτένιστος άσσεται).¹⁵¹³ Είναι ρακέन्दυτος, όπως μπορούμε να υποθέσουμε από αναφορές του κειμένου: για παράδειγμα, στους στ. 1258–1259 ο Πολυνείκης παρατηρεί τα φρικτά λερωμένα ρούχα του πατέρα του (έσθητι σὺν τοιᾶδε, τῆς ό δυσφιλης / γέρον γέροντι συγκατώκηκεν πίνος / πλευράν μαραίνων)¹⁵¹⁴ και στον στ. 1597 ο Οιδίπους θα βγάλει «τας δυσπινεϊς στολάς» προκειμένου να δεχθεί τους καθαρμούς. Το επίθετο «δυσπινής» είναι τεχνικός όρος που αναφέρεται στην εμφάνιση των τραγικών υποκριτών και, πιο συγκεκριμένα, σε θεατρικές στολές υποκριτών οι οποίοι υποδύονταν σπουδαία πρόσωπα που βρίσκονταν σε δεινή θέση.¹⁵¹⁵ Ίσως να φορούσε το κουρελιασμένο από την πολυήμερη περιπλάνηση

¹⁵¹¹ JOUANNA (1995) 41.

¹⁵¹² SEALE (1982) 114. Θεατρικό προσωπίο του τυφλού Φινέα αναφέρει για τη μεταγενέστερη περίοδο ο Πολυδεύκης (4.141). Ο Bernabó Brea [BERNABÓ BREA (1958) 136] αναγνωρίζει ως ομοίωμα προσωπίου του Οιδίποδα την πήλινη μάσκα με τα λευκά μάτια από τάφο του Lipari (350–325 π.Χ.): βλ. και BERNABÓ BREA & CAVALIER (2001) 36, εικ. 7a–b· *MTSP*² ST 5. Γενικότερα για μάσκες τυφλών προσώπων βλ. SEEBERG (2003) 60–63 και ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) 658. Ο Seeberg σημειώνει ότι τα ομοιώματα προσωπίων τραγωδίας με κλειστά μάτια των ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων, ακολουθούν μια σύμβαση της τέχνης που δεν θα ήταν τεχνικά εφικτή επί σκηνής.

¹⁵¹³ «Και πάνω στο κεφάλι του που μάτια πια δεν έχει
αχτένιστα μαλλιά του απ' τον αέρα τινάζονται.»

¹⁵¹⁴ «..... με ρούχα
τέτοια, που η μισητή λέρα τους έχει γεράσει
μαζί μ' αυτόν τον γέροντα το σώμα του μαραίνοντας.»

¹⁵¹⁵ ΣΗΦΑΚΗΣ (2011) 28.

βασιλικό του ένδυμα ή να είχε διατηρήσει κάποια διακριτικά του βασιλικού του αξιώματος, γιατί ο Θησέας κατά την πρώτη του συνάντηση με τον Οιδίποδα αναφέρει ότι τον αναγνώρισε από τη φορεσιά κι από το πρόσωπό του (στ. 555–556: σκευή τε γάρ σε καὶ τὸ δύστηνον κάρα / δηλοῦτον ἡμῖν ὄνθ’ ὄς εἶ).¹⁵¹⁶ Είναι πιθανόν ότι κρατά τον σάκο του επαίτη για να βάζει τις ελεημοσύνες¹⁵¹⁷ (στ. 3–4: τίς τὸν πλανήτην Οιδίπουν καθ’ ἡμέραν / τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν).¹⁵¹⁸ Μπορούμε να υποθέσουμε ότι και η Αντιγόνη έχει ταλαιπωρημένη εμφάνιση, εφόσον μέρες τώρα περιπλανιέται στα ξένα φροντίζοντας τον πατέρα της (στ. 746 κ.ε.). Η Ισμήνη ίσως είχε ταξιδιωτική ενδυμασία, αφού έφθασε «Αἰτναίας ἐπὶ πώλου», και οπωσδήποτε φορούσε θεσσαλικό σκιάδιο στο κεφάλι (στ. 312–314). Οι ενδυμασίες του Θησέως και του Κρέοντος θα έφεραν τα σύμβολα του αξιώματός τους. Ο Πολυνείκης θα φορούσε αργίτικη ενδυμασία (είχε καταφύγει στο Άργος όπου και είχε νυμφευθεί την κόρη του βασιλιά Άδραστου, στ. 1301–1302), γι’ αυτό και ο Θησεύς, αναγγέλλοντας την άφιξη του *ικέτη*, λέει ότι τον ενημέρωσαν πως είναι συγγενής του Οιδίποδα αλλά όχι από την ίδια πόλη (στ. 1156–1157: ἄνδρα, σοὶ μὲν ἔμπολιν / οὐκ ὄντα, συγγενῆ δε).

6.2.3.3 Οι κινήσεις

Ο Οιδίπους και η Αντιγόνη έρχονται από τη Θήβα. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι εμφανίζονται από την αριστερή *πάροδο*¹⁵¹⁹ και στη συνέχεια βαδίζουν κατευθυνόμενοι προς το ιερό άλσος, στον χώρο μπροστά από τη *σκηνή*. Αφού διανύσουν κάποια μέτρα, ο Οιδίπους θα ζητήσει να σταματήσουν για να μάθουν πού

¹⁵¹⁶ «..... διότι ποιος είσαι
κι ό,τι φοράς και το δύστυχο κεφάλι σου σε μας
το φανερώνουν.»

¹⁵¹⁷ SEALE (1982) 114.

¹⁵¹⁸ «Ποιος τη μέρα τη σημερινή τον αλήτη Οιδίποδα
με λίγα δώρα να φιλοξενήσει θα δεχτεί.»

¹⁵¹⁹ Για την είσοδο από την αριστερή πάροδο και τη σημασία της κίνησης από τα αριστερά προς τα δεξιά, ακολουθώντας τον άξονα ανατολής–δύσης, στη συγκεκριμένη τραγωδία βλ. WILES (1997) 146–151. Ο μελετητής ταυτίζει το αριστερό μέρος με τις χθόνιες θεότητες, τη θεά Αθηνά, την ελιά, τη φύση, την άγρια Θήβα και τον ατομισμό, ενώ τη δεξιά πλευρά με την πατριαρχία και τους ολύμπιους θεούς, τον Ποσειδώνα, το άλογο, την πόλη, την πολιτισμένη Αθήνα και την κοινωνικοποίηση. Κατά την πορεία του από τα αριστερά προς τα δεξιά, από την αδυναμία στη δύναμη, ο Οιδίπους βαδίζει προς τη μετουσίωση.

βρίσκονται και η Αντιγόνη θα τον βοηθήσει να καθίσει «ἐπ’ ἀξέστου πέτρου» (στ. 19), δηλαδή σε τραχιά, ακατέργαστη πέτρα. Αργότερα, πριν από την είσοδο του Χορού στην *ορχήστρα*, ο Οιδίπους ζητά από την κόρη του να τον κρύψει μέσα στο άλσος ώστε να εκτιμήσει τις προθέσεις των γερόντων του Κολωνού και να ενεργήσει ανάλογα (στ. 113–114). Μπορούμε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι κρύφτηκαν πίσω από τους ζωγραφικούς πίνακες που παρίσταναν τη βλάστηση του άλσους,¹⁵²⁰ για να προβάλλουν σιγά σιγά και να προχωρήσουν προς το μέρος του Χορού από τον στ. 138 κ.ε. Όταν ο Οιδίπους πείθεται από τους γέροντες να εγκαταλείψει τον ιερό χώρο, ακολουθώντας τις οδηγίες του Χορού και καθοδηγούμενος από την Αντιγόνη φθάνει στο όριο της μη καθαγιασμένης περιοχής, όπου μπορεί ο καθένας να κινηθεί ελεύθερα. Χωρίς να προχωρήσει μέσα σ’ αυτή την περιοχή, στέκεται μπροστά σε ένα «άντιπετρον βῆμα» όπου θα καθίσει και πάλι καθ’ υπαγόρευση του Χορού (στ. 191–196):

ΧΟ. Αὐτοῦ· μηκέτι τοῦδ’ ἀντιπέτρου

βήματος ἔξω πόδα κλίνης.

ΟΙ. Οὕτως;

ΧΟ. Ἴαλις, ὡς ἀκούεις.

ΟΙ. ἼΗ ἴσθῶ;

ΧΟ. Λέχριός γ’ ἐπ’ ἄκρου
λάου βραχὺς ὀκλάσας.¹⁵²¹

Ο Ley¹⁵²² αναρωτιέται αν ο Οιδίπους κάθισε στο μέρος στο οποίο του υπέδειξε ο Χορός και αν παρέμεινε καθισμένος στη συνέχεια, ή αν σηκώθηκε για να

¹⁵²⁰ Η Dale [DALE (1956) 102] υποθέτει ότι ο Οιδίπους και η Αντιγόνη κρύφτηκαν πίσω από έναν πυκνό θάμνο που αποτελούσε μέρος του σκηνικού και τον οποίο τοποθετεί επάνω στο *εκκύκλημα* που προβάλλει εν μέρει.

¹⁵²¹ «ΧΟ. Εδώ στάσου· κι απ’ αυτό το πέτρινο κάθισμα
το πόδι σου μην ξεκουνήσεις.

ΟΙ. Έτσι;

ΧΟ. Αρκετά, όπως ακούς.

ΟΙ. Αλήθεια, να καθίσω;

ΧΟ. Λοξά πάνω στην κορφή
του βράχου συμμαζεμένος κάθισε.»

¹⁵²² LEY (2007) 89 και 95: “We might conclude that *Œdipus* has not sat down but that his dance as well as his song expresses agitation in rising conjunction with that of the *choros*”.

τραγουδήσει και να ορχηθεί μαζί με τον Χορό. Κλίνει υπέρ της άποψης ότι ο Οιδίπους παρέμεινε όρθιος, γιατί το τραγούδι του εκφράζει ρυθμό σε αυξανόμενη σύζευξη με αυτόν του Χορού. Ωστόσο, στους στ. 195 κ.ε. η Αντιγόνη σαφώς βοηθά τον πατέρα της να καθίσει. Εξάλλου, όταν οι γέροντες του Χορού πληροφορούνται την ταυτότητα του Οιδίποδα, τον αναγκάζουν να σηκωθεί από το πέτρινο κάθισμά του, όπως ο ίδιος θα πει παρακάτω, στους στ. 263–264:

κάμοίγε ποῦ ταῦτ' ἐστίν, οἵτινες βάρων
ἐκ τῶνδέ μ' ἐξάραντες εἶτ' ἐλαύνετε.¹⁵²³

και στον 276:

ὥσπερ με κάνεστήσαθ', ὦδε σώσατε.¹⁵²⁴

Δεν αποκλείεται ο Οιδίπους να σηκωνόταν κατά διαστήματα, αλλά δεν είναι καθόλου απαραίτητο να απομακρύνεται από την περιοχή του «ἀντιπέτρου βήματος» και είναι αρκετά πιθανό ότι παρέμενε καθισμένος στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος.¹⁵²⁵ Είναι αλήθεια ότι στις σωζόμενες τραγωδίες οι υποκριτές κάθονται σπάνια ή για λίγο, αλλά μου είναι δύσκολο να φανταστώ ποια εντύπωση θα έδινε ή πόσο ευλογοφανής θα ήταν η όρχηση¹⁵²⁶ ενός τυφλού γέροντα που έχει ανάγκη βοήθειας για να περπατήσει και μόνον. Από το «ἀντίπετρον βῆμα» ο Οιδίπους θα συνομιλήσει με τον Χορό και θα δεχθεί την Ισμήνη, τον Θησέα, τον Κρέοντα και τον Πολυνείκη, οι οποίοι εισέρχονται αναλόγως από τη δεξιά ή την αριστερή *πάροδο* και κατευθύνονται προς αυτόν.

Στην τελική σκηνή ο Οιδίπους σηκώνεται μεγαλόπρεπα και, χωρίς να υποβαστάζεται από κανέναν, εισέρχεται στο ιερό άλσος από την κεντρική πύλη της *σκηνής*. Τον ακολουθούν οι κόρες του, ο Θησέας και τουλάχιστον ένας ακόμη άνδρας. Όλοι αυτοί, μετά τον θάνατο του Οιδίποδα, επανεμφανίζονται ο ένας μετά τον άλλον από την ίδια

¹⁵²³ «Κι αυτά πού είναι για μένα, που αφού απ' τη θέση μου με σηκώσατε, ύστερα με διώχνετε.»

¹⁵²⁴ «Όπως ακριβώς με σηκώσατε, έτσι και να με σώσετε.»

¹⁵²⁵ DALE (1956) 102· STANLEY (1970) 253.

¹⁵²⁶ Όπως έχει προταθεί από τον LEY (2007) 95.

θύρα (ο αγγελιοφόρος στον στ. 1572, η Αντιγόνη με την Ισμήνη στον στ. 1670 και ο Θησέας στον στ. 1751).¹⁵²⁷

6.3 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

6.3.1 Οι εικόνες

Με τη σκηνή *αυλίας* του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ* έχουν συνδεθεί μία αττική αγγειογραφία, σύγχρονη με την εποχή *διδασκαλίας* του δράματος, και δύο αγγειογραφίες απουλικών αγγείων των μέσων του 4ου αι. π.Χ.¹⁵²⁸ Οι εικόνες αυτές είναι τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, ώστε θα εξεταστούν ξεχωριστά.¹⁵²⁹

IV.1 Πολύγυρος, Αρχαιολογικό Μουσείο 5.77.130.¹⁵³⁰ Αττικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος (αποσπασματικά σωζόμενος), ύψ. 0,20μ, αποδίδεται στον Ζωγράφο του Τάφου του *Montesarchio 121* (προέρχεται από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Προνόμου), προέλευση: *Ολυνθος, περιοχή των οικιών, αρχές 4ου αι. π.Χ.* Στην πίσω όψη του αγγείου διατηρούνται αποσπασματικά τρεις στεφανηφόροι άνδρες με πυρσούς, ο ένας εκ των οποίων κρατά επιπλέον και κάνεον (*κανοῶν*), και στη μέση μία γυναίκα που παίζει αυλούς. [Εικ. 76–77]

¹⁵²⁷ SEALE (1982) 138· WILES (1997) 165–166· LEY (2007) 69.

¹⁵²⁸ Σύντομες περιγραφές των αγγειογραφιών παρατίθενται στον κατάλογο των αγγείων, στο Παράρτημα Ι.

¹⁵²⁹ Επιπλέον, ως αποτύπωση της έλευσης του Οιδίποδα στον Κολωνό έχει ερμηνευθεί παράσταση αττικού ερυθρόμορφου αμοφορέα τύπου Νόλα, που βρίσκεται στη *Συλλογή του Πανεπιστημίου της Μελβούρνης*: CONNOR & JACKSON (2000) 143–144, αρ. 49. Μία γυναίκα κάνει σπονδή τη στιγμή της άφιξης ενός γενειοφόρου άνδρα με ταξιδιωτική αμφίεση. Ο άνδρας στηρίζεται σε ράβδο με το δεξί χέρι και, με τον δείκτη του δεξιού χεριού, υποτίθεται ότι δείχνει τα μάτια του, ενδεχομένως για να υποδείξει ότι είναι τυφλός: βλ. ABPAMΙΔΟΥ (2012) 139–140. Το στοιχείο αυτό οδήγησε στην υπόθεση ότι απεικονίζεται ο Οιδίπους. Κατά τη γνώμη μου, είναι φανερό ότι δεν έχει γίνει καμία προσπάθεια να αποδοθεί χειρονομία δείξης. Με ανάλογο τρόπο (με τεντωμένο τον δείκτη) κρατά τη ράβδο και ο ιματιοφόρος νέος που απεικονίζεται στην πίσω όψη του αγγείου. Επιπλέον, η μορφή του μεσήλικα ταξιδιώτη με τον κοντό χιτώνα και τον πέτασο δεν ταιριάζει με τον Οιδίποδα. Ούτως ή άλλως η αγγειογραφία δεν θα μας απασχολήσει καθώς το αγγείο είναι παλαιότερο της τραγωδίας (440 π.Χ.) και η παράσταση δεν αποτυπώνει σκηνή *αυλίας*.

¹⁵³⁰ ROBINSON (1933) 107–109, αρ. 130· BROMMER (1972)· MACPHEE (1997) 253–255, εικ. 11–12· TIVERIOS (2009) εικ. 5–6· ABPAMΙΔΟΥ (2012).

IV.2 Βατικανό, 18255 (AA2)¹⁵³¹ (παλαιότερα στη Ρώμη, συλλογή *Gualtieri*, παλαιότερα στη Νάπολη, συλλογή *Valletta*). Απουλικός κρατήρας ερυθρόμορφος (σε σχήμα ελικωτού κρατήρα αλλά χωρίς έλικες), ύψ. περ. 60 εκ., αποδίδεται στον Ζωγράφο της Ιλίου Πέρσεως, 365–355 π.Χ. [Εικ. 78]

IV.3 Μελβούρνη, Συλλογή Geddes A:58¹⁵³² (παλαιότερα στην Αγορά Αρχαιοτήτων του Λονδίνου). Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 0,55μ., κοντά στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του *De Schulthess*, περ. 340 π.Χ. Στην πίσω όψη του αγγείου: παράσταση με Σάτυρο και Μαινάδες. [Εικ. 79]

Η διακόσμηση του αττικού κρατήρα **IV.1** καταλαμβάνει δύο οριζόντιες ζώνες, αλλά ο κρατήρας διατηρείται σε αποσπασματική κατάσταση. Στο κέντρο της σύνθεσης διασώζεται το άνω τμήμα του σώματος γενειοφόρου ηλικιωμένου άνδρα με ποικιλμένο χιτώνα και ιμάτιο, ο οποίος κρατά ράβδο και φαίνεται να ήταν καθιστός. Εκατέρωθεν αυτού σώζονται αποσπασματικά νεαρή γυναίκα, που σπεύδει με προτεταμένα χέρια προς αυτόν, και κρανοφόρος πολεμιστής (από κάποιους έχει ταυτιστεί με την Αθηνά). Πίσω από τον πολεμιστή, όρθια νεαρή γυναικεία μορφή που κρατά φιάλη και στο άκρο αριστερά στεφανηφόρος κεφαλή καθιστού (κατά πάσα πιθανότητα) γενειοφόρου άνδρα που κρατά σκήπτρο. Ο ηλικιωμένος άνδρας, ο οποίος φαίνεται να είναι το κέντρο ενδιαφέροντος της σύνθεσης, υψώνει το δεξί χέρι και στρέφεται προς την άνω ζώνη, όπου απεικονίζονται ο Ποσειδώνας με τη σύντροφό του σε καταστόλιστη κλίση. Στο κέντρο της άνω ζώνης, δύο πανομοιότυπα ντυμένοι στεφανηφόροι νέοι με δώρατα τρέχουν προς το θεϊκό ζεύγος. Πίσω από αυτούς, γενειοφόρος άνδρας με πύλο κρατά πυρσό. Στο άκρο αριστερά διατηρούνται τα κάτω άκρα γυμνού νέου.

¹⁵³¹ PETERSEN (1915) 630–634· SÉCHAN (1926) 209–210, εικ. 65· *MTSP*² 128, 157, 166, TV 48· *RVAp* I 194/13· *LIMC* “Atreus” 3 = “Danae” 71*· *RVAp Suppl.* 2: 44· AELLEN (1994) 30, 35, 42, 45, 52, 56, 70, 97, 204, αρ. 19, πίν. 24–25· *CFST* 424, Ap 69. πίν. LXVI· *P&P* 223–224, αρ. 84· VAHTIKARI (2014) App. I 597.

¹⁵³² *RVSIS*, 88, εικ. 200· *RVAp Suppl.* 2: 136, αρ. 81, πίν. 33, 4· AELLEN (1994) 33, 37, 52, 73–74, 114, 205, αρ. 29, πίν. 36· BRANDES-DRUBA (1994) 261, αρ. VII.3.16· KRAUSKOPF στο *LIMC* “Ismene” I, 2* = “Oidipous” 9· GREEN (2003) 28· *CFST* Ap 131· *P&P* 100–102, αρ. 27.

Η παράσταση του απουλικού κρατήρα **IV.2** χωρίζεται σε δύο οριζόντιες ζώνες: στην άνω ζώνη, θεότητες (καθιστή θεά, καθιστή Αφροδίτη που συνομιλεί με Έρωτα, άπτερη Ερινύα με πυρσό και φίδι) και στην κάτω, σκηνή *ασυλίας* (βωμός επάνω στον οποίο κάθεται ηλικιωμένος άνδρας, δίπλα του όρθια νέα γυναίκα, εραλδικά στέκονται όρθιος ώριμος άνδρας με σκήπτρο και διάδημα στα μαλλιά και νέος οπλισμένος με ακόντια). Ο *ικέτης* έχει λευκά μαλλιά και γένια, φορά κοντό χιτώνα, χλαμύδα και ενδρομίδες, και κρατά ξίφος μέσα στον κολεό. Δίπλα στον βωμό δεσπόζει εντυπωσιακός φοίνικας, ο οποίος καταλαμβάνει όλο το ύψος της παράστασης.

Στον απουλικό κρατήρα **IV.3** το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει εντυπωσιακά μεγάλος ορθογώνιος βωμός που πατά σε κρηπίδα. Επάνω στον βωμό κάθονται ηλικιωμένος τυφλός άνδρας (δύο γραμμές στη θέση των ματιών) στο κέντρο, και δύο νέες γυναίκες δεξιά και αριστερά. Αριστερά του βωμού στέκεται ώριμος άνδρας με σκήπτρο και δεξιά νέος με ραβδί ή σκήπτρο. Επάνω δεξιά καθιστή φτερωτή Ερινύα. Πίσω από τον βωμό, δύο κίονες με ιωνικά κιονόκρανα στέφονται από λέβητες σε τριποδικές βάσεις.

6.3.2 Ερμηνεία των εικόνων

Πρόσφατα η Αβραμίδου¹⁵³³ επεχείρησε να συνδέσει την κύρια παράσταση του αττικού κρατήρα της Ολύθνου (**IV.1**) με το θέατρο βασιζόμενη, εκτός των άλλων, στην εκφραστικότητα των μορφών, στη «θεατρικότητα» των κινήσεων και στην ποικιλία των ενδυμάτων. Επίσης, συνεκτίμησε το γεγονός ότι ο ζωγράφος στον οποίο αποδίδεται η αγγειογραφία προέρχεται από το εργαστήριο του *Ζωγράφου του Προνόμου*, γνωστού για τις απεικονίσεις θεατρικών θεμάτων. Ειδικότερα, ερμηνεύει την παράσταση του κρατήρα ως μία σκηνή εμπνευσμένη από την τραγωδία του Σοφοκλή. Στη μορφή του ηλικιωμένου άνδρα αναγνωρίζει τον Οιδίποδα που κατέφυγε στον Κολωνό. Οι δύο μορφές εκατέρωθεν αυτού υποτίθεται ότι είναι η Αντιγόνη και ο βασιλιάς Θησέας. Η γυναικεία μορφή με τη φιάλη ερμηνεύεται ως η Ισμήνη ή κάποια βοηθός της σπονδής που προσέφερε ο Θησέας στον Ποσειδώνα, ενώ

¹⁵³³ ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ (2012).

το κεφάλι του γενειοφόρου άνδρα στο αριστερό άκρο ως ο Μόριος Ζευς (στ. 700–706) ή ο Αιγέας, θνητός πατέρας του Θησέα. Το δένδρο στο βάθος θα λειτουργεί ως υπόμνηση του άλσους των Ευμενίδων. Η απεικόνιση του Ποσειδώνα με τη σύντροφό του υποτίθεται ότι αποτελεί τοπογραφική αναφορά του Κολωνού και σύμβολο της σχέσης του με τον Θησέα, γιατί στην τραγωδία ο βασιλιάς προσφέρει θυσία στον Ποσειδώνα τη στιγμή της έλευσης του Πολυνεΐκη. Οι δίδυμοι πολεμιστές της άνω ζώνης θα είναι οι αγγελιαφόροι τους οποίους έστειλε ο Θησεύς στους Αθηναίους, που θυσίαζαν στον βωμό του Ίππιου Ποσειδώνα, για να τους καλέσει να ξεκινήσουν την καταδίωξη του Κρέοντα (ο κάλαθος με τα φρούτα αριστερά είναι προσφορά στον θεό). Μία άλλη εκδοχή είναι ότι πρόκειται για τον Δημοφώντα και τον Ακάμαντα, που ήταν εγγονοί του Ποσειδώνα, γιοι του Θησέα και διάδοχοι του αθηναϊκού θρόνου, και οι οποίοι μετέχουν του μυστικού θανάτου του Οιδίποδα (στ. 1579–1666). Η ανδρική μορφή που κρατά πυρσό, στο επάνω αριστερό άκρο, θα μπορούσε να είναι ο Προμηθέας, η λατρεία του οποίου στον Κολωνό μαρτυρείται στην τραγωδία του Σοφοκλή (στ. 55–56) και η νεαρή ανδρική μορφή που σώζεται αποσπασματικά, ο επώνυμος ήρωας της περιοχής, ο Κολωνός.

Η πρόταση είναι ενδιαφέρουσα καθώς η κατασκευή του κρατήρα φαίνεται πως είναι σύγχρονη με τον χρόνο *διδασκαλίας* του δράματος, αλλά η αποσπασματική κατάσταση στην οποία διατηρείται το αγγείο και η πολυπλοκότητα της σύνθεσης καθιστούν την ερμηνεία αρκετά επισφαλής. Καθώς η κεντρική μορφή δεν απεικονίζεται με το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Οιδίποδα, την τυφλότητα, δεν υπάρχει κάποιο ασφαλές στοιχείο για την ταύτισή της με τον ήρωα.¹⁵³⁴ Η δική μου εκτίμηση είναι ότι το πλήθος των προσώπων —πολλά από τα οποία, σύμφωνα με την ερμηνεία που έχει δοθεί, δεν αντιστοιχούν σε κεντρικούς χαρακτήρες του έργου— δεν θα κατήθυνε τον θεατή να κάνει τη σύνδεση της εικόνας με το συγκεκριμένο

¹⁵³⁴ Η Αβραμίδου [ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ (2012) 138, σημ. 22] πιστεύει ότι «δεν ήταν απαραίτητο να απεικονιστεί ο Οιδίποδας τυφλός για να καταλάβει ο χρήστης του αγγείου την κατάσταση στην οποία βρισκόταν» και προς επίρρωση της θέσης της αναφέρει την απόδοση των μορφών στον αττικό αμφορέα τύπου Νόλα (*Συλλογή Πανεπιστημίου Μεμβούρνης*) και στον απουλικό κρατήρα του Ζωγράφου της *Ιλίου Πέρσεως* (*Βατικανό, 18255*: βλ. εδώ, αγγείο *IV.2*). Κατά τη γνώμη μου, οι παραστάσεις αυτές δεν αποτυπώνουν την έλευση και την *ασυλία* του Οιδίποδα στον Κολωνό: βλ. εδώ [380](#) και [385](#).

δράμα. Με δεδομένο ότι παραμένει ερώτημα αν αποτυπώνεται σκηνή *ασυλίας*, η συγκεκριμένη αγγειογραφία δεν θα μας απασχολήσει περαιτέρω.

Η παράσταση του απουλικού κρατήρα **IV.2** αποτυπώνει σκηνή *ασυλίας* που διαδραματίζεται σε ιερό χώρο, όπως γίνεται φανερό από τον βωμό, από τα ιερά σύμβολα του βάθους (κλαδί δάφνης, κορδέλα, φιάλες με πλεκτές ταινίες), ίσως και από την παρουσία των θεών στην άνω ζώνη. Η αγγειογραφία πιθανότατα συνδέεται με το θέατρο και υπάρχουν πολλά στοιχεία που συνηγορούν σ' αυτό εκτός από το ίδιο το θέμα. Οι εφαρμοστές, ποικιλμένες με γεωμετρικά σχέδια χειρίδες, που διακρίνονται μέσα από τους χιτώνες των ανδρών, και οι ενδρομίδες με τις γλώσσες θα μπορούσαν να είναι ενδείξεις θεατρικών κοστουμιών. Η «χειρονομία ομιλίας» του βασιλιά υπαινίσσεται δραματικό επεισόδιο και η διονυσιακή σκηνή στην πίσω όψη του αγγείου ίσως υπαγορεύει σχέση με το δράμα. Επιπλέον, ο *Ζωγράφος της Ιλίου Πέρσεως*, στον οποίο αποδίδεται η αγγειογραφία, υπήρξε ο δημιουργός πολλών άλλων έργων που έχουν συνδεθεί με το θέατρο.¹⁵³⁵ Έχουν διατυπωθεί διάφορες προτάσεις για την ερμηνεία της συγκεκριμένης σκηνής, που τη συνδέουν είτε με τον *Δεύτερο Θυέστη* του Σοφοκλή,¹⁵³⁶ είτε με τις τραγωδίες του Ευριπίδη *Άλκμέων* *ὁ διά Κορίνθου*,¹⁵³⁷ *Δίκτυς*,¹⁵³⁸ *Κρήτες*¹⁵³⁹ ή *Ἑλένη*.¹⁵⁴⁰ Η σύνδεσή της με τον *Οιδίποδα ἐπί Κολωνῶ* διατυπώθηκε αρχικά από τον Millingen¹⁵⁴¹ και υποστηρίχθηκε από τους Séchan¹⁵⁴² και Arias.¹⁵⁴³ Σύμφωνα με την εκδοχή αυτή, οι *ικέτες* είναι ο Οιδίπους και

¹⁵³⁵ VAHTIKARI (2014) 204.

¹⁵³⁶ PETERSEN (1915) 630–634.

¹⁵³⁷ ZIELINSKI (1922) 315–318. Την υπόθεση του δράματος διηγείται ο Ψευδο-Απολλόδωρος (3.7.7).

¹⁵³⁸ *MTSP*² 128, 157, 166, TV 48. Για την ερμηνεία αυτή βλ. εδώ [386](#).

¹⁵³⁹ AELLEN (1994) 30, 35, 42, 45, 52, 56, 70, 97, 204, αρ. 1, πίν. 24–25. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, οι *ικέτες* είναι η Πασιφάη και ο Δαίδαλος που διώκονται από τον Μίνωα. Ο φοίνικας υποδηλώνει το τοπίο της Κρήτης ενώ επάνω αριστερά απεικονίζεται η νύμφη Κρήτη, προσωποποίηση του νησιού.

¹⁵⁴⁰ Οι Schefold και Jung [SCHEFOLD & JUNG (1989) 368–369, εικ. 329] αναγνωρίζουν στους *ικέτες* την Ελένη και τον Μενέλαο. Δεξιά τους ο Θεοκλύμενος, βασιλιάς της Αιγύπτου. Η Ερινύα επάνω παραπέμπει στην τιμωρία του Θεοκλύμενου, η Αφροδίτη με τον Έρωτα συμβολίζουν την αγάπη του ζευγαριού που ξαναέσμιξε και η γυναικεία μορφή επάνω αριστερά θα μπορούσε να είναι η ιέρεια Θεονόη. Δίνεται η εντύπωση ότι ο κύριος λόγος που οδήγησε στην ερμηνεία αυτή είναι η παρουσία ενός τόσο μεγάλου φοίνικα που φέρνει στον νου αιγυπτιακά τοπία. Κατά τα άλλα, είναι περιεργό που ο Μενέλαος απεικονίζεται αρκετά ηλικιωμένος και όχι ως κήρυκας, όπως εμφανίζεται στην τραγωδία. Η γυναικεία μορφή της άνω ζώνης δεν θυμίζει τον τύπο της ιέρειας όπως μας είναι γνωστός από άλλες αγγειογραφίες *ασυλίας*.

¹⁵⁴¹ MILLINGEN (1813) 40–43, πίν. 23–24.

¹⁵⁴² SÉCHAN (1926) 209–210, εικ. 65.

η Αντιγόνη, και ο βασιλιάς είναι ο Θησέας. Στο πρόσωπο του νέου βλέπουν είτε τον Πολυνείκη ή τον αγγελιοφόρο του Κρέοντα (Millingen) είτε έναν δορυφόρο ή αγγελιοφόρο του Θησέα (Séchan). Κατά τον Séchan η παρουσία του φοίνικα αποτελεί «ελεύθερη απόδοση» της βλάστησης του ιερού άλσους και με ανάλογη ελευθερία ο Οιδίπους απεικονίζεται ένοπλος και όχι τυφλός.

Η παραπάνω εκδοχή είναι αρκετά αυθαίρετη για πολλούς λόγους. Δεν θα είχε καμία σχέση με τον μύθο η απόδοση ενός Οιδίποδα χωρίς το χαρακτηριστικό του γνώρισμα, την τυφλότητα, πόσω μάλλον που οι αγγειογράφοι δεν φαίνεται να συναντούσαν δυσκολίες στην απόδοση ενός τυφλού προσώπου.¹⁵⁴⁴ Επιπλέον, θα περίμενε κανείς τον Οιδίποδα με ποδήρες ένδυμα αντί του κοντού χιτώνα και προσωπικά δεν με ικανοποιεί η ερμηνεία ότι το ξίφος που κρατά χρησιμοποιείται για να δηλώσει έναν βασιλιά που διατηρεί το μεγαλείο του. Η σοβαρότερη ένσταση που θα είχε κανείς σχετίζεται με την παρουσία του εντυπωσιακού φοίνικα που δεσπόζει στην παράσταση. Ο φοίνικας δηλώνει είτε εξωτικό τοπίο¹⁵⁴⁵ είτε ιερό που έχει σχέση με τον Απόλλωνα ή την Άρτεμη.¹⁵⁴⁶ Θα μπορούσε να παραπέμπει σε τοπίο της Δήλου, όπου υποτίθεται ότι γεννήθηκαν οι δύο θεοί κάτω από έναν φοίνικα. Ακόμη, σε συνδυασμό με το κλαδί δάφνης στο δεξί άκρο της σκηνής, θα μπορούσε να υποδηλώνει το δελφικό ιερό, όπως συμβαίνει στον απουλικό κρατήρα του *Μιλάνου* (*Συλλογή Η.Α. 239*),¹⁵⁴⁷ όπου ένας εξίσου εντυπωσιακός φοίνικας απεικονίζεται δίπλα στον ομφαλό. Η Ερινύα έχει άμεση σχέση με την υπόθεση της τραγωδίας, αλλά η παρουσία της θα μπορούσε να παραπέμπει σε οποιοδήποτε δράμα εκδίκησης. Η σκηνή της Αφροδίτης και του Έρωτα, που υπαινίσσεται τον ερωτικό χαρακτήρα της

¹⁵⁴³ ARIAS (1935–36) 183–184, εικ. 1.

¹⁵⁴⁴ Πρβλ. Αμφορέας του *Λονδίνου* *British Museum E302* (ARV² 652/2)· λουτροφόρος του *Λονδίνου* *British Museum 1900.5–19.1* (RVAp II 18/19, πίν. 174.1)· οινοχόη της *Βασιλείας BS 473* (RVAp II 18/73a)· θραύσμα κρατήρα της *Οκλαχόμα Univ. C53. 455* [RVAp II 18/78· TRENDALL & WEBSTER (1971) III.3.42]· κρατήρας του *Ruvo Jatta 1095* (LCS 47/243, πίν. 19).

¹⁵⁴⁵ Πρβλ. Αττική ερυθρόμορφη υδρία του 400 π.Χ. (*Αθήνα, EAM 17469*) με φοίνικα στο κέντρο της παράστασης, εν μέσω των Πλειάδων (κόρες του Άτλαντα που μεταμορφώθηκαν από τον Δία σε αστέρια). Ο φοίνικας εδώ συμβολίζει το τέλος του κόσμου, την Αιθιοπία, απ' όπου ξεκινούσαν τα ουράνια σώματα την άνοδό τους στο στερέωμα.

¹⁵⁴⁶ Ωστόσο, σε παράσταση λευκανικού κρατήρα του 360–340 π.Χ. που απεικονίζει άθλο του Θησέα, ο Σίνης ο Πιτυοκάμπτης παριστάνεται να λυγίζει έναν φοίνικα: *LIMC* “Theseus” 83*.

¹⁵⁴⁷ Παλαιότερα στο *Ruvo di Puglia*, Συλλογή Caputi. Βλ. *CFST* Ap 72, 425 και πίν. LXVIII, όπου και βιβλιογραφία.

ιστορίας, δε συνδέεται με το δράμα του Οιδίποδα.¹⁵⁴⁸ Η παράσταση παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αγγειογραφία απουλικού ελικωτού κρατήρα του *Princeton, University Art Museum 1989.40*,¹⁵⁴⁹ που αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο και έχει συνδεθεί από την Καραμάνου¹⁵⁵⁰ με την τραγωδία του Ευριπίδη *Δίκτυς*, η οποία διαδραματίζεται στη Σέριφο [εικ. xxvii]. Ο νέος πολεμιστής της παράστασης του *IV.2*, όμως, δε διαθέτει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Περσέα (δεν κρατά την *κίβισιν* μέσα στην οποία είχε το κεφάλι της Μέδουσας). Πέραν τούτου, ο φοίνικας δύσκολα θα συνδυαζόταν με το τοπίο της Σερίφου. Θα ήταν, λοιπόν, συνετό να συνταχθούμε με την άποψη του Tarlin¹⁵⁵¹ καταλήγοντας ότι, προς το παρόν, δεν είναι δυνατόν να αναγνωρίσουμε τον μύθο που αφηγείται και την τραγωδία που ανακαλεί η αγγειογραφία του κρατήρα *IV.2*.

Όσον αφορά στην παράσταση του απουλικού κρατήρα *IV.3* είναι προφανές ότι έχουμε σκηνή *ασυλίας* σε έναν ιερό χώρο, όπως καταδεικνύεται από τον μεγάλο βωμό, τους κίονες που στέφονται από τρίποδες, τα αναθήματα που εικονίζονται στο βάθος (βουκράνιο, φιάλες, πλεκτές ταινίες). Η παράσταση μπορεί να συνδεθεί με το θέατρο καταρχάς λόγω του ίδιου του θέματός της. Επίσης, η «χειρονομία ομιλίας» του *ικέτη* και οι χειρονομίες των άλλων προσώπων υπαινίσσονται δραματικό επεισόδιο. Εκτός αυτού, οι ενδρομίδες των δύο ανδρών, που ανεβαίνουν ψηλά στην κνήμη και καταλήγουν σε γλωσσίδα, είναι χαρακτηριστικές της θεατρικής *σκευής*. Οι λέβητες επάνω σε τριποδικές βάσεις, στην κορυφή των κίωνων, θυμίζουν τα χορηγικά μνημεία και ίσως επιτελούν διπλή λειτουργία: εκτός του ότι καταδεικνύουν την ιερότητα του χώρου, μπορεί παράλληλα να υποδηλώνουν νίκη σε δραματικούς αγώνες.

Πιο συγκεκριμένα, η παράσταση μπορεί να συνδεθεί με τον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ*, γιατί θα ήταν ακατανόητη αν κάποιος δε γνώριζε τον μύθο του Οιδίποδα όπως

¹⁵⁴⁸ Η σύνδεση δεν είναι απαραίτητη, διότι στις αγγειογραφίες της Μεγάλης Ελλάδας ο ρόλος των θεών μπορεί να είναι απλά διακοσμητικός, αλλά καλό είναι να αποκλειστεί πρώτα κάθε άλλη πιθανότητα.

¹⁵⁴⁹ *RVAp Suppl.* 2/1: 46, πίν. V· *CFST Ap* 67, πίν. LXVI.

¹⁵⁵⁰ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2002–03) 170 κ.ε.

¹⁵⁵¹ *P&P* 224.

μεταπλάστηκε από τον Σοφοκλή. Ο ηλικιωμένος *ικέτης* με το ποδήρες ένδυμα, που απεικονίζεται τυφλός με βακτηρία στο αριστερό χέρι και με υψωμένο το δεξί σε «χειρονομία ομιλίας» φέρνει στον νου την περιγραφή του Πολυνείκη (1257–1261)¹⁵⁵² και δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Οιδίποδα που αναζητά άσυλο στον Κολωνό της Αθήνας. Οι δύο νέες *ικέτιδες* είναι οι κόρες του. Προφανώς η κοπέλα δεξιά, που έχει καλυμμένο το κεφάλι και σηκώνει το χέρι σε διστακτική χειρονομία, είναι η Ισμήνη. Αριστερά, η νέα γυναίκα με το στολισμένο ένδυμα, την πλούσια κόμμωση και, προπαντός, τη χειρονομία κίνησης, θα είναι η δυναμικότερη και πιο επιβλητική Αντιγόνη. Ο νέος άνδρας δεξιά, που υψώνει το δεξί σε χειρονομία δισταγμού ή αμηχανίας, πρέπει να είναι ο Πολυνείκης. Ο γενειοφόρος μεσήλικας αριστερά, θα μπορούσε να είναι είτε ο Θησέας είτε ο Κρέων.¹⁵⁵³ Ο Taplin¹⁵⁵⁴ ερμηνεύει τον μεσήλικα άνδρα ως Κρέοντα και τον νεότερο ως Πολυνείκη, πιστεύοντας πως ο αγγειογράφος θέλησε να απεικονίσει εραλδικά τους δύο αντιπάλους και να αντιπαραβάλει τη γεμάτη σιγουριά και αυθάδεια στάση του Κρέοντα με το διστακτικό ύφος του Πολυνείκη. Ο Green¹⁵⁵⁵ θεωρεί πιθανότερο ότι είναι ο Θησεύς, πιστεύοντας ότι ο αγγειογράφος θέλησε να απεικονίσει συγκεκριμένη σκηνή του έργου κατά την οποία ο Πολυνείκης συνομιλεί με τον Οιδίποδα παρουσία του βασιλιά της Αθήνας. Η τοποθέτηση του Green μοιάζει πειστικότερη και για τον πρόσθετο λόγο ότι στις εικονογραφικές παραστάσεις που έχουν συνδεθεί με το θέατρο κατά κανόνα αποτυπώνονται οι κεντρικοί χαρακτήρες του έργου. Κατά συνέπεια, η αποτύπωση του Θησέα θα ήταν ευλόγως αναμενόμενη έναντι του Κρέοντα, ο οποίος διαδραματίζει έναν λιγότερο σημαντικό ρόλο στο δράμα. Επίσης, στις αγγειογραφίες της Μεγάλης Ελλάδας συχνά αποτυπώνεται ισορρόπως και με συμμετρία η αντίθεση μεταξύ του *σωτήρα* (εν προκειμένω του Θησέα) και του προσώπου με το οποίο ο *ικέτης* έρχεται σε δραματική αντιπαράθεση (εν προκειμένω

¹⁵⁵²έκβεβλημένον
έσθητι σὺν τοιᾶδε, τῆς ὀ δυσφιλῆς
γέρων γέροντι συγκατώκηκεν πίνος
πλευρὰν μαραίνων, κρατὶ δ' ὀμματοστερεῖ
κόμη δι' αὔρας ἀκτένιστος ᾗσσεται.

Βλ. ROSCINO (2003) 237.

¹⁵⁵³ P&P 101· KRAUSKOPF στο LIMC “Ismene” 2*.

¹⁵⁵⁴ P&P, ὅπ.π.

¹⁵⁵⁵ GREEN (2003) 28.

του Πολυνείκη).¹⁵⁵⁶ Στην Ερινύα μπορεί να αποδοθεί διπλός ρόλος: αφενός μεν είναι μια αλληγορία της τιμωρίας και της εκδίκησης, αφετέρου δε ίσως αποτελεί αναφορά στο ιερό άλσος των Ευμενίδων όπου διαδραματίζεται η υπόθεση της τραγωδίας.¹⁵⁵⁷ Ας επισημανθεί ότι η απεικόνιση της Ερινύας (κοντός χιτώνας με ζώνη στη μέση και σταυρωτούς μασχαλιστήρες, ψηλές ενδρομίδες με γλώσσες, φίδια στα μαλλιά και ξίφος στο αριστερό χέρι) θυμίζει τις Ερινύες που καταδιώκουν τον Ορέστη στις αγγειογραφίες που αποτυπώνουν την *ασυλία* του ήρωα στον *ομφαλό* ή σε βωμό. Η Ερινύα, όμως, αυτή δεν επιτίθεται όπως κατά κανόνα συμβαίνει στις προηγούμενες σκηνές, αφού είναι καθισμένη και το σπαθί της βρίσκεται στη θήκη του· απλώς παρακολουθεί τα τεκταινόμενα με το βλέμμα στραμμένο στον βασιλιά.

Ασφαλώς στην τραγωδία του Σοφοκλή δεν υπάρχει βωμός αλλά λίθος —είτε «βάθρον ἀσκέπαρνον» (στ. 101) είτε «ἀντίπετρον βῆμα» (στ. 192). Οι *ικέτιδες* δεν θα ήταν ενδεδυμένες με τόση πολυτέλεια (όπως έχει λεχθεί, η Αντιγόνη θα πρέπει να ήταν ταλαιπωρημένη από την πολυήμερη περιπλάνηση και η Ισμήνη, που έφθασε επάνω σε φοράδα, φορούσε θεσσαλικό σκιάδιο που προστάτευε το πρόσωπό της από τον ήλιο και ίσως είχε ταξιδιωτική περιβολή). Ακόμη, ο Κρέων (αν ερμηνεύσουμε τη μορφή του μεσήλικα ως Κρέοντα και όχι ως Θησέα) και ο Πολυνείκης δε συνυπάρχουν ποτέ στον σκηνικό χώρο —αν και αυτό το στοιχείο καθ'αυτό δεν αποκλείει να είναι ο Κρέων, καθώς οι «κατωιταλιωτικές» αγγειογραφίες δεν παρέχουν φωτογραφική απεικόνιση μιας συγκεκριμένης σκηνής. Αν, ωστόσο, δεχθούμε ότι πρόκειται για τον Θησέα, πράγμα που πρέπει να θεωρηθεί πιθανότερο για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, η σκηνή αυτή όντως ανταποκρίνεται σε μεγάλο βαθμό στην αντίστοιχη του δράματος, όπου *προστάτης* και *διώκτης* έρχονται σε αντιπαράθεση. Συνεπώς, μολονότι δεν υπάρχει πιστή απεικόνιση μιας συγκεκριμένης σκηνής της τραγωδίας, η αγγειογραφία αυτή αντανακλά την πλοκή και τους χαρακτήρες του έργου.

¹⁵⁵⁶ Πρβλ. ενδεικτικά, την αγγειογραφία του απουλικού ελικωτού κρατήρα του *Princeton, University Art Museum 1989.40*, με τον Πολυδέκτη/*διώκτη* από τη μία μεριά και τον Περσέα/*σωτήρα* από την άλλη. Βλ. και εδώ [386](#).

¹⁵⁵⁷ Εφόσον δεχόμαστε ότι οι Ευμενίδες ταυτίζονται με τις Ερινύες.

6.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο *Οιδίπους επί Κολωνῶν* είναι το τελευταίο από τα σωζόμενα δράματα ικεσίας του αττικού ρεπερτορίου. Στην τραγωδία ο κύκλος βίας του σημαντικότερου μύθου του θηβαϊκού κύκλου κλείνει στην Αθήνα, όπως συμβαίνει με τον μύθο των Ατρείδων στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου. Ο δήμος του Κολωνού, όπου διαδραματίζεται η πλοκή του έργου, αντιπροσωπεύει την αθηναϊκή πόλιν-κράτος, όπως ο Μαραθώνας και η Ελευσίνα στις τραγωδίες του Ευριπίδη *Ηρακλείδες* και *Ίκέτιδες* αντίστοιχα. Το μοτίβο της *ασυλίας* δεν ήταν μέρος του μύθου του Οιδίποδα, αλλά υπήρξε εύρημα του Σοφοκλή προκειμένου να δοθεί δραματική μορφή στο μυθολογικό υλικό το σχετικό με τον θάνατο του ήρωα στην Αττική. Το κεντρικό θέμα του δράματος, η ηρωοποίηση του Οιδίποδα, δεν αντιτίθεται στη μορφή του δράματος ικεσίας, αντιθέτως αλληλοσυμπληρώνονται γόνιμα.¹⁵⁵⁸ Η *ασυλία* είναι το όχημα που οδηγεί στον απώτερο στόχο: στην ηρωοποίηση του *ικέτη* και την ίδρυση δημόσιας λατρείας προς όφελος της πόλεως. Με το θέμα της *ασυλίας* αναμειγνύονται θέματα κοσμικά, πατριωτικά και πολιτικά και μέσω αυτής συνδέεται η μοίρα ενός ατόμου με την τύχη ολόκληρης της κοινότητας, προβάλλεται η αθηναϊκή πολιτική ιδεολογία και εξυπηρετούνται πολιτικές σκοπιμότητες.

Στην τραγωδία υπάρχουν όλα τα στοιχεία του δράματος ικεσίας. Υπάρχει *ικέτης* (ίσως ο πιο ταλαιπωρημένος *ικέτης* της αττικής τραγωδίας), *διώκτης* (ο ιδιοτελής και ασεβής άρχων της Θήβας) και *σωτήρ* (ο μυθικός ιδρυτής της αθηναϊκής δημοκρατίας, ο ευσεβής προς τους θεούς και υπέρμαχος της ισότητας και της ισονομίας). Υπάρχει αναμέτρηση μεταξύ *ικέτη* και *διώκτη* που καταλήγει σε βία, και μεταξύ *σωτήρα* και *διώκτη* που καταλήγει σε αποπομπή του τελευταίου. Συνέχιση της σύγκρουσης με τους εχθρούς που καταλήγει στη σωτηρία του *ικέτη*. Όλα αυτά τα στοιχεία συναντώνται εδώ, αλλά κανένα στην αυστηρά τυπική μορφή. Ο Σοφοκλής χειρίζεται με ελευθερία τον ρόλο του *ικέτη* που μετατρέπεται σε προστάτη της πόλης. Η *ασυλία* ξεκινά τυχαία και μετέπειτα γίνεται συνειδητή, ο *ικέτης* ζητά άσυλο χωρίς να διώκεται αρχικά και ο τόπος του ασύλου δεν είναι ούτε βωμός ούτε τάφος, αλλά ένας

¹⁵⁵⁸ BURIAN (1974a) 418.

λίθος σ' έναν ιερό τόπο. Αντίθετα με ό τι συμβαίνει σε άλλα δράματα ικεσίας (Αισχ. *Εὐμενίδες*, Ευρ. *Ίκέτιδες* και *Ἡρακλεΐδες*) ο τόπος της *ασυλίας* δεν είναι ένας σταθμός στον δρόμο για το σπίτι, δεν εγγυάται τη ζωή αλλά δίνει τον θάνατο. Με μεγάλη ακρίβεια περιγράφεται η πρωτόγονη και μυστηριακή δύναμη των ορίων και των εισόδων του ιερού χώρου και η διαδικασία του περάσματος από τον *ἄξεστον πέτρον* στο *ἀντίπετρον βῆμα*, από τον άβατο χώρο στον προσιτό κι από τον Επάνω στον Κάτω Κόσμο. Χάρη σε αυτά τα οριζόντια και τα κάθετα περάσματα, ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* έχει εύστοχα αποκληθεί από τον Calame¹⁵⁵⁹ “tragédie du passage”, δηλαδή «τραγωδία της μετάβασης» ή ακριβέστερα «διαβατήρια τραγωδία». Πράγματι, η δομή της υπακούει στο τριαδικό σχήμα «αποχωρισμός – μεθοριακότητα (ή μετάβαση) – ενσωμάτωση» που διέκρινε ο van Gennep¹⁵⁶⁰ στις τελετουργικές ακολουθίες οι οποίες συνοδεύουν το πέρασμα του ατόμου από μια κατάσταση σε μια άλλη και από μια σφαίρα (κοινωνική ή κοσμική) σε μια άλλη. Παρότι οι τελετουργίες αυτές διαφέρουν στα επιμέρους σημεία από πολιτισμό σε πολιτισμό, ακολουθούν το ίδιο συντακτικό σχήμα, έχουν οικουμενικό χαρακτήρα και εξασφαλίζουν τη συνέχεια του χώρου και του χρόνου μέσα από τη δημιουργία ορίων και συνόρων.

Ο *ικέτης* δεν κρατά σύμβολα *ικεσίας*, αναζητά άσυλο χωρίς να ζητά προστασία και το αίτημά του είναι ιδιαίτερο γιατί περιλαμβάνει προσφορά. Η *ασυλία* παρουσιάζει την παράδοξη αντίφαση ενός *ικέτη* που δεν ζητά να γίνει δεκτός σε μια κοινωνία, αλλά έρχεται ως ήρωας και προστάτης, ως *σωτήρας* της *πόλεως*. Η ιδιαίτερη αυτή *ικεσία* εξελίσσεται σε τρία στάδια που παρουσιάζουν κλιμάκωση ως προς τον χώρο, το κύρος των προσώπων στα οποία απευθύνεται ο *ικέτης*, τη διατύπωση του αιτήματος, τον τρόπο αντιμετώπισης του *ικέτη* και τους λόγους που υπαγορεύουν την αντίδραση του *ικετευόμενου*. Τα δύο πρώτα στάδια της *ικεσίας* προετοιμάζουν το τρίτο, αλλά και το προβάλλουν λειτουργώντας αντιθετικά. Ο *Οιδίπους* είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του διπλού ρόλου του *ικέτη*: ένα πρόσωπο που έχει ταπεινωθεί, έχει εξευτελιστεί, έχει υποφέρει πάρα πολύ και εξακολουθεί να υποφέρει, αλλά

¹⁵⁵⁹ CALAME (1998) 336–342.

¹⁵⁶⁰ VAN GENNEP (1960). Το έργο του Arnold van Gennep *Les Rites de Passage* εκδόθηκε το 1909, αλλά έγινε κυρίως γνωστό από την αγγλική μετάφραση των M. B. Vizedom και G. L. Caffee που κυκλοφόρησε το 1960.

παράλληλα αποτελεί απειλή για το άβατον του ιερού άλσους. Καθώς εξελίσσεται το δράμα, ο *ικέτης* ισχυροποιείται, μεγαλώνεται και βαδίζει προς την ηρωοποίησή του. Πρωτότυπη είναι και η εμφάνιση του *διώκτη* ο οποίος δεν έρχεται να συλλάβει, ως συνήθως, τον *ικέτη*, αλλά να τον προσκαλέσει πίσω στην πατρίδα. Ιδιοτελής και ασεβής, ο άρχων της Θήβας παραβιάζει τα δικαιώματα του *ικέτη* και περιφρονεί την *πόλιν* και τις υποχρεώσεις του *ξένου*, συμπεριφερόμενος με τρόπο ανάλογο με εκείνον του Αιγύπτιου κήρυκα στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου.

Μια δεύτερη σκηνή *ασυλίας*, εκείνη του Πολυνείκη στο ιερό του Ποσειδώνα, διαδραματίζεται εκτός σκηνής, όπως συμβαίνει με την *ικεσία* του Δαναού στους βωμούς του Άργους, στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου. Η *ασυλία* του Πολυνείκη, όμως, δεν αναπτύσσεται σύμφωνα με το σχήμα των *δραμάτων ικεσίας* (δεν υπάρχει το τρίπτυχο *ικέτης – ικετευόμενος – διώκτης*) ούτε υπάρχει αναφορά σε κλαδιά–σύμβολα *ικεσίας*. Έχει ως τελικό αποδέκτη έναν άλλο *ικέτη* και εξελίσσεται σε *προσωπική ικεσία* προς τον Οιδίποδα, η οποία ακολουθεί το τυπικό: ο *ικέτης* θα εξηγήσει ποιος είναι, από πού έρχεται και τι ζητά. Ο ποιητής έχει την ευκαιρία να δείξει την ανατροπή της μοίρας: οι ρόλοι αλλάζουν και ο *ικέτης* γίνεται *ικετευόμενος*.

Όπως σε όλα τα *δράματα ικεσίας*, αναπτύσσεται μια διαλεκτική ανάμεσα στην υποχρέωση της πόλης να είναι δεκτική στους αιτούντες άσυλο και στην ανάγκη να προσδιοριστούν όρια στην υποδοχή των *ξένων*.¹⁵⁶¹ Η διαδικασία της ένταξης του *ικέτη* στην κοινότητα δεν είναι τόσο δημοκρατική όσο στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, όπου ο βασιλιάς Πελασγός παραπέμπει την απόφαση στον λαό της Αθήνας: εδώ οι δημότες μεταθέτουν το βάρος της απόφασης στον βασιλιά του τόπου, τον Θησέα. Πρωτοτυπία υπάρχει στη συνάντηση του *ικέτη* με τον *σωτήρα*: ο Οιδίπους γίνεται δεκτός χωρίς να χρειαστεί να προβληθούν επιχειρήματα, και όχι μόνον από σεβασμό στους θεούς και στους θεσμούς της *ξενίας*, αλλά και από φιλανθρωπία και πίστη στα ανθρωπιστικά ιδεώδη. Οι δύο επεμβάσεις του Θησέα αντιστοιχούν στις δύο επεμβάσεις του Πελασγού στις *Ίκέτιδες*. Η ένταξη του Οιδίποδα στην κοινότητα είναι ανάλογη με εκείνη των Ερινύων στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου και με εκείνη του

¹⁵⁶¹ TZANETOU (2012) 106.

Ευρυσθέα στους *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη, που όμως υπήρξαν *διώκτες* και όχι *ικέτες*: η Αθήνα προσφέρει προστασία, εγγυάται ασφάλεια και κερδίζει συμμάχους.¹⁵⁶² Μία άλλη περίπτωση *ικέτιδας* που ευεργετεί την πόλη θυσιαζόμενη και ενταφιαζόμενη στην αττική γη, είναι εκείνη της κόρης του Ηρακλή (Παρθένου) στους *Ηρακλείδες*.

Η Τζανέτου¹⁵⁶³ παρατηρεί ότι, ενώ στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου οι θεότητες πείθονται από τη θεά Αθηνά να ενσωματωθούν στην πόλη, πράγμα που αποτελεί απόδειξη της δύναμης που είχε η Αθήνα εκείνη την εποχή στα μάτια των άλλων Ελλήνων, στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* ο ήρωας χρειάστηκε να επιχειρηματολογήσει προκειμένου να πείσει τους κατοίκους του Κολωνού ότι αξίζει να γίνει δεκτός στην πόλη τους. Η διαφορά αυτή, κατά τη γνώμη της, αντανακλά τον κλονισμό της αθηναϊκής ηγεμονικής ιδεολογίας, έστω κι αν η υποδοχή του Οιδίποδα ως ήρωα εξυμνεί τα ίδια ηθικά ιδανικά πάνω στα οποία οι Αθηναίοι ισχυρίζονταν ότι στήριζαν τη δύναμή τους. Η Τζανέτου εισηγείται ότι η σύγκρουση ανάμεσα στην πόλη και στον ξένο αποτελεί ένδειξη βαθύτερης κρίσης και καταδεικνύει την παρακμή της αθηναϊκής ηγεμονίας στα τέλη του Πελοποννησιακού Πολέμου. Στα παραπάνω έχω να παρατηρήσω πως, κατά την άποψη μου, δεν θα πρέπει να γίνεται σύγκριση ανάμεσα στην ενσωμάτωση του Οιδίποδα και σ' εκείνη των Ερινύων, αφού ο πρώτος ήταν *ικέτης* ενώ οι θεότητες του Σκότους ήταν *διώκτες*. Σε όλα τα *δράματα ικεσίας* ο *ικέτης* χρειάζεται να προβάλει επιχειρήματα προκειμένου να γίνει δεκτό το αίτημά του. Και ο Ορέστης στις *Εύμενίδες* χρειάστηκε να υπερασπιστεί τις θέσεις του, έστω και αν την υπεράσπιση την ανέλαβε ο Απόλλων, ενώ πήρε καταδικαστική ψήφο από το ήμισυ του δικαστικού σώματος των Αρεοπαγιτών. Θα συμφωνούσα περισσότερο με την εκτίμηση της Mills¹⁵⁶⁴ ότι, αν ήταν άγνωστη η χρονολόγηση του έργου, ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται η *πόλις* δεν θα οδηγούσε τους μελετητές να το τοποθετήσουν στις παραμονές της πτώσης της Αθήνας. Το δράμα αποτελεί εγκώμιο στην Αθήνα και η *διδασκαλία* του, μόλις τρία χρόνια μετά την ήττα και την παράδοση της πόλης στους Σπαρτιάτες, ίσως μαρτυρεί, αν όχι ότι οι Αθηναίοι

¹⁵⁶² Η περίπτωση του Ευρυσθέως διαφοροποιείται ως προς το ότι παραμένει εχθρός των Ηρακλειδών, αλλά η επιθυμία του να εκδικηθεί τους απογόνους του Ηρακλή συμφωνεί με τα αθηναϊκά συμφέροντα: βλ. KEARNS (1989) 50 και εδώ [337](#).

¹⁵⁶³ TZANETOU (2012) 106 κ.ε.

¹⁵⁶⁴ MILLS (2012) 25–26.

ανέκτησαν πολύ γρήγορα το φρόνημά τους —όπως προτείνει η Mills— τουλάχιστον ότι ο Σοφοκλής έγραψε το έργο αποβλέποντας στην ανάκτηση του κύρους της πόλεως.

Ο χώρος της σκηνικής δράσης στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* χωριζόταν σε δύο διακριτές περιοχές: μία ιερή και μία μη καθαγιασμένη. Ανάλογη διάκριση ιερού και μη χώρου έχουμε στις *Ίκέτιδες* (όπου υπάρχει και πάλι ιερό άλσος) και στους *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας* του Αισχύλου. Η ιερή περιοχή πρέπει να ήταν ο χώρος μπροστά από τη σκηνική πρόσοψη: μία εξέδρα ελαφρά υπερυψωμένη σε σχέση με την *ορχήστρα*, όπου θα βρισκόταν ο βράχος στον οποίο κάθισε αρχικά ο Οιδίπους. Το όριό της σηματοδοτείται από την ύπαρξη ενός δεύτερου λίθου που δεν αποκλείεται να βρισκόταν στη θέση της χαμηλής κλίμακας που θα ένωνε την εξέδρα με την *ορχήστρα*. Η σκηνική πρόσοψη πιθανότατα ήταν διακοσμημένη με ζωγραφισμένους πίνακες που παρίσταναν τη βλάβση του άλσους. Οι είσοδοι και οι έξοδοι γίνονταν από τις παρόδους —από τις οποίες η μία (η αριστερή) οδηγούσε στη Θήβα και η άλλη (η δεξιά) στην Αθήνα και την πόλη του Κολωνού— με εξαίρεση την τελευταία σκηνή όπου χρησιμοποιήθηκε η κεντρική θύρα της *σκηνής* για να εισέλθει ο ήρωας με τη συνοδεία του μέσα στο άλσος και για να εξέλθουν, στη συνέχεια, από αυτήν τα πρόσωπα που τον ακολούθησαν.

Ο υποκριτής που υποδύοταν τον Οιδίποδα θα φορούσε προσωπίο που δήλωνε την τυφλότητά του, ίσως με ίχνη αίματος που υπαινίσσονταν τα πλήγματα της αυτοτύφλωσής του και με πρόσθετη περούκα που θα έδειχνε λευκά αχτένιστα μαλλιά. Το ένδυμά του θα ήταν κουρελιασμένο αλλά πρέπει να διατηρούσε κάποια διακριτικά του βασιλικού του αξιώματος. Κρατούσε τον σάκο του επαίτη για τις ελεημοσύνες και στηριζόταν σε ραβδί καθοδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη, η οποία θα πρέπει επίσης να είχε ταλαιπωρημένη εμφάνιση. Η Ισμήνη ίσως είχε ταξιδιωτική ενδυμασία και οπωσδήποτε φορούσε θεσσαλικό σκιάδιο στο κεφάλι. Οι ενδυμασίες του Θησέως και του Κρέοντος θα έφεραν τα σύμβολα του αξιώματός τους. Ο Πολυνείκης φαίνεται ότι φορούσε αργίτικη ενδυμασία.

Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε μέχρι σήμερα, η *ασυλία* του Οιδίποδα δεν αποτυπώνεται παρά μόνον σε έναν απουλικό καλυκοειδή κρατήρα (*IV.3*) που ανήκει στη *Συλλογή Geddes* της *Μελβούρνης* και χρονολογείται περί το 340 π.Χ. Παρότι δεν υπάρχει πιστή απεικόνιση της *ασυλίας* του Οιδίποδα στο άλσος των Ευμενίδων, η εικονογραφική παράσταση αποδίδει το στίγμα της πλοκής και των χαρακτήρων του δράματος και θα ήταν ακατανόητη αν κάποιος δεν γνώριζε τον μύθο του Οιδίποδα όπως μεταπλάστηκε από τον Σοφοκλή στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*. Ο Taplin¹⁵⁶⁵ παρατηρεί ότι δεν θα ήταν περιέργο αν η υπόθεση της τραγωδίας δεν αποτυπωνόταν καθόλου στην εκτός Αττικής τέχνη, εφόσον επρόκειτο για ένα δράμα καθαρά αθηναϊκό που διδάχθηκε μετά τον θάνατο του ποιητή. Ωστόσο, όπως παραδέχεται ο ίδιος μελετητής, το θέμα της *ασυλίας* του Οιδίποδα στον Κολωνό θα ήταν κατάλληλο για τη διακόσμηση των ταφικών αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας, δεδομένου του ότι κλείνει με τον μυστηριακό θάνατο του Οιδίποδα και την ηρωοποίησή του. Διαπιστώνεται ακόμη μία φορά πως, για κάποιους λόγους που παραμένουν άγνωστοι, το έργο του Σοφοκλή δεν αντικατοπτρίζεται στην αττική εικονογραφική τέχνη της κλασικής εποχής, παρότι υπήρξε ο αγαπημένος τραγικός ποιητής της Αθήνας. Από τις τριάντα συμμετοχές που είχε ο Σοφοκλής σε δραματικούς αγώνες, είκοσι φορές κέρδισε τη νίκη και τις υπόλοιπες πήρε το δεύτερο βραβείο, χωρίς ποτέ να καταταγεί στην τρίτη θέση —γεγονός ενδεικτικό της εκτίμησης που έτρεφαν γι' αυτόν οι συμπολίτες του. Ωστόσο, μετά τον θάνατό του φαίνεται ότι υστερούσε σε δημοτικότητα έναντι του Ευριπίδη, του οποίου τα έργα συχνότατα απεικονίζονται στην εικονογραφία της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας.¹⁵⁶⁶

¹⁵⁶⁵ P&P 100–101.

¹⁵⁶⁶ Για τη δημοτικότητα του Ευριπίδη βλ. ενδεικτικά ΧΑΝΘΑΚΙΣ-KARAMANOS (1980) 28–34· ΜΙΜΙΔΟΥ (2013)· ΒΑΗΤΙΚΑΡΙ (2014) 221–222.

7 ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΑΛΚΜΗΝΗ (450–410 π.Χ.)

7.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Για την τραγωδία του Ευριπίδη *Αλκμήνη*¹⁵⁶⁷ οι γνώσεις μας είναι περιορισμένες. Τα σωζόμενα αποσπάσματα είναι πολύ λίγα: μόνο ένα παπυρικό σπάραγμα που παραδίδει λίγους στίχους από τον πρόλογο,¹⁵⁶⁸ δεκατέσσερα αποσπάσματα ανθολογημένα από τον Στοβαίο, δύο από Σχόλια των *Βατράχων* και άλλα δύο σε λεξικογραφικά λήμματα. Για τη χρονολόγηση της τραγωδίας στηριζόμαστε σε εσωτερικές ενδείξεις. Η απουσία αναλύσεων στα ελάχιστα ιαμβικά αποσπάσματα οδήγησε αρχικά σε μια πρώιμη χρονολόγηση του έργου μεταξύ 455 και 428 π.Χ.¹⁵⁶⁹ αλλά, με την απόδοση του παπυρικού αποσπάσματος *P. Hamb.* 119 στήλη III (απ. 87b K. και 88a K.)¹⁵⁷⁰ στον πρόλογο του δράματος, το χρονικό πλαίσιο μπορεί να διευρυνθεί μέχρι το 410 π.Χ.¹⁵⁷¹

Η Vahtikari¹⁵⁷² θεωρεί πολύ πιθανή την αναβίωση της ευριπίδειας *Αλκμήνης* στη Μεγάλη Ελλάδα στα τέλη του 5^{ου} ή τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. καθώς και περί το 350 π.Χ., στηρίζοντας την εκτίμηση αυτή αποκλειστικά στο αγγειογραφικό υλικό.

7.1.1 Μυθολογικό υπόστρωμα και μεταγενέστερες παραδόσεις

Ο μύθος του έρωτα του Δία με την Αλκμήνη και της γέννησης του Ηρακλή είναι γνωστός πριν από τους τραγικούς: αναφέρεται στον Όμηρο (λ 266–268, Ξ 323–324 και Τ 95–133) και στον Ησίοδο (*Θεογ.* 943–944· *Ώσπ.* 1–56). Όπως διαγράφεται μέσα από τις προευριπίδειες πηγές, έχει ως πυρήνα την ένωση του Δία με την Αλκμήνη με

¹⁵⁶⁷ Ο όρος σε πολυτονική γραφή και με διακριτή γραμματοσειρά όταν σημαίνει τον τίτλο της τραγωδίας.

¹⁵⁶⁸ Το οποίο, μάλιστα, δεν αποδίδεται από όλους τους μελετητές στο δράμα αυτό: βλ. παρακάτω.

¹⁵⁶⁹ SCHWARTZ (1951)· WEBSTER (1967) 32.

¹⁵⁷⁰ Η συντομογραφία K. αναφέρεται στην αρίθμηση των ευριπίδειων αποσπασμάτων στην έκδοση του R. Kannicht: *Tragicorum Graecorum Fragmenta: Euripides (TrGF V.1)* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004.

¹⁵⁷¹ LESKY (1989) 390· CROPP & FICK (1985)· COLLARD & CROPP (2008).

¹⁵⁷² VAHTIKARI (2014) 139.

σκοπό τη γέννηση ενός ήρωα που θα γινόταν λυτρωτής των ανθρώπων από τα δεινά. Περιγράφονται τα χαρίσματα της Αλκμήνης, η σχέση της με τον Αμφιτρύωνα, η υποχρέωση του Αμφιτρύωνα να εκδικηθεί τον φόνο των αδελφών της Αλκμήνης – υποχρέωση που του επέβαλε ο Δίας δολίως προκειμένου να σμίξει με την Αλκμήνη– η επίσκεψη του Δία στη Θήβα και η συνένευσή του με την Αλκμήνη την ίδια νύχτα κατά την οποία εκείνη έσμιξε και με τον Αμφιτρύωνα, με αποτέλεσμα να γεννηθούν δίδυμα τέκνα.

Ο Πίνδαρος αναφέρει τον μύθο της Αλκμήνης στον 9^ο *Πυθιόνικο*, στ. 84–86 (474 π.Χ.), τον 7^ο *Ισθμιόνικο*, στ. 5–7 (454; π.Χ.) και τον 10^ο *Νεμεόνικο*, στ. 11–17 (444; π.Χ.).¹⁵⁷³ Στον πρώτο γίνεται λόγος για διπλή ένωση (και με τον Δία και με τον Αμφιτρύωνα) την ίδια νύχτα και για γέννηση δίδυμων παιδιών.¹⁵⁷⁴ Στον δεύτερο αναφέρεται η χρυσή βροχή που ανήγγειλε την άφιξη του θεού όταν επισκέφθηκε την Αλκμήνη μεσάνυχτα.¹⁵⁷⁵ Στον τρίτο μνημονεύεται η απάτη την οποία μεταχειρίστηκε ο Δίας προκειμένου να τον δεχθεί η Αλκμήνη στο δωμάτιό της: πήρε τη μορφή του Αμφιτρύωνα.¹⁵⁷⁶

Στον μύθο της Αλκμήνης αναφέρονται και κείμενα των μεταγενέστερων μυθογράφων. Ο Ψευδο–Απολλόδωρος (2.4.8)¹⁵⁷⁷ κάνει λόγο για τη μεταμόρφωση του

¹⁵⁷³ Ακολουθείται η χρονολόγηση του B. Snell στην έκδοση του H. Maehler *Pindarus, Pars I: Epinicia*, Λειψία 1987.

¹⁵⁷⁴ τέκε οἷ καὶ Ζηνὶ μιγεῖσα δαΐφρων
ἐν μόναϊς ὠδίσιν Ἀλκμήνα
διδύμων κρατησίμαχον σθένος υἰῶν.

¹⁵⁷⁵ χρυσῶ μεσονύκτιον νίφοντα δεξαμένα τὸν φέρτατον θεῶν
ὀπότ' Ἀμφιτρυῶνος ἐν θυρέτροις
σταθεῖς ἄλοχον μετῆλθεν Ἡρακλείοις γοναῖς.

¹⁵⁷⁶ Ζεὺς ἐπ' Ἀλκμήναν Δανάαν τε μολῶν τοῦτον κατέφανε λόγον·
πατρὶ δ' Ἀδράστοιο Λυγκεῖ τε φρενῶν
καρπὸν εὐθείᾳ συνάρμοξεν δίκᾳ·
θρέψε δ' αἰχμᾶν Ἀμφιτρυῶνος. ὁ δ' ὄλβῳ φέρτατος
ἵκετ' ἐς κείνου γενεάν, ἐπεὶ ἐν χαλκείοις ὄπλοις
Τηλεβόας ἐναρόντος ὄψιν ἐειδόμενος
ἀθανάτων βασιλεὺς αὐτὰν ἐσήλθεν.

¹⁵⁷⁷ πρὸ τοῦ δὲ Ἀμφιτρυῶνα παραγενέσθαι εἰς Θήβας Ζεὺς, διὰ νυκτὸς ἐλθὼν καὶ τὴν μίαν τριπλασιάσας νύκτα, ὁμοῖος Ἀμφιτρυῶνι γενόμενος Ἀλκμήνῃ συνευνάσθη καὶ τὰ γενόμενα περὶ Τηλεβοῶν διηγήσατο. Ἀμφιτρυῶν δὲ παραγενόμενος, ὡς οὐχ ἑώρα φιλοφρονουμένην πρὸς αὐτὸν τὴν γυναικα, ἐπυνθάνετο τὴν αἰτίαν· εἰπούσης δὲ ὅτι τῇ προτέρᾳ νυκτὶ παραγενόμενος αὐτῇ συγκεκοίμηται, μανθάνει παρὰ Τειρεσίου τὴν γενομένην τοῦ Διὸς συνουσίαν. Ἀλκμήνῃ δὲ δύο ἐγέννησε παῖδας, Διὶ μὲν Ἡρακλέα, μιᾷ νυκτὶ πρεσβύτερον, Ἀμφιτρυῶνι δὲ Ἴφικλέα.

Δία σε Αμφιτρώνα και προσθέτει ότι η διάρκεια της νύχτας τριπλασιάστηκε, ο Αμφιτρώων ενοχλήθηκε από την αδιάφορη υποδοχή της Αλκμήνης και έμαθε την αλήθεια από το στόμα του Τειρεσία. Επαναλαμβάνει επίσης τη διπλή γέννα. Στη μεταμόρφωση του Δία σε Αμφιτρώνα, στην ένωσή του με την Αλκμήνη με σκοπό τη γέννηση του Ηρακλή και στον τριπλασιασμό της νύχτας αναφέρεται επίσης και ο Διόδωρος ο Σικελιώτης (4.9).¹⁵⁷⁸ Ο Υγίνος (*fab.* 29)¹⁵⁷⁹ μνημονεύει ότι η Αλκμήνη εξέλαβε τον Δία ως Αμφιτρώνα (χωρίς να αναφέρει ρητά τη μεταμόρφωση) και μιλά για παράταση της νύχτας. Σημειώνει ότι από εκείνη την ημέρα ο Αμφιτρώων δεν κοιμήθηκε ξανά με τη γυναίκα του, πλησιάζοντας στο σημείο αυτό την ομηρική μυθολογική παράδοση. Δεν κάνει λόγο ούτε για τον Τειρεσία ούτε για τη δίδυμη γέννηση. Και ο Πausανίας (5.18.3)¹⁵⁸⁰ αναφέρει την παράδοση των Ελλήνων σύμφωνα με την οποία ο Ζεύς είχε πάρει την όψη του Αμφιτρώνα. Συνοψίζοντας, στις πηγές τις μεταγενέστερες του Ευριπίδη εμφανίζεται το στοιχείο της εξαπάτησης του Αμφιτρώνα και της οργής του κατά την αποκάλυψη της αλήθειας.

¹⁵⁷⁸ Τῆς Ἀκρισίου τοίνυν Δανάης καὶ Διὸς φασὶ γενέσθαι Περσέα· τούτω δὲ μιγεῖσαν τὴν Κηφέως Ἄνδρομέδαν Ἥλεκτρώνα γεννήσαι, ἔπειτα τούτω τὴν Πέλοπος Εὐρυδίκην συνοικήσασαν Ἀλκμήνην τεκνώσαι, καὶ ταύτη Δία μίγντα δι' ἀπάτης Ἥρακλέα γεννήσαι. τὴν μὲν οὖν ὄλην τοῦ γένους ρίζαν ἀπ' ἀμφοτέρων τῶν γονέων εἰς τὸν μέγιστον τῶν θεῶν ἀναφέρειν λέγεται τὸν εἰρημένον τρόπον. τὴν δὲ γεγενημένην περὶ αὐτὸν ἀρετὴν οὐκ ἐν ταῖς πράξεσι θεωρηθῆναι μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸ τῆς γενέσεως γινώσκεισθαι. τὸν γὰρ Δία μισγόμενον Ἀλκμήνην τριπλασίαν τὴν νύκτα ποιῆσαι, καὶ τῷ πλήθει τοῦ πρὸς τὴν παιδοποιίαν ἀναλωθέντος χρόνου προσημῆναι τὴν ὑπερβολὴν τῆς τοῦ γεννηθησομένου ῥώμης. καθόλου δὲ τὴν ὁμιλίαν ταύτην οὐκ ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας ἔνεκα ποιήσασθαι, καθάπερ ἐπὶ τῶν ἄλλων γυναικῶν, ἀλλὰ τὸ πλεόν τῆς παιδοποιίας χάριν. διὸ καὶ βουλόμενον τὴν ἐπιπλοκὴν νόμιμον ποιήσασθαι βιάσασθαι μὲν μὴ βουληθῆναι, πείσαι δ' οὐδαμῶς ἐλπίζειν διὰ τὴν σωφροσύνην· τὴν ἀπάτην οὖν προκρίναντα διὰ ταύτης παρακρούσασθαι τὴν Ἀλκμήνην, Ἀμφιτρώωνι κατὰ πᾶν ὁμοιωθέντα.

¹⁵⁷⁹ *Amphitryon cum abesset ad expugnandam Oechaliam, Alcimena aestimans Iovem coniugem suum esse eum thalamis recepit. Qui cum in thalamos venisset et ei referret, quae in Oechalia gessisset, ea credens coniugem esse cum eo concubuit. Qui tam libens cum ea concubuit, ut unum diem usurparet, duas noctes congeminaret, ita ut Alcimena tam longam noctem ammiraretur. Postea cum nuntiaretur ei coniugem victorem adesse, minime curavit, quod iam putabat se coniugem suum vidisse. Qui cum Amphitryon in regiam intrasset et eam videret negligentius securam, mirari coepit et queri quod se advenientem non excepisset; cui Alcimena respondit: "Iam pridem venisti et tecum concubuisti et mihi narrasti, quae in Oechalia gessisses." Quae cum signa omnia diceret, sensit Amphitryon numen aliquod fuisse pro se, ex qua die cum ea non concubuit. Quae ex Iove compressa peperit Herculem.*

¹⁵⁸⁰ χιτῶνα δὲ ἐνδεδουκῶς ἀνὴρ τῇ μὲν δεξιᾷ κύλικα, τῇ δὲ ἔχων ἐστὶν ὄρμον, λαμβάνεται δὲ αὐτῶν Ἀλκμήνη: πεποιήται δὲ ἐξ τὸν λόγον τῶν Ἑλλήνων ὡς συγγένοιτο Ἀλκμήνη Ζεὺς Ἀμφιτρώωνι εἰκασθεῖς.

Ο μύθος του έρωτα του Δία με την Αλκμήνη φαίνεται πως ενέπνευσε και άλλους τραγικούς και κωμικούς ποιητές.¹⁵⁸¹ Τραγωδία με τον τίτλο *Αλκμήνη* θεωρείται ότι έγραψαν επίσης κατά τον 5^ο αι. π.Χ. ο Αισχύλος,¹⁵⁸² ο Ίων ο Χίος¹⁵⁸³ και ο Διονύσιος των Συρακουσών,¹⁵⁸⁴ και κατά τον 4^ο αι. π.Χ. ο Αστυδάμας.¹⁵⁸⁵ Ίσως ο ίδιος μύθος να αποτέλεσε το θέμα έργου του κωμικού ποιητή Πλάτωνα, σύγχρονου του Αριστοφάνη, με τίτλο *Νύξ μακρά*.¹⁵⁸⁶ Ο *Αμφιτρώων* του Σοφοκλή φαίνεται πως είχε διαφορετικό θέμα, όπως και το ομώνυμο έργο του Άκκιου.¹⁵⁸⁷ Μαρτυρίες για την ανασύνθεση της πλοκής της ευριπίδειας τραγωδίας μπορούν να αντληθούν από το έργο του Πλάτου *Rudens*.¹⁵⁸⁸ Για την τραγικωμωδία *Amphitruo* έχει υποτεθεί¹⁵⁸⁹ ότι ο Πλάτος συνδύασε στοιχεία από τον *Αμφιτρώωνα* του Σοφοκλή και από την *Αλκμήνη* του Ευριπίδη, αλλά δεν μπορεί κανείς να αποδείξει άμεση επίδραση ή να χρησιμοποιήσει τον *Amphitruo* για την ανασύνθεση της *Αλκμήνης*.¹⁵⁹⁰

7.1.2 Ο μύθος της Αλκμήνης στον Ευριπίδη

Η ανασύνθεση της πλοκής του δράματος με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα παρουσιάζει σοβαρές δυσκολίες. Το παπυρικό κείμενο 87b K. σύμφωνα με πολλούς

¹⁵⁸¹ Βλ. COLLARD & CROPP (2008) I, 103· VAHTIKARI (2014) 137.

¹⁵⁸² *TrGF* III (Radt) 130 F 129. Υπάρχει μόνο μία αναφορά στον Ησύχιο για ύπαρξη αισχύλειας τραγωδίας με τον τίτλο *Αλκμήνη*, διατυπώνονται ωστόσο πολλές αμφιβολίες σχετικά με το θέμα αυτό: βλ. ΑÉLION (1983) I, 167.

¹⁵⁸³ *TrGF* I, 19 F 5a–8. Πρόκειται για ελάχιστα σπαράγματα που ανθολογούνται από τον Ησύχιο και τον Πολυδεύκη.

¹⁵⁸⁴ *TrGF* I, 76 F 2. Σώζεται ένα μικρό απόσπασμα που παραδίδεται από τον Στοβαίο.

¹⁵⁸⁵ *TrGF* I, 60 T 1 = *Σούδα* α 4265 (Adler). Πρόκειται για τον Αστυδάμαντα τον νεότερο, γιο του Αστυδάμαντα του Μορσίμου, επίσης τραγικού ποιητή. Η *Σούδα* αποδίδει σ' αυτόν έργο με τίτλο *Αλκμήνη* (Αστυδάμας, ό νέος, υιός του προτέρου, τραγικός και αυτός, δράματα αυτού Ήρακλή Σατυρικός, Έπίγονοι, Αϊας μαινόμενος, Βελλεροφόντης, Τυρώ, Αλκμήνη, Φοϊνίξ, Παλαμήδης).

¹⁵⁸⁶ Κωμωδία με τον τίτλο *Νύξ* και πιθανότατα με το ίδιο θέμα έγραψε και ο Φιλήμων, βλ. *PCG* VII.

¹⁵⁸⁷ COLLARD & CROPP (2008) 103. Ωστόσο, η Αέλιον [ΑÉLION (1981) 234] υποθέτει ότι ο Σοφοκλής στον *Αμφιτρώωνα* πραγματευόταν το ίδιο περίπου θέμα με την *Αλκμήνη* του Ευριπίδη. Ο Webster [WEBSTER (1967) 92–93] υποθέτει ότι ο *Αμφιτρώων* του Σοφοκλή είχε ως θέμα τα αρχικά επεισόδια στον μύθο της Αλκμήνης, ενώ το δράμα του Ευριπίδη τα μεταγενέστερα, δηλαδή τη γέννηση του Ηρακλή και τα γεγονότα που ακολούθησαν, πράγμα το οποίο αμφισβητεί ο Τιβέριος: TIVERIOS (2016) 377–378.

¹⁵⁸⁸ Βλ. εδώ [401](#).

¹⁵⁸⁹ WEBSTER (1953) 88.

¹⁵⁹⁰ Στον *Amphitruo* του Πλάτου ο Δίας, θέλοντας να σμίξει με την Αλκμήνη, μεταμορφώνεται σε Αμφιτρώωνα και υποκρίνεται ότι επέστρεψε από τον πόλεμο, ενώ ο Ερμής, για να βοηθήσει τον πατέρα του, παίρνει την όψη του Σωσία, δούλου του Αμφιτρώωνα. Δημιουργείται έτσι μια σειρά παρεξηγήσεων και κωμικών καταστάσεων.

μελετητές ανήκει στον πρόλογο της *Αλκμήνης*.¹⁵⁹¹ Τα κύρια ονόματα καθιστούν σαφές ότι γίνεται λόγος για τον Αμφιτρώνα (στ. 19) και την Αλκμήνη (στ. 16: ή δ’). Δεν γνωρίζουμε από ποιον εκφωνείται αυτή η προλογική ρήση, πάντως η αναφορά των ονομάτων των δύο κεντρικών προσώπων αποκλείει την περίπτωση προλόγου όπου αυτοπαρουσιάζεται ο ήρωας. Είναι πιθανόν ότι μιλά ένας θεός, ίσως ο αγγελιαφόρος των θεών, ο Ερμής.¹⁵⁹² Ο Robert,¹⁵⁹³ επηρεασμένος από την αγγειογραφία του Πύθωνος,¹⁵⁹⁴ αναρωτιέται μήπως προλόγιζε το δράμα η Ηώς (όπως η Νύκτα στον *Amphitryon* του Μολιέρου) και οι Jouan & van Looy διατυπώνουν την ίδια υπόθεση. Με βάση τα στοιχεία που δίνονται στο απόσπασμα αυτό, το έργο διαδραματίζεται στη Θήβα.¹⁵⁹⁵ Ο Αμφιτρών δεσμεύεται να εκδικηθεί τον θάνατο των αδελφών της Αλκμήνης, που φονεύθηκαν από τους Ταφίους μετά την επιδρομή των τελευταίων. Η δέσμευση σχετίζεται με την εκπλήρωση κάποιου χρησμού και με τον όρκο που πήρε η Αλκμήνη ότι θα ακολουθούσε τον άνδρα που θα έπαιρνε εκδίκηση για τον φόνο των αδελφών της.

Σύμφωνα με την πρόσφατη έκδοση των Collard & Cropp,¹⁵⁹⁶ στην προλογική ρήση ανήκει επίσης και το απ. 88 K. που περιγράφει την ανάπτυξη ενός κισσού. Τα απ. 92 K. και 95–96 K. ανήκουν σε μία σκηνή από την αρχή του έργου όπου ο Αμφιτρών κατηγορεί την Αλκμήνη ότι υπέκυψε σε έναν πλούσιο θνητό,¹⁵⁹⁷ το απ. 88a K, αν ανήκει σε αυτό το έργο, προέρχεται από έναν λόγο στον οποίο η Αλκμήνη υπερασπιζόταν τον εαυτό της, το απ. 90 K από μια υποτιθέμενη σκηνή *ασυλίας* σε βωμό, το απ. 89 K. από τον λόγο του θεού στο τέλος και το απ. 103 K. από ένα εξόδιο άσμα του Χορού όπου χαιρετίζεται η συμφιλίωση του ζεύγους. Τα απ. 97–99 K. και

¹⁵⁹¹ AUSTIN (1968); COLLARD & CROPP (2008).

¹⁵⁹² KANNICHT (2004). Ο Ερμής εκφωνεί τον πρόλογο και στον *Amphitruo* του Πλάτου.

¹⁵⁹³ ROBERT (1919) 278.

¹⁵⁹⁴ Βλ. εδώ [408](#).

¹⁵⁹⁵ Ο Σθένηςλος, εκμεταλλευόμενος το γεγονός ότι ο Αμφιτρών σκότωσε από λάθος τον πατέρα της Αλκμήνης Ηλεκτρώνα, αφαίρεσε από αυτόν την εξουσία του Άργους και τον ανάγκασε να καταφύγει μαζί με την Αλκμήνη στη Θήβα.

¹⁵⁹⁶ COLLARD & CROPP (2008) 102. Άλλοι μελετητές, επηρεαζόμενοι περισσότερο από τις αγγειογραφίες, θεωρούν ότι το απ. 88 K. ανήκει σε *αγγελική ρήση* και περιγράφει είτε τη μετατροπή του διαμερίσματος της Αλκμήνης σε κισσοσκεπή θάλαμο χάρη στη χρυσή βροχή υπό την οποία εμφανίστηκε ο Δίας [WEBSTER (1967b) 93] είτε την ανάπτυξη κισσού ως αποτέλεσμα της βροχής που έσβησε την πυρά της Αλκμήνης [JOUAN & VAN LOOY (2002) 102].

¹⁵⁹⁷ Υπαινιγμός σε πλούσια δώρα που είχε προσφέρει ο Δίας στην Αλκμήνη; Κατά τον Πausanias (5.18.3) υπήρχε η παράδοση ότι η Αλκμήνη είχε δεχθεί ένα χρυσό κύπελλο και ένα περιδέραιο.

το απ. 102 Κ. υπαινίσσονται ότι ο Αμφιτρώων απέρριψε μια προσπάθεια παρηγορίας για το ότι εξαπατήθηκε. Το απ. 104 Κ. ίσως αναφέρεται στη «μακρά νύχτα» του Δία και της Αλκμήνης.

Αυτά είναι τα στοιχεία που διασώζουν τα κείμενα, ωστόσο οι μελετητές, στηριζόμενοι κυρίως στις αγγειογραφίες, έχουν επιχειρήσει την ανασύνθεση της πλοκής του δράματος ως εξής:

Ο Αμφιτρώων, επιστρέφοντας από εκστρατεία, αντιλαμβάνεται ότι η Αλκμήνη είχε κοιμηθεί με κάποιον άλλο, αρνείται να δεχθεί τις εξηγήσεις της και αποφασίζει να την σκοτώσει. Η Αλκμήνη καταφεύγει σε βωμό και ο Αμφιτρώων στοιβάζει ξύλα γύρω από αυτόν για να την κάψει. Ο Δίας τη σώζει στέλνοντας καταιγίδα με την οποία σβήνει την πυρά. Ο Αμφιτρώων πιθανόν μαθαίνει και δέχεται την αλήθεια από το στόμα ενός θείου προσώπου ή ίσως από τον Τειρεσία, όπως αναφέρει ο Ψευδο-Απολλόδωρος. Τα γεγονότα διαδραματίζονται είτε την επομένη της επίσκεψης του Διός στην Αλκμήνη (Collard & Cropp)¹⁵⁹⁸ είτε την ημέρα της γέννησης του Ηρακλή (Webster).¹⁵⁹⁹

Η μεταμόρφωση του Δία σε Αμφιτρώωνα είναι ένα στοιχείο που εμφανίζεται τόσο στην *Αλκμήνη* του Ευριπίδη όσο και στον *10^ο Νεμεόνικο* (στ. 11–17) του Πινδάρου, ωστόσο, εξαιτίας της αβέβαιης χρονολόγησης και των δύο κειμένων, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποιος από τους δύο δημιουργούς το χρησιμοποίησε πρώτος. Παρόμοια ιστορία συναντάμε στον Ηρόδοτο (6.69) που αναφέρεται στη γέννηση του βασιλιά της Σπάρτης Δημαράτου. Ο θεοποιημένος ήρωας Αστράβακος πήρε τη μορφή του Σπαρτιάτη βασιλιά Αρίστωνα προκειμένου να σμίξει με τη σύζυγο εκείνου. Φεύγοντας άφησε στη γυναίκα τα ιερά στεφάνια του που, όπως αποδείχθηκε αργότερα, προέρχονταν από το ιερό του Αστράβακου στην είσοδο της οικίας. Από την ένωση αυτή γεννήθηκε ο Δημάρατος. Και σ' αυτή την ιστορία υιοθετείται από τον Αστράβακο η μορφή του συζύγου, η δε παρουσία του δηλώνεται με ιερά σημεία και επιβεβαιώνεται από τους μάντεις.

¹⁵⁹⁸ COLLARD & CROPP (2008).

¹⁵⁹⁹ WEBSTER (1967) 92.

Μια διαφορετική εκδοχή για την ευριπίδεια *Αλκμήνη* πρότεινε ο Schwartz,¹⁶⁰⁰ ο οποίος, αμφισβητώντας πως οι αγγειογράφοι άντλησαν την έμπνευσή τους από τον Ευριπίδη, συνέδεσε την *πυρά* με την *Πυρά του Ηρακλέους* στην Οίτη και υπέθεσε ως θέμα της τραγωδίας τον θάνατο του Ηρακλή. Η πρόταση του Schwartz δεν έτυχε γενικότερης απήχησης και οι μετέπειτα μελέτες μοιάζει να την αγνοούν. Η Aéliion¹⁶⁰¹, αν και συντάσσεται μαζί του ως προς την πηγή έμπνευσης των αγγειογράφων και παρότι δεν αναγνωρίζει σκηνή *πυράς* στην ευριπίδεια *Αλκμήνη*, θεωρεί ότι το θέμα της ευριπίδειας τραγωδίας ήταν η γέννηση του Ηρακλή και ελέγχει ως αυθαίρετη την υπόθεση του Schwartz.

7.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ

7.2.1 *Μοτίβο ασυλίας;*

Η σκηνή της καταφυγής της Αλκμήνης στον βωμό προκειμένου να γλυτώσει από τον θυμό του Αμφιτρώνα όταν εκείνος ανακάλυψε την απιστία της, η απόπειρα του Αμφιτρώνα να την κάψει ζωντανή επάνω στον βωμό και η σωτηρία της με επέμβαση του Δία, είναι ένα επεισόδιο που δεν μαρτυρείται στα σωζόμενα αποσπάσματα του δράματος ούτε αναφέρεται στη μυθολογική παράδοση ή σε άλλες φιλολογικές πηγές. Η σκηνή της *πυράς* απεικονίζεται μόνον στις αγγειογραφικές παραστάσεις και θεωρήθηκε νεωτερισμός του Ευριπίδη. Η πρόταση έγινε από τον Engelmann,¹⁶⁰² ο οποίος βασίστηκε σε δύο αγγεία του 4^{ου} αι. π.Χ. από την Κάτω Ιταλία, στον ποσειδωνιακό ενεπίγραφο κρατήρα του Πύθωνος (V.4) και στον καμπανικό αμοφρέα που αποδίδεται στον *Ζωγράφου του Λούβρου K 491* (V.6). Ο Engelmann συνδύασε τα στοιχεία των αγγειογραφιών με τον στίχο 86 από την κωμωδία του Πλάτου *Rudens*, όπου ένας από τους ενοίκους του σπιτιού, η στέγη του οποίου ανυψώθηκε από την καταιγίδα το προηγούμενο βράδυ, φωνάζει: “*non ventus fuit verum Alcumena Euripidi*”. Ο Engelmann θεώρησε ότι το χωρίο του *Rudens* αποτελεί αναφορά στην παρέμβαση του Δία που έσωσε την Αλκμήνη στέλνοντας μια

¹⁶⁰⁰ SCHWARTZ (1951).

¹⁶⁰¹ AÉLION (1981) 234.

¹⁶⁰² ENGELMANN (1900) 52–63.

καταιγίδα να σβήσει την *πυρά*.¹⁶⁰³ Την υπόθεση του Engelmann ακολούθησαν ο Murray, ο Weklein, ο Decharme, ο Weil, ο Rizzo και με επιφυλάξεις ο Wilamowitz, και ο Robert.¹⁶⁰⁴ Ο Séchan¹⁶⁰⁵ υιοθέτησε την ανασύνθεση της πλοκής που πρότεινε ο Engelmann και προσπάθησε να εντάξει σ' αυτήν τα σωζόμενα αποσπάσματα.

Ένα και μοναδικό χωρίο της τραγωδίας που μας έχει παραδοθεί από τον Πολυδεύκη (10.117)¹⁶⁰⁶ θα μπορούσε να αναφέρεται σε σκηνή *πυράς*. Είναι το απ. 90 Κ.: πόθεν δὲ πεύκης πανὸν ἐξηῦρες λαβεῖν; («ἀπό πού κατάφερες να βρεις πεύκινη δάδα;»). Η ερώτηση αποδόθηκε στον Δία και υπετέθη ότι περιλαμβάνεται σε μία *αγγελική ρήση* ενός προσώπου που περιγράφει όσα διαδραματίστηκαν στο εσωτερικό του ανακτόρου.¹⁶⁰⁷ Θεωρήθηκε ότι μπορεί να εκφράζει έκπληξη ή μομφή και να απευθύνεται είτε στον Αμφιτρώνα είτε σε κάποιον υπηρέτη που κρατά τον πυρσό. Η τελευταία υπόθεση βασίστηκε στην αγγειογραφία του Πύθωνος (V.4) στην οποία μαζί με τον Αμφιτρώνα κρατά αναμμένες δάδες ένα πρόσωπο που προσδιορίζεται από την επιγραφή ως Αντήνωρ και εικάζεται ότι ήταν υπηρέτης του Αμφιτρώνα. Ωστόσο, θα πρέπει να απορρίψουμε την πιθανότητα τα λόγια αυτά να ανήκουν στον Δία. Όπως εύστοχα σημειώνει η Μάη,¹⁶⁰⁸ θα ήταν περίεργο ο Δίας να εκπλήσσεται και να απευθύνει ερωτήσεις, και μάλιστα σε τόνο οικειότητας, σ' έναν υπηρέτη. Ίσως να αποτελούν αντίδραση της Αλκμήνης στην επικείμενη απειλή κατά της ζωής της ή να τα απηύθυνε ο Αμφιτρώων στον υπηρέτη του που έφερε τη δάδα.¹⁶⁰⁹

Η ύπαρξη σκηνής *ασυλίας* συνάδει με τις πρακτικές του Ευριπίδη ο οποίος συνηθίζει να επιφέρει καινοτομίες στον μύθο, ωστόσο δεν μπορεί να τεκμηριωθεί με βάση τις γραπτές μαρτυρίες. Στην έλλειψη γραπτών μαρτυριών στηρίζονται όσοι

¹⁶⁰³ Την ερμηνεία αυτή για τον συγκεκριμένο στίχο δέχονται και πολλοί άλλοι μελετητές όπως οι: SÉCHAN (1926) 245, 247–248· WEBSTER (1967) 93· STÄRK (1982) 294· JOUAN & VAN LOOY (2002) 127· KANNICHT (2004) 219. Η Aéliou [AÉLION (1981) 229] υποθέτει ότι ο στίχος του *Rudens* θα μπορούσε να αναφέρεται στον τυφώνα μέσα στον οποίο γεννήθηκε ο Ηρακλής, αφού στον *Amphitruo* του Πλάτου η γέννησή του γίνεται μέσα σε αστραπές και κεραυνούς.

¹⁶⁰⁴ Για τις σχετικές παραπομπές βλ. SÉCHAN (1926) 242, σημ. 3 και AÉLION (1981) 226, σημ. 12.

¹⁶⁰⁵ SÉCHAN, *όπ.π.*, 242 κ.ε.

¹⁶⁰⁶ Πανὸς μέντοι καὶ φανὸς ἢ λαμπάς· ὡς ὅταν φῆι ἐν τῇ Ἀλκμήνῃ Εὐριπίδης, πόθεν δὲ πεύκης πανὸν ἐξηῦρες λαβεῖν;

¹⁶⁰⁷ WEBSTER (1953) 87 και (1967) 93. JOUAN & VAN LOOY (2002) 126.

¹⁶⁰⁸ MAH (2009) 48.

¹⁶⁰⁹ Την υπόθεση οφείλω στην κ. Ιωάννα Καραμάνου.

υποστηρίζουν ότι δεν υπήρξε σκηνή *πυράς* σε βωμό στο ευριπίδειο δράμα. Η Αέλιον¹⁶¹⁰ παρατηρεί ότι, αν υπήρχε σκηνή *πυράς* στην *Αλκμήνη*, θ' αναφερόταν από τους μυθογράφους όπως αναφέρονται άλλες, λιγότερο εντυπωσιακές ευριπίδειες καινοτομίες (για παράδειγμα, η επιμήκυνση της νύχτας). Επιπλέον, πιστεύει πως ο Πλαύτος δεν θα παρέλειπε να την παρωδήσει στην τραγικωμωδία του *Amphitruo* και δεν θα στερούσε από το κοινό του μια τόσο θεαματική σκηνή.

Η αποσιώπηση του γεγονότος από τον Υγίνο δεν είναι καθοριστική, γιατί είναι γνωστό πως οι μυθογραφικές πηγές είναι συχνά επιλεκτικές και αναφέρουν μόνο τα στοιχεία εκείνα που διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.¹⁶¹¹ Σχολιάζοντας τη στάση του Υγίνου απέναντι στον μύθο της Αλκμήνης, ο Stärk¹⁶¹² εκτιμά ότι οι μυθογράφοι δεν ενδιαφέρονταν για τα τεκταινόμενα επί σκηνής. Ας σημειωθεί ότι, παρά τη γενικότερη θέση πως οι *Μύθοι* του Υγίνου συνδέονται με δράματα και μάλιστα του Ευριπίδη, μόνον δύο από αυτούς (*fab. 4* και *fab. 28*) αναφέρονται ρητά στον Ευριπίδη.¹⁶¹³ Σε κάθε περίπτωση οι αφηγήσεις του Υγίνου δεν αποτελούν υποθέσεις τραγωδιών του Ευριπίδη. Επομένως, δεν μπορούμε να τις θεωρούμε ακριβείς μαρτυρίες για την πλοκή του έργου. Η παράλειψη του επεισοδίου από τον Ψευδο-Απολλόδωρο επίσης δεν είναι ενδεικτική, γιατί συχνά ο μυθογράφος παραλείπει στοιχεία των τραγωδιών που αποτελούν ευριπίδειες καινοτομίες.¹⁶¹⁴ Κατά τον Webster¹⁶¹⁵ ούτε ο Ψευδο-Απολλόδωρος ούτε ο Υγίνος έχουν ως πηγή τον

¹⁶¹⁰ ΑΕΛΙΟΝ (1981) 230.

¹⁶¹¹ Βλ. ενδεικτικά HUYSS (1997) 29–30. Για παράδειγμα, στη μυθογραφική υπόθεση του *Τηλέφου* (*fab. 101*) ο Υγίνος παραλείπει τη μεταμόρφωση του ήρωα σε επαίτη, στοιχείο που ως φαίνεται είχε προσελκύσει την προσοχή του κοινού με την αληθοφάνειά του και είχε προκαλέσει την κριτική ώστε να γίνει αντικείμενο παρωδίας από τον Αριστοφάνη. Από την άλλη πλευρά, αρχαίος Σχολιαστής του Δημοσθένη (18. 72) που παραδίδει εκδοχή του μύθου του Τηλέφου, συμπεριλαμβάνει το ευριπίδειο στοιχείο της μεταμφίεσης σε ζητιάνο αλλά παραλείπει την ίασή του μέσω της σκωρίας του δόρατος.

¹⁶¹² STÄRK (1982) 298: “Hygin dagegen, der auch die Altarszene nicht hat, ließ den Deus ex machina aus, da den Mythographen das Bühnengeschehen nicht interessierte”.

¹⁶¹³ BREEN (1991).

¹⁶¹⁴ Η Μάη [MAH (2009) 11] αναφέρει περιπτώσεις που αποτελούν καινοτομίες του Ευριπίδη οι οποίες ωστόσο δεν έχουν υιοθετηθεί από τον Ψευδο-Απολλόδωρο: η παρουσία του Λύκου στον *Ηρακλή*, η μεταφορά του αιχμάλωτου Ευρυσθέα ενώπιον της Αλκμήνης στους *Ηρακλείδες*, η συνάντηση Ετεοκλή και Πολυνείκη ενώπιον της Ιοκάστης στις *Φοίνισσες*, η εμφάνιση του φάσματος του Πολυδώρου και η παρουσία του Πολυμήστορα στην *Έκάβη*, το σχέδιο των Ορέστη και Πυλάδη για τον φόνο της Ελένης και την ομηρία της Ερμιόνης στον *Ορέστη*.

¹⁶¹⁵ WEBSTER (1953) 88.

Ευριπίδη ή τουλάχιστον δεν έχουν μόνο τον Ευριπίδη, γι' αυτό και δεν αναφέρουν την *πυρά*.

Ο *Rudens* του Πλαύτου επίσης δεν συντελεί ουσιαστικά στην ανάκτηση της πλοκής. Ο στίχος 86 μιλά για έναν καταστροφικό άνεμο ο οποίος δεν συνεπάγεται υποχρεωτικά καταιγίδα, και δεν υπάρχει συμφωνία για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να βοηθήσει στην ανασύνθεση της πλοκής.

Σύμφωνα με τον Murray¹⁶¹⁶ στην *Άλκμήνη* ο Ευριπίδης υπαινίσσεται τον τρόπο θανάτου του Ηρακλή που παρουσιάζεται στις *Τραχίνιες*¹⁶¹⁷ του Σοφοκλή: η μητέρα του Ηρακλή κινδύνευσε να καεί στην *πυρά* λίγο πριν από τη γέννησή του ενώ ο ίδιος θα καεί στην *πυρά* στην Οίτη. Απειλή καύσης *ικέτη* που αναζητά *άσυλο* σε βωμό συναντάμε σε δύο άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη. Στην *Άνδρομάχη* (στ. 257)¹⁶¹⁸ η Ερμιόνη απειλεί την Άνδρομάχη ότι θα βάλει φωτιά και θα την κάψει, προκειμένου να την αναγκάσει να εγκαταλείψει τον βωμό της Θέτιδας όπου έχει καταφύγει. Επίσης στον *Ηρακλή* (στ. 240–246)¹⁶¹⁹ ο Λύκος στέλνει ξυλοκόπους να φέρουν ξύλα για να ανάψει φωτιά γύρω από τον βωμό του Δία όπου έχει καταφύγει η οικογένεια του ήρωα. Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις η απειλή δεν πραγματοποιείται τελικώς. Ο Engelmann¹⁶²⁰ και ο Séchan¹⁶²¹ αναρωτιούνται αν υπάρχει παρωδία της *Άλκμήνης* στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη (στ. 739) όπου οι γυναίκες απειλούν να βάλουν φωτιά και να κάψουν τον Συγγενή του Ευριπίδη (Κηδεστή) ο

¹⁶¹⁶ MURRAY (1890) 227–228.

¹⁶¹⁷ Τις οποίες χρονολογεί στο 420–410 π.Χ.

¹⁶¹⁸ Ευρ. *Άνδρ.* 257–258:

ΕΡ. πῦρ σοι προσοίσω, κού τὸ σὸν προσκέψομαι

ΑΝ. σὺ δ' οὖν κάταιθε· θεοὶ γὰρ εἴσονται τάδε.

¹⁶¹⁹ Ευρ. *Ηρακλ. Μαιν.* 240–246:

ΛΥ. ἄγ', οἱ μὲν Ἑλικῶν', οἱ δὲ Παρνασοῦ πτυχὰς
τέμνειν ἄνωθ' ἐλθόντες ὕλουργοὺς δρυὸς
κορμούς· ἐπειδὰν δ' ἐσκομισθῶσιν πόλει,
βωμόν περίξ νήσαντες ἀμφήρη ξύλα
ἐπίμπρατ' αὐτῶν καὶ πυροῦτε σώματα
πάντων, ἴν' εἰδῶσ' οὐνεκ' οὐχ ὁ κατθανὼν
κρατεῖ χθονὸς τῆσδ', ἀλλ' ἐγὼ τὰ νῦν τάδε.

¹⁶²⁰ ENGELMANN (1900) 62.

¹⁶²¹ SÉCHAN (1926) 246, σημ. 2.

οποίος είχε καταφύγει σε βωμό. Όπως, όμως, σωστά επισημαίνει η Αέλιον,¹⁶²² στην περίπτωση αυτή θα περιμέναμε να έχουμε σχετική αναφορά από κάποιον αρχαίο Σχολιαστή. Δεδομένου, μάλιστα, ότι η απειλή αυτή χρησιμοποιείται και σε άλλα ευριπίδεια δράματα, όπως προαναφέρθηκε, δεν μπορεί να συνδεθεί αποκλειστικά και μόνο με την *Αλκμήνη*.

Οι μελετητές που δέχονται ότι υπήρξε σκηνή *πυράς* στην ευριπίδεια τραγωδία δεν συμφωνούν για το εάν αυτή εκτυλισσόταν ενώπιον των θεατών (Engelmann, Séchan) ή αποτελούσε το περιεχόμενο μιας *αγγελικής ρήσεως* (Webster, Taplin). Οπωσδήποτε θα υπήρχαν πρακτικές δυσκολίες στην αναπαράσταση *πυράς* και καταγίδας επί σκηνής, και οι πολέμιοι της εκδοχής της σκηνικής παρουσίας του επεισοδίου έχουν πολύ επιμείνει στη γελοία εντύπωση που θα έδινε μια βρεγμένη Αλκμήνη. Υπερφυσικά γεγονότα όπως, στην προκειμένη περίπτωση, η κατάσβεση της *πυράς* από τον Δία, γνωστοποιούνται κατά κανόνα μέσω *αγγελικής ρήσεως*.¹⁶²³ Ασφαλώς η εκδοχή της *αγγελικής ρήσεως* λύνει πολλά προβλήματα. Η σκηνική απόδοση του επεισοδίου εξαρτάται από τις σκηνικές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου, αλλά δυστυχώς ελλείπουν στις σωζόμενες τραγωδίες οι παράλληλες σκηνές που θα μας έδιναν χρήσιμα στοιχεία. Περιπτώσεις υπερφυσικών φαινομένων δεν είναι άγνωστες στην τραγωδία, όπως σεισμοί στις *Βάκχες*, τις *Τρωάδες* και τον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη, καθώς και στον *Προμηθέα Δεσμώτη*. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πώς πραγματοποιήθηκε σκηνικά η απόδοση του σεισμού στις παραπάνω περιπτώσεις και η απλούστερη λύση θα ήταν να δεχθούμε ότι υποβάλλεται στους θεατές μέσω του ποιητικού λόγου, ο οποίος, αν συνδυαστεί με την κινησιολογία του Χορού και με την κατάλληλη μουσική ή ηχητική υπόκρουση, μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση μεγάλης αναταραχής. Το πλησιέστερο παράλληλο στην περίπτωση που εξετάζουμε είναι η σκηνή του θαύματος του παλατιού στις *Βάκχες* του Ευριπίδη που περιλαμβάνει, εκτός από τον σεισμό, τη φωτιά στο μνήμα της Σεμέλης (στ. 596–599)¹⁶²⁴ το οποίο όμως βρίσκεται στον εξωσκηνικό χώρο. Έχει υποτεθεί ότι

¹⁶²² ΑΕΛΙΟΝ (1981) 233.

¹⁶²³ Βλ. ενδεικτικά DE JONG (1991) 174.

¹⁶²⁴ ΧΟ. ἄ ἄ,
πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀγάζῃ,

ο καπνός ήταν ορατός στους θεατές αφού σκηνικά δεν θα ήταν δύσκολο να παρασταθεί: το κάψιμο θυμιάματος θα μπορούσε να δημιουργήσει το επιθυμητό αποτέλεσμα.¹⁶²⁵ Εάν και στην περίπτωση της Αλκμήνης η πυρά μπορούσε να προκληθεί με κάψιμο θυμιάματος που θα δημιουργούσε καπνό, πώς θα λύναμε το πρόβλημα της καταγίδας και της θεϊκής επιφάνειας; Οι μελετητές επισημαίνουν ότι η επέμβαση του Διός αυτοπροσώπως ως *από μηχανής* θεού, όπως στον *Αμφιτρύωνα* του Πλάτου, δεν απαντά στα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη. Η παρουσία του Διός, ωστόσο, μπορεί απλά να δηλωθεί με ένα σημάδι, π.χ. με μία βροντή, εκτός αν υποθέσουμε επιφάνεια του θεού με τη μορφή του Αμφιτρύωνα, όπως έχει προτείνει πρόσφατα ο Τιβέριος ορμώμενος από την ερμηνεία της αγγειογραφίας του *Ζωγράφου του Δαρείου*.¹⁶²⁶ Εύκολα αποδίδεται η καταγίδα υπαινικτικά, με τη βοήθεια κατάλληλων ήχων. Επίσης, τα γεγονότα θα μπορούσαν να παρασταθούν μιμικά και οι θεατές καθοδηγούμενοι να αναπλάσουν με τη φαντασία τους το θαύμα.¹⁶²⁷

Οι σκηνοθετικές δυσκολίες είναι προσπελάσιμες με τον τρόπο που υποδείχθηκε πιο πάνω και συνεπώς δεν θεωρώ ότι είναι αναγκαίο να προκρίνουμε την *αγγελική ρήση* ως τον μοναδικό τρόπο σκηνοθετικής προσέγγισης του επεισοδίου. Ορισμένοι μελετητές,¹⁶²⁸ μάλιστα, δέχονται ότι περί τα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. παρατηρείται τάση για ρεαλιστική απεικόνιση στη σκηνική τεχνική και στην τέχνη γενικότερα. Οποσδήποτε δεν μπορούμε να αποδείξουμε ότι το επεισόδιο της *ασυλίας* και της *πυράς* της Αλκμήνης παραστάθηκε επί σκηνής στηριζόμενοι αποκλειστικά στα σωζόμενα αποσπάσματα, στη μυθολογική παράδοση και στις φιλολογικές μαρτυρίες.

Σεμέλας ἱερὸν ἄμφι τάφον, ἄν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Δίου βροντᾶς;

«Α! Α!

Δε βλέπεις τη φωτιά; Δεν ξεχωρίζεις
πάνω στον ιερό τάφο της Σεμέλης
τη φλόγα που του Δία το αστροπελέκι
άφησε κει σαν έπεσε βροντώντας;»

(Μτφρ. Παντελής Πρεβελάκης)

¹⁶²⁵ ARNOTT (1962) 63· HOURMOUZIADES (1965) 51 κ.ε.

¹⁶²⁶ Βλ. εδώ [419](#).

¹⁶²⁷ COLLARD & CROPP (2008) 102.

¹⁶²⁸ HOURMOUZIADES (1965) 38· CSAPO (2002) και CSAPO (2010) 117-139· GREEN (2002).

Στο επόμενο μέρος του κεφαλαίου θα επιχειρήσουμε να εκτιμήσουμε κατά πόσον η μαρτυρία των εικόνων μπορεί να είναι υποβοηθητική στο θέμα αυτό.

7.3 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

7.3.1 Οι εικόνες

Με τη σκηνή *ασυλίας και πυράς* της ευριπίδειας *Άλκμήνης* έχουν συνδεθεί αγγειογραφικές παραστάσεις των παρακάτω αγγείων.¹⁶²⁹

V.1 Τάρας, Museo Nazionale Archeologico I.G. 4600.¹⁶³⁰ Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας *ερυθρόμορφος*, *αποσπασματικά σωζόμενος* (ύψ. της διακοσμημένης επιφάνειας 23εκ.), *Ζωγράφος της Γέννησης του Διονύσου*, προέλευση: Τάρας, 400–390 π.Χ. Στην άλλη όψη: Ηρακλής με κάνθαρο και Μαινάδα. Βρέθηκε το 1952. [Εικ. 80]

V.2 Lipari, Museo Archeologico Eoliano 9405.¹⁶³¹ Σικελικός καλυκοειδής κρατήρας *ερυθρόμορφος*, ύψ. 34εκ., αποδίδεται στον *Ζωγράφο των Συρακουσών 47099* τον αποκαλούμενο και *Ζωγράφο της Εκάτης*, προέλευση: Lipari (Τάφος 730), 370–350 π.Χ. Στην άλλη όψη: Έρωσ ανάμεσα σε νέο και γυναίκα (Ιάσων και Μήδεια;). [Εικ. 81]

¹⁶²⁹ Σύντομες περιγραφές των αγγειογραφιών παρατίθενται στον κατάλογο των αγγείων, στο Παράρτημα Ι.

¹⁶³⁰ *RVAp* I 2/11· *RVSIS* εικ. 55· *PARIBENI* (1964) πίν. XIV· *TRENDALL & WEBSTER* (1971) 76, αρ. III.3.6· *LIMC* “Alkmene” 4 = “Amphitryon” 1* = “Eros” 81· *MTSP*² TV 42, 154· *WEBSTER* (1967) 92 και 298· *SCHMIDT* (2003) 60 κ.ε.· *CFST Ap* 15· *MUGIONE* (2005) 178–179, εικ. 5· *P&P* 171, αρ. 57· *MAH* (2009) 14 κ.ε., εικ.6· *MIMΙΔΟΥ* (2013) 324–325, εικ. 216· *VAHTIKARI* (2014) 137 αρ. 1, App. I αρ. 72.

¹⁶³¹ *LIMC* “Alkmene” 3*· *TRENDALL & WEBSTER* (1971) 76, III 3, 7· *BERNABÓ BREA & CAVALIER* (1997) 52–53, εικ. 46· *CFST S* 12· *MAH* (2009) 14 κ.ε., εικ. 4· *MIMΙΔΟΥ* (2013) 325, εικ. 217· *VAHTIKARI* (2014) 138 αρ. 4, App. I αρ. 62.

V.3 Βοστώνη, Museum of Fine Arts 1989.100.¹⁶³² Απουλικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 0,568 μ., Ζωγράφος του Δαρείου, 340–330 π.Χ. Στην άλλη όψη: Διόνυσος ανάμεσα σε Μαινάδες και Σάτυρο. [Εικ. 82–85]

V.4 Λονδίνο, British Museum F149.¹⁶³³ Ποσειδωνιακός ενεπίγραφος κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 56,5εκ., φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Πύθωνος, προέλευση: *St. Agata dei Goti*, 335–330 π.Χ. Στην άλλη όψη: διονυσιακή σκηνή: επάνω δύο Σάτυροι και Παν, κάτω ο Διόνυσος ανάμεσα σε δύο Μαινάδες σε βηματισμό προς τα δεξιά. [Εικ. 86–87]

V.5 Freiburg im Breisgau (University S 550).¹⁶³⁴ Θραύσμα Απουλικού αμοφρέας, ζωγράφος άγνωστος (πιθανώς από τους επιγόνους του Ζωγράφου του Δαρείου), 330–325 π.Χ. [Εικ. 88]

V.6 Λονδίνο, British Museum F193 (παλαιότερα στη Ρώμη, Συλλογή Castellani).¹⁶³⁵ Καμπανικός αμοφρέας με λαιμό ερυθρόμορφος, ύψ. 39 εκ., Ζωγράφος του Λούβρου K 491, προέλευση: Καπούη, 360–340 π.Χ.¹⁶³⁶ Στην άλλη όψη: δύο νέοι. [Εικ. 89]

¹⁶³² LIMC “Teiresias” 4 = LIMC Suppl. 2009 “Alkmene” add 1 · PADGETT et al. (1993) 119–121, αρ. 43 · CFST 454, αρ. 146, πίν. ΧCIII · SCHMIDT (2003) 60–61 · P&P 172–174, αρ. 58 · MAH (2009) 18, εικ. 7 · VAHTIKARI (2014) 137 αρ. 2, App. I αρ. 55 · TIVERIOS (2016).

¹⁶³³ RVP 139, 2/239, πίν. 88 · LIMC “Amphitryon” 2* = “Alkmene” 5 = “Antenor” II 2* · VOGEL (1886) 35 · ENGELMANN (1900) 54–55 · ROBERT (1919) 49, 276–278, εικ. 212 · SÉCHAN (1926) 242–248, πίν. 5 · PP 56, πίν. 15 · BEAZLEY (1947) 105 · WEBSTER (1967) 92 και 298 · TRENDALL & WEBSTER (1971) 76–77, εικ. III 3, 8 · BROMMER (1973) 475, N. D1 · AÉLION (1981) · GOGOS (1984) 32, εικ. 3 · AELLEN (1994) 107, 119–122, 134, 141–143, 215, αρ. 101, πίν. 126–127 · CFST 503–504, P 15 · MAH (2009) 14 κ.ε., εικ. 1 · ΜΙΜΙΔΟΥ (2013) 325–327, εικ. 218 · VAHTIKARI (2014) 138 αρ. 8, App. I αρ. 36.

¹⁶³⁴ RVAr Suppl. 2/1: πίν. 37.3 · LIMC “Hermes” 457 · GREEN (1995a) 117 · CFST αρ. 146 · SCHMIDT (2003) 56–71, πίν. 13 · MAH (2009) 14 κ.ε., εικ. 8 · VAHTIKARI (2014) 137 αρ. 3, App. I αρ. 57. LIMC Suppl. 2009 “Alkmene” 45 add 2.

¹⁶³⁵ LCS 231/36, πίν. 90.7 · SÉCHAN (1926) 243–244, εικ. 73 · WEBSTER (1967) 92 και 298 · TRENDALL (1967) 231, v. 36, εικ. 90, 7 · LIMC s.v. Alkmene 6* = Antenor II 1* · AELLEN (1994) 107, 119–120, 122, 141–142, 215, v. 102, πίν. 128 · SCHMIDT (2003) 60, b · CFST C5 · MAH (2009) 14 κ.ε., εικ. 2 · ΜΙΜΙΔΟΥ (2013) 327, εικ. 219 · VAHTIKARI (2014) 138 αρ. 6, App. I αρ. 58.

¹⁶³⁶ Σημειώνεται η χρονολόγηση που δίνει το Βρετανικό Μουσείο. Σε πρωιμότερη φάση (370–360 π.Χ.) χρονολογείται το αγγείο από τον TODISCO (CFST όπ.π.) και σε μεταγενέστερη (350–325 π.Χ.) από τον TRENDALL (LIMC “Alkmene” 6*) και τη SCHMIDT (όπ.π.).

V.7 *Νέα Υόρκη, Συλλογή Raysor*¹⁶³⁷ (παλαιότερα στην αγορά αρχαιοτήτων της *Νέας Υόρκης, παλαιότερα Νέα Υόρκη – Συλλογή Walter Ephron*). Καμπανικός αμφορέας με λαιμό ερυθρόμορφος, ύψ. 57,5 εκ., Ζωγράφος του Parrish, 330–325 π.Χ. Στην άλλη όψη: επάνω, γυναίκα ανάμεσα σε δυο νέους· κάτω, δύο νέοι εκατέρωθεν ιωνικού κίονα. [Εικ. 90]

V.8 *Entella Antiquarium 1989 E856*.¹⁶³⁸ Θραύσμα σικελικού σκύφου (;) ερυθρόμορφου μεγάλων διαστάσεων, αγγειογράφος της ομάδας Lentini–Manfria, προέλευση: *Entella*, 350–325 π.Χ. (σύμφωνα με τον Τιβέριο περ. 340 π.Χ.). Ανασκαφή 1989, E 856. [εικ. 91]

Κεντρική μορφή στις παραπάνω παραστάσεις είναι νέα γυναίκα που κάθεται επάνω σε βωμό. Σε δύο αγγειογραφίες (V.3 και V.4) η ταυτότητά της προσδιορίζεται με επιγραφή (ΑΛΚΜΗΝΗ), ενώ σε μια τρίτη αποσπασματικά σωζόμενη (V.1) έχει διατηρηθεί μόνον η επιγραφή που ταυτίζει τον Αμφιτρώνα (του οποίου το όνομα επιγράφεται επίσης στις αγγειογραφίες V.3 και V.4) οπότε έμμεσα επιβεβαιώνεται η ταυτότητα της *ικέτιδας*. Η σύνθεση διαφοροποιείται από τις συνηθισμένες σκηνές *ασυλίας* ως προς το ότι συνδυάζεται με *πυρά*. Ο βωμός είναι ορθογώνιος, άλλοτε μεγάλων (V.3, V.4) και άλλοτε μικρότερων διαστάσεων (V.6, V.8). Σε κάποιες περιπτώσεις διαθέτει κρατευτές (V.4, V.8) που μπορεί να είναι εντυπωσιακά υψηλοί (V.2). Σε ορισμένες αγγειογραφίες ο βωμός πατά σε κρηπίδα (V.3, V.6, V.8) και έχει διακοσμημένες με τρίγλυφα και μετόπες τις πλευρές (V.3, V.4, V.5) ή τη ζώνη κάτω από την καλυπτήρια πλάκα (στο V.6 υπάρχει ζώνη τριγλύφων και, κάτω από αυτήν, λέσβιο κυμάτιο). Στον απουλικό κρατήρα V.1 ο βωμός δεν είναι καθόλου ορατός, καθώς καλύπτεται ολοκληρωτικά από σειρές ξύλων. Στις περισσότερες αγγειογραφίες υπάρχουν ξύλα γύρω από τον βωμό, είτε στοιβαγμένα προσεκτικά σε σειρές (V.1, V.2, V.4) είτε διασκορπισμένα στο έδαφος (V.3, V.5). Δεν απεικονίζονται καθόλου ξύλα στον καμπανικό αμφορέα V.6 ούτε στο σικελικό θραύσμα V.8.

¹⁶³⁷ *LCS Suppl.* 3: 41/123, αρ. 147b· *LIMC* “Amphitryon” 3* = “Alkmene” 7· Hartman Auction Studios (1973) 167 αρ. 1349· *AELLEN* (1994) 107, 120–121, 133, 141, 215, αρ. 103, πίν. 129· *CFST C* 13· *SCHMIDT* (2003) 60, c· *MAH* (2009) 14 κ.ε. εικ. 3· *VAHTIKARI* (2014) 138 αρ. 7, App. I αρ. 59.

¹⁶³⁸ *DE CESARE* (1992) 979–983· *CFST S* 15· *SCHMIDT* (2003) 60, e, πίν. 14.2· *ROSCINO* (2003) 274· *P&P* 263, αρ. 106· *MAH* (2009) 14 κ.ε., εικ. 5· *VAHTIKARI* (2014) 138 αρ. 5, App. I αρ. 61.

Στην ενδιαφέρουσα και ιδιαίτερη παράσταση του κρατήρα V.3, ένα γυμνό παιδί μεταφέρει ξύλα προκειμένου να δημιουργηθεί η πυρά γύρω από τον βωμό και, μάλιστα, κρατά και αναμμένη δάδα.¹⁶³⁹ Στο αγγείο V.1 η πυρά είναι ήδη αναμμένη, ενώ σε πέντε αγγειογραφίες (V.3, V.4, V.6, V.7 πιθανότατα και V.8) πλησιάζουν προς τον βωμό ένας ή δύο άνδρες με πυρσούς στα χέρια, έτοιμοι να βάλουν φωτιά. Στον κρατήρα του Πύθωνος (V.4) οι άνδρες προσδιορίζονται από επιγραφές ως ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ (δεξιά) και ΑΝΤΗΝΩΡ (αριστερά), κρατούν από δύο δάδες και επιχειρούν να βάλουν φωτιά στα ξύλα που βρίσκονται στο κάτω μέρος του βωμού. Στον κρατήρα V.3 την αναμμένη δάδα κρατά ο Αμφιτρώων (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ) ενώ μία δεύτερη φέρνει γυμνό παιδί που κουβαλά ξύλα για την πυρά (όπως αναφέρθηκε παραπάνω). Στους καμπανικούς αμφορείς V.6 και V.7 άνδρας με κοντό χιτώνα (και βοιωτικό κράνος σε σχήμα πύλου, στην πρώτη περίπτωση) πλησιάζει απειλητικά τον βωμό κρατώντας στα χέρια δύο αναμμένες δάδες. Στο θραύσμα V.8 διακρίνεται δίπλα στον βωμό τμήμα ανδρικής μορφής, με σκούρο χιτώνα και ιμάτιο ριγμένο στον βραχίονα. Κρατά αναμμένο πυρσό με ιερή ταινία (ο Tarlin¹⁶⁴⁰ δηλώνει ότι δεν έχει πεισθεί πως πρόκειται για δάδα και όχι για ξίφος, όμως νομίζω διακρίνεται καθαρά η φλόγα) αλλά δείχνει να απομακρύνεται από τον βωμό κατεβαίνοντας από ένα χαμηλό βάθρο. Τέλος, στο θραύσμα V.5 διακρίνεται το κάτω τμήμα ανδρικής μορφής με κοντό χιτώνα που στέκεται δίπλα στον βωμό.

Διαφοροποιημένες παρουσιάζονται δύο απουλικές αγγειογραφίες (V.1 και V.2). Στην πρώτη περίπτωση ο Αμφιτρώων (η ταυτότητα δηλώνεται με επιγραφή) πλησιάζει προς τον βωμό, ο οποίος έχει μετατραπεί σε πυρά, φέρνοντας το χέρι προς το πρόσωπο σε μία χειρονομία ασαφή, που ίσως δηλώνει προβληματισμό. Δεν κρατά πυρσό, διότι η πυρά είναι ήδη αναμμένη. Μπροστά του απεικονίζεται κεραυνός. Στον σικελικό κρατήρα V.2 δίπλα στον βωμό, γύρω από τον οποίο έχουν σωρευθεί ξύλα, στέκονται εραλδικά δύο θεοί, ο Ζεός και ο Ερμής. Στην παράσταση δεν απεικονίζονται άλλοι θνητοί πλην της Αλκμήνης.

¹⁶³⁹ Μέχρι πρόσφατα είχε θεωρηθεί ότι και το δεύτερο παιδί, που εικονίζεται δεξιά, μετέφερε ξύλα. Όπως, όμως, έδειξε ο Τιβέριος σε πρόσφατη μελέτη του (TIVERIOS 2016) ο νέος κρατά ανοιγμένο παπυρικό κύλινδρο.

¹⁶⁴⁰ P&P 263.

Η Αλκμήνη σηκώνει το δεξί χέρι προς τον ουρανό σε χειρονομία *ικεσίας* (V.2, V.4, V.7) ή και τα δύο χέρια σε χειρονομία έκπληξης και φόβου (V.4, V.8). Σε δύο περιπτώσεις η στάση της διαφοροποιείται: στην αγγειογραφία του V.1 γέρνει το καλυμμένο κεφάλι της και το στηρίζει στο χέρι σε στάση παραίτησης, και στον κρατήρα V.3 κάθεται ήρεμη κάνοντας χειρονομία ομιλίας. Η Αλκμήνη φορά ποδήρες ένδυμα κι έχει συχνά καλυμμένο το κεφάλι (V.1, V.3, V.4, V.8). Ειδικότερα στο σικελικό θραύσμα V.8 διακρίνονται μέσα από τον χιτώνα εφαρμοστές χειρίδες με στιγμωτή διακόσμηση.

Σε τρεις αγγειογραφίες (V.3, V.4 και V.6) πάνω από τον βωμό και γύρω από την Αλκμήνη διαγράφεται ουράνιο τόξο, το οποίο στην αγγειογραφία του *Ζωγράφου του Δαρείου* (V.3) έχει τη μορφή ενός μεγάλου πολύχρωμου φωτοστέφανου (*nimbus*).¹⁶⁴¹ Στον κρατήρα του Πύθωνος (V.4) ο χώρος κάτω από το ουράνιο τόξο είναι γεμάτος από μικρές στιγμές, που θα μπορούσαν να απεικονίζουν βροχή. Και στα δύο αγγεία του Λονδίνου (V.4 και V.6) το ουράνιο τόξο συνδυάζεται με δύο γυναικείες μορφές (απεικονίζονται είτε σε προτομή είτε κατά τα τρία τέταρτα του ύψους τους) που κρατούν υδρίες και ρίχνουν νερό επάνω στην *πυρά*. Ανάλογες γυναικείες μορφές εμφανίζονται στο αγγείο V.7, σε συνδυασμό με γυμνό νέο ο οποίος στέκεται επάνω, στο κέντρο, με υψωμένα χέρια.

Ο Αμφιτρώων, όπως έχει ήδη αναφερθεί, προδιορίζεται με επιγραφή σε τρεις αγγειογραφίες (V.1, V.3, V.4). Εμφανίζεται ως μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας. Στον απουλικό κρατήρα V.1 απεικονίζεται σε ηρωική γυμνότητα, με χλαμύδα τυλιγμένη γύρω από το σώμα. Στον κρατήρα V.3 παριστάνεται σε ηρωική γυμνότητα, με χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος, τελαμώννα με ξίφος και κράνος βοιωτικού τύπου, που μοιάζει με πύλο, στο κεφάλι. Κρατά δάδα στο δεξί χέρι και ασυνήθιστα ψηλό δόρυ στο αριστερό. Στον κρατήρα του Πύθωνος (V.4) φορά κοντό χιτώνα περίτεχνα διακοσμημένο και ενδρομίδες, και κρατά αναμμένες δάδες και στα δύο

¹⁶⁴¹ Εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε να θεωρηθεί ως «άλω», δηλαδή ο φωτεινός κύκλος που περιβάλλει τις κεφαλές ουράνιων θεοτήτων όπως ο Ήλιος και ο Φαέθων, ενώ μερικές φορές επίσης υποδεικνύει τον ουράνιο θόλο. Στην περίπτωση αυτή, όμως, σε συνάρτηση με την Αλκμήνη ερμηνεύεται καλύτερα ως ουράνιο τόξο. Βλ. TIVERIOS (2016) 373 σημ. 34.

χέρια. Με τον Αμφιτρώωνα θα μπορούσε να ταυτιστεί και ο μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας του V.7, με τον κοντό ποικιλμένο χιτώνα και τη χλαμύδα στους ώμους, ο οποίος κρατά στα χέρια δύο αναμμένους πυρσούς.

Στον κρατήρα του Πύθωνος (V.4) απεικονίζεται αριστερά του βωμού, εραλδικά προς τον Αμφιτρώωνα, ανδρική μορφή που φέρει την επιγραφή ANTHNΩP. Είναι νέος αγένειος, φορά κοντό χιτώνα περίτεχνα διακοσμημένο και ενδρομίδες, φέρει κράνος βοιωτικού τύπου στο κεφάλι και κρατά στα χέρια δύο αναμμένες δάδες επιχειρώντας να βάλει φωτιά στα ξύλα στο κάτω μέρος του βωμού, σε μια κίνηση αντίστοιχη προς εκείνη του Αμφιτρώωνα. Ως Αντήνωρ έχει ερμηνευθεί, λόγω ομοιότητας στην εμφάνιση, και η ανδρική μορφή με τη δάδα στον καμπανικό αμφορέα V.6. Μία άλλη ανδρική μορφή που εμφανίζεται στην αγγειογραφία του V.3 προσδιορίζεται από κιονηδόν επιγραφή ως ΧΡΗΩΝ. Απεικονίζεται ως μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας γυμνός, με ιματίδιο ριγμένο πίσω από τους ώμους και τελαμώννα λοξά στο στήθος. Με το αριστερό χέρι στηρίζεται σε δόρυ και κρατά βοιωτικό κράνος. Παρακολουθεί τη σκηνή φέρνοντας το δεξί χέρι προς το πρόσωπο.

Θεότητες (Δίας, Ερμής, Έρως, Αφροδίτη και Ηώς) απεικονίζονται στην επάνω ζώνη των παραστάσεων, με εξαίρεση την αγγειογραφία του V.2 όπου οι θεοί βρίσκονται στο επίπεδο των θνητών. Είναι εντυπωσιακό ότι ο Ζευς εμφανίζεται σε τέσσερις τουλάχιστον αγγειογραφίες (V.1, V.2, V.4, V.7).¹⁶⁴² Στον αμφορέα V.7 παριστάνεται καθισμένος στην επάνω ζώνη της σύνθεσης, τυλιγμένος με ιμάτιο που αφήνει γυμνό το άνω μέρος του σώματος, και κρατά σκήπτρο. Είναι πολύ πιθανόν ότι με ανάλογο τρόπο απεικονιζόταν ο Ζευς στον κρατήρα V.1, όπως μπορούμε να υποθέσουμε από το σωζόμενο τμήμα καθιστής μορφής με σκήπτρο επάνω αριστερά σε συνδυασμό με τον κεραυνό που εμφανίζεται στο κέντρο της σύνθεσης. Στην άνω ζώνη του κρατήρα του Πύθωνος (V.4) απεικονίζεται επίσης αριστερά ο Ζευς (ΙΕΥΣ) σε προτομή, στεφανωμένος και με σκήπτρο. Στον σικελικό κρατήρα V.2 ο Ζευς γυμνός, με ποικιλμένο ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από τον βραχίονα, στέκεται αριστερά του βωμού

¹⁶⁴² Για το ενδεχόμενο να είναι ο Ζευς με τη μορφή του Αμφιτρώωνος η δεξιά ανδρική μορφή του κρατήρα V.3, που προσδιορίζεται από την επιγραφή ως ΧΡΗΩΝ, θα γίνει λόγος στο επόμενο μέρος του κεφαλαίου, στην «Ερμηνεία των εικόνων».

και κρατά σκήπτρο. Επίσης, η παρουσία του Διός δηλώνεται με τα σύμβολά του, τον κεραυνό που καταλαμβάνει κεντρική θέση στην παράσταση του *V.1* και τον μεγαλοπρεπή αετό που πετά επάνω από τον βωμό στο *V.3*.

Ο Ερμής κάνει την εμφάνισή του σε τρεις παραστάσεις. Στην αποσπασματικά σωζόμενη αγγειογραφία του *V.1* απεικονίζεται δεξιά στην άνω ζώνη της σύνθεσης, εραλδικά προς τον Δία (διακρίνεται μόνο το χέρι του που κρατά το κηρύκειο). Σε ανάλογη θέση εμφανίζεται στον κρατήρα *V.3*, δίπλα στον αετό που πετά στο κέντρο της σύνθεσης. Είναι γυμνός, καθισμένος επάνω στο πτυχωμένο ιμάτιό του, με φτερωτά πόδια, πέτασο στο αριστερό χέρι και κηρύκειο στο δεξί. Κοιτά δεξιά, προς την Αφροδίτη με τον Έρωτα. Στον σικελικό κρατήρα *V.2*, στέκεται δεξιά του βωμού και εραλδικά προς τον Δία. Είναι γυμνός, έχει ριγμένη πίσω από τους ώμους ποικιλμένη χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος, κρατά κηρύκειο στο αριστερό χέρι και περιδέραιο(;) στο δεξί, και στρέφει το πρόσωπο προς τον ουρανό.

Ο Έρως εμφανίζεται σε τρεις αγγειογραφίες. Στον κρατήρα *V.1* κατέχει περίοπτη θέση στο άνω μέρος, στο κέντρο της σύνθεσης, ανάμεσα στον Δία και στον Ερμή και δίπλα στον κεραυνό. Παριστάνεται γυμνός, με ανοιγμένα φτερά, όρθιος με σταυρωμένα πόδια (η μορφή σώζεται αποσπασματικά). Στον αμφορέα *V.7* φτερωτός Έρως με πτηνό απεικονίζεται στο άνω δεξί μέρος της σύνθεσης, κατ'αντιστοιχία προς τον Δία. Στον κρατήρα *V.3* στο δεξί άκρο της άνω ζώνης παριστάνεται Έρως με ανοιγμένα φτερά που κρατά στεφάνι και ακουμπά σε καθιστή Αφροδίτη με κλάδο και ίνγγα.¹⁶⁴³

Μία άλλη θεότητα που εμφανίζεται μόνον στον κρατήρα του Πύθωνος (*V.4*) είναι η γυναικεία μορφή που προσδιορίζεται από την επιγραφή ως η Ηώς (ΑΩΣ). Τοποθετείται σε προτομή στην άνω ζώνη της σύνθεσης, δεξιά και εραλδικά προς την

¹⁶⁴³ Παιδικό παιχνίδι αλλά και αντικείμενο μαγείας σε σχήμα δίσκου ή τροχίσκου που περιστρεφόμενο έβγαζε τον ήχο του πουλιού της οικογένειας των δρυκολαπτιδών από το οποίο πήρε το όνομά του. Συνδεόταν με την Αφροδίτη καθώς θεωρείτο ότι ο παραγόμενος ήχος σε συνδυασμό με τις ερωτικές αφιερώσεις ή μαγικές επικλήσεις που ήταν χαραγμένες επάνω του μπορούσε από μακριά να ασκήσει γοητεία και να προκαλέσει τον πόθο.

προτομή του Διός. Έχει πλούσια ένδυση και περίτεχνη κόμμωση και κρατά κάτοπτρο στο δεξί χέρι.

Στον κρατήρα **V.3** απεικονίζεται επάνω αριστερά καθισμένος ο μάντης Τειρεσίας, όπως προσδιορίζεται από την επιγραφή (ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ), με το παιδί που τον συνοδεύει. Είναι ηλικιωμένος (λευκά μαλλιά και γένια) και τυφλός, φορά ποικιλμένο ένδυμα με ζώνη στη μέση και μανδύα και κρατά σκήπτρο με ιερή ταινία. Το σκήπτρο του μάντη στέφεται από μία πολύ ιδιαίτερη επίστεψη σε σχήμα βωμού ή λατρευτικού πίνακα¹⁶⁴⁴ Ως μάντης μπορεί να αναγνωριστεί και άνδρας με ποδήρες ένδυμα και ραβδί (το κεφάλι δεν σώζεται) που απομακρύνεται από τη σκηνή του βωμού στηριζόμενος στον ώμο ενός παιδιού, στην παράσταση του θραύσματος **V.5** που αποδίδεται στο ίδιο εργαστήριο (σε κάποιον από του επιγόνους του *Z. του Δαρείου*).

Στο βάθος των παραστάσεων συναντάμε κεραυνό (**V.1**), τροχούς με πύλο, φαρέτρα, κλαδιά, ιερές ταινίες και βουκράνιο (**V.3**), οινόχρη (**V.4**).

7.3.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

Οι επιγραφές που προσδιορίζουν την ταυτότητα των προσώπων σε κάποιες από τις αγγειογραφίες (**V.1**, **V.3**, **V.4**)¹⁶⁴⁵ βεβαιώνουν ότι το επεισόδιο που απεικονίζεται στα αγγεία αυτής της ομάδας σχετίζεται με τον μύθο της Αλκμήνης και τη γέννηση του Ηρακλή. Κοινά στοιχεία στις παραστάσεις αυτές είναι ο βωμός που έχει μετατραπεί ή απειλείται να μετατραπεί σε πυρά, η *ικέτιδα* που έχει καταφύγει σ' αυτόν, ο άνδρας ή οι άνδρες που ετοιμάζονται να βάλουν φωτιά, η παρουσία του Διός και του Ερμή και, σε κάποια δείγματα, το ουράνιο τόξο και οι γυναικείες μορφές που αδειάζουν νερό από τις υδρίες. Ο κεραυνός που εικονίζεται μπροστά από τον Αμφιτρώνα στο **V.1** και ο αετός πάνω από τον βωμό στο **V.3**, ως σύμβολα του Δία δηλώνουν προφανώς τη θεϊκή παρέμβαση στην εξέλιξη του επεισοδίου. Θεϊκή παρέμβαση δηλώνουν επίσης το ουράνιο τόξο και οι ομβροφόρες Παρθένες (**V.4**, **V.6**, **V.7**, πιθανότατα και

¹⁶⁴⁴ Σκήπτρο με ανάλογη επίστεψη κρατούσε ο Τειρεσίας σ' ένα άλλο έργο του *Zωγράφου του Δαρείου*, σήμερα απολεσθέν: SÉCHAN (1926) εικ. 45. Βλ. και SCHMIDT (1982) 241, εικ. 1· TIVERIOS (2016) 370 σημ. 23· P&P 172.

¹⁶⁴⁵ Βλ. προηγούμενη ενότητα του κεφαλαίου.

V.3). Από πολλούς μελετητές αποκαλούνται Υάδες —αστερισμοί η εμφάνιση των οποίων σήμαινε την έναρξη της περιόδου των βροχών. Ο Aellen¹⁶⁴⁶ ορθά επιλέγει την ονομασία Νεφέλες, γιατί προφανώς η πρόθεση των αγγειογράφων είναι να υπαινιχθούν κάποια καταιγίδα και όχι να αναγγείλουν την εποχή των βροχών. Οι Νεφέλες δεν χρησιμοποιούνται απλά ως στοιχεία της φύσης για να προσδιορίσουν τον χώρο όπου διαδραματίζεται ο μύθος, αλλά έχουν κεντρικό ρόλο στην εικόνα υποδηλώνοντας την επέμβαση μιας φυσικής δύναμης, ίσως θεϊκής. Όπως διαπιστώνει ο Aellen,¹⁶⁴⁷ οι Νεφέλες δεν έχουν ενεργή μυθολογική ζωή και η παρουσία τους στις αγγειογραφίες αποτελεί οπτικοποίηση της ψυχικής διάθεσης του Δία (“visualisation, sous forme anthropomorphe, de l’ état d’ âme de Zeus”).

Η παρουσία της Αφροδίτης και του Έρωτα σε κάποιες αγγειογραφίες παραπέμπει στον ερωτικό χαρακτήρα της ιστορίας. Η παρουσία της Ηούς εραλδικά προς τη μορφή του Διός στον κρατήρα του Πύθωνος (V.4) δικαιολογείται πιθανότατα ως υπόμνηση της διαταγής που δόθηκε από τον θεό στην Αυγή να καθυστερήσει την εμφάνισή της ώστε να παραταθεί η νύκτα της ένωσής του με την Αλκμήνη.¹⁶⁴⁸ Ο Aellen παρατηρεί ότι η Ηώς, αν και παραπέμπει στη «μακρά νύκτα» που προηγήθηκε, ωστόσο κρατά καθρέφτη, ένα αντικείμενο που στην ποσειδωνιακή αγγειογραφία σπάνια κρατούν μυθολογικές μορφές, προκειμένου να τονιστεί η θρυλική ομορφιά της. Είναι ένας τρόπος να γίνει αντιληπτή ως σύμβολο του πρωινού λυτρωτικού φωτός. Στον κρατήρα του Πύθωνος φαίνεται να βρέχει στον χώρο κάτω από το ουράνιο τόξο· είναι ίσως το ψιλόβροχο πριν ή μετά την καταιγίδα, που συνδυάζεται με τις πρώτες ακτίνες της αυγής και προκαλεί το φαινόμενο του ουράνιου τόξου. Αινιγματική παραμένει η μορφή γυμνού νέου με υψωμένα χέρια, που στέκεται στο κέντρο, πάνω από τη σκηνή των Νεφελών, στην αγγειογραφία του V.7. Ο Ερμής στον κρατήρα V.2 παριστάνεται να κρατά περιδέραιο στο δεξί χέρι. Το στοιχείο αυτό αποτελεί πιθανότατα υπαινιγμό στην παράδοση που αναφέρει ο Πausanias (5.18.3) και σύμφωνα με την οποία η Αλκμήνη είχε δεχθεί ένα χρυσό κύπελλο και ένα

¹⁶⁴⁶ AELLEN (1994) 141, σημ. 2 και 3.

¹⁶⁴⁷ Οπ.π., 142.

¹⁶⁴⁸ SÉCHAN (1926) 243, σημ. 4. Η υπόθεση ότι η Ηώς προλόγιζε το δράμα, όπως η Νύκτα στον *Amhitryon* του Μολιέρου, δεν μπορεί να τεκμηριωθεί.

περιδέραιο ως δώρα από τον Δία. Ο Ερμής, που παριστάνεται σε τρεις αγγειογραφίες (V.1, V.2, V.3), έχει υποθεθεί ότι εμφανιζόταν στον πρόλογο της ευριπίδειας τραγωδίας (όπως στον *Amphitruo* του Πλαύτου) ή ως από μηχανής θεός στον θεϊκό λόγο, στο τέλος. Αντιστοίχως, ο Ερμής εκφέρει τον πρόλογο στον *Ίωνα*, που πραγματεύεται το συναφές θέμα της αποπλάνησης μιας θνητής από έναν θεό. Ο Αντήνωρ (προσδιορίζεται με επιγραφή στο V.4) ο οποίος μαζί με τον Αμφιτρώνα επιχειρεί να ανάψει την πυρά, δεν αναφέρεται σε καμία πηγή και θα μπορούσε να είναι μια από τις συμπληρωματικές μορφές που συνηθίζει να προσθέτει ο Πύθων δίνοντας ονόματα.¹⁶⁴⁹ Όμως στον καμπανικό αμφορέα V.6 υπάρχει μία μορφή σε ανάλογο ρόλο, που παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την προηγούμενη (νέος, αγένειος, με κοντό χιτώνα και πύλο). Εφόσον εμφανίζεται μόνος στο δεύτερο αγγείο, ίσως το πρόσωπο αυτό να είχε κάποιον ρόλο ως σύντροφος ή ακόλουθος του Αμφιτρώνα.

Βέβαιη σύνδεση με το θέατρο παρουσιάζει η παράσταση του θραύσματος V.8, την οποία όμως ο Tarlin¹⁶⁵⁰ διαχωρίζει από την ομάδα της Αλκμήνης λόγω του αποσπασματικού της χαρακτήρα και των ιδιαιτεροτήτων που παρουσιάζει. Ο μελετητής επισημαίνει κάποια ιδιαίτερα στοιχεία, αναγνωρίζοντας ωστόσο και ο ίδιος ότι δεν είναι καθοριστικά. Παρατηρεί πως η ανδρική μορφή που κρατά τον πυρσό μοιάζει να απομακρύνεται από τον βωμό, αυτό όμως θα μπορούσε να αποτελεί υπαινιγμό σε μια παρέμβαση που εμπόδιζε τον εμπρηστή να ολοκληρώσει το έργο του (όπως πράγματι υπήρξε στον μύθο της Αλκμήνης). Εξάλλου με ανάλογο τρόπο οπισθοχωρούν οι ανδρικές μορφές που κρατούν πυρσούς στις παραστάσεις των αγγείων V.3 (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ), V.4 και V.7. Το γεγονός ότι ο βωμός δεν βρίσκεται στο κέντρο της υπερυψωμένης εξέδρας δεν αποτελεί επαρκή λόγο να διαχωριστεί η αγγειογραφία αυτή από την υπόλοιπη ομάδα. Ανεξάρτητα από το εάν η αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση του V.8 αποτυπώνει επεισόδιο του μύθου της Αλκμήνης, η σύνδεσή της με το θέατρο πρέπει να θεωρείται βέβαιη λόγω της

¹⁶⁴⁹ ROBERT (1919) 278. Κατά τον AELLEN (1994) ο Πύθων δεν απεικονίζει καμία μορφή αλλά και μόνον για να συμπληρώσει την εικόνα· σε κάθε περίπτωση υποκρύπτεται κάποιος συμβολισμός.

¹⁶⁵⁰ P&P 263, αρ. 106.

απεικόνισης τμήματος υπερυψωμένης σκηνής («λογείου»)¹⁶⁵¹. Επίσης, το ένδυμα της *ικέτιδος* με τις εφαρμοστές χειρίδες που φέρουν στιγμωτή διακόσμηση και διακρίνονται μέσα από τον χιτώνα, είναι χαρακτηριστικό θεατρικής *σκευής*. Έχει θεωρηθεί, όχι αβάσιμα, ότι η τεχνοτροπία και η πραγμάτευση του θέματος καθιστούν πιθανότερη τη σύνδεση της αγγειογραφίας με κωμωδία.¹⁶⁵² Ωστόσο, με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το υπερυψωμένο «λογείο» σε δύο αγγειογραφίες που συνδέονται με θεατρική παράσταση τραγωδίας και βρέθηκαν στην ίδια περιοχή. Πρόκειται για θραύσματα σικελικών καλυκοειδών κρατήρων που ανήκουν στην ομάδα του Gibil Gabib, αποδίδονται στον *Ζωγράφου του Capodarso* και χρονολογούνται περίπου στο 330 π.Χ. Η μία αγγειογραφία θεωρείται ότι αποδίδει σκηνή από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή (*Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" 66557*) και η άλλη διεξαγωγή δραματικής παράστασης άγνωστου τραγικού έργου (*Caltanisseta, Museo Civico 1301 bis*)¹⁶⁵³ [εικ. ix-x]. Η Roscino¹⁶⁵⁴ εκτιμά ότι η αγγειογραφία του σικελικού σκύφου *V.8* αποτυπώνει τραγικό θέμα και αποτελεί μία επιπλέον μαρτυρία για τη χρήση κινητών σκηνικών κατασκευών σε τραγικές παραστάσεις της Μεγάλης Ελλάδας. Επιπλέον, το ένδυμα της *ικέτιδος* του *V.8* μπορεί να παραβληθεί μ' εκείνο γυναικείας μορφής στην αγγειογραφία της *Caltanisseta* που αναφέρθηκε πιο πάνω και η οποία συνδέεται άμεσα με σκηνική παρουσίαση τραγωδίας.¹⁶⁵⁵

Όσον αφορά στις υπόλοιπες αγγειογραφίες της ομάδας αυτής, τα δεδομένα που θα υποδεικνυαν σύνδεση με αρχαία παράσταση είναι λίγα. Εκτός από τον βωμό δεν υπάρχουν στοιχεία τα οποία να παραπέμπουν σε σκηνική παρουσίαση του δράματος ως προς τον σκηνικό εξοπλισμό. Ένας κίονας που ορίζει το δεξί άκρο της παράστασης στο θραύσμα *V.5* δεν μπορεί να αξιολογηθεί ως μέρος σκηνικού εξοπλισμού. Ως προς την αμφίεση, σε κάποιες περιπτώσεις τα ενδύματα των μορφών είναι ποικιλμένα (*V.2, V.3, V.4* και *V.7*) και ενίοτε παρατηρούμε εφαρμοστές χειρίδες

¹⁶⁵¹ Ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά, βλ. εδώ [61](#).

¹⁶⁵² SCHMIDT (2003).

¹⁶⁵³ Βλ. *P&P* 90, αρ. 22 και 261, αρ. 105.

¹⁶⁵⁴ ROSCINO (2003) 334-335.

¹⁶⁵⁵ *LCS* 601/98, πίν. 235, 2-3· *P&P* 261, αρ. 105.

μέσα από τους χιτώνες (V.6, όπως και στο V.8), χαρακτηριστικές της θεατρικής σκευής.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η πρώτη συσχέτιση αγγειογραφιών με την *Άλκμήνη* του Ευριπίδη έγινε από τον Engelmann¹⁶⁵⁶ και αφορούσε στον ποσειδωνιακό κρατήρα του Πύθωνος (V.4) και τον καμπανικό αμφορέα του *Z. του Λούβρου K 491* (V.6). Συνδυάζοντας τα στοιχεία των παραστάσεων με στίχο από τον *Rudens* του Πλάτου, ο Engelmann προχώρησε σε ανασύνθεση της πλοκής υποθέτοντας σκηνή *ασυλίας* και *πυράς*. Ο Taplin,¹⁶⁵⁷ αποδεχόμενος τη σύνδεση του απουλικού κρατήρα του *Z. του Δαρείου* (V.3) με το θέατρο, δέχεται ότι η ίδια τραγωδία αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης και των υπόλοιπων πέντε αγγειογραφιών του 4^{ου} αι. π.Χ. που συνεξετάζει στην ίδια ομάδα (V.1, V.2, V.4, V.6 και V.7) και θεωρεί πολύ πιθανόν ότι η τραγωδία αυτή δεν είναι άλλη από την *Άλκμήνη* του Ευριπίδη. Κοινά στοιχεία είναι ο συνδυασμός του βωμού με την *πυρά*, η παρουσία του Ερμή, ο οποίος ίσως εκφωνούσε τον πρόλογο, και το ουράνιο τόξο.

Άλλοι μελετητές έχουν προτείνει άλλες τραγικές πηγές έμπνευσης για τις αγγειογραφίες. Ο Webster¹⁶⁵⁸ δέχεται δύο τραγικές πηγές, ίσως και τον *Άμφιτρώνα* του Σοφοκλή, στηριζόμενος στο γεγονός ότι ούτε ο Υγίνος ούτε ο Πλάτος αναφέρουν τον ρόλο του Τειρεσία. Η Schmidt συσχετίζει με την *Άλκμήνη* του Ευριπίδη μόνον τρεις αγγειογραφίες από το σύνολο που εξετάζουμε: τον κρατήρα του *Z. της Γέννησης του Διονύσου* (V.1), τον κρατήρα του *Z. του Δαρείου* (V.3) και το θραύσμα V.5 που η ίδια εισάγει στη συζήτηση. Στα απουλικά αυτά δείγματα η ερευνήτρια διακρίνει το στοιχείο της ηρεμίας και της «μεταβατικότητας» (“transitorische”, δηλ. την αίσθηση του μη τετελεσμένου) και, παρόλο που τα δύο πρώτα απέχουν μεταξύ τους χρονικά τουλάχιστον πέντε δεκαετίες, η Schmidt θεωρεί σημαντικότερα χαρακτηριστικά τον κοινό τόπο καταγωγής και τον κοινό τρόπο αντιμετώπισης του θέματος. Σε μια δεύτερη ομάδα κατατάσσει τα αγγεία από την

¹⁶⁵⁶ ENGELMANN (1900) 52–63

¹⁶⁵⁷ Ο TAPLIN (*P&P* 284, σημ. 14) δεν συνεξετάζει το θραύσμα V.8 λόγω της πολύ αποσπασματικής του κατάστασης και παραλείπει το θραύσμα V.5 που εισήγαγε στη συζήτηση η SCHMIDT (2003).

¹⁶⁵⁸ WEBSTER (1953) 88.

Καμπανία, την Ποσειδωνία και τη Σικελία, όπου υπάρχει έντονο το στοιχείο της αφήγησης και όπου προδιαγράφεται η ευτυχής κατάληξη της ιστορίας. Η πηγή έμπνευσης για τις αγγειογραφίες αυτές θα πρέπει, κατά την Schmidt, να είναι διαφορετική, ίσως μια ιλαροτραγωδία. Η Aéliion¹⁶⁵⁹ δεν δέχεται σκηνή *πυράς* στην *Άλκμήνη* του Ευριπίδη, συνδέει ωστόσο τις παραστάσεις με το θέατρο και θεωρεί ότι οι αγγειογράφοι πρέπει να άντλησαν την έμπνευσή τους είτε από έναν ελάσσονα τραγικό είτε από μία κωμωδία. Ο Vogel¹⁶⁶⁰ θεώρησε ως πιθανότερη πηγή έμπνευσης των αγγειογραφιών τη μεγάλη ζωγραφική, επηρεασμένη και αυτή από το θέατρο. Κατά την Keuls¹⁶⁶¹ μοτίβα οικεία από το θέατρο χρησιμοποιήθηκαν από τους αγγειογράφους για να ικανοποιήσουν την ανάγκη παραμυθίας της πελατείας τους. Έτσι, ο κρατήρας του Τάραντα (V.1), για παράδειγμα, παραλείπει τις αφηγηματικές λεπτομέρειες και αντ' αυτών δείχνει μια μορφή που θρηνεί στωικά δίνοντας μια εικονική υπόσχεση ενός ήρεμου και ευτυχούς τέλους. Η Vahtikari¹⁶⁶² θεωρεί πολύ πιθανόν ότι ο *Z. της Γέννησης του Διονύσου* (V.1) επηρεάστηκε από το έργο του Ευριπίδη και συμπεραίνει ότι η *Άλκμήνη* παρουσιάστηκε στη Μεγάλη Ελλάδα στα τέλη του 5^{ου} ή στις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ., χωρίς ωστόσο να αποκλείει αναβίωση της *Άλκμήνης* του Αισχύλου ή του Ίωνος. Οπωσδήποτε η αγγειογραφία είναι πολύ πρόωμη για να θεωρηθεί ότι είχε ως πηγή έμπνευσης έργο δραματουργού του 4^{ου} αι. π.Χ. Επίσης, σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, το αγγείο του *Z. του Δαρείου* (V.3) δείχνει ότι το έργο του Ευριπίδη αναβίωσε στη Μεγάλη Ελλάδα περί το 350 π.Χ. Όσον αφορά στις αγγειογραφίες του Πύθωνος (V.4) και του *Z. του Parrish* (V.7), η Vahtikari δεν αποκλείει να αντανακλούν παραστάσεις με θέμα τον μύθο της Αλκμήνης που διεξήχθησαν στη Σικελία, όπως σίγουρα ήταν η παράσταση του έργου του Διονύσιου I, γιατί οι πρόδρομοι των ζωγράφων είχαν έρθει από τη Σικελία. Ο Tiverios¹⁶⁶³ θεωρεί ότι πηγή έμπνευσης για τον *Z. του Δαρείου* ήταν έργο τραγικού ποιητή του 5^{ου} αι. π.Χ. και δεν αποκλείει την πιθανότητα να έχουν όλες οι αγγειογραφίες που εξετάζουμε την ίδια πηγή έμπνευσης. Μελετώντας την

¹⁶⁵⁹ AÉLION (1981) 234.

¹⁶⁶⁰ VOGEL (1886) 35.

¹⁶⁶¹ KEULS (1978) 85.

¹⁶⁶² VAHTIKARI (2014) 139.

¹⁶⁶³ TIVERIOS (2016) 374 σημ. 35.

αγγειογραφία του *Z. του Δαρείου* καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στο τέλος του έργου υπήρχε εμφάνιση του Διός με τη μορφή του Αμφιτρύωνα, χάρη στην οποία η πλοκή θα είχε ευτυχή κατάληξη, και υποθέτει ότι η *Αλκμήνη* είχε στην τετραλογία τη θέση που κανονικά προοριζόταν για το σατυρικό δράμα κατ' αναλογία με την *Άλκηστιν*.

Αφορμή προβληματισμού για τη σύνδεση των αγγειογραφιών με την *Άλκμήνη* του Ευριπίδη αποτέλεσε η παρουσία του Διός, δεδομένου του ότι δεν υπάρχει παράλληλο στις σωζόμενες ευριπίδειες τραγωδίες κατά το οποίο ο Ζευς να εμφανίζεται επί σκηνής. Ωστόσο, η εμφάνιση του θεού στην εικονογραφία μπορεί απλά να υπαινίσσεται τον ρόλο του στην υπόθεση, όπως η παρουσία του αετού με τα ανοιγμένα φτερά στον κρατήρα **V.3**, και δεν υποδηλώνει απαραίτητα την επέμβασή του στο τέλος του δράματος, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στον *Amphitruo* του Πλάτου.¹⁶⁶⁴ Επιπλέον, μια εκδοχή που διατύπωσε πρόσφατα ο Τιβέριος¹⁶⁶⁵ μοιάζει να λύνει το πρόβλημα της εμφάνισης του Διός ως *από μηχανής θεού*. Η μορφή μεσήλικα γενειοφόρου άνδρα που εμφανίζεται στην αγγειογραφία του **V.3** και προσδιορίζεται από την επιγραφή ΧΡΗΩΝ είχε ερμηνευθεί ως Κρέων. Ο Τιβέριος έδειξε ότι δεν υπάρχει κανένας λόγος να διαβάσουμε το ΧΡΗΩΝ ως ΚΡΕΩΝ και να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για λάθος του ζωγράφου (πόσω μάλλον που ο *Z. του Δαρείου* δεν συνήθιζε τα ορθογραφικά λάθη). ΧΡΗΩΝ είναι ο χρησιμοδότης και μοιάζει πολύ λογική η υπόθεση του Τιβέριου ότι ο άνδρας είναι ο ίδιος ο Ζευς που χρησιμοδοτεί, ενώ το παιδί που εικονίζεται μπροστά του με πάπυρο στα χέρια διαβάζει τον χρησμό του θεού. Η ομοιότητα του ανδρός με τον Αμφιτρύωνα, που απεικονίζεται απέναντι οπισθοχωρών, και το γεγονός ότι ο Ζευς εμφανίστηκε στην *Αλκμήνη* με τη μορφή του Αμφιτρύωνος, οδήγησαν τον Τιβέριο στην υπόθεση ότι αποτυπώνεται επιφάνεια του Διός με τη μορφή του Αμφιτρύωνος —ο ερευνητής παραβάλλει την φράση του παπυρικού κειμένου «λιγὺς δὲ χρῆς[μὸς]» (απ. 87b Κ. στ. 18).

¹⁶⁶⁴ Ωστόσο, ο Τιβέριος προτείνει επιφάνεια του Διός ως από μηχανής θεού με τη μορφή του Αμφιτρύωνος. Βλ. παρακάτω.

¹⁶⁶⁵ TIVERIOS (2016).

Για τη σύνδεση της αγγειογραφίας του απουλικού κρατήρα του *Z. του Δαρείου (V.3)* με το θέατρο, καθοριστική θεωρείται η παρουσία του μάντη Τειρεσία. Η απεικόνιση του Τειρεσία στη ζώνη των θεοτήτων εντάσσει τον μάντη σε έναν χώρο ημιθέων. Ανάλογη τοποθέτηση του μάντη Κάλχαντα (προσδιορίζεται με επιγραφή) στην άνω ζώνη των θεών συναντάται στον Ποσειδωνιακό καλυκοειδή κρατήρα του Ασστέα (περ. 340 π.Χ.) που απεικονίζει σκηνή της *ασυλίας* του Τηλέφου.¹⁶⁶⁶ Ο Tarlin,¹⁶⁶⁷ έχοντας υπόψη τον τρόπο με τον οποίο ο *Z. του Δαρείου* χειρίζεται τις τραγικές μυθολογικές σκηνές, εκτιμά ότι ο καλλιτέχνης προσέθεσε τη μορφή του Τειρεσία στη σκηνή του μύθου προκειμένου να παραπέμψει σε συγκεκριμένο δράμα. Πράγματι, ο μάντης θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί πρόσωπο τραγωδίας. Η στάση του παιδιού που τον συνοδεύει (υψώνει το δεξί χέρι προς τον Τειρεσία σε χειρονομία ομιλίας και δείχνει με το αριστερό χέρι προς τη σκηνή της *πυράς*) είναι εύλωτη, καθώς υποδεικνύει ότι η παρουσία του μάντη δεν είναι απλά συμπληρωματική στην εικόνα, αλλά υπαινίσσεται τον ρόλο του στην πλοκή. Ο Webster εκτιμά πως η αποκάλυψη της αλήθειας από το στόμα του Τειρεσία θα απέκλειε την *πυρά*, όμως η *Αέλιον*¹⁶⁶⁸ επισημαίνει σωστά ότι αυτό δεν αποτελεί επιχείρημα, γιατί θα μπορούσε ο *Αμφιτρώων* ν' απευθυνθεί στον μάντη προκειμένου αυτός να του αποκαλύψει το νόημα της θεϊκής παρέμβασης που έσβησε τη φωτιά. Και η Schmidt συντάσσεται με τον Tarlin σχετικά με την εμφάνιση του προσώπου του Τειρεσία και την αντιμετώπιση της οποίας πιθανώς έτυχε από τον *Αμφιτρώωνα*. Παρότι δεν είμαστε βέβαιοι ότι ο Τειρεσίας είχε κάποιο ρόλο στη ευριπίδεια *Άλκμήνη*, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι ο *Αμφιτρώων* σύμφωνα με τον Ψευδο-Απολλόδωρο (2.4.8) έμαθε την αλήθεια από το στόμα του Τειρεσία. Αν συνδυαστεί η σκηνή του *V.3* με την παράσταση του θραύσματος *V.5* όπου ένας μάντης απομακρύνεται από τον χώρο της *πυράς* καθοδηγούμενος από ένα παιδί, μπορεί να υποστηριχθεί η υπόθεση ότι ο μάντης έδωσε κάποια συμβουλή η οποία δεν εισακούστηκε. Η αντιπαραβολή των δύο εικόνων μπορεί να βοηθήσει στην ερμηνεία της μερικά σωζόμενης ανδρικής μορφής με τον κοντό χιτώνα που στέκεται δίπλα στον βωμό, στο θραύσμα *V.5*, και της οποίας

¹⁶⁶⁶ *San Antonio, Museum of Art 86.134.167: LIMC "Kalchas" 4*="Telephos" 57*. Βλ. και εδώ, αγγείο *VI.13*.

¹⁶⁶⁷ *P&P* 172, 174.

¹⁶⁶⁸ *ΑΕΛΙΟΝ* (1981) 230–231, σημ. 32.

η ταυτότητα και οι διαθέσεις δεν είναι εύκολο να διαπιστωθούν: κατ' αντιστοιχία με το παιδί που βρίσκεται δεξιά του βωμού, στον κρατήρα V.3, μπορεί να διατυπωθεί η υπόθεση ότι πρόκειται για νέο που διαβάζει παπυρικό κύλινδρο με χρησμό.¹⁶⁶⁹

7.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπερασματικά, στηριζόμενοι αποκλειστικά στα σωζόμενα αποσπάσματα, στη μυθολογική παράδοση και στις φιλολογικές μαρτυρίες, μπορούμε να διατυπώσουμε την υπόθεση αλλά δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι υπήρχε σκηνή *ασυλίας* και *πυράς* στην *Αλκμήνη* του Ευριπίδη. Το στοιχείο της ενόχλησης του Αμφιτρώνα για την εξαπάτησή του εμφανίζεται στις μεταγενέστερες του Ευριπίδη πηγές και το εύρημα της *πυράς* θα μπορούσε να αποτελεί ευριπίδειο νεωτερισμό στον μύθο εφόσον δεν αντιβαίνει στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται το μυθικό υπόβαθρο ο μεγάλος τραγικός, ο οποίος πολύ συχνά επιλέγει να διαφοροποιηθεί από τη μυθική παράδοση. Στην περίπτωση αυτή το επεισόδιο δεν είναι απαραίτητο να μεταφέρεται στους θεατές μέσω *αγγελικής ρήσεως*, αλλά θα μπορούσε να διαδραματίζεται επί σκηνής καθώς οι τεχνικές δυσκολίες δεν είναι ανυπέρβλητες. Ας σημειωθεί ότι από τις αγγειογραφικές παραστάσεις που αποτυπώνουν σκηνή *ασυλίας* της Αλκμήνης απουσιάζουν χαρακτήρες που θα επεσήμαιναν *απαγγελία αγγελικής ρήσεως*.

Μέχρι σήμερα το μοτίβο της *ασυλίας* και της *πυράς* της Αλκμήνης δεν απαντά στην τέχνη την προγενέστερη του 400 π.Χ. και δεν συνεχίζει μετά το τέλος του 4^{ου} αι. π.Χ. Οι παραστάσεις κοσμούν αγγεία συμποτικά (κρατήρες και αμφορείς, ίσως και έναν σκύφο) τα οποία έχουν ωστόσο βρεθεί σε τάφους –τουλάχιστον εκείνα των οποίων είναι γνωστή η προέλευση. Πρόκειται για ερυθρόμορφα αγγεία του 4^{ου} αι. π.Χ. από την Κάτω Ιταλία (Απουλία, Καμπανία, Ποσειδωνία) και τη Σικελία. Στην αττική αγγειογραφία το θέμα μοιάζει να έχει αγνοηθεί, ωστόσο οι μελετητές διαπιστώνουν

¹⁶⁶⁹ TIVERIOS (2016).

επίδραση της αττικής αγγειογραφίας στον κρατήρα του *Z. της Γέννησης του Διονύσου* (V.1).¹⁶⁷⁰

Με βάση τα στοιχεία που διαθέτουμε θα μπορούσε να υποτεθεί ότι στις αγγειογραφίες που εξετάσαμε εικονογραφείται κάποια εκδοχή του μύθου της Αλκμήνης που έγινε αντικείμενο δραματικής πραγμάτευσης, χωρίς να αποτυπώνεται «φωτογραφικά» μία συγκεκριμένη σκηνή που εκτυλίχθηκε ενώπιον των θεατών. Η σύνδεση με το θέατρο μπορεί να γίνει με βάση τα πρόσωπα και τον αφηγηματικό χαρακτήρα των απεικονίσεων, και ορισμένα μόνο στοιχεία *σκευής* και σκηνικού εξοπλισμού. Βέβαιη πρέπει να θεωρείται η σύνδεση με το θέατρο των αγγειογραφιών του *Z. του Δαρείου* (V.3) και του Πύθωνος (V.4) διότι, πέραν των άλλων στοιχείων, είναι έργα αγγειογράφων οι οποίοι έχουν φιλοτεχνήσει και άλλες σκηνές τραγικής έμπνευσης. Επίσης, με θεατρική παράσταση συνδέεται η αγγειογραφία του V.8 λόγω της απεικόνισης υπερυψωμένης *σκηνής*, αν και δεν είναι βέβαιο ότι αποτυπώνει επεισόδιο του μύθου της Αλκμήνης.

Κατά την εκτίμησή μου, οι διαφορές που παρουσιάζουν οι αγγειογραφικές παραστάσεις είναι θέμα διαφορετικής προσέγγισης και τεχνοτροπίας και δεν οφείλονται υποχρεωτικά σε διαφορετική πηγή έμπνευσης. Αν οι αγγειογράφοι άντλησαν την έμπνευσή τους από το ίδιο δράμα, οι αγγειογραφίες θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην ανασύνθεση της πλοκής. Είναι πολύ ελκυστική —αν και δεν μπορεί να αποδειχθεί— η υπόθεση του Τιβέριου ότι το έργο που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης των εικόνων είχε θέση σατυρικού δράματος, ήταν, δηλαδή, το τελευταίο στην τετραλογία και είχε ευτυχές τέλος, όπως συνέβη με την *Άλκηστιν* το 438 π.Χ. Δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα ότι η πηγή της έμπνευσης των καλλιτεχνών υπήρξε η ευριπίδεια *Άλκμήνη*, γιατί τα σωζόμενα αποσπάσματα του δραματικού κειμένου δεν είναι επαρκή, ο μύθος χρησιμοποιήθηκε και από άλλους τραγικούς ποιητές, και η μυθογραφική παράδοση παρουσιάζει διαφορετική εκδοχή της ιστορίας. Μόνο με δεδομένο το ότι ο Ευριπίδης ήταν ιδιαίτερα προσφιλής και το έργο του είχε

¹⁶⁷⁰MUGIONE (2005) 179.

μεγάλη απήχηση, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι επηρέασε τους αγγειογράφους περισσότερο από άλλους ποιητές.¹⁶⁷¹

¹⁶⁷¹ Βλ. εδώ [394](#).

8 ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΤΗΛΕΦΟΣ (438 π.Χ.)

8.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο *Τήλεφος*¹⁶⁷² ήταν το τρίτο έργο μιας τετραλογίας που διδάχθηκε το 438 π.Χ. και η οποία άρχιζε με τις *Κρήσες*, είχε ως δεύτερο έργο τον *Άλκμέωνα τὸν διὰ Ψωφίδος* και έκλεινε με την *Άλκηστιν*. Η *Άλκηστις*, που κέρδισε το δεύτερο βραβείο, είναι και το μόνο ακέραια σωζόμενο έργο της τετραλογίας.¹⁶⁷³ Ο *Τήλεφος* έχει σωθεί σε έναν σημαντικό αριθμό αποσπασμάτων, τα οποία επιτρέπουν την ανασύνθεση της δραματικής του πλοκής.¹⁶⁷⁴ Κατά την Vahtikari¹⁶⁷⁵ το γεγονός ότι ο *Τήλεφος* παρωδήθηκε εκτενώς από τον Αριστοφάνη¹⁶⁷⁶ σημαίνει ότι είχε παιχτεί σε επανάληψη στην Αθήνα ώστε είχε μείνει στη μνήμη των θεατών, ενώ παράλληλα το αγγειογραφικό υλικό υποδεικνύει σαφώς παραστάσεις της τραγωδίας του Τηλέφου στη Μεγάλη Ελλάδα (Ηράκλεια;) περί το 400 π.Χ. αλλά και αργότερα στη διάρκεια του 4^{ου} αι. π.Χ.

8.1.1 Ο μύθος του Τηλέφου

Κατά τον μύθο ο Τήλεφος ήταν γιος του Ηρακλή και της Αύγης, κόρης του βασιλιά της Τεγέας Αλεού. Σύμφωνα με την παραλλαγή που πιθανόν να ακολουθήθηκε στην τραγωδία του Ευριπίδη,¹⁶⁷⁷ το παιδί κλείστηκε μαζί με τη μητέρα του σε κιβωτό και ρίχτηκε στη θάλασσα. Τα κύματα τους ξέβρασαν στις ακτές της Μυσίας, όπου ο

¹⁶⁷² Ο όρος με διακριτή γραμματοσειρά όταν σημαίνει τον τίτλο της τραγωδίας. Στο κεφάλαιο αυτό ακολουθείται η αρίθμηση της κριτικής έκδοσης του R. Kannicht: *Tragicorum Graecorum Fragmenta: Euripides (TrGF V.2)* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004.

¹⁶⁷³ Η *Άλκηστις* είχε στην τετραλογία τη θέση που κανονικά προοριζόταν για το σατυρικό δράμα και φαίνεται πως δεν ήταν αυτή η μοναδική περίπτωση κατά την οποία ο Ευριπίδης θέλησε να το αποφύγει, όπως συμπεραίνουμε από τον αριθμό των σατυρικών δραμάτων των οποίων μας είναι γνωστοί οι τίτλοι και που υπολείπεται κατά πολύ από τις είκοσι δύο τετραλογίες. Βλ. LESKY (1989) 33–34.

¹⁶⁷⁴ Για την ανασύνθεση του έργου βλ. SÉCHAN (1926) 503–518· METZGER (1949) 746· HANDLEY & REA (1957) 28–39· JOUAN (1966) 222–255· WEBSTER (1967) 43, 302· RAU (1967) 19–26· HEATH (1987b)· COLLARD – CROPP – LEE (1995) 17–25· PREISER (2000) 71–115· JOUAN & VAN LOOY (2002) 91–112· COLLARD & CROPP (2008) 185–191.

¹⁶⁷⁵ VAHTIKARI (2014) 67 και 197.

¹⁶⁷⁶ Βλ. περαιτέρω κεφ. 8.1.1.

¹⁶⁷⁷ HANDLEY & REA (1957) 27.

Τήλεφος υιοθετήθηκε από τον βασιλιά Τεύθραντα και τον διαδέχθηκε στον θρόνο. Ο μύθος του Τηλέφου αντικατοπτρίζει τις προσπάθειες των Ελλήνων να ριζώσουν στα εδάφη της Μικράς Ασίας κατά την περίοδο των επάλληλων αποικιστικών ρευμάτων.¹⁶⁷⁸ Ανακαλεί μνήμες από εποικιστικές δραστηριότητες Αρκάδων και Μεσσηνίων στην περιοχή της Μυσίας. Οι Αρκάδες ήταν οι πρώτοι που έφθασαν στη Μυσία και, αφού επιβλήθηκαν στον εγχώριο πληθυσμό, συγκρούστηκαν μ' ένα νέο κύμα Ελλήνων αποίκων. Οι Περγαμηνοί, που σε κάποιες επιγραφές αποκαλούνται *Τηλεφίδαι*, θεωρούσαν τους εαυτούς τους απογόνους των πρώτων Αρκάδων που έφθασαν στη Μικρά Ασία υπό τον Τήλεφο και απέδιδαν σ' αυτόν την ίδρυση της πόλης τους. Ο μύθος στην προκειμένη περίπτωση εξυπηρετούσε την προπαγάνδα των τοπικών βασιλέων, οι οποίοι ήθελαν να βεβαιώσουν την καταγωγή τους από τον Ηρακλή. Ο Τήλεφος λατρευόταν στην Πέργαμο ως ημίθεος (Παυσ. 3.26.10, 5.13.3 και 9) τουλάχιστον από τα χρόνια των Ατταλιδών, και ο ονομαστός βωμός του Διός πιθανότατα λειτουργούσε και ως ηρώο του Τηλέφου.¹⁶⁷⁹

Η σύνδεση του τρωικού πολέμου με τον μύθο του Τηλέφου είναι υστερογενής, κινείται πάνω στην ιδέα του «ό τρώσας και ίάσεται» και εξηγεί την αναφορά του ήρωα στον κύκλο της λατρείας του Ασκληπιού.¹⁶⁸⁰ Η πρώτη μνεία του μύθου βρίσκεται στα *Κύπρια έπη* (Bernabé 20 και 22)¹⁶⁸¹ για τα οποία διαθέτουμε μόνο την περιγραφή του Πρόκλου.¹⁶⁸² Σύμφωνα με αυτήν, ο Τήλεφος τραυματίζεται στον μηρό από τον Αχιλλέα αποκρούοντας τους Έλληνες, που είχαν αποβιβαστεί κατά λάθος

¹⁶⁷⁸ ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ (1986) III, 244.

¹⁶⁷⁹ WEBB (1998). Ο βωμός της Περγάμου εκοσμίει εσωτερικά με ζωφόρο που έφερε ανάγλυφες παραστάσεις από επεισόδια της ζωής του Τηλέφου και της μητέρας του Αύγης.

¹⁶⁸⁰ ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ (1986) III, 245.

¹⁶⁸¹ Στη Βιβλιογραφία βλ. BERNABÉ (1996).

¹⁶⁸² Πρόκλος *Χρ.* 80: έπειτα Τήλεφον κατά μαντείαν παραγενόμενον εις Άργος ιάται Αχιλλεύς ως ήγεμόνα γενησόμενον τοῦ ἐπ' Ίλιον πλοῦ. [Απολλόδ.] 3.19–20: συνελθόντων δὲ αὐτῶν ἐν Άργει αὔθις μετὰ τὴν ῥηθεῖσαν ὀκταετίαν, ἐν ἀπορίᾳ τοῦ πλοῦ πολλῇ καθεστήκεσαν, καθηγεμόνα μὴ ἔχοντες, ὃς ἦν δυνατὸς δεῖξαι τὴν εἰς Τροίαν. Τήλεφος δὲ ἐκ τῆς Μυσίας, ἀνίατον τὸ τραῦμα ἔχων, εἰπόντος αὐτῷ τοῦ Ἀπόλλωνος τότε τεύξεσθαι θεραπείας, ὅταν ὁ τρώσας ἰατρὸς γένηται, τρύχεσιν ἡμφιεσμένος εἰς Άργος ἀφίκετο, καὶ δεηθεὶς Ἀχιλλέως καὶ ὑπεσχημένος τὸν εἰς Τροίαν πλοῦν δεῖξαι θεραπεύεται ἀποξύσαντος Ἀχιλλέως τῆς Πηλιάδος μελίας τὸν ἰόν. θεραπευθεὶς οὖν ἔδειξε τὸν πλοῦν, τὸ τῆς δεῖξεως ἀσφαλὲς πιστουμένου τοῦ Κάλχαντος διὰ τῆς ἑαυτοῦ μαντικῆς. Πρβλ. Σχόλιο στον Όμηρο A 59 (εκδ. Dindorf): Τήλεφος δὲ ἀνίατον ἔχων τὸ τραῦμα, εἰπόντος θεοῦ μηδένα δύνασθαι αὐτὸν θεραπεῦσαι ἢ τὸν τρώσαντα, ἦλθεν εἰς Άργος καὶ πίστιν δούς μὴ ἐπικουρήσειν Τρωσὶν ἐθεραπεύθη ὑπὸ Ἀχιλλέως καὶ αὐτὸς ἔδειξε τὸν ἐπὶ Τροίαν πλοῦν. ταῦτα μὲν οἱ νεώτεροι· ὁ δὲ ποιητὴς λέγει Κάλχαντα ἀφηγήσασθαι τοῦ ἐπὶ Ίλιον πλοῦ.

στη χώρα της Μυσίας κατά την πρώτη απόπειρα εκστρατείας τους εναντίον της Τροίας. Το τραύμα είναι ανίατο και, οκτώ χρόνια αργότερα, ο Τήλεφος έρχεται στο Άργος ακολουθώντας τον χρησμό του Απόλλωνος, προκειμένου να θεραπευθεί από τον ίδιο τον «τρώσαντα». Μετά την ίασή του, δείχνει στους Έλληνες τον δρόμο για την Τροία.

Σύμφωνα με τον Strauss¹⁶⁸³ ο μύθος του Τηλέφου αναβιώνει περί το 480 π.Χ. λόγω της ανάμειξης του Δημαράτου στη δεύτερη περσική εκστρατεία. Ο Δημάρτος είχε καθαιρεθεί από το αξίωμα του βασιλιά της Σπάρτης και είχε καταφύγει στην περσική αυλή. Όταν ελήφθη η απόφαση να καταληφθεί η Ελλάδα, φέρεται ότι έστειλε κρυφά ένα μήνυμα στην πατρίδα του γνωστοποιώντας τις προθέσεις των Περσών. Κατά τη διάρκεια της εκστρατείας του Ξέρξη εναντίον των Ελλήνων, ο Δημάρτος τον ακολούθησε με την ιδιότητα του συμβούλου για λόγους που δεν μπορούν να ερμηνευθούν απόλυτα –πιθανώς να ήλπιζε στην εκδίκηση ή στην επαναφορά του στον θρόνο της Σπάρτης. Για τις υπηρεσίες του κατά τη διάρκεια της εκστρατείας, του παραχωρήθηκαν η Πέργαμος, η Αλίσαρνα και η Τευθρανία.

Ο μύθος του Τηλέφου υπήρξε κατά τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 13.1453a 18–22)¹⁶⁸⁴ από τους δημοφιλέστερους, καθώς διέθετε όλες τις προϋποθέσεις για τη σύνθεση «καλλίστης τραγωδίας» παρουσιάζοντας κλιμάκωση του τραγικού πάθους. Έργα με τίτλο *Τήλεφος* έγραψαν, εκτός από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, ο Ιοφών, ο Αγάθων, ο Κλεοφών, ο Μοσχίων, οι Λατίνοι Έννιος και Άκκιος, ο κωμικός Δινόλοχος και ο εκπρόσωπος του θεάτρου των *φλυάκων* Ρίνθων, ενώ παραδίδεται και σατυρικό δράμα αγνώστου συγγραφέως με τον ίδιο τίτλο.¹⁶⁸⁵ Ο Αισχύλος στη φερώνυμη τραγωδία του, σύμφωνα με τον αρχαίο Σχολιαστή στους *Άχαρνής* του Αριστοφάνη (στ. 332, εκδ. Wilson) παρουσιάζει τον Τήλεφο να εκβιάζει την ίασή του

¹⁶⁸³ *LIMC Suppl.* 2009, 466 “Telephos”.

¹⁶⁸⁴ νῦν δὲ περὶ
ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαι συντίθενται, οἷον
περὶ Ἀλκμέονα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον
καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν
ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην
καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι.

¹⁶⁸⁵ *TrGF* V.2 (Kannicht) 686. Πρβλ. ΣΗΦΑΚΗΣ (2011) 26.

με την αρπαγή του Ορέστη.¹⁶⁸⁶ Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο Αισχύλος θέλησε να παραπέμψει σ' ένα περιστατικό της εξορίας του Θεμιστοκλή, το οποίο παραδίδεται από τον Θουκυδίδη (1.136.3).¹⁶⁸⁷ Σύμφωνα με την αφήγηση του Θουκυδίδη, ο εξόριστος Θεμιστοκλής κατέφυγε στο ανάκτορο του Αδμήτου, βασιλιά των Μολοσσών. Προκειμένου να κάμψει την αρχικά εχθρική στάση του Αδμήτου, ο Θεμιστοκλής, ακολουθώντας την παρότρυνση της βασίλισσας, άρπαξε τον γιο του βασιλιά και κάθισε στην εστία του οίκου, πράγμα που εθεωρείτο η μεγαλύτερη μορφή *ικεσίας* (καί μέγιστον ἦν ἰκέτευμα τοῦτο). Τριλογία του Σοφοκλή με τίτλο *Τηλέφεια* αναφέρεται από επιγραφική μαρτυρία,¹⁶⁸⁸ όμως δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποια έργα την αποτελούσαν.¹⁶⁸⁹ Αμφιβολίες υπάρχουν και για την ύπαρξη σατυρικού δράματος με το όνομα *Τήλεφος* ως τελευταίου έργου της τετραλογίας.¹⁶⁹⁰ Σύμφωνα με τον Lesky το έργο *Ἀχαιῶν Σύλλογος*, που θεωρείται το τρίτο έργο της τριλογίας αυτής, πρέπει να περιέγραφε την υπό δραματικές περιστάσεις θεραπεία του Τηλέφου.

Σε οκτώ έργα του Αριστοφάνη συναντάμε αναφορές (*Ἀχ.* 411, 413, *Νεφ.* 922–924, *Εἰρ.* 146–148, *Θεσμ.* 23 κ.ε., *Βάτ.* 842, 846, 855, 864) και παραπομπές (*Νεφ.* 138, *Λυσ.* 706, *Ἰππ.* 813, *Ἀχ.* 8, *Νεφ.* 891, *Εἰρ.* 528) στον *Τήλεφο* του Ευριπίδη.¹⁶⁹¹ Η ευριπίδεια εκδοχή του μύθου υιοθετήθηκε από τον Λατίνο συγγραφέα Έννιο (239–

¹⁶⁸⁶ *TrGF* III (Radt) 343–346, απ. 238–240.

¹⁶⁸⁷ Πρβλ. Πλουτάρχου *Θεμ.* 24.

¹⁶⁸⁸ *TrGF* IV, 434–435, απ. 580 = *IG* II² 3091.

Ἐ[πιχάρης χορηγῶν ἐνίκα] κωμικοῖς
Ἐχφαντίδης ἐδίδασκε [.] Πείρας.
Θρασύβολος χορηγῶν ἐνίκα κωμικοῖς
Κρατῖνος ἐδίδασκε Βουκόλος.
Θρασύβολος χορη[γ]ῶν ἐνίκα τραγωικοῖς
Τιμόθεος ἐδίδασκε Ἀλκμέωνα, Ἀλφεισίβο[ιαν].
Ἐπιχάρης χορηγῶν ἐνίκα τραγωικο[ῖς].
Σοφοκλῆς ἐδίδασκε Τηλέφειαν.

Η επιγραφή, σε μαρμαρίνη κυλινδρική βάση αγάλματος, προέρχεται από τις Αλές Αιξωνίδες και έχει συνδεθεί με τα Κατ'Αγρούς Διονύσια: CSAPO (2010) 92–93. Για μια σύνοψη των ερμηνειών και των υποθέσεων που έχουν διατυπωθεί βλ. VAHTIKARI (2014) 196.

¹⁶⁸⁹ LESKY (1987) 433.

¹⁶⁹⁰ Οπ.π. Για το σατυρικό δράμα βλ. SUTTON (1974) 138.

¹⁶⁹¹ VAHTIKARI (2014) 221–222.

169/8 π.Χ.) ενώ ο Άκκιος (170–86/4 π.Χ.) φαίνεται πως είχε ως πρότυπό του τον Αισχύλο.¹⁶⁹²

8.1.2 Η πλοκή της ευριπίδειας τραγωδίας

Η πλοκή της τραγωδίας του Ευριπίδη παραδίδεται από τον Υγίνο στους *Μύθους* του (*fab.* 101)¹⁶⁹³ ως εξής: Ο Τήλεφος, γιος του Ηρακλή και της Αύγης, τραυματίστηκε σε μάχη από τον Αχιλλέα με δόρυ του Χείρωνα. Επειδή το τραύμα δεν θεραπευόταν, ζήτησε τη συμβουλή του Απόλλωνα, ο οποίος απάντησε ότι κανείς δεν μπορεί να τον θεραπεύσει εκτός από εκείνον που τον τραυμάτισε. Όταν άκουσε αυτό, ο Τήλεφος ήρθε στον βασιλιά Αγαμέμνονα και με προτροπή της Κλυταιμίστρας άρπαξε από το λίκνο του τον μικρό Ορέστη απειλώντας να τον σκοτώσει αν δεν τον θεραπεύσουν οι Αχαιοί. Οι Αχαιοί, έχοντας πληροφορηθεί ότι δεν θα κυρίευαν την Τροία αν δεν τους οδηγούσε ο Τήλεφος, τάχθηκαν εύκολα με το μέρος του και ζήτησαν από τον Αχιλλέα να τον θεραπεύσει. Ο Αχιλλεύς απάντησε ότι δεν γνωρίζει την ιατρική τέχνη. Τότε ο Οδυσσεύς του είπε πως ο Απόλλων δεν είχε ονομάσει «γιατρό» τον ίδιο τον Αχιλλέα, αλλά αυτό που προκάλεσε το τραύμα, δηλαδή το δόρυ. Έτσι, ο Τήλεφος θεραπεύτηκε με τα ρινίσματα του δόρατος. Στην επιμονή τους να εκστρατεύσει μαζί τους εναντίον της Τροίας δεν υποχώρησε, γιατί είχε παντρευτεί τη Λαοδάμεια, κόρη του Πριάμου. Ωστόσο, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη θεραπεία του, τους οδήγησε εκεί υποδεικνύοντας τοποθεσίες και διαδρομές. Από εκεί επέστρεψε στη Μυσία.

¹⁶⁹² VON ALBRECHT (2012) I, 144 κ.ε. και 172 κ.ε.

¹⁶⁹³ *Telephus Herculis et Auges filius ab Achille in pugna Chironis hasta percussus dicitur. ex quo uulnere cum in dies taetro cruciatu angeretur, petit sortem ab Apolline, quod esset remedium; responsum est ei neminem mederi posse nisi eandem hastam qua uulneratus est.*

2 *hoc Telephus ut audiuit, ad regem "Agamemnon"em uenit et monitu Clytaemnestrae Orestem infantem de cunabulis rapuit, minitans se eum occisurum nisi sibi Achiui mederentur.*

3 *Achiuis autem quod responsum erat sine Telephi ductu Troiam capi non posse, facile cum eo in gratiam redierunt et ab Achille petierunt ut eum sanaret. quibus Achilles respondit se artem medicam non nosse.*

4 *tunc Vlixes ait, Non te dicit "Apollo" sed auctorem uulneris hastam nominat. quam cum rasissent, remediatus est.*

5 *a quo cum peterent ut secum ad Troiam expugnandam iret, non impetrarunt, quod is Laodicen Priami filiam uxorem haberet; sed ob beneficium quod eum sanarunt, eos deduxit, locos autem et itinera demonstrauit; inde in Moesiam est profectus.*

Οι κύριες πτυχές της υπόθεσης που μαρτυρούνται μέσα από τα σωζόμενα αποσπάσματα (*TrGF* V.2, 686–718, απ. 696–727c.) είναι: ο πρόλογος στον οποίο ο Τήλεφος χαιρετίζει την ελληνική γη και αφηγείται την ιστορία του, μια εκτενής παρέκβαση για τη μεταμφίεσή του σε ζητιάνο, η εμφάνιση του μεταμφιεσμένου ήρωα μπροστά στους αρχηγούς των Ελλήνων, η λογομαχία Αγαμέμνονος – Μενελάου για την πραγματοποίηση της εκστρατείας, η διαμάχη Οδυσσέως – Αχιλλέως σχετικά με τον χρόνο αναχώρησης του εκστρατευτικού σώματος, οι διαπραγματεύσεις με τον Τήλεφο για τα ανταλλάγματα της θεραπείας και η ίασή του.

Στην ανασύνθεση της δραματικής πλοκής της ευριπίδειας τραγωδίας συντελούν χωρία από τους *Αχαρνές* (στ. 325–556) και τις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 466–764) του Αριστοφάνη. Οι δύο αυτές κωμωδίες, που διδάχθηκαν το 425 π.Χ. και το 411 π.Χ. αντίστοιχα, εμπεριέχουν σκηνές *παρατραγωδίας*¹⁶⁹⁴ εμπνευσμένες από έργα του Ευριπίδη. Στην πρώτη ο μεγαρίτης Δικαιόπολις, προκειμένου να πείσει τον Χορό των Αχαρνέων να ακούσει τα επιχειρήματά του, τους προειδοποιεί πως έχει συλλάβει και θα σκοτώσει τους πιο αγαπητούς τους (στ. 326–327):

ἀνταποκτενῶ γὰρ ὑμῶν τῶν φίλων τοὺς φιλάτους·
ὡς ἔχω γ' ὑμῶν ὀμήρους, οὓς ἀποσφάξω λαβῶν.¹⁶⁹⁵

Και ενώ ο Κορυφαίος αναρωτιέται μήπως πήρε το παιδί κανενός (στ. 329–330: *μῶν ἔχει του παιδίον / τῶν παρόντων ἔνδον εἴρξας;*) ο Δικαιόπολις αρπάζει ως «ὄμηρο» ένα κοφίνι με ξυλοκάρβουνο, προϊόν της παραγωγής των Αχαρνέων, και απειλεί «να το σφάξει» με ένα μαχαίρι μπροστά τους. Ο Δικαιόπολις, όπως ο Τήλεφος, έχοντας φθάσει σε αδιέξοδο απειλεί ό,τι πιο προσφιλές διαθέτει ο αντίπαλος, ενώ οι Αχαρνείς αντιδρούν σαν να επρόκειτο για δικό τους άνθρωπο και εκλιπαρούν τον Δικαιόπολι να του χαρίσει τη ζωή (στ. 333–334):

ὡς ἀπωλόμεσθ'· ὁ λάρκος δημότης ὄδ' ἔστ' ἐμός.

¹⁶⁹⁴ Για τις σκηνές αυτές βλ. ενδεικτικά FARMER (2017) 155–172. Για τη διάκριση μεταξύ *παραωδίας* και *παρατραγωδίας* βλ. SILK (1993) 479.

¹⁶⁹⁵ «Θα σκοτώσω κάποιους που είναι οι φίλοι σας οι πιο ακριβοί· έχω ομήρους· ναι, δικούς σας· θα τους σφάξω στη στιγμή.»
(Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου)

ἀλλὰ μὴ δράσης ὃ μέλλεις, μηδαμῶς, ὦ μηδαμῶς.¹⁶⁹⁶

Ἡ σκηνὴ παραπέμπει στο ἐπεισόδιο ομηρίας καὶ απειλῆς κατὰ τῆς ζωῆς τοῦ μικροῦ Ορέστη ἀπὸ τὸν Τήλεφο, στὴν ομώνυμη τραγωδία τοῦ Ευριπίδη. Το κωμικὸ ἀποτέλεσμα προέρχεται ἀπὸ τὴ φανερὴ δυσαναλογία ἀνάμεσα στὴν ἀπαγωγή τοῦ βρέφους –στὴν τραγωδία– καὶ στὴν ἀρπαγὴ τοῦ κοφινίου με τὸ κάρβουνο –στὴν κωμωδία.¹⁶⁹⁷ Στὴ συνέχεια ὁ Αριστοφάνης παρουσιάζει τὸν Δικαιοῖπολι νὰ καταφεύγει στὸν Ευριπίδη γιὰ νὰ δανειστεῖ τὰ ράκη τοῦ ευριπίδειου ἥρωα Τηλέφου (στ. 396 κ.ε.) ὥστε νὰ προκαλέσει τὸν οἶκτο τῶν ἀγροτῶν καὶ τῶν καρβουνιάρηδων τοῦ δήμου τῶν Ἀχαρνέων, ποὺ ἀποτελοῦν τὸν Χορὸ τῆς κωμωδίας.¹⁶⁹⁸

Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ὁ συγγενὴς τοῦ Ευριπίδη (Κηδεστής), τὸν οποίον ὁ τραγικὸς ποιητὴς ἐντύσει γυναικεία καὶ τὸν ἐστείλε νὰ κατασκοπεύσει τὶς γυναῖκες στὰ Θεσμοφόρια, ὅταν ἀποκαλύπτεται ἡ ἀπάτη, κινδυνεύει νὰ συλληφθεῖ καὶ νὰ τιμωρηθεῖ. Ἀρπάζει τότε τὸ μωρὸ μιᾶς γυναίκας τοῦ Χοροῦ ἀπὸ τὴν ἀγκαλιά τῆς μάνας τοῦ καὶ καταφεύγει στὸν βωμὸ ἀπειλώντας νὰ τὸ σφάζει. Καθὼς οἱ γυναῖκες δὲν υποχωροῦν κι ετοιμάζονται νὰ τοῦ βάλουν φωτιά καὶ νὰ τὸν κάψουν, ἀνακαλύπτει ὅτι τὸ μωρὸ δὲν ἦταν παρὰ ἓνας ἀσκὸς με κρασί ποὺ τοῦ εἶχαν προσθέσει βρεφικὰ ἐνδύματα καὶ υποδήματα. Ἀν καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν ἀναφέρεται ὁ Τήλεφος ὡς πρότυπο, ἡ σκηνὴ παρουσιάζει ἀκόμη μεγαλύτερη ὁμοιότητα μ’ ἐκείνην τῆς ευριπίδειας τραγωδίας λόγω τοῦ ὅτι ὁ χαρακτήρας καταφεύγει σὲ βωμὸ ἔχοντας ἀρπάζει ὡς ὄμηρο ἓνα «βρέφος» (ὅπως τουλάχιστον πιστεύει).¹⁶⁹⁹

¹⁶⁹⁶ «Ὁχι, ἀ, ὄχι! Ἀπ’ τὸ χωριὸ μας εἶναι αὐτὸς ὁ κόφινας.
Μὴν τὸ κάμεις, μὴν τὸν σφάζεις, χάρισέ του τὴ ζωή.»
(Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου)

¹⁶⁹⁷ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2011) 688–689.

¹⁶⁹⁸ Βλ. ἐδῶ [443](#).

¹⁶⁹⁹ Ἡ Ι. Καραμάνου [ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2011) 684] θεωρεῖ ὅτι τὸ κοινὸ δὲν θὰ εἶχε καμία δυσκολία νὰ ἀντιληφθεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ *παρατραγωδία*, λόγω «τοῦ τραγικοῦ ὕφους, τῆς δραματικῆς ἐντασης καὶ, φυσικά, τῆς καταφυγῆς τοῦ ἥρωα στὸν βωμὸ σὲ στιγμὴ κρίσης, ποὺ συνιστᾷ τραγικὸ τέχνασμα καὶ μάλιστα ιδιαίτερα ἀξιοποιημένο ἀπὸ τὸν Ευριπίδη». Κατὰ τὸν Τσακμάκη [ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ (1997) 254] τὰ κοινὰ στοιχεῖα *Τηλέφου* – *Θεσμοφοριάζουσων* ἐξηγούνται μέσα ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή τους στὸς *Ἀχαρνῆς* καθὼς ἡ σκηνὴ *ικεσίας* στὶς *Θεσμοφοριάζουσες* «ἐκμεταλλεῖται καὶ συνεχίζει πρωτίστως τοὺς συνειρμούς με τοὺς Ἀχαρνῆς ποὺ ἔχουν ἤδη δημιουργηθεῖ».

Τόσο ο Δικαιόπολις όσο και ο Κηδεστής είναι πρόσωπα που επιχειρήσαν να παρεισφρήσουν κρυφά σε ένα εχθρικό περιβάλλον προκειμένου να υπερασπιστούν το δίκιο των αντιπάλων. Ο Δικαιόπολις, επιδιώκοντας το δικό του συμφέρον, χρειάστηκε να υποστηρίξει τη θέση των Σπαρτιατών και ο συγγενής του Ευριπίδη θέλησε να υπερασπιστεί τον ποιητή. Ο Τήλεφος μπήκε κρυφά στο εχθρικό στρατόπεδο για να επιτύχει την ίασή του, αλλά είναι πολύ πιθανόν ότι χρειάστηκε παράλληλα να πάρει το μέρος των Τρώων και να υποστηρίξει το δίκιο τους.¹⁷⁰⁰

Συνοψίζοντας, η πλοκή της ευριπίδειας τραγωδίας μπορεί να ανασυντεθεί με αρκετή πιθανότητα με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα,¹⁷⁰¹ τον μύθο που παραδίδεται από τον Υγίνο, τις φιλολογικές μαρτυρίες και τις σκηνές παρατραγωδίας από τους *Άχαρνης* και τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, ως εξής: ο Τήλεφος, βασιλιάς των Μυσών, είχε τραυματιστεί στον μηρό από τον Αχιλλέα αντιμετωπίζοντας τους Έλληνες, όταν κατά την πρώτη απόπειρά τους να εκστρατεύσουν εναντίον της Τροίας βρέθηκαν από λάθος στη Μυσία. Το τραύμα αποδείχθηκε ανίατο και, σύμφωνα με χρησμό του Απόλλωνα, μπορούσε να θεραπευθεί μόνον από αυτόν που το προκάλεσε. Έτσι, λοιπόν, οκτώ χρόνια αργότερα ο Τήλεφος έρχεται στο Άργος για να ζητήσει από τον Αχιλλέα να τον θεραπεύσει και παρουσιάζεται μεταμφιεσμένος σε επαίτη στους Έλληνες που έχουν συγκεντρωθεί εκεί προετοιμάζοντας την τρωική εκστρατεία. Για να το επιτύχει, αφού κέρδισε την εμπιστοσύνη της Κλυταιμίστρας, αρπάζει τον μικρό Ορέστη και καταφεύγει στον βωμό απειλώντας να σκοτώσει το παιδί. Παρεμβαίνει ο Οδυσσεύς, ο οποίος υποδεικνύει ότι σύμφωνα με έναν χρησμό ο Τήλεφος θα έπρεπε να οδηγήσει τους Έλληνες στην Τροία και ο Αχιλλεύς δέχεται να θεραπεύσει το τραύμα με τα ρινίσματα της σκωρίας από την αιχμή του δόρατός του.

¹⁷⁰⁰ HEATH (1987b).

¹⁷⁰¹ Βλ. εδώ [425](#).

8.2 ΤΟ ΔΡΑΜΑ

8.2.1 Οι καινοτομίες του Ευριπίδη στην πραγμάτευση του μύθου του Τηλέφου

Όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Lesky,¹⁷⁰² ο Ευριπίδης χειρίστηκε τον μύθο του Τηλέφου μ' έναν τρόπο τελείως διαφορετικό από εκείνον του έπους ή της αισχύλειας τραγωδίας: φέρνει τον ήρωα πιο κοντά στον καθημερινό άνθρωπο, απομυθοποιώντας τον χωρίς να τον ευτελίζει. Ο ποιητής, αναζητώντας νέες τεχνικές για την απόδοση των στοιχείων του πάθους και της τραγικότητας,¹⁷⁰³ μεταμφιέζει τον ήρώα του σε επαίτη. Είναι γεγονός ότι ο *Τήλεφος* του Ευριπίδη προσείλκυσε την προσοχή του κοινού με την αληθοφάνεια που είχε στη σκηνή ο ρακένδυτος βασιλιάς. Αυτή η ρεαλιστική απόδοση του Τηλέφου και η απόδυση της ηρωικής του σκευής προκάλεσε την κριτική του Αριστοφάνη, ο οποίος θεώρησε ότι ο ευριπίδειος ρεαλισμός πλήττει το κύρος, αλλά και τη διδακτική αξία της σοβαρής ποίησης.¹⁷⁰⁴ Η Καραμάνου¹⁷⁰⁵ παρατηρεί ότι η ρεαλιστική απόδοση των ευριπίδειων χαρακτήρων έδωσε στον κωμωδιογράφο τη δυνατότητα να τους αξιοποιήσει δραματουργικά διότι ήταν εγγύτεροι προς την καθημερινότητα των κωμικών ηρώων από ό,τι οι χαρακτήρες του Αισχύλου και του Σοφοκλή με το επιβλητικό ηρωικό τους ήθος.

Καινοτομία του Ευριπίδη υπήρξε η μεταμφίεση του Τηλέφου, ο οποίος δεν έκρυβε την ταυτότητά του ούτε στα *Κύπρια* έπη ούτε στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή.¹⁷⁰⁶ Αντίθετα, στο έργο του Ευριπίδη προσποιείται σε ένα μεγάλο μέρος του δράματος και σπείρει τη σύγχυση και την αμφιβολία μιλώντας άλλοτε σαν επαίτης και άλλοτε ως βασιλιάς. Δεν μας ξαφνιάζει αυτή η έμπνευση, μια που ήταν προσφιλής συνήθεια του Ευριπίδη να μεταμφιέζει τους βασιλείς του, όπως υπογραμμίζει ο Αριστοφάνης

¹⁷⁰² LESKY (1989) 50–51.

¹⁷⁰³ PREISER (2000) 74.

¹⁷⁰⁴ Πρβλ. Αριστοφ. *Βάτ.* 1063–1066:

ΑΙ. Πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ράκι' ἀμπισχόν, ἴν' ἔλεινοὶ
τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι.

ΕΥ. Τοῦτ' οὖν ἔβλαψα τί δράσας; (1064)

ΑΙ. Οὐκουν ἐθέλει γε τριηραρχεῖν πλουτῶν οὐδεὶς διὰ ταῦτα, (1065)
ἀλλὰ ρακίους περιειλάμενος κλάει καὶ φησὶ πένεσθαι.

¹⁷⁰⁵ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2011) 733.

¹⁷⁰⁶ JOUAN (1966) 251.

(*Άχ.* 418–434). Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Jouan,¹⁷⁰⁷ ο Τήλεφος είχε απαρνηθεί τη βασιλική του περιβολή ήδη στον Αισχύλο, καθώς ικέτευε γονατισμένος στις στάχτες της εστίας.

Άλλη καινοτομία αποτελεί η απειλή κατά της ζωής του μικρού Ορέστη, που χρησιμοποιείται για να εκβιάσει την ίασή του. Στον *Τήλεφο* του Αισχύλου το παιδάκι δε διατρέχει κανένα κίνδυνο στα χέρια του *ικέτη* καθώς δεν έχει συλληφθεί ως όμηρος αλλά για να ενισχύσει το αίτημα της *ικεσίας*.¹⁷⁰⁸

Η αρπαγή του βρέφους και η επαπειλούμενη θανάτωσή του δημιουργούσε ένα επεισόδιο με ιδιαίτερο πάθος που επέτρεπε τη συμμετοχή γυναικείων χαρακτήρων σε μια τραγωδία με θέμα κατεξοχήν ανδρικό.¹⁷⁰⁹ Η Keuls,¹⁷¹⁰ που μελέτησε τις απεικονίσεις της Κλυταιμίστρας και του Τηλέφου στην ελληνική αγγειογραφία, θεωρεί την εισαγωγή του χαρακτήρα της Κλυταιμίστρας στον γνωστό μύθο του Τηλέφου ως τη μεγαλύτερη καινοτομία του Ευριπίδη. Η παρέμβαση της Κλυταιμίστρας πρέπει, κατά την Keuls, να ήταν σύντομη αλλά αποφασιστική.

Καινοτομία του Ευριπίδη φαίνεται να είναι και ο ρόλος του Οδυσσέως, που με την ευφυΐα και τη διπλωματία του υπηρετεί το γενικό συμφέρον και επιτυγχάνει τη συμφιλίωση.¹⁷¹¹ Όταν ο Αχιλλεύς αρνήθηκε να θεραπεύσει τον Τήλεφο λέγοντας ότι δεν είναι γιατρός, ο Οδυσσεύς εξήγησε πως αυτός που είχε πληγώσει τον βασιλιά της Μυσίας ήταν το δόρυ του και όχι ο ίδιος. Εύρημα του Ευριπίδη είναι η ιαματική δύναμη του δόρατος του Αχιλλέως¹⁷¹² και δική του επινόηση η διχόνοια του Αγαμέμνονος και του Μενελάου, ένα θέμα που συναντάται και στην *Ίφιγένεια τήν εν Αύλιδι*.¹⁷¹³ Η ανάμειξη του Λυκίου Απόλλωνος, αν η υπόθεση αυτή ευσταθεί, είναι

¹⁷⁰⁷ JOUAN (1966) 251. Ο Jouan δεν έχει καμία αμφιβολία ότι ο Ευριπίδης εμπνεύστηκε τη μεταμφίεση του Τηλέφου σε ζητιάνο από αντίστοιχες μεταμφιέσεις του Οδυσσέα στην *Οδύσσεια* και τη *Μικρή Ίλιάδα*, αυτό ωστόσο είναι κάτι που δεν μπορεί να αποδειχθεί. Παρατηρεί επίσης ότι στην ίδια τριλογία υπάρχουν δύο άλλα παραδείγματα μεταμφίεσης βασιλέων: ο Θυέστης στις *Κρήσες* και ο Αλκμέων στον *Αλκμέωνά τὸν διὰ Ψωφίδος*.

¹⁷⁰⁸ CSAPO (1990) 41–52.

¹⁷⁰⁹ KEULS (1990) 90.

¹⁷¹⁰ *Οπ.π.*, 88.

¹⁷¹¹ JOUAN (1966) 251–252.

¹⁷¹² *Οπ.π.*, 252–253.

¹⁷¹³ ΚΑΚΡΙΔΗΣ (1986) II, 27.

επίσης ένα καινούριο μοτίβο το οποίο θα μπορούσε να αναδεικνύει τους δεσμούς που ενώνουν την Ασία με την Ελλάδα.¹⁷¹⁴

8.2.2 Ανάλυση του μοτίβου *ασυλίας*

Το στοιχείο της *ασυλίας* στον μύθο του Τηλέφου είναι αρχαιότερο της τραγωδίας του Ευριπίδη και ίσως εμφανιζόταν στην κύρια επική εκδοχή του μύθου, στα *Κύπρια έπη*.¹⁷¹⁵ Ο Ευριπίδης, κατά τη γνώμη του Jouan,¹⁷¹⁶ δανείστηκε από το δράμα του Αισχύλου τον ρόλο του Αγαμέμνονα στην υπόθεση, τη συμμαχία της Κλυταιμίστρας με τον *ικέτη* και την ομηρία του μικρού Ορέστη για να αυξηθεί η πίεση προς τον άνακτα. Οι συνέπειες αυτής της περιπέτειας ήταν η συμφιλίωση του Τηλέφου αρχικά με τον Αγαμέμνονα και στη συνέχεια με τον Αχιλλέα.

Τα βασικά δομικά στοιχεία του μοτίβου της *ασυλίας* (*φύγη – παράκληση – αγών*) δεν είναι εύκολο να παρατηρηθούν στην περίπτωση του *Τηλέφου*, λόγω της αποσπασματικής κατάστασης του κειμένου. Είναι όμως ενδιαφέρον ότι η σκηνή της *ασυλίας* συνδυαζόταν με το επεισόδιο της αρπαγής του Ορέστη, επεισόδιο εντυπωσιακό που χαρακτηριζόταν από ιδιαίτερο πάθος, καθώς περιλάμβανε απειλή κατά της ζωής του μικρού ομήρου. Το αίτημα του ήρωα ήταν η ίαση του τραύματός του και για να το επιτύχει ο *ικέτης* κατέφυγε στην αρπαγή του Ορέστη. Η ομηρία του βρέφους δεν χρησιμοποιήθηκε απλά για αύξηση της πίεσης προς τον άνακτα και ενίσχυση του αιτήματος, όπως στον Αισχύλο, αλλά για να εκβιάσει την αποδοχή του αιτήματος. Η απειλή εναντίον της ζωής ενός μέλους της οικογένειας του *ικετευόμενου* είναι, κατά τον Naiden,¹⁷¹⁷ η μεγαλύτερη απειλή την οποία μπορεί να προβάλλει ένας *ικέτης*¹⁷¹⁸ και εμφανίζεται μόνο σε δύο περιπτώσεις στην αρχαία ελληνική γραμματεία: στον Τήλεφο της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη και στον κωμικό

¹⁷¹⁴ JOUAN (1966) 252.

¹⁷¹⁵ Στην κύλικα του Ζωγράφου του Τηλέφου (*Βοστώνη, Museum of Fine Arts 98.931*) που χρονολογείται στο 470 π.Χ. και ίσως απηχεί επική επίδραση απεικονίζεται ο Τήλεφος, με επίδεσμο στον αριστερό μηρό, καθισμένος σε βωμό, να συζητά με έναν μάντη ενώ γύρω εικονίζονται Έλληνες πολεμιστές. Βλ. εδώ [458](#) και Παράρτημα II, εικ. xlix.

¹⁷¹⁶ JOUAN (1966) 250.

¹⁷¹⁷ NAIDEN (2006) 84.

¹⁷¹⁸ Η αμέσως επόμενη απειλή, πάντα σύμφωνα με τον Naiden είναι εκείνη της αυτοκτονίας του *ικέτη* και της μίανσης του βωμού.

του σωσία στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη. Έχει διατυπωθεί η υπόθεση¹⁷¹⁹ ότι τον Ευριπίδη ενέπνευσε ένα επεισόδιο από τα *Κύπρια έπη*, όπου ο Παλαμήδης αναγκάζει τον Οδυσσέα να ακολουθήσει την εκστρατεία των Ελλήνων κατά της Τροίας συλλαμβάνοντας και απειλώντας να χτυπήσει με μαχαίρι τον μικρό Τηλέμαχο.

Γνωρίζουμε ότι ο Αγαμέμνων, όπως εξάλλου και ο Μενέλαος, ήταν ένα από τα κύρια πρόσωπα του δράματος. Σωζόμενοι στίχοι περιέχουν την αποστροφή του Τηλέφου προς το πρόσωπό του, τη λογομαχία του με τον αδελφό του Μενέλαο σχετικά με την πραγματοποίηση της εκστρατείας, την αναφορά του Αχιλλέα στο όνομα των Ατρείδων (απ. 706, 722–723, 727a 61, 727c 48 Κ.). Δεν μπορούμε, όμως, να αντλήσουμε πληροφορίες σχετικά με την αντίδρασή του στην *ικεσία* του Τηλέφου και στην αρπαγή του βρέφους Ορέστη.

Είναι γενικά αποδεκτή η συμμετοχή της Κλυταιμίστρας στην υπόθεση,¹⁷²⁰ με βάση σωζόμενους στίχους (απ. 699 Κ. = Αριστοφ. *Λυσ.* 706), την αναφορά του Υγίνου (*fab.* 101.2)¹⁷²¹ και το γεγονός ότι στις *Θεσμοφοριάζουσες* η παρωδία της ευριπίδειας σκηνης διαδραματίζεται στο «βασίλειο των γυναικών». Επιπλέον, στο έργο του λατίνου Εννίου, ο οποίος επηρεάστηκε πολύ από τον Ευριπίδη,¹⁷²² φαίνεται ότι υπήρχε κάποιος γυναικείος χαρακτήρας που κλήθηκε να εγγυηθεί την ίαση του Τηλέφου (απ. 345).¹⁷²³

Σύμφωνα με την ερμηνεία που δίνεται συνήθως στην αναφορά του Υγίνου (*fab.* 101.2: *monitu Clytemnestrae Orestem infantem de cunabulis rapuit*) η Κλυταιμίστρα ήταν εκείνη που συμβούλευσε τον Τηλέφο να αρπάξει από το λίκνο του τον μικρό Ορέστη και να προσπέσει ως *ικέτης* στον Αγαμέμνονα. Ο Gould¹⁷²⁴ αναγνωρίζει εδώ αντανάκλαση ενός πρωτόγονου μητριαρχικού δικαίου και παραλληλίζει το επεισόδιο του Τηλέφου με δύο περιπτώσεις κατά τις οποίες γυναίκες μεσολάβησαν υπέρ των

¹⁷¹⁹ JOUAN (1966) 252.

¹⁷²⁰ HANDLEY & REA (1957) 30–31. Τη θεωρία του Wecklein, που αμφισβητούσε την οποιαδήποτε ανάμειξη της Κλυταιμίστρας στην υπόθεση, αντέκρουσε με επιτυχία επιχειρήματα ο Séchan [SÉCHAN (1926) 505 κ.ε.].

¹⁷²¹ Βλ. στην επόμενη παράγραφο.

¹⁷²² VON ALBRECHT (2012) I, 144 κ.ε.

¹⁷²³ KEULS (1990) 90, σημ.. 18.

¹⁷²⁴ GOULD (1973) 99.

ικετών: την παρέμβαση της γυναίκας του Άδμητου προς τον σύζυγό της υπέρ του Θεμιστοκλή (Θουκ. 1.136.3) και εκείνην της Αίθρας προς τον γιο της Θησέα υπέρ των γυναικών του Άργους (Ευρ. Ίκ. 8 κ.ε., 24 κ.ε., 92 κ.ε.). Ωστόσο η φράση του Υγίνου είναι πολύ γενική και δεν αποκλείεται να δηλώνει ότι ο Τήλεφος άρπαξε το παιδί αφού ειδοποιήθηκε από την Κλυταιμίστρα για τον κίνδυνο.¹⁷²⁵

Στο απόσπασμα 699 Κ. (ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευμάτος)¹⁷²⁶ είναι πολύ πιθανόν ότι γίνεται μνεία της βοήθειας που προσέφερε η Κλυταιμίστρα στον Τήλεφο, δεν ξέρουμε όμως αν αναφέρεται στο σχέδιο ομηρίας του Ορέστη ή σε σχέδιο διαπραγματεύσεων και ανταλλαγής εξυπηρετήσεων. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 689–946), στο επεισόδιο που παρωδεί την ευριπίδεια σκηνή, ο Κηδεστής αρπάζει το παιδί από την αγκαλιά της μητέρας του, στοιχείο το οποίο δεν συνηγορεί με την υπόθεση ότι η Κλυταιμίστρα υπήρξε ο εμπνευστής της ομηρίας του Ορέστη. Ο Handley¹⁷²⁷ στηριζόμενος σ' ένα σχόλιο του Ιωάννη Τζέτζη στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη (στ. 922) διατυπώνει την υπόθεση ότι ο Τήλεφος, κερδίζοντας την εμπιστοσύνη της Κλυταιμίστρας, έγινε φύλακας της πύλης. Ο Rea¹⁷²⁸ παρατηρεί ότι, αν εννοήσουμε στο απόσπασμα 699 Κ. ένα κόμμα μετά τη λέξη «ἄνασσα», έχουμε ίσως την αποστροφή κάποιου προσώπου προς την Κλυταιμίστρα, επομένως η Κλυταιμίστρα ήταν ένα από τα πρόσωπα του δράματος. Με αυτή την εκδοχή φαίνεται να συμφωνεί και η Keuls.¹⁷²⁹

Συμπερασματικά, η συμμετοχή της Κλυταιμίστρας στην υπόθεση δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, δεν είναι ωστόσο σαφής ο ρόλος που διαδραμάτισε στην εξέλιξη της πλοκής. Η εκτίμηση του Jouan¹⁷³⁰ ότι η Κλυταιμίστρα δε δίστασε να θέσει σε κίνδυνο τη ζωή του μοναχογιού της, σπρωγμένη από μίσος προς τον άνδρα της για τη θυσία της κόρης της, της Ιφιγένειας, δε με βρίσκει σύμφωνη, διότι, εκτός των άλλων, όταν διαδραματίζεται το επεισόδιο του Τηλέφου, η θυσία της Ιφιγένειας δεν έχει

¹⁷²⁵ KEULS (1990) 91.

¹⁷²⁶ =Αριστοφ. *Λυσ.* 706.

¹⁷²⁷ HANDLEY & REA (1957) 31–32.

¹⁷²⁸ *Οπ.π.*, 30.

¹⁷²⁹ KEULS (1990) 91.

¹⁷³⁰ JOUAN (1966) 254.

ακόμα συντελεστεί. Κατά μείζονα λόγο, θεωρώ άστοχο τον παραλληλισμό της Κλυταιμήστρας με τη Μήδεια, τον οποίο επιχειρεί ο ίδιος μελετητής. Το σενάριο σύμφωνα με το οποίο η Κλυταιμήστρα, ως άλλη Μήδεια, χρησιμοποίησε το παιδί προκειμένου να πλήξει τον σύζυγό της αλλά τελικώς υπερίσχυσε το μητρικό ένστικτο, ελλείπει στοιχείων δεν μπορεί να τεκμηριωθεί.

8.2.3 Σκηνική παρουσίαση

8.2.3.1 Ο δραματικός και ο σκηνικός χώρος:

- παράσταση ή αφήγηση;
- *ασυλία* στον βωμό ή στην εστία;

Δεν είναι εύκολη η ανασύνθεση της σκηνικής παρουσίας λόγω της αποσπασματικής κατάστασης στην οποία σώζεται το δράμα. Ωστόσο, μπορεί κανείς να μελετήσει κάποια στοιχεία όσον αφορά στον σκηνικό χώρο και τη σκηνική παρουσία του *ικέτη*. Το έργο διαδραματίζεται στο Άργος —στο στρατόπεδο των Αχαιών μπροστά από το ανάκτορο του Αγαμέμνονος— και ο Χορός της τραγωδίας ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, πολίτες του Άργους ή οπλίτες του στρατού των Αχαιών.¹⁷³¹

Όσον αφορά στο επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου, πολλοί μελετητές πιστεύουν ότι δεν παραστάθηκε επί σκηνής αλλά μεταφέρθηκε στους θεατές μέσω *αγγελικής ρήσεως* και, επομένως, πρέπει να θεωρηθεί ότι διαδραματίστηκε στο εσωτερικό του ανακτόρου. Τη γνώμη αυτή έχουν ο Webster,¹⁷³² ο Handley,¹⁷³³ η Bauchhenss-Thürield¹⁷³⁴ και την ακολουθούν ο Gould¹⁷³⁵ και ο Naiden.¹⁷³⁶ Αντίθετα τοποθετούνται οι Jouan,¹⁷³⁷ Rau,¹⁷³⁸ Taplin,¹⁷³⁹ Heath¹⁷⁴⁰ και η Preiser.¹⁷⁴¹

¹⁷³¹ *TrGF* V.2 (Kannicht) 686· METTE (1968) 235· RAU (1967) 21·PREISER (2000) 72.

¹⁷³² Ο Webster [WEBSTER (1967) 47] θεωρεί ότι ο Τηλέφος μαζί με τον Αγαμέμνονα και τον Οδυσσέα αποχωρούν για το ιερό του Λυκίου Απόλλωνος ενώ ο Χορός ψάλλει το δεύτερο στάσιμο και ότι στη συνέχεια εμφανίζεται ο αγγελιοφόρος για να αφηγηθεί την ομηρία του Ορέστη.

¹⁷³³ HANDLEY & REA (1957) 37.

¹⁷³⁴ BAUCHHENSSTHÜRIELD (1971) 8–19.

¹⁷³⁵ GOULD (1973) 97.

Ο Gould και ο Naiden, μελετώντας το μοτίβο της *ικεσίας* στην αρχαία ελληνική γραμματεία, θεωρούν ότι ο χώρος στον οποίο καταφεύγει ο Τηλέφος και που συνήθως περιγράφεται ως βωμός είναι η εστία του ανακτόρου. Οδηγούνται στο συμπέρασμα αυτό κυρίως μέσω του παραλληλισμού του επεισοδίου του *Τηλέφου* με ανάλογα περιστατικά γνωστά από την επική ποίηση ή από τους ιστορικούς συγγραφείς, όπως είναι η *ικεσία* του εξόριστου Θεμιστοκλή (πραγματική ή θρυλούμενη) στην εστία του ανακτόρου του Αδμήτου (Θουκ. 1.136.3, Πλουτ. *Θεμ.* 24). Αντίθετα, ο Metzger¹⁷⁴² διατύπωσε την υπόθεση ότι η *ασυλία* του Τηλέφου στην ομώνυμη ευριπίδεια τραγωδία διαδραματίστηκε σε βωμό και μάλιστα στο τέμενος του Λυκίου Απόλλωνος, στο Άργος. Η ύπαρξη Λυκ(ε)ίου αγοράς στο Άργος μνημονεύεται από τον Σοφοκλή,¹⁷⁴³ ενώ ιερό Λυκ(ε)ίου Απόλλωνος στην αγορά αναφέρεται από τον Πausanία.¹⁷⁴⁴ Επιπλέον, έχουν βρεθεί προξενικά ψηφίσματα της πόλης τα οποία τελειώνουν με σημείωση περί αναγραφής τους στο ιερό του θεού Λυκείου ή του Λυκείου Απόλλωνα, στην αγορά.¹⁷⁴⁵ Ο Metzger στηρίζει την υπόθεσή του σε στίχο της ευριπίδειας τραγωδίας (απ. 700 Κ.), σύμφωνα με τον αρχαίο Σχολιαστή, που μας παραδίδεται από τον Αριστοφάνη στους *Ιππής*, όπου ο Παφλαγόνας λέει: Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκειε, τί ποτέ μ' ἐργάση; (στ. 1240). Ο Metzger συνδυάζει την πληροφορία αυτή με τη μαρτυρία της αγγειογραφίας του αττικού κρατήρα του *Βερολίνου* (*Staatliche Museen V.I. 3974*) όπου απεικονίζεται ο Απόλλων να παρίσταται στη σκηνή *ασυλίας* του Τηλέφου (*VI.2*). Η υπόθεση του Metzger υιοθετήθηκε από τον Jouan,¹⁷⁴⁶ τους Trendall και Webster¹⁷⁴⁷ και την Bauchhenss-Thürield.¹⁷⁴⁸

¹⁷³⁶ NAIDEN (2006) 39–40.

¹⁷³⁷ JOUAN (1966) 236–237.

¹⁷³⁸ RAU (1967) 25, σημ.. 21.

¹⁷³⁹ TAPLIN (1977) 35, σημ.. 2 και *P&P* 205–206.

¹⁷⁴⁰ HEATH (1987b) 276.

¹⁷⁴¹ PREISER (2000) 89 κ.ε.

¹⁷⁴² METZGER (1949).

¹⁷⁴³ Σοφ. *Ηλ.* 6–7: αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ / ἀγορὰ Λύκειος. Πρβλ. σχόλιο στην Ευρ. *Ηλ.* 6: ὄπερ ἱερὸν Ἀπόλλωνος λυκείου ἀρχαιότατόν ἐστι κατὰ τὴν ἐν τῷ Ἄργει ἀγοράν.

¹⁷⁴⁴ Πaus. 2.19.3–5.

¹⁷⁴⁵ *BCH* 77 (1953) 387κ.ε. και 80 (1956) 598 κ.ε.

¹⁷⁴⁶ JOUAN (1966) 226, 228 κ.ε.

Ο Jouan,¹⁷⁴⁹ επιχειρώντας ανασύνθεση της υπόθεσης του *Τηλέφου*, υποστηρίζει επιπλέον ότι το επεισόδιο παραστάθηκε επί σκηνής και μάλιστα παρουσία της Κλυταιμίστρας. Κατά τον Jouan, ο Τήλεφος αποκαλύπτεται μόνος του καθώς πετά τη μεταμφίεση του επαίτη προκειμένου να έχει ελευθερία κινήσεων, αρπάζει τον Ορέστη και πηδά στον βωμό του Απόλλωνος Λυκίου που υψώνεται επάνω στη σκηνή. Εκεί, τραβά το ξίφος και απειλεί να χτυπήσει στον λαιμό το παιδί.¹⁷⁵⁰ Σοβαρές αντιρρήσεις στην πρόταση του Jouan προβάλλει ο Gould¹⁷⁵¹ στη μελέτη του για την *ικεσία*. Θεωρεί ότι η διαδοχή των σκηνών που προτείνεται από τον Jouan είναι ξένη προς τη δραματική τέχνη του Ευριπίδη και επικαλείται παραδείγματα αγγειογραφιών που είναι εμπνευσμένες από *αγγελικές ρήσεις* δραμάτων. Κατά τον Gould “in any case it is clear that earlier versions of the Telephus story set the supplication scene inside Agamemnon's palace: see, for example, the r.-f. cup fragments in Boston of the time of Aeschylus (ARV² 817/2 = *Para*² 420)”. Ωστόσο, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι η σκηνή *ικεσίας* που απεικονίζεται στην κύλικα του *Ζωγράφου του Τηλέφου*,¹⁷⁵² στην οποία αναφέρεται ο Gould, εξελίσσεται σε εσωτερικό ανακτόρου· αντίθετα, έχει υποτεθεί ότι πρόκειται για το στρατόπεδο των Αχαιών. Επιπλέον, πολλοί μελετητές βλέπουν στο αγγείο αυτό επίδραση της επικής εκδοχής του μύθου, όπως αυτή παρουσιαζόταν στα *Κύπρια έπη*. Κατά τη γνώμη μου, ο Gould έχει επηρεαστεί κυρίως από ιστορικά παράλληλα και θέλει να προσαρμόσει σε αυτά τη σκηνή *ασυλίας* του *Τηλέφου*.

Ο Moret¹⁷⁵³ θεωρεί ότι η περίπλοκη υπόθεση του *Τηλέφου* και η παρουσία πολλών *κωφών προσώπων* καθιστούσε απαγορευτική την αναπαράσταση του επεισοδίου αυτού επί σκηνής. Πιστεύω το αντίθετο κρίνοντας από την τάση του Ευριπίδη να παρουσιάζει σκηνές *ασυλίας*, και μάλιστα πολυπρόσωπες, ενώπιον των θεατών (βλ. *Ηρακλείδες*, *Ανδρομάχη*, *Ίκέτιδες*, *Ηρακλής*, *Ελένη*, *Ίων* κ.α.) —τάση που ανάγεται

¹⁷⁴⁷ WEBSTER (1967) 46 κ.ε., 302· TRENDALL & WEBSTER (1971) III.3.47–49.

¹⁷⁴⁸ BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) 127, 30–32.

¹⁷⁴⁹ JOUAN (1966) 238–240.

¹⁷⁵⁰ Την απειλή κατά της ζωής του παιδιού ο Jouan την συνάγει από την εικονογραφία και από τις αριστοφανικές σκηνές που παρωδούν το επεισόδιο: JOUAN (1966) 239, σημ. 1.

¹⁷⁵¹ GOULD (1973) 101 κ.ε.

¹⁷⁵² *Βοστώνη, Museum of Fine Arts 98.931*. Βλ. εδώ [458](#) και Παράρτημα II, εικ. xlix.

¹⁷⁵³ MORET (1975) 231.

στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου.¹⁷⁵⁴ Η σκηνική παρουσίαση της *ασυλίας* συνάδει με την ευριπίδεια πρακτική της δημιουργίας ενός εντυπωσιακού σκηνικού αποτελέσματος μέσω της κλιμάκωσης της δραματικής έντασης. Δεν γνωρίζουμε τις συνθήκες υπό τις οποίες έγινε η αρπαγή του παιδιού αλλά δεν είναι απαραίτητο να υποθέσουμε —όπως ο Csapo¹⁷⁵⁵— ότι η σκηνή μετατοπίζεται στο εσωτερικό του ανακτόρου. Ο Τήλεφος μπορεί να βγαίνει από το ανάκτορο καταδιωκόμενος με το βρέφος αγκαλιά (ένα παιδάκι ή ένα ομοίωμα βρέφους) ή να διαπράττει την αρπαγή επί σκηνής κατά τη διάρκεια κάποιας πομπής που εξέρχεται από το ανάκτορο ή εισέρχεται σε αυτό.¹⁷⁵⁶ Αυτή η εκδοχή προκρίνεται στην έκδοση των Collard, Cropp και Lee¹⁷⁵⁷ όπου αναφέρονται παράλληλες σκηνές απειλής θανάτου ενώπιον του κοινού από ευριπίδειες τραγωδίες (*Κρεσφ.* F 456, *Ίων* 1250 κ.ε. *Αντιόπ.* F 223.59 κ.ε., *Όρ.* 1503 κ.ε., 1567 κ.ε. και ίσως και στον *Άλέξανδρο*). Η Καραμάνου,¹⁷⁵⁸ επιχειρώντας να ανασυστήσει τη σκηνική απόδοση της επίθεσης στον *Άλέξανδρο*, ερευνά τις σκηνές «ανεπιτυχών επιθέσεων» στα ευριπίδεια δράματα. Παρατηρεί ότι αυτές διαδραματίζονται ενώπιον των θεατών και επισημαίνει ότι, ενώ ο Ευριπίδης παρουσιάζεται αρχικά να ακολουθεί την παραδεδομένη σύμβαση για την εξωσκηνική τέλεση φονικών, την ανατρέπει στη συνέχεια με τη διαφυγή του θύματος στη σκηνή και την επί σκηνής καταδίωξή του από τους αντιπάλους του.

Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη την *παρατραγωδία* της ίδιας σκηνής ενώπιον των θεατών από τον Αριστοφάνη¹⁷⁵⁹ το 425 και το 411 π.Χ., είναι εύλογο να υποστηριχθεί ότι το τραγικό επεισόδιο της *ασυλίας*, που αποτέλεσε το πρότυπο των κωμικών αυτών πραγματεύσεων, επίσης εκτυλίχθηκε επί σκηνής. Για την *παρατραγωδία* του επεισοδίου αυτού από τον *Τήλεφο* στους *Άχαρνες*, μάλιστα, μπορεί με ασφάλεια να υποστηριχθεί ότι παραστάθηκε επί σκηνής ενώπιον των ίδιων θεατών που είχαν

¹⁷⁵⁴ AELION (1983) II 60. Βλ. και στο αντίστοιχο κεφάλαιο του παρόντος πονήματος.

¹⁷⁵⁵ CSAPO (1986) 384, σημ. 13.

¹⁷⁵⁶ Στην έκδοση των COLLARD – CROPP – LEE (1995) 25, απαριθμούνται ανάλογες νεκρικές πομπές που παριστάνονται επί σκηνής στην *Άλκηστιν* (η Ερμιόνη συλλαμβάνεται ενώ επιστρέφει από προσφορές), στον *Όρέστη* (1323 κ.ε.) και στην *Ελένη* (1124 κ.ε.: η Ηλέκτρα επινοεί θυσιαστήρια τελετή για το πλασματικό της μωρό).

¹⁷⁵⁷ COLLARD – CROPP – LEE, όπ.π.

¹⁷⁵⁸ KAPAMANOU (2013) 116–117.

¹⁷⁵⁹ Βλ. ενδεικτικά: MILLER (1948)· RAU (1967)· ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ (1997)· KAPAMANOU (2011). Βλ. και εδώ [430](#).

παρακολουθήσει την παράσταση του Ευριπίδη δεκατρία έτη νωρίτερα, το 438 π.Χ. Το κωμικό στοιχείο δεν θα μπορούσε να προκύψει αν δεν υπήρχε παραλληλισμός των εικόνων. Επίσης, όπως θα φανεί στην επόμενη ενότητα του κεφαλαίου, ήταν μια σκηνή τόσο δημοφιλής στους αγγειογράφους ώστε θα ήταν παράδοξο να μην την είχαν δει ζωντανά. Το γεγονός ότι συμβαίνει να έχουμε αγγειογραφίες εμπνευσμένες από *αγγελικές ρήσεις* δεν μας υποχρεώνει να δεχθούμε κάτι ανάλογο στη συγκεκριμένη περίπτωση. Εκτός αυτού, όπως θα δούμε κατά την εξέταση της εικονογραφίας, από τις αγγειογραφικές παραστάσεις που έχουν συνδεθεί με τη συγκεκριμένη τραγωδία απουσιάζουν χαρακτήρες που θα επεσήμαιναν *απαγγελία αγγελικής ρήσεως*, δηλαδή δευτερεύουσες μορφές που, χωρίς να συμμετέχουν στα διαδραματιζόμενα, αποτυπώνονται με τρόπο ώστε να γίνεται κατανοητό ότι τα γεγονότα που απεικονίζονται είναι αυτά που αναφέρουν ως αυτόπτες μάρτυρες.

Συνοψίζοντας, με βάση τα παραπάνω, θεωρώ πιθανόν ότι η σκηνή *ασυλίας* του *Τηλέφου* διαδραματίστηκε ενώπιον των θεατών και επάνω σε βωμό. Το ενδεχόμενο να ανήκε ο βωμός σε τέμενος του Απόλλωνος Λυκίου θα εξετασθεί στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου, όπου θα ασχοληθούμε με τη μαρτυρία των εικόνων.

8.2.3.2 Ο *ικέτης*

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των αποσπασμάτων του έργου, ο *ικέτης* Τήλεφος παρουσιαζόταν μεταμφιεσμένος σε επαίτη. Ο Υγίνος δεν αναφέρει μεταμφίεση του Τηλέφου, όμως την υπόθεση επιβεβαιώνουν σωζόμενοι στίχοι (απ. 697 και 698 K):

πτώχ' ἀμφίβληστρα σώματος λαβὼν ράκη
ἄλκτῆρια ... τύχης

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχόν < >
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή

Η παράλειψη του Υγίνου δεν προκαλεί έκπληξη, γιατί είναι γνωστό πως οι μυθολογικές πηγές είναι συχνά επιλεκτικές. Για παράδειγμα, αρχαίος Σχολιαστής του Δημοσθένη (18.72) που παραδίδει εκδοχή του μύθου του Τηλέφου,

συμπεριλαμβάνει το ευριπίδειο στοιχείο της μεταμφίεσης σε ζητιάνο αλλά παραλείπει την ίασή του μέσω της σκωρίας του δόρατος.

Παρόλο που, όπως είδαμε, ο μύθος του Τηλέφου είχε εμπνεύσει και τους άλλους τραγικούς ποιητές πριν από τον Ευριπίδη, ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τον Ευριπίδη σαν να ήταν ο πρώτος και ο μόνος που παρουσίασε τον Μυσό βασιλιά ρακένδυτο. Στους *Άχαρνες* (στ. 396 κ.ε.) παρουσιάζει τον Δικαιοπόλι να καταφεύγει στον Ευριπίδη για να δανειστεί κουρελιασμένα ρούχα ώστε να προκαλέσει τον οίκτο των αγροτών και των καρβουνιάρηδων του δήμου των Αχαρνέων, που αποτελούν τον Χορό της κωμωδίας (πρβλ. *Βάτ.* 842, όπου ο Αριστοφάνης βάζει τον Αισχύλο να αποκαλεί τον Ευριπίδη «πτωχοποιὸν καὶ ρακιοσυρραπτάδην»). Ζητά, λοιπόν, επιμόνως τα ράκη ενός ευριπίδειου ήρωα πολύ αθλιότερου από τον Οινέα, τον Φοίνικα, τον Φιλοκτήτη ή τον Βελλεροφόντη, ενός διακονιάρη «κουτσού, φλύαρου, κολλιτσίδα και τροχισμένη γλώσσα»¹⁷⁶⁰ (στ. 429: *χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινός λέγειν*), που δεν είναι άλλος από τον Τήλεφο τον Μυσό (στ. 430):

ΕΥ. οἶδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον.

ΔΙ. ναί, Τήλεφον.

Αφού εξασφαλίζει τα ράκη του Τηλέφου, ο Δικαιοπόλις ζητά επιπλέον και ό,τι ταιριάζει με τα κουρέλια: σκουφί Μυσίας για το κεφάλι, ραβδί ζητιάνου, ζεμίλι καμένο γύρω-γύρω από λυχνάρι, τάσι με χείλη τσακισμένα, ένα μικρό σταμνί με πάμα από σφουγγάρι. Ο Handley¹⁷⁶¹ θεωρεί ότι με τη λέξη «ράκη» ο Τήλεφος εννοούσε πως δεν φορούσε τη βασιλική του περιβολή και προτείνει να τον φανταστούμε απλά με σκουρόχρωμα ρούχα, επειδή, κατά τη γνώμη του, η κωμική περιγραφή του Αριστοφάνη στους *Άχαρνες* δεν μπορεί να έχει παράλληλο στο δράμα. Ένα χωρίο, όμως, από το *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη (4. 115 κ.ε.) διακρίνει σαφώς τα σκουρόχρωμα ρούχα από τα ράκη: Καὶ σκευὴ μὲν ἢ τῶν ὑποκριτῶν στολή. (...) οἱ δ' ἐν δυστυχίαις ὄντες ἢ λευκὰ δυσπινῆ εἶχον, μάλιστα οἱ φυγάδες, ἢ φαιὰ ἢ μέλανα ἢ μήλινα ἢ γλαύκινα· ράκια δὲ Φιλοκτῆτου καὶ Τηλέφου ἢ στολή. Είναι σωστή η

¹⁷⁶⁰ Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου.

¹⁷⁶¹ HANDLEY & REA (1957) 29.

επισημάνση του Handley ότι τα εξαρτήματα που απαριθμούνται είναι εξωφρενικά πολλά και δεν ταιριάζουν σε ένα τραγικό πρόσωπο, θα αρκούσε ένα σκουφί και ένα ραβδί. Ο Αριστοφάνης θα πρέπει να υπερέβαλε χρησιμοποιώντας αντικείμενα που συνήθιζε να δίνει ο Ευριπίδης στους ήρωές του, αυτό όμως δε σημαίνει ότι ο Τήλεφος δεν είχε περιβολή επαίτη. Γενικότερα, ο ευριπίδειος χαρακτήρας του Τηλέφου είναι, στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, συνυφασμένος με τον δόλο και την εξαπάτηση.¹⁷⁶² Στις *Νεφέλες* (στ. 921–924)¹⁷⁶³ ο Άδικος Λόγος κυκλοφορεί ως επαίτης με αμφίεση Τηλέφου και κρατά ένα σακουλάκι (πηριδίον). Η αναφορά αυτή καταδεικνύει και τη ρητορική δεινότητα του ήρωα.

Δε θα ήταν, πράγματι, περίεργο αν ο Αριστοφάνης υπερέβαλε κάπως στην περιγραφή του, όμως η σκηνή στους *Άχαρνής* (στ. 396 κ.ε.) παρωδεί το επεισόδιο της μεταμφίεσης του Τηλέφου με τρόπο τόσο εμφαιτικό που, κατά τη γνώμη μου, καθιστά πρόδηλη την ευριπίδεια προέλευση.¹⁷⁶⁴ Πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο Τήλεφος ήταν μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο, προκειμένου να παρεισφρήσει ανάμεσα στους Έλληνες χωρίς να τον αναγνωρίσουν. Θα πρέπει να ήταν ρακένδυτος, να κούτσαινε (ήταν τραυματισμένος στο πόδι), να στηριζόταν σε ραβδί και να κρατούσε τον χαρακτηριστικό σάκο του επαίτη.¹⁷⁶⁵

Μοιάζει εύλογη η υπόθεση του Jouan¹⁷⁶⁶ ότι ο Τήλεφος εισερχόταν στη σκηνή μεταμφιεσμένος. Αντίθετα, η πρόταση του Rostagni¹⁷⁶⁷ ότι ο Τήλεφος μεταμφιέστηκε

¹⁷⁶² ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2011) 684.

¹⁷⁶³ καίτοι πρότερόν γ' ἐπτώχευες,
Τήλεφος εἶναι Μυσὸς φάσκων
ἐκ πηριδίου
γνώμας τρώγων Πανδέλετειους.

«ὅμως την ἄλλη φορά
'εἶμαι ο Τήλεφος' ἔλεγες, μες στα στενά
σα ζητιάνος γυρνούσες, κι ἀπὸ ἕνα μικρὸ
σακουλάκι μασούσες φτωχὰ γνομικά
του Πανδέλετου.»

(Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου)

¹⁷⁶⁴ FARMER (2017).

¹⁷⁶⁵ Η αμφίεση του Τηλέφου παραβάλλεται με τα ράκη που ἔδωσε η Αθηνά στον Οδυσσέα (13, 434–439). COLLARD – CROPP – LEE (1995) 24.

¹⁷⁶⁶ JOUAN (1966), 226.

¹⁷⁶⁷ ROSTAGNI (1927) 323-327.

κατόπιν συμβουλής της Κλυταιμίστρας και ότι η μεταμφίεση πραγματοποιήθηκε επί σκηνής, δεν τεκμηριώνεται επαρκώς. Τα αποσπάσματα 698 Κ. και 707 Κ., στα οποία στηρίζεται ο Rostagni, δεν αφήνουν περιθώρια για μια τέτοια υπόθεση, ενώ ο ρόλος της Κλυταιμίστρας στο δράμα είναι ασαφής, όπως θα φανεί και στη συνέχεια της μελέτης μας.

8.3 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

8.3.1 Οι εικόνες

Οι απεικονίσεις της *ασυλίας* του Τηλέφου στην αγγειογραφία της κλασικής εποχής, οι οποίες έχουν συνδεθεί με την ευριπίδεια τραγωδία, διακοσμούν ερυθρόμορφα αγγεία που στο σύνολό τους σχεδόν χρονολογούνται στον 4^ο π.Χ., με ένα μοναδικό δείγμα από το β' ήμισυ του 5^{ου} αι. π.Χ.:¹⁷⁶⁸

VI.1 Παρίσι, Αγορά Έργων Τέχνης (Πώληση *Crédit Municipal, Paris* 26. 6. 2008, 58–59 αρ. 221 —δεν πωλήθηκε).¹⁷⁶⁹ Αττικός καλκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του Έκτορος, άγνωστος τόπος εύρεσης, περ. 440 π.Χ. Στην άλλη όψη του αγγείου: όρθια γυναίκα που κρατά θύρσο ανάμεσα σε δύο σατύρους (ο ένας εικονίζεται καθιστός). [Εικ. 92]

VI.2 Βερολίνο, *Staatliche Museen V.I.* 3974.¹⁷⁷⁰ Αττικός καλκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 50 εκ., κοντά στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Λούβρου F 64,¹⁷⁷¹ 400–375 π.Χ. Στην άλλη όψη του αγγείου: τρεις ιματιοφόροι νέοι. [Εικ. 93–97]

¹⁷⁶⁸ Σύντομες περιγραφές των αγγειογραφιών παρατίθενται στον κατάλογο των αγγείων, στο Παράρτημα Ι.

¹⁷⁶⁹ LIMC Suppl. 2009 “Telephos” add.5*· VAHTIKARI (2014) App. I 537.

<http://www.creditmunicipal.fr/hotel-des-ventes/resultat-des-ventes/lot.html?LotID=6798&VenteID=72>

¹⁷⁷⁰ LIMC “Telephos” 55* = “Agamemnon” 13* = “Apollo” 875· METZGER (1949) 747 κ.ε., εικ. 1· MTSP² 164, AV· TRENDALL & WEBSTER (1971) 103–104, III.3.47· BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) αρ. 53, πίν. 2· MORET (1975) 177 κ.ε., πίν. 52 και 53/1· KEULS (1990) 91–92, πίν. 20.2· PREISER (2000) 103–104· NAIDEN (2006) 53, εικ. 2.6· P&P 206, αρ. 75· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 161–162, εικ. 150· CSAPO (2010) 4–5· VAHTIKARI (2014) App. I 539.

¹⁷⁷¹ SCHÖNE-DENKINGER (2009) 39–40.

VI.3 Θεσσαλονίκη 34.263.¹⁷⁷² Θραύσμα αττικής πελίκης ερυθρόμορφης, 375–350 π.Χ. [Εικ. 98]

VI.4 Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 28.57.9.¹⁷⁷³ Αττική πεπλατυσμένη λήκυθος με ερυθρό ανάγλυφο, 325–300 π.Χ. [Εικ. 99]

VI.5 Cleveland, Museum of Art 1991.1.¹⁷⁷⁴ Λευκανικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 51,4 εκ., στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Policoro, περ. 400 π.Χ. Πρωτοδημοσιεύτηκε το 1983. Η άλλη όψη του αγγείου διακοσμείται με την περίφημη παράσταση της Μήδειας που διαφεύγει επάνω στο άρμα της με τους δράκοντες. [Εικ. 100–102]

VI.6 Bari, Museo Archeologico Provinciale, 12531.¹⁷⁷⁵ Λευκανικός κωδωνόσχημος κρατήρας, Ζωγράφος της Ragusa, 370–360 π.Χ. [Εικ. 103–104]

VI.7 Νάπολη, Museo Archaeologico Nazionale 81646 (H 2293).¹⁷⁷⁶ Καμπανικός κωδωνόσχημος κρατήρας ερυθρόμορφος, ύψ. 32 εκ., Ζωγράφος της Ιούς, 350–335 π.Χ. [Εικ. 105]

VI.8 Graz, Landesmuseum (Universalmuseum) Joanneum 8641/2.¹⁷⁷⁷ Καμπανικός γαμικός λέβης ερυθρόμορφος, ύψ. 19 εκ., Ζωγράφος της Ομάδας των Κεφαλών με Πίλο, 350–325 π.Χ. [Εικ. 106]

¹⁷⁷² ARV² 1473· ROBINSON (1950) 100, πίν. 62, αρ. 48· MTSP² 165· WEBSTER (1967) 302· BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) αρ. 54· MORET (1975) 265· VAHTIKARI (2014) App. I 538.

¹⁷⁷³ LIMC “Telephos” 54*· RICHTER (1953) 116, πίν. 95d· MTSP² 165 (relief)· WEBSTER (1967) 302· ZERVOUDAKI (1968) αρ. 31, πίν. 14.2· BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) 88 αρ. 55· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 164–165, εικ. 156· VAHTIKARI (2014) App. I 540.

¹⁷⁷⁴ LIMC “Agamemnon” 14 a= “Telephos” 59*· TOMPKINS (1983) 76–79· TAPLIN (1993) 37–38, πίν. 1. 102, (2007) 207 αρ. 76 και (2010) 118· PREISER (2000) 101· NEILS (2003) 217–218, αρ. 17· TODISCO (2003) 391, L14, πίν. XXX· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 162· VAHTIKARI (2014) 197 εικ. 38, App. I 391.

¹⁷⁷⁵ LIMC “Agamemnon” 14*· SCHAUBURG (1972) 6, πίν. 9.2· MORET (1975) 4, 109–110, αρ. 41, πίν. 53/2· LCS Suppl. 3: 35, αρ. F6· GOGOS (1984) 41–43, εικ. 11· KEULS (1990), 93, πίν. 21.3· KEULS (1997) 322, εικ. 86· BRANDES-DRUBA (1994) 241, 284, αρ. V.A.14 και VIII.A.45· CFST 397, L35 (αναφέρεται με αριθμό καταλόγου μουσείου 12521) πίν. XXXVII· PREISER (2000) 103· VAHTIKARI (2014) App. I 547 και 28–29, εικ. 13.

¹⁷⁷⁶ LIMC “Telephos” 62* = “Agamemnon” 12· SÉCHAN (1926) 511, εικ. 151· WEBSTER (1967) 302· MTSP² 164, N.V. (Io painter)· BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) αρ. 60· BROMMER (1973) 472, αρ. D1· MORET (1975) 109–110, 179, αρ. 42· CFST 512, C 16, πίν. CXLV· VAHTIKARI (2014) App. I 542.

VI.9 Amsterdam, Allard Pierson 2496.¹⁷⁷⁸ Όστρακο, θραύσμα απουλικού(;) κρατήρα ερυθρόμορφου, 350 π.Χ. [Εικ. 107]

VI.10 Tampa, Tampa Museum of Art 86.103 (παλαιότερα στη Νέα Υόρκη, Ιδιωτική Συλλογή Mapplewood, J. V. Noble).¹⁷⁷⁹ Όστρακο, θραύσμα απουλικού κρατήρα ερυθρόμορφου, 350 π.Χ. [Εικ. 108]

VI.11 Απωλεσθέν, παλαιότερα στη Νάπολη, Συλλογή Χάμιλτον.¹⁷⁸⁰ Θραύσματα απουλικού αγγείου 350–325 π.Χ. [Εικ. 109]

VI.12 Νάπολη, Museo Archaeologico Nazionale 86064 (RC 141).¹⁷⁸¹ Καμπανική υδρία ερυθρόμορφη, προέλευση Κύμη, Ζωγράφος του Ιξίωνος, 340–320 π.Χ. [Εικ. 110]

VI.13 San Antonio, Museum of Art 86.134.167 (παλαιότερα στο San Antonio, Συλλογή Denman Jr 275, άλλοτε στην Αγορά Αρχαιοτήτων της Βασιλείας).¹⁷⁸² Ποσειδωνιακός καλυκοειδής κρατήρας, ύψ. 56,5 εκ., Ζωγράφος Ασστέας, περ. 340 π.Χ. Υπογραφή του Ασστέα στη βάση του βωμού. Στην άλλη όψη του αγγείου: διονυσιακή σκηνή. [Εικ. 111]

¹⁷⁷⁷ LIMC “Telephos” 63*· LCS 269/278, πίν. 108.5–6· MTSP² 164, N.V. (Pilos haid group)· BAUCHHENSS-THÜRIELD (1971) αρ. 62· BROMMER (³1973), 472, αρ. D5· MORET (1975) 109–110, 170–180, 231, αρ. 43· SCHAUENBURG (RM 1983) 348, πίν. 85.1· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 163, εικ. 154· TODISCO 2003, C 19, πίν. CXLVI· VAHTIKARI (2014) App. I 541.

¹⁷⁷⁸ LIMC “Telephos” 60*· SCHAUENBURG (1961) πίν. 49.1· BAUCHHENSS-THÜRIELD (1971) 88 αρ. 59· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009), 163· VAHTIKARI (2014) App. I 536.

¹⁷⁷⁹ BOTHMER (1961) πίν. 94, αρ. 254· MTSP² 164, T.V.· BAUCHHENSS-THÜRIELD 88, αρ. 58· VAHTIKARI (2014) App. I 533.

¹⁷⁸⁰ LIMC “Agamemnon”· 16=· TISCHBEIN II, πίν. 6· MTSP² 164, T.V. (Lost)· WEBSTER (1967) 302· SÉCHAN (1926) 510, εικ. 150· SCHAUENBURG (1983) 348, πίν. 84. 3· CFST 491, Ap. 240, πίν. CXXIII· PREISER(2000) 102· VAHTIKARI (2014) App. I 535.

¹⁷⁸¹ LIMC “Telephos” 64 = “Agamemnon” 15*· VOGEL (1886) 88 κ.ε.· SÉCHAN (1926) 509, εικ. 149· LCS 340/804, πίν. 133.4· MTSP² 164, N.V. (Ixion painter)· WEBSTER (1967) 46· BAUCHHENSS-THÜRIELD (1971) 89, αρ. 61· TRENDALL & WEBSTER (1971) III.3.48· BROMMER (³1973) 472, αρ. D 2· MORET (1975) 109–110, 179, αρ. 44· SCHAUENBURG (1983) 348, πίν. 84. 2· CFST 520, C 46, πίν. CLIII· PREISER (2000) 101· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 163–164, εικ. 155· VAHTIKARI (2014) App. I 543.

¹⁷⁸² LIMC “Kalchas” 4* = “Telephos” 57 = “Orestes” 13 = “Erinyes” 51* = “Mantikleia” 1· SCHAUENBURG (1983) 347, πίν. 84. 1· RVP 84–85, 90–92, αρ. 128, πίν. 48· KEULS (1990) 92, πίν. 21.1 και (1997) 321–322, εικ. 84· PREISER (2000) 103· CFST 499, P2, πίν. CXXXII· P&P 209, αρ. 77· VAHTIKARI (2014) App. I 548.

VI.14 Ιδιωτική Συλλογή.¹⁷⁸³ Ποσειδωνιακός αμφορέας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος της Νεάπολης 1778, περ. 320 π.Χ. Στην άλλη όψη του αγγείου: τρεις ματιοφόροι νέοι. [Εικ. 112]

VI.15 Βερολίνο, Charlottenburg 30042.¹⁷⁸⁴ Φαλισκικός κιονωτός κρατήρας ερυθρόμορφος, προέλευση *Falerii*, 400–375 π.Χ. Στην άλλη όψη: μπροστά από μία αρχιτεκτονική κατασκευή (ταφικό μνημείο;) νέος άνδρας συναντά νεαρή γυναίκα που μεταφέρει υδρία (χοηφόρο;) ενώ μια δεύτερη γυναικεία μορφή (θεότητα;) παρακολουθεί τη σκηνή. [Εικ. 113–114]

VI.16 Βοστώνη, Museum of Fine Arts 1970.487.¹⁷⁸⁵ Φαλισκικός καλυκοειδής κρατήρας ερυθρόμορφος, Ζωγράφος του *Nazzano*, περ. 370 π.Χ. Στην άλλη όψη του αγγείου: Διόνυσος και Αριάδνη με συνοδεία Σατύρων. [Εικ. 115]

VI.17 Ρώμη, Villa Giulia 6208, τώρα στην Civita Castellana.¹⁷⁸⁶ Φαλισκικός στάμνος ερυθρόμορφος, προέλευση *Corchiano*, 375–350 π.Χ. [Εικ. 116–117]

Η κεντρική σκηνή των αγγειογραφιών απεικονίζει μεσήλικα άνδρα που έχει καταφύγει σε βωμό κρατώντας στα χέρια του ένα αγόρι. Ο βωμός βρίσκεται συχνότερα στο κέντρο της σύνθεσης, αλλά και κάποιες φορές στο αριστερό (VI.4, VI.5) ή στο δεξί μέρος (VI.7, VI.11). Είναι ορθογώνιος, μικρών ή μεσαίων διαστάσεων. Συχνά πατά σε κρηπίδα, κάποιες φορές έχει επίστεψη από ορθογώνιους κρατευτές (VI.6, VI.7, VI.13, VI.14, VI.15) και σε δύο περιπτώσεις οριζόντια πλάκα που καταλήγει σε έλικες (VI.8, VI.16). Ενίοτε είναι διακοσμημένος με ταινία ιωνικού κυματίου κάτω από την οριζόντια πλάκα (VI.1, VI.6, VI.16) και με παράλληλες

¹⁷⁸³ LIMC *Suppl.* 2009 “Telephos” add. 6*. SCHAUENBURG (2008) 46–47, εικ. 118 a–d· VAHTIKARI (2014) App. I 549.

¹⁷⁸⁴ LIMC “Agamemnon” 17* = “Electra” 66 = “Telephos” 66· BEAZLEY (1947) 66· MTSP² 164, I.V.· BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) 27, 89, αρ. 63· MORET (1975) πίν. 54.1· PREISER (2000) 102.

¹⁷⁸⁵ LIMC “Telephos” 56 = “Agamemnon” 18*· BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) 28–30, 88, αρ. 57, πίν. 3· TRENDALL & WEBSTER (1971) 104, III.3.49· KEULS (1997) 321, εικ. 83· PREISER (2000) 104· ΜΙΜΙΔΟΥ (2009) 165–166, εικ. 157· VAHTIKARI (2014) App. I 545.

¹⁷⁸⁶ LIMC “Agamemnon” 19* = “Telephos” 65· NICOLE (1911) 169 (αγγείο χαρακτηριζόμενο ως φαλισκικός «αμφορέας»)· DELLA SETA, Museo Villa Giulia, 83, αρ. 6208· (η σκηνή συσχετίζεται με τον μύθο του Οδυσσέα και του Αστυνάκτα)· Ο METZGER [(1949) 747, σημ. 2] ήταν ο πρώτος που συνέδεσε την παράσταση με τον μύθο του Τηλέφου· PREISER (2000) 104· VAHTIKARI (2014) App. I 546.

ταινίες (**VI.15**) ή ζώνη τριγλύφων στις πλευρικές πλάκες (**VI.13**, **VI.11**, ίσως και **VI.2**). Σε πολλές περιπτώσεις, γραμμές χρώματος στις πλευρές του βωμού υπαινίσσονται ίχνη αίματος από τις θυσίες (εμφανέστατες στα **VI.5** και **VI.6**). Αρχιτεκτονικές κατασκευές ή στοιχεία που να υποδηλώνουν τον χαρακτήρα του χώρου σπανίζουν. Ψηλοί κίονες με επίστεψη τριποδικού λέβητα απεικονίζονται πίσω από τον βωμό σε δύο περιπτώσεις: στο αττικό αγγείο **VI.1** δωρικός κίονας και στο ποσειδωνιακό **VI.13** ραβδωτός κίονας με επίστεψη ιωνικού κιονοκράνου πάνω στο οποίο ήταν ζωγραφισμένος τρίπους (το λευκό χρώμα του τρίποδα έχει σβηστεί).¹⁷⁸⁷ Δύο κίονες πλαισιώνουν τη σκηνή στο **VI.15**. Στο **VI.6** απεικονίζεται στο αριστερό άκρο της παράστασης δίφυλλη μισάνοιχτη θύρα με αετωματική επίστεψη και ανθεμωτά ακροκέραμα· δίπλα της, στο βάθος, ταινία. Δένδρο δάφνης με αναρτημένα αναθηματικά πλακίδια πίσω από τον βωμό και τελετουργικός κάλαθος προσφορών¹⁷⁸⁸ δίπλα σε αυτόν απεικονίζονται στο **VI.2**. Κάλαθο προσφορών δίπλα στον βωμό συναντάμε επίσης και στο **VI.16**, ενώ δενδρύλλια στη βάση του βωμού, εκατέρωθεν, απεικονίζονται στο **VI.7**. Στο **VI.14** συναντάμε στο βάθος βουκράνιο και ηλιακό δίσκο.

Κεντρικά πρόσωπα στη σκηνή αυτή είναι ο *ικέτης* με τον επίδεσμο στον μηρό που δηλώνει τραύμα και ο μικρός όμηρος. Με ευκολία αναγνωρίζεται το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου και της ομηρίας του βρέφους Ορέστη. Μεγάλη ποικιλία παρατηρείται στον αριθμό των προσώπων που παίρνουν μέρος: από δύο έως δεκατρία. Στην απλούστερη μορφή απεικονίζεται μόνον ο Τήλεφος με τον Ορέστη όμηρο επάνω στον βωμό (**VI.8**). Σε δύο δείγματα προστίθεται τρίτο πρόσωπο: μία γυναίκα στην ανάγλυφη αττική λήκυθο **VI.4** ή ένας οπλισμένος άνδρας στον καμπανικό κρατήρα **VI.7**. Τέσσερα πρόσωπα συνολικά έχουμε σε τέσσερα δείγματα (λευκανικοί κρατήρες **VI.5** και **VI.6**, ποσειδωνιακός αμφορέας **VI.14** και φαλισκικός κρατήρας **VI.15**) όπου δίπλα στον *ικέτη* και τον μικρό του όμηρο απεικονίζονται ένας οπλισμένος μεσήλικας άνδρας και μία γυναικεία μορφή. Πέντε πρόσωπα υπάρχουν

¹⁷⁸⁷ Ο Αστέας δομεί τη σύνθεσή του με ανάλογο τρόπο, ζωγραφίζοντας έναν κίονα πίσω από τον ομφαλό, στον ποσειδωνιακό αμφορέα με τη σκηνή *ασυλίας* του Ορέστη (*San Antonio, Museum of Art 86.134.168*): βλ. εδώ αγγείο **II.12** και Παράρτημα I, εικ. 32.

¹⁷⁸⁸ Για τον τελετουργικό κάλαθο βλ. RICHTER (1936) 216, αρ. 5.

στο αττικό αγγείο **VI.1** και στο φαλισκικό **VI.17**, όπου εκτός από τον άνδρα και τη γυναίκα απεικονίζεται και ο θεός Απόλλων. Επίσης, πέντε είναι τα πρόσωπα στο απουλικό αγγείο **VI.11**, όπου απεικονίζονται δύο γυναίκες και ένας άνδρας, ενώ στην καμπανική υδρία **VI.12** γίνονται έξι καθώς προστίθεται επιπλέον μία γυναίκα σε προτομή. Επτά συνολικά πρόσωπα απεικονίζονται στην παράσταση του αττικού κρατήρα **VI.2**: μεσήλικας άνδρας, δύο γυναίκες που τρέπονται σε φυγή, καθιστός Απόλλων, νέος άνδρας με χλαμύδα που κρατά δύο δόρατα. Οκτώ πρόσωπα απεικονίζονται στην παράσταση του κρατήρα του Αστέα **VI.13**. Η παράσταση χωρίζεται οριζόντια σε δύο ζώνες, από τις οποίες η κάτω είναι και η πιο πλατιά. Η ταυτότητα των προσώπων που απεικονίζονται δηλώνεται με επιγραφές, που όμως δεν είναι πολύ ευδιάκριτες λόγω της φθοράς του λευκού χρώματος. Στην κάτω ζώνη, Τήλεφος (ΤΗΛΕΦΟΣ) και Ορέστης (ΟΡΕΣΤΗΣ), Αγαμέμνων (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ) και Κλυταιμίστρα (ΚΛΥΤΑΙΜΗΣ[]). Στην επάνω οι μορφές δεν απεικονίζονται ολόσωμες, αλλά κατά τα τρία τέταρτα του ύψους τους: Απόλλων (.ΠΟΛΛΩΝ) και Ερμής (ΗΕΡΜΗΣ) στο κέντρο, εραλδικά του κίονα, Κάλχας (ΚΑΛΧΑΣ) στο αριστερό άκρο και γυναίκα με την επιγραφή ΘΡΙΣΑ στο δεξί. Η πλέον πολυπρόσωπη σύνθεση είναι εκείνη του φαλισκικού κρατήρα **VI.16**, που δομείται σε δύο ζώνες και περιλαμβάνει συνολικά δεκατρία πρόσωπα. Στην κάτω ζώνη, όπου δρουν οι άνθρωποι: αριστερά του βωμού απεικονίζονται δύο άνδρες και δεξιά δύο γυναίκες. Στην επάνω ζώνη, απ' όπου παρακολουθούν οι θεοί, απεικονίζονται στο κέντρο Απόλλων και Άρτεμις, αριστερά Έρως, Αθηνά και Ίρις, δεξιά Ζευς και Ερμής.

Σε όλες τις περιπτώσεις ο *ικέτης*, ο οποίος ταυτίζεται με τον Τήλεφο, παριστάνεται ως γενειοφόρος μεσήλικας (με μοναδική εξαίρεση εκείνην του καμπανικού **VI.8**, όπου εμφανίζεται ως νέος αγένειος, πολύ κοντά στον τύπο του Ορέστη σε ανάλογες σκηνές *ασυλίας*). Κατά κανόνα απεικονίζεται στη λεγόμενη *στάση γονυκλισίας* (*position agé nouillée*)¹⁷⁸⁹ με λυγισμένο το ένα πόδι και τεντωμένο το άλλο, σαν να έτρεξε βιαστικά να αναζητήσει καταφύγιο —στάση πολύ γνωστή από τις σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη. Στο **VI.14** ο Τήλεφος βρίσκεται γονατισμένος με λυγισμένα και τα δύο πόδια

¹⁷⁸⁹ MORET (1975) 101κ.ε.

επάνω στον βωμό. Τη στάση αυτή, η οποία φαίνεται να έχει υπαγορευθεί από το σχήμα του αγγείου, αναγνωρίζει ο Schauenburg¹⁷⁹⁰ και στο απωλεσθέν **VI.11**. Στην τελευταία αυτή περίπτωση, όμως, νομίζω ότι το αριστερό πόδι του Τηλέφου εννοείται απλωμένο προς τα πίσω, παρότι καλύπτεται εν μέρει από το σώμα του μικρού ομήρου. Στα αττικά αγγεία **VI.1** και **VI.4** και στο φαλισκικό **VI.16** ο *ικέτης* είναι καθισμένος επάνω στον βωμό, σε μία στάση που θυμίζει τις παλαιότερες, προευριπίδειες απεικονίσεις της σκηνής.¹⁷⁹¹ Ιδιαίτερη είναι επίσης η περίπτωση του φαλισκικού **VI.17**, στην οποία ο Τηλέφος με τον μικρό Ορέστη στα χέρια στέκεται όρθιος πίσω από τον βωμό. Στις περισσότερες παραστάσεις το τραύμα του Τηλέφου δηλώνεται με έναν επίδεσμο στον μηρό. Όταν ο ήρωας απεικονίζεται σε *στάση γονυκλισίας*, που είναι η συνηθέστερη περίπτωση, ο επίδεσμος βρίσκεται πάντοτε στο τεντωμένο πόδι που είναι άλλοτε στο αριστερό (**VI.4**, **VI.9**, **VI.12**) και άλλοτε στο δεξί (**VI.5**, **VI.6**, **VI.7**, **VI.13**, **VI.15**). Σε τέσσερις περιπτώσεις ο επίδεσμος δεν διακρίνεται: ο τραυματισμένος μηρός είτε καλύπτεται από το ένδυμα¹⁷⁹² (**VI.2**, **VI.16**) είτε κρύβεται πίσω από το σώμα του Ορέστη (**VI.11**) ή τον βωμό (**VI.17**). Ο επίδεσμος παραλείπεται σε μία μόνο περίπτωση, εκείνη του **VI.8**, όπου φαίνονται καθαρά και τα δύο πόδια χωρίς να διακρίνεται τραύμα. Είναι φανερό ότι εδώ χρησιμοποιήθηκε ο τύπος του Ορέστη που αντιμετωπίζει με το ξίφος τις Ερινύες:¹⁷⁹³ νέος αγένειος, με υψωμένο γυμνό ξίφος προς κάποιον αόρατο εχθρό και τον κολεό στο άλλο χέρι. Απλά του δόθηκε να κρατά στην αγκαλιά ένα αγόρι, χωρίς κανένα άλλο στοιχείο των συνηθισμένων απεικονίσεων του Τηλέφου. Οποσδήποτε η

¹⁷⁹⁰ SCHAUBURG (2008) 83, σημ. 666. Ο Schauenburg αναφέρει άλλο ένα παράδειγμα, τον ετρουσκικό κρατήρα του καταλόγου Sotheby's 11–12–1989, αρ. 158, που έχει εσφαλμένα, κατά τη γνώμη του, αποδοθεί στον Ζωγράφο Riccardi.

¹⁷⁹¹ *Βοστώνη, Museum of Fine Arts 98.931*: κύλικα του Ζωγράφου του Τηλέφου από την ανατολική Ετρουρία, 470–460 π.Χ. *Λονδίνο, British Museum E382 (1836.2–24.28)*: αττική πελίκη ερυθρόμορφη από το Vulci, αποδίδεται σε μιμητή του Ζωγράφου του Σικάγου, περ. 450 π.Χ. Βλ. εδώ [458](#) κ.ε. και Παράρτημα II, εικ. xlix και εικ. 1.

¹⁷⁹² Κατά τον MORET, ο αγγειογράφος, αν ήθελε, θα είχε ζωγραφίσει διαφορετικά τη χλαμύδα στο **VI.2**, άρα παρέλειψε ηθελημένα τον επίδεσμο είτε αντιλαμβανόμενος το ασυμβίβαστο ανάμεσα στον τραυματισμό και στη στάση είτε μιμούμενος πιστά το μοντέλο του Ορέστη στους Δελφούς.

¹⁷⁹³ Πρβλ. τη λευκανική νεστορίδα του *Cambridge (Mass.) Sackler Mus. 1960, 367 (LIMC “Orestes” 19**= “Erinys” 59) και τον απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα του Ζωγράφου των *Ευμενίδων* στο *Λονδίνο, British Museum F166* [TODISCO (2003) 417, Αρ 43, πίν. LVIII]: βλ. εδώ, αγγεία II.13 και II.36.

τελευταία αυτή παράσταση, κάπως άτεχνη, είναι ιδιαίτερη και δεν περιέχει τα συνηθισμένα πρόσωπα της σκηνής.

Ο Τήλεφος κατά κανόνα απεικονίζεται γυμνός, με χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος και ανεμίζει πίσω από τους ώμους ή με ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από τους βραχίονες ή τους μηρούς. Ωστόσο, σε δύο περιπτώσεις φορά ποικιλμένο ένδυμα. Στον ποσειδωνιακό κρατήρα του Αστέα (**VI.13**) ο Τήλεφος φορά κοντό καταστόλιστο χιτώνα με σταυρωτούς μασχαλιστήρες και ζώνη στη μέση. Επίσης, στον φαλισκικό **VI.16** απεικονίζεται με πολυποίκιλτο κοντό ένδυμα. Συνήθως έχει γυμνά πόδια, αν και σε ορισμένες παραστάσεις φορά ενδρομίδες (**VI.2**, **VI.13**, **VI.6** και ενδρομίδες με εξαρτήματα στο **VI.16**). Συχνά έχει καλυμμένο το κεφάλι με πύλο (**VI.7**, **VI.8**, **VI.13**, **VI.14**, **VI.15** και **VI.17**) ή πέτασο (**VI.2**).

Ο *ικέτης* στο ένα χέρι κρατά τον μικρό Ορέστη και στο άλλο γυμνό ξίφος. Κατά κανόνα έχει αγκαλιάσει το παιδί με τον βραχίονα και το κρατά όρθιο, με εντυπωσιακή εξαίρεση την παράσταση της καμπανικής υδρίας **VI.12**, στην οποία ο ήρωας έχει αρπάξει το παιδί από το δεξί πόδι και με το κεφάλι προς τα κάτω. Ιδιαίτερη είναι επίσης και η στάση του Ορέστη στον ώμο του Τήλεφου στο απουλικό θραύσμα **VI.9**, όσο μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε η αποσπασματική κατάσταση της παράστασης. Σε λίγες περιπτώσεις φαίνεται ότι απειλείται άμεσα η ζωή του ομήρου: στο αγγείο **VI.7** ο Τήλεφος κρατά το ξίφος του μπροστά από το σώμα του παιδιού, στο απωλεσθέν αγγείο **VI.11** το έχει ακουμπήσει στο σώμα του αγοριού, ενώ στο **VI.12** είναι φανερό ότι απειλεί να σφάξει τον μικρό όμηρο με πρωτοφανή ωμότητα. Μόνο στην αγγειογραφία του καμπανικού **VI.7** το παιδί μένει ακίνητο, άκαμπτο σαν είδωλο. Ήρεμος είναι ο Ορέστης και στο αττικό **VI.1**. Συνήθως αντιδρά περισσότερο ή λιγότερο έντονα, απλώνοντας τα χέρια σαν σε αναζήτηση βοήθειας. Σχεδόν πάντα στρέφεται προς μία γυναικεία μορφή που βρίσκεται στο πλάι —με εξαίρεση τα φαλισκικά αγγεία **VI.16** και **VI.17**, στα οποία απλώνει τα χέρια προς τον άνδρα που κινείται προς το μέρος του. Το μικρό αγόρι απεικονίζεται κατά κανόνα γυμνό, κάποτε με αποτροπαϊκά περιπάτα στον λαιμό, τους καρπούς ή τους αστραγάλους. Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση του καμπανικού κρατήρα **VI.7**, στην οποία το παιδί είναι τυλιγμένο σε ιμάτιο, και εκείνη του ποσειδωνιακού κρατήρα του

Αστέα (VI.13), όπου φορά πολυποίκιλο ένδυμα και κλειστά υποδήματα. Ενδρομίδες στα πόδια φορά ο γυμνός Ορέστης στο λευκανικό αγγείο VI.5, ενώ στο φαλισκικό VI.16 έχει στεφανωμένο το κεφάλι.

Σε δώδεκα αγγειογραφικές παραστάσεις στη σκηνή συμμετέχει μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας οπλισμένος με ξίφος ή δόρυ / σκήπτρο, ο οποίος κατά κανόνα κινείται προς την κατεύθυνση του Τηλέφου αποφασισμένος να επέμβει. Η ανδρική αυτή μορφή ερμηνεύεται ως Αγαμέμνων, ειδικά μετά την εύρεση του ενεπίγραφου ποσειδωνιακού κρατήρα του *Αστέα* (VI.13). Στην παράσταση αυτή άνδρας (το πρόσωπό του είναι κατεστραμμένο) τον οποίο η επιγραφή ταυτίζει με τον Αγαμέμνονα (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ) κινείται ορμητικά προς τον βωμό. Κατά την Keuls¹⁷⁹⁴ ο Αγαμέμνων χειρονομεί σαν να ζητά εξηγήσεις και ο Τηλέφος υψώνει προς αυτόν το δεξί χέρι σαν να απαντά· ωστόσο, ο Τηλέφος κρατά ξίφος στο δεξί. Και σε άλλες παραστάσεις άνδρας που ταυτίζεται με τον Αγαμέμνονα κινείται ορμητικά προς το μέρος του βωμού με υψωμένο ξίφος (VI.6, VI.17) ή προτεταμένο δόρυ/σκήπτρο (VI.2, VI.12, VI.16) σαν να θέλει να πλήξει τον Τηλέφο. Στο λευκανικό VI.5 ο άνδρας, που βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης, απεικονίζεται σε μια κίνηση ορμητική και αποφασιστική, τη στιγμή που ετοιμάζεται να επέμβει αποσπώντας το ξίφος από τον κολεό. Η μορφή που ερμηνεύεται ως Αγαμέμνων διαφοροποιείται από τις άλλες παραστάσεις σε τρεις περιπτώσεις: στον καμπανικό κρατήρα VI.7, στον ποσειδωνιακό αμφορέα VI.14 και στον φαλισκικό κρατήρα VI.15. Στέκεται ήρεμα στο αριστερό μέρος της σύνθεσης παρατηρώντας τη σκηνή και η έκφρασή του φανερώνει απορία και στενοχώρια. Στα VI.7 και VI.15 κρατά μεγάλη κυκλική ασπίδα στο αριστερό χέρι, ενώ στο δεξί έχει δόρυ στραμμένο προς το έδαφος· στο VI.14 έχει ξίφος στο αριστερό χέρι και δόρυ στο δεξί. Ο τρόπος με τον οποίο έχει αποδοθεί εδώ ο Αγαμέμνων, θυμίζει την προευριπίδεια ερυθρόμορφη αγγειογραφία της αττικής πελίκης από το *Vulci* (*Λονδίνο, British Museum E382*)¹⁷⁹⁵, που αποδίδεται σε μιμητή του *Ζωγράφου του Σικάγου* και χρονολογείται περί το 450 π.Χ.

¹⁷⁹⁴ KEULS (1990) 92.

¹⁷⁹⁵ Βλ. εδώ [459](#).

Ο Αγαμέμνων στην παράσταση του ενεπίγραφου ποσειδωνιακού κρατήρα του *Ασστέα* (**VI.13**) φορά κοντό ποικιλμένο χιτώνα με εφαρμοστές χειρίδες και ενδρομίδες και έχει ιμάτιο τυλιγμένο στον αριστερό βραχίονα. Η αντίστοιχη ανδρική μορφή στον αττικό κρατήρα **VI.1** φορά κοντό ποικιλμένο επενδύτη, έχει ταινία (ή διάδημα;) στα μαλλιά και ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από τον αριστερό βραχίονα. Στον αττικό κρατήρα **VI.2** έχει ιμάτιο που αφήνει γυμνό το επάνω μέρος του σώματος και στον φαλισκικό **VI.16** έχει ποδήρες καταστόλιστο ένδυμα με εφαρμοστές χειρίδες και ιμάτιο στον αριστερό ώμο. Στις υπόλοιπες αγγειογραφίες (**VI.5, VI.6, VI.7, VI.11, VI.12, VI.14, VI.15, VI.17**) η μορφή που θα μπορούσε να ταυτιστεί με Αγαμέμνονα απεικονίζεται σε ηρωική γυμνότητα, αν εξαιρέσει κανείς τη χλαμύδα ή το ιμάτιο που έχει ριγμένο στον ώμο ή τυλιγμένο γύρω από τον βραχίονα. Στο **VI.14** έχει τελαμόνα στο στήθος και στο **VI.5** φορά ενδρομίδες που καταλήγουν στο επάνω μέρος σε γλωσσίδα. Στο κεφάλι φέρει στεφάνι (**VI.12**), ταινία ή διάδημα (**VI.7**), κράνος σε σχήμα πύλου (**VI.15**) ή πέτασο (**VI.14**).

Στο φαλισκικό αγγείο **VI.16** η μορφή που επεμβαίνει είναι ένας μεσήλικας γενειοφόρος άνδρας με κοντό χιτώνα που βρίσκεται πίσω από τον Αγαμέμνονα και τον συγκρατεί από τον βραχίονα με το αριστερό χέρι ενώ με το δεξί δείχνει τον Τήλεφο.

Στις παραστάσεις αυτής της ομάδας απεικονίζονται πολύ συχνά γυναικείες μορφές (ακόμα και δύο ή τρεις σε κάθε παράσταση) που είτε τρέπονται σε φυγή είτε κινούνται προς το βρέφος τείνοντας τα χέρια προς το μέρος του είτε, ακόμη, επιχειρούν να αποτρέψουν την επέμβαση οπλισμένου άνδρα (Αγαμέμνονα).

Στον ενεπίγραφο ποσειδωνιακό κρατήρα του *Ασστέα* (**VI.13**), ο Ορέστης απλώνει τα χέρια του σε αναζήτηση βοήθειας προς μία γυναίκα που βρίσκεται στο δεξί μέρος της παράστασης και η οποία ταυτίζεται από την επιγραφή με την Κλυταιμίστρα (ΚΛΥΤΑΙΜΗΣ[). Φορά ποδήρες ποικιλμένο ένδυμα και ψηλό πόλο στο κεφάλι. Απομακρύνεται τρομαγμένη ενώ στρέφεται προς τα πίσω για να κοιτάξει το παιδί και υψώνει το δεξί της χέρι σαν να θέλει να σταματήσει την εξέλιξη που θα μπορούσε να προκαλέσει η επέμβαση του άνδρα (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ) ο οποίος πλησιάζει απειλητικά

από αριστερά. Ανάλογες γυναικείες μορφές που τρέπονται σε φυγή απεικονίζονται και σε άλλες παραστάσεις της *ασυλίας* του Τηλέφου. Στο **VI.2** γυναίκα με διάδημα αριστερά του βωμού απομακρύνεται τρέχοντας ενώ κοιτάζει πίσω της. Στο ίδιο αγγείο απεικονίζεται μία δεύτερη γυναικεία μορφή σε φυγή, δεξιά του βωμού και πίσω από τον Αγαμέμνονα, με ποδήρες πτυχωτό ένδυμα, στεφάνι στα μαλλιά και σκήπτρο στο χέρι. Στο **VI.6**, στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, γυναίκα με ποδήρες ένδυμα και διάδημα στα μαλλιά τρέπεται σε φυγή με χειρονομίες διαμαρτυρίας και τρόμου, ενώ γυρνά το κεφάλι για να παρακολουθήσει τη σκηνή. Είναι έτοιμη να διαφύγει από το άνοιγμα μιας δίφυλλης μισάνοιχτης θύρας με αετωματική επίστεψη, που απεικονίζεται στο αριστερό άκρο της παράστασης. Στο **VI.15**, δεξιά του βωμού, γυναίκα με μακρύ πτυχωτό ένδυμα είναι έτοιμη να τραπεί σε φυγή ενώ παράλληλα στρέφεται προς τα πίσω και τείνει τα χέρια προς το παιδί. Στο **VI.16** απεικονίζονται δύο γυναίκες στο δεξιό άκρο της σύνθεσης. Η μία έχει κοντά μαλλιά και τρέπεται σε φυγή αφήνοντας να πέσει το καλάθι προσφορών, ενώ η δεύτερη, που έχει καλυμμένο το κεφάλι και κρατά φιάλη, στέκεται και παρατηρεί τη σκηνή.

Υπάρχουν ωστόσο και περιπτώσεις στις οποίες γυναίκα σπεύδει σε βοήθεια του παιδιού απλώνοντας τα χέρια της, ενώ και εκείνο τείνει τα χέρια προς το μέρος της σε αναζήτηση βοήθειας: στο **VI.4** είναι γυναίκα με ποδήρες πτυχωτό ένδυμα, στο **VI.11** γυναίκα με ποδήρες ένδυμα και κοντά μαλλιά, στο **VI.14** ηλικιωμένη με μακρύ ένδυμα και κοντά λευκά μαλλιά.

Σε ορισμένες παραστάσεις μία γυναίκα προσπαθεί να εμποδίσει την επέμβαση του οπλισμένου άνδρα.¹⁷⁹⁶ Στο **VI.5** γυναικεία μορφή με ποδήρες πτυχωτό ένδυμα και πόλο στο κεφάλι, ακολουθεί και μοιάζει να θέλει να συγκρατήσει οπλισμένο άνδρα που ετοιμάζεται να επέμβει αποσπώντας το ξίφος από τον κολεό. Στο **VI.17** είναι γονατισμένη μπροστά από τον άνδρα και κοιτάζει προς το μέρος του Ορέστη Σε δύο παραστάσεις η γυναίκα παρεμβαίνει περισσότερο αποφασιστικά. Στο **VI.12** γυναίκα με μακρύ πτυχωτό ένδυμα και εντυπωσιακό διάδημα στο κεφάλι του κλείνει τον δρόμο και, αγκαλιάζοντάς τον με τα χέρια της, προσπαθεί να ανακόψει την ορμή του.

¹⁷⁹⁶ Στο φαλσκικό αγγείο **VI.16** η μορφή που επιχειρεί να συγκρατήσει τον Αγαμέμνονα είναι ανδρική.

Στο **VI.11** γυναίκα με ποδήρες πτυχωτό ένδυμα ρίχνεται μπροστά στον άνδρα που ετοιμάζεται να επέμβει· είναι ενδιαφέρον ότι τα πρόσωπα που βρίσκονται στον βωμό (Τήλεφος, Ορέστης, γυναίκα) έχουν στραφεί και παρακολουθούν τη σκηνή αυτή, που διαδραματίζεται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης.

Στον ενεπίγραφο κρατήρα του Αστέα (**VI.13**) στο δεξί άκρο της παράστασης, επάνω από τη ζώνη των ανθρώπων και λίγο χαμηλότερα από το επίπεδο των θεών, απεικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα γυναικεία μορφή με κοντά μαλλιά και στολισμένο ένδυμα με εφαρμοστές χειρίδες (ανάλογο με αυτό του Κάλχαντα στην ίδια παράσταση). Φέρει το χέρι στα μαλλιά, σε στάση θρηνωδού που φανερώνει ότι συμπάσχει. Η επιγραφή αναφέρει το όνομα ΘΡΗΣΑ, όνομα άγνωστο. Θρηνωδός με μακρύ ένδυμα απεικονίζεται στο **VI.12** στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, ενώ στο επάνω δεξί άκρο της σύνθεσης βρίσκεται άλλη μία γυναικεία μορφή σε προτομή.

Θεοί απεικονίζονται σε πέντε αγγεία αυτής της ομάδας: δύο αττικά (**VI.1**, **VI.2**), ένα ποσειδωνιακό (**VI.13**) και δύο φαλσκικά (**VI.16** και **VI.17**).¹⁷⁹⁷ Σε όλα απεικονίζεται Απόλλων, σε δύο περιπτώσεις υπάρχει και ο Ερμής (**VI.13** και **VI.16**), στο **VI.13** εμφανίζεται και ο μάντης Κάλχας που ταυτίζεται με επιγραφή και στο **VI.16** προστίθενται και άλλοι θεοί. Ο θεός Απόλλων (απεικονίζεται ήδη στις αρχαιότερες γνωστές αγγειογραφίες αυτής της ομάδας) άλλοτε απλά παρακολουθεί τη σκηνή (**VI.2**, **VI.13**) άλλοτε φαίνεται να θέλει να βοηθήσει τείνοντας τα χέρια στον *ικέτη* (**VI.17**) και άλλοτε μοιάζει να σταματά τον επιτιθέμενο άνδρα με μία απαγορευτική χειρονομία (**VI.1**). Στο **VI.2** δίνεται ασυνήθιστη έμφαση στο ιερό του Απόλλωνα, όχι μόνο με την παρουσία του θεού, αλλά και με το δένδρο δάφνης που έχει αναρτημένους αναθηματικούς πίνακες στα κλαδιά του και με τον τελετουργικό κάλαθο που έχει ανατραπεί στη βάση του βωμού.¹⁷⁹⁸ Η παράσταση του **VI.16** παρουσιάζει το ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της άμεσης σχέσης των θεών της άνω ζώνης (στο κέντρο Απόλλων και Άρτεμις αριστερά Έρως, Αθηνά και Ίρις, δεξιά

¹⁷⁹⁷ Η παρατήρηση του MORET (1975) ότι ο Απόλλων δεν απεικονίζεται σε αγγείο της Κάτω Ιταλίας, οφείλεται στο γεγονός ότι δε γνώριζε τον κρατήρα του *San Antonio 86.134.167* (εδώ αγγείο **VI.13**) ο οποίος πρωτοδημοσιεύτηκε το 1983.

¹⁷⁹⁸ Βλ. παρακάτω.

Ζευς και Ερμής) με αυτά που συμβαίνουν στον κόσμο των θνητών: ¹⁷⁹⁹ ο Ερμής και η Τρις φθάνουν μεταφέροντας κάποιο μήνυμα που φαίνεται να αφορά όσα συμβαίνουν πάνω και γύρω από τον βωμό.¹⁸⁰⁰ Ο Ερμής (HEPMHΣ) απεικονίζεται και στον ενεπίγραφο κρατήρα του Ασστέα (VI.13) να παρακολουθεί με ενδιαφέρον τα διαδραματιζόμενα στον βωμό μαζί με τον Απόλλωνα (.ΠΟΛΛΩΝ). Είναι ενδιαφέρον ότι ο μάντης Κάλχας (ΚΑΛΧΑΣ), στην ίδια παράσταση, τοποθετείται στον χώρο των θεών και όχι των ανθρώπων, όπως και ο Τειρεσίας σε απουλικό καλυκοειδή κρατήρα του 330 π.Χ. που αποδίδεται στον *Ζωγράφου του Δαρείου*.¹⁸⁰¹ Απεικονίζεται ως ηλικιωμένος άνδρας με λευκά μαλλιά, φορά ποικιλμένο ένδυμα με εφαρμοστές χειρίδες και κρατά ραβδί.

Στη μελέτη της τυπολογίας δεν συμπεριέλαβα το *θραύσμα αττικής πελίκης της Θεσσαλονίκης 34.263 (VI.3)*, παρόλο που στη βιβλιογραφία συνδέεται με τον μύθο του Τηλέφου.¹⁸⁰² Οι λόγοι είναι αφενός η αποσπασματική κατάσταση του αγγείου και αφετέρου οι ιδιαιτερότητες της παράστασης, που καθιστούν αυθαίρετες τις όποιες υποθέσεις θα προέκυπταν από παραλληλισμό με τις υπόλοιπες αγγειογραφίες. Πρόκειται για θραύσμα αγγείου και το κάτω μέρος της παράστασης λείπει εντελώς. Όπως φαίνεται από την περιγραφή στον κατάλογο του παραρτήματος, ο άνδρας με τον πύλο που κρατά μικρό παιδί έχει κάποια στοιχεία που παραπέμπουν στον Τήλεφο κι έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ενδεχομένως κάθεται επάνω σε έναν ψηλό βωμό. Εντούτοις, δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι πρόκειται για σκηνή *ασυλίας*. Επιπλέον, η σκηνή διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες σε πάρα πολλά σημεία. Δεν υπάρχει επέμβαση του Αγαμέμνονα ούτε παρέμβαση κάποιας γυναίκας. Αντίθετα, στο κέντρο της σύνθεσης στέκονται δύο γενειοφόροι άνδρες, γυμνοί και με ακάλυπτες κεφαλές (Αγαμέμνων και Οδυσσεύς;) που φαίνεται να συζητούν ή να διαπληκτίζονται. Ο Τήλεφος δεν κρατά όπλο αλλά απευθύνει χειρονομία (*ικεσίας*;) προς τους δύο άνδρες στο κέντρο της παράστασης. Στο δεξί άκρο διακρίνεται ο

¹⁷⁹⁹ Στα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας συμβαίνει η παρουσία των θεών της άνω ζώνης να είναι απλά διακοσμητική και να μην έχουν καμία ανάμειξη σε αυτά που διαδραματίζονται στον κόσμο των θνητών.

¹⁸⁰⁰ Βλ. την περιγραφή του αγγείου στο Παράρτημα I.

¹⁸⁰¹ *Boston, Museum of Fine Arts 1989.100*: P&P 172–174, αρ. 58.

¹⁸⁰² *MTSP*² 165, A.V. WEBSTER (1967) 302· MORET (1975) 265.

κορμός μιας άλλης ανδρικής μορφής που φαίνεται να έχει χλαμύδα ριγμένη στον δεξί ώμο (Αχιλλεύς;).

8.3.2 Ερμηνεία των εικόνων και σύνδεση με το δράμα

Οι αγγειογραφίες της κλασικής εποχής που έχουν ως κεντρικό θέμα την καταφυγή σε βωμό μεσήλικα άνδρα με επίδεσμο στον μηρό, ο οποίος κρατά στα χέρια του ένα αγόρι, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αποτυπώνουν το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου και της ομηρίας του μικρού Ορέστη. Ο επίδεσμος στον ένα μηρό που δηλώνει το τραύμα είναι χαρακτηριστικό στοιχείο προσδιορισμού της ταυτότητας του *ικέτη*.

Το *μοτίβο ασυλίας* του Τηλέφου είναι γνωστό στην αγγειογραφία από εποχή προγενέστερη της *διδασκαλίας* του ευριπίδειου *Τηλέφου*. Ήδη σε ερυθρόμορφη κύλικα του Ιέρωνα προερχόμενη από την ανατολική Ετρουρία και χρονολογούμενη στο 470–460 π.Χ. (*Βοστώνη, Museum of Fine Arts 98.931*)¹⁸⁰³ ο Τήλεφος, με τον χαρακτηριστικό επίδεσμο στον αριστερό μηρό, κάθεται επάνω σε βωμό και συνδιαλέγεται χειρονομώντας έντονα με ηλικιωμένο άνδρα που έχει τα χαρακτηριστικά προφήτη (Κάλχαντα;) [εικ. xlix]. Είναι περιτριγυρισμένος από έναν αριθμό πολεμιστών κάποιοι από τους οποίους δείχνουν να έχουν εχθρικές διαθέσεις εναντίον του. Η παράσταση συνεχίζεται και στην άλλη όψη της κύλικας, στο κέντρο της οποίας εικονίζεται μεσήλικας άνδρας με σκήπτρο καθισμένος σε θρόνο (Αγαμέμνων;). Πολλοί μελετητές βλέπουν στο αγγείο αυτό επίδραση της επικής εκδοχής του μύθου όπως παρουσιαζόταν στα *Κύπρια έπη*.¹⁸⁰⁴ Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι ότι ο Τήλεφος εμφανίζεται να φορά ένα κάλυμμα κεφαλής που διαφοροποιείται από τον πύλο του ταξιδιώτη και που ερμηνεύθηκε από τον Beazley ως καπέλο χειρώνακτα. Ο Blatter¹⁸⁰⁵ υποθέτει ότι ο αγγειογράφος επέλεξε να παρουσιάσει τον ήρωα με τον ταπεινό σκούφο του χειρώνακτα

¹⁸⁰³ LIMC “Telephos” 51*. ARV² 482/33, 817/2. Para² 420. Add² 292. BAUCHHENSSTHÜRIELD (1971) 18–25. KEULS (1990) 89. ΠΙΠΙΛΗ (2008). Η κύλικα είναι υπογεγραμμένη από τον κεραμέα Ιέρωνα και αποδίδεται στον *Ζωγράφο του Τηλέφου* (επώνυμο αγγείο).

¹⁸⁰⁴ SCHWENN (1934) 366. KEULS (1990) 89. BAUCHHENSSTHÜRIELD (1971).

¹⁸⁰⁵ BLATTER (1964) 49.

προκειμένου να τον παρουσιάσει μεταμφιεσμένο ως ζητιάνο. Η Πιπιλή,¹⁸⁰⁶ αποδεχόμενη την ερμηνεία αυτή, παρατηρεί επιπλέον ότι τα «δόρατα» που έχει μαζί του ο Τήλεφος δεν είναι δόρατα πολεμιστή αλλά ακόντια κυνηγού (έχουν ίχνη από τις «αγκύλες» που χρησίμευαν στη ρίψη τους) και επομένως είναι τα κατάλληλα όπλα που θα εξασφάλιζαν την τροφή σ' έναν περιπλανώμενο ταξιδιώτη. Αν η υπόθεση αυτή ευσταθεί, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι η παράδοση σχετικά με την μεταμφίεση του Τηλέφου υπήρχε ήδη από την εποχή του έπους και δεν ήταν εύρημα του Ευριπίδη. Ίσως, κατά την Πιπιλή, αυτό που προκάλεσε τόση εντύπωση ήταν το γεγονός ότι ο Ευριπίδης τόλμησε να εμφανίσει επί σκηνής έναν βασιλιά μεταμφιεσμένο σε ζητιάνο.

Σε ένα λίγο νεότερο αγγείο, σε παράσταση αττικής ερυθρόμορφης πελίκης προερχόμενης από το *Vulci* και χρονολογούμενης περί το 450 π.Χ. (*Λονδίνο, British Museum E382, 1836.2–24.28*)¹⁸⁰⁷ που αποδίδεται σε μιμητή του *Ζωγράφου του Σικάγου*, ο Τήλεφος, με επίδεσμο στον αριστερό μηρό, κάθεται πάνω στον βωμό κρατώντας τον Ορέστη χωρίς βία [εικ. 1]. Από αριστερά πλησιάζει με μεγάλο διασκελισμό άνδρας που μπορεί να ταυτιστεί με τον Αγαμέμνονα. Παρότι και οι δύο άνδρες είναι οπλισμένοι, στην παράσταση δεν υπάρχει ίχνος επιθετικότητας· αντίθετα, οι χειρονομίες φανερώνουν διαλλακτική διάθεση. Το αγγείο είναι πολύ πρώιμο για να συνδεθεί με τη δραματοποίηση του επεισοδίου στο έργο του Ευριπίδη, ως εκ τούτου έχει συσχετισθεί με τον Αισχύλο.¹⁸⁰⁸

Το μοτίβο της ομηρίας του Ορέστη, που απουσιάζει από την παράσταση της κύλικας του Ιέρωνα, απαντά στην πελίκη από το *Vulci*. Μπορούμε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι το στοιχείο εισήχθη στον μύθο μεταξύ 470 και 450 π.Χ.—είναι ένα στοιχείο πολύ σημαντικό για να θεωρήσουμε ότι υπήρχε αλλά αγνοήθηκε από τον αγγειογράφο—πράγμα το οποίο συμφωνεί με το σχόλιο του αρχαίου Σχολιαστή στους *Άχαρνες* (στ.

¹⁸⁰⁶ ΠΙΠΙΛΗ (2008) 51.

¹⁸⁰⁷ LIMC “Agamemnon” 11*. SÉCHAN (1926) 127, εικ. 37. ARV² 1963/632. BAUCHHENSSTHÜRIELD (1971) 87, αρ. 52. CSAPO (1990) 41–52.

¹⁸⁰⁸ KEULS (1990) 89. VAHTIKARI (2014) App. I 532.

332, εκδ. Wilson) που ανάγει στον Αισχύλο το εύρημα της ομηρίας του μικρού Ορέστη.¹⁸⁰⁹

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα έργα τέχνης που συνδέονται με την παρωδία του *Τηλέφου*. Μια σειρά από ανάγλυφους γούτους του τέλους του 4^{ου} αι. π.Χ. (όπως εκείνος της *Νάπολης, Museo Archaeologico Nazionale SA 368*)¹⁸¹⁰ απεικονίζει τη σκηνή από τους *Άχαρνες* (στ. 325 κ.ε.) όπου ο Δικαιοπόλις απειλεί να «σφάξει» τον *λάρκον* με το κάρβουνο [lii]. Ένα πήλινο χονδροειδές ειδώλιο άνδρα με πύλο καθισμένου σε βωμό, που έχει στην αγκαλιά του μικρό παιδί το οποίο απειλεί να σφάξει με ένα μαχαίρι, αποτυπώνει χαρακτήρα κωμωδίας (*Μόναχο, Antikensammlung TC 5394, 350–300 π.Χ.*)¹⁸¹¹ [εικ. li]. Ιδιαίτερα χρήσιμη για την ερμηνεία των αγγειογραφιών του 4^{ου} αι. π.Χ. που απεικονίζουν τη σκηνή της *ασυλίας* του Τηλέφου, αποδεικνύεται η μελέτη της παράστασης ενός απουλικού κωδωνόσχημου κρατήρα που αποδίδεται στον *Ζωγράφου του Schiller (Würzburg H 5697)* και απηχεί την παρωδία της σκηνής στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη (στ. 689–759) [εικ. xlviii]. Στην πολύ λεπτομερή και εμπειριστατωμένη μελέτη του ο Csapo¹⁸¹² παρατηρεί ότι στην αγγειογραφία υπάρχουν λεπτομέρειες που παραπέμπουν σε προηγούμενες σκηνές της κωμωδίας, στοιχεία της σκηνικής παρουσίασης που παραλείφθηκαν από

¹⁸⁰⁹ KANNICHT (2004) 684. Έχει διατυπωθεί —αλλά χωρίς πειστικά επιχειρήματα— και η άποψη ότι ο αγγειογράφος της πελικής του Vulci άντλησε την έμπνευσή του από το έργο του Σοφοκλή *Άχαιών Σύλλογος*: βλ. σχετικά ΠΙΠΙΛΗ (2008) 50, με παραπομπές στη βιβλιογραφία.

¹⁸¹⁰ LIMC “Telephos” 83*. CSAPO (2010) 64–65.

¹⁸¹¹ BIEBER (1920) 131, αρ. 76, πίν. 67.4. BAUCHHENSSTHÜRIELD (1971) 90, αρ. 66. LIMC “Telephos” 82*. Ένα αργυρό ρυτό βαρβαρικής τέχνης των αρχών του 4ου αι. π.Χ. (*Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ*) σε σχήμα κεφαλής ταύρου με εμπίεστη διακόσμηση, από τύμβο του *Kul-Oba*, αν και δεν μπορεί να συνδεθεί με το θέατρο, δείχνει ότι η ευριπίδεια εκδοχή του μύθου ενέπνευσε ακόμα και τους Σκύθες καλλιτέχνες του Παντικαπαίου [εικ. liii]. Στην παράσταση που αναπτύσσεται στον λαϊμό του ρυτού απεικονίζονται στο κέντρο βωμός, δεξιά άνδρας που έχει αρπάζει μικρό αγόρι γυμνό (Τηλέφος και Ορέστης) και απειλεί να το σκοτώσει με ξίφος ενώ μια γυναίκα τρέχει με υψωμένα χέρια σε βοήθειά του και αριστερά δύο γυναίκες που προσπαθούν να εμποδίσουν την επέμβαση γυμνού γενειοφόρου άνδρα με ξίφος (Αγαμέμνων). Βλ. REINACH (1892) πίν. XXXVI. STRONG (1966) 87. BAUCHHENSSTHÜRIELD (1971) 27 και 88 αρ. 56. MIMIDIOY (2009) 169, εικ. 163. Δύο ετρουσκικά κάτοπτρα του 330–300 π.Χ. (*Cleveland, Museum of Art 20.170* και *Φλωρεντία, Συλλογή Terrosi*): έχουν ενδιαφέρον μόνο ως προς το ότι απεικονίζουν τη σκηνή, χωρίς να έχουν στοιχεία που θα μπορούσαν να αξιολογηθούν ως προς τη σύνδεση με το δράμα: LIMC “Telephos” 69* και 70*. MIMIDIOY (2009) 167–168. Οι λίθινες λάρνακες με ανάγλυφη διακόσμηση που απεικονίζει το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου και της ομηρίας του Ορέστη, ήταν πολύ προσφιλείς στους Ετρουσκούς. Καθώς, όμως, χρονολογούνται στην ελληνιστική εποχή, είναι πιθανότερο να έχουν δεχθεί την επίδραση των Λατίνων ποιητών.

¹⁸¹² CSAPO (1986). Βλ. και CSAPO (1990) και (2010) 55 κ.ε. Πρβλ. TAPLIN (1993) 36–40. SMALL (2010) 153–156.

τον αγγειογράφο, καθώς και στοιχεία που δεν υπάρχουν στο κείμενο αλλά συνδέονται με την παράσταση. Ο καλλιτέχνης προσέθεσε κάποιες λεπτομέρειες και παρέλειψε κάποιες άλλες, επιλέγοντας εκείνες που θα επέτρεπαν την αντιστοιχία με τη σκηνή του Ευριπίδη (ας σημειωθεί ότι το αγγείο του *Würzburg* χρονολογείται στο 380–370 π.Χ., δηλαδή τουλάχιστον τριάντα χρόνια μετά την πρώτη *διδασκαλία* της κωμωδίας και εβδομήντα μετά από εκείνη της τραγωδίας!). Από το παράδειγμα αυτό γίνεται φανερό ότι οι αγγειογράφοι δεν ενδιαφέρονταν να αποδώσουν με κάθε λεπτομέρεια τη συγκεκριμένη σκηνή του δράματος, αλλά να αναπαραγάγουν μια εικόνα καθαρή και αναγνωρίσιμη που θα μπορούσε να παραπέμψει με σαφήνεια στο συγκεκριμένο έργο. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Taplin,¹⁸¹³ η αγγειογραφία του *Ζωγράφου του Schiller* προϋποθέτει ότι οι θεατές της γνώριζαν όχι μόνον την κωμωδία του Αριστοφάνη αλλά και την ευριπίδεια παραγωγή, διαφορετικά δεν θα μπορούσαν να την κατανοήσουν. Έχοντας αυτό υπόψη, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις αγγειογραφίες της *ασυλίας* του Τηλέφου για να αντλήσουμε πληροφορίες σχετικές με το κείμενο, την παράσταση ή την πρόσληψη του έργου κατά την αρχαιότητα.

Ο Moret¹⁸¹⁴ εκτιμά ότι η *στάση γονυκλισίας* (*position agenouillée*) επάνω στον βωμό δεν συμβιβάζεται με τον τραυματισμό του Τηλέφου και πιστεύει ότι οι αγγειογράφοι υιοθέτησαν πιστά το μοντέλο του Ορέστη στους Δελφούς. Έτσι εξηγεί τη διαφοροποίηση της στάσης του *ικέτη* στο αγγείο *VI.2* (400–375 π.Χ.) σε σχέση με τις αρχαιότερες απεικονίσεις, στις οποίες ο Τήλεφος απλά κάθεται επάνω στον βωμό.¹⁸¹⁵ Είναι γεγονός ότι όχι μόνο στα αγγεία τα προγενέστερα της *διδασκαλίας* του δράματος αλλά και στο αρχαιότερο από τα αγγεία της ομάδας που μελετάμε, στον αττικό κρατήρα *VI.1* (περ. 440 π.Χ.), ο Τήλεφος βρίσκεται καθισμένος επάνω στον βωμό. Προσωπικά δεν με εκπλήσσει η επιλογή της *στάσης γονυκλισίας*, αντίθετα θεωρώ ένδειξη ρεαλιστικής απεικόνισης το γεγονός ότι το λυγισμένο πόδι είναι πάντα το γερό.¹⁸¹⁶ Ήταν εύλογο να προτιμηθεί η στάση αυτή, προκειμένου να καταδειχθεί ο κίνδυνος που διατρέχει ο *ικέτης* και η σπουδή του να προστρέξει στον βωμό. Όπως κι

¹⁸¹³ P&P 14, εικ. 6.

¹⁸¹⁴ MORET (1975) 110.

¹⁸¹⁵ Βλ. εδώ [458](#).

¹⁸¹⁶ Βλ. εδώ [451](#).

αν έχει το πράγμα, πρόκειται πάντα για *ασυλία* σε βωμό και οι δύο στάσεις υπάρχουν παράλληλα στις αγγειογραφικές παραστάσεις, όπως εξάλλου συμβαίνει και με τις απεικονίσεις του Ορέστη ως *ικέτη* στον *ομφαλό* ή σε βωμό.

Στην προσπάθεια ανασύνθεσης της σκηνικής παρουσίασης της ευριπίδειας τραγωδίας με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι ο Τήλεφος ήταν μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο προκειμένου να παρεισφρήσει ανάμεσα στους Έλληνες χωρίς να τον αναγνωρίσουν. Στις αγγειογραφίες της κλασικής εποχής ο Τήλεφος δεν εμφανίζεται ρακένδυτος, όμως το γεγονός αυτό δεν έρχεται απαραίτητα σε αντίθεση με το δράμα. Ο Jouan¹⁸¹⁷ υπέθεσε ότι ο ήρωας, όταν κατέφυγε στον βωμό, είχε ήδη πετάξει τα κουρέλια για να έχει ελευθερία κινήσεων, ενώ η Keuls¹⁸¹⁸ θεώρησε ότι η μεταμφίεση ίσως ήταν ένα στοιχείο που απλά αγνοήθηκε από τους αγγειογράφους. Είναι αλήθεια πως σε πολλές αγγειογραφίες που αποτυπώνουν σκηνές τραγικών μύθων και για τις οποίες είναι γενικά αποδεκτό πως έχουν δεχθεί θεατρική επίδραση,¹⁸¹⁹ ο αγγειογράφος επιλέγει την ηρωική γυμνότητα ακολουθώντας τα εικονογραφικά πρότυπα. Έχουμε, ωστόσο, δύο παραδείγματα απεικόνισης της *ασυλίας* του Τηλέφου, όπου ο ήρωας φορά θεατρικό κοστούμι: τον ποσειδωνιακό κρατήρα του Ασστέα **VI.13** και τον φαλισκικό **VI.16**. Στην αγγειογραφία του Ασστέα ο κοντός ποικιλμένος χιτώνας του Τηλέφου δεν είναι συνηθισμένος στην αττική εικονογραφία, αλλά συναντάται συχνά στην ποσειδωνιακή και θεωρείται ότι αντικατοπτρίζει τη μόδα στα θεατρικά κοστούμια της Ποσειδωνίας.¹⁸²⁰ Στην φαλισκική παράσταση όπου τα κοστούμια των μορφών απηχούν αττική επίδραση, ο Τήλεφος φορά πολυποίκιλτο ένδυμα που σταματά στο γόνατο και ενδρομίδες με διακοσμητικά εξαρτήματα. Συμπλήρωμα της στολής του αποτελεί ο πύλος στο κεφάλι, χαρακτηριστικός της ενδυμασίας της Μυσίας όπως αναφέρει και ο Αριστοφάνης (*Αχ.* στ. 493). Γιατί, λοιπόν, εφόσον υπάρχει σύνδεση των κοστούμιών με το θέατρο, δεν αποδόθηκε εδώ ο Τήλεφος ρακένδυτος; Δεν είναι

¹⁸¹⁷ JOUAN (1966) 238–240.

¹⁸¹⁸ KEULS (1990) 89.

¹⁸¹⁹ Όπως είναι, για παράδειγμα, η μακρά σειρά απεικονίσεων της *ασυλίας* του Ορέστη που καταδιώκεται από τις ανθρωπόμορφες Ερινύες και για τις οποίες δεν αμφισβητείται η αισχύλεια επίδραση. Βλ. εδώ, στην Ενότητα 4.3.2.1 ([239](#)).

¹⁸²⁰ P&P 209.

περίεργο να αγνοήθηκε ένα στοιχείο που πρέπει να είχε κάνει τόσο μεγάλη εντύπωση ώστε να γίνει αντικείμενο παρωδίας από τον Αριστοφάνη; Εάν, παραβλέποντας τις εικονογραφικές συμβάσεις, θελήσουμε να αναζητήσουμε μια ορθολογική εξήγηση, μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε πως η ταυτότητα του Τηλέφου είχε ήδη αποκαλυφθεί όταν χρειάστηκε να αρπάξει τον μικρό Ορέστη και να καταφύγει στον βωμό, και επομένως είχε απαλλαγεί από τα ράκη (είτε τα πέταξε ο ίδιος από πάνω του, όπως υπέθεσε ο Jouan, είτε αποκαλύφθηκε από κάποιον άλλο).

Στις αγγειογραφίες που μελετάμε δεν είναι πάντοτε απολύτως σαφές αν διατρέχει άμεσο κίνδυνο η ζωή του παιδιού ή αν ο Τήλεφος υψώνει το ξίφος απλά για εκφοβισμό ή για άμυνα. Γενικότερα, όμως, κρίνοντας από την ένταση των σκηνών, τη βίαιη επέμβαση οπλισμένου άνδρα και τις γεμάτες πανικό αντιδράσεις των γυναικών, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ζωή του παιδιού απειλείτο ή τουλάχιστον αυτή την εντύπωση ήθελε να δώσει ο Τήλεφος. Η μορφή του οπλισμένου μεσήλικα γενειοφόρου άνδρα ο οποίος σε πολλές περιπτώσεις κινείται προς την κατεύθυνση του *ικέτη* αποφασισμένος να επέμβει, μπορεί να ερμηνευθεί ως Αγαμέμνων, ειδικά μετά την εύρεση του ενεπίγραφου ποσειδωνιακού κρατήρα του *Ασστέα* (VI.13). Στη γυναικεία μορφή με τον πόλο ή το διάδημα στα μαλλιά, η οποία απεικονίζεται απέναντι ή δίπλα από τον Αγαμέμνονα και φαίνεται να ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την Κλυταιμήστρα. Η μαρτυρία της επιγραφής στον ποσειδωνιακό κρατήρα VI.13 έθεσε τέλος στις αμφιβολίες σχετικά με το αν θα ήταν δυνατόν να απεικονίζεται η Κλυταιμήστρα «σε φυγή». Μπορούμε, επομένως, να δεχθούμε ως Κλυταιμήστρα τη γυναικεία μορφή με το διάδημα στο κεφάλι που τρέπεται σε φυγή στον αττικό κρατήρα VI.2¹⁸²¹ και στον λευκανικό VI.6. Επίσης, δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε ως Κλυταιμήστρα τη γυναίκα που παριστάνεται στις διάφορες απεικονίσεις να προσπαθεί να συγκρατήσει τον Αγαμέμνονα και να εμποδίσει την επέμβασή του. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι εκείνη της βασίλισσας με το μεγαλοπρεπές διάδημα στο κεφάλι που κλείνει τον δρόμο στον Αγαμέμνονα αγκαλιάζοντάς τον, στην καμπανική υδρία VI.12. Ανάλογα πρέπει να

¹⁸²¹ Η BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) έχει ερμηνεύσει ως Κλυταιμήστρα τη μορφή που βρίσκεται δεξιά, πίσω από τον Αγαμέμνονα, όμως η γυναίκα με το διάδημα αριστερά είναι μεγαλύτερη σε ηλικία και ανώτερης κοινωνικής τάξης.

ερμηνεύσουμε τη γυναίκα με τον πόλο στον λευκανικό κρατήρα **VI.5**, την αριστερή γυναικεία μορφή στο **VI.11** και τη γυναίκα που έχει γονατίσει μπροστά από τον Αγαμέμνονα στο **VI.17**. Στο **VI.16** ίσως είναι Κλυταιμίστρα η γυναίκα με την καλυμμένη κεφαλή που στέκεται στο δεξί άκρο της σύνθεσης παρατηρώντας τη σκηνή. Η γυναικεία μορφή με τον κεφαλόδεσμο στον αττικό κρατήρα **VI.1** είναι πιθανόν η Κλυταιμίστρα επειδή απεικονίζεται εραλδικά προς τον Αγαμέμνονα. Κάτι ανάλογο θα μπορούσε να συμβαίνει και με τη γυναίκα που τείνει τα χέρια στον μικρό Ορέστη, στον ετρουσκικό κρατήρα **VI.15**, όμως το κεφάλι είναι κατεστραμμένο και δεν μπορούμε να διακρίνουμε χαρακτηριστικά βασιλικής εξουσίας προς επιβεβαίωση της υπόθεσης. Για τον ίδιο λόγο δεν μπορούμε να αποφανθούμε αν η γυναίκα που έρχεται σε βοήθεια του Ορέστη στην ανάγλυφη αττική λήκυθο **VI.4** είναι η ίδια η μητέρα του παιδιού ή η τροφός.

Για τις δευτερεύουσες γυναικείες μορφές των αγγειογραφιών έχουν προταθεί οι ερμηνείες της τροφού, της ιέρειας, της θερααινίδας ή της αδελφής του Ορέστη. Η γυναίκα με τα κοντά μαλλιά που σπεύδει με απλωμένα χέρια προς το μέρος του Ορέστη στο απωλεσθέν **VI.11** θα πρέπει να είναι θερααινίδα ή τροφός. Το ίδιο ισχύει και για την ηλικιωμένη γυναίκα με τα κοντά λευκά μαλλιά και το ποδήρες ένδυμα του **VI.14**. Η Preiser¹⁸²² εκτιμά ότι το μοτίβο της γυναίκας που σπεύδει σε βοήθεια του παιδιού χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους αγγειογράφους για να αποδώσει την Κλυταιμίστρα. Η εκτίμηση αυτή βασίζεται στα αγγεία **VI.4** και **VI.15**, όμως, όπως ήδη αναφέρθηκε, σε καμία από τις δύο αυτές περιπτώσεις δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την ταυτότητα της γυναίκας. Στο **VI.16** οι δύο γυναίκες στο δεξί άκρο της παράστασης έχουν ερμηνευθεί ως Ιφιγένεια η νεότερη, που πετά τον κάλαθο προσφορών και τρέπεται σε φυγή, και ως Κλυταιμίστρα η πιο ηλικιωμένη, που έχει καλυμμένο το κεφάλι και κρατά τη φιάλη. Μια άλλη εκδοχή, που προτείνεται από τον Moret,¹⁸²³ είναι ότι πρόκειται για ιέρειες. Ο Moret πιστεύει ότι η Κλυταιμίστρα δεν θα μπορούσε παρά να επέμβει για να τρέξει προς το παιδί ή να εμποδίσει τον Αγαμέμνονα. Η απαθής στάση της πρεσβύτερης γυναίκας τον κάνει

¹⁸²² PREISER (2000) 102.

¹⁸²³ MORET (1975) 179.

διστακτικό στο να την θεωρήσει Κλυταιμίστρα, και ερμηνεύει τις γυναικείες μορφές του **VI.16** ως ιέρειες σε φυγή. Πράγματι, σε πολλές απεικονίσεις σκηνών βίας που διαδραματίζονται σε ιερούς χώρους συναντάμε το μοτίβο της ιέρειας σε φυγή, η οποία ωστόσο συχνά κρατά το κλειδί του ναού στο χέρι: πρβλ. τους απουλικούς κρατήρες του Ζ. της Μαύρης Ερινύας (*Νάπολη, Museo Archaeologico Nazionale 82270*), του Ζ. της Κοννάκιδος (*Αγ. Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ Β 1743*) και του Ζ. του Berkeley (*Βιέννη, Kunsthist. Mus. IV 1115*). Σε φυγή, όμως, τρέπεται και η Κλυταιμίστρα στον ενεπίγραφο κρατήρα του Αστέα (**VI.13**) τον οποίο ο Moret δεν είχε υπόψη του, διότι πρωτοδημοσιεύτηκε μόλις το 1983. Στον αττικό κρατήρα **VI.2**, η γυναικεία μορφή σε φυγή πίσω από τον Αγαμέμνονα, με το στεφάνι στα μαλλιά, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η αδελφή του Ιφιγένεια. Ωστόσο, πρόβλημα δημιουργεί το αντικείμενο που κρατά στο χέρι και που έχει θεωρηθεί είτε ως θύρσος είτε ως σκήπτρο. Η μορφή του παραπέμπει περισσότερο σε σκήπτρο, αλλά, όπως επισημαίνει και ο Moret,¹⁸²⁴ στις αγγειογραφίες δε συνηθίζεται να κρατούν σκήπτρο οι θνητές γυναίκες —ακόμα κι αν έχουν βασιλική εξουσία— παρά μόνον οι θεές. Η θρηνωδός του **VI.12** έχει θεωρηθεί ως η αδελφή ή η τροφός του Ορέστη, ενώ για τη γυναίκα που απεικονίζεται σε προτομή στο ίδιο αγγείο έχει προταθεί η ιδιότητα της θεραπαινίδας.¹⁸²⁵ Η ΘΡΙΑ (άγνωστο όνομα) του **VI.13** θα μπορούσε να είναι η σκλάβια τροφός του Ορέστη από τη Θράκη (Θραϊσσα)¹⁸²⁶ αλλά η θέση της δεν είναι στον κόσμο των θνητών. Παραμένει ένα αίνιγμα και ίσως δεν είναι παρά η εμμονή του Αστέα να βάζει επιγραφές με ονόματα.¹⁸²⁷

Οι δευτερεύουσες ανδρικές μορφές είναι σπάνιες σ' αυτή την ομάδα αγγειογραφιών. Στον αττικό κρατήρα **VI.2** ο νέος άνδρας με τη χλαμύδα και τα δύο δόρατα, που στέκεται όρθιος στο επάνω αριστερό άκρο της σύνθεσης, έχει ερμηνευθεί ως

¹⁸²⁴ MORET (1975) 179, σημ. 6.

¹⁸²⁵ VOGEL (1886), 88 κ.ε TRENDALL & WEBSTER (1971) III.3.48.

¹⁸²⁶ Σύμφωνα με τον Αριστοφάνη (*Θεσμ.* 280) ο Ευριπίδης είχε τροφό από τη Θράκη. Μας είναι γνωστό από επιγραφές ότι γυναίκες της Θράκης πωλούνταν ως δούλες στην Αθήνα κατά την αρχαϊκή και κλασική εποχή. Στην τέχνη εμφανίζονται συχνά με την πιο γνωστή ιδιότητά τους, αυτήν της τροφού, και διακρίνονται από τα τατουάζ στο σώμα τους (χαρακτηριστικό παράδειγμα η μορφή της ΓΕΡΟΥΣΟΥΣ που συνοδεύει τον νεαρό Ηρακλή στην παράσταση ερυθρόμορφου σκύφου από το Cerveteri της Ετρουρίας: *Schwerin, Staatliches Museum 708*).

¹⁸²⁷ P&P 209. Πρβλ. RVP 92.

Αχιλλεύς.¹⁸²⁸ Με την ερμηνεία αυτή συνηγορεί η τοποθέτησή του πίσω από τον θεό Απόλλωνα, σύμφωνα με τον χρησμό του οποίου θα επιτυγχανόταν η ίαση του Τηλέφου μέσω της σκωρίας του δόρατος του Αχιλλέως. Η ένσταση της Preiser¹⁸²⁹ ότι η μορφή βρίσκεται στο επίπεδο των θεών δεν ευσταθεί, διότι στο αττικό αυτό αγγείο δεν υπάρχουν ζώνες θεών και θνητών σαφώς διαχωρισμένες (όπως συμβαίνει στα μεταγενέστερα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας) ενώ στο δεξί τμήμα της παράστασης απεικονίζεται ο Αγαμέμνων στο ίδιο επίπεδο με τον Απόλλωνα. Μία άλλη δευτερεύουσα ανδρική μορφή είναι εκείνη του πολεμιστή που συγκρατεί τον Αγαμέμνονα στον φαλιστικό κρατήρα **VI.16** και η οποία μπορεί να ερμηνευθεί ως Οδυσσεύς ή Μενέλαος. Η σύνθεση των δύο ανδρών πιθανότατα αντλεί την καταγωγή της από παλαιότερη τυπολογία της παράστασης του Τηλέφου. Πιο συγκεκριμένα, μπορεί κανείς να παραβάλλει το μοτίβο των δύο ανδρών με εκείνο του αγγείου της **Βοστώνης, Museum of Fine Arts 98.931**.¹⁸³⁰ [εικ. xlix]

Οι αγγειογραφίες του τέλους 5^{ου} και του 4^{ου} αι. π.Χ. που αποτυπώνουν το επεισόδιο *ασυλίας* του Τηλέφου σε συνδυασμό με την ομηρία του Ορέστη θα πρέπει να θεωρηθεί ότι αντλούν την έμπνευσή τους από το δράμα του Ευριπίδη, διότι στις περισσότερες διαπιστώνεται απειλή κατά της ζωής του μικρού ομήρου και ενεργός συμμετοχή της Κλυταιμίστρας, στοιχεία τα οποία αποτελούσαν καινοτομίες του Ευριπίδη.¹⁸³¹ Ορισμένες από τις αγγειογραφίες της ομάδας αυτής εμφανίζουν στοιχεία που μαρτυρούν σύνδεση με τη σκηνική παρουσίαση του δράματος: **VI.13, VI.16, VI.2, VI.5, VI.6, VI.15**. Στον ποσειδωνιακό κρατήρα του Ασστέα **VI.13** υπάρχει σύνδεση με το θέατρο σε όλα τα επίπεδα: «θεατρική» στάση και κινήσεις των προσώπων, ποικιλμένα κοστούμια, ενδρομίδες. Οι εφαρμοστές χειρίδες μέσα από τους χιτώνες είναι χαρακτηριστικές της θεατρικής περιβολής. Οι κοντοί χιτώνες, που συναντώνται παντού στην ποσειδωνιακή εικονογραφία, κατά τον Taplin¹⁸³² είναι πιθανόν να αντικατοπτρίζουν τη μόδα στα θεατρικά κοστούμια της Ποσειδωνίας. Δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα ότι η διονυσιακή σκηνή στην πίσω όψη του

¹⁸²⁸ TRENDALL & WEBSTER (1971) 103–104, III.3.47.

¹⁸²⁹ PREISER (2000) 106.

¹⁸³⁰ Βλ. εδώ [458](#).

¹⁸³¹ Βλ. εδώ, στην Ενότητα 8.2.1 ([433](#)).

¹⁸³² P&P 209.

αγγείου καταδεικνύει τη σύνδεση με το θέατρο, καθώς στην αγγειογραφία της Δύσης ο Διόνυσος και τα μέλη του θιάσου του λειτουργούν ως μεσολαβητές ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στον κόσμο των νεκρών και προσφέρονται για διακόσμηση εσχατολογικού τύπου. Με δεδομένο ότι στο θεματολόγιο του Αστέα περιλαμβάνονται έργα που συνδέονται με το θέατρο, είναι πιθανή η σύνδεση της αγγειογραφίας με θεατρική παράσταση. Επίδραση από τον χώρο του θεάτρου μαρτυρούν τα πολυποίκιλα ενδύματα όλων των μορφών και οι ενδρομίδες με τα διακοσμητικά εξαρτήματα (φούντες), στον φαλισκικό κρατήρα **VI.16**. Ιδιαίτερα το ποδήρες θεατρικό ένδυμα του Αγαμέμνονα με τις εφαρμοστές χειρίδες (*ποικίλον*) απηχεί αττική επίδραση. Πολύ πιθανή πρέπει να θεωρηθεί η σύνδεση με το θέατρο του αττικού κρατήρα **VI.2**, καθώς η όλη παράσταση χαρακτηρίζεται από κίνηση που δείχνει έντονη δράση και έχει ληφθεί ιδιαίτερη μέριμνα για την απόδοση του χώρου όπου διαδραματίζεται το γεγονός.¹⁸³³ Στην παράσταση του λευκανικού κρατήρα **VI.5** ο Αγαμέμνων, αν και απεικονίζεται γυμνός, φορά μόνον ενδρομίδες με γλώσσες που μπορούν να θεωρηθούν στοιχείο σύνδεσης με το θέατρο. Επιπλέον το αγγείο έχει και τις δύο όψεις διακοσμημένες με παραστάσεις που σχετίζονται με το θέατρο, και ειδικότερα με τραγωδίες του Ευριπίδη. Μάλιστα και οι δύο περιλαμβάνουν βία εις βάρος παιδιών.¹⁸³⁴ Η άλλη όψη του αγγείου διακοσμείται με την περίφημη παράσταση της Μήδειας που διαφεύγει επάνω στο άρμα της με τους δράκοντες. Στην κάτω ζώνη ο Ιάσοντας, ο παιδαγωγός και η τροφός, θρηνούν τους δύο γιούς του Ιάσωνα και της Μήδειας που κείτονται νεκροί επάνω σε βωμό. Η παράσταση έχει συνδεθεί με το θέατρο, παρά το ότι δεν αναπαράγει την τελική σκηνή του έργου του Ευριπίδη (η Μήδεια δεν έχει μαζί της επάνω στο άρμα τα σώματα των παιδιών της). Ωστόσο, η κατανόησή της προϋποθέτει την εξοικείωση του θεατή με το συγκεκριμένο έργο, καθώς εμφανίζει τη Μήδεια θριαμβεύτρια σε αρκετό ύψος από τη σκηνή («από μηχανής») και τον Ιάσωνα ταπεινωμένο και συντετριμμένο.¹⁸³⁵ Στον

¹⁸³³ Κατά τον Csapo [CSAPO (2010) 5] η αγγειογραφία δεν αποτελεί εικονογράφηση της τραγωδίας αλλά του μύθου.

¹⁸³⁴ NEILS (2003) 217.

¹⁸³⁵ TAPLIN (2010) 118. Η μελέτη των απεικονίσεων της Μήδειας στην μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία της Μεγάλης Ελλάδας από τον 7^ο έως τον 4^ο αι. π.Χ. έδειξε ότι μετά τη διδακαλία του ομώνυμου δράματος του Ευριπίδη (431 π.Χ.) σημειώνεται δραστική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η ηρωίδα. Ενώ προηγουμένως απεικονίζεται στον ρόλο της μάγισσας, σε

λευκανικό κρατήρα **VI.6** η κεντρική θέση του βωμού και η μισάνοιχτη θύρα παραπέμπουν σε σκηνικό χώρο που μπορεί να συνδεθεί, σύμφωνα με τον Γώγο,¹⁸³⁶ με τη σκηνογραφία του θραύσματος του Würzburg,¹⁸³⁷ το οποίο αποδίδεται στον *Ζωγράφο της Κορνάκιδος* που έδρασε στην Απουλία μεταξύ 375 και 350 π.Χ. [εικ. xi]. Η θύρα πρέπει να οδηγούσε στα παρασκήνια, διαφορετικά θα ήταν ακατανόητη μια πύλη με αέτωμα και ανθεμωτά ακροκέραμα. Ανάλογες θύρες που ανοίγουν προς το εσωτερικό απεικονίζονται σε παραστάσεις κωμικών σκηνών του *θεάτρου των φλυάκων* (μάλιστα εκείνη του απουλικού κωδωνόσχημου κρατήρα του *Ζωγράφου του McDaniel* φέρει επίσης αετωματική επίστεψη).¹⁸³⁸ Οι δύο κίονες που πλαισιώνουν την παράσταση στον ετρουσκικό κρατήρα **VI.15** δεν αποκλείεται να παραπέμπουν σε θεατρικό σκηνικό ενώ οι κίονες με επίστεψη τριποδικών αγγείων (**VI.1**, **VI.13**) θα μπορούσαν να αποτελούν υπαινιγμό χορηγικών μνημείων.

Διαπιστώνεται ότι από τις αγγειογραφικές παραστάσεις απουσιάζουν χαρακτήρες που θα επεσήμαιναν απαγγελία *αγγελικής ρήσεως*, δηλαδή δευτερεύουσες μορφές που, χωρίς να συμμετέχουν στα διαδραματιζόμενα, αποτυπώνονται με τρόπο ώστε να γίνεται κατανοητό ότι τα γεγονότα που απεικονίζονται είναι αυτά που αναφέρουν ως αυτόπτες μάρτυρες. Αυτό αποτελεί ένα επιπλέον επιχείρημα υπέρ της υπόθεσης ότι το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου διαδραματίστηκε επί σκηνής και ενώπιον των θεατών.

Τα κειμενικά αποσπάσματα δεν δίνουν πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο βρέθηκε ο Ορέστης στα χέρια του Τηλέφου¹⁸³⁹ και δεν μπορούμε να αποδεχθούμε ανεπιφύλακτα την ερμηνεία που έχει δοθεί στη φράση του Υγίνου, κατά την οποία η ομηρία του παιδιού ήταν σχέδιο της Κλυταιμίστρας.¹⁸⁴⁰ Σύμφωνα με τον Υγίνο ο

συνάρτηση με τη δολοφονία του Πελία, από τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. εισάγονται εντυπωσιακά στοιχεία που αποτελούν τον πυρήνα του τραγικού μύθου —όπως το άρμα του ήλιου που το σέρνουν φίδια και το επεισόδιο της παιδοκτονίας— και είναι επιρροή του έργου του Ευριπίδη. Βλ. GALASSO (2015).

¹⁸³⁶ ΓΩΓΟΣ (1984) 43.

¹⁸³⁷ Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4698 και H 4701: *P&P* 228 αρ. 88.

¹⁸³⁸ BACILIERI (2001) εικ. III 7, 9, 20, 23 και ιδιαίτερα III 4.

¹⁸³⁹ JOUAN (1966) 239, σημ. 1· RAU (1967) 25.

¹⁸⁴⁰ Βλ. εδώ [436](#).

Τήλεφος άρπαξε το βρέφος από το λίκνο του, στις *Θεσμοφοριάζουσες* το «βρέφος» αποσπάται από την αγκαλιά της μητέρας του, ενώ στους *Άχαρνής* ο Δικαιοπόλις βγαίνει από τη σκηνή και πηγαίνει να αναζητήσει τον «όμηρό» του σε άλλο χώρο. Ούτε από τις αγγειογραφίες μπορούμε να οδηγηθούμε σε βέβαιο συμπέρασμα σχετικά με το θέμα αυτό. Η Κλυταιμίστρα στις αγγειογραφικές παραστάσεις παρουσιάζεται με διαφορετικούς τρόπους. Άλλοτε τρέπεται σε φυγή με χειρονομίες φόβου και διαμαρτυρίας, άλλοτε συμμετέχει παρεμβαίνοντας στη δράση και προσπαθώντας να εμποδίσει τον Αγαμέμνονα, προκειμένου να μην τεθεί σε κίνδυνο η ζωή του παιδιού. Σε μία περίπτωση (*VI.16*) —αν πρόκειται για Κλυταιμίστρα— είναι απλή παρατηρήτρια της σκηνής. Όσον αφορά στον ρόλο που έπαιξε ο Αγαμέμνων στο επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου, τα σωζόμενα αποσπάσματα αναφέρονται στη λογομαχία του με τον Μενέλαο για την πραγματοποίηση της εκστρατείας. Οι πληροφορίες που μπορούμε να αντλήσουμε από τις αγγειογραφίες μαρτυρούν τη βίαιη αντίδρασή του και την προσπάθειά του να επέμβει.

Κατά την Keuls,¹⁸⁴¹ η παρουσία γυναικών στις αγγειογραφίες φανερώνει ότι ο ήρωας στο δράμα, όταν απορρίφθηκε το αίτημά του από τους αρχηγούς των Αχαιών, εισήλθε είτε στους γυναικωνίτες του ανακτόρου είτε στον ναό του Λυκίου Απόλλωνος. Αν θεωρήσουμε ότι ο Τήλεφος κατέφυγε στους γυναικωνίτες, τότε θα πρέπει να αποδεχθούμε ότι το επεισόδιο που απεικονίζεται στις αγγειογραφίες δεν παραστάθηκε επί σκηνής, πράγμα το οποίο έχουμε αποκλείσει.¹⁸⁴² Μια ενδιαφέρουσα εκδοχή είναι ότι ο Τήλεφος συνάντησε την Κλυταιμίστρα ενώ εκείνη έβγαινε από το ανάκτορο με την ακολουθία της και τον Ορέστη για προσφορές στον βωμό, εξασφάλισε την υποστήριξή της και, αργότερα, βρήκε την ευκαιρία να αρπάξει το παιδί.¹⁸⁴³ Αυτή η υπόθεση θα εξηγούσε και την παρουσία των γυναικείων μορφών στις απεικονίσεις. Είναι γνωστό ότι ο αγγειογράφος μπορεί να προσθέσει στη σκηνή συμπληρωματικά πρόσωπα αν θεωρήσει ότι με την παρουσία τους αποδίδεται καλύτερα η ένταση και η αγωνία της στιγμής, οπωσδήποτε όμως προβληματίζει η τόσο συχνή αποτύπωση γυναικείων προσώπων. Ακόμα και αν η τροφός ή η αδελφή

¹⁸⁴¹ KEULS (1990) 90.

¹⁸⁴² Βλ. εδώ, στην Ενότητα 8.2.3.1 ([438](#)).

¹⁸⁴³ HEATH (1987) 278 κ.ε.

του Ορέστη δεν είχαν κάποιο ρόλο στην ευριπίδεια τραγωδία, δεν μπορεί να αποκλειστεί η παρουσία τους ως *κωφά πρόσωπα*.

Η σκηνή *ασυλίας* εκτυλίχθηκε επάνω σε βωμό, πιθανόν στον βωμό που υπήρχε επί σκηνής έξω από την πύλη του ανακτόρου. Για ποιον βωμό, όμως, πρόκειται; Πού διαδραματίζεται η σκηνή *ασυλίας*; Στην προκειμένη περίπτωση θα μπορούσε να είναι ο βωμός που υπήρχε έξω από την πύλη του ανακτόρου και ο οποίος στη σκηνή των κλασικών χρόνων, σύμφωνα με τεκμηριωμένη υπόθεση του Poe,¹⁸⁴⁴ βρισκόταν ακριβώς μπροστά από τη θύρα και ήταν αφιερωμένος στον Απόλλωνα Άγυιέα. Ωστόσο, η πλέον δημοφιλής άποψη είναι ότι πρόκειται για ιερό τέμενος του Απόλλωνος Λυκίου στο Άργος. Είναι μια υπόθεση που διατύπωσε ο Metzger¹⁸⁴⁵ συνδυάζοντας την παράσταση του αττικού κρατήρα **VI.2** στην οποία δίνεται ασυνήθιστη έμφαση στο ιερό του Απόλλωνα (παρουσία του θεού, δένδρο δάφνης με αναρτημένους αναθηματικούς πίνακες, τελετουργικός κάλαθος) με σωζόμενο στίχο της ευριπίδειας τραγωδίας (απ. 700 K: ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε). Την άποψη αυτή έχουν ασπαστεί πολλοί μελετητές. Ανάλογο δένδρο δάφνης με αναρτημένα αναθηματικά πλακίδια απεικονίζεται σε σκηνή *ασυλίας* του Ορέστη στον ποσειδωνιακό κρατήρα του Πύθωνος (*Λονδίνο, British Museum 1917.12–10.1*, εδώ αγγείο **III.15**) η οποία όμως διαδραματίζεται στο δελφικό ιερό, όπως σαφώς δηλώνεται από τον ομφαλό και τον τρίποδα. Γενικά, το δένδρο δάφνης είναι σύμβολο του μαντικού Απόλλωνα και δεν είναι υποχρεωτικό να παραπέμπει στο άλσος του Λυκίου Απόλλωνος, όπως έχει υποστηριχθεί. Ο σωζόμενος στίχος (απ. 700 K) στον οποίο στηρίζεται ο Metzger δεν είναι βέβαιο αν εκφωνήθηκε από τον Τηλέφο ή από τον Αγαμέμνονα. Μπορεί να αποτελούσε απλά αποστροφή του Τηλέφου προς τον θεό της Λυκίας, ο οποίος έδωσε τον χρησμό που υπήρξε η αφορμή για την άφιξη του στο Άργος. Ίσως ο χρησιμοδότης θεός να ήταν ο δελφικός Απόλλων, ας σημειωθεί ωστόσο ότι στα Πάταρα της Μυσίας λατρευόταν ο Απόλλων ο Παταρεύς και υπήρχε σπουδαίο μαντείο, ισάξιο αυτού των Δελφών.¹⁸⁴⁶ Δεν αποκλείεται, όμως, όπως

¹⁸⁴⁴ POE (1989) 130–137. Βλ. εδώ [67](#).

¹⁸⁴⁵ METZGER (1949) 749.

¹⁸⁴⁶ Πaus. 9.41.1: Λύκιοι μὲν γε ἐν Πατάροις ἐν τῷ ναῷ τοῦ Ἀπόλλωνος χαλκοῦν ἐπίδεικνύουσι κρατήρα, ἀνάθημα εἶναι φάμενοι Τηλέφου καὶ ἔργον Ἡφαίστου.

προτείνει η Preiser,¹⁸⁴⁷ ο στίχος να εκφωνείται από τον Αγαμέμνονα ο οποίος επικαλείται τον τοπικό θεό του Άργους, τον Λύκ(ε)ιο Απόλλωνα, που δεν είναι ο Απόλλων της Λυκίας αλλά ο λυκοκτόνος θεός. Υπαινιγμό ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο υποδηλώνει, κατά τον Schauenburg,¹⁸⁴⁸ η απεικόνιση του ηλιακού δίσκου στον ποσειδωνιακό αμφορέα του *Z. της Νεάπολης 1778* (εδώ αγγείο **VI.14**). Ποιος ήταν ο ρόλος του θεού Απόλλωνα στο δράμα; Στα σωζόμενα αποσπάσματα υπάρχει μόνον ο γνωστός στίχος (απ. 700 K: ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε τί ποτέ μ' ἐργάση;). Ούτε στον Υγίνο ούτε σε κανέναν αρχαίο Σχολιαστή υπάρχει αναφορά στη συμμετοχή του θεού Απόλλωνα ούτε, παρομοίως — απ' όσο μπορούμε να γνωρίζουμε— στην τραγωδία του Εννίου, που πρέπει να βασίστηκε στον Ευριπίδη. Ούτε στις παραστάσεις των ετρουσκικών λαρνάκων της ελληνιστικής εποχής συμπεριλαμβάνεται η μορφή του Απόλλωνα. Η παρουσία του Απόλλωνα στις αγγειογραφίες που μελετάμε δεν αρκεί για να αποδείξει ότι ο θεός διαδραμάτιζε κάποιον ρόλο στην τραγωδία, ανάλογο με εκείνον που είχε, για παράδειγμα, στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου. Ίσως αποτελεί απλό υπαινιγμό στον χρησμό που αποτέλεσε αφορμή για την άφιξη του Τηλέφου στο Άργος, ή ίσως ο θεός αναφερόταν συχνά στο έργο και έδωσε στον καλλιτέχνη την ιδέα να τον συμπεριλάβει μαζί με τα σύμβολά του στην απεικόνιση. Δεν μπορεί να αποκλεισθεί η εκδοχή ότι η σκηνή *ασυλίας* διαδραματίστηκε σε βωμό του Απόλλωνα στο Άργος, όμως ο θεός απεικονίζεται σε μικρό αριθμό παραστάσεων και μάλιστα κρατώντας δάφνη, δηλαδή ως θεός της μαντικής, ενώ ο Λύκειος Απόλλων του Άργους δεν φαίνεται να ήταν χρησμοδότης θεός. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η υπόθεση ότι οι αγγειογράφοι υιοθέτησαν την παρουσία του Απόλλωνα επηρεασμένοι από το διακοσμητικό σχήμα άλλων σκηνών.¹⁸⁴⁹ Επίσης δεν μπορούμε να ξέρουμε αν ο Ερμής είχε κάποιον ρόλο στο δράμα ή αν εμφανίζεται στις αγγειογραφίες απλά ως αδελφός του Απόλλωνα ή για να ανακαλέσει το στοιχείο της φυγής και του ταξιδιού

¹⁸⁴⁷ PREISER (2000) 389.

¹⁸⁴⁸ SCHAUBURG (2008) 47.

¹⁸⁴⁹ Ο MORET διερωτάται αν ο αγγειογράφος του αττικού κρατήρα του *Βερολίνου* (εδώ αγγείο **VI.2**) απεικόνισε πιστά την εκδοχή του Ευριπίδη ή, δανειζόμενος το διακοσμητικό του σχήμα από μια άλλη σκηνή, έχει εισαγάγει ξένα στοιχεία. Ίσως να μη γνώριζε σε ποιον βωμό κατέφυγε ο Τήλεφος και να υπέθεσε ιερό του Απόλλωνα όπως στις παραστάσεις *ασυλίας* του Ορέστη. Ο Séchan έχει επισημάνει την ομοιότητα των σκηνών όπου ο Νεοπτόλεμος ή ο Ορέστης καταφεύγουν στο ιερό του Απόλλωνα στους Δελφούς.

στην ιστορία. Στα σωζόμενα αποσπάσματα του *Τηλέφου* του Ευριπίδη δεν έχουμε ένδειξη συμμετοχής του Κάλχαντα. Δεν αποκλείεται όμως να αναμίχθηκε ο μάντης προκειμένου να δοθεί λύση στο αδιέξοδο, εκτός εάν έχουμε επίδραση από παλαιότερη τυπολογία της παράστασης του *Τηλέφου* (*Βοστώνη, Museum of Fine Arts 98.931*).¹⁸⁵⁰

Η περίπτωση να διαδραματίστηκε σε τέμενος αφιερωμένο στον Λύκ(ε)ιο Απόλλωνα του Άργους δεν μπορεί να αποκλεισθεί αλλά ούτε και αποδεικνύεται με αδιάσειστα στοιχεία. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στην ευριπίδεια τραγωδία υπήρξε απειλή κατά της ζωής του Ορέστη και βίαιη αντίδραση του Αγαμέμνονος. Τα σωζόμενα κειμενικά αποσπάσματα δεν μας δίνουν πληροφορίες για την παρουσία γυναικών, και το μόνο βέβαιο είναι η συμμετοχή της Κλυταιμίστρας στην υπόθεση, χωρίς να διασαφηνίζεται ο ρόλος που διαδραμάτισε στην εξέλιξη του μύθου. Το εντυπωσιακό πλήθος των γυναικείων μορφών σε παραστάσεις που απεικονίζουν έναν μύθο ο οποίος διαδραματίζεται στον χώρο ενός στρατοπέδου, επιβεβαιώνει τη συμμετοχή της Κλυταιμίστρας αλλά και την παρουσία άλλων γυναικών ως *κωφών προσώπων* στο δράμα. Όπως καταδείχθηκε στη σχετική ενότητα, ο ρόλος της Κλυταιμίστρας στην τραγωδία του Ευριπίδη παραμένει ασαφής και οι φιλολογικές αναφορές που παραδίδονται επιδέχονται πολλές ερμηνείες. Οποσδήποτε οι αντιδράσεις της Κλυταιμίστρας στις αγγειογραφίες των κλασικών χρόνων δεν μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι προσέφερε η ίδια το παιδί της ως όμηρο στον Τήλεφο, και είναι δύσκολο να αποδεχθούμε την ερμηνεία ότι αρχικά το έπραξε αλλά στη συνέχεια μετενόησε γιατί υπερίσχυσε το μητρικό φίλτρο, όπως προτείνεται από τον Jouan.¹⁸⁵¹

8.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο τρόπος με τον οποίο ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τον μύθο του Τηλέφου διαφοροποιείται από εκείνον του έπους ή της αισχύλειας τραγωδίας, ως προς το ότι ο ήρωας παρουσιάζεται ως ένας απλός άνθρωπος και μεταμφιέζεται σε επαίτη.

¹⁸⁵⁰ Βλ. εδώ [458](#) και Παράρτημα II, εικ. xlix.

¹⁸⁵¹ JOUAN (1966) 254.

Καινοτομίες του Ευριπίδη, εκτός από τη μεταμφίση του Τηλέφου, υπήρξαν η απειλή κατά της ζωής του μικρού Ορέστη, η εισαγωγή του χαρακτήρα της Κλυταιμήστρας, ο μεσολαβητικός ρόλος του Οδυσσέως, η ιαματική δύναμη του δόρατος του Αχιλλέως, η διχόνοια Αγαμέμνονος – Μενελάου, ίσως και η ανάμειξη του Λυκίου Απόλλωνος, αν η υπόθεση αυτή ευσταθεί. Το στοιχείο της *ασυλίας* στον μύθο του Τηλέφου είναι αρχαιότερο της τραγωδίας του Ευριπίδη, όμως στο ευριπίδειο δράμα συνδυάζεται με την ομηρία του Ορέστη, η οποία περιλαμβάνει την επαπειλούμενη θανάτωσή του και χρησιμοποιείται για να εκβιάσει την αποδοχή του αιτήματος. Έτσι, η σκηνή της *ασυλίας* συνδυαζόταν με ένα επεισόδιο εντυπωσιακό που χαρακτηριζόταν από ιδιαίτερο πάθος και επέτρεπε την αλληλεπίδραση των δύο φύλων. Η συμμετοχή της Κλυταιμήστρας στην υπόθεση δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, παραμένει ωστόσο ασαφής ο ρόλος που διαδραμάτισε στην εξέλιξη της πλοκής.

Όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, άποψή μας είναι ότι το επεισόδιο *ασυλίας* του Τηλέφου δεν μεταφέρθηκε στους θεατές μέσω *αγγελικής ρήσεως*, αλλά παραστάθηκε επί σκηνής και διαδραματίστηκε επάνω σε βωμό και όχι στην εστία του ανακτόρου. Πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο Τηλέφος ήταν μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο προκειμένου να παρεισφρήσει ανάμεσα στους Έλληνες χωρίς να τον αναγνωρίσουν. Θα πρέπει να ήταν ρακένδυτος, να κούτσαινε (ήταν τραυματισμένος στο πόδι), να στηριζόταν σε ραβδί και να κρατούσε τον χαρακτηριστικό σάκο του επαίτη. Η επί σκηνής παρουσίαση του επεισοδίου: α) ανταποκρίνεται στην τάση του Ευριπίδη να παρουσιάζει ενώπιον των θεατών επεισόδια *ασυλίας* που συμπεριλαμβάνουν πολλά πρόσωπα, β) συνάδει με την ευριπίδεια πρακτική της δημιουργίας ενός εντυπωσιακού σκηνικού αποτελέσματος μέσω της κλιμάκωσης της δραματικής έντασης, γ) συμφωνεί με την τάση του τραγικού ποιητή να ανατρέπει την παραδεδομένη σύμβαση με τη διαφυγή του θύματος στη σκηνή και την επί σκηνής καταδίωξή του από τους αντιπάλους του και δ) επιβεβαιώνεται από την *παρατραγωδία* της ίδιας σκηνής ενώπιον των θεατών από τον Αριστοφάνη. Εκτός αυτού, κατά την εξέταση της εικονογραφίας διαπιστώνεται ότι από τις αγγειογραφικές παραστάσεις που έχουν συνδεθεί με τη συγκεκριμένη τραγωδία απουσιάζουν χαρακτήρες που θα επεσήμαιναν *απαγγελία αγγελικής ρήσεως*.

Η σκηνή *ασυλίας* του Τηλέφου εικονογραφήθηκε στην αττική, την «κατωϊταλιωτική» και την ετρουσκική τέχνη της κλασικής εποχής. Παρόλο που το μοτίβο της *ασυλίας* του Τηλέφου δεν ήταν άγνωστο στην τέχνη την προγενέστερη της *διδασκαλίας* του δράματος, μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο ότι η κύρια πηγή έμπνευσης των αγγειογράφων του τέλους του 5^{ου} και του 4^{ου} αι. π.Χ. υπήρξε η ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, διότι παρατηρείται διαφοροποίηση στον τρόπο απόδοσης της σκηνής. Το παλαιότερο γνωστό δείγμα είναι σύγχρονο με την αρχική *διδασκαλία* του δράματος: πρόκειται για τον αττικό καλυκοειδή κρατήρα του *Z. του Έκτορος* που χρονολογείται περί το 440 π.Χ. Στις περισσότερες περιπτώσεις διαπιστώνεται απειλή κατά της ζωής του βρέφους και ενεργός συμμετοχή της Κλυταιμίστρας, στοιχεία τα οποία αποτελούσαν καινοτομίες του Ευριπίδη. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι αγγειογράφοι επηρεάστηκαν από το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής *ασυλίας* του Ορέστη στο μαντείο των Δελφών. Δεν μπορεί να αποδειχθεί σε κάθε περίπτωση αν ο αγγειογράφος έχει αντλήσει την έμπνευσή του απ' ευθείας από θεατρική παράσταση ή έμμεσα από την εικονογραφία (το τελευταίο είναι πιθανότερο να συμβαίνει στα φαλισκικά δείγματα) ωστόσο είναι σαφές ότι το μοτίβο αποδίδει την εκδοχή του τραγικού μύθου όπως παρουσιάζεται στον Ευριπίδη. Κάποιες από τις αγγειογραφίες της ομάδας αυτής (*VI.13*, *VI.16*, *VI.2*, *VI.5*, *VI.6*, *VI.15*) εμφανίζουν στοιχεία που μαρτυρούν σύνδεση με τη σκηνική παρουσίαση του δράματος, όσον αφορά στην αμφίεση των μορφών και στον σκηνικό εξοπλισμό, και είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι τα αγγεία αυτά είναι διαφορετικής προέλευσης (ένα ποσειδωνιακό, ένα φαλισκικό, δύο λευκανικά και ένα αττικό). Τα περισσότερα αγγεία προέρχονται από τον χώρο της Κάτω Ιταλίας.

9 ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ¹⁸⁵²

9.1 Το μοτίβο ασυλίας στα δράματα ικεσίας

9.1.1 Η λειτουργία του μοτίβου

Το μοτίβο της ασυλίας σε ορισμένα από τα δράματα ικεσίας δεν ήταν μέρος του μύθου που χρησιμοποιήθηκε, αλλά υπήρξε εύρημα του τραγικού ποιητή προκειμένου να δοθεί δραματικό σχήμα σ' ένα μη δραματικό θέμα. Είναι ένα δραματικό τέχνασμα που τονίζει τη δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο ήρωας και προδιαθέτει τους θεατές ευνοϊκά απέναντί του. Άλλοτε πάλι η ασυλία ήταν μέρος του μύθου, αλλά συνδέθηκε με νέα στοιχεία λαμβάνοντας πολλούς συμβολισμούς και ποικίλες προεκτάσεις. Έτσι, στις *Ίκέτιδες* το θέμα της ικεσίας υπήρξε επινόηση του Αισχύλου, καθώς στον μύθο καμία άλλη μαρτυρία δεν αναφέρεται σε αίτημα ασυλίας του Δαναού και των θυγατέρων του προς τον βασιλιά και τον λαό του Άργους.¹⁸⁵³ Παρομοίως, στον τοπικό μύθο τον σχετικό με τον θάνατο του Οιδίποδα στην Αττική δεν συνυπήρχε το θέμα της ικεσίας με το τυπικό σχήμα πλοκής, αλλά υπήρξε εύρημα του Σοφοκλή.¹⁸⁵⁴ Στις *Εύμενίδες*, στις οποίες υπήρξε συγκερασμός των παλαιότερων μυθικών παραδόσεων,¹⁸⁵⁵ ο Αισχύλος τροποποιεί τον μύθο που συνέδεε τον Ορέστη με την Αθήνα επινοώντας το επεισόδιο της ασυλίας στο Παλλάδιο. Μέσω αυτού εμφανίζει τον ήρωα ως τον πρώτο υπόδικο (αντί του θεού Άρη), παρουσιάζει ως μηνυτές τις Ερινύες (αντί των συγγενών της Κλυταιμήςτρας), συστήνει το δικαστήριο από σώμα Αθηναίων πολιτών (αντί των Δώδεκα θεών), εισάγει τον Απόλλωνα ως μάρτυρα υπεράσπισης καθώς και την ισοψηφία και την παρέμβαση της Αθηνάς υπέρ του Ορέστη. Εύρημα του Αισχύλου πιθανόν ήταν και η πράξη εξαγνισμού του Ορέστη, η οποία χωρίς να αναπαριστάνεται υποβάλλεται μέσα από το κείμενο. Ο

¹⁸⁵² Πολλές υποσημειώσεις του κεφαλαίου αυτού παραπέμπουν σε προηγούμενα κεφάλαια της εργασίας με υπερσύνδεση, ώστε να δίνεται στον αναγνώστη η δυνατότητα να ανατρέχει σύντομα στο αντίστοιχο σημείο προς εξέταση του υλικού και των πηγών.

¹⁸⁵³ Βλ. εδώ [139](#).

¹⁸⁵⁴ Βλ. εδώ [352](#).

¹⁸⁵⁵ Έγινε συγκερασμός των παραδόσεων των σχετικών με την καταδίωξη του Ορέστη από τις Ερινύες, με την παράδοση για την ίδρυση της Βουλής του Αρείου Πάγου: βλ. εδώ [191](#).

μύθος της φυγής των Ηρακλειδών που εκδιώχθηκαν από τον τύραννο του Άργους Ευρυσθέα και βρήκαν άσυλο στην Αθήνα ήταν ευρέως γνωστός και συμπεριλαμβανόταν στη θεματολογία των ρητόρων ως παράδειγμα επαίνου της *πόλεως*.¹⁸⁵⁶ Εύρημα του ποιητή πιθανόν υπήρξε η σύνδεση της *ικεσίας* των τέκνων του Ηρακλή με τον Μαραθώνα, όπως και η θανάτωση και ο ενταφιασμός του Ευρυσθέα στην Αττική. Η επιλογή ως ασύλου του τόπου όπου, πενήντα χρόνια πριν, επιτεύχθηκε ο θρίαμβος της Αθήνας εναντίον των Περσών, αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς η *πόλις* βρίσκεται στην αρχή μιας νέας μεγάλης πολεμικής σύγκρουσης.¹⁸⁵⁷

Το *μοτίβο ασυλίας* στα *δράματα ικεσίας* είναι ένα θέμα που η δυναμική του επιτρέπει στον ποιητή να δώσει δραματική μορφή στο μυθολογικό υλικό ενώ η επίκληση στο θρησκευτικό συναίσθημα χαρίζει συγκινησιακή φόρτιση στον μύθο. Είναι ένα θέμα «παραγωγικό», αφενός μεν γιατί δημιουργεί ρόλους (τον *ικέτη*, τον *διώκοντα*, τον *σωτήρα*) αφετέρου δε διότι εφοδιάζει τον ποιητή με μια δραματική κατάσταση: ένας *ξένος* που διώκεται από έναν *εχθρό* αναζητεί *άσυλο* σε μια κοινότητα. Η συγκέντρωση του *ικέτη*, των *διωκτών*, του *προστάτη* και των εκπροσώπων μιας κοινότητας γύρω από τον χώρο του *ασύλου*, προσφέρει ένα ιδανικό σκηνικό για πολιτικές συγκρούσεις και αντιπαραθέσεις. Μέσω του *μοτίβου ασυλίας* το δράμα οδηγείται σε μια τελική έκβαση που συνδέει τη μοίρα ενός ατόμου ή μιας ομάδας ατόμων με την τύχη ολόκληρης της κοινότητας. Ένας ξένος ήρωας έχει τη δύναμη να ενώνει την κοινότητα που τον δέχεται, γιατί καμία από τις υποομάδες που την απαρτίζουν δεν μπορεί να τον ιδιοποιηθεί, ενώ μπορεί να εμπνεύσει συλλογική εχθρότητα εναντίον του *διώκτη* του. *Ικέτες* είναι μυθικά πρόσωπα που έρχονται από την Πελοπόννησο ή τη Βοιωτία (ακόμα και οι Δαναΐδες που έρχονται από την Αίγυπτο προτάσσουν την αργίτικη καταγωγή τους από την πρόγονό τους Ιώ) και εκείνοι στους οποίους απευθύνεται η *ικεσία* είναι στην ουσία οι Αθηναίοι πολίτες, ακόμα και όταν το έργο δεν διαδραματίζεται στην Αθήνα. Στο επίκεντρο του αρχαίου δράματος παραμένουν ήρωες του επικού κύκλου που, χωρίς να κατάγονται από την

¹⁸⁵⁶ Βλ. εδῶ [293](#).

¹⁸⁵⁷ Βλ. εδῶ [294](#).

Αθήνα (η αττική τραγωδία σπάνια χρησιμοποιεί αττικούς μύθους), εντάσσονται στο δικό της μυθικό παρελθόν και στη δική της πολιτική μυθολογία. Στην Αθήνα κλείνει ο κύκλος βίας του σημαντικότερου μύθου του Θηβαϊκού κύκλου στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*, όπως συμβαίνει και με τον μύθο των Ατρείδων στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου. Το γεγονός προσδίδει γόητρο στην πόλιν, καθώς η Αθήνα έχει τη δύναμη να παράσχει στους *ικέτες* την προστασία απέναντι στον *διώκτη* την οποία οι άλλες πόλεις αδυνατούν ή αρνούνται να προσφέρουν.

Η εισαγωγή μιας σκηνης *ασυλίας* στην τραγωδία αναδεικνύει πατριωτικές αξίες και νομιμοποιεί την αθηναϊκή ηγεμονία μέσω της προσφοράς βοήθειας εκ μέρους της πόλεως σε ξένους *ικέτες*. Προβάλλονται γνωρίσματα του αθηναϊκού δημοκρατικού πολιτεύματος και αναπτύσσονται βασικοί θεσμοί της αθηναϊκής πόλεως, όπως η *προξενία* και η *μετοικία* (Αισχ. *Ίκέτιδες*).¹⁸⁵⁸ Προσφέρεται το μυθολογικό υπόβαθρο για να υποστηριχθεί μια πολιτική καινοτομία ενώ η μυθολογική εκδοχή για την καταγωγή των νέων δημοκρατικών θεσμών ενισχύει τη νομιμότητά τους και προσθέτει κύρος στη λειτουργία τους (Αισχ. *Ίκέτιδες*, *Εὐμενίδες*).¹⁸⁵⁹ Δραματοποιείται ο αιτιολογικός μύθος της ίδρυσης δημόσιας λατρείας προς όφελος της πόλεως, και η ταφική τελετουργία, χάρη στην κοινωνική δύναμη της ηρωολατρείας, αναπτύσσεται ως όργανο αλληλεγγύης της κοινότητας (*Εὐμενίδες*, *Οιδίπους επί Κολωνῶν*, *Ήρακλειδαί*).¹⁸⁶⁰

Τα *δράματα* *ικεσίας* μπορούν να θεωρηθούν ως ποιητικά σχόλια στην ιστορική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν. Μια τέτοιου τύπου προσέγγιση θα έβλεπε την υποδοχή των Δαναΐδων στις *Ίκέτιδες* (περ. 463 π.Χ.) ως αποτύπωση της επιτυχούς κοινωνικής ενσωμάτωσης των *ξένων* ή ακόμη ως έκφραση της ανησυχίας των Αθηναίων για την εισροή των *ξένων* και της προσπάθειας δημιουργίας ενός νομικού καθεστώτος με το οποίο οι πολίτες θα μπορούσαν να ελέγξουν τους *μετοίκους* που ζούσαν ανάμεσά τους.¹⁸⁶¹ Στις *Εὐμενίδες* (458 π.Χ.) η *ασυλία* του Ορέστη στην Ακρόπολη των Αθηνών και η Δίκη του από τον

¹⁸⁵⁸ Βλ. εδώ [133](#) κ.ε.

¹⁸⁵⁹ Βλ. εδώ [133](#) και [193](#).

¹⁸⁶⁰ Βλ. εδώ [194](#), [348](#), [315](#).

¹⁸⁶¹ Βλ. εδώ [133](#).

Άρειο Πάγο θα μπορούσε να υπαινίσσεται τη στήριξη στις πολιτειακές αλλαγές του Εφιάλτη και την έκκληση να αποφευχθεί η *στάσις* μετά το βαθύ πολιτικό ρήγμα που ακολούθησε τη δολοφονία του δημοκράτη μεταρρυθμιστή (461 π.Χ.).¹⁸⁶² Ίσως, ακόμη, υποδηλώνει το επισφράγισμα της τριακονταετούς ειρήνης ανάμεσα στην Αθήνα και το Άργος (460 π.Χ.) και την προσπάθεια επηρεασμού της κοινής γνώμης και δημιουργίας κατάλληλου κλίματος για τη μεταφορά του συμμαχικού ταμείου από το ιερό του Απόλλωνα της Δήλου στην Ακρόπολη της Αθήνας (454 π.Χ.). Η *ασυλία* των Ηρακλειδών στον Μαραθώνα, όπως παρουσιάζεται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, φαίνεται να εκφράζει μια αντι-σπαρτιατική στάση που υπαγορευόταν από τα ιστορικά γεγονότα των αρχών του Πελοποννησιακού Πολέμου (431/430 π.Χ.), υπενθυμίζοντας τις ευθύνες που ανέλαβαν οι Αθηναίοι απέναντι στους συμμάχους τους και προβάλλοντας την εικόνα της Αθήνας ως προστάτιδας των ελληνικών πόλεων απέναντι στην τυραννία.¹⁸⁶³ Όσον αφορά στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν*, αν και δεν είναι σαφές ποιο υπήρξε το έναυσμα για τη συγγραφή του έργου, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι το δράμα συντέθηκε και διδάχθηκε σε μια εποχή κάμψης της αθηναϊκής ηγεμονίας. Και όμως, είναι ένας έπαινος στην Αθήνα που ίσως καταδεικνύει ότι η *πόλις* μπορεί, περνώντας μέσα από τα δεινά του Πελοποννησιακού Πολέμου, να παραμείνει ισχυρή μένοντας πιστή στις ηθικές αξίες και στα ιδανικά του ανθρωπισμού.¹⁸⁶⁴

Το μοτίβο της *ασυλίας* λειτουργεί καταλυτικά για την ανάδειξη του ιστορικού και πολιτικού χαρακτήρα του δράματος, πρωτίστως, όμως, χρησιμοποιείται ως αφορμή για ν' αναπτυχθούν προβληματισμοί γύρω από σημαντικά ηθικά ζητήματα και να προβληθούν αξίες που έχουν επικυρωθεί από την ιδεολογία της αθηναϊκής δημοκρατίας, όπως είναι ο σεβασμός στον *ικέτη*, στην ελευθερία και στη δικαιοσύνη, η υποχρέωση παραχώρησης ασύλου, η ανθρωπιστική μεταχείριση των αιχμαλώτων πολέμου, το θέμα της θυσίας για το κοινό συμφέρον. Η ευσέβεια προς τους θεούς είναι συνδεδεμένη με την ελευθερία της πόλεως να προσφέρει άσυλο στους *ικέτες* της χωρίς να φοβάται τους εχθρούς (Ευρ. *Ηρακλ.* 286–287: οὐ γὰρ Ἀργείων πόλει /

¹⁸⁶² Βλ. εδῶ [193](#).

¹⁸⁶³ Βλ. εδῶ [295](#).

¹⁸⁶⁴ Βλ. εδῶ [348](#).

υπήκοον τήνδ' ἄλλ' ἐλευθέραν ἔχω). Η παραχώρηση ασύλου και η πίστη στα ανθρωπιστικά ιδεώδη προτάσσονται ως χαρακτηριστικά ενός ελεύθερου κράτους που ανθίσταται στην τυραννία, έτσι ώστε μέσω του μοτίβου της *ασυλίας* το δράμα μετασχηματίζεται σε έπαινο της δημοκρατίας.

Στις αισχύλειες *Ίκέτιδες*, στους *Ήρακλειίδες* και στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*, που είναι τυπικά *δράματα ικεσίας*, το *μοτίβο της ασυλίας* διατρέχει όλη την έκταση της τραγωδίας. Στις *Εὐμενίδες* η δράση περιστρέφεται γύρω από δύο σκηνές *ασυλίας* που διαδραματίζονται σε διαφορετικό χώρο και χρόνο ενώ μεσολαβεί ένα χάσμα ημερών ή και εβδομάδων στον δραματικό χρόνο, μοναδικό στη σωζόμενη τραγωδία. Όσον αφορά στη σκηνή της Δίκης, η γνώμη μου είναι ότι ο Ορέστης έχει εγκαταλείψει τη στάση *ικεσίας* στο είδωλο της θεάς χάρη στην παρουσία της Αθηνάς, εφόσον, ούτως ή άλλως, το επεισόδιο δεν θα ήταν δυνατόν να διεξαχθεί στο εσωτερικό του ναού της Πολιάδος όπου διαδραματίστηκε η προηγούμενη σκηνή.¹⁸⁶⁵ Μια δευτερεύουσα σκηνή *ασυλίας* που περιγράφεται χωρίς να παριστάνεται και αποτελεί εξωσκηνικό γεγονός απαντά στις *Ίκέτιδες* (η αφιέρωση *κλάδων ικεσίας* από τον Δαναό στους βωμούς του Άργους) και στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* (η *ασυλία* του Πολυνείκη στον βωμό του Ποσειδώνα). Η *ασυλία* του Δαναού λειτουργεί ενισχυτικά στο αρχικό αίτημα, ενώ εκείνη του Πολυνείκη, με την *προσωπική ικεσία* προς τον Οιδίποδα που θα ακολουθήσει, λειτουργεί αντιθετικά προς την κύρια για να καταδείξει την ανατροπή της μοίρας. Όσον αφορά στους *Ήρακλειίδες*, δεν δίνονται πληροφορίες που να επιτρέπουν την υπόθεση μιας δεύτερης σκηνής *ασυλίας* στο εσωτερικό του ναού από την Αλκμήνη και τα θηλυκά μέλη της οικογένειας: ίσως ο ναός στην προκειμένη περίπτωση να χρησιμοποιείται απλά ως κατάλυμα και η διαχείριση αυτή να υπαγορεύεται από σκηνικούς λόγους.¹⁸⁶⁶

Το *μοτίβο ασυλίας* μπορεί να περιλαμβάνει και το τυπικό της *ικεσίας σε πρόσωπο*, δηλαδή γονάτισμα και άγγιγμα των γονάτων και του πηγουνιού του *ικετευόμενου* κατά το έθιμο. Στις *Ίκέτιδες* η *ασυλία* εμπεριέχει και *προσωπική ικεσία* προς τον

¹⁸⁶⁵ Βλ. εδῶ [213](#).

¹⁸⁶⁶ Βλ. εδῶ [298](#).

Πελασγό, αλλά χωρίς επαφή με το πρόσωπο του βασιλιά.¹⁸⁶⁷ Στους *Ηρακλειίδες* (στ. 226–227) ο Ιόλαος πιθανότατα απομακρύνεται λίγο από τον βωμό προκειμένου να τελέσει την *προσωπική ικεσία* προς τον βασιλιά Δημοφώντα, η οποία περιλαμβάνει την καθιερωμένη χειρονομία και εντάσσεται στη σκηνή του *αγώνα λόγων*.¹⁸⁶⁸ Σχετικά με τη σκηνή του τέλους των *Ηρακλειδών* κατά την οποία ο Ευρυσθέυς οδηγείται ενώπιον της Αλκμήνης, θεωρώ ότι δεν υπάρχει *μοτίβο ασυλίας* ή *ικεσίας σε πρόσωπο*, καθώς ο αιχμάλωτος αρνείται να ικετεύσει την Αλκμήνη και δεν φαίνεται να έχει προσπέσει στον βωμό.¹⁸⁶⁹ Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* τη δευτερεύουσα σκηνή *ασυλίας* του Πολυνείκη στο ιερό του Ποσειδώνα διαδέχεται η *προσωπική ικεσία* προς τον Οιδίποδα, κατά την οποία ο *ικέτης* ακολουθεί το τυπικό εξηγώντας ποιος είναι, από πού έρχεται και τι ζητά.¹⁸⁷⁰

9.1.2 Χώρος δράσης και τόπος ασύλου

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι από τις σωζόμενες τραγωδίες του κλασικού ρεπερτορίου μόνον τέσσερις διαδραματίζονται στην Αθήνα (Αισχύλου *Εὐμενίδες*, στ. 235 κ.ε., Σοφοκλέους *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*, Ευριπίδου *Ηρακλειίδα* και *Ίκέτιδες*) και όλες αφορούν σε *ικέτες* που ζητούν άσυλο. Στις τρεις δε περιπτώσεις, πλην των *Εὐμενίδων*, η δράση τοποθετείται όχι εντός του άστεως αλλά στα περίχωρα, στον Κολωνό, στον Μαραθώνα και στην Ελευσίνα αντίστοιχα. Οι αττικοί αυτοί δήμοι διευρύνονται και ταυτίζονται με την ευρύτερη περιοχή της αθηναϊκής *πόλεως-κράτους*, και εκείνοι στους οποίους απευθύνεται η *ικεσία* είναι στην ουσία οι Αθηναίοι πολίτες. Ο Μαραθώνας είναι τόπος συμβολικός όπου οι Αθηναίοι κατατρόπωσαν τους Πέρσες και η *ασυλία* στον χώρο αυτό αποκτά συμβολικό χαρακτήρα προβάλλοντας την εικόνα της Αθήνας ως προστάτιδας των ελληνικών πόλεων.¹⁸⁷¹ Ο Κολωνός παρουσιάζεται ως προπύργιο της Αθήνας και παράλληλα ως ένας αγροτικός δήμος που χαρακτηρίζεται από ευμάρεια και ευγονία, και η ασυλία στον τόπο αυτό αποτελεί εγκώμιο στην Αθήνα, παρότι σε μια περίοδο κάμψης της

¹⁸⁶⁷ Βλ. εδὼ [147](#).

¹⁸⁶⁸ Βλ. εδὼ [308](#).

¹⁸⁶⁹ Βλ. εδὼ [299](#).

¹⁸⁷⁰ Βλ. εδὼ [368](#).

¹⁸⁷¹ Βλ. εδὼ [294](#).

αθηναϊκής ηγεμονίας —μόλις τρία χρόνια μετά το ταπεινωτικό για τους Αθηναίους τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου.¹⁸⁷² Το Άργος των αισχύλειων *Ίκετίδων* αντικατοπτρίζει την ίδια την Αθήνα κατά το μυθικό παρελθόν και αναλαμβάνει τον ρόλο του προστάτη των Ελλήνων απέναντι στον κίνδυνο των «βαρβάρων» τον οποίο ανέλαβε η Αθήνα στα ιστορικά χρόνια. Ο χώρος του ασύλου βρίσκεται έξω από το Άργος, στον δρόμο μεταξύ λιμένος και άστεως, σ' ένα σημείο που συμβολίζει τη μετάβαση από την αβεβαιότητα και την απειλή που αντιπροσωπεύει η θάλασσα προς την ασφάλεια και την ευημερία που παρέχει η πόλις.¹⁸⁷³

Ο τόπος του ασύλου στις ακέραιες τραγωδίες είναι ο χώρος ενός δημόσιου ιερού¹⁸⁷⁴ όπου γίνεται φανερή η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο ιερό και στο καθαρά πολιτικό στοιχείο. Ο κοινός βωμός των «ἀγωνίων θεῶν» στις αισχύλειες *Ίκετίδες* δεν αποκλείεται να ήταν κάτι αντίστοιχο με τον βωμό των Δώδεκα θεών στην Αγορά της αρχαίας Αθήνας.¹⁸⁷⁵ Η επιλογή του ιερού του Αγοραίου Διός στους *Ήρακλειίδες* —και όχι του Ικεσίου, Ξενίου ή Σωτήρος Διός— αποκαλύπτει την πρόθεση του ποιητή να παραπέμψει σε ομώνυμους βωμούς που υπήρχαν στο άστυ (στην Αγορά και στην Πνύκα) και συνδέονταν με τις δημοκρατικές διαδικασίες.¹⁸⁷⁶ Στις *Εὐμενίδες* ο *ομφαλός* των Δελφών, ο λίθος που συμβόλιζε το κέντρο του κόσμου, αντικαθίσταται στη δεύτερη σκηνή *ασυλίας* από το ιερότατο *παλαιόν βρέτας* της πολιούχου θεάς των Αθηνών —πράγμα ασφαλώς όχι τυχαίο— ενώ στη σκηνή της Δίκης η δράση μετατοπίζεται από το άδυτο του ναού στον τόπο που είναι η έδρα ενός αστικού δικαστηρίου. Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* το «βάθρον ἀσκέπαρνον» του ιερού άλσους αντικαθίσταται από το «ἀντίπετρον βῆμα» για το οποίο έχει θεωρηθεί ότι παραπέμπει στο βῆμα της Πνυκός απ' όπου οι ρήτορες απευθύνονταν στην Εκκλησία του δήμου.¹⁸⁷⁷

¹⁸⁷² Βλ. εδῶ [346](#).

¹⁸⁷³ Βλ. εδῶ [135](#) και [140](#).

¹⁸⁷⁴ Η ποικιλία των θεοτήτων στις οποίες καταφεύγουν ως *ικέτες* οι τραγικοί ήρωες είναι μεγάλη. Για να αναφέρουμε παραδείγματα από τις ευριπίδειες τραγωδίες, στην *Ἀνδρομάχη* είναι η Θέτις, στις *Ίκετίδες* η Δήμητρα της Ελευσίνας, στον *Ίωνα* ο Απόλλων των Δελφών, στην *Ἑλένη* ο ήρωας Πρωτεύς, στον *Ήρακλή* ο Ζεὺς Σωτήρ και η Εστία.

¹⁸⁷⁵ Βλ. εδῶ [164](#).

¹⁸⁷⁶ Βλ. εδῶ [297](#).

¹⁸⁷⁷ Βλ. εδῶ [354](#).

9.1.3 Το τελετουργικό και οι ρόλοι

Τα επεισόδια *ασυλίας* στην τραγωδία μεταφέρουν στο θέατρο μια βιωμένη πραγματικότητα, και το δραματικό μοντέλο που αναπτύσσεται στο τελετουργικό συχνά πλησιάζει πολύ στις πραγματικές πρακτικές που εφαρμόζονταν στην Αθήνα κατά τον 5^ο αι. π.Χ. Στα *δράματα ικεσίας* περιγράφονται οι συμβολικές ενέργειες που περιλαμβάνονται στο τελετουργικό της *ασυλίας*.¹⁸⁷⁸ Οι *ικέτες* έρχονται σε άμεση επαφή με τον βωμό, τον *ομφαλό* ή τα *αγάλματα* που τους εξασφαλίζουν το άσυλο: κάθονται κοντά ή επάνω στον βωμό ή τον *ομφαλό*, ή αγκαλιάζουν το *άγαλμα* της θεότητας για να έχουν την προστασία του θεού ώστε να διατυπώσουν με ασφάλεια το αίτημά τους. Κρατούν στο αριστερό χέρι κλαδιά *ελιάς* στολισμένα με ταινίες από λευκό μαλλί (*ικετηρίες*) έχοντας ελεύθερο το δεξί για τη *χειρονομία ικεσίας* και τα εναποθέτουν στους βωμούς ως σύμβολα *ικεσίας*. Βασικός σκοπός των *ικετηριών* είναι να δηλωθεί η ιδιότητα του *ικέτη* και ενίοτε να προβληθεί η ελληνικότητα του θεσμού (*Αισχ. Ίκέτιδες*). Ο *ικέτης* που αναζητά άσυλο πρέπει να δείχνει σεμνότητα (*αιδώ*) και ταπεινότητα απέναντι στον *ικετευόμενο*, η *αιδώς* ωστόσο είναι ένα στοιχείο που πρέπει να χαρακτηρίζει και τον *προστάτη*. Ιδιαίτερος *ικέτης* είναι ο Οιδίπους γιατί η *ικεσία* του είναι αρχικά ακούσια: βρίσκεται στον ιερό χώρο χωρίς να το γνωρίζει κι ούτε κρατά *ικετηρία*, γι' αυτό και ο περαστικός δημότης του Κολωνού δεν τον αναγνωρίζει ως *ικέτη*. Η θυσία καθαρού, όμως, που θα προσφέρει στη συνέχεια στις *Ευμενίδες* προκειμένου να γίνει αποδεκτή η *ικεσία* του, θα περιλαμβάνει μαλλί και κλαδιά *ελιάς*. Η σκηνή *ασυλίας* του Πολυνείκη στον βωμό του Ποσειδώνα, που αποτελεί εξωσκηνικό γεγονός, δεν αναπτύσσεται σύμφωνα με το σχήμα των *δραμάτων ικεσίας* (δεν υπάρχει το τρίπτυχο *ικέτης – ικετευόμενος – διώκτης*) ούτε αναφέρονται σύμβολα *ικεσίας*.

Κατά κανόνα οι *ικέτες* δεν εγκαταλείπουν τον βωμό καθ' όλη τη διάρκεια της τραγωδίας, κι όταν είναι απαραίτητο να συμβεί αυτό έχουν εξασφαλίσει εγγυήσεις. Στις *Ίκέτιδες* οι *Δαναΐδες* πρέπει να εγκαταλείψουν την *κοινοβωμία* και να βρεθούν στην *ορχήστρα* για δραματουργικούς λόγους, καθώς αποτελούν τον Χορό της

¹⁸⁷⁸ Βλ. εδώ στην ενότητα «Η ανάπτυξη του *μοτίβου ασυλίας*» των αντίστοιχων κεφαλαίων.

τραγωδίας. Η δυνατότητα αυτή τους δίνεται με προτροπή του ίδιου του βασιλιά Πελασγού ο οποίος τις καλεί να κατέβουν στο ξέφωτο του άλσους (στ. 508) αφού τις διαβεβαιώσει ότι δεν διατρέχουν κίνδυνο —και αυτό ίσως αποτελεί ένα είδος συμβολικής επικύρωσης της αποδοχής της *ασυλίας* εκ μέρους του.¹⁸⁷⁹ Στις *Εὐμενίδες* ο Ορέστης δεν απομακρύνεται από τον *ομφαλό* ή το *παλαιόν βρέτας* της Παλλάδας, καθώς απειλείται από τις Ερινύες. Ωστόσο, κατά τη διεξαγωγή της Δίκης στον Άρειο Πάγο, όπως υποστήριξα παραπάνω, μπορεί να εγκαταλείψει τη στάση *ικεσίας* παρά τις αρχικές του δηλώσεις (στ. 242–243) εφόσον η παρουσία της θεάς ελευθερώνει τον *ικέτη*.¹⁸⁸⁰ Στους *Ἡρακλειίδες* οι μικροί *ικέτες* είναι παρόντες συνεχώς στον σκηνικό χώρο και είναι τα πρόσωπα στα οποία εστιάζει η τραγωδία, αν και παραμένουν καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος *κωφά πρόσωπα*.¹⁸⁸¹ Άλλοι μιλούν εκ μέρους τους, αναφέρονται σ' αυτούς και υποστηρίζουν τα δικαιώματά τους. Παραμένοντας σιωπηλοί, οι μικροί *ικέτες* γίνονται μάρτυρες μιας σειράς γεγονότων, άλλα από τα οποία διαδραματίζονται μπροστά στα μάτια τους ενώ άλλα μεταφέρονται από τους αγγελιαφόρους. Ο Ιόλαος, που συνοδεύει τα τέκνα του Ηρακλή, θα εγκαταλείψει τον βωμό του Αγοραίου Διός μόνο προς το τέλος (στ. 747) για να πάρει μέρος στη σύγκρουση με τους Αργείους, οπότε και θα τον αντικαταστήσει η Αλκμήνη ως εκπρόσωπος της οικογένειας. Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* ο Πολυνείκης εξακολουθεί να έχει την προστασία του θεού στον βωμό του οποίου αναζήτησε άσυλο όταν, έχοντας λάβει εγγυήσεις από τον Θησέα, απομακρύνεται από τον τόπο της *ασυλίας* προκειμένου να συναντήσει τον Οιδίποδα.¹⁸⁸² Ο Οιδίπους εγκαταλείπει σταδιακά τα άβατα μέρη και προχωρεί σιγά σιγά μέχρι το όριο της «βέβηλης» περιοχής, αφού εξασφαλίσει την υπόσχεση ότι κανείς δεν θα τον διώξει δια της βίας.¹⁸⁸³ Το πέρασμά του από τον ιερό στον μη καθαγιασμένο χώρο αποτελεί ένα στάδιο της *ικεσίας* και στηρίζεται στη σχέση εμπιστοσύνης *ικέτη* – *ικετευόμενου*. Χάρη στη διαδικασία της μετάβασης, που αποδίδει με γλαφυρό τρόπο την πρωτόγονη και μυστηριακή δύναμη

¹⁸⁷⁹ Βλ. εδῶ [151](#) και [171](#).

¹⁸⁸⁰ Βλ. εδῶ [213](#).

¹⁸⁸¹ Βλ. εδῶ [321](#).

¹⁸⁸² Βλ. εδῶ [367](#).

¹⁸⁸³ Βλ. εδῶ [356](#).

των ορίων και των εισόδων του ιερού χώρου, ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* έχει αποκληθεί “tragédie du passage” (διαβατήρια τραγωδία).¹⁸⁸⁴

Το μοτίβο της *ασυλίας* δημιουργεί ρόλους (τον *ικέτη*, τον *διώκοντα*, τον *σωτήρα*): ωστόσο, καθώς εξελίσσεται το δράμα, η αρχική κατηγοριοποίηση μπορεί ν’ ανατραπεί. Για τις *Ίκέτιδες* υπάρχουν ενδείξεις ότι στη διάρκεια της τριλογίας οι ρόλοι θ’ αλλάξουν —αν και τίποτα δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα, καθώς δεν υπάρχουν αρκετά τεκμήρια για την ανασύνθεση της δραματικής πλοκής της τριλογίας. Οι Δαναΐδες θα αποδειχθούν απειλητικές και, με τη δολοφονία των εξαδέλφων τους που θ’ ακολουθήσει, θα μετατραπούν σε *διώκτριες*, η προστάτιδα *πόλις* θα μεταβληθεί σε θύμα, ενώ ένας *διώκτης* (Λυγκεύς) θα μεταμορφωθεί σε *προστάτη*.¹⁸⁸⁵ Στις *Εὐμενίδες* άσυλο στην *πόλιν* βρίσκουν οι *διώκτριες*, ενώ ο *ικέτης* αναχωρεί για την πατρίδα του.¹⁸⁸⁶ Στους *Ήρακλειδες* η σωτηρία έρχεται παραδόξως από τους αδύναμους *ικέτες* με την εθελούσια θυσία της κόρης του Ηρακλή και με την ανάκτηση της νεότητας του Ιόλαου και τη συστράτευσή του στο πλευρό των Αργείων. Στο τέλος του έργου, με μια ειρωνική αντιστροφή των όρων, ένα μέλος της ομάδας των *ικετών* που *ικέτευε* για το δίκαιο του ανθρωπισμού (Αλκμήνη) επιδεικνύει τώρα απάνθρωπη συμπεριφορά εξοντώνοντας τον *διώκτη* (Ευρυσθέα) ο οποίος θα μετατραπεί σε *προστάτη* της πόλεως.¹⁸⁸⁷ Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* ο *ικέτης* έρχεται ως *σωτήρας* της πόλεως και ζητά να γίνει ο *προστάτης* της ενώ η αποδοχή του από την κοινότητα είναι το πρώτο βήμα για την ηρωοποίησή του. Στη συνέχεια η *ικεσία* του Πολυνεΐκη επιτρέπει στον Σοφοκλή να δείξει την ανατροπή της μοίρας μετατρέποντας τον Οιδίποδα από *ικέτη* σε *ικετευόμενο*. Και μάλιστα, ενώ το αίτημα του Οιδίποδα έγινε αποδεκτό, ο ίδιος απορρίπτει το αίτημα του γιου του (αν και όχι αδικαιολόγητα) και καλεί τις Ερινύες για να τον εκδικηθούν —τις ίδιες εκείνες θεές υπό την προστασία των οποίων έχει θέσει τον εαυτό του. Η σκηνή του Πολυνεΐκη είναι ένα στάδιο της μεταμόρφωσης του Οιδίποδα, του πλέον

¹⁸⁸⁴ Βλ. εδῶ [390](#).

¹⁸⁸⁵ Βλ. εδῶ [127](#).

¹⁸⁸⁶ Βλ. εδῶ [225](#).

¹⁸⁸⁷ Βλ. εδῶ [299](#).

ταλαιπωρημένου *ικέτη* της αττικής τραγωδίας, ο οποίος όμως στο τέλος του δράματος ισχυροποιείται, μεγαλώνεται και βαδίζει προς την ηρωοποίησή του.

Ο *ικέτης* έχει συχνά διπλό ρόλο: είναι ένα πρόσωπο που κινδυνεύει, υποφέρει και ταπεινώνεται, αλλά παράλληλα αποτελεί απειλή. Η *ικεσία* είναι στην ουσία μίμηση μιας πράξης που εμπεριέχει συμβολισμό επιθετικότητας, απειλής εναντίον αυτού που πρέπει να παραμείνει απαραβίαστο. Απειλή *μιάσματος* για την *πόλιν* επισείει η ενδεχόμενη αυτοκτονία των Δαναΐδων στον χώρο της *κοινοβωμίας* (*Ίκέτιδες*).¹⁸⁸⁸ Απειλή για το άβατον του ιερού χώρου αποτελεί η καταφυγή του μητροκτόνου Ορέστη στο δελφικό ιερό (*Αισχ. Εύ.* 40–41) και στον ναό της Πολιάδος (*Αισχ. Εύ.* 236–237) όπως και η είσοδος του Οιδίποδα στο ιερό άλσος των Ευμενίδων (*Σοφ. Οιδ. Κολ.* 37). Είναι συνηθισμένο στους *ικέτες* που αναζητούν άσυλο να διαβεβαιώνουν ότι είναι αγνοί ή έχουν εξαγνιστεί ώστε δεν αποτελούν πηγή *μιάσματος*. Ο Δαναός συμβουλεύει τις κόρες του να καθησυχάσουν τους ντόπιους λέγοντας ότι είναι καθαροί από αίμα (*Αισχ. Ίκ.* 194–196). Ο Ορέστης αγκαλιάζει το *παλαιόν βρέτας* στην Ακρόπολη της Αθήνας διαβεβαιώνοντας ότι τα χέρια του δεν είναι μιανό γιατί έχει περάσει χρόνος από τη μητροκτονία κι έχουν μεσολαβήσει καθαρμοί (*Αισχ. Εύ.* 236–239). Ο Οιδίπους εγγυάται ότι έρχεται ιερός κι αγνός φέρνοντας κέρδη για τους πολίτες της χώρας και υποστηρίζει την αθωότητά του ισχυριζόμενος ότι δεν είναι θύτης αλλά θύμα (*Σοφ. Οιδ. Κολ.* 271 κ.ε., 538–539, 547–548).

Οι *διώκτες* στις αισχύλειες *Ίκέτιδες*, στους *Ήρακλειδες* και στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* είναι συγγενείς των *ικετών* που αποσκοπούν σε ίδιον όφελος (οι Αιγύπτιοι στις *Ίκέτιδες* και ο Ευρυσθέης στην αρχή των *Ήρακλειδῶν* εκπροσωπούνται από τον κήρυκά τους). Στις *Εὐμενίδες* η νεκρή μητέρα εκπροσωπείται από τις μόνες αρμόδιες να εκδικηθούν τη δολοφονία της, τις χθόνιες θεότητες των τύψεων που προασπίζουν το μητριαρχικό δίκαιο. Οι *διώκτες* παρουσιάζονται ως ασεβείς, θρασεῖς και βίαιοι. Χρησιμοποιούν λεκτική και σωματική βία σε βάρος των *ικετών*. Παραβιάζουν τα δικαιώματα του *ικέτη*, αγνοούν τις υποχρεώσεις του *ξένου* και περιφρονούν την *πόλιν*. Η απόπειρα να συρθεί ο *ικέτης* μακριά από τον βωμό (που

¹⁸⁸⁸ Βλ. εδὼ [151](#).

ενίοτε εμπεριέχει απειλή για αρπαγή από τα μαλλιά) αποτελεί τυπικό μοτίβο των σκηνών *ασυλίας* στην τραγωδία. Η επέμβαση του Κρέοντα στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* μοιάζει πρωτότυπη γιατί ισχυρίζεται ότι δεν έρχεται να συλλάβει, ως συνήθως, τον *ικέτη*, αλλά να τον συνοδεύσει πίσω στην πατρίδα. Φυσικά η στάση του αποδεικνύεται υποκριτική, η πρόσκληση εμπεριέχει ιδιοτέλεια και τελικώς ο χαρακτήρας του *διώκτη* δεν παρεκκλίνει του κανόνος.

Τον ρόλο του *προστάτη* έχουν οι θεοί στους οποίους απευθύνεται η *ικεσία* ή *οι ηγέτες* της πόλεως, αλλά τον αποφασιστικό ρόλο έχει τελικώς ο λαός. Οι *Εὐμενίδες* είναι η μοναδική περίπτωση στη σωζόμενη αττική τραγωδία που οι θεοί ανταποκρίνονται στην παράκληση του *ικέτη* με θεϊκή επιφάνεια,¹⁸⁸⁹ όμως η σωτηρία του θα εξαρτηθεί και από την απόφαση ενός σώματος πολιτών. Στις *Ίκέτιδες* ως *προστάτης* εμφανίζεται ο Πελασγός, αλλά στην ουσία η παροχή ασύλου αποφασίζεται με ψηφοφορία από τη συνέλευση των Αργείων (ο Θησεύς στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη πράττει αναλόγως, ζητώντας τη συγκατάθεση του λαού του).¹⁸⁹⁰ Ο Δημοφών στους *Ήρακλειίδες* μοιάζει να μην ενεργεί με εξίσου δημοκρατικό τρόπο, ωστόσο η επιθυμία του λαού έχει ήδη εκφραστεί μέσω της συγκατάθεσης των πολιτών που αποτελούν τον Χορό.¹⁸⁹¹ Στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* ο Θησεάς εκπροσωπεί την αθηναϊκή δημοκρατία και ενσωματώνει όλες τις αρετές της πόλεως. Η συνάντηση *ικέτη* – *προστάτη*, απελευθερωμένη από το τυπικό της *ικεσίας*, είναι μια συνάντηση ισότιμων προσώπων κατά την οποία αναδεικνύονται όλες οι αρετές του *σωτήρα*: η φιλανθρωπία, η ευγένεια, η αποδοχή, η κατανόηση και η αποφασιστικότητα για δράση.¹⁸⁹²

9.1.4 Το αίτημα και η ανταπόκριση

Τα αιτήματα των *ικετών* ποικίλλουν, σε κάθε περίπτωση, όμως, απαραίτητη προϋπόθεση είναι ο *ικέτης* να γίνει αποδεκτός από την κοινότητα και να ενσωματωθεί μόνιμα ή προσωρινά, με διάφορους τρόπους. Οι Δαναΐδες ζητούν να τους χορηγηθεί άσυλο στο Άργος, ώστε ν' αποφύγουν τον «άσεβη» γάμο με τους Αιγυπτίους, και η

¹⁸⁸⁹ Βλ. εδῶ [223](#).

¹⁸⁹⁰ Βλ. εδῶ [152](#).

¹⁸⁹¹ Βλ. εδῶ [304](#).

¹⁸⁹² Βλ. εδῶ [359](#).

ικεσία του Δαναού στους βωμούς της πόλης ενισχύει το αίτημα αυτό. Ο Ορέστης ζητά να ελευθερωθεί από τις Ερινύες και να καθαρθεί από το *μίασμα* της μητροκτονίας, ώστε να γίνει αποδεκτός στην πόλη του, το Άργος. Οι Ηρακλείδες ζητούν να τους παρασχεθεί προστασία, ώστε στο απώτερο μέλλον να μπορέσουν να επιστρέψουν στο Άργος, στον θρόνο του πατέρα τους. Δεν φαίνεται να επιδιώκουν μόνιμη εγκατάσταση, όπως συμβαίνει με τις αισχύλειες *Ίκέτιδες* ή τον Οιδίποδα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή (αλλά και τις Ερινύες των *Εὐμενίδων*): μακροπρόθεσμα στόχος τους είναι να επιστρέψουν στη γη τους. Ο Οιδίπους, ως ιδιαίτερος *ικέτης*, ζητά να γίνει αποδεκτός ως *σωτήρ* και *προστάτης* της κοινότητας. Όσον αφορά στον Πολυνείκη, αίτημά του δεν είναι η ένταξη στην κοινότητα αλλά η αποκατάστασή του: κατά την *ασυλία* στον βωμό του Ποσειδώνα ζητά να του επιτραπεί να μιλήσει στον Οιδίποδα και κατόπιν να φύγει ασφαλής, ενώ κατά την *ικεσία* προς τον Οιδίποδα το αίτημά του είναι να έχει τη στήριξη του πατέρα του στην επίθεση εναντίον της Θήβας.

Το αίτημα των *ικετών* στην πραγματικότητα δεν γίνεται ποτέ αυτόματα δεκτό αλλά αποτελεί αφορμή για να τεθούν ζητήματα ηθικής, νομικής και πολιτικής φύσεως, τα οποία γίνονται αντικείμενα διαπραγμάτευσης ανάμεσα στους *ικέτες*, τον *προστάτη* και τον *διώκτη*. Αναπτύσσεται μια διαλεκτική ανάμεσα στην υποχρέωση της *πόλεως* να είναι δεκτική στους αιτούντες άσυλο και στην ανάγκη να προσδιοριστούν όρια στην υποδοχή των *ξένων*. Κατά τη διαδικασία της αποδοχής του αιτήματος ή της ένταξης του *ικέτη* στην κοινότητα είναι εμφανής η σημασία που δίνεται στις δημοκρατικές διαδικασίες —άλλοτε περισσότερο (*Ίκέτιδες*) και άλλοτε λιγότερο (*Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*), πάντοτε όμως υπάρχει συμμετοχή του λαού. Στις *Ίκέτιδες* η λύση δίνεται εκτός σκηνής από ένα σώμα πολιτών (την εκκλησία των Αργείων) με δημόσια συζήτηση, ψηφοφορία δι' ανατάσεως των χειρών και ομόφωνη απόφαση. Στις *Εὐμενίδες* η απόφαση λαμβάνεται ενώπιον των θεατών, επίσης από ένα σώμα πολιτών (τη Βουλή του Αρείου Πάγου), με ρίψη ψήφων σε κάλπη και αμφίτροπο αποτέλεσμα.¹⁸⁹³ Στους *Ηρακλείδες* διεξάγεται ένας *αγών λόγων* ο οποίος θυμίζει τον

¹⁸⁹³ Βλ. εδῶ [156](#).

τύπο των *αγώνων* που λάμβαναν χώρα στην Εκκλησία του Δήμου ή τη Βουλή.¹⁸⁹⁴ Ακόμα και στην περίπτωση του Οιδίποδα, ο οποίος μοιάζει να γίνεται αποδεκτός από τον Θησέα χωρίς συστάσεις κι επιχειρήματα, έχουν προηγηθεί δύο οδυνηρά στάδια κατά τα οποία ο *ικέτης* χρειάστηκε να αντιμετωπίσει τους πολίτες του Κολωνού, να διατυπώσει το αίτημά του και να προβάλει τα επιχειρήματά του.¹⁸⁹⁵

Με ποιο καθεστώς γίνονται δεκτοί οι ξένοι στην πόλιν; Στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου οι Δαναΐδες γίνονται δεκτές στο Άργος με την ιδιότητα του *μετοίκου*¹⁸⁹⁶ και όχι με βάση την αργίτικη καταγωγή τους, γιατί δεν ανήκουν στην αυτόχθονα γενεά των Πελασγών. Το ψήφισμα της εκκλησίας τους δίνει τη δυνατότητα να μετοικίσουν στη γη των Αργείων ως ελεύθεροι άνθρωποι. Εγγυάται το απαραβίαστο του προσώπου και της περιουσίας που τους παραχωρείται, και τους παρέχει προστασία από κάθε εχθρική επιβουλή. Ο πολίτης που δεν θα βοηθήσει τις *μετοίκους* σε περίπτωση κινδύνου, χάνει τα πολιτικά του δικαιώματα κι εξορίζεται. Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος (στ. 624): το ψήφισμα ενσαρκώνει τον νόμο του Ξένιου Δία. Στο τέλος του δράματος, σε μια λυρική και μεγαλειώδη έξοδο, οι *ικέτιδες* οδηγούνται εν πομπή στην πόλη. Αν οι υποθέσεις μας σχετικά με την εξέλιξη της πλοκής της τριλογίας είναι σωστές, τελικώς οι Δαναΐδες ενσωματώνονται στην πόλιν μέσω του γάμου τους με τους Αργείους πολίτες. Οι Ηρακλείδες στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη γίνονται δεκτοί στην Αθήνα μάλλον ως συγγενείς που καλούνται να επανενταχθούν στο γένος, δεν φαίνεται να επιδιώκουν μόνιμη εγκατάσταση και σκοπεύουν μακροπρόθεσμα να επιστρέψουν στη γη τους. Η Παρθένος, όμως, όπως και ο διώκτης Ευρυσθεύς, εντάσσονται στην πόλιν με τον θάνατο και τον ενταφιασμό τους στην αττική γη. Όσον αφορά στην περίπτωση του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν*, ακόμη κι αν δεχθούμε την εννοιολογικά παρακινδυνευμένη διόρθωση «ἐμπολιν» του στ. 637, αυτό δεν σημαίνει ότι ο ήρωας γίνεται δεκτός με την ιδιότητα του πολίτη υπό τη νομική σημασία του όρου: ο Οιδίπους παραμένει στην Αθήνα ως μέτοικος-ήρωας, ως ξένος —κάτι που ο ίδιος επιθυμούσε.¹⁸⁹⁷ Στην τελική σκηνή ο τυφλός Οιδίπους δεν

¹⁸⁹⁴ Βλ. εδὼ [306](#).

¹⁸⁹⁵ Βλ. εδὼ [360](#).

¹⁸⁹⁶ Βλ. εδὼ [155](#).

¹⁸⁹⁷ Βλ. εδὼ [363](#).

καθοδηγείται αλλά γίνεται οδηγός καθώς πορεύεται προς τον τόπο του θανάτου του ακολουθούμενος από συνοδεία, για να απομακρυνθεί στη συνέχεια από το πλήθος, να αποχωρισθεί από τις κόρες του, να αφήσει τον Θησέα σε απόσταση από τον τόπο της θέωσής του και να αναληφθεί μυστηριακά μέσα σε μια τραγική μοναξιά. Οι *Εύμενίδες* είναι το μόνο *δράμα ικεσίας* στο οποίο ενσωματώνονται στην κοινότητα οι *διώκτριες* ενώ ο *ικέτης* αναχωρεί για την πατρίδα του.¹⁸⁹⁸ Είναι επίσης το μόνο που τελειώνει με μια λαμπρή τελετουργική πομπή κατά την οποία οι *διώκτριες* συνοδεύονται για να βρουν καταφύγιο στην *πόλιν*.

Το μοτίβο της *ασυλίας* εμπλέκεται με τα θέματα του αφηρωισμού, της ανθρωποθυσίας και της θανάτωσης αιχμαλώτου πολέμου: η Αθήνα παρέχει προστασία κι εξασφαλίζει συμμάχους. Ο Οιδίπους, με τη μυστηριακή του ανάληψη στον Κολωνό, εισέρχεται στον κόσμο των ηρώων και μετατρέπεται σ' ένα ευεργετικό πνεύμα που θα χαρίσει στην Αθήνα παντοτινή προστασία από τις εχθρικές επιθέσεις. Οι Ερινύες βρίσκουν στην Αθήνα μια πολιτισμένη εστία κι έναν τόπο όπου θα λατρευτούν, προσφέροντας σε αντάλλαγμα ευημερία. Στους *Ηρακλειδες* έχουμε δύο διαφορετικές περιπτώσεις (την *ικέτιδα* Παρθένο και τον διώκτη Ευρυσθέα) ανθρώπων που με τον θάνατό τους και την ταφή τους στην αττική γη γίνονται ευεργέτες της. Η Παρθένος υποκινείται από τη θέλησή της να σώσει την πόλη που προσέφερε άσυλο στην οικογένειά της και είναι πρόθυμη να θυσιαστεί για να σώσει τ' αδέρφια της και την τιμή της (είναι η αρχαιότερη σκηνή εθελούσιας αυτοθυσίας για το κοινό συμφέρον στο ευριπίδειο δράμα). Ο Ευρυσθέας, χάρις σε μια παλιά προφητεία, από εχθρός της Αθήνας μεταμορφώνεται σε ευεργέτη της: η ταφή του δίπλα στο ιερό της Παλληνίδος Αθηνάς θα τον μετατρέψει σε προστάτη της *πόλεως* και μελλοντικό σωτήρα της. Αν και το βασικό του κίνητρο είναι η επιθυμία να εκδικηθεί τους απογόνους του Ηρακλή, οι επιδιώξεις του συμπίπτουν με το συμφέρον της Αθήνας.

Η αποδοχή του *ικέτη* από την κοινότητα δεν είναι ποτέ μια διαδικασία χωρίς πόνο. Οι πολίτες αναλαμβάνουν να προστατέψουν τους *ικέτες* παρότι γνωρίζουν ότι αυτό τους παρασύρει σε πόλεμο με τους *διώκτες*. Στις *Ίκετιδες* του Αισχύλου η αποδοχή των *Δαναΐδων* από την κοινότητα αποτελεί το θέμα ολόκληρης της τραγωδίας και η

¹⁸⁹⁸ Στις *Ίκετιδες* του Ευριπίδη ο Άδραστος και η ομάδα των *ικετών* επιστρέφουν στην πόλη τους.

σύγκρουση με τους *διώκτες* φαίνεται πως διαδραματιζόταν στο δεύτερο έργο της τριλογίας. Υποθέτουμε ότι το αποτέλεσμα της μάχης μεταξύ Αργείων και Αιγυπτίων ήταν ο θάνατος του Πελασγού κι ο αναγκαστικός γάμος των Δαναΐδων με τους γιους του Αιγύπτου, χωρίς, ωστόσο, να διαθέτουμε ασφαλή στοιχεία για την ανασύσταση της εκδοχής του μύθου που υιοθετήθηκε από τον ποιητή.¹⁸⁹⁹ Στους *Ηρακλειδες* η λύση στο αίτημα των *ικετών* δίνεται πολύ νωρίς —ήδη στον στ. 287. Όταν, όμως, το αντίτιμο γίνεται δυσανάλογα βαρύ —διότι πέραν της εμπλοκής σε πόλεμο προκύπτει ο θεϊκός χρησμός να θανατωθεί μία ευγενής κόρη προς τιμήν της Περσεφόνης (*Ηρακλ.* στ. 408–409)— ο ηγέτης (ο Δημάρατος) θέτει τα δικαιώματα των πολιτών υπεράνω εκείνων των ξένων *ικετών*. Η διέξοδος από την αμηχανία θα δοθεί από την εθελούσια θυσία μιας *ικέτιδας* και οι *προστάτες* από κοινού με τους *ικέτες* θ' αντιμετωπίσουν με επιτυχία τους *διώκτες* στο πεδίο της μάχης. Η σύλληψη και η θανάτωση του *διώκτη* Ευρυσθέα, που αποτελεί εύρημα του ποιητή, αποδεικνύεται συμφέρουσα για την *πόλιν* ενώ η απόδοση της εκτέλεσής του σε μία *ικέτιδα*, σε ένα πρόσωπο που είναι συγχρόνως γυναίκα και μη Αθηναία, απαλλάσσει τους Αθηναίους από το στίγμα μιας ανήθικης και απάνθρωπης συμπεριφοράς προς τον αιχμάλωτο πολέμου.¹⁹⁰⁰ Στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* ο Θησέας, ως ιδανικός ηγέτης μιας ουτοπικής *πόλεως-κράτους*, συγκρούεται με τον *διώκτη* για να σώσει τον *ικέτη* και ν' απελευθερώσει τις θυγατέρες του.¹⁹⁰¹ Στις *Εύμενίδες* για την αντιμετώπιση των *διωκτριών* προκρίνεται ως αποτελεσματικότερο μέσο η *πειθῶ*. Η αντιπαράθεση *ικέτη* – *διώκτη* γίνεται ενώπιον δικαστηρίου και η δίκη αποτελεί την κορύφωση του δράματος και κρίσιμη καμπή στην τριλογία, καθώς παριστά τη νέα θεσμοθετημένη απονομή δικαιοσύνης. Στο τέλος του δράματος η Δύναμη συμπράττει με την Πειθῶ. Η θεά Αθηνά με εκτενή επιχειρηματολογία πείθει τις *διώκτριες* να μετατοπίσουν τη σφαίρα δράσης τους από τη φυλή ή τον *οίκον* στην *πόλιν*: παραμένοντας χθόνιες, θα προσφέρουν τα αγαθά της γης στους πολίτες διατηρώντας παράλληλα και τον ρόλο τους ως όργανα τιμωρίας.

¹⁸⁹⁹ Βλ. εδῶ [127](#).

¹⁹⁰⁰ Βλ. εδῶ [314](#).

¹⁹⁰¹ Βλ. εδῶ [365](#).

9.1.5 Σκηνική παρουσίαση

Κάθε προσπάθεια ανασύνθεσης της σκηνικής παρουσίασης των τραγικών σκηνών *ασυλίας* συνδέεται αφενός με τη δυνατότητα ανάκτησης πληροφοριών μέσα από το δραματικό κείμενο και αφετέρου με το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής μορφής του θεατρικού χώρου. Κατά την άποψή μου το δραματικό κείμενο μπορεί να αποτελέσει αξιόπιστη πηγή σκηνοθετικών οδηγιών αν αξιοποιηθούν λεκτικές ενδείξεις που αποτελούν έμμεσες σκηνικές οδηγίες.¹⁹⁰² Στο πρόβλημα της μορφής του Θεάτρου του Διονύσου Ελευθερέως, όπου διεξήχθησαν οι πρώτες διδασκαλίες των δραμάτων, δε φαίνεται να έχει δοθεί οριστική απάντηση. Την έρευνά μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα το θέμα του σκηνικού χώρου —δηλαδή η *ορχήστρα*, το σκηνικό οικοδόμημα και ο χώρος μπροστά από αυτό— για τη μορφή των οποίων υπάρχει μεγάλη διάσταση απόψεων ανάμεσα στους μελετητές. Τείνω να πιστέψω ότι υπήρχε εξ αρχής στο Θέατρο του Διονύσου ένα κτίσμα για πρακτική, σκηνογραφική χρήση, ξύλινο και άμορφο, που έμελλε να εξελιχθεί στη λεγόμενη *σκηνή*.¹⁹⁰³ Εξάλλου η *σκηνή* χρησιμοποιείται από τον Αισχύλο στην *Όρέστεια* με τέτοια επιτήδευση ώστε αποκλείεται να αποτελούσε καινοτομία. Όσον αφορά στη *σκηνή* της Περικλείας ανοικοδόμησης, σύμφωνα με τα νέα ανασκαφικά δεδομένα θα πρέπει να ήταν ίδιου περίπου τύπου και διαστάσεων με την ύστερη κλασική, με επίπεδη στέγη για τη χρησιμοποίηση της *μηχανής*, κάποια κλίμακα που θα επέτρεπε τη χρήση της στέγης ως *θεολογείου* και παρασκήνια. Κατά την εκτίμησή μου, οι φιλολογικές κυρίως —και δευτερευόντως οι εικονογραφικές— μαρτυρίες υποδεικνύουν την ύπαρξη μιας ελαφρά υπερυψωμένης ξύλινης εξέδρας, πρόδρομου του ελληνιστικού *λογείου*, που θα επικοινωνούσε με την *ορχήστρα* μέσω χαμηλής κλίμακας.¹⁹⁰⁴ Το στοιχείο αυτό ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της αρχαίας τραγωδίας όπου υπάρχει αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στους υποκριτές και στον Χορό, και παράλληλα διάκριση ανάμεσα στο «εγώ» και στο «εμείς». Απολύτως απαραίτητο στοιχείο σκηνικού εξοπλισμού για τις σκηνές *ασυλίας* είναι ασφαλώς ο βωμός. Θεωρώ πιθανότερο ότι κατασκευαζόταν ένας κινητός βωμός που προσαρμοζόταν στις απαιτήσεις κάθε παράστασης και

¹⁹⁰² Βλ. εδώ [72](#).

¹⁹⁰³ Βλ. εδώ [58](#).

¹⁹⁰⁴ Βλ. εδώ [61](#).

τοποθετείτο στο κατάλληλο για την εκάστοτε περίσταση σημείο.¹⁹⁰⁵

Όσον αφορά στις παραστάσεις αττικού δράματος που παρουσιάζονταν στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία, δεν γνωρίζουμε αν ακολουθούσαν την αρχική σκηνοθεσία που είχε γίνει υπό την καθοδήγηση των ίδιων των τραγικών ποιητών.¹⁹⁰⁶ Επίσης αγνοούμε ποια μορφή είχαν τα θεατρικά οικοδομήματα των κλασικών χρόνων στις περιοχές αυτές, καθώς τα σωζόμενα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα χρονολογούνται σε μεταγενέστερες περιόδους.

Το μοτίβο της *ασυλίας* δίνει στον δραματουργό τη δυνατότητα να δημιουργήσει έναν *σκηνικό πίνακα* και να προσελκύσει το βλέμμα του θεατή σ' ένα οπτικώς σαφές σχήμα, εστιάζοντας στον βωμό ή στο άγαλμα του θεού και συγκεντρώνοντας τα πρόσωπα του δράματος γύρω από τον χώρο του *ασύλου*. Στο αρχαιότερο από τα *δράματα ικεσίας*, που είναι οι *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, κέντρο της δράσης είναι ένας βωμός πολύ μεγάλων διαστάσεων (ώστε όλα τα μέλη του Χορού να έχουν φυσική επαφή μ' αυτόν) στολισμένος με *κλάδους ικεσίας*. Επάνω ή πίσω από τον βωμό υπάρχουν τουλάχιστον τέσσερα (ή δώδεκα το πλείστον) ευμεγέθη ξύλινα είδωλα θεοτήτων.¹⁹⁰⁷ Δεν θα απέκλεια την πρόταση σύμφωνα με την οποία ως βωμός χρησιμοποιείται το ίδιο το σκηνικό οικοδόμημα,¹⁹⁰⁸ αν και δεν έχουμε σαφείς ενδείξεις για την ύπαρξή του κατά την εποχή αυτή. Για τις εισόδους και τις εξόδους των υποκριτών και του Χορού απαιτούνται μόνον οι πλαϊνές δίοδοι. Στην τραγωδία είναι φανερή η διάκριση μεταξύ του ιερού χώρου της *κοινοβωμίας* και μιας μη καθαγιασμένης περιοχής που υποτίθεται ότι αποτελούσε τμήμα ενός ιερού άλσους και η οποία αντιστοιχούσε στον χώρο της *ορχήστρας*. Όπως υποστήριξα, η *κοινοβωμία* πρέπει να βρισκόταν στο πίσω μέρος της *ορχήστρας*, σε υψηλότερο επίπεδο από αυτήν και συμμετρικά προς το άνοιγμα του κοίλου, ώστε να επιτρέπει την ελεύθερη όρχηση των χορευτών και την απρόσκοπτη κίνηση των υποκριτών του διαλογικού μέρους.¹⁹⁰⁹ Η παράσταση της *Όρέστειας* το 458 π.Χ. θεωρείται τομή γιατί

¹⁹⁰⁵ Βλ. εδών [67](#).

¹⁹⁰⁶ Βλ. εδών [78](#).

¹⁹⁰⁷ Βλ. εδών [164](#) κ.ε.

¹⁹⁰⁸ Βλ. εδών [164](#).

¹⁹⁰⁹ Βλ. εδών [166](#).

αποδεικνύει τη συστηματική χρήση *σκηνής*: ορίζονται τα όρια της δράσης και υπάρχει σήμανση του σκηνικού βάθους. Στις *Εὐμενίδες* τόσο ο *ομφαλός* όσο και το *παλαιόν βρέτας*, γύρω από τα οποία αναπτύσσονται οι σκηνές *ασυλίας*, θα πρέπει να βρίσκονταν σε εμφανή θέση, όχι απαραίτητα όμως στο κέντρο της *ορχήστρας*. Η σκηνική πρόσοψη θα αναπαριστούσε τον ναό του Απόλλωνα, κατά την *ασυλία* στον *ομφαλό*, και της Αθηνάς, κατά την *ασυλία* στο Παλλάδιο. Θεωρώ λογική και εφικτή τη χρησιμοποίηση *εκκυκλήματος* μέσω της κεντρικής θύρας της *σκηνής* (μόνο μία θύρα είναι απαραίτητη) και κατά τα δύο επεισόδια *ασυλίας*, προκειμένου να μετατραπεί ο εσωτερικός σκηνικός χώρος σε δραματικό, πράγμα το οποίο θα ενίσχυε επιπλέον τον οπτικό παραλληλισμό των δύο σκηνών. Στους *Ηρακλειίδες* το κέντρο της δράσης είναι ένας βωμός μεγάλων διαστάσεων, ώστε να είναι δυνατόν να καθίσει σ' αυτόν μια ομάδα *ικετών*, στολισμένος με τα σύμβολα της *ικεσίας*. Ο βωμός πιθανότατα βρισκόταν εντός της *ορχήστρας* αλλά κοντά στη σκηνική πρόσοψη, η οποία αναπαριστούσε τον ναό του Διός και διέθετε μία κεντρική θύρα για την επικοινωνία με το εσωτερικό.¹⁹¹⁰ Για τον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶν* θεωρώ απαραίτητη την ύπαρξη ενός ρεαλιστικού σκηνικού που θα απεικόνιζε το ιερό άλσος, καθώς η ιερότητα του χώρου δεν δηλώνεται από την παρουσία βωμών ή αγαλμάτων, αλλά υποβάλλεται από το ίδιο το τοπίο.¹⁹¹¹ Ασφαλώς το υπαίθριο θέατρο συντελεί στην αίσθηση του φυσικού περιβάλλοντος, όμως η σπουδαιότητα του χώρου και των ορίων στην τραγωδία αυτή, καθώς και η εξάρτηση του *Οιδίποδα* από τον χώρο, καθιστούν αναγκαία, όπως υποστήριξα, την απεικόνιση του ιερού τόπου, ο οποίος θα μπορούσε εύκολα να παρασταθεί με τη βοήθεια ζωγραφικών πινάκων στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος. Το σκηνικό οικοδόμημα εξυπηρετεί, εκτός των άλλων, στη γρήγορη μεταμπίεση του *Οιδίποδα* σε αγγελιαφόρο μετά την αποθέωσή του και στην κάλυψη του *βροντείου* που χρησιμοποιείται στην τελική σκηνή. Απαραίτητη είναι μόνο μία κεντρική θύρα-πύλη που θα οδηγούσε μέσα από τα δένδρα στο εσωτερικό του άλσους. Και εδώ, όπως στις αισχύλειες *Ίκέτιδες*, υπάρχει η διάκριση μεταξύ ιερής και βέβηλης περιοχής, και μια μικρή διαφορά ύψους θα εξυπηρετούσε τη σκηνική δράση. Η ιερή περιοχή θα μπορούσε να είναι μια ελαφρά υπερυψωμένη εξέδρα κατά

¹⁹¹⁰ Βλ. εδῶ [316](#) κ.ε.

¹⁹¹¹ Βλ. εδῶ [370](#) κ.ε.

μήκος της σκηνικής πρόσοψης, ανάλογη με το υψηλό *λογείο* των ελληνοιστικών χρόνων, που θα επικοινωνούσε με την *ορχήστρα* μέσω μιας χαμηλής κλίμακας.

Οι ενδείξεις για την ενδυματολογία των *ικετών* άλλοτε είναι πενιχρές (*Ηρακλειίδες*)¹⁹¹² και άλλοτε εξαιρετικά λεπτομερείς (*Ίκέτιδες*).¹⁹¹³ Ο Αισχύλος επιμένει πολύ στην περιγραφή των ενδυμάτων, χρησιμοποιώντας το ένδυμα ως δομικό στοιχείο του μύθου, εργαλείο της πλοκής και στοιχείο εντυπωσιασμού του κοινού. Στις *Ίκέτιδες* γίνεται φανερό ότι ο ποιητής επιδιώκει να ξενίσει με την εξωτική, πολυτελή και «βαρβαρική» εμφάνιση των Δαναΐδων, που έρχεται σε αντίθεση με τον ελληνικό χαρακτήρα της ικετευτικής τελετουργίας. Για τα μέλη του Χορού θα χρησιμοποιήθηκαν στολές ιδιαίτερα ποικιλμένες που θα έδιναν την εντύπωση ότι είναι βαρύτιμες. Είναι πολύ πιθανόν ότι οι Δαναΐδες είχαν αρχικά (μέχρι τον στ. 274) καλυμμένα τα πρόσωπά τους (αποδίδεται ιδιαίτερη, συμβολική σημασία στη «Σιδονία καλύπτρα»). Ανάλογα «βαρβαρικά» χαρακτηριστικά θα πρέπει να είχε και η στολή του υποκριτή που υποδυόταν τον Δαναό, σε αντίθεση με το απέριττο ένδυμα εκείνου που είχε τον ρόλο του Έλληνα βασιλιά. Κάποιες αμυδρές νύξεις για τους *διώκτες* αναφέρουν στοιχεία που τονίζουν την αιγυπτιακή τους καταγωγή: λευκά ενδύματα και μελαμψό δέρμα. Στην περίπτωση των *Εύμενίδων*¹⁹¹⁴ ο εντυπωσιασμός προέρχεται κυρίως από την αποκρουστική και τρομακτική εμφάνιση του Χορού, δηλαδή των *διωκτριών*, με τους μαύρους χιτώνες (στη σκηνή της εξόδου αντικαθίστανται από πορφυρούς), τα φαιά προσώπια και τα ομοιώματα φιδιών στα μαλλιά. Σε αντίθεση με τις θεές του Σκότους, ο Απόλλων θα πρέπει να είχε λευκά ενδύματα και η Αθηνά την απαστράπτουσα πανοπλία της. Ο υποκριτής που υποδυόταν τον Ορέστη είναι πολύ πιθανόν ότι άλλαζε ένδυμα ή και προσωπίο ανάμεσα στις δύο σκηνές *ασυλίας*.¹⁹¹⁵ Στους Δελφούς θα είχε όψη ανθρώπου κατελιμμένου από μανία, με ταλαιπωρημένα ενδύματα, *ικετηρία* στο ένα χέρι και ματωμένο εγχειρίδιο στο άλλο, και οι παλάμες του ίσως είχαν κόκκινη βαφή σαν να έσταζαν αίμα. Κατά την *ασυλία* στο Παλλάδιο έχει μεσολαβήσει μεγάλο χρονικό

¹⁹¹² Βλ. εδώ [318](#).

¹⁹¹³ Βλ. εδώ [166](#) κ.ε.

¹⁹¹⁴ Βλ. εδώ [206](#) κ.ε.

¹⁹¹⁵ Βλ. εδώ [211](#) κ.ε.

διάστημα κι έχουν τελεστεί καθαρμοί· ίσως ο *ικέτης* φορούσε απλά ταξιδιωτική περιβολή, δηλαδή κοντό χιτώνα, γλαμούδα και πίλο ή πέτασο. Το είδωλο της Κλυταιμήστρας θα πρέπει παρουσιαζόταν με βασιλική ενδυμασία η οποία θα έφερε σχισίματα και κηλίδες αίματος, τεκμήρια των φονικών τραυμάτων. Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* οι ηθοποιοί που υποδύονταν τον Οιδίποδα και την Αντιγόνη θα φορούσαν ενδύματα ταλαιπωρημένα από την πολυήμερη περιπλάνηση.¹⁹¹⁶ Η στολή του Οιδίποδα θα πρέπει να διατηρούσε κάποια διακριτικά του βασιλικού αξιώματος, όπως γίνεται έμμεσα αντιληπτό, αλλά η φθαρμένη της εμφάνιση θα μαρτυρούσε τη δυστυχία στην οποία είχε περιπέσει ο ήρωας. Ο Οιδίπους στηριζόταν σε ραβδί και κρατούσε τον σάκο του επαίτη για να βάζει τις ελεημοσύνες. Οι ενδυμασίες του Θησέως και του Κρέοντος θα έφεραν τα σύμβολα του αξιώματός τους. Για την Ισμήνη γνωρίζουμε ότι φορούσε θεσσαλικό σκιάδιο στο κεφάλι (στ. 312–314) —και ίσως είχε ταξιδιωτική ενδυμασία, αφού έφθασε «Αϊτναίας ἐπὶ πώλου»— και για τον Πολυνείκη έχουμε την έμμεση ένδειξη ότι η ενδυμασία του ήταν αργίτικη.

Για τη χρήση των προσωπειών επίσης μπορούμε να αναζητήσουμε κάποια στοιχεία στα δραματικά κείμενα. Η μαρτυρία για τη χρήση χρωμάτων στα προσωπεία του Αισχύλου (*Σούδα* s.v. Αἰσχύλος) επιβεβαιώνεται από στοιχεία που αντλούμε από τα αισχύλεια κείμενα. Στις *Ίκέτιδες* υπάρχουν ενδείξεις για χρήση προσωπειών που έδειχναν μελαψή την επιδερμίδα —ίσως και μελαψής βαφής για το ακάλυπτο δέρμα— τόσο για τα μέλη του Χορού και τον Δαναό, όσο και για τους Αιγύπτιους *διώκτες*. Φαιά προσωπεία με ίχνη του αίματος που έσταζε από τα μάτια τους και περούκες με ομοιώματα φιδιών στα μαλλιά είναι πιθανό να φορούσε ο Χορός των Ερινύων στις *Εὐμενίδες*, γεγονός που συμφωνεί με την πληροφορία του λεξικού *Σούδα* (s.v. Αἰσχύλος) ότι ο Αισχύλος πρώτος επινόησε τρομακτικά προσωπεία (πρῶτος εὔρε προσωπεῖα δεινὰ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικούς). Ο Οιδίπους πρέπει να είχε προσωπείο που δήλωνε την τυφλότητά του, μάλλον αποκρουστικό, ίσως με ίχνη αίματος που φανέρωναν τα πλήγματα της αυτοτύφλωσής του και με πρόσθετη φενάκη που θα έδειχνε λευκά αχτένιστα μαλλιά.

¹⁹¹⁶ Βλ. εδῶ [376](#) κ.ε.

Θα νόμιζε κανείς ότι τα *δράματα ικεσίας* είναι κυρίως στατικά, όμως υπάρχει διαρκής κινητικότητα και εναλλαγή σκηνών ηρεμίας με σκηνές έντασης. Στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου και στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶν* οι *ικέτες* καταλαμβάνουν σιγά σιγά τις θέσεις τους στον ιερό χώρο στην αρχή του έργου. Στους *Ήρακλειδες* με την έναρξη του δράματος οι *ικέτες* έχουν ήδη πάρει τη θέση τους στον βωμό του Αγοραίου Διός.¹⁹¹⁷ Ο Ευριπίδης αρεσκόταν στις πλαστικές σκηνικές εικόνες (ταμπλώ) *ικεσίας* στην αρχή των έργων, που προσέδιδαν την αίσθηση της διάρκειας και προέβαλλαν τον τελετουργικό χαρακτήρα της *ικεσίας* και την απόγνωση των χαρακτήρων δημιουργώντας δραματική ένταση. Οι εναρκτήριες πλαστικές σκηνικές εικόνες (“opening tableaux”), είτε αφορούν *ικέτες* είτε όχι, απεικονίζουν πάντοτε την αδυναμία και την απομόνωση των χαρακτήρων που παρουσιάζονται.¹⁹¹⁸ Η *Άνδρομάχη*, οι *Ίκέτιδες*, ο *Ήρακλής* και η *Ελένη* αρχίζουν επίσης με πλαστική σκηνική εικόνα *ικεσίας* σε βωμό (στην *Ελένη* η ομώνυμη ηρωίδα είναι *ικέτις* στο μνήμα του Πρωτέως) και η περίπτωση των *Ήρακλειδῶν* είναι το αρχαιότερο σωζόμενο παράδειγμα.¹⁹¹⁹ Στις *Ίκέτιδες*, παρότι το μοτίβο της *ασυλίας* αποτελεί τη μοναδική δράση, οι σκηνές δεν είναι στατικές καθώς το δυναμικό στοιχείο εξασφαλίζεται από τη διαρκή μετακίνηση του Χορού από το ύψωμα του βωμού στην *ορχήστρα* και το αντίθετο, από τις συχνές εισόδους και εξόδους ενός πλήθους *κωφών προσώπων* που συνόδευαν τους υποκριτές και από τη βίαιη κινητικότητα της σκηνής

¹⁹¹⁷ Για αντιπαραβολή του εναρκτήριου πίνακα των *Ήρακλειδῶν* με την είσοδο των Δαναΐδων στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου βλ. ΑÉLION (1983) II, 21 κ.ε.

¹⁹¹⁸ HALLERAN (2014) 80. Βλ. και BURIAN (1977b).

¹⁹¹⁹ KOPPERSCHMIDT (1971) 335. Πρβλ. HALLERAN (2014) 80. Η Aéliion [AÉLION (1983) II, 17, σημ. 8] παρατηρεί ότι, αν δεχθούμε την εκτίμηση του Murray [MURRAY (1912)] σύμφωνα με την οποία ο πρόλογος μιας τραγωδίας αναλογεί στην πρόρρηση του ιεροφάντη πριν από ένα ιερό δρώμενο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι τα *δράματα ικεσίας* διατήρησαν μ’ αυτό τον τρόπο μια σημαντική πράξη της τελετουργίας. Όσον αφορά στους άλλους δύο μεγάλους τραγικούς, ανάλογη σκηνή έχει υποθεθεί μόνον για τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Ο *Οιδίπους Τύραννος* (περ. 430–425 π.Χ.) αρχίζει με σκηνή *ικεσίας* Θηβαίων πολιτών, με προεξάρχοντα τον γέροντα ιερέα του Δία, στους βωμούς μπροστά από τα ανάκτορα του βασιλιά Οιδίποδα. Δεν πρόκειται για *ασυλία* — οι *ικέτες* θέλουν να απευθυνθούν στον άνακτα για τη συμφορά που μαστίζει τη χώρα — και η *ικεσία* δεν επεκτείνεται στον κορμό του δράματος. Έχει συζητηθεί πολύ αν οι *ικέτες* εισέρχονταν τελετουργικά και καταλάμβαναν σιγά σιγά τις θέσεις τους στις βαθμίδες που υπήρχαν έξω από το ανάκτορο ή αν χρησιμοποιήθηκε το τέχνασμα της «ακυρωθείσας εισόδου» (“canceled entry”) που θα επέτρεπε τη δημιουργία ενός πλαστικού εναρκτήριου πίνακα (“opening tableau”). Ο Burian [BURIAN (1977b) 83–84] υποστήριξε με πειστικά επιχειρήματα ότι μία πομπή *ικετών*, οι οποίοι θα προσέρχονταν στον Τύραννο σαν σε θεό, θα συμφωνούσε με τις κειμενικές ενδείξεις και θα δημιουργούσε μια σκηνική εικόνα μεγαλειώδη και υποβλητική. Πρβλ. KNOX (1957) 159–160.

των Αιγυπτίων.¹⁹²⁰ Στις *Εύμενίδες*, κατά την *ασυλία* στο Δελφικό ιερό¹⁹²¹ οι γεμάτες ένταση σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη: η είσοδος της Πυθίας στο μαντείο και η άμεση σχεδόν έξοδός της σε κατάσταση πανικού, η είσοδος του Ορέστη με τις κοιμισμένες Ερινύες πάνω στο εκκύκλημα και η επιφάνεια του Απόλλωνα, η εμφάνιση του φάσματος της Κλυταιμίστρας και η αφύπνιση των Ερινύων, η επανεμφάνιση του Απόλλωνα, ο έντονος διάλογός του με τις χθόνιες θεότητες και η εκδίωξή τους από το Δελφικό ιερό. Ανάμεσα στις δύο σκηνές *ασυλίας* μεσολαβεί ένα κενό κατά το οποίο ο σκηνικός χώρος μένει άδειος και μέσω του οποίου γίνεται αισθητή η αλλαγή του δραματικού χώρου και χρόνου. Κατά την *ασυλία* στο Παλλάδιο,¹⁹²² παρότι ο Ορέστης βρίσκεται καθηλωμένος στο *ιερόν βρέτας*, το δυναμικό στοιχείο εξασφαλίζεται από την επιστροφή των Ερινύων που εισέρχονται *σποράδην* σε μικρές άτακτες ομάδες καταδιώκοντας το θύμα τους, για να το εντοπίσουν και να εκτελέσουν τον παραγμένο «δέσμιον ὕμνον», και από την εντυπωσιακή επιφάνεια της Αθηνάς. Την βίαιη κινητικότητα των προηγούμενων σκηνών αντικαθιστά η συντεταγμένη, τελετουργική, μετακίνηση ενός μεγάλου πλήθους προσώπων για τη διεξαγωγή της Δίκης,¹⁹²³ που καταλήγει στην μεγαλειώδη πομπή της εξόδου. Στους *Ηρακλειίδες*¹⁹²⁴ όλη η δράση διεξάγεται στην περιοχή του βωμού, γύρω από τον οποίο κινούνται όλα τα πρόσωπα, ενώ οι μικροί *ικέτες* ουδέποτε εγκαταλείπουν τον χώρο του ασύλου. Εντούτοις, η κινητικότητα εξασφαλίζεται από το πλήθος των προσώπων που εισέρχονται είτε από τη θύρα της *σκηνής* είτε από τις *παρόδους*, τη βίαιη επίθεση του Κήρυκα και τις συγκρούσεις ανάμεσα σε *ικέτη*, *διώκτη* και *σωτήρα* που εναλλάσσονται με σκηνές ηρεμίας. Ακόμα και στην περίπτωση του Οιδίποδα,¹⁹²⁵ του τυφλού γέροντα που έχει ανάγκη βοήθειας για να περπατήσει και μόνον, υπάρχει κίνηση στον σκηνικό χώρο. Ο Οιδίπους και η Αντιγόνη εισέρχονται σιγά σιγά στον χώρο του άλσους, κρύβονται για λίγο πίσω από τους ζωγραφικούς πίνακες που παρίσταναν τη βλάστηση, προβάλλουν διστακτικά και βαδίζουν προς το μέρος του Χορού, σταματούν για ένα διάστημα στο «άσκέπαρνον

¹⁹²⁰ Βλ. εδὼ [169](#) κ.ε.

¹⁹²¹ Βλ. εδὼ [196](#) κ.ε.

¹⁹²² Βλ. εδὼ [207](#) κ.ε.

¹⁹²³ Βλ. εδὼ [212](#) κ.ε.

¹⁹²⁴ Βλ. εδὼ [318](#) κ.ε.

¹⁹²⁵ Βλ. εδὼ [377](#).

βάθρον» του ιερού άλσους, προχωρούν αργότερα στο όριο. Δεν αποκλείεται ο Οιδίπους να σηκώνόταν κατά διαστήματα, αλλά δεν είναι καθόλου απαραίτητο να απομακρύνεται από την περιοχή του «αντιπέτρου βήματος» και είναι αρκετά πιθανό ότι παρέμενε καθισμένος στο μεγαλύτερο μέρος της τραγωδίας. Εντούτοις, στον σκηνικό χώρο υπάρχει διαρκής κίνηση καθώς τα πρόσωπα του δράματος εισέρχονται αναλόγως από τη δεξιά ή την αριστερή *πάροδο* και κατευθύνονται προς αυτόν. Στην τελική σκηνή ο Οιδίπους σηκώνεται μεγαλόπρεπα και, χωρίς να υποβαστάζεται από κανέναν, εισέρχεται στο ιερό άλσος από την κεντρική πύλη της *σκηνής*. Τα πρόσωπα που τον ακολούθησαν θα επανεμφανισθούν, το ένα μετά το άλλο, εξερχόμενα από την ίδια θύρα.

9.2 Το μοτίβο ασυλίας στην *Αλκμήνη* και τον *Τήλεφο* του Ευριπίδη

Στην *Αλκμήνη* και στον *Τήλεφο* το θέμα της *ασυλίας* πρέπει να ήταν πολύ περιορισμένο και ν' αποτελούσε ένα στοιχείο της δράσης (καταφυγή σε βωμό σε περίπτωση ξαφνικής απειλής) ανάμεσα σε πολλά άλλα.

Οι γνώσεις μας για την πλοκή της ευριπίδειας *Αλκμήνης* είναι περιορισμένες. Με βάση τα ελάχιστα σωζόμενα αποσπάσματα, τη μυθολογική παράδοση και τις φιλολογικές μαρτυρίες, μπορεί να υποθεθεί αλλά όχι και να αποδειχθεί η ύπαρξη σκηνής *ασυλίας* και *πυράς*. Είναι ένα επεισόδιο που απεικονίζεται μόνον στις αγγειογραφικές παραστάσεις και θεωρήθηκε νεωτερισμός του Ευριπίδη καθώς συνδυάστηκε με σωζόμενο χωρίο του δράματος (απ. 90 Κ.).¹⁹²⁶ Η σκηνή *ασυλίας* της *Αλκμήνης* ανταποκρίνεται στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται το μυθικό υπόβαθρο ο μεγάλος τραγικός, και η απειλή καύσης *ικέτη* που αναζητά *άσυλο* σε βωμό συναντάται και σε άλλες τραγωδίες του.¹⁹²⁷ Αν το επεισόδιο αποτελούσε μέρος του δράματος, πιστεύω ότι τα σκηνοθετικά προβλήματα θα μπορούσαν να επιλυθούν και δεν θεωρώ απαραίτητο να αποκλειστεί η επί σκηνής παρουσίασή του και να προκριθεί η μεταφορά του μέσω *αγγελικής ρήσεως*. Επίσης, το πρόβλημα της επιφάνειας του Διός θα μπορούσε να παρακαμφθεί, καθώς θα ήταν δυνατόν να

¹⁹²⁶ Βλ. εδώ [402](#).

¹⁹²⁷ Βλ. εδώ [404](#).

δηλωθεί η επέμβασή του με μια σχετική ένδειξη (π.χ. βροντή), ή να εμφανισθεί ο θεός με τη μορφή του Αμφιτρύωνα.¹⁹²⁸

Η πλοκή του ευριπίδειου *Τηλέφου* μπορεί να ανασυντεθεί με σχετική βεβαιότητα με βάση τα σωζόμενα αποσπάσματα, τον μύθο που παραδίδεται από τον Υγίνο, τις φιλολογικές μαρτυρίες και τις σκηνές παρατραγωδίας από τους *Άχαρνης* και τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη.¹⁹²⁹ Το στοιχείο της *ασυλίας* στον μύθο του Τηλέφου είναι αρχαιότερο της ευριπίδειας τραγωδίας, ο Ευριπίδης, όμως, χειρίστηκε τον παραδεδομένο μύθο τελείως διαφορετικά απ' ό,τι το έπος ή το αισχύλειο δράμα, φέρνοντας τον ήρωα πιο κοντά στον καθημερινό άνθρωπο. Η σκηνή της *ασυλίας* συνδυαζόταν μ' ένα επεισόδιο εντυπωσιακό: την απειλή θανάτωσης του μικρού Ορέστη, η οποία χρησιμοποιείται για να εκβιάσει την αποδοχή του αιτήματος.¹⁹³⁰ Το επεισόδιο προσέδιδε στην πλοκή ιδιαίτερο πάθος και επέτρεπε την εμπλοκή γυναικείων χαρακτήρων σε μια τραγωδία που διαδραματίζεται στον χώρο ενός στρατοπέδου και έχει θέμα κατεξοχήν ανδρικό.¹⁹³¹ Τα κειμενικά αποσπάσματα δεν δίνουν πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο βρέθηκε ο Ορέστης στα χέρια του Τηλέφου ούτε για την αντίδραση του Αγαμέμνονα στην αρπαγή του βρέφους (αναφέρονται μόνο στη λογομαχία του με τον Μενέλαο για την πραγματοποίηση της εκστρατείας). Ένα από τα πρόσωπα του δράματος ήταν η Κλυταιμίστρα, παραμένει ωστόσο ασαφής ο ρόλος που διαδραμάτισε στην εξέλιξη της πλοκής και δεν τεκμηριώνεται η υπόθεση ότι ως άλλη Μήδεια έθεσε σε κίνδυνο τη ζωή του γιου της προκειμένου να πλήξει τον σύζυγό της.¹⁹³² Κατά την άποψή μου τίποτε δεν επιβάλλει να δεχθούμε ότι το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου και της ομηρίας του βρέφους Ορέστη μεταφέρθηκε στους θεατές μέσω *αγγελικής ρήσεως*.¹⁹³³ Η επί σκηνής παρουσίασή του συνάδει με την τάση του Ευριπίδη να παρουσιάζει σκηνές *ασυλίας*, και μάλιστα πολυπρόσωπες, ενώπιον των θεατών, να ανατρέπει την παραδεδομένη σύμβαση με την επί σκηνής καταδίωξή του θύματος από τους αντιπάλους του στις

¹⁹²⁸ Βλ. εδώ [406](#).

¹⁹²⁹ Βλ. εδώ [429](#) κ.ε.

¹⁹³⁰ Βλ. εδώ [435](#).

¹⁹³¹ Βλ. εδώ [434](#).

¹⁹³² Βλ. εδώ [436](#).

¹⁹³³ Βλ. εδώ [440](#) και [473](#).

περιπτώσεις «ανεπιτυχών επιθέσεων» και να επιτυγχάνει εντυπωσιακό αποτέλεσμα μέσω της κλιμάκωσης της δραματικής έντασης. Η *παρατραγωδία* του ίδιου επεισοδίου ενώπιον των θεατών από τον Αριστοφάνη συνηγορεί υπέρ αυτής της υπόθεσης, καθώς δεν θα μπορούσε να προκύψει το κωμικό στοιχείο αν δεν υπήρχε παραλληλισμός των εικόνων. Η αποσπασματική κατάσταση του δράματος δεν επιτρέπει την ανασύνθεση της σκηνικής παρουσίασης, ωστόσο γνωρίζουμε ότι το έργο διαδραματίζεται στο στρατόπεδο του Άργους, μπροστά από το ανάκτορο του Αγαμέμνονος, επομένως το σκηνικό οικοδόμημα θα αναπαρίστανε την πρόσοψη του ανακτόρου. Θεωρώ πιθανό ότι η σκηνή *ασυλίας* εκτυλίχθηκε επάνω στον βωμό που υπήρχε επί σκηνής έξω από την πύλη του ανακτόρου. Ο υποκριτής που υποδυόταν τον Τήλεφο είχε μεταμφιεσθεί σε επαίτη: φορούσε ράκη και κρατούσε τον χαρακτηριστικό σάκο για τις ελεημοσύνες. Θα στηριζόταν σε ραβδί και θα κούτσαινε, καθώς υποτίθεται ότι ήταν τραυματισμένος στο πόδι. Κατά τη σκηνή της *ασυλίας* είναι λογικό να έχει απαλλαγεί από τη μεταμφίεση του επαίτη, εφόσον η ταυτότητά του είχε ήδη αποκαλυφθεί όταν χρειάστηκε ν' αρπάξει τον μικρό Ορέστη και να καταφύγει στον βωμό. Στη στολή του θα πρέπει να είχε κρυμμένο κάποιο εγχειρίδιο, το οποίο τράβηξε την κατάλληλη στιγμή για να απειλήσει τον μικρό όμηρο.

9.3 Το μοτίβο ασυλίας στην εικονογραφία των αγγείων

9.3.1 Οι μαρτυρίες των αγγείων

Στο θέμα της σχέσης εικονογραφίας – κειμένου, η προσέγγιση που επιλέγουμε να ακολουθήσουμε κατά την έρευνά μας είναι εκείνη της ενδιάμεσης, μετριοπαθούς τάσης, που αντιμετωπίζει τις αγγειογραφίες ως δημιουργήματα καλλιτεχνών οι οποίοι έδρασαν στους κόλπους μιας κοινωνίας· κατά συνέπεια θεωρούμε ότι, εκτός από τα παραδοσιακά μοτίβα και τις εικονογραφικές συμβάσεις, μία επιπλέον πηγή

έμπνευσης για την τροφοδότηση του θεματολογίου των αγγειογράφων ήταν και το θέατρο.¹⁹³⁴

Τα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία υπήρξαν προϊόντα εργαστηρίων ενός συγκεκριμένου κέντρου παραγωγής, είχαν συμποτική χρήση και προορίζονταν ευρέως για εξαγωγή. Η αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία άνθισε τον 5^ο αι. π.Χ., την εποχή της ακμής του αττικού δράματος. Αποδεχόμαστε ότι οι αγγειογράφοι που έζησαν στην Αθήνα της κλασικής εποχής γνώριζαν τις τραγωδίες κυρίως μέσα από τις παραστάσεις και όχι μέσα από τα κείμενα, εφόσον τα θεατρικά έργα γράφονταν για να παρασταθούν και όχι για να διαβαστούν, ενώ οι καλλιτέχνες συμπεριλαμβάνονταν στο κοινό του αρχαίου θεάτρου και, ως Αθηναίοι πολίτες, εμπλέκονταν στη διαδικασία της δραματικής παράστασης.¹⁹³⁵ Επιπλέον, δεχόμαστε ότι ήταν κυρίως τεχνίτες και δεν χαρακτηρίζονταν από την αντισυμβατικότητα που διακρίνει τους σύγχρονούς μας καλλιτέχνες. Ωστόσο, παραμένει άγνωστος σ' εμάς ο τρόπος με τον οποίο προσλάμβανε ο αγγειογράφος το θέαμα, πόσο πιστά μπορούσε ή ήθελε να το αποδώσει και σε ποιο βαθμό επηρεαζόταν από τις απαιτήσεις του αγοραστικού κοινού. Ένα σημαντικό εμπόδιο στην προσπάθεια χρησιμοποίησης των αττικών αγγειογραφιών ως πηγών τεκμηρίωσης για τη μελέτη των τραγωδιών, είναι ότι ακόμη και οι σύγχρονες με την αρχική διδασκαλία των δραμάτων αγγειογραφίες δεν αποτυπώνουν σκηνές με ευθείες αναφορές στη θεατρική επιτέλεση.¹⁹³⁶ Δεν συμβαίνει το ίδιο για επεισόδια της κωμωδίας ή του σατυρικού δράματος, ούτε για σκηνές που αποδίδουν χορευτικά δρώμενα: στις περιπτώσεις αυτές δίνεται έμφαση στη ρεαλιστική απόδοση των στολών, των προσωπείων, των διάφορων εξαρτημάτων θεατρικής σκευής. Το φαινόμενο της διατήρησης της θεατρικής ψευδαίσθησης στην εικόνα θα πρέπει να οφείλεται στον τρόπο πρόσληψης του τραγικού θεάματος από το κοινό και τους καλλιτέχνες, αλλά και στην ίδια την εικονογραφική παράδοση. Η αττική τραγωδία, σε αντίθεση με την κωμωδία, δεν έχει μεταθεατρική σημασία, δηλαδή δεν υπενθυμίζει με άμεσο τρόπο ότι είναι ένα θεατρικό έργο. Επιπλέον, στις εικονογραφικές παραστάσεις που αποτυπώνουν τραγικούς μύθους, το κέντρο του

¹⁹³⁴ Βλ. εδώ [92](#).

¹⁹³⁵ Βλ. εδώ [106](#).

¹⁹³⁶ Βλ. εδώ [93](#).

ενδιαφέροντος είναι οι ήρωες του δράματος και όχι οι συντελεστές του δρώμενου — όπως συμβαίνει στη χορηγική αναθηματική τέχνη.¹⁹³⁷

Τα ερυθρόμορφα αγγεία της Δύσης παρήχθησαν από τα μέσα του 5^{ου} μέχρι τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. σε διαφορετικά εργαστήρια διασκορπισμένα σε διάφορα σημεία της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας.¹⁹³⁸ Προορίζονταν αποκλειστικά για εγχώρια διάθεση, επομένως προσαρμόζονταν σε συγκεκριμένη αισθητική και συγκεκριμένες απαιτήσεις του τοπικού κοινού. Δεν είχαν πρακτική χρήση· κατά κανόνα ήταν ταφικά αγγεία (κτερίσματα ή σήματα τάφων), υποθέτουμε ωστόσο ότι χρησιμοποιήθηκαν και ως εκθέματα στη διάρκεια νεκρικών τελετών (π.χ. της πρόθεσης). Δεν αποκλείεται επίσης να εξετίθεντο κατά τη διάρκεια συμποσίων προσφέροντας αφορμή για απαγγελίες, αγώνες λόγων και ίσως αποσπασματική παρουσίαση δραμάτων σε ιδιωτικούς χώρους.¹⁹³⁹ Είναι φανερό ότι ορισμένοι μύθοι υπήρξαν δημοφιλείς σε ορισμένες περιοχές και σε ορισμένες χρονικές περιόδους. Η αυξανόμενη προτίμηση των τραγικών μύθων για τη διακόσμηση των αγγείων δηλώνει την ολοένα αυξανόμενη ζήτηση από το κοινό και οδηγεί στην παραδοχή ότι πολλά από τα θέματα των αγγειογραφιών πρέπει να είχαν άμεση σχέση με τη ζωή των κοινοτήτων στις περιοχές αυτές. Η απόκτηση αγγείων με διακόσμηση εμπνευσμένη από το αττικό δράμα αποτελούσε για τις ελληνικές κοινότητες της Δύσης έκφραση του αυτοπροσδιορισμού τους και εξυπηρετούσε την πολιτική ιδεολογία της Αθήνας.¹⁹⁴⁰ Από την άλλη πλευρά, είναι εντυπωσιακό το πλήθος των αγγείων με διακόσμηση «θεατρικής έμπνευσης» που βρέθηκαν σε μη ελληνικό περιβάλλον και είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς τους λόγους που οδηγούσαν τους ανθρώπους αυτούς να αγοράζουν και να εκθέτουν σε ταφικές τελετές ελληνικά ή ελληνίζοντα αγγεία.¹⁹⁴¹ Μπορούμε να υποθέσουμε, σε συνδυασμό με άλλες μαρτυρίες, υιοθέτηση εξελληνισμένων τρόπων συμπεριφοράς και να δεχθούμε ότι τα σκεύη αυτά έπαιζαν κάποιον ρόλο ως δείκτες οικονομικής ευρωστίας και εξέχουσας κοινωνικής θέσης. Είναι βέβαιο ότι η αττική τραγωδία υπήρξε κατά τον 4^ο αι. π.Χ. ένα από τα κύρια

¹⁹³⁷ Βλ. εδώ [95](#).

¹⁹³⁸ Βλ. εδώ [82](#) κε.

¹⁹³⁹ Βλ. εδώ [104](#).

¹⁹⁴⁰ Βλ. εδώ [76](#).

¹⁹⁴¹ Βλ. εδώ [103](#).

οχήματα διάδοσης της ελληνικής μυθολογίας στη Μεγάλη Ελλάδα και τη Σικελία. Η προτίμηση μυθολογικών θεμάτων που είχαν γίνει αντικείμενο τραγικής πραγμάτευσης για τη διακόσμηση των αγγείων αποδεικνύει, από κοινού με τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα θεατρικών οικοδομημάτων και τις φιλολογικές και επιγραφικές μαρτυρίες, ότι το θέατρο έπαιζε σημαντικό ρόλο στη ζωή των Ελλήνων της Δύσης αλλά και των ιταλικών και σικελικών πληθυσμών. Είναι πολύ πιθανόν ότι στα κέντρα των «αυτοχθόνων» της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας δίνονταν παραστάσεις ανάλογες μ' εκείνες των ελληνικών αποικιών.¹⁹⁴² Οι αγγειογράφοι της Δύσης θα μπορούσαν να βρίσκονται ανάμεσα στο κοινό των δραματικών παραστάσεων. Εφόσον, όμως, οι περισσότερες από τις αγγειογραφίες που μελετήσαμε φιλοτεγήθηκαν αρκετές δεκαετίες μετά την αρχική *διδασκαλία* των δραμάτων, αν οι δημιουργοί τους είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν θεατρική παράσταση, θα επρόκειτο για αναβιώσεις έργων.

Κατά κανόνα η χρήση ενός αγγείου επιβάλλει και το θέμα της διακόσμησής του. Είναι λογικό για τη διακόσμηση αγγείων νεκρικής χρήσης να επιλέγονται μύθοι με παρηγορητικό ή εσχατολογικό περιεχόμενο, που θεωρούνται καταλληλότεροι για τη μετάδοση αισθημάτων παραμυθίας και ελπίδας, ενώ η αλληγορική σημασία των παραστάσεων ήταν δυνατόν να συνδυαστεί με το περιεχόμενο επικήδειων λόγων. Οι μύθοι που αφορούν σε *ικέτες* έχουν «σωτηριολογικό» χαρακτήρα γιατί διαθέτουν τα απαραίτητα στοιχεία: κίνδυνος, θανατική απειλή, θαυματουργή σωτηρία. Η εικονογραφική σύμβαση της θεατρικής ψευδαίσθησης ακολουθείται σε μεγάλο βαθμό και στις αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, με εξαίρεση αυτές που συνδέονται με κωμικές ή παρατραγικές σκηνές. Σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχουν στοιχεία που υπαινίσσονται θεατρική παράσταση, αλλά δεν είναι ιδιαίτερα υποβοηθητικά στην ανάκτηση του χαμένου θεάματος καθώς οι αγγειογραφίες δεν αποτελούν πιστές αποτυπώσεις θεατρικών σκηνών.

Η σύνδεση των αγγειογραφιών που μελετάμε με το δραματικό κείμενο ή τη θεατρική παράσταση γίνεται αποδεκτή εφόσον ανταποκρίνονται σε έναν συνδυασμό κάποιων

¹⁹⁴² Βλ. εδώ [74](#).

από τα παρακάτω κριτήρια: α) σχέση της εικόνας με το σωζόμενο κείμενο, β) απεικόνιση σκηνικού οικοδομήματος, γ) απεικόνιση προσώπου, δ) απεικόνιση θεατρικής στολής, ε) παρουσία προσώπων που θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως απαγγέλλοντες *αγγελική ρήση*, στ) παρουσία επιγραφών, ζ) διαφοροποίηση από τον συνήθη τρόπο απεικόνισης και εμφάνιση ιδιότυπου νεωτερισμού ο οποίος αποδίδεται σε συγκεκριμένο τραγικό ποιητή, η) απεικόνιση τριποδικών αγγείων.¹⁹⁴³ Η μελέτη του *μοτίβου της ασυλίας* στην εικονογραφία των αγγείων καταδεικνύει ότι η στάση *ασυλίας* παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία, πάντοτε, όμως, ο *ικέτης* βρίσκεται σε επαφή με το ιερό αντικείμενο, επιδεικνύει ταπεινότητα και σπανιότατα εμφανίζεται όρθιος. Ειδικότερα στις σκηνές *ασυλίας* του Ορέστη και του Τηλέφου υπάρχει μια προτίμηση στη γνωστή *στάση γονυκλισίας* (*position agénoillée*). Οι *ικέτες* κατά κανόνα αποτυπώνονται με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που επιτρέπουν την ταύτισή τους. Για παράδειγμα, ο Ορέστης με το ξίφος που υπήρξε το όργανο της μητροκτονίας, την χλαμύδα και τον πύλο ή τον πέτασο του ταξιδιώτη· ο Τήλεφος με τον επίδεσμο στον μηρό που δηλώνει το τραύμα του· ο Οιδίπους απεικονίζεται τυφλός. Δεν έχουν εντοπιστεί στις αγγειογραφίες πρόσωπα με ένδυση που να θυμίζει τα ράκη ή τα ταλαιπωρημένα ενδύματα κάποιων ηρώων.

Σύμφωνα με όσα υποστηρίχθηκαν παραπάνω, από την εικονογραφία των αγγείων είναι πολύ δύσκολο να αντληθούν πληροφορίες σχετικές με την αρχαία παράσταση και τη σκηνική υποδομή του κλασικού θεάτρου. Ωστόσο, η μελέτη της αγγειογραφίας σε συνδυασμό με το δραματικό κείμενο είναι χρήσιμη και μπορεί να πλουτίσει τις γνώσεις μας γιατί η εικόνα είναι φορέας του μύθου. Η διαφοροποίηση στον τρόπο απόδοσης μιας μυθολογικής σκηνής μπορεί να μαρτυρεί επίδραση της εκδοχής του μύθου με τις καινοτομίες που επέφερε ένας τραγικός ποιητής και είναι δυνατόν να συμβάλει στη ανασύνθεση της πλοκής ενός αποσπασματικά σωζόμενου δράματος. Η αιφνίδια εμφάνιση ή η επαναλαμβανόμενη χρησιμοποίηση ενός θέματος στην αγγειογραφία μπορεί να σημαίνει ότι πηγή έμπνευσης ήταν μια θεατρική παράσταση και να μας δώσει πληροφορίες σχετικά με επαναλήψεις ή αναβιώσεις έργων.

¹⁹⁴³ Βλ. εδώ [112](#).

Με βάση τις φιλολογικές και επιγραφικές μαρτυρίες και το αγγειολογικό υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας μπορεί να υποστηριχθεί, όσον αφορά στις τραγωδίες που εξετάσαμε, ότι περί τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. αναβίωσαν στην Αθήνα οι *Εὐμενίδες* του Αισχύλου,¹⁹⁴⁴ ο *Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή¹⁹⁴⁵ και ο *Τήλεφος* του Ευριπίδη.¹⁹⁴⁶ Επίσης, υπάρχουν στοιχεία που υποδεικνύουν αναβιώσεις στη Μεγάλη Ελλάδα και τη Σικελία των *Ἡρακλειδῶν* του Ευριπίδη (στα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ.),¹⁹⁴⁷ της *Ὀρέστειας* του Αισχύλου (400–380 π.Χ. καθώς και περί το 350 π.Χ.),¹⁹⁴⁸ του *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή (περί τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ.),¹⁹⁴⁹ του *Τηλέφου* του Ευριπίδη (περί το 400 π.Χ. αλλά και αργότερα, στη διάρκεια του 4^{ου} αι. π.Χ.),¹⁹⁵⁰ της ευριπίδειας *Ἀλκμήνης* (στα τέλη του 5^{ου} ή τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. καθώς και περί το 350 π.Χ.).¹⁹⁵¹

9.3.2 Οι αττικές αγγειογραφίες

Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε, οι αττικές αγγειογραφίες του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα π.Χ. που αποτυπώνουν *μοτίβο ασυλίας* και μπορούν να συνδεθούν με το αττικό δράμα είναι μόνον απεικονίσεις του Ορέστη και του Τηλέφου. Οι εικόνες αυτές σε καμία περίπτωση δεν περιέχουν ευθείες αναφορές σε θεατρική παράσταση, αλλά φαίνεται να αποδίδουν στοιχεία της εκδοχής του τραγικού μύθου όπως παρουσιάστηκε από τον Αισχύλο στις *Εὐμενίδες* και από τον Ευριπίδη στον *Τήλεφο*.

Με τις *Εὐμενίδες* έχουν συνδεθεί πέντε αττικές αγγειογραφίες (**II.1–II.5**) των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ., που απεικονίζουν την καταφυγή του διωκόμενου από τις Ερινύες Ορέστη σε μια λίθινη κατασκευή ή ένα σωρό λίθων. Οι αττικές αυτές αγγειογραφίες δεν δίνουν το στίγμα ενός συγκεκριμένου επεισοδίου ούτε παρουσιάζουν τα άμεσα θεατρικά μοτίβα που θα υποδήλωναν απόδοση σκηνης θεατρικής παράστασης —με πιθανή εξαίρεση το ένδυμα του Απόλλωνα στον κρατήρα του *Z. της Νεάπολης* (**II.2**).

¹⁹⁴⁴ Βλ. εδὼ [189](#).

¹⁹⁴⁵ Βλ. εδὼ [341](#).

¹⁹⁴⁶ Βλ. εδὼ [425](#).

¹⁹⁴⁷ Βλ. εδὼ [291](#) και [339](#).

¹⁹⁴⁸ Βλ. εδὼ [189](#).

¹⁹⁴⁹ Βλ. εδὼ [341](#).

¹⁹⁵⁰ Βλ. εδὼ [425](#).

¹⁹⁵¹ Βλ. εδὼ [395](#).

Αποδίδονται σε αγγειογράφους του ύστερου μανιερισμού. Επειδή είναι σχεδόν σύγχρονες με τη *διδασκαλία της Όρέστειας*, δικαιούμεθα να αποδώσουμε τον νεωτερισμό της ανθρωπομορφικής απεικόνισης των Ερινύων σε επίδραση των *Εὐμενίδων* του Αισχύλου. Η διαφοροποίηση των Ερινύων, που εμφανίζονται συχνά φτερωτές και καθόλου αποκρουστικές στην όψη, μπορεί να ερμηνευθεί αν θεωρήσουμε ότι επρόκειτο για έναν καινούριο εικονογραφικό τύπο ο οποίος συνδύασε τα χαρακτηριστικά άλλων μορφών αλλά δεν επιβλήθηκε εξαρχής, γι' αυτό παρουσίαζε εικονογραφική αστάθεια. Γνωρίζουμε ότι η υδρία του άγνωστου *μανιεριστή (II.1)* και ο κωδωνόσχημος κρατήρας του *Z. του Ηφαίστου (II.5)* προέρχονται από την Κάτω Ιταλία και τη Σικελία αντίστοιχα. Οι κιονωτοί κρατήρες του *Z. της Νεάπολης (II.2)*, του *Z. του Duomo (II.3)* και του *Z. του Ορέστη (II.4)* δεν αποκλείεται να ήταν παραγγελία για πελάτες του εξωτερικού, γιατί αυτό το σχήμα αγγείου ανταποκρίνεται στις προτιμήσεις των αγοραστών της Μεγάλης Ελλάδας. Έχει παρατηρηθεί ότι περί τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. εγκαταλείφθηκε από τους αγγειογράφους το θέμα του φόνου του Αιγίσθου, που ήταν αγαπητό από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, και εμφανίστηκε μια προτίμηση στην απεικόνιση της συνάντησης του Ορέστη με την Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα και της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες, η οποία συνεχίστηκε και κατά τον 4^ο αι. π.Χ. Τα επεισόδια αυτά είχαν δραματοποιηθεί με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο από τον Αισχύλο, και το γεγονός ότι είχαν μια ξαφνική και διαρκή επιρροή στην τέχνη λίγο μετά τη *διδασκαλία της Όρέστειας* πιθανόν υποδηλώνει ότι πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες ήταν η παράσταση.¹⁹⁵² Από τον 4^ο αι. π.Χ. διαθέτουμε ένα μοναδικό αττικό δείγμα απεικόνισης του Ορέστη καταδιωκόμενου από Ερινύες στον *ομφαλό των Δελφών (II.23, ρυθμού Κερτς)* που με την απλότητα των μορφών προσεγγίζει περισσότερο τις αττικές αγγειογραφίες του 5^{ου} αι. π.Χ. παρά τις σύγχρονές του δυτικές.

Το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου σε συνδυασμό με την ομηρία του Ορέστη αναγνωρίζεται με βεβαιότητα σε τρία αττικά αγγεία — δύο ερυθρόμορφους καλυκοειδείς κρατήρες και μία πεπλατυσμένη λήκυθο με ερυθρόμορφο ανάγλυφο

¹⁹⁵² WOODFORD (2003) 106–108.

(*VI.1 VI.2 VI.4*)— και με σχετική πιθανότητα σε θραύσμα πελίκης (*VI.3*). Το παλαιότερο γνωστό δείγμα, ο κρατήρας του *Z. του Έκτορος (VI.1)*, είναι περίπου σύγχρονο με την αρχική *διδασκαλία* του δράματος (χρονολογείται περί το 440 π.Χ.). Το μοτίβο της *ασυλίας* του Τηλέφου δεν ήταν άγνωστο στην τέχνη την προγενέστερη της *διδασκαλίας* του δράματος, όμως στις αγγειογραφίες του τέλους του 5^{ου} και του 4^{ου} αι. π.Χ. παρατηρείται διαφοροποίηση στον τρόπο απόδοσης της σκηνής και μαρτυρείται επίδραση της εκδοχής του μύθου με τις καινοτομίες που επέφερε ο Ευριπίδης: απειλή κατά της ζωής του μικρού ομήρου και ενεργός συμμετοχή της Κλυταιμίστρας. Πολύ πιθανή πρέπει να θεωρηθεί η σύνδεση με το θέατρο του αττικού κρατήρα *VI.2*, καθώς η όλη παράσταση χαρακτηρίζεται από κίνηση που δείχνει έντονη δράση κι έχει ληφθεί ιδιαίτερη μέριμνα για την απόδοση του χώρου όπου διαδραματίζεται το γεγονός. Επίσης, οι κίονες με επίστεψη τριποδικών αγγείων στην αγγειογραφία του *VI.1* ίσως αποτελούν υπαινιγμό χορηγικών μνημείων.

Οι σκηνές *ασυλίας* των *Ήρακλειδών* του Ευριπίδη και του *Οιδίποδος επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή δεν αντικατοπτρίζονται στην αττική αγγειογραφία της κλασικής εποχής,¹⁹⁵³ χωρίς να αποκλείουμε την πιθανότητα να μην έχουν εντοπισθεί μέχρι τώρα σχετικά δείγματα λόγω συγκυριών. Το μοτίβο της *ασυλίας* και της *πυράς* της *Άλκμήνης* μοιάζει επίσης να έχει αγνοηθεί στην αττική αγγειογραφία, αν και οι μελετητές διαπιστώνουν επίδραση της αττικής τεχνοτροπίας στον απουλικό κρατήρα του *Z. της Γέννησης του Διονύσου (V.1)*. Η *ασυλία* των Δαναΐδων, που αποτελεί το θέμα των *Ύκετιδων* του Αισχύλου, επίσης δεν περιλαμβάνεται στο θεματολόγιο των Αθηναίων αγγειογράφων. Είναι αλήθεια ότι υπάρχει πληθώρα αττικών αγγειογραφιών που παριστάνουν τον μύθο της Αμυμώνης, που αποτελούσε το θέμα του σατυρικού δράματος με το οποίο έκλεινε η τετραλογία των Δαναΐδων.¹⁹⁵⁴ Χρονολογούνται περίπου από το 460 π.Χ. κ.ε. και δεν αποκλείεται να έχουν σχέση με τη δραματοποίηση του μύθου από τον Αισχύλο.¹⁹⁵⁵ Αν η θεατρική παράσταση του

¹⁹⁵³ Ας διατηρήσουμε μια επιφύλαξη για την αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση του κρατήρα της Ολύμπου (*IV.1*).

¹⁹⁵⁴ LIMC “Amymone”.

¹⁹⁵⁵ Βλ. SIMON, LIMC “Amymone”, Kommentar: KAEMPF-DIMITRIADOU (1979) 26–30· SABETAI (2009) 106. Ο Brommer [BROMMER (1938–39) 171] ο οποίος πρώτος συγκέντρωσε και μελέτησε τις αγγειογραφίες της Αμυμώνης, έχοντας υπόψη την πρόωμη χρονολόγηση της τριλογίας

σατυρικού δράματος επηρέασε τόσο τους αγγειογράφους, θα μπορούσε να έχει συμβεί κάτι ανάλογο και με τις *Ίκέτιδες* και τα υπόλοιπα έργα της τετραλογίας. Προς το παρόν, όμως, δεν υπάρχουν τα στοιχεία που θα στήριζαν μια τέτοια υπόθεση.

9.3.3 Οι αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας

Στην εικονολογία των αγγείων της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας ήταν ιδιαίτερα προσφιλές το *μοτίβο ασυλίας* του Ορέστη, όπως και το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου σε συνδυασμό με την ομηρία του βρέφους Ορέστη, και το *μοτίβο ασυλίας* και *πυράς* της Αλκμήνης. Σπανιότερα απαντά η απεικόνιση της *ασυλίας* των Ηρακλειδών, ενώ η *ασυλία* του Οιδίποδα δεν αποτυπώνεται παρά μόνο σε έναν απουλικό κρατήρα.

Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε μέχρι σήμερα, η *ασυλία* του Ορέστη αποτυπώνεται σε τριάντα ένα ερυθρόμορφα αγγεία από τη Μεγάλη Ελλάδα που χρονολογούνται μεταξύ 400 και 330 π.Χ.: είκοσι ένα απουλικά, τέσσερα καμπανικά, τρία λευκανικά και τρία ποσειδωνιακά. Από αυτά η *ασυλία* στους Δελφούς απεικονίζεται σε είκοσι τέσσερα αγγεία (**II.6–22** και **II.24–II.30**), η *ασυλία* στο Παλλάδιο μόνο σε ένα (**II.31**) ενώ σε έξι αγγεία συνδυάζεται το *μοτίβο ασυλίας* με την πράξη εξαγνισμού του Ορέστη (**II.32–II.37**). Στις αγγειογραφίες αυτές αναγνωρίζονται στοιχεία που εμφανίζονται ως καινοτομίες του Αισχύλου. Άμεση εξάρτηση από το δραματικό κείμενο των *Εὐμενίδων* διαπιστώνεται μόνο στις απουλικές αγγειογραφίες του *Z. της Κορνάκιδος* (**II.24**), του *Z. της Κρίσεως* (**II.14**) και του *Z. της Μαύρης Ερινύας* (**II.8**) που απεικονίζουν την *ασυλία* στον ομφαλό: ο αγγειογράφος αποδίδει ηθελημένα έναν συνδυασμό στοιχείων που παραπέμπουν στην προλογική σκηνή των *Εὐμενίδων* και για την κατανόηση των οποίων είναι απαραίτητη η γνώση της τραγωδίας. Ο *Z. της Κορνάκιδος*, που έδρασε στην Απουλία μεταξύ 370 και 350 π.Χ., υπήρξε επίσης ο αγγειογράφος στον οποίο αποδίδεται η απεικόνιση του ηθοποιού που κρατά τραγικό θεατρικό προσωπίο στο θραύσμα του **Würzburg H 4600**. Η *ασυλία* στο Παλλάδιο ήταν ένα εύρημα του Αισχύλου και η μία

πίστεψε ότι θα μπορούσαν να έχουν σχέση με την αναβίωση του ενδιαφέροντος για τον Αισχύλο στο τελευταίο τρίτο του 5ου αι. π.Χ.

και μοναδική αγγειογραφία που την αποτυπώνει (**II.31**) ακολουθεί την αισχύλεια παράδοση, αλλά απουσιάζουν τα άμεσα θεατρικά μοτίβα που θα έπειθαν ότι βασίστηκε στην παράσταση. Είναι πραγματικά περίεργο που οι αγγειογράφοι της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας δεν ανέπτυξαν το μοτίβο της *ασυλίας* στο Παλλάδιο, τη στιγμή μάλιστα που υπήρχε το εικονογραφικό πρότυπο της Κασσάνδρας στο Παλλάδιο του Ιλίου (η αποτύπωση του επεισοδίου της Άλωσης της Τροίας με τον βιασμό της Κασσάνδρας από τον Αίαντα τον Λοκρό) στο οποίο θα μπορούσαν να στηριχθούν. Η παλαιότερη γνωστή απεικόνιση της σκηνής εξαγνισμού του Ορέστη φιλοτεχνήθηκε από τον *Z. του Tarporley* (**II.32**) και χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για τις μεταγενέστερες αποδόσεις του επεισοδίου από τον *Z. των Ευμενίδων* (**II.33**, **II.34**, **II.36**) και τον *Z. των Μακρίων Αποπτυγμάτων* (**II.37**) οι οποίοι ανήκαν στο ίδιο εργαστήριο. Η σκηνή δεν παραστάθηκε στο θέατρο· στο δραματικό κείμενο, όμως, γίνονται επανειλημμένες νύξεις στον εξαγνισμό του Ορέστη. Αν και στις εικονογραφικές παραστάσεις δεν υπάρχουν άμεσες θεατρικές αναφορές, επισημαίνονται στοιχεία που υποδηλώνουν ότι οι αγγειογράφοι είχαν υπόψη τους την τραγωδία του Αισχύλου. Ειδικότερα, σε αγγειογραφία του *Z. των Ευμενίδων* (**II.34**) η κάθαρση συνδυάζεται με τη σκηνή του προλόγου κατά την οποία το είδωλο της Κλυταιμίστρας επιχειρεί να ξυπνήσει τις Ερινύες. Επιπλέον, τόσο ο *Z. του Tarporley* όσο και ο Ασστέας, που επίσης αποτύπωσε σκηνή εξαγνισμού του Ορέστη (**II.35**), έχουν φιλοτεχνήσει έργα με ευθείες αναφορές στο θέατρο. Προφανώς η διαμορφωμένη εικονογραφική παράδοση σχετικά με την *ασυλία* του Ορέστη στους Δελφούς, ενσωμάτωσε μια σκηνή εξαγνισμού εμπνευσμένη από τους στ. 282–283 των *Ευμενίδων*. Ας σημειωθεί ότι οι αγγειογραφίες αυτές διαφοροποιούνται εικονογραφικά από τα αττικά αγγεία του 5^{ου} αι. π.Χ. με το αντίστοιχο θέμα και δεν ακολουθούν κάποια σχετική παράδοση της αττικής αγγειογραφίας.

Το μοτίβο της *ασυλίας* των τέκνων του Ηρακλή αναγνωρίζεται μετά βεβαιότητας μόνο σε δύο λευκανικά αγγεία από την αρχαία Ηράκλεια (**III.1** και **III.2**) —με σχετική πιθανότητα μπορεί να συνδεθεί με το θέμα η παράσταση απουλικού θραύσματος (**III.3**). Τα αγγεία χρονολογούνται περί το 400 π.Χ. —περίπου τριάντα χρόνια μετά την πρώτη *διδασκαλία* των *Ηρακλειδών* του Ευριπίδη— και αποδίδονται στο περιβάλλον του *Z. του Policoro* και του *Z. των Καρνείων*. Απεικονίζουν

επεισόδια που παραπέμπουν στην αρχή της ευριπίδειας τραγωδίας (στην άφιξη του κήρυκα του Ευρυσθέα και στην παρέμβαση των βασιλέων της Αττικής) χωρίς να αποτυπώνουν μια συγκεκριμένη σκηνή του δράματος. Επιπλέον διαπιστώνεται σύνδεση με σκηνική παρουσίαση σε όλα τα επίπεδα: «θεατρική» στάση και κινήσεις των προσώπων, αμφίεση των μορφών (ενδείξεις θεατρικής στολής) στοιχεία σκηνικού εξοπλισμού (βωμοί, κίονες, άγαλμα, τρίπους, είδωλα). Η πελίκη **III.2** βρέθηκε στον λεγόμενο «τάφο του Ζωγράφου του Policoro»¹⁹⁵⁶ ο οποίος, σύμφωνα με τον ανασκαφέα,¹⁹⁵⁷ μαρτυρεί πολιτιστικό υπόβαθρο αθηναϊκής προέλευσης, αλλά μάλλον ιδιωτικού παρά δημόσιου χαρακτήρα: επρόκειτο για κάποιο άτομο ή ομάδα ατόμων που είχαν σχέση με την Αθήνα. Στον «τάφο» αυτό βρέθηκαν αγγεία με απεικονίσεις μύθων στους οποίους βασίστηκαν τραγωδίες που διδάχθηκαν εκείνη την εποχή και, στο σύνολό τους σχεδόν, ήταν θέματα προσφιλή στον Ευριπίδη. Είναι πολύ πιθανόν ότι οι *Ήρακλειδες* παρουσιάστηκαν στη Μεγάλη Ελλάδα μέσα στις τρεις δεκαετίες που ακολούθησαν την πρώτη *διδασκαλία* τους στην Αθήνα, καθώς το θέμα που αναφερόταν στους απογόνους του Ηρακλή θα ενδιέφερε τους κατοίκους της αρχαίας Ηράκλειας. Επιπλέον, οι εμπορικές και πολιτιστικές σχέσεις της πόλης αυτής με την Αθήνα αποδεικνύονται από το πλήθος της εισηγμένης αττικής κεραμικής και των άλλων αντικειμένων που έχει φέρει στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη.

Η *ασυλία* του Οιδίποδα, σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε μέχρι σήμερα, δεν αποτυπώνεται παρά μόνον σε έναν απουλικό κρατήρα του 340 π.Χ. (**IV.3**) παρότι το θέμα θα ήταν κατάλληλο για τη διακόσμηση των ταφικών αγγείων λόγω της μυστηριακής ανάληψης του Οιδίποδα και της ηρωοποίησής του.

Η σκηνή *ασυλίας* των *Ίκετίδων* του Αισχύλου δεν αποτυπώνεται στην αγγειογραφία της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας, όπως ανάλογα συμβαίνει και στην αττική.¹⁹⁵⁸ Ο μύθος του πίθου των Δαναΐδων —δηλαδή η παράδοση σχετικά με την τιμωρία που επιβλήθηκε στις Δαναΐδες στον Κάτω Κόσμο, όπου ήταν καταδικασμένες να μεταφέρουν αιωνίως νερό προσπαθώντας να γεμίσουν έναν διάτρητο πίθο— ήταν ένα

¹⁹⁵⁶ Δεν είναι βέβαιο αν πρόκειται για τάφο ή για αποθήκη αναθημάτων. Βλ. PIANU (1997) 162.

¹⁹⁵⁷ Οπ.π., 164.

¹⁹⁵⁸ Βλ. εδώ [187](#).

αγαπητό διακοσμητικό θέμα στα δυτικά αγγεία του 4^{ου} και 3^{ου} αι. π.Χ.¹⁹⁵⁹ Έχει διατυπωθεί η άποψη¹⁹⁶⁰ ότι στην Κάτω Ιταλία η αφοσίωση στο θέατρο και σε μια μυστηριακή λατρεία ορφικού – πυθαγόρειου χαρακτήρα έκανε δημοφιλείς τις τραγωδίες που είχαν ως θέμα τον μύθο του πίθου των Δαναΐδων, στον οποίο μπορούσε κανείς να δει ένα μήνυμα λύτρωσης και αθανασίας. Υποστηρίχθηκε ότι σχετικές παραστάσεις διακοσμούσαν ταφικά αγγεία, διότι το μαρτύριο στο οποίο κατά την παράδοση είχαν υποβληθεί οι Δαναΐδες συνδέθηκε με πράξεις καθαρμού. Πάντως οι υποθέσεις αυτές δεν αρκούν για να τεκμηριώσουν τη σύνδεση των αγγειογραφιών που αποτυπώνουν *μοτίβο ασυλίας* με την τραγωδία των *Ίκετίδων*, καθώς επιπλέον ο μύθος του πίθου των Δαναΐδων θεωρείται μεταγενέστερος του Αισχύλου.

Το επεισόδιο της *ασυλίας* του Τηλέφου και της ομηρίας του Ορέστη αναγνωρίζεται σε δέκα αγγεία από τη Μεγάλη Ελλάδα (**VI.5–VI.14**) —τρία απουλικά, τρία καμπανικά, δύο λευκανικά και δύο ποσειδωνιακά— καθώς και σε τρία ετρουσκικά. Δεν μπορεί να αποδειχθεί σε κάθε περίπτωση αν ο αγγειογράφος έχει αντλήσει την έμπνευσή του απ’ ευθείας από θεατρική παράσταση ή έμμεσα από την εικονογραφία, ωστόσο είναι σαφές ότι το μοτίβο αποδίδει την εκδοχή του τραγικού μύθου όπως παρουσιάζεται στον Ευριπίδη. Κάποιες από τις αγγειογραφίες της ομάδας αυτής (**VI.5, VI.6, VI.13, VI.15, VI.16**) πέρα από τη «θεατρική» στάση και τις κινήσεις των προσώπων, εμφανίζουν στοιχεία που μαρτυρούν σύνδεση με τη σκηνική παρουσίαση του δράματος όσον αφορά στην αμφίεση των μορφών και στον σκηνικό εξοπλισμό, και είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι τα αγγεία αυτά είναι διαφορετικής προέλευσης (ένα ποσειδωνιακό, δύο λευκανικά και ένα φαλισκικό). Επιπλέον, η άλλη όψη του αγγείου **VI.5** διακοσμείται με την περίφημη παράσταση της Μήδειας που έχει συνδεθεί με την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη και που επίσης περιλαμβάνει κακοποίηση παιδιών. Όσον αφορά στα φαλισκικά δείγματα, είναι γνωστό ότι οι Ετρούσκοι της Κεντρικής Ιταλίας οικειοποιήθηκαν πολλά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού, όπως το ελληνικό αλφάβητο και την ελληνική μυθολογία, και δεν είναι

¹⁹⁵⁹ Βλ. εδώ [129](#).

¹⁹⁶⁰ KEULS (1974) και LIMC “Danaiides”, Commentary.

άγνωστες αγγειογραφίες που έχουν συνδεθεί με δράματα του Ευριπίδη, ειδικότερα δε για τον «Ζωγράφο του Nazzano» (VI.16) έχει υποστηριχθεί ότι είχε επαφές με απουλικά εργαστήρια και ότι είχε πρόσβαση σε ελληνικά πρότυπα.¹⁹⁶¹ Κατά κανόνα οι ετρουσκικές αγγειογραφίες παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες δεδομένου του ότι οι Ετρούσκοι φαίνεται να ενσωμάτωναν τους ελληνικούς μύθους προσαρμόζοντάς τους στα δικά τους ήθη. Στην περίπτωση της απεικόνισης της *ασυλίας* του Τηλέφου, οι δύο από τις τρεις φαλισκικές αγγειογραφίες παρουσιάζουν εικονογραφικά πολλές αναλογίες με τις αντίστοιχες της Κάτω Ιταλίας.¹⁹⁶²

Το μοτίβο της *ασυλίας* και της *πυράς* της Αλκμήνης αναγνωρίζεται σε οκτώ ερυθρόμορφα αγγεία του 4^{ου} αι. π.Χ. (V.1–V.8) από την Απουλία, την Καμπανία, την Ποσειδωνία και τη Σικελία. Η σύνδεση με το θέατρο μπορεί να γίνει με βάση τα πρόσωπα και τον αφηγηματικό χαρακτήρα των απεικονίσεων, και ορισμένα μόνο στοιχεία *σκευής* και σκηνικού εξοπλισμού. Για τη σύνδεση της αγγειογραφίας του απουλικού κρατήρα του Ζ. του Δαρείου (V.3) με το δράμα καθοριστική θεωρείται η παρουσία του μάντη Τειρεσία: κρίνοντας από τον τρόπο με τον οποίο ο Ζ. του Δαρείου χειρίζεται τις τραγικές μυθολογικές σκηνές, μπορούμε να υποθέσουμε ότι προσέθεσε τη μορφή του Τειρεσία στη σκηνή του μύθου προκειμένου να παραπέμψει σε συγκεκριμένο δράμα. Με θεατρική παράσταση συνδέεται το θραύσμα του αγγειογράφου της ομάδας *Lentini-Manfria* (V.8) λόγω της απεικόνισης υπερυψωμένης *σκηνής* («*λογείου*»). Στις υπόλοιπες αγγειογραφίες αυτής της ομάδας δεν διακρίνουμε στοιχεία που να υποδεικνύουν σκηνικό εξοπλισμό θεατρικής παράστασης εκτός από τον βωμό, υπάρχουν όμως ενδείξεις θεατρικής *σκευής* στα ενδύματα των μορφών (V.2–V.7). Πέραν των άλλων, για τη σύνδεση με το θέατρο των αγγειογραφιών του Ζ. του Δαρείου (V.3) και του Πύθωνος (V.4) συνηγορεί το γεγονός ότι είναι έργα αγγειογράφων οι οποίοι έχουν φιλοτεχνήσει και άλλες μυθολογικές σκηνές με θεατρική προέλευση.

Οι αγγειογραφίες που αποτυπώνουν την *ασυλία* του Τηλέφου και της Αλκμήνης μπορεί να περιέχουν πληροφορίες έμμεσες και αποσπασματικές και οπωσδήποτε

¹⁹⁶¹ BRENDEL (1995) 346–347.

¹⁹⁶² BONFANTE (2010).

μεταφέρουν τις υποκειμενικές απόψεις των δημιουργών τους, αποτελούν ωστόσο μια πλούσια πηγή μαρτυριών που, αν χρησιμοποιηθεί με τη δέουσα προσοχή, μπορεί να αξιοποιηθεί στην προσπάθεια ανασύνθεσης της πλοκής των ομώνυμων ευριπίδειων δραμάτων —ειδικότερα στην περίπτωση του Τηλέφου για την οποία διαθέτουμε περισσότερα σωζόμενα αποσπάσματα. Διαπιστώνεται ότι από τις αγγειογραφικές παραστάσεις της *ασυλίας* του Τηλέφου και της Αλκμήνης απουσιάζουν χαρακτήρες που θα επεσήμαιναν *απαγγελία αγγελικής ρήσεως*, κάτι το οποίο συνηγορεί (χωρίς, όμως, να είναι καθοριστικός παράγοντας) υπέρ της υπόθεσης ότι τα αντίστοιχα επεισόδια στις τραγωδίες θα μπορούσαν να διαδραματίζονται επί σκηνης και ενώπιον των θεατών. Οι απεικονίσεις της *ασυλίας* του Τηλέφου μαρτυρούν τη βίαιη αντίδραση του Αγαμέμνονα στην αρπαγή του Ορέστη και την απόπειρα επέμβασης για τη σωτηρία του παιδιού. Το εντυπωσιακό πλήθος των γυναικείων μορφών στις αγγειογραφικές παραστάσεις που απεικονίζουν έναν μύθο ο οποίος εκτυλίσσεται στον χώρο ενός στρατοπέδου, επιβεβαιώνει τη συμμετοχή της Κλυταιμίστρας —αν και ο ρόλος της παραμένει ασαφής— αλλά και την παρουσία άλλων γυναικών ως *κωφών προσώπων* στο δράμα.

Στις αγγειογραφίες που αποτυπώνουν την *ασυλία* της Αλκμήνης εικονογραφείται κάποια εκδοχή του μύθου που έγινε αντικείμενο τραγικής πραγμάτευσης και έχουν προταθεί διάφορες τραγικές πηγές (η πρόσφατη μελέτη του Τιβέριου θεωρώ ότι δίνει απαντήσεις σε πολλούς προβληματισμούς). Αν είναι σωστή η εκτίμηση ότι οι διαφορές που παρουσιάζουν οι αγγειογραφίες δεν οφείλονται σε διαφορετική πηγή έμπνευσης, τότε θα μπορούσαμε να προκρίνουμε τον Ευριπίδη βασιζόμενοι στην ιδιαίτερη απήχηση που είχε το έργο του στην Κάτω Ιταλία και τη Σικελία. Προς το παρόν, όμως, θα πρέπει να περιμένουμε κάποιο νέο εύρημα που θα μας δώσει περισσότερα στοιχεία.

9.4 Αντί επιλόγου

Στη νεότερη έρευνα υπάρχει η τάση να απορρίπτεται η «αθηνοκεντρική» θεώρηση του πολιτισμού της Μεγάλης Ελλάδας και της Σικελίας και να ερμηνεύονται τα διάφορα ευρήματα ως τεκμήρια τοπικών ταφικών εθίμων, τελετουργικών πρακτικών

και εκδηλώσεων λατρείας. Ως παράδειγμα αναφέρω τις πολυάριθμες πήλινες μάσκες που βρέθηκαν στο ασύλητο ελληνικό νεκροταφείο του Liragi, στη Σικελία, και ήταν κτερίσματα ταφών του 4^{ου} και 3^{ου} αι. π.Χ. Οι μάσκες αυτές θεωρήθηκαν από τους ανασκαφείς ομοιώματα προσωπείων (κωμικών αλλά και τραγικών) του αττικού δράματος,¹⁹⁶³ άλλοι όμως μελετητές απορρίπτουν κάθε εξάρτηση από το θέατρο και εκτιμούν ότι τα αντικείμενα αυτά εμπεριέχουν συμβολισμούς που ανακαλούν το έθιμο των νεκρικών συμποσίων και σχετίζονται με τον ρόλο του Διονύσου σε αυτά.¹⁹⁶⁴ Η αλήθεια στις περιπτώσεις αυτές ίσως βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο. Στην προσπάθεια απομάκρυνσης από την αττικοκεντρική θεώρηση του πολιτισμού της Μεγάλης Ελλάδας και της Σικελίας, ελλοχεύει ο κίνδυνος να υποβαθμιστεί η σημασία των εξελίξεων στο αθηναϊκό θέατρο και ο ουσιαστικός και άμεσος αντίκτυπος που είχαν οι εξελίξεις αυτές σε άλλες περιοχές του ελληνικού κόσμου. Η ανάδειξη των στοιχείων που συνδέουν τους Έλληνες της Δύσης με το θέατρο απαιτεί περαιτέρω έρευνα.

Ένα ανάλογο ερώτημα που αφορά την ιδιαίτερη σχέση των μη ελληνικών πληθυσμών του δυτικού κόσμου με την ελληνική τέχνη και που δεν έχει ακόμη απαντηθεί, είναι ο τεράστιος αριθμός των εισηγμένων αττικών αγγείων τα οποία τοποθετούνταν ως κτερίσματα στα ετρουσκικά νεκροταφεία του 6^{ου} αι. π.Χ. (Vulci, Tarquinia, Cerveteri κλπ.). Πρόκειται για αγγεία με διακόσμηση θεμάτων της ελληνικής μυθολογίας ή σκηνών της καθημερινής ζωής των Ελλήνων, που φέρουν ελληνικές επιγραφές, κατασκευάζονταν στα αττικά εργαστήρια ειδικά για τους Ετρούσκους πελάτες και εξάγονταν μαζικά.¹⁹⁶⁵ Η εξιχνίαση του προβλήματος θα μπορούσε να βοηθήσει στην κατανόηση του θέματος που εξετάζουμε.

Οι σκηνές *ασυλίας* αποτελούσαν δημοφιλές διακοσμητικό μοτίβο των ταφικών αγγείων της Μεγάλης Ελλάδας —όπως και των ετρουσκικών λαρνάκων αργότερα, στα ελληνιστικά χρόνια— ίσως λόγω της οριακής κατάστασης μεταξύ ζωής και

¹⁹⁶³ BERNABÓ BREA & CAVALIER (2001).

¹⁹⁶⁴ SCHWARZMAIER (2011)· ISMAELLI (2014)· βλ. και ΚΟΥΤΕΛΑΚΗΣ (2016).

¹⁹⁶⁵ Η παρουσία τους κατά χιλιάδες στα ετρουσκικά νεκροταφεία παραμένει μυστήριο και η έρευνα έχει να αντιμετωπίσει την πρόσθετη δυσκολία ότι τα αγγεία αυτά είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος τους προϊόντα λαθρανασκαφών που προήλθαν από μαζικές συλήσεις ετρουσκικών τάφων κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα (ελάχιστοι τάφοι έχουν παραμείνει άθικτοι καθώς ήταν υπέργειες, ορατές κατασκευές).

θανάτου που αντανακλάται σε αυτές. Είναι λογικό να σκεφθεί κανείς ότι οι παραστάσεις χρησιμοποιούνται αλληγορικά για να συνδεθεί ο μύθος με την παρούσα κατάσταση του νεκρού και να αναζητηθεί κάποιο μήνυμα παραμυθίας ή κάποια υπόσχεση αθανασίας που θα ήταν δυνατόν να μεταφέρουν αλληγορικά οι σκηνές *ασυλίας*. Η κατανόηση των λόγων που καθιστούν το μοτίβο αυτό πρόσφορο για τη διακόσμηση νεκρικών αγγείων προϋποθέτει βαθειά γνώση του πολιτισμού και της ζωής των αστικών αυτών κοινωνιών και χρήζει περαιτέρω έρευνας. Η μελέτη της ρωμαϊκής νεκρικής τέχνης, η οποία έχει στενή συγγένεια με την προηγούμενή της «ιταλιωτική» ως προς την αξιοποίηση θεμάτων της τραγωδίας που προσαρμόζονται για νεκρική χρήση, θα μπορούσε να ρίξει φως προς αυτή την κατεύθυνση.



10 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βραχυγραφίες Βιβλιογραφίας

<i>Add</i> ²	<i>Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena</i> , 2 nd ed.
<i>ARV</i> ²	<i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> , 2 nd ed.
<i>CFST</i>	<i>La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia</i>
<i>CVA</i>	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i>
<i>IG</i>	<i>Inscriptiones Graecae</i> , Berlin 1903 κ.ε.
<i>LCS</i>	<i>The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily</i>
<i>LCS Suppl. 3</i>	<i>The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Third Supplement</i>
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Zurich, 1981 κ.ε.
<i>LIMC Suppl. 2009</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Supplement</i> , 2009.
<i>LSJ</i> ⁹	H.G. Liddell – R. Scott – H.S. Jones, <i>A Greek-English lexicon</i> , Oxford ⁹ 1940.
<i>MTSP</i> ²	<i>Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play</i> , 2 nd ed.
<i>PCG</i>	<i>Poetae Comici Graeci</i> .
<i>PP</i>	<i>Paestan Pottery</i> .
<i>P&P</i>	<i>Pots and Plays</i> .
<i>P. Oxy.</i>	<i>The Oxyrhynchus Papyri</i> , Egypt Exploration Society, London
<i>Para</i> ²	<i>Paralipomena: additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters</i> , 2 nd ed.
<i>RVAp I/II</i>	<i>Red-Figure Vases of Apulia, I/II</i> .
<i>RVAp Suppl.</i>	<i>Supplement to the: Red-Figured Vases of Apulia</i> .

<i>RVP</i>	<i>The Red-Figured Vases of Paestum.</i>
<i>RVSIS</i>	<i>The Red Figure Vases of South Italy and Sicily.</i>
<i>RE</i>	<i>Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft.</i>
<i>SEG</i>	<i>Supplementum Epigraphicum Graecum, Leipzig– Amsterdam, 1923 κ.ε.</i>
<i>TF</i>	<i>Tragicorum Fragmenta (Scenivorum Romanorum Fragmenta I).</i>
<i>ThesCRA</i>	<i>Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum.</i>
<i>TrGF</i>	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta, 5 vols. Göttingen, 1971–2004.</i>

Για τα έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας χρησιμοποιήθηκαν οι συντομογραφίες οι καθιερωμένες από το *LSJ*⁹.

Για τις βραχυγραφίες των επιστημονικών περιοδικών χρησιμοποιήθηκε ο κατάλογος του περιοδικού *L' Année Philologique*, 1924 κ.ε., Paris: Les Belles Lettres.

Βιβλιογραφία

- Add*² Carpenter, T.H., Beazley, J.D., Mannack, T., Burn, L. & Mendonça, M. 1989. *Beazley addenda: additional references to ABV, ARV² & Paralipomena*, British Academy, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press.
- AÉLION (1981) Aélion, R. 1981. “Le bucher d’ Alcmène”, *RPh* 55: 225–236.
- AÉLION (1983) _____ 1983. *Euripide héritier d’ Eschyle*, vols. I–II, Paris: “Les Belles Lettres”.
- AELLEN (1994) Aellen, C. 1994. *À la recherche de l’ ordre cosmique: forme et fonction des personifications dans la céramique italote*, 2 vols., Zurich: Akantus.

- AELLEN – CAMBITOGLU – CHAMAY (1986) Aellen, C. – Cambitoglou, A. – Chamay, J. 1986. *Le peintre de Darius et son milieu: Vases grecs d' Italie méridionale*, Hellas et Roma IV, Genève: Association Hellas et Roma.
- AGUIRRE (2010) Aguirre, M. 2010. “Erinyes as Creatures of Darkness”, στον τόμο CHRISTOPOULOS et al. (2010) 133–141.
- AKTSELI (1996) Aktseli, D. 1996. *Altäre in der archaischen und klassischen: Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie*, Internationale Archäologie 28, M. Leidorf.
- ALLAN (2001a) Allan, W. 2001. *Euripides: The Children of Heracles*, Warminster, England: Aris & Philips Ltd.
- ALLAN (2001b) _____ 2001. “Euripides in Megale Hellas: Some Aspects of the Early Reception of Tragedy”, *G&R*, Second Series, 48/1 (Apr.) 67–86.
- ALLEN (1907) Allen, J. T. 1907. “On the Costume of the Greek Tragic Actor in the Fifth Century B.C.”, *CQ* 1/2–3: 226–228.
- ANDERSON (2010) Anderson, M. J. 2005. “Myth”, στον τόμο GREGORY (2005) 121–135. [Ελληνική μτφρ. «Ο μύθος», στον τόμο GREGORY (2010) 167–186.]
- ANTI (1947) Anti, C. 1947. *Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle*, Padova: ‘Le Tre Venezie’.
- ANTI & POLACCO (1969) Anti, C. & Polacco, L. 1969. *Nuove Ricerche sui Teatri Greci Arcaici*, Padova: A. Milani.
- ARIAS (1935–36) Arias, P. E. 1935–36. “L’ Oedipo a Colono e l’ Ippolito nel mito e nell’ arte”, *Dionysos* 5: 183–195.
- ARIAS (1990) _____ 1990. “Considerazioni sulle rappresentazioni figurate delle supplici nell’ Arte Greca di età Ellenistica”, *Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988*.

- ARNOTT (1962) Arnott, P. D. 1962. *Greek Scenic Conventions in the fifth Century B.C.*, Oxford: Clarendon Press.
- ARNOTT (1989) _____ 1989. *Public and Performance in the Greek Theatre*, London and New York: Routledge.
- ARV² Beazley, J. D. 1963². *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd ed., 3 vols., Oxford: Oxford University Press.
- ASHBY (1988) Ashby, Cl. 1988. “The Case for the Rectangular / Trapezoidal Orchestra”, *Theatre Research International* 13/1 (Spring) 1–20.
- ASHBY (1991) _____ 1991. “Where was the Altar?”, *Theatre Survey* 32 (May) 3–21.
- ASHBY (1999) _____ 1999. *Classical Greek Theatre, New Views of an Old Subject*, University of Iowa Press.
- ASSMANN – WROGEMANN – SUNDERMANN (1997) Assmann, J. –Wrogemann, H. –Sundermeier T. (eds.) 1997. *Schuld, Gewissen und Person: Studien zur Geschichte des inneren Menschen*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- ATHANASSAKI & BOWIE (2011) Athanassaki, L. & Bowie, E. (eds.) 2011. *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin–Boston: W. de Gruyter.
- AUSTIN (1968) Austin, C. (ed.) 1968. *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlin: W. de Gruyter.
- ΑΒΑΓΙΑΝΟΥ (2008) Αβαγιανού, Α. (επιμ.). 2008. *Η μαγεία στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.
- ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ (2012) Αβραμίδου, Α. 2012. «Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε έναν ερυθρόμορφο κρατήρα από την Όλυνθο: θεατρικές επιδράσεις», στον τόμο ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ & ΤΣΙΑΦΑΚΗ (2012) 135–142.

- BACON (1961) Bacon, H. 1961. *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven: Yale University Press.
- BACILIERI (2001) Bacilieri, C. 2001: *La Rappresentazione dell' Edificio Teatrale nella Ceramica Italiota*, BAR International Series 997, England.
- BADIAN (1966) Badian, E. (ed.) 1966. *Ancient society and institutions: Studies presented to Victor Ehrenberg on his 75th birthday*, Blackwell.
- BAKEWELL (2013) Bakewell, G. W. 2013. *Aeschylus's Suppliant Women: The Tragedy of Immigration*, University of Wisconsin Press.
- BAKOGIANNI (2013) Bakogianni, A. (επιμ.) 2013. *Dialogues with the Past*, vol. II, *BICS Suppl.* 126, University of London, Institute of Classical Studies.
- BAKOLA (2010) Bakola, E. 2010. *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (2004) Μπακονικόλα, Χ. 2004, «Το δίκαιο του Ικέτη και το πολιτικό άσυλο στην ελληνική τραγωδία», *Παράβασις* 5: 103–111.
- ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ (2005) _____ 2005. «Ο “εκτόπιος” Οιδίπους», *Παράβασις* 6: 133–139.
- BARDEL (2000) Bardel, R. 2000. “Eidōla in Epic, Tragedy and Vase–Painting”, στον τόμο RUTTER & SPARKES (2000) 140–160.
- BAUCHHENS-THÜRIELD (1971) Bauchhens-Thürield, Chr. 1971. *Der Mythos von Telephus in der antiken Bildkunst*, Würzburg: Konrad Triltsh Verlag.
- BEARZOT (2003) Bearzot, C., 2003. “Panellinismo e asyilia in eta classica”, στον τόμο DREHER (2003) 37–58.
- BEAZLEY (1947) Beazley, J. D. 1947. *Etruscan Vase–painting*. Oxford: Clarendon Press.

- BECKEL – FRONING – SIMON (1983) Beckel, G. – Froning, H. – Simon, E.
1983. *Werke der Antike im Martin– von –Wagner–Museum der Universität Würzburg*, Mainz: P. von Zabern.
- BEES (1995) Bees, R. 1995. “Die Skene bei Aischylos *Perse, Sieben gegen Theben* und *Hiketiden*”, στον τόμο PÖHLMANN (1995) 73 – 106.
- BELTRAMETTI (2011) Beltrametti, A. (επιμ.) 2011. *La storia sulla scena: quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma: Carocci editore.
- BÉRARD (1974) Bérard, C. 1974. *Anodoi: essai sur l'imagerie des passages chthoniens* (vol. 13), Institut suisse de Rome.
- BERGMANN & KONDOLEON (1999) Bergmann, B. & Kondoleon, Chr. (eds.) 1999. *The Art of Ancient Spectacle. Studies in the History of Art* (vol. 56), New Haven / London: National Gallery of Art.
- BERNABÉ (1996) Bernabé, A. (ed.) 1996. *Poetae Epici Graeci: Testimonia et Fragmenta*, Stuttgart und Leipzig: B. G. Teubner.
- BERNABÓ BREA (1958) Bernabó Brea, L. 1958. “Lipara nel IV secolo a.C.”, *Kokalos* 4: 119–144.
- BERNABÓ BREA (1981) _____ 1981. *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova: Sagep.
- BERNABÓ BREA & CAVALIER (1997) Bernabó Brea, L. & Cavalier, M. 1997. *La ceramica figurata della Sicilia e della Magna Grecia nella Lipàra del IV sec. a.C.*, Milano: O. Ragusi.
<http://www.luigibernabobrea.it/file/La%20ceramica%20figurata.pdf>
- BERNABÓ BREA & CAVALIER (2001) _____ 2001. *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi* (vol. 32), Roma: “L’Erma” di Bretschneider.

- BIEBER (1907) Bieber, M. 1907. *Das Dresdener Schauspielerrelief: Ein Beitrag zur Geschichte des tragischen Kostüms und der griechischen Kunst*, Dissertation, Universität Berlin.
- BIEBER (1917) _____ 1917. “Die Herkunft des tragischen Kostüms”, *JDAI* 32: 15–99.
- BIEBER (1948) _____ 1948. “The American Journal of Philology”, vol. 69/4: 449-451.
- BIEBER (1949) _____ 1949. “Review: Teatri greci arcaici; da Minosse a Pericle by Carlo Anti”, *ABull* 31/1 (March) 61-63.
- BIEBER (²1961) _____ 1939, ²1961. *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.
- BILES (2006) Biles, Z. P. 2006. “Aeschylus' Afterlife Reperformance by Decree in 5th C. Athens?”, *ICS* 31: 206-242.
- BILLING (2008) Billing, C. 2008. “Representations of Greek Tragedy in Ancient Pottery: a Theatrical Perspective”, *New Theatre Quarterly* 24, Cambridge: University Press, 229–245.
- BLATTER (1964) Blatter, R. 1964. “Rüstungsszene auf einer attischen Schale”, *AK* 7/1: 48-50.
- BLATTER (1982) _____ 1982. “Ein Unteritalisches Tragödienbild mit Rätseln”, *AntW* 13/1: 57–58.
- BLUME (⁴1999) Blume, H.-D. 1993, ⁴1999. *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μαρία Ιατρού, Αθήνα: MIET. [Πρωτότυπη έκδοση: *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, ²1984.]
- BOCK (1935) Bock, M. 1935 “Orestes in Delphoi”, *AA* 50: 493–511.
- BOCK (1938) _____ 1938. “Orestes und die Erinyen auf einer attischen Pelike”, *AA* 53: 77–81.
- BOEGEHOLD (1995) Boegehold, A. L. 1995. *The Lawcourts at Athens: Sites, Buildings, Equipment, Procedure and Testimonia*, The Athenian Agora XXVIII, Princeton.

- BONFANTE (2000) Bonfante, L. 2000. “Classical Nudity in Italy and Greece”, in Ridgway, D. & Ridgway F. R. S (eds.) *Ancient Italy in its Mediterranean Setting: Studies in Honour of Ellen Macnamara*, Accordia Specialist Studies on the Mediterranean 4, London, 271–293.
- BONFANTE (2010) _____ 2010. “Euripides in Etruria: Admetus and Alcestis”, στο ΤΣΙΤΣΙΠΙΔΗΣ (2010) 463–475.
- BORGEAUD (1979) Borgeaud, Ph. 1979. *Recherches sur le dieu Pan*, Bibliotheca Helvetica Romana 17, Genève, Institut suisse de Rome.
- BORDIGNON (2015) Bordignon, G. (επιμ.) 2015. *Scene dal mito: Iconologia del dramma antico*, Rimini: Guaraldi / Engramma.
- BOSHER (2009) Boshier, K. 2009. “To Dance in the Orchestra: A Circular Argument”. *Illinois Classical Studies* 33–34 (2008–2009), 1–24.
- BOSHER (2012) _____ (ed.) 2012. *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- BOSHER (2012a) _____ 2012. “Hieron’s Aeschylus” στον τόμο BOSHER (2012) 97–111.
- BOUSQUET (1951) Bousquet J. 1951. “Observations sur l’ ‘omphalos archaïque’ de Delphes”, *BCH* 75: 210–223.
- BRANDES-DRUBA (1994) Brandes-Druba, B. 1994. *Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik*, Europäische Hochschulschriften, Archäologie 38 Bd./ vol. 46, Frankfurt: Peter Lang.
- BRAVO (1980) Bravo, B. 1980. “Sulân. Représailles et justice privée contre des étrangers dans les cités grecques”, *ASNP* 10/3: 657–987.

- BREEN (1991) Breen, A.B. 1991. *The " Fabulae Hygini" reappraised: A reconsideration of the content and compilation of the work*, Doctoral Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- BREMER (1998) Bremer, J.-M. 1998. "The Reciprocity of Giving and Thanksgiving in Greek Worship", στον τόμο GILL et al. (1998) 127–137.
- BRENDEL (²1995) Brendel, O. J. & Ridgway F. R. S. 1978, 1995. *Etruscan Art* (vol. 42), 2nd edition, New Haven and London: Yale University Press.
- BROMMER (1938–39) Brommer, Fr. 1938–39 "Amymone", *MDAI* 62–64, 171–176, πίν. 67–70.
- BROMMER (1972) _____ 1972. "Vier mythologische Vasenbilder in Griechenland", *AAA* 5: 451–462.
- BROMMER (³1973) _____ 1956, ³1973. *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 3^η εκδ., Marburg: N. G. Elwert.
- BRONEER (1944) Broneer, O. 1944. "The tent of Xerxes and the Greek Theater", *University of California Publications in Classical Archaeology* 1/12: 305–312.
- BROOKE (²2003) Brooke, I. 1962, ²2003. *Costume in Greek Classic Drama*. New York: Dover Publications.
- BROWN (1982) Brown, A. L. 1982. "Some Problems in the Eumenides of Aeschylus", *JHS* 102: 26–32.
- BROWN (1984) _____ 1984. "Eumenides in Greek tragedy", *CIQ* 34, 260–281.
- BULLE (1934) Bulle, H. 1934. *Eine skenographie* (vol. 94, Winkelmannsprogramm), Berlin: W. De Gruyter.
- BUREN (1958) Buren, A. W., Van. 1958. "News Letter from Rome", *AJA* 62/4 (Oct.), 415-427.

- BURIAN (1971) Burian, P. 1971. *Suppliant Drama: Studies in the Form and Interpretation of Five Greek Tragedies*, Doctoral Dissertation, Princeton University.
- BURIAN (1974a) _____ 1974. “Suppliant and Savior: Oedipus at Colonus”, *Phoenix* 28: 408–429 = Bloom, H. (ed.) 1990. *Sophocles*, New York, 77–96.
- BURIAN (1974b) _____ 1974. “Pelasgus and Politics in Aeschylus’ Danaid Trilogy”, *WS*, n.s. 8: 5–14.
- BURIAN (1977a) _____ 1977. “Euripides’ *Heraclidae*: an Interpretation”, *CPh* 72: 1-21.
- BURIAN (1977b) _____ 1977. “The Play before the Prologue: Initial Tableaux on the Greek Stage”, στον τόμο D’ARMS & EADIE (1977) 79-94.
- BURIAN (2010) _____ 2010. «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στον τόμο EASTERLING (2010) 267–314. [Πρωτότυπος τίτλος “Myth into mythos: the shaping of tragic plot”, στον τόμο EASTERLING (1997) 178–210.]
- BURCKHARDT – SEYBOLD – UNGERN-STERNBERG (2007) Burckhardt, L. – Seybold, K. – Ungern-Sternberg J. (eds.), 2007. *Gesetzgebung in antiken Gesellschaften*, Israel – Griechenland – Rom – Berlin: W. de Gruyter.
- BURKERT (1985) Burkert, W, Von. 1985. *Greek religion: archaic and classical*; translated by John Raffan, Oxford: Blackwell. [Πρωτότυπη έκδοση: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Die Religionen der Menschheit, Band 15) Stuttgart: Kohlhammer, 1977.]
- BURKERT (1993) _____ 1993. *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία: δομή και ιστορία*, μτφρ. Ηλέκτρα Ανδρεάδη, Αθήνα: MIET [Πρωτότυπη έκδοση: *Structure and history*

- in Greek mythology and ritual*, Berkeley: University of California Press, 1979.]
- BURNETT (1976) Burnett, A. 1976. “Tribe and city, custom and decree in Children of Heracles”, *CPh* 71: 4–26.
- BUTTS (1947) Butts, H.R. 1947. *The glorification of Athens in Greek drama*, Iowa studies in classical philology (N° 11), Edwards Brothers.
- CAILLEMER (1877) Caillemer, E. 1877. s.v. « Asyilia », στο DAREMBERG & SAGLIO, vol. I/1, Paris: Hachette, 505–510.
- CAIRNS (1993) Cairns, D. L. 1993. *AIDŌS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- CAIRNS & LIAPIS (2006) Cairns, D. & Liapis, V. (eds.) 2006. *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, The Classical Press of Wales.
- CALAME (1988) Calame, Cl. 1988. *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève: Labor & Fides.
- CALAME (1998) _____ 1998. “Mort héroïque et culte à mystère dans l’Oedipe à Colone de Sophocle”, *Ansichtengriechischer Rituale Geburtstags Symposium für Walter Burkert*, Stuttgart und Leipzig: Teubner, 326–356.
- CAMPBELL (1879) Campbell, L. (ed.) 1879–1881. *Sophocles*, Oxford: Clarendon Press.
- CAMPBELL (2000) Campbell, C. L. 2000. *The Costuming of Tragedy in Classical Antiquity*, Doctoral Dissertation, Athens: University of Georgia.
- CANAVAN (1982) Canavan, J. P. 1982. *Studies in the staging of Aeschylean tragedy*, Doctoral Dissertation, Columbia University: University Microfilms International.

- CARRIÈRE (1977) Carrière, J. 1977. *Le chœur secondaire dans le drame grec: Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Études et Commentaires N° 88, Paris: Klincksieck.
- CARPENTER (2009) _____ . 2009. “Prolegomenon to the Study of Apulian Red-figure Pottery”, *AJA* 113/1 (January) 27–38.
- CARPENTER – LYNCH – ROBINSON (2014) Carpenter, T. H., Lynch, K. M. & Robison, E. G. D. (eds.) 2014. *The Italic People of Ancient Apulia: New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*, New York: Cambridge University Press.
- CARTLEDGE (2010) Cartledge, P. A. 2010. «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στον τόμο EASTERLING (2010) 3–52. [Πρωτότυπος τίτλος: “Deep plays: theatre as process in Greek civic life”, στον τόμο EASTERLING (1997) 3-35.]
- CASSELLA (1999) Cassella, P. 1999. *La Supplica all’ Altare nella Tragedia Greca*, *Hellenica et Byzantina Neapolitana* 19, Napoli: Bibliopolis.
- CASTRO (2006) Castro, M. A. 2006. “Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía”, *CFC(G)* 16: 107–120.
- CFST Todisco, L. (a cura di) 2003. *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, *Archaeologica* 140, Rome: Giorgio Btretschnneider.
- CHANIOTIS (1996) Chaniotis, A. 1996. “Conflicting Authorities: Asyilia between Secular and Divine Law in the Classical and Hellenistic Poleis”, *Kernos* 9: 65–86.
- CHANIOTIS (1997) _____ A. 1997. “Reinheit des Körpers — Reinheit des Sinnes in den griechischen Kultgesetzen”, στον τόμο ASSMANN – WROGEMANN – SUNDERMANN (1997) 142-179.

- CHANIOTIS (2007) _____ 2007. “Die Entwicklung der griechischen Asylie : Ritualdynamik und die Grenzen des Rechtsvergleichs”, στον τόμο BURCKHARDT – SEYBOLD – UNGERN-STERNBERG (2007) 233–246.
- ΧΑΝΙΩΤΗΣ (2008) Χανιώτης, Ά. 2008. «Σαν την άδικη κατάρα: η αρχαιολογία μιας μεταφοράς», στον τόμο ΑΒΑΓΙΑΝΟΥ (2008) 49–81.
- CHANCELLOR (1979) Chancellor, G. 1979. “Implicit stage-directions in ancient Greek drama: Critical assumptions and the reading public”, *Arethusa* 12/2 (Fall) 133-152.
- CHASTON (2010) Chaston, C. 2010. *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking, Mnemosyne*, Suppl. 317, Leiden – Boston: E. J. Brill.
- CHRISTOPOULOS et al. (2010) Christopoulos, M. – Karakantza, E. D. & Levaniouk, O. 2010. *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, UK: Lexington Books.
- CHUNG (1988) Chung, J.-W. 1988. *Σκηνική Τέχνη στις Ευμενίδες του Αισχύλου*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα.
- ΓΙΟΣΗ (1996) Γιώση, Μ. Ι. 1996. *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- ΓΙΟΥΝΗ (2006) Γιούνη, Μ. Σ. 2006. *Νόμος Πόλεως: Δικαιοσύνη και Νομοθεσία στην Αρχαία Ελληνική Πόλιν, Ι. Οι αρχαϊκοί χρόνοι*, Θεσσαλονίκη – Αθήνα: Εκδόσεις Βάνιας.
- CLAIVAZ (2011) Clavaz, M.-A. 2011. “Deux suppliantes en quête d’un mythe”, *Genava* 59: 27–36.
<https://independent.academia.edu/MarcAntoineClavaz>
- COLLARD (2008) Collard, C. (ed.) 2008. *Aeschylus: Persians and Other Plays*. Oxford University Press.
- COLLARD & CROPP (2008) Collard, C. & Cropp, M. (eds.) 2008. *Euripides VII & VIII: Fragments*, Loeb Classical Library 504 & 506.

- COLLARD – CROPP – LEE (1995)
Collard C., Cropp M. J. & Lee K. H. (eds.) 1995.
Euripides, Selected Fragmentary Plays, vol. 1,
Warminster: Aris & Phillips.
- COHEN (2000)
Cohen, B. (ed.) 2000. *Not the Classical Ideal: Athens and
the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden –
Boston – Köln: Brill.
- CONNOR (1989)
Connor, W. R 1989. “City Dionysia and Athenian
democracy”, *C&M* 40: 7–32.
- CONNOR & JACKSON (2000)
Connor, P. & Jackson, H. 2000. *A catalogue of Greek
vases in the collection of the University of Melbourne at
the Ian Potter Museum of Art*, Melbourne.
- CROALLY (2010)
Croally, N. 2005. “Tragedy’s Teaching”, στον τόμο
GREGORY (2005) 55–70. [Ελληνική μτφρ. «Ο
παιδευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας», στον τόμο
GREGORY (2010) 76–97.]
- CROPP & FICK (1985)
Cropp, M. and Fick, G. 1985. *Resolutions and chronology
in Euripides: the fragmentary tragedies*, *BICS Suppl.* 43,
University of London, Institute of Classical Studies.
- CSAPO (1986)
Csapo, E. 1986. “A note on the Würzburg Bell–Crater H
5697 (‘Telephus Travestitus’)”, *Phoenix*. 4/4: 379–392.
- CSAPO (1990)
_____ 1990. “Hikesia in the Telephus of Aeschylus”,
QUCC 63: 41–52.
- CSAPO (2002)
_____ 2002. “Kallipides on the Floor-sweepings:
The Limits of Realism in Classical Acting and
Performance Styles”, στον τόμο EASTERLING & HALL
(2002) 127–47.
- CSAPO (2004)
_____ 2004. “Some social and economic conditions
behind the rise of the acting profession in the fifth and

- fourth centuries BC”, στον τόμο HUGONIOT – HURLET –MILANESI (2004) 53–76.
- CSAPO (2007) _____ 2007. “The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Architektones”, στον τόμο WILSON (2007) 87–115.
- CSAPO (2010) _____ 2010. *Actors and Icons of the Ancient Theatre*, Willey–Blackwell Publ.
- CSAPO et al. (2014) Csapo, E. – Goette, H. R. – Green, R. J. – Wilson, P. (eds.) 2014. *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Germany: W. de Gruyter.
- CSAPO & SLATER (1995) Csapo, E. & Slater, W. 1995. *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan.
- D’ARMS & EADIE (1977) D’Arms, J.H. & Eadie, J.W. (eds.) 1977. *Ancient and Modern: Essays in honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor: University of Michigan.
- DALE (1956) Dale, A. M. 1956. “Seen and Unseen on the Greek Stage: a study in scenic conventions”, *WS* 69: 96–106.
- DALE (1969) _____ 1969. *Collected Papers*, Cambridge University Press.
- DAREMBERG & SAGLIO Daremberg, Ch. & Saglio, E. (eds.), 1877–1919. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines: d'après les textes et les monuments*, Paris: Hachette.
- DAVISON (1966) Davison, J. A. 1966. “Aeschylus and Athenian Politics, 472–456 B.C.”, στον τόμο BADIAN (1966) 93–107.
- DAWE (2nd1985) Dawe, R. D. (ed.) 1985, 2nd edition. *Sophoclis Tragoediae, Tom. II: Trachiniae, Antigone, Philoctetes, Oedipus Coloneus*, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig: B. G. Teubner.

- DE ANGELIS & MUTH (1999) de Angelis, Fr. & Muth, S. (eds) 1999. *Im Spiegel des Mythos: Bilderwelt und Lebenswel, Symposium, Rome 19–20 Februar 1998*, Wiesbaden: Ludwig Reichert.
- DE CESARE (1992) De Cesare, M. 1992. “Alkmena ad Entella: ceramografi Sicelioti e Campani nel IV secolo a.C.”, *ASNP* 22/4: 979–983.
- DE CESARE (1997) _____ 1997. *Le Statue in Immagine: Studi sulle Raffigurazioni di Statue nella Pittura Vascolare Greca*, Roma: “L'Erma” di Bretschneider.
- DE JONG (1991) De Jong, I. J. F. 1991. *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger–speech*, *Mnemosyne*, Suppl. 116, Leiden – New York: E. J. Brill.
- DE JONG (2012) _____ (ed.) 2012. *Space in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*, vol. 3, *Mnemosyne*, Suppl. 339, Leiden: E. J. Brill.
- DE MARCO (1952) De Marco, V. 1952. *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum*, Roma.
- DE ROMILLY (1983) *Sophocle: sept exposés suivis de discussions; Entretiens sur l' Antiquité Classique 29* (préparés et présidés par Jacqueline de Romilly 23–28 août 1982) Genève: Vandœuvres, Fondation Hardt, 1983.
- DE ROMILLY (1990) Romilly, J., De. 1990. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα [Πρωτότυπη έκδοση: *La tragédie grecque*, Presses Universitaires de France, 1970.]
- DEARDEN (1976) Dearden, C. W. 1976. *The Stage of Aristophanes*, London: University of London, Athlone Press.
- DEARDEN (1990) _____ 1990. “Fourth–century Tragedy in Sicily. Athenian or Sicilian?”, στον τόμο DESCŒUDRES (1990) 231–242.

- DEARDEN (1999) _____ 1999. “Plays for Export”, *Phoenix* 53.3/4 (Autumn – Winter) 222–248.
- DEBNAR (2010) Debnar, P. 2010. «Η αθηναϊκή ιστορία του 5^{ου} αιώνα και η τραγωδία», στον τόμο GREGORY (2010) 4–30.
[Πρωτότυπος τίτλος “Fifth-Century Athenian History and Tragedy”, στον τόμο GREGORY (2005) 3–22.]
- ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ (2005) Δεληγιαννίδου, Α. 2005. *Όψεις της λειτουργίας του ενδύματος στον Αισχύλο*, Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ.
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/19066#page/261/mode/1up>
- DELCOURT (1944) Delcourt, M. 1944. *Oedipe ou la légende du conquérant*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, fasc. 104, Paris: E. Droz.
- DELEBECQUE (1951) Delebecque, E. 1951. *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris: Klincksieck.
- DENOYELLE (1997) Denoyelle, M. 1997. “Attic or Non–Attic? The Case of the Pisticci Painter”, στον τόμο OAKLEY – COULSON – PALAGIA (1997) 395–405.
- DENOYELLE (2014) Denoyelle, M. 2014. “Hands at Work in Magna Graecia: the Amykos Painter and his Workshop”, στον τόμο CARPENTER – LYNCH – ROBINSON (2014) 116 –129.
- DENOYELLE et al. (2005) Denoyelle, M. – Lippolis, E. – Mazzei M.[†] – Pouzadoux, Cl. 2005. *La Céramique Apulienne: Bilan et Perspectives, Actes de la Table Ronde organisée par l’École Française de Rome*, Naples: Centre Jean Bérard (30 nov. – 2 déc. 2000).
- DERLIEN (2003) Derlien, J. 2003. *Asyl: Die religiöse und rechtliche Begründung der Flucht zu sakralen Orten in der griechisch–römischen Antike*, Marburg: Tectum Verlag.
- ΔΕΡΒΙΣΟΠΟΥΛΟΥ (1996) Δερβισοπούλου Ό. 1996. *Η εκούσια ανθρωποθυσία στα*

- δράματα του Ευριπίδη, Διδακτορική διατριβή,
Θεσσαλονίκη.*
- DESCŒUDRES (1990) Descœudres, J.–P. (ed.) 1990. *Eumousia: ceramic and iconographic studies in honor of Alexander Cambitoglou*, Sydney: Meditarch.
- ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ (2007)
Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. 2007. *Στην Αρχαία Κωμική Ενδοχώρα: Εισαγωγή στη Σημειολογία του Χώρου και του Χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- DIAMANTOPOULOS (1957)
Diamantopoulos, A. 1957. “The Danaid Tetralogy of Aeschylus”, *JHS* 77: 220–229.
- DIGGLE (1984)
Diggle J. (ed.) 1984. *Euripidis fabulae, Tomus I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, OCT, Oxford: Clarendon Press.
- DILLER (1971)
Diller, H. 1971. “Menschendarstellung und Handlungsführung bei Sophocles”, *Kleine Schriften zur Antiken Literatur*, Munich: Beck, 286–303 = A & A 6 (1957) 157–169.
- DINGEL (1971)
Dingel, J. 1971. “Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie”, στον τόμο JENS (1971) 347–367.
- DINSMOOR (1951)
Dinsmoor, W. B. 1951. “The Athenian Theater of the Fifth Century”, *Studies Presented to David Moore Robinson*, vol. I, St. Louis, 309–330.
- DOBIAS-LALOU (2001)
Dobias-Lalou, C. 2001. “ἀφίκτωρ, Eschyle, Suppliantes 1 et 241”, *REG* 114/2: 614–625.
- DODDS (²1978)
Dodds, E. R. 1977, ²1978: *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα. [Πρωτότυπη έκδοση: *The Greeks and the irrational*,

- Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1951.]
- DÖRPFELD (1925–26) Dörpfeld, W. 1925–1926. Grabungen im Dionysos–Theater in Athen, *PAAH* 1925–26: 25–32.
- DÖRPFELD & REISCH (1896)
Dörpfeld, W. & Reisch E. 1896. *Das griechische theater: beiträge zur geschichte des Dionysos-theaters in Athen und anderer griechischer theater*, Αθήνα: Barth & von Hirst.
- DOWDEN (1989) Dowden, K. 1989. *Death and the Maiden (Routledge Revivals): Girls' Initiation Rites in Greek Mythology*, London and New York: Routledge.
- DRAYCOTT & STAMATOPOULOU (2016)
Draycott, C. M. & Stamatopoulou, M. (eds.) 2016. *Dining & Death: Interdisciplinary Perspectives on the “Funerary Banquet” in Ancient Art, Burial and Belief*, *Colloquia Antica* 16, Leuven: Peeters.
- DREHER (2003) Dreher, M. (ed.) 2003. *Das Antike Asyl. Akten der Gesellschaft für Griechische und Helenistische Rechtsgeschichte XV (2002)*, Köln: Böhlau Verlag.
- DREHER (2003a) _____ 2003. “Hikesie und Asylie in den *Hiketiden* des Aischylos”, στον τόμο DREHER (2003) 59–84.
- DUBISCHAR (2001) Dubischar, M. 2001. *Die Agonszenen bei Euripides: Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, Stuttgart and Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- DUCHEMIN (1968) Duchemin, J. 1968. *L'Agon dans la tragédie grecque*, Paris: Les Belles Lettres.
- DUNN (1966) Dunn, F.M. 1996. *Tragedy's end: closure and innovation in Euripidean drama*, New York / Oxford: Oxford University Press.

- DYER (1969) Dyer, R. 1969. “The Evidence for Apolline Purification Rituals at Delphi and Athens”, *JHS* 89: 38–59.
- ΔΡΟΜΑΖΟΣ (³1984) Δρομάζος, Στ. Ιω. 1984, 3^η εκδ. *Αρχαίο δράμα: Αναλύσεις*, Αθήνα: Κέδρος.
- EASTERLING (1985) Easterling, P. E. 1985. “Anachronism in Greek tragedy”, *JHS* 105: 1–10.
- EASTERLING (1993) _____ 1993. “The end of an era? Tragedy in the early fourth century”, στον τόμο SOMMERSTEIN et al. (1993) 559–569.
- EASTERLING (1994) _____ 1994. “Euripides Outside Athens: A Speculative Note”, *ICS* 19: 73–80.
- EASTERLING (1997) _____ (ed.) 1997. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- EASTERLING (2001) _____ 2001. “Constructing the Heroic” στον τόμο PELLING (²2001) 21–38.
- EASTERLING (2010) _____ (ed.) 2010. *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. – επιμ. Ρόζη, Α. & Βαλάκας, Κ., Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. [Πρωτότυπη έκδοση: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.]
- EASTERLING (2010a) _____ 2010. «Μορφολογία και Παράσταση», στον τόμο EASTERLING (2010) 225–266. [Τίτλος πρωτοτύπου “From Repertoire to Canon”, στον τόμο EASTERLING (1997) 211–227.]
- EASTERLING & HALL (2002) Easterling, P. & Hall, E. (eds.) 2002. *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press.

- EDMUNDS (1985) Edmunds, L. 1985. *Oedipus: the ancient legend and its later analogue*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- EDMUNDS (1996) _____ 1996. *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Langham and London: Roman & Litterfield Publ.
- ENGELMANN (1900) Engelmann, R. 1900. *Archäologische Studien zu den Tragikern*, Berlin: Weid Mannsche Buchhandlung.
- EWANS (1995) Ewans, M. C. *The Oresteia by Aeschylus*, London: J. M. Dent, Rutland, VT: C. E. Tuttle.
- EWANS (1996) _____ 1996. *Suppliants and other dramas by Aeschylus*. London, J. M. Dent, Rutland, VT: C. E. Tuttle.
- FARMER (2017) Farmer, M. C. 2017. *Tragedy on the comic stage*, New York: Oxford University Press.
- FARNELL (1896) Farnell, L. R. 1896–1909. *The Cults of the Greek States*, Oxford: Clarendon Press.
- FARNELL (1921) _____ 1921. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford: Clarendon Press.
- FERRARI (1972) Ferrari, F. 1972. “Il coro delle ancelle nell’ esodo delle *Supplici* di Eschilo”, *Maia* 24: 353–356.
- FERRARI (1986) _____ 1986. “Visualità e tragedia: per una lettura scenica di *Persiani*, *Sette contro Tebe* e *Supplici*”, *CCC* 7: 133–154.
- FERRARI (2003) Ferrari, Gl. 2003. “Myth and Genre on Athenian Vases”, *Cl.Ant.* 22: 37–54.
- FERRI (1927) Ferri, S. 1927. “La "Lex Cathartica" di Cirene”, *Notiziario Archeologico* 4: 91–145, Tab. XIV/XVII.
- FIECHTER (1935–36) Fiechter, E. R. 1935–36. *Das Dionysos–Theater in Athen, Antike griechische Theaterbauten*, vols I–III. Stuttgart: Kohlhammer.

- FISHER (1992) Fisher, N. R., E. 1992. *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, England: Aris & Phillips.
- FITTON (1961) Fitton, W. J. 1961. "The Suppliant Women and the Herakleidae of Euripides", *Hermes* 89: 430–461.
- FLICKINGER (1939) Flickinger, R. C. 1939. "Off-Stage Speech in Greek Tragedy", *C.J.* 34: 355–360.
- FÖLLINGER (2003) Föllinger, S. 2003. *Genosdependenzen: Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Hypomnemata vol. 148, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FÖRTSCH (1997) Förtsch, R. 1997. "Die Nichtdarstellung des Spektakulären: Griechische Bildkunst und griechisches Drama im 5. und frühen 4. Jh. v. Chr.", *Hephaistos* 15: 47–68.
- FRAENKEL (1963) Fraenkel, Ed. 1963. *Zu den Phoenissen des Euripides*, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- FREDERIKSEN et al. (2015) Frederiksen, R. – Gebhard, E. R. – Sokolicek, A. (eds.) 2015. *Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27–30 January 2012*, Aarhus: Aarhus University Press.
- FREVEL & NIHAN (2013) Frevel, Chr. & Nihan, Chr. (eds.) 2013. *Purity and the forming of religious traditions in the ancient Mediterranean world and ancient Judaism*, Leiden / Boston: Brill.
- FREYBURGER (1988) Freyburger, G. 1988. "Supplication grecque et supplication romaine", *Latomus* 47: 501–525.

- FRONING (2014) Froning, H. 2014. “Comedy and Parody: Some Reflections on the ‘Perseus Jug’ of the Vlastos Collection” («Κωμωδία και Παρωδία: σκέψεις για τον “χόα του Περσέα” στη συλλογή Βλαστού»), στον τόμο ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ & ΜΑΝΑΚΙΔΟΥ (2014) 303–320.
- FRONTISI-DUCROUX (1995) Frontisi-Ducroux, F. 1995. *Du masque au visage: aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris: Flammarion.
- FURLEY (1995) Furley, W.D. 1995. Zur Aktualität der euripideischen Herakleidae. *Philologus*, 139/1: 76–88.
<https://doi.org/10.1524/phil.1995.139.1.76>
- GAGARIN (1976) Gagarin, M. 1976. *Aeschylean Drama*, Berkeley: University of California Press.
- GALASSO (2015) Galasso, S. 2015. “Pittura vascolare, mito e teatro: l’immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.”, στον τόμο BORDIGNON (2015) 275–302.
- GARVIE (1969) Garvie, A. F. 1969. *Aeschylus Supplices, Play and Trilogy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GAUTHIER (1972) Gauthier, Ph. 1972. *Symbola: Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Annales de l’Est 42, Nancy: Université de Nancy.
- GEBHARD (1974) Gebhard, El. 1974. “The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater”, *Hesperia* 43/4 (Oct.–Dec.) 428–440.
- ΓΚΙΡΓΚΕΝΗΣ (2009) Γκιργκένης, Στ. 2009. *Πολιτική, Ιδεολογία και θεσμοί της ηγεμονικής Αθήνας στις Ικέτιδες του Αισχύλου*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ.
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27552#page/1/mode/2up>
- GILDENHARD & REVERMANN (2010) Gildenhard, I. & Revermann, M. (eds.) 2010. *Beyond the*

- Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin / New York: W. de Gruyter.
- GILL et al. (1998) Gill, Chr. – Postlethwaite, N. – Seaford R. (eds.) 1998. *Reciprocity in ancient Greece*, Oxford New York: Oxford University Press.
- GILL & VICKERS (1995) Gill, D.W. & Vickers, M. 1995. “They were expendable: Greek vases in the Etruscan tomb”, *REA* 97/1: 225-249.
- GIULIANI (1996) Giuliani, L. 1996. “Rhesus between Dream and Death: on the Relation of Image to Literature in Apulian Vase–Painting”, *BICS* 41: 71–86, University of London, Institute of Classical Studies.
- GIULIANI (1999) _____ 1999. “Contenuto narrativo e significato allegorico nell’ iconografia della ceramica apula”, στον τόμο DE ANGELIS & MUTH (1999) 43–51.
- GIULIANI (2001) _____ 2001. “Sleeping Furies: Allegory, Narration and the Impact of Texts in Apulian Vase–Painting”, *SCI* 20: 17–38.
- GLOTZ (52010) Glotz, G. 52010. *Η Ελληνική «Πόλις»*, μτφρ. Αγνή Σακελλαρίου, 5^η έκδ., Αθήνα: MIET. [Τίτλος πρωτοτύπου *La cité grecque*, Paris: La Renaissance du Livre, 1928.]
- GÖDDE (2000) Gödde, S. 2000. *Das Drama der Hikesie: Ritual und Rhetoric in Aischylos’ Hiketiden*, Münster: Aschendorf.
- GÖDDE (2003) _____ 2003. “Poetisches Recht: Asyl und Ehe in den Hiketiden des Aischylos”, στον τόμο DREHER (2003) 85–106.
- GOETTE (1995) Goette, H. R. 1995. “Griechischer Theaterbau der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen”, στον τόμο PÖHLMANN (1995) 9–48.

- GOETTE (2007) _____ 2007. “An Archaeological Appendix”, in Csapo, E. “The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Architektones”, στον τόμο WILSON (2007) 116–121.
- GOGOS (1983) Gogos, S. 1983. “Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei Zwei Rekonstruktionsversuche nach griechischen Vasen“, *ÖJh* 54: 59–86.
- GOGOS (1984) _____ 1984. ‘Das Bühnenrequisit in der griechischen Vasenmalerei’, *ÖJh* 55: 27–53.
- ΓΩΓΟΣ (2005) Γώγος, Σ. 2005. *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου: αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία*, Αθήνα: Εκδ. Μίλητος.
- ΓΩΓΟΣ & ΠΕΤΡΑΚΟΥ (2012) Γώγος, Σ. & Πετράκου, Κ. 2012. *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου: Όροι – Έννοιες – Πρόσωπα*, Αθήνα: Μίλητος.
- GOLDHILL (1986) Goldhill, S. 1986. *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDHILL (1989) _____ 1989 “Reading Performance Criticism”, *G&R* 36/2 (Oct.) 172-182.
- GOLDHILL (1993) _____ 1993. “Reading Performance Criticism”, στον τόμο MACAUSLAN & WALCOT(1993) 1-11.
- GOLDHILL (2004) _____ 1992, 2004. *The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDHILL (2010) _____ 2010. «Η γλώσσα της Τραγωδίας: ρητορική και επικοινωνία», στον τόμο EASTERLING (2010) 189–224. [Τίτλος πρωτοτύπου: “The language of tragedy: rhetoric and communication”, στον τόμο EASTERLING (1997) 127–150.]
- GOMBRICH (1995) Gombrich, E.H. 1950, 16th edition 1995. *The story of Art*, London: Phaidon Press. [Ελληνική έκδοση 2011. *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, ΜΙΕΤ.]

- GOOSSENS (1962) Goossens, R. 1962. *Euripide et Athènes*, Bruxelles: Palais des Académies.
- GOSLIN (2017) Goslin, O. E. 2017. “Children of Heracles”, στον τόμο MACCLURE (2017) 92–106.
- GOULD (1973) Gould, J. P. A. 1973. “Hiketia”, *JHS* 93: 74–103.
- GRAF (2011) Graf, F. «Η θρησκεία και το δράμα», στον τόμο MACDONALD & WALTON (2011) 69–89. [Πρωτότυπος τίτλος: “Religion and Drama”, στον τόμο MACDONALD & WALTON (2007) 55–71.]
- GRECO (2001) Greco, Em. 2001. *Η Αρχαιολογία της Μεγάλης Ελλάδας*, μτφρ. Κ. Σουέρεφ, Θεσσαλονίκη: University Studio Press. [Πρωτότυπη έκδοση: *Archeologia della Magna Grecia*, Roma – Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1992.]
- GREEN (1982) Green, J. R. 1982. “The Gnathian Pottery of Apulia”, στον τόμο MAYO (1982) 252–259.
- GREEN (1991) _____ 1991. “On Seeing and Depecting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32: 15–50.
- GREEN (1994) _____ 1994. *Theatre in Ancient Greek Society*, London: Routledge.
- GREEN (1995a) _____ 1995. “Theater Production: 1987–1995”, *Lustrum* 37: 7–202.
- GREEN (1995b) _____ 1995. “Theatrical Motifs in non-Theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries”, στον τόμο GRIFFITHS (1995) 93–120.
- GREEN (1999) _____ 1999. “Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase Painting”, στον τόμο BERGMANN & KONDOLEON (1999) 37–63.
- GREEN (2002) _____ 2002. “Towards a reconstruction of performance style”, στον τόμο EASTERLING & HALL (2002) 93–126.

- GREEN (2003) Green, J. R. et al. & Nicholson Museum. 2003. *Ancient voices – modern echoes: theatre in the Greek world, Exhibition Catalogue*, Sydney: The Nicholson Museum, University of Sydney.
- GREEN (2011) _____ 2011. «Τέχνη και θέατρο στον αρχαίο κόσμο», στον τόμο MACDONALD & WALTON (2011) 205–231. [Τίτλος πρωτοτύπου: “Art and the Theatre in the Ancient World”, στον τόμο MACDONALD & WALTON (2007) 163–183.]
[https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31194179/Green_art_theatre.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1528312756&Signature=HED9XN9mEHXvn2XUAuVzcuBCExY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DArt and the Theatre in the Ancient World.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31194179/Green_art_theatre.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1528312756&Signature=HED9XN9mEHXvn2XUAuVzcuBCExY%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DArt+and+the+Theatre+in+the+Ancient+World.pdf)
- GREEN & HANDLEY (⁴2003) Green, R. J. & Handley, E. W. ⁴2003, *Εικόνες από το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, επιμ. Γ. Μ. Σηφάκης, μτφρ. Μ. Μάντζιου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. [Πρωτότυπη έκδοση: *Images of the Greek theatre*, British Museum Press, 1995.]
- GREGORY (2005) Gregory, J. (ed.) 2005. *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publ.
- GREGORY (2010) _____ (ed.) 2010. *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμέλεια Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα. [Τίτλος πρωτοτύπου: *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publ., 2005.]

- GREIFENHAGEN (1969) Greifenhagen, A. 1969. “Frühlukanischer Kolonettenkrater mit Darstellung der Herakliden”, *BWPr* 123: 5–20.
- GRETHLEIN (2003) Grethlein, J. 2003. *Asyl und Athen: Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*, Drama, Beiheft 21, Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- GRIFFITH (2011) Griffith, M. 2011. «Εξιστορήσεις: παραστασιακές τεχνικές από τον Όμηρο ως την παντόμιμο όρχηση», στον τόμο MACDONALD & WALTON (2011) 15–42. [Τίτλος πρωτοτύπου: “Telling the tale’: A performing tradition from Homer to pantomime”, στον τόμο MACDONALD & WALTON (2007) 13–35.]
- GRIFFITHS (1995) Griffiths, A. (ed.) 1995. *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, *BICS Suppl.* 66.
- GRILLI (2015) Grilli, Al. 2015. “Mito, Tragedia e Racconto per Immagini”, στον τόμο BORDIGNON (2015) 103–144.
- GRUBE (1941) Grube, G. M. A. 1941. *The Drama of Euripides*, London: Methuen.
- ΓΡΥΠΑΡΗΣ (1930) Αισχύλος, *Οι Τραγωδίες του Αισχύλου I: Ίκέτιδες, Προμηθέας Δεσμώτης*, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Αθήνα: Δελφικές εορτές (τυπ. Σακελλάριου) 1930.
- ΓΡΥΠΑΡΗΣ (1937) Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Δ. Κολλάρου.
- ΓΡΥΠΑΡΗΣ (1938) Αισχύλος, *Οι Τραγωδίες του Αισχύλου II: Ορέστεια*, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Αθήνα: Εκδόσεις Εστία, 1938.
- GUARDÌ (1980) Guardì, T. 1980. “L’ attività teatrale nella Siracusa di Gerone I”, *Dioniso* 51: 25–39.
- HALL (1989) HALL, E., 1989, 1991, 2004, 2017. *Inventing the Barbarian, Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.

- HALL (2010) _____ 2010. «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στον τόμο EASTERLING (2010) 137–188. [Τίτλος πρωτοτύπου: “The sociology of Athenian tragedy”, στον τόμο EASTERLING (1997) 93–126.]
- HALLERAN (²2014) Halleran, M. ca. 1985, ²2014. *Stagecraft in Euripides*, Routledge Revivals, Routledge.
- HAMILTON (1974) Hamilton, R. 1974. “Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy”, *GRBS* 15/4: 387–402.
- HAMILTON (1978) _____ 1987. “A New Interpretation of the Anavysos Chous”, *AJA* 82: 385–387.
- HAMMOND (1972) Hammond, N. G. L. 1972. “The conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus”, *GRBS* 13/4: 387–450.
- HAMMOND (1988) _____ 1988. “More on conditions of Production to the Death of Aeschylus”, *GRBS* 29/1: 5–33.
- HAMMOND & MOON (1978) Hammond, N. G. L. & Moon, W. G. “Illustrations of Early Tragedy at Athens”, *AJA* 82: 371–383.
- HANDLEY & REA (1957) Handley, E. W. & Rea, J. 1957. *The Telephus of Euripides*, *BICS Suppl.* 5, University of London, Institute of Classical Studies.
- HANINK (2014) Hanink, J. 2014. *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge University Press.
- HANSEN (2006) Hansen, M. H. 2006. *Polis: an introduction to the ancient Greek city–state*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- HARRIS et al. (2010) Harris, E.M. – Leao, D.F. – Rhodes, P.J. (eds.) 2013. *Law and drama in ancient Greece*, London: A&C Black. 2010.
- HARRISON (1998) Harrison, A. R. W. 1998. *The law of Athens*, vol. 1, Hackett Publishing.

- HARRISON (1912) Harrison, J. E. 1912. *Themis: A Study in the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HARTSWICK & STURGEON (1998) Hartswick, K.J. & Sturgeon, M.C. (eds.) 1998. *Στέφανος: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgeway*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HAUSER (1912) Hauser, Z.B.F. 1912. Die lokrischen Mädchen, *Öjh* 15, 168–173.
- HEATH (1987a) Heath, M. 1987. *The poetics of Greek tragedy*, Stanford University Press.
- HEATH (1987b) _____ 1987. Euripides' Telephus, *CQ* 37/2: 272-280.
- HELLSTRÖM & ALROTH (1996) Hellström, P. & Alroth, B. (eds.) 1996. *Religion and power in the ancient Greek world: Proceedings of the Uppsala Symposium 1993*, *Boreas* 24.
- HERINGTON (2000) Herington, J. 2000. *Αισχύλος*, μτφρ. Μαρία Γιούνη, Θεσσαλονίκη: Εκδ. Βάνιας. [Πρωτότυπη έκδοση: *Aeschylus*, New Haven: Yale University, 1986.]
- HERRMANN (1959) Herrmann, H. V. 1959. *Omphalos*, Münster, Westfalia: Aschendorff.
- HESK (2011) Hesk, J. 2011. «Η κοινωνικοπολιτική πλευρά της αρχαίας τραγωδίας», στον τόμο MACDONALD & WALTON (2011) 90–114. [Τίτλος πρωτοτύπου: “The socio-political dimension of ancient tragedy”, στον τόμο MACDONALD & WALTON (2007) 72–91.]
- HESTER (1987) Hester, D.A. 1987. “A chorus of one Danaid”, *Antichthon* 21: 9-18.
- HEUNER (2001) Heuner, U. 2001. *Tragisches Handeln in Raum und Zeit: Raum–zeitliche Tragik und Asthetik in der sophokleischen*

- Tragodie und im griechischen Theater*, Stuttgart:
Metzlersche J.B. Verlagsbuchhandlung.
- HIMMELHOCH (2005) Himmelhoch, L. 2005. “Athena's Entrance at Eumenides 405 and Hippotrophic Imagery in Aeschylus's Oresteia”, *Arethusa* 38/3: 263–302.
- HIMMELMANN (1998) Himmelmann, N. 1998. *Reading Greek Art*, Princeton University Press.
- HÖKMANN & KRUG (1977)
Hökmann, U. & Krug, A. (eds.) 1977. *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz: P. von Zabern.
- HOSE (2006) Hose, M. 2006. “*Vaticinium post eventum* and the position of the *Supplices* in the Danaid Trilogy”, στον τόμο CAIRNS & LIAPIS (2006) 91–98.
- HOURMOUZIADES (1965)
Hourmouziades, N. 1965. *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Greek Society for Humanistic Studies, Athens.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (3^η2003)
Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 1984, 1987, 3^η εκδ. αναθεωρημένη: 2003. *Όροι και μετασηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα: Στιγμή.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2009) _____ 2009. «Δράμα και χώρος στο κλασικό θέατρο», *Αρχαία Θέατρα, Διάζωμα 1*, Αθήνα: Εκδόσεις Διάζωμα, 37–50.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2010) _____ 2010. *Ο Χορός στο αρχαίο ελληνικό δράμα*, Αθήνα: εκδ. Στιγμή.
- ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ (2011) _____ 2011. «Στιχικοί ανάπαιστοι και σκηνικά δρώμενα στον Αισχύλο», στον τόμο ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ (2010) 4–29.
- HUDDILSTON (1898) Huddilston, J. Hr. 1898. *Greek Tragedy in the Light of Vase-paintings*, London: Macmillan Company.

- HUGHES (2006) Hughes A. 2006. The “Perseus Dance’ Vase Revisited”, *OJA* 25/4: 413–433.
- HUGHES (2012) _____ 2012. *Performing Greek Comedy*, Cambridge University Press.
- HUGONIOT – HURLET – MILANESI (2004) Hugoniot, C., Hurlet F. & Milanesi, S. (eds.) 2004. *Le statut de l’acteur dans l’Antiquité grecque et romaine: Actes du colloque qui s’est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, organisé par l’ UMR 5189 “Histoire et sources des mondes anciens” (HISOMA), Tours.
- HUYS (1997) Huys, M. 1997. “Euripides and the “Tales from Euripides’: Sources of the Fabulae of Ps.–Hyginus?” Part II’, *APF* 43 11–30.
- ΙΑΚΩΒ (2003) Ιακώβ, Δ. 2003. «Σκηνοθετικά προβλήματα στο αρχαίο δράμα», στον τόμο ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ (2003) 79–92.
- ISMAELLI (2014) Ismaelli, T. 2014. “Die Masken aus der Nekropole von Lipari. Agnes Schwarzmaier”, *Les Carnets de l’Association for Coroplastic Studies* 12: 24–28.
<http://acost.revues.org/357>
- JAHN (1839) Jahn, O. 1839. *Vasenbilder*, Hamburg.
- JEBB (1955) Jebb, R. C., Sir & Shuckburgh, E.S. (eds.) 1955. *The Oedipus Coloneus of Sophocles: With a Commentary, Abridged from the Large Ed. of Richard C. Jebb*, Cambridge University Press.
- JEFFERY (1965) Jeffery, L.H. 1965. “The Battle of Oinoe in the Stoa Poikile: a problem in Greek art and history”, *BSA* 60: 41–57.
- JENS (1971) Jens, W. (ed.) 1971. *Die Bauformen der Tragödie*, München.
- FRIIS JOHANSEN & WHITTLE (1980) Friis Johansen, H. & Whittle, E. W. (eds.) 1980.

Aeschylus, The Suppliants, vols I–III, Copenhagen:
Gyldendal.

JOHNSTON & MACNIVEN (1996)

Johnston, S. I. & MacNiven, T. J. 1996. “Dionysos and the Underworld in Toledo”, *Museum Helveticum* 53/1: 25–36.

JONES (1962)

Jones, J. 1962. *On Aristotle and Greek Tragedy*, London: Chatto and Windus.

JONES (2004)

Jones, N.F. 2004. *Rural Athens under the Democracy*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

JOUAN (1966)

Jouan, Fr. 1966. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris: Société de l' Edition “Les Belles Lettres”.

JOUAN & VAN LOOY (2002)

Jouan, F. & Van Looy, H. 2002. *Euripides: Tragédies, Tome VIII, Fragments*, Paris: Les Belles Lettres, Budé.

JOUANNA (1976)

Jouanna, J. 1976. “Texte et espace théâtral dans les Phéniciennes d' Euripide”, *Ktema* I, 81–97.

JOUANNA (1995)

_____ 1995. “Espaces sacrés, rites et oracles dans l' Oedipe à Colone de Sophocle”, *REG* 108: 38–58.

JOUANNA (2002)

_____ 2002. “Le chant mâle des vierges: Eschyle, *Suppliantes*, v. 418–437”, *REG* 115: 783–791.

JUNGE (1983)

Junge, M. 1983. *Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst*, Kiel: Christian–Albrechts–Universität zu Kiel.

JUNKER (2004)

Junker, K. 2004. “Vom Theatron zum Theater: zur Genese eines griechischen Bautypus”, *AK* 47: 10–33.

KAEMPF-DIMITRIADOU (1979)

Kaempf-Dimitriadou, S. 1979. *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Bern: Francke.

KAIMIO (1988)

Kaimio, M. 1988. *Physical Contact in Greek Tragedy: a Study of Stage Conventions*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

- ΚΑΚΡΙΔΗΣ (1986) Κακριδής, Ι. Θ. (επιμ.) 1986. *Ελληνική Μυθολογία*, Τόμοι 5, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- ΚΑΜΕΡΒΕΕΚ (1984) Kamerbeek, J. C. (ed.) 1984. *The Plays of Sophocles. Commentaries VII. The Oedipus Coloneus*, Leiden: E.J. Brill.
- ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΙ (2002) Kampourelli, V. 2002. *Space in Greek Tragedy*, Doctoral Dissertation, University of London.
- ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΙ (2009) _____. 2009. “The City and the Sea: The Semantics of Tragic Space in Aiskhylos’ *Hiketides*”, στον τόμο ΚΑΡΑΜΑΛΕΝΓΟΥ & ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΙ (2009) 138–145.
- ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ (2008) Καμπουρέλλη, Β. 2008. «Ο Σκηνικός Χώρος στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», στον τόμο ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΤΣΑΓΓΑΛΗΣ (2008) 567–607.
- ΚΑΝΝΙΧΤ (2004) Kannicht, R. (ed.) 2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2 vols.: Euripides (*TrGF* V.1–2), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ΚΑΡΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ (1975) Καραδημητρίου, Α. Κ. 1975. «Ο ικέτης στην αρχαία Ελλάδα», *Ελληνικά* 28: 29–48.
- ΚΑΡΑΚΑΝΤΖΑ (2010) Karakantza, E. D. 2010. “Dark Skin and Dark Deeds: Danaides and Aigyptioi in a Culture of Light”, στον τόμο CHRISTOPOULOS et al. (2010) 14–29.
- ΚΑΡΑΜΑΛΕΝΓΟΥ & ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΙ (2009) Karamalengou E. & Makrygianni E. (eds.) 2009. *Αντιφίλησις: studies on classical, Byzantine and modern Greek literature and culture; in honour of John-Theophanes A. Papademetriou*, Stuttgart: Steiner.

- KARAMANOU (2002–03) Karamanou, I. 2002–03. «An Apulian volute-crater inspired by Euripides’ Dictys», *BICS* 46: 167-175.
- KARAMANOU (2006) _____ 2006. *Euripides’ Danae and Dictys*, Leipzig / München: K.G. Saur Verlag – W. de Gruyter.
- KARAMANOU (2007) _____ 2007. “The *Lysis* in Theodectes’ *Lynceus*: Remarks on Arist. Poet. 11, 1452a 27–29 and 18, 1455b 29–32”, *QUCC* 87/3: 119–125.
- KARAMANOY (2011) Καραμάνου, Ι. 2011. «Εύριπιδαριστοφανίζων: η πρόσληψη του Ευριπίδη στην αρχαία κωμωδία», στον τόμο ΠΑΙΠΠΑΣ & ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ (2011) 675–737.
- KARAMANOY (2013) _____ 2013. «Από τα σπαράγματα στην παράσταση: Η σκηνική απόδοση της επίθεσης στον Αλέξανδρο του Ευριπίδη», *Παράβασις* 11: 111–122. [=Karamanou, I. “The Attack Scene in Euripides’ *Alexandros* and its Reception in Etruscan Art”, στον τόμο ΒΑΚΟΓΙΑΝΝΙ (2013) 415–432.]
- KARAMΠΕΛΑ (1998) Καραμπέλα, Ε., Ι. 1998. *Ευριπίδη" ΗΡΑΚΛΗΣ"*: μια δραματολογική προσέγγιση, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Φιλολογίας).
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/11993#page/1/mode/2up>
- KARAMΠΕΛΑ (2003) _____ 2003. *Σκοτεινόν φάος : Δραματολογική προσέγγιση στον Ηρακλή του Ευριπίδη*, επιμ. σειράς Γ. Μ. Σηφάκης, Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- KARAMΠΕΛΑΣ (2012) Καραμπέλας, Σ. Ν. 2012. *Λογοτεχνικά φαντάσματα: Φύση και λειτουργία των φασματικών εμφανίσεων στο ομηρικό έπος και στο αττικό δράμα*, Μεταπτυχιακή Διατριβή,

- Τμήμα Φιλολογίας Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών Πανεπιστημίου Πατρών.
- ΚΑΡΝΕΖΗΣ (1974) Καρνέζης, Ι. Η. 1974. *Η επίκληρος: Συμβολή εις την ερμηνείαν των αττικών ρητόρων και εις την μελέτην του ιδιωτικού βίου των Αθηνών*, Διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- ΚΑΡΟΥΖΟΥ (1972) Karouzou, S. 1972 “An Underworld Scene on a black–figured Lekythos”, *JHS* 92: 64–73.
- ΚΑΒΟΥΛΑΚΙ (2011) Kavoulaki, A. 2011. “Choral self–awareness: on the introductory anapaests of Aeschylus’ *Supplikes*”, στον τόμο ATHANASSAKI & BOWIE (2011) 365–390.
- ΚΕΑΡΝΣ (1989) Kearns, E. 1989. *The heroes of Attica*, *BICS Suppl.* 57, University of London, Institute of Classical Studies.
- ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2009) Kefalidou, E. 2009. “The Iconography of Madness in Attic Vase–Painting”, στον τόμο OAKLEY & PALAGIA (2009) 90–99.
- ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ (2008) Κεφαλίδου, Ε. 2008. «Η Εικονολογία της Αττικής Τραγωδίας», στον τόμο ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΤΣΑΓΓΑΛΗΣ (2008) 637–725.
- ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ & ΤΣΙΑΦΑΚΗ (2012) Κεφαλίδου, Ε. & Τσιαφάκη, Δ. (επιμ.) 2012. *Κεραμέως παῖδες: Αντίδωρο στον καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο από τους μαθητές του*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Ανδρικών Επιστημόνων.
- ΚΕΝΝΕΔΥ (2014) Kennedy, R. F. 2014. *Immigrant Women in Athens: Gender, Ethnicity, and Citizenship in the Classical City*, Routledge Studies in Ancient History, New York / London: Routledge.
- ΚΕΝΝΕΡ (1954) Kenner, H. 1954. *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien.

- KERNODLE (1951) Kernodle, G. R. 1951. “Recent Scholarship on the Greek Theatre”, *Educational Theatre Journal* 3: 130–131.
- KEULS (1974) Keuls, E. C. 1974. *The Water Carriers in Hades: A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- KEULS (1978) _____ 1978. “The Happy Ending, Classical Tragedy and Funerary Art”, *MNIR*, n.s. 5/40: 83–91.
- KEULS (1990) _____ 1990. “Clytaimnestra and Telephus in Greek Vase-Painting”, στον τόμο DESCŒUDRES (1990) 87–94.
- KEULS (1997) _____ 1997. *Painter and Poet in Ancient Greece: Iconography and the Literary Arts*, Beiträge zur Altertumskunde, Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner.
- KIRKWOOD (1986) Kirkwood, G. M. 1986. “From Melos to Colonus: τίνες χώρους ἀφίγμεθ’ ..;”, *TAPhA* 116: 99–117.
- KIRK – RAVEN – SCHOFIELD (⁴2006) Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M. 2006. *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, 4^η έκδ., ΜΙΕΤ. [Τίτλος πρωτοτύπου *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*, Cambridge University Press 1957.]
- KITTO (⁴1989) Kitto, H.D.F. ⁴1989. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα [Πρωτότυπη έκδοση: *Greek Tragedy*, Routledge, 1939.]
- KNOEPFLER (1993) Knoepfler, D. 1993. *Les imagiers de l’ Orestie: Mille ans d’ art antique autour d’ un myth Grec*, Zurich: Acanthus.
- KNOX (1957) Knox, B. M. 1957. *Oedipus at Thebes: Sophocles’ Tragic Hero and His Time*, New Heaven: Yale University Press.
- KNOX (1983) Knox, B. M. W. 1983. “Sophocles and the Polis”, στον τόμο DE ROMILLY (1983) 1–27.

- KOLB (1981) Kolb, F. 1981. *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, Berlin: Gebr. Mann.
- KOMAR (2003) Komar, K. L. 2003. *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*, Urbana: University of Illinois Press.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ (2011) Κωνσταντάκος, Ι. Μ. 2011. «Μόδα είναι, θα ξανάρθει: Ο Αριστοφάνης στον 4ο αιώνα», *Ημερίδα εις μνήμην Γ. Κατσή*, Εταιρία Εν Κύκλω & Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, 11 Ιουνίου 2011.
- KOPCKE & MOORE (1979) Kopcke, G. & Moore, M. B. (eds.) 1979. *Studies in Classical Art and Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York: Augustin.
- KOPPERSCHMIDT (1967) Kopperschmidt, J., 1967. *Die Hikesie als dramatische Form*, Doctoral Dissertation, Tübingen.
- KOPPERSCHMIDT (1971) _____ 1971. “Hikesie als dramatische Form”, στον τόμο JENS (1971) 321–345.
- KOSSATZ-DEISSMAN (1978) Kossatz-Deissman, A.K. 1978. *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz: P. von Zabern.
- KΟΥΤΕΛΑΚΗΣ (2016) Κουτελάκης, Χ. 2016. *Η ανάδυση της αρχαίας τραγωδίας από τα ορυχεία: θέατρο και μεταλλωρύχοι-μεταλλουργοί*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- KOVACS (2010) Kovacs, D. 2010. «Κείμενο και παράδοση» στον τόμο GREGORY (2010) 527–547. [Τίτλος πρωτοτύπου: “Text and transmission”, στον τόμο GREGORY (2005) 379–393.]
- ΚΡΑΛΛΗ (2009) Κράλλη, Ι. (επιμ.) 2009. *Θέατρο και Κοινωνία στη διαδρομή της ελληνικής ιστορίας, Μελέτες από μια ημερίδα*

- προς τιμήν της Α. Ραμού-Χασιάδη, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα.
- KROLL (1982) Kroll, J. H. 1982. “The ancient image of Athena Polias”, *Hesperia Suppl.* 20: 65–76.
- KRUMMEN (1993) Krummen, E. 1993. “Athens and Attica: polis and countryside in Greek tragedy”, στον τόμο SOMMERSTEIN et al. (1993) 191–217.
- KUDLIEN (1988) Kudlien, Fr. 1988. “Zur sozialen Situation des flüchtigen Sklaven in der Antike”, *Hermes* 116: 232-252.
- KYRIAKOU (2011) Kyriakou, P. 2011. *The past in Aeschylus and Sophocles*, Trends in Classics, Supplementary Volume 11, Berlin and New York: W. de Gruyter.
- KYRIAKOU & RENGAKOS (2016) Kyriakou, P. and Rengakos, A. (eds.) 2016. *Wisdom and Folly in Euripides*, Trends in Classics – Supplementary Volumes 31, Berlin / Boston: W. de Gruyter.
- LACEY (1968) Lacey, W. K. 1968. *The Family in classical Greece*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- LADA-RICHARDS (2009) Lada-Richards, I. 2009. Review: “‘By Means of Performance’: Western Greek Mythological Vase–Paintings, Tragic ‘Enrichment’, and the Early Reception of Fifth–century Athenian Tragedy”, *Arion*, Third Series, 17/2 (Fall) 99–166.
- ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΣ (2004) Λαγόπουλος, Α. Φ. (επιμ.) 2004. *Η ιστορία της ελληνικής πόλης*, Αθήνα: Ερμής.
- LARDINOIS (1992) Lardinois, André 1992. “Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' *Eumenides* and Sophocles' *Oedipus Coloneus*”, *GRBS* 33/4: 313–327.
- LARSON (1995) Larson J. L. 1995. *Greek Heroine Cults*, University of Wisconsin Press.

- LATTIMORE (1964) Lattimore, R. 1964. *Story patterns in Greek tragedy*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- LECH (2009) Lech, M. L. 2009. “The Shape of the Athenian *Theatron* in the Fifth Century: Overlooked Evidence”, *GRBS* 49: 223–226.
- LSCG SOKOLOWSKI, F. 1962. *Lois sacrées des cités grecques* (École française d'Athènes. Travaux et mémoires des anciens membres étrangers de l'école et de divers savants, 11) Paris: E. de Boccard.
- LCS Trendall, A. D. 1967. *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford: Clarendon Press.
- LCS Suppl. 3 _____ 1983. *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Third Supplement*, στο *BICS Suppl.* 41, University of London, Institute of Classical Studies.
- LÉCRIVAIN (1899) Lécrivain, Ch., 1899. s.v. *Hospitium*, DAREMBERG & SAGLIO III/: 294–302.
- LEFKOWITZ (2012) Lefkowitz, M. 1981, 2012. *The Lives of Greek Poets*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- LE GUEN (1997) Le Guen, B. (ed.) 1997. *De la scène aux gradins: théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, *Pallas* 47, Presses Universitaires du Mirail.
- LE GUEN (2007) Le Guen, B. (dir.) 2007. *À chacun sa tragédie: Retours sur la tragédie grecque*, Presses Universitaires de Rennes.
- LE GUEN (2010) _____ (ed.) 2010. *L'argent dans le concours du monde grec*, Presses Universitaires de Vincennes.
- LE GUEN & MILANEZI (2013) Le Guen, B. & Milanezi, S. (eds.) 2013. *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- LEMBKE (1975) Lembke, J. 1975. *Aeschylus Suppliants*, New York & London: Oxford University Press.

- LESKY (1937) Lesky, A. 1937. “Die ΘΕΟΦΟΡΟΥΜΕΝΗ und die Bühne Menanders”, *Hermes* 72, 123–127.
- LESKY (1954) _____ 1954. “Die Datierung der *Hiketiden* und der Tragiker Mesatos”, *Hermes* 82: 1–13.
- LESKY (1981) _____⁵1981. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Αγαπητού Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη: εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 5η έκδ. αναθεωρημένη. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Geschichte der griechischen Literatur*, Thomas Y. Crowell, 1957.]
- LESKY (1987) _____ 1987. *Η Τραγική Ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, τόμ. Α΄: Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: ΜΙΕΤ. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, vol. 1, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 3^η έκδ. αναθεωρημένη 1972.]
- LESKY (1989) _____ 1989. *Η Τραγική Ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, τόμ. Β΄: Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: ΜΙΕΤ. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, vol. 2, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 3^η έκδ. αναθεωρημένη 1972.]
- LEWIS (1955) Lewis, D. M. 1955. “Notes on Attic Inscriptions (II)”, *BSA* 50: 1–36.
- LEY (2007) Ley, Gr. 2007. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LEY (2011) _____ 2011. «Η υλική πλευρά: κοστούμια, σκηνικά αντικείμενα και σκηνικές μηχανές», στον τόμο MACDONALD & WALTON (2011) 333–355. [Τίτλος πρωτοτύπου: “A material world: costume, properties and

- scenic effects”, στον τόμο MACDONALD & WALTON (2007) 268–285.]
- LEY & EWANS(1985) Ley, Gr. & Ewans, M. 1985. “The orchestra as acting area in Greek tragedy”, *Ramus* 14: 75–84.
- LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981 κ.ε.
LIMCicon Database (www.limc-france.fr).
- LINDSAY (1965) Lindsay, J. 1965. *The Clashing Rocks: a study of early Greek religion and culture and the origins of drama*, London: Chapman & Hall.
- LISSARRAGUE (2006) Lissarrague, Fr. 2006. “Comment peindre les Erinyes”, *Mètis*, n.s. 4: 51–70.
- LISSARRAGUE (2008) _____ 2008. “Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia”, στον τόμο REVERMANN & WILSON (2008) 439–449.
- LLOYD (1992) Lloyd, M. A. 1992. *The agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press / New York: Oxford University Press.
- LLOYD (2007) _____ (ed.) 2007. *Oxford Readings in Aeschylus*, Oxford: Oxford University Press.
- LLOYD (2012) _____ 2012. “Space in Euripides”, στον τόμο DE JONG (2012) 341–357.
- LLOYD-JONES (1964) Lloyd-Jones, H. 1964. “The ‘Supplices’ of Aeschylus: The New Date and Old Problems”, *AC* 33/2: 356-374.
- LLOYD-JONES (1970) _____ (ed.) 1970. *The Eumenides*, Prentice Hall.
- LLOYD-JONES (2¹1983) _____ 1971, 2¹1983. *The Justice of Zeus*, “Sather Classical Lectures” N^o 41, N^o 42, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- LLOYD-JONES (2²2003) _____ (ed.) 1996, 2²2003 (reprinted with additions) *Sophocles III: Sophocles Fragments*, Loeb Classical Texts 483.

- LLOYD-JONES & WILSON (1990) Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. G. 1990. *Sophoclea, Studies on the text of Sophocles*. Oxford: Clarendon Press / New York: Oxford University Press.
- LLOYD-JONES & WILSON (1997) _____ 1997. *Sophocles: second thoughts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- LOWE (2000) Lowe, N.J. 2000. *The classical plot and the invention of Western narrative*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- LÆWY (1893) Læwy, E. 1893. “Zu griechischen vasenbildern”, *Eranos Vindobonensis*, Wien: A. Hölder, 269–275.
- LOMBARDO (2014) Lombardo, M. 2014. “Iapygians: the Indigenous Populations of Ancient Apulia in the Fifth and Fourth Centuries B.C.E.”, στον τόμο CARPENTER – LYNCH – ROBINSON (2014) 36–68.
- LORAUX (1986) Loraux, N. 1986. *The invention of Athens: The funeral oration in the classical city*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press
[Πρωτότυπη έκδοση: *L'invention d'Athènes: histoire de l'oraison funèbre dans la " cité classique "*, Civilisations et Sociétés vol. 65, Paris: Mouton, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1981.]
- LUCARINI (2016) Lucarini, C. M. 2016. “L’ ἐκκύκλημα nel teatro Greco dell’ età classica”, *Hermes* 144/2: 138–156.
- LUPPINO (1967) Luppino, E. 1967. “L’ intervento ateniese in Egitto nelle tragedie eschilee”, *Aegyptus* 47: 197–212.
- ΛΥΠΟΥΡΛΗΣ (1975) Λυπουρλής, Δ. 1975. *Αρχαία ελληνική μετρική: μια πρώτη προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη.

- MACAUSLAN & WALCOT(1993) MacAuslan, I. & Walcot, P. (eds.) 1993. *Greek tragedy*, 2 vols., USA: Oxford University Press.
- MACCALL (1976) MacCall, M. 1976. “The Secondary Choruses in Aeschylus *Supplices*”, *California Studies in Classical Antiquity* 9: 117–131.
- MACCLURE (2017) MacClure, L. K. (ed.) 2017. *A Companion to Euripides*, John Wiley & Sons.
- MACDERMOTT (1991) MacDermott, E. A. 1991. “Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides’ Plays”, *TAPhA* 121: 123–132.
- MACDONALD (1981) MacDonald, B. R. 1981. “The emigration of Potters from Athens in the Late Fifth Century B.C.”, *AJA* 85/2: 159–168.
- MACDONALD (1949) MacDonald, W. A., 1949. “Review of *Teatri Greci Arcaici, da Minosse a Pericle*, by Carlo Anti”, *AJA* 53: 412–414.
- MACDONALD & WALTON (2007) MacDonald, M. & Walton, M. J. (eds.) 2007. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge University Press.
- MACDONALD & WALTON (2011) _____ (eds.) 2011. *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο, από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφρ. Βάιος Λιαπής, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα. [Πρωτότυπη έκδοση: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge University Press, 2007.]
- MACDOWELL (²1988) MacDowell, D. M. 1986, ²1988. *Το Δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, μτφρ. Γιώργος Μαθιουδάκης, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα. [Τίτλος πρωτοτύπου: *The law in classical Athens*, Cornell University Press, 1978.]

- ΜΑΗ (2009) Μάη, Δ. 2009. *Η Αλκμήνη του Ευριπίδη*, Διπλωματική, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, Πάτρα.
<http://hdl.handle.net/10889/2496>
- ΜΑΦΦΡΕ (2000) Maffre, J.-J. 2000. “Comédie et iconographie: les grands problèmes”, τον τόμο *Actes du Colloque Le théâtre grec antique la comédie, Cahiers de la Villa «Kérylos»* 10: 269–315.
- ΜΑΙΟ (1989) Maio, D. P. 1989. *The first part of Euripides' Heracles*, Ann Arbor: University Microfilms International.
- ΜΑΝΝΑΚ (2001) Mannack, Th. 2001. *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford University Press.
- ΜΑΝΤΗΣ (1990) Μάντης, Α. Γ. 1990. «Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη», Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 42, εκδ. ΤΑΠΑ.
- ΜΑΡΚΑΝΤΟΝΑΤΟΣ (2007) Markantonatos, A. 2007. *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the World*, Berlin: W. de Gruyter.
- ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΠΛΑΤΥΠΟΔΗΣ (2012) Μαρκαντωνάτος, Α. & Πλατυπόδης, Λ. (επιμ.) 2012. *Θέατρο και Πόλη: αττικό δράμα, αθηναϊκή δημοκρατία και αρχαία ελληνική θρησκεία*, Αθήνα / Θεσσαλονίκη: Εκδ. Gutenberg.
- ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΤΣΑΓΓΑΛΗΣ (2008) Μαρκαντωνάτος Α. & Τσαγγάλης, Χ. (επιμ.) 2008. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Εκδ. Gutenberg.
- ΜΑΡΚΑΝΤΟΝΑΤΟΣ & ΖΙΜΜΕΡΜΑΝΝ (2012) Markantonatos, A. & Zimmermann, B. (eds.) 2012. *Crisis*

- on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth–Century Athens*, Trends in classics vol. 13, Berlin / Boston: W. de Gruyter.
- MARKMAN (1949) Markman, S. D. 1949. “Review: Archaic Greek Theaters: Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle by Carlo Anti”, *CJ* 44/4 (January) 278–279.
- MARCONI (2012) Marconi, Cl. 2012. “Between performance and identity: the social context of stone theatres in late Classical and Hellenistic Sicily”, στον τόμο BOSHER (2012) 175–207.
- MASTRONARDE (1990) Mastronarde, D. J. 1990. “Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *ClAnt* 9: 247–294.
- MASTRONARDE (2010) _____ 2010. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MATHESON (1997) Matheson, S. B. 1997. “Hounded by Furies,” *Yale University Art Gallery Bulletin*, 18–29.
- MAUDUIT & MORETTI (2010) Mauduit Chr. & Moretti J.-Ch. “Pollux, un lexicographe au théâtre”, *REG* 123/2 (Juillet-Décembre) 521-541.
- MAXWELL-STUART (1973) Maxwell-Stuart, P. G. 1973. “The Appearance of Aeschylus' Erinyes”, *G&R*, Second Series, 20/1 (Apr.) 81–84.
- MAYO (1982) Mayo, M. H. 1982. *The Art of South Italy Vases from Magna Graecia*, Virginia, Museum of Fine Arts.
- MACPHEE (1997) MacPhee, I. 1997. “The Painter of Montesarchio T.121: An Athenian Vase–painter of the Fourth Century B.C.”, στον τόμο OAKLEY – COULSON – PALAGIA (1997) 249–258.

- MEINECK (2011) Meineck, P. W. 2011. *OPSIS: The Visuality of Greek Drama*, Phd Thesis, University of Nottingham.
- MEINECK (2012) _____ 2012. “The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre”, *NECJ* 39/1: 3–46.
https://www.academia.edu/1490388/The_embodied_space_performance_and_visual_cognition_at_the_Theatre_of_Dionysos
- MEINEL (2015) Meinel, F. 2015. *Pollution and crisis in Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MELENA (1972) Melena Jiménez, J. L. 1972. “Index of Mycenaean Words”, *Minos* 12: 451-476.
http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0544-3733/article/viewFile/2565/2606
- MELCHINGER (1974) Melchinger, S. 1974. *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München: Beck.
- MENDELSON (2002) Mendelsohn, D. 2002. *Gender and the City in Euripide's Political Plays*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- MERCIER (1990) Mercier, C. E. 1990. *Suppliant Ritual in Euripidean Tragedy*, PhD Thesis, Columbia University.
- METZGER (1944–45) Metzger, H. 1944-45. “Dionysos chthonien d’ après les monuments figurés de la période Classique”, *BCH* 68/69: 296-339.
- METZGER (1949) _____ 1949. Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65^e anniversaire, *RA* 31–32, Presses universitaires de France, 746–751 = *Les représentations dans la ceramique attique du IV^e siècle*, Bibl. des Écoles d’ Athènes et de Rome, N^o 172, Paris: de Boccard, 1951.

- MIKALSON (1991) Mikalson, J. 1991. *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, University of Carolina Press.
- ΜΙΚΕΔΑΚΗ (2005) Μικεδάκη, Μ. Γ. 2005. «Αρχαία σκηνογραφία και σκηνογράφοι», *Παράβασις* 6: 123–139.
- ΜΙΚΕΔΑΚΗ (2015) Μικεδάκη, Μ. Γ. 2015. *Τα σκηνικά του θεάτρου της ελληνιστικής εποχής*, Αθήνα: Φίλντισι.
- MILLER (1948) Miller, H. W. 1948. “Euripides' Telephus and the Thesmophoriazusae of Aristophanes”, *CPh* 43/3 (July) 174–183.
- MILLER (1989) Miller, M. Chr. 1989. “The Ependytes in Classical Athens”, *Hesperia* 58: 313-329.
- MILLER (1997) _____ 1997. *Athens and Persia in the Fifth century B.C.: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER (2000) _____ 2000. “The Myth of Bousiris: Ethnicity and Art”, στον τόμο COHEN (2000), 413–442.
- MILLINGEN (1813) Millingen, J. 1813. *Peintures antiques et inédites de vases grecs: tirées de divers collections, avec des explications*, Rome: De Romanis.
- MILLS (2012) Mills, S. 2012. “Genos, Gennaios, and Athens in the Later Tragedies of Sophocles”, στον τόμο MARKANTONATOS & ZIMMERMANN (2012) 19–39.
- MIMΙΔΟΥ (2009) Μιμίδου, Ε. 2009. *Η εικονογραφία των έργων του Ευριπίδη στην τέχνη μέχρι τον 6^ο μ.Χ. αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας.
- MIMΙΔΟΥ (2012) _____ 2012. «Η ανάγκη θυσίας δύο νέων ανθρώπων για το κοινό όφελος στα ευριπίδεια έργα ‘*Ηρακλείδαι* και *Φοίνισσαι* και η πρόσληψη του θέματος της ανθρωποθυσίας από τους καλλιτέχνες της αρχαιότητας»,

- στον τόμο ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΠΛΑΤΥΠΟΔΗΣ
(2012) 180–193.
- MIMIDIOY (2013) _____ 2013. *Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- MINGAZZINI (1966) Mingazzini, P. 1966. *RPAA* 38 (1965-1966).
- MITTERLECHNER (2016) Mitterlechner, T. 2016. “The banquet in Etruscan funerary art and its underlying meaning”, στον τόμο DRAYCOTT & STAMATOPOULOU (2016) 523-552.
- MORARD (2002) Morard, Th. 2002. *Les Troyens à Metaponte: étude d'une nouvelle Ilioupersis de la céramique italiote*, Mainz: P. von Zabern.
- MORARD (2009) _____ 2009. *Horizontalité et verticalité : le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz: P. von Zabern.
- MORAW & NÖLLE (2002) Moraw, S. & Nölle, E. (επιμ.) 2002. *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz: P. von Zabern.
- MORET (1975) Moret, J.M. 1975. *L' Ilioupersis dans la Céramique Italiote: Les mythes et leur expression figure au IVe s.*, Bibliotheca Helvetica Romana, N° 14, Institut suisse de Rome.
- MORET (1993) _____ 1993. “Les départs des Enfers dans l’imagerie apulienne”, *RA*, n.s. 2: 293s-351.
- MORET (2013) _____ 2013. “Les Iconocentristes, les Philodramatistes et les Arbitres”, *BABesch* 88: 171-189.
- MORETTI (2000) Moretti, J.-Ch. 2000. “Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au V^e s. av. J.-C.”, *REG* 113 (Juillet-Décembre) 275-298.

- MORETTI (⁴2011) _____ 2003, 2007, 2009, 2011. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ελένη Δημητρακοπούλου, επιμ. Κων/νος Μπούρας, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. [Πρωτότυπη έκδοση: *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris: Le Livre de Poche, 2001.]
- MORGAN (2012) Morgan, K. A. 2012. “A Prolegomenon to Performance in the West”, στον τόμο BOSCHER (2012) 35–55.
- MTSP² Webster, T. B. L. 1967². *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2nd ed., *BICS Suppl.* 20, University of London, Institute of Classical Studies.
- MUGIONE (2000) Mugione, E. 2000. *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto: Scorpione.
- MUGIONE (2005) _____. 2005. “L’ iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione”, στον τόμο DENOYELLE et al. (2005) 175–186.
- MÜLLER (1833) Müller, O.K. 1833. *Aeschylus Eumeniden*, Göttingen.
- MULROY (2015) Mulroy, D. 2015. *Oedipus at Colonus*, University of Wisconsin Pres.
- MURRAY (1890) Murray, A. S. 1890. “The Alkmene Vase Formerly in Castle Howard”, *JHS* 11: 225–230.
- MURRAY (1912) Murray, G. Sir. 1912. “Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy”, στον τόμο HARRISON (1912), 341–363.
- MURRAY (²1993) _____ ²1993. *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας*, μτφρ. Β. Μανδηλαρά, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα. [Πρωτότυπη έκδοση: *Aeschylus: the creator of tragedy*, Oxford: Clarendon Press, 1940.]
- MURRAY (1958) Murray, R. D. 1958. *The Motiv of Io in Aeschylus’ Suppliants*, Princeton.
- MUSGRAVE (1800) Musgrave, S. (ed.) 1800. *Sophocles*, 2 vols, Oxford.

- ΜΥΡΗΣ (1977) Αισχύλος, *Αισχύλου Ικέτιδες*, μτφρ. Κ. Χ. Μύρης, Θεατρική Βιβλιοθήκη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1977.
- NAGLE (2006) Nagle, D. B., 2006. *The household as the foundation of Aristotle's Polis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- NAIDEN (2006) Naiden, F. S. 2006. *Ancient Supplication*, Oxford: Oxford University Press.
- NEILS et al. (2003) Neils, J., Oakley, J.H., Hart, K. & Beaumont, L.A. 2003. *Coming of age in ancient Greece: images of childhood from the classical past*, New Haven and London: Yale University Press.
- NERVEGNA (2014) Nervegna, S. 2014. “Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond”, στον τόμο CSAPO et al. (2014) 156–187.
- NERVEGNA (2015) _____ 2015. “The Actors’ Repertoire, Fifth-Century Comedy and Early Tragic Revivals”, *The Center of Hellenic Studies Research Bulletin* 3/2.
- NEUMANN (1965) Neumann, G. 1965. *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- NEVIN (2017) Nevin, S. 2017. *Military leaders and sacred space in classical Greek warfare: temples, sanctuaries and conflict in antiquity*, London – New York: I.B. Tauris.
- NEWIGER (1979) Newiger, H.-J. 1979. “*Drama und Theater*”, στον τόμο VON SEECK (1979) 434–503.
- ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΑΤΖΗ (2012) Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ. 2012. «Η πολιτική διάσταση των Ευμενίδων του Αισχύλου: Δοκιμή επαναπροσέγγισης», στον τόμο ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΠΛΑΤΥΠΟΔΗΣ (2012) 106–125.

- NICOLE (1911) Nicole, G. 1911. “Une nouvelle représentation du mythe de Téléphe”, στον τόμο *Sumbolae litterariae in honorem Iulii de Petra*, Neapoli: Aloysii Pierro, 165–170.
- NILSSON (1915) Nilsson, M. P. 1915. “Die anthesterien und die aiora”, *Eranos* 15, 181–200.
- NILSSON (1922) _____ 1922. “Carl Robert. Oidipous”, *GGA*, 36–46.
- NILSSON (1951) _____ 1951. *Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece*, Lund: C. W. K., Gleerup.
- NILSSON (³1967) _____ 1951–1954, ³1967–1974. *Geschichte der griechischen Religion*, Band I–II, München: Beck.
- NILSSON (⁴1987) _____ 1971, 1977, 1984, ⁴1987. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας* (επίτομο), μτφρ. Αικ. Παπαθωμοπούλου, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα. [Πρωτότυπη έκδοση: *A History of Greek Religion*, Oxford University Press, ²1949.]
- OAKLEY – COULSON – PALAGIA (1997) Oakley, J. H. – Coulson W. D. E. – Palagia, O. (eds.) 1997. *Athenian potters and painters : the conference proceedings*, Oxford, England: Oxbow Books.
- OAKLEY & PALAGIA (2009) Oakley, J. H. & Palagia, O. (eds.) 2009. *Athenian potters and painters*, vol. II, Oxford: Oxbow Books.
- O'CONNOR-VISSER (1987) O'Connor-Visser, E.A.M.E. 1987. *Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides*, Amsterdam: B.R. Grüner Pub. Co.
- OENBRINK (1997) Oenbrink, W. 1997. *Das Bild im Bilde: zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

- ONIAN (1951) Onians, R. B. 1951. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PADEL (1992) Padel, R. 1992. “Making space speak”, στον τόμο WINKLER & ZEITLIN (1992) 336–365.
- P&P Taplin, O. 2007. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: Getty.
- PADGETT et al. (1993) Padgett, J. M. – Comstock, M.B. –Hermann, J. J. & Vermeule, C.C. 1993. *Vase Painting in Italy: Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston: Museum of Fine Arts.
- PADUANO (1967) Paduano, G. 1967. “Il motivo del re mendicante e lo scandalo del Telefo”, *SCO* 16: 330–342.
- PAGE (1934) Page, D. L. 1934. *Actors' interpolations in Greek tragedy*, Facsimiles-Garl.
- PAPADODIMA (2010) Papadodima, E. 2010. “The Greek / Barbarian Interaction in Euripides' *Andromache*, *Orestes*, *Heracleidae*: A Reassessment of Greek Attitudes to Foreigners”, *Digressus* 10: 1–42.
- PAPADOPOULOU (2011) Papadopoulou, Th. 2011. *Aeschylus: Suppliants*, London: Bloomsbury Academic.
- ΠΑΠΠΑΣ & ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ (2011) Παππάς, Θ. Γ. & Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. (επιμ.) 2011. *Αττική Κωμωδία: πρόσωπα και προσεγγίσεις*, Αθήνα: Gutenberg.
- PAPASTAMATI-VON MOOCK (2014) Papastamati-von Moock, Chr. 2014. “The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and

Observations on its “Lycurgan” Phase”, στον τόμο
CSAPO et al. (2014) 15–76.

PAPASTAMATI-VON MOOCK (2015)

_____ 2015. “The Wooden Theater of
Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New
Research”, στον τόμο FREDERIKSEN et al. (2015) 39–
79.

ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ (1974) Παπαχατζής, Ν. Δ. 1974. *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις:*
Αττικά, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

P. Oxy. *The Oxyrhynchus Papyri*, Egypt Exploration Society,
London.

*Para*² Beazley, J.D., Sir. 1971. *Paralipomena: additions to Attic
black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-
painters*, 2nd ed., Clarendon Press.

PARARA (2010) Parara, P. 2010. *La dimension politique des tragédies d’
Eschyle: Recherche sur la terminologie politique, les
institutions politiques, la pensée politique*, A.D.R.A.
Nancy: De Boccard.

PARIBENI (1964) Paribeni, E. 1964. *Immagini di vasi apuli*, Parma: Banca
del Monte di Parma.

PARKER (1983) Parker, R. 1983. *Miasma: pollution and purification in
early Greek religion*, Oxford: Oxford University Press.

PARKER (1998) _____ 1998. “Pleasing Thighs: Reciprocity in Greek
Religion”, στον τόμο GILL et al. (1998) 105-125.

PATTERSON (1998) Patterson, C. B. 1998. *The family in Greek history*,
Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press.

ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ (2003) Πατρικίου Ε. (επιμ.) 2003. *Οκτώ Δοκίμια για το Αρχαίο
Θέατρο*, Αθήνα: Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος.

PCG Kassel, R. & Austin, C. 1983–2001. *Poetae Comici Graeci*
Berlin – New York: W. de Gruyter.

- PEDRICK (1982) Pedrick, V. 1982. “Supplication in the *Iliad* and the *Odyssey*”, *TAPhA* 112: 125–140.
- PELLING (2001) Pelling, Chr. B. 1997, 2001. *Greek tragedy and the historian*, Oxford: Clarendon, USA: Oxford University Press.
- ΠΕΡΟΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ (2012) Περοδασκαλάκης, Δ. 2012. «Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ: Δημόσια φώνηση και αναμόγλευση ενός διάσημου παρελθόντος. Η έσχατη πολιτική πρόταση του Σοφοκλή», στον τόμο ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ & ΠΛΑΤΥΠΟΔΗΣ (2012) 146–161.
- PETERSEN (1915) Petersen, E. A. H. 1915, *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn: Verlag von Friedrich Cohen.
- PFEIFFER (1972) Pfeiffer, R 1972. *Ιστορία της κλασικής φιλολογίας από των αρχών μέχρι του τέλους των ελληνοιστικών χρόνων*, μτφρ. Π. Ξένος, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Εκδόσεως Έργων Ελλήνων Συγγραφέων. [Πρωτότυπη έκδοση: *History of classical scholarship*, Oxford: Clarendon Press, 1968.]
- PICKARD-CAMBRIDGE (1946) Pickard-Cambridge, A. W., Sir. 1946. *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford: Clarendon Press.
- PICKARD-CAMBRIDGE (1948) _____ 1948. “Review of Teatri Greci Arcaici”, *CR* 62/3–4: 125–128.
- PICKARD-CAMBRIDGE (1953) _____ 1953. *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press.
- PICKARD-CAMBRIDGE – GOULD – LEWIS (1988) Pickard-Cambridge, A., W. Sir. 1988. *The dramatic Festivals of Athens*, second edition (1968) revised with a

- new supplement by Gould, J. and Lewis, D.M. Oxford: Clarendon Press.
- ΠΙΠΙΛΗ (2008) Πιπιλή, Μ. 2008. «Ο Τήλεφος ως κέκτης στο έπος και την τραγωδία. Σχετικά με την κύλικα του Ιέρωνα στη Βοστώνη», στον τόμο ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ (2008) 47-52.
- PODLECKI (1966) Podlecki, A. J. 1966. *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor: Michigan University Press.
- PODLECKI (²1992) _____ (ed.) 1989, ²1992. *Aeschylus Eumenides / edited with an introduction, translation and commentary*, Warminster: Aris and Phillips.
- POE (1989) Poe, P. J. 1989. “The Altar in the Fifth–Century Theatre”, *ClAnt* 8/1 (April) 116–139.
- PÖHLMANN (1981) Pöhlmann, E. 1981. “Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert”, *MusHelv* 38: 129–146.
- PÖHLMANN (1995) _____ (επιμ.) 1995. *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Peter Lang.
- PÖHLMANN (1997) _____ 1997. “La scène ambulante des Technites”, στον τόμο LE GUEN (1997) 3-12.
- PÖHLMANN (2002) _____ 2002. “Neue Argumente für ein Bühnenhaus in der frühen griechischen Tragödie”, στον τόμο MORAW & NÖLLE (2002) 27–30.
- POHLENZ (²1954) Pohlenz, M. 1930, ²1954. *Die griechische Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- POLACCO (1990) Polacco, L. 1990. *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*, Roma: “L’Erma” di Bretschneider.
- POMEROY (1997) Pomeroy, S. B. 1997. *Families in classical and Hellenistic Greece: representations and realities*, Oxford: Clarendon Press.
- PÖTSCHER (1994) PÖTSCHER, W. 1994. “Die Strukturen der Hikesie”, *WS* 107: 51–75.

- POWELL (2003²) Powell, A. (ed.) 1990, 2003². *Euripides, women and sexuality*, London – New York: Routledge.
- POWERS (2014) Powers, M. 2014. *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, University of Iowa Press.
- PP Trendall, A. D. 1936. *Paestan Pottery: a study of the red-figured vases of Paestum*, London: British School at Rome.
- PRAG (1985) Prag, A. J. N. W. 1985. *The “Oresteia”: Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster: Aris & Phillips.
- PREISER (2000) Preiser, Cl. 2000. *Euripides, Telephos: Enleitung, Text, Kommentar*, Spudasmata 78, Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag.
- ΠΙΡΕΒΕΛΑΚΗΣ (1972) Ευριπίδη *Βάκχες*, έμμετρη μετάφραση Παντελή Πρεβελάκη, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη, 1972.
- RADWAN (1997) Radwan, T. M. 1997. *Η εικόνα της Αιγύπτου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τομέας Κλασικής Φιλολογίας.
- RAU (1967) Rau, P. 1967. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Zetemata 45, München: Beck.
- REBAUDO (2015) Rebaudo, L. 2015. “Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul pittore di Konnakis”, στον τόμο BORDIGNON (2015) 147–162.
http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1379 [τελευταία είσοδος 28/07/2017.]
- REHM (1988) Rehm, R. 1988. ‘The Staging of Suppliant Plays’, *GRBS* 29: 263–307.
- REHM (2002) _____ 2002. *The Play of Space: Spatial Transformations in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press.

- REHM (²2017) _____ 2016, ²2017, revised edition of *Greek Tragic Theater* (1992). *Understanding Greek Tragic Theatre*, London & New York: Routledge.
- REINHARDT (1947) Reinhardt, K. 1947. *Sophokles*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- REINSBERG (1993) Reinsberg, C. 1993. *Γάμος, Εταίρες και Παιδεραστία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης και Μ. Pfreimter, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα. [Πρωτότυπη έκδοση: *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, C.H. Beck Verlag, 1989.]
- REVERMANN (1999) Revermann, M. 1999. “The Shape of the Athenian Orchestra in the Fifth Century: Forgotten Evidence”, *ZPE* 128: 25–28.
- REVERMANN (2005) _____ 2005. “The ‘Cleveland Medea’ Calyx Crater and the Iconography of Ancient Greek Theatre”, *Theatre Research International* 30/1: 3–18.
- REVERMANN (2010) _____ 2010. “Situating the Gaze of the Recipient(s): Theatre-Related Vase Paintings and their Contexts of Reception”, στον τόμο GILDENHARD & REVERMANN (2010) 69–97.
- REVERMANN (2013) _____ 2013. “Théâtre grec, outils comparatifs et analyse des objets scéniques”, στον τόμο LE GUEN & MILANEZI (2013) 33–49.
- REVERMANN & WILSON (2008) Revermann, M. & Wilson, P. (eds.) 2008. *Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford: Oxford University Press.
- REYNOLDS & WILSON (2001) Reynolds, L. D. & Wilson, N.G. 2001. *Αντιγραφείς και φιλόλογοι: το ιστορικό της παράδοσης των κλασικών κειμένων*, μτφρ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, ΜΙΕΤ. [Πρωτότυπη έκδοση: *Scribes and Scholars: A Guide to the*

- Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford, 1981.]
- RICHTER (1936) Richter, G. M. A. 1936. *Red-figured Athenian vases in the Metropolitan Museum of Art* / with eighty-three drawings by Lindsley F. Hall, New Haven: Yale University Press / London: H. Milford, Oxford University Press.
- RICHTER (1953) _____ 1953. Handbook of the Greek Collection in the Metropolitan Museum.
- RIGSBY (1997) Rigsby, K. J. 1997. *Asylia: Territorial Inviolability in the Hellenistic World*, Hellenistic Culture and Society vol. 22, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- ROBERT (1881) Robert, C. 1881. *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen*, Berlin.
- ROBERT (1915) _____ 1915. *Oidipus, Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, vol. 2, Berlin: Weidmann.
- ROBERT (1919) _____ 1919. *Archäologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung Klassischer Bildwerke*, Berlin.
- ROBERTSON (2009) Robertson, N. 2009. *Religion and reconciliation in greek cities: the sacred laws of Selinus and Cyrene*, American Classical Studies, vol. 54, Oxford: Oxford University Press.
- ROBERTSON (2013) _____ 2013. “The Concept of Purity in Greek Sacred Laws”, στον τόμο FREVEL & NIHAN (2013) 195–244.
- ROBINSON (1933) Robinson, D. M. 1933. *Mosaics, vases, and lamps of Olynthus found in 1928 and 1931* / with a chapter on Pre-persian pottery by G. E. Mylonas; a chapter on lamps by J. Walter Graham and a chapter on Byzantine vases by A. Xyngopoulos, Baltimore, MD, Johns Hopkins Press, 1933.

- ROBINSON (1950) _____ 1950. *Excavations at Olynthus, Part XIII: Vases found in 1934 and 1938*, Baltimore: Johns Hopkins Press / London: Oxford University Press.
- RODIGHERO (2011) Rodigiero, A. 2011. “Ideologia e paesaggio nell’ *Edipo a Colono* di Sofocle”, στον τόμο BELTRAMETTI (2011) 241–258.
- RODIGHERO (2012) _____. 2012. “Oedipus at Colonus, ‘Political’ Geography, and the Defence of a Way of Life”, στον τόμο MARKANTONATOS & ZIMMERMANN (2012) 55–80.
- RODIGHERO (2011) _____ 2011. “Ideologia e paesaggio nell’ *Edipo a Colono* di Sofocle”, στον τόμο BELTRAMETTI (2011) 241–258.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA (2012) Rodríguez-Noriega, L. 2012. “ Epicharmus’ literary and philosophical background”, στον τόμο BOSHER (2012) 76–96.
- ROHDE-LIEGLE et al. (1967) Rohde-Liegle, M. – Cahn, H.A. – Ackermann, H.C. 1967. *Gestalt und Geschichte: Festschrift Karl Schefold zu seinem sechzigsten Geburtstag am 26 Jan. 1965*, Bern: Francke Verlag.
- ROSCINO (2003) Roscino, C. 2003. “L’ immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota”, στον τόμο *CFST*, 223–357.
- ROSENMEYER (1982) Rosenmeyer, T. G. 1982. *The Art of Aeschylus*, Berkeley: University of California Press.
- ROSIVACH (1978) Rosivach, V.J. 1978. “The Altar of Zeus Agoraios in the ‘Heracleidae’”, *PP* 178: 32-47.
- RÖSLER (1993) Rösler, W. 1993. “Der Schluß der ‘Hiketiden’ und die Danaiden–Trilogie des Aischylos”, *RhM* 136: 1–22.

- RÖSLER (2007) _____ 2007. “The End of the Hiketides and Aischylos’ Danaid Trilogy”, στον τόμο LLOYD (2007) 174-198.
- ROSTAGNI (1927) Rostagni, A. *I primordi di Aristofane, 4: Il processo dell'autore e la concezione degli Acarnesi*, Chiantore, 1927.
- ROUBIS & CAMIA (2012) Roubis, D. & Camia, F. 2012. “ΔΑΖΙΜΟΣ ΧΑΙΠΕ. Ricognizioni archeologiche e scoperte epigrafiche nel territorio di Montescaglioso: nota preliminare”, *Siris* 11 (2010-2011) 111-122.
http://www.academia.edu/3993619/ΔΑΖΙΜΟΣ_ΧΑΙΠΕ.
Ricognizioni archeologiche e scoperte epigrafiche nel territorio di Montescaglioso nota preliminare
- RUTTER & SPARKES (2000) Rutter, N. K. & Sparkes, B. A., 2000. *Word and image in ancient Greece* (vol. 1), Edinburgh University Press.
- RVAp I/II Trendall, A. D. & Cambitoglou, A. 1978/1982. *Red-Figure Vases of Apulia, I/II*, Oxford: Oxford University Press.
- RVAp Suppl. 1 _____ 1983. *First Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia, BICS Suppl. 42*, University of London, Institute of Classical Studies.
- RVAp Suppl. 2 _____ 1991. *Second Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia, BICS Suppl. 60*, University of London, Institute of Classical Studies.
- RVSIS Trendall, A. D. 1989. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook*, London: Thames and Hudson.
- RVP _____ 1987. *The Red-Figured Vases of Paestum*, Rome: British School at Rome.

- SABBATUCCI (1978) Sabbatucci, D. 1978. *Il mito, il rito, la storia*, Roma: Bulzoni.
- SABETAI (2009) Sabetai, V. 2009. “The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase–Painting,” *Zanker P., CVA Bayerische Akademie der Wissenschaften* 4: 103–114.
- SAÏD (1993) Saïd, S. 1993. “Tragic Argos”, στον τόμο SOMMERSTEIN et al. (1993) 167–189.
- SAÏD (2010) _____ 2010. «Η τραγωδία του Αισχύλου», στον τόμο GREGORY (2010) 295–319. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Aeschylean Tragedy*”, στον τόμο GREGORY (2005) 215–232.]
- SAÏD (2012) _____ 2012. “Athens and Athenian Space in *Oedipus at Colonus*”, στον τόμο MARKANTONATOS & ZIMMERMANN (2012) 81–100.
- SALANITRO (1968) Salanitro, G. 1968. “La data e il significato politico delle *Supplici* di Eschilo”, *Helikon* 8: 311–340.
- SANDIN (2005) Sandin, P. 2003, 2005. *Aeschylus' Supplices: introduction and commentary on vv. 1–523*, Doctoral Dissertation, Gothenburg, Göteborg University, Lund: Symmachus.
- SAPHIRO (1996) Saphiro, A. H. 1996. “Athena, Apollo and the Religious Propaganda of the Athenian Empire”, στον τόμο HELLSTRÖM & ALROTH (1996) 101–113.
- SARIAN (1986) Sarian, H. 1986. “Réflexions sur l’ iconographie des Erinyes dans le milieu grec, italote et étrusque”, *Actes du Colloque International du CNRS No 619*: 25–35.
- SCHAUENBURG (1961) Schauenburg, K. 1961. “Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei”, *BJb* 161, 215–235.
- SCHAUENBURG (1977) _____ 1977. “Die nackte Erinys”, στον τόμο HÖKMANN & KRUG (1977) 247–254

- SCHAUENBURG (1983) _____ 1983. “Zur Telephossage in Unteritalien”, *RM* 90, 339–358, πίν. 79–86.
- SCHAUENBURG (1994a) _____ “Baltimoremaler oder Maler der Weissen Hauben”, *AA* (1994), 543–569.
- SCHAUENBURG (1994b). _____ “Zu einigen Ikonographischen besonderheiten in der unteritalischen Vasenmalerei”, *JdI* 109 (1994) 115–141.
- SCHAUENBURG (2008) _____ 2008. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei XI–XII*, Kiel: Ludwig.
- SCHEFFER (2001) Scheffer, Ch. (ed.) 2001. *Ceramics in context: Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery, Stockholm 13–15 June 1997*, Stockholm.
- SCHEFOLD & JUNG (1989) Schefold, K. & Jung, F. 1989. *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munchen: Hirmer.
- SCHIERUP (2014) Schierup, S. 2014. “Patterns of Use in Early Metapontine Red-figure Pottery: Distribution, Shapes and Iconography”, στον τόμο SCHIERUP & SABETAI (2014) 191–216.
- SCHIERUP & SABETAI (2014) Schierup, S. & Sabetai, V. (επιμ.) 2014. *Regional production of red-figure pottery : Greece, Magna Graecia & Etruria*, Aarhus: Aarhus University Press.
- SCHLESINGER (1933) Schlesinger, E. 1933. *Die griechische asylie*, W.F Kaestner.
- SCHMIDT (2003) Schmidt, E. 2003. “ALKMENE IN NÖTEN: Fragment einer neuen apulischen Amphora”, *AK* 46: 56–71.
- SCHMIDT (1911) Schmidt, F. 1911. *De supplicum ad aram confugientium partibus scenicis*, Ex officina Hartungiana, Doctoral Dissertation, Universitat zu Königsberg.

- SCHMIDT (1967) Schmidt, M. 1967. “Herakliden: Illustrationen zu Tragödien des Euripides und Sophokles” στον τόμο ROHDE-LIEGLE et al. (1967) 174–185.
- SCHMIDT (1970) _____ 1970. “MAKARIA”, *AK* 13: 71–73.
- SCHMIDT (1982) _____ 1982. “Oidipus und Teiresias”, στον τόμο VON FREYTAG gen. LÖRINGHOFF et al. (1982) 236–243.
- SCHNYDER (1962) Schnyder, R. 1962. “Zur Entdeckung der wissenschaftlichen Perspektive in der Antike”, *RSAA* 22: 143-157.
- SCHÖNE-DENKINGER (2009) Schöne-Denkinger, A. 2009. *CVA. Deutschland 86. Berlin, Antikensammlung 11. Attisch-rotfigurige Mischgefäße, böotisch-rotfigurige Kratere*, München.
- SCHUHMANN (2014) Schuhmann, R. 2014. *Einführung in das Mykenische: ein Reader*.
https://www.academia.edu/1738948/Einf%C3%BChrung_in_das_Mykenische_-_Ein_Reader
- SCHWARTZ (1951) Schwartz, J. 1951. “Essai sur l’ Alcmène d’ Euripide”, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 30: 277–282.
- SCHWARZMAIER (2011) Schwarzmaier, A. 2011. *Die Masken aus der Nekropole von Lipari (Palilia)*, Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag.
- SCHWENN (1934) Schwenn, Fr. 1934. Art. “Telephos”¹, στη *RE V A*, 1: 362-369.
- SCOLNICOV (1994) Scolnicov, H. 1994. *Woman's theatrical space*, Cambridge University Press.
- SCULLION (1990) Scullion, J. S. 1990. *The Athenian stage and scene–setting in early tragedy*, PhD. Thesis, Harvard.

- SCULLION (1994) _____ 1994. *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart / Leipzig: Teubner.
- SCULLY (1996) Scully, S. 1996. “Orchestra and Stage and Euripides' *Suppliant Women*”, *Arion* 4/1 (Spring) 61–84.
- SEAFORD (1987) Seaford, R. 1987. “The Tragic Wedding”, *JHS* 10: 106–130.
- SEAFORD (1994) _____ 1994. *Reciprocity and ritual: Homer and tragedy in the developing city-state*, Oxford, England: Clarendon Press / New York: Oxford University Press. [Ελληνική έκδοση: *Ανταπόδοση και τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφρ. Βάιος Λιαπής, Αθήνα: MIET, 2003.]
- SEAFORD (2012) _____ 2012. *Cosmology and the Polis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SEALE (1982) Seale, D. 1982. *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London and Canberra: Croom Helm.
- SÉCHAN (1926) Séchan, L. 1926, ανατύπωση 1967. *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris: Champion.
- SEEBERG (2003) Seeberg, A. 2003. “Tragedy and Archaeology, Forty years after”, *BICS* 46/1: 43–75, University of London, Institute of Classical Studies.
- SERVAIS (1960) Servais, J. 1960. “Les Suppliants dans la ‘Loi sacrée’ de Cyrène”, *BCH* 84: 112–147.
- SHAW (1975) Shaw, M. 1975. “The female intruder: women in fifth-century drama”, *CPh* 70/4: 255-266.
<https://pdfs.semanticscholar.org/4f1a/9ba2e8b43e9f068059e89332a2e341a45e9b.pdf>
- SICHERL (1986) Sicherl, M. 1989. “Die Tragik der Danaiden”, *MH* 43: 81–110.

- SICHTERMANN (1966) Sichtermann, H. 1966. *Die Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo/ Aufnahmen von Hartwig Koppermann*, Tübingen: Wasmuth.
- SIDWELL (1996b) Sidwell, K. 1966. “The Politics of Aeschylus’Eumenides”, *Classics Ireland* 3, 182-203.
- SIFAKIS (1971) Sifakis, G.M. 1971. *Parabasis and animal choruses: a contribution to the history of Attic comedy*. University of London: The Athlone Press.
- ΣΗΦΑΚΗΣ (2011) Σηφάκης, Γ. Μ. 2011. «Μέτρο, μέλος όψεις: η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας», *Λογείον* 1: 1–30.
- SILK (1993) Silk, M. S. 1993. “Aristophanic paratragedy”, στον τόμο SOMMERSTEIN et al. (1993) 477-504.
- SIMON (1981) Simon, E. 1981. “Amymone”, *LIMC* I/1: 742–752.
- SIMON (1982) _____ 1982. *The Ancient Theatre*, translated by C.E. Vafopoulou-Richardson, London / New York / Methuen: Routledge.
- SIMON & HIRMER (³1985) Simon, E. & Hirmer, M. (eds.) ³1985. *Die Götter der Griechen*, München: Hirmer Verlag. [Ελληνική έκδοση 1996, Simon, E. *Οι Θεοί των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Σεμέλη Πινγιάτογλου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.]
- SIMON & OTTO (1973) Simon, E & Otto, B. 1973. “Eine neue Rekonstruktion der Wurzburger Skenographie”, *AA* 1973, 121 κ.ε.
- ΣΚΙΑΔΑΣ (1981) Σκιαδάς, Α. 1981. *Αρχαϊκός Λυρισμός*, τ. II, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα.
- SLATER (1990) Slater, N. W. 1990. “The idea of the actor”, στον τόμο WINKLER & ZEITLIN (1990) 384-395.

- SMALL (2014) Small, A. M. 2014. “Pots, Peoples and Places in the Fourth–Century B.C.E. Apulia”, στον τόμο CARPENTER – LYNCH – ROBINSON (2014) 13–35.
- SMALL (2003) Small, J. P. 2003. *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge University Press.
- SMALL (2010) _____ 2010. «Απεικονίσεις της αρχαίας τραγωδίας;», στον τόμο GREGORY (2010) 143–163. [Πρωτότυπος τίτλος: “Pictures of Tragedy?”, στον τόμο GREGORY (2005) 103–118.]
- SORDI (1994) Sordi, M. 1994. “La svolta del 465/4 e la data della battaglia dell’Eurimedonte”, *Gerión* 12: 63–68.
- SOMMERSTEIN (1983) Sommerstein, A. H. (ed.) 1983. *Aristophanes: Wasps*, Warminster.
- SOMMERSTEIN (1989) _____ (ed.) 1989. *Aeschylus, Eumenides*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- SOMMERSTEIN (1995) _____ 1995. “The beginning and the end of Aeschylus’ Danaid Trilogy”, στον τόμο ZIMMERMANN (1995) 111–134.
- SOMMERSTEIN (2002) _____ 2002. *Greek Drama and Dramatists*, revised English version of *Theatron: Teatro greco* (Bari, 2000), London & New York: Routledge 2002.
- SOMMERSTEIN (2008) _____ (ed.) 2008. *Aeschylus: Fragments*, The Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- SOMMERSTEIN (2010) _____ 2010. *Aeschylean Tragedy*. London: Duckworth.
- SOMMERSTEIN (2013) _____ 2000, 3^η έκδοση διορθωμένη 2013. *Αισχύλου Ευμενίδες: Κριτική και ερμηνευτική έκδοση* (μετ. Ν. Γεωργαντζόγλου), Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα. [Πρωτότυπη έκδοση: *Aeschylus, Eumenides*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.]

- SOMMERSTEIN et al. (1993) Sommerstein, A. H. – Halliwell, St. – Henderson, J. – Zimmermann, B. 1993. *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18–20 July 1990*, Bari: Levante Editori.
- SOURVINOU-INWOOD (2003) Sourvinou-Inwood, Chr. 2003. *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham / Boulder / New York / Oxford: Lexington Books.
- SPRANGER (1925) Spranger, J.A., 1925. “The political element in the Heracleidae of Euripides”, *CQ* 19/3-4: 117-128.
- STANLEY (1970) Stanley, A. E. 1970. *Early Theatre Structures in Ancient Greece: a Survey of Archaeological and Literary Records from Minoan Period to 338 B.C.*, Phd Thesis, University of California, Berkeley, 1970.
- STANSBURY-O'DONNELL (1999) Stansbury-O'Donnell, M.D. 1999. *Pictorial narrative in ancient Greek art*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- STÄRK (1982) Stärk, E. 1982. *Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus*, *Rheinisches Museum für Philologie*, 125/3–4: 275-303.
- STEINHART (2004) Steinhart, M. 2004. *Die Kunst der Nachahmung: Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Mainz: P. von Zabern,
- STENGEL (1896) Stengel, P. 1896. s.v. *Asylon* στην *RE* II/2, col. 1881-1886.
- STROHM (1957) Strohm, H. 1957. *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*, *Zetemata* 15, Munich.

- STROUD (1968) Stroud, R. S. 1968. *Drakon's Law on Homicide*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- SUTTON (1974) Sutton, D.F. 1974. “A handlist of satyr plays”, *HSPh* 78: 107-143.
- SYMONS (1987) Symons, D J 1987. *Costume of Ancient Greece*, Drawings by Jack Cassin-Scott, London: Batsford.
- SZANTO (1896) Szanto, E. 1896. s.v. «Ἄσυλία», στην *RE* II/2, col. 1879–1881.
- TAPLIN (1977) Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Clarendon Press.
- TAPLIN (1986) _____ 1986. “Fifth Century Tragedy and Comedy: A *Synkrisis*”, *JHS* 106, 163–174.
- TAPLIN (1993) _____ 1993. *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford: Clarendon Press.
- TAPLIN (2003) _____ 1978, ²2003. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, μτφρ. Β. Ασυμομύτη, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα. [Πρωτότυπη έκδοση: *Greek Tragedy in Action*, London: Methuen & Co. Ltd, 1978, Routledge.]
- TAPLIN (2007) _____ 2007. “Les Perses d’Eschyle: l’entrée de la tragédie dans la culture commémorative des années 470?”, στον τόμο LE GUEN (2007) 13–23.
- TAPLIN (2010) _____ 2010. «Οι μαρτυρίες των εικόνων» στον τόμο EASTERLING (2010) 103–134. [Τίτλος πρωτοτύπου: “The pictorial record”, στον τόμο EASTERLING (1997) 69-90.]
- TAPLIN (2012) _____ 2012. “How was Athenian tragedy played in the Greek West?”, στον τόμο BOSHER (2012) 226–250.
- TAPLIN (2015) _____ 2015. “About *Pots & Plays*”, στον τόμο BORDIGNON (2015) 13–23.

- TAPLIN & WYLES (2010) Taplin, O. & Wyles R. 2010. *The Ponomos Vase and its Context*, Oxford, UK: Oxford University Press.
- TELÒ (2002) Telò, M. 2002. “Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto”, *MD* 48: 9–75, (II): la supplica, *MD* 49: 9–51.
- ThesCRA *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, I–V, Abbreviations, Index, Los Angeles 2004–2006.
- THIERSCH (1935) Thiersch, H. 1935. “Ependytes und Ephod”, *ZATW* 53(1) 180–185.
- TIVERIOS (2009) Tiverios, M. 2009. “Bild und Geschichte”, στον τόμο YATROMANOLAKIS (2009) 159–199.
- TIVERIOS (2016) _____ 2016. “New Evidence for Euripides’(?) Alkmene”, στον τόμο KYRIAKOU & RENGAKOS (2016), 365–378.
- TIBEPIOΣ (1985) Τιβέριος, Μ. 1985. *Μία «κρίσις των όπλων» του ζωγράφου του Συλέα: παρατηρήσεις σε ερμηνευτικά θέματα και στις σχέσεις εικονογραφίας και πολιτικής κατά την Υστεροαρχαϊκή και πρώιμη Κλασσική περίοδο*, Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- TIBEPIOΣ (1996) _____ 1996. *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Αγγεία*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- TODISCO (2002) Todisco, L. 2002. *Teatro e Spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia: Testi immagini architettura*, Milan: Longanesi.
- TODISCO (2012a) _____ (επιμ.) 2012. *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma: “L’Erma” di Bretschneider.
- TODISCO (2012b) _____ 2012. “Red-figure pottery and verbal communication”, στον τόμο τόμο BOSHER (2012) 251–271.

- TOWNSEND (1986) Townsend, R. F. 1986. “The Fourth–Century Skene of the Theater of Dionysos at Athens”, *Hesperia* 55: 421–438.
- TRAULSEN (2004) Traulsen, C. 2004. *Das sakrale Asyl in der Alten Welt Zur Schutzfunktion des Heiligen von König Salomo bis zum Codex Theodosianus*, Tübingen: Mohr Siebek.
- TRAVLOS (1971) Travlos, J. 1971. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. New York.
- TRENDALL (1990a) Trendall, A. D. 1990. “Two Bell Kraters in Mellbourne by the Taporley Painter”, στον τόμο DESCŒUDRES (1990) 211–215.
- TRENDALL (1990b) _____ 1990. “On the Divergence of South Italian from Attic Red–figure Vase–painting”, στον τόμο DESCŒUDRES (1990) 217–230.
- TRENDALL & WEBSTER (1971) Trendall, A. D. & Webster, T. B. L. 1971. *Illustrations of Greek Drama*, London: Phaidon.
- TrGF I Snell, B. (ed.) 1971. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I: *Didascaliae Tragicae / Catalogi Tragicorum et Tragoediarum / Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF III Radt, St. (ed.) 1985. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III: Aeschylus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF IV Radt, St. (ed.) 1977. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV: Sophocles, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF V.1–2 Kannicht, R. (ed.) 2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2 vols.: Euripides, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ΤΣΑΚΜΑΚΗΣ (1997) Τσακμάκης, Α. 1997. «Σκηνικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη», *Ελληνικά (Περιοδικό Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών)* 47/2, 241–260.

- ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ (2010) Τσιτσιρίδης, Στ.(επιμ.) 2010. *Παραχορήγημα: Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- TURNER (2001) Turner, Ch. 2001. “Perverted Supplication and Other Inversions in Aeschylus' Danaid Trilogy”, *CJ* 97/1 (Oct. – Nov.) 27–50.
- TZANETOU (2009) Tzanetou, A. 2009. “Does Oedipus Become Citizen at Colonus? (Sophocles' Oedipus at Colonus)”, στον τόμο KARAMALENGOU & MAKRYGIANNI (2009) 171–178.
- TZANETOU (2012) _____ 2012. *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*, Austin: University of Texas Press.
- VAHTIKARI (2014) Vahtikari, V. M. 2014. *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC.*, Doctoral Dissertation (monograph), University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of World Cultures, Antiikin kielet ja kulttuurit (klassillinen filologia).
- ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ (2009) Βαλαβάνης, Π. 2009. «ΕΓΡΑΦΣΕΝ ΚΑΙ ΕΠΟΙΕΣΕΝ: Σύντομο Περίγραμμα της έρευνας για το Διονυσιακό θέατρο», στον τόμο ΚΡΑΛΛΗ (2009) 83–109.
- ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ & ΜΑΝΑΚΙΔΟΥ (2014) Βαλαβάνης, Π. & Μανακίδου, Ε.(επιμ.) 2014. *Μελέτες Κεραμικής και Εικονογραφίας προς τιμήν του καθηγητή Μιχάλη Τιβέριου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- ΒΑΛΑΚΑΣ (2003) Βαλάκας, Κ. 2003. «Πολιτικές τελετουργίες και εικόνες της μυθικής Αθήνας στην αθηναϊκή τραγωδία», στον τόμο ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ (2003) 14–45.
- ΒΑΛΑΚΑΣ (2009) _____ 2009. «Οι μάσκες στο αθηναϊκό θέατρο του 5ου αιώνα π.Χ., με ιδιαίτερη αναφορά στα δραματικά κείμενα του Αισχύλου», στον τόμο KARAMALENGOU & MAKRYGIANNI (2009) 128-137.

- VAN GENNEP (1960) Gennepe, A., Van. 1960. *The rites of passage*, transl. by M. B. Vizedom and G. L. Caffee, London: Routledge & Paul. [Πρωτότυπη έκδοση: *Les Rites de passage*, Paris: Emile Nourry, 1909. Έκδοση στα ελληνικά: *Τελετουργίες Διάβασης*, μτφρ. Θεόδ. Παραδέλλης, Αθήνα: Ηριδανός, 2016].
- VAN ROSSUM-STEENBEEK (1998) Rossum-Steenbeek, M., Van. 1998. *Greek readers' digests?: studies on a selection of subliterate papyri*, vol. 175, Leiden / New York / Köln: Brill.
- VERALL (1908) Verrall, A.W. 1908. *The Eumenides of Aeschylus with introduction, commentary and translation*, London: Macmillan.
- VERMEULE (1979) Vermeule, E.T. 1979. "More Sleeping Furies", στον τόμο KOPCKE & MOORE (1979) 185–188.
- VERNANT (31985) Vernant, J.-P. 1965, 1979, 1985³. *Mythe et pensée chez les Grecs: Études de psychologie historique*, Paris: Editions Maspéro–La découverte.
- VERNANT (1963) _____ 1963. "Hestia-Hermès: Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs", *L'Homme* 3/3 (Sep.–Dec.) 12–50 = 2ème édition, Paris 196, Collection "Les textes à l'appui" 13: 97–143.
- VERNANT & VIDAL-NAQUET (1988) Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. 1988. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμος I, μτφρ. Σ. Γεωργούδη, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, Paris 1972.]
- VERNANT & VIDAL-NAQUET (1991) _____ 1991. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμος II, μτφρ. Α. Τάττη,

- Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος. [Τίτλος πρωτοτύπου: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Paris 1979.]
- VICKERS (1973) Vickers, B. 1973. *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*, London: Longman.
- VIDAL-NAQUET (1986) Vidal-Naquet, P. 1986. “Oedipe entre deux cités: Essai sur l’ Oedipe à Colone”, *ΜΗΤΙΣ* 1: 37–69.
- VIDAL-NAQUET (2001) _____. 2001. “The Place and Status of Foreigners in Athenian Tragedy”, στον τόμο PELLING (2001) 109–119.
- VOGEL (1886) Vogel, J. 1886. *Szenen euripidäischer Tragödien in griechischen Vasengemälden: archäologische Beiträge zur Geschichte des griechischen Dramas*, Leipzig: Veit & Co.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ (1973) Βοκοτοπούλου, Ι. Π. 1973, *Οδηγός Μουσείου Ιωαννίνων*, ΥΠΠΟ, Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Αναστήλωσης, Αθήνα.
- VON ALBRECHT (2012) Albrecht, M., Von. 2012. *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας: Από τον Ανδρόνικο ως τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*, τόμοι 2, επιμ.-μτφρ. Δ. Ζ. Νικήτας, επιμ.σειράς Γ. Μ. Σηφάκης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. [Πρωτότυπη έκδοση: *Geschichte der römischen Literatur: von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*, W. de Gruyter, 1994.]
- VON FREYTAG gen. LÖRINGHOFF et al. (1982) Freytag, Von, gen. Löringhoff, B. –Mannsperger, D. – Prayon, F., 1982. *Praestant interna: Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen: E. Wasmuth.
- VON MOELLENDORFF (1995) Moellendorff, P., Von. 1995. *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, vol. 9, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1882) Wilamowitz-Moellendorff, U., Von. 1882. "Excuse zu Euripides Herakliden", *Hermes* 17: 337–364.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1927) _____ 1927. "Heilige Gesetze, eine Urkunde aus Kyrene", *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 155–176.
- VON SEECK (1979) Seeck, G. A., Von (επιμ.) 1979. *Das griechische Drama: Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VÜRTHEIM (1928) Vürtheim, J. J. G. (ed.) 1928. *Aischylos' Schutzfliehende*, Amsterdam: Facsimile Edition.
- WALLON (1837) Wallon, H. 1837. *Du Droit d' Asyle*, Thèse, Faculté des Lettres de Paris, Paris: E.-J. Bailly.
- WEBB (1998) Webb, P. 1998. "The Functions of the Sanctuary of Athena and the Pergamon Altar (the Heroon of Telephos) in the Attalid Building Program", στον τόμο HARTSWICK & STURGEON (1998) 241–54.
- WEBSTER (1948) Webster, T.B.L. 1948. "South Italian Vases and Attic Drama", *CQ* 42: 15–27.
- WEBSTER (1953) _____ 1953. *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester University Press.
- WEBSTER (1966) _____ 1966. "Chronological Notes on Euripides", *WS* 79: 112–120.
- WEBSTER (1967) _____ 1967. *The Tragedies of Euripides*, London: Methuen.
- WEBSTER (²1970) _____ 1956, ²1970. *Greek Theater Production*, London: Methuen.
- WELLENBACH (2015) Wellenbach, M.C. 2015. "The Iconography of Dionysiac Choroï: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater." *GRBS* 55/1: 72-103.

- WERNER (2012) Werner, C. 2012. *The Erinyes in Aeschylus' Oresteia*, Doctoral Dissertation, Victoria University of Wellington.
- WEST (1989) West, L. M. 1989: *Κριτική των κειμένων και τεχνική των εκδόσεων – όπως εφαρμόζονται στους Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς*, μτφρ. Γιώργος Μ. Παράσογλου, Δαίδαλος, Ι. Ζαχαρόπουλος [Πρωτότυπη έκδοση: *Textual Criticism and Editorial Technique – Applicable to Greek and Latin Text*, Stuttgart: Teubner, 1973.]
- WEST (1990) _____ (ed.) 1990. *Aeschyli Tragoediae: cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart: B.G. Teubner.
- WEST (2006) _____ 2006. “King and Demos in Aeschylus”, στον τόμο CAIRNS & LIAPIS (2006) 31–40.
- WILES (1987) Wiles, D. 1987. “Reading Greek Performance”, *G&R* 34/2: 136–151.
- WILES (1997) _____ 1997. *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WILES (2009) _____ 2009. *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση: μια εισαγωγή*, μτφρ. Ελ. Οικονόμου, Αθήνα: ΜΙΕΤ. [Πρωτότυπη έκδοση: *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge University Press 2000.]
- WILKINS (1993) Wilkins, J. (ed.) 1993. *Euripides' Heraclidae / with introduction and commentary*, Oxford: Clarendon Press / New York: Oxford University Press.
- WILKINS (2003) _____ 1990, 2003. “The state and the individual: Euripides' plays of voluntary self-sacrifice” στον τόμο POWELL (2003²) 177–194.
- WILSON (1997) Wilson, J. P. 1997. *The Hero and the City: an interpretation of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Ann Arbor: University of Michigan Press

- WILSON (2007) _____ 2007. *The Greek Theatre and Festivals: documentary studies*, Oxford Studies in Ancient Documents.
- WILSON (2010) _____ 2010. “How did the Athenian demes fund their theatre?”, στον τόμο LE GUEN (2010) 37–82.
- WINKLER & ZEITLIN (1992) Winkler, J.J & Zeitlin, F. I. (eds.) 1990, 1992². *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton: Princeton University Press.
- WINNINGTON-INGRAM (1954) Winnington-Ingram, R. P. 1954. “A Religious Function Of Greek Tragedy”, *JHS* 74: 16–24.
- WINNINGTON-INGRAM (1961) _____, 1961. “The Danaid Trilogy of Aeschylus”, *JHS* 81: 141–152.
- WINNINGTON-INGRAM (1983) _____ 1983. *Studies in Aeschylus*, Cambridge University Press.
- WOLFF (1959) Wolff, E.A. 1959. "The Date of Aeschylus' Danaid Tetralogy", *Eranos* 57: 6-34.
- WOODFORD (2003) Woodford, S. 2003. *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WYLES (2010) Wyles, R. 2010. “The Tragic Costumes”, στον τόμο TAPLIN & WYLES (2010) 231–254.
- WYLES (2011) _____ 2011. *Costume in Greek Tragedy*, Bristol: Classical Press.
- XANTHAKIS-KARAMANOS (1980) Xanthakis-Karamanos, G. 1980. *Studies in fourth-century tragedy*, Athens: The Academy of Athens.
- YATROMANOLAKIS (2009) Yatromanolakis, D. (επιμ.) 2009. *An archaeology of representations: ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*, Αθήνα: Εκδ. Καρδαμίτσα.

- YAVIS (1949) Yavis, C. G. 1949. *Greek Altars, Origins and Typology, Including the Minoan–Mycenaean Offertory Apparatus: an Archaeological Study in the History of Religion* (N^o 1), Saint Louis University Press.
- YOON (2012) Yoon, F. 2012. *The use of anonymous characters in Greek tragedy: the shaping of heroes*, Leiden / Boston: Brill.
- ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ (2008) Ζαφειροπούλου, Ντ. (2008). *Amicitiae Gratia, Τόμος στη μνήμη Αλκμήνης Σταυρίδη*, Δημοσιεύσεις Αρχαιολογικού Δελτίου τόμ. 99, Αθήνα: ΤΑΠΑ.
- ZEITLIN (1992a) Zeitlin, F. I. 1992. “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama” στον τόμο WINKLER & ZEITLIN (1992) 130 – 167.
- ZEITLIN (1992b) _____ 1992. “Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama”, στον τόμο WINKLER & ZEITLIN (1992) 63-94.
- ZELNICK-ABRAMOVITZ (1998) Zelnick-Abramovitz, R. 1998. “Supplication and Request: Application by Foreigners to the Athenian Polis”, *Mnemosyne*, Fourth Series, 51/5 (Oct.) 554–573.
- ZERHOCH (2016) Zerhoch, S. 2016. *Erinys in Epos, Tragödie und Kult: Fluchbegriff und personale Fluchmacht*, Berlin / Boston: W. de Gruyter.
- ZERVOUDAKI (1968) Zervoudaki, E. A. 1968. “Attische Polychrome Reliefkeramik des späten 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., *AM* 83: 1–88.
- ZIELINSKI (1922) Zielinski, T. St. 1922. “De Alcmeonis Corinthii Fabula Euripidea”, *Mnemosyne* 50: 305-327.
- ZIMMERMANN (1995) Zimmermann, B. 1995. *Griechisch– römische Komödie und Tragödie III*, Stuttgart: Metzler und Poeschel M & P.

- ZIOLKOWSKI (2004) Ziolkowski, Th. 2004. *Hesitant Heroes: Private Inhibition, Cultural Crisis*, Ithaca, USA: Cornell University Press.
- ZOPMΠΑΛΛΑΣ (1987) Ζορμπαλάς, Στ. 1987. *Ο Ουμανισμός στο έργο του Ευριπίδη*, Αθήνα: Εκδ. Παπαδήμα.
- ZUNTZ (1955) Zuntz, G. 1955. *The political plays of Euripides*, Manchester: University Press.

