

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΓΑΛΜΑΤΙΚΩΝ ΒΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΦΕΙΔΙΑΚΟΥ ΚΥΚΛΟΥ

Όλγα Παλαγγιά

7

Στη μελέτη αυτή παρουσιάζονται ορισμένες νέες σκέψεις για τέσσερις μνημειώδεις βάσεις λατρευτικών αγαλμάτων που δημιούργησαν ο Φειδίας και οι μαθητές του, Αλκαμένης και Αγοράκριτος.¹ Οι βάσεις αυτές χρονολογούνται μέσα σε μία εικοσαπενταετία, από το 439 ως το 415 π.Χ. Ήταν όλες κολοσσιαίες, κατασκευασμένες από ακριβά υλικά, με ανάγλυφες παραστάσεις μίας θεϊκής γέννησης. Πρώτος διδάξας ήταν ο Φειδίας, που τις επινόησε μέσα στο κλίμα ευφορίας και αφθονίας που επικρατούσε όχι μόνο κατά την ακμή της Αθήνας του Περικλή αλλά και στο πανελλήνιο ιερό του Δία στην Ολυμπία, λίκνου των Ολυμπιακών Αγώνων. Θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε συνοπτικά τα στοιχεία που έχουμε σχετικά με τα υλικά κατασκευής των βάσεων αυτών. Κυρίως όμως θα μας απασχολήσει το θρησκευτικό και πολιτικό νόημα των παραστάσεων και θα αναπτύξουμε ορισμένες νέες θέσεις για τα πολιτικά μηνύματα των μύθων. Από την άποψη της τεχνοτροπίας, όλες οι βάσεις παρουσιάζουν τα ίδια χαρακτηριστικά, δηλαδή δείχνουν μια σειρά ακίνητες και μετωπικές μορφές. Η ταύτισή τους σήμερα θα ήταν αδύνατη αν δεν είχαμε τις πολύτιμες πληροφορίες του Πausανία και του Πλινίου.

Πρώτη κατά χρονολογική σειρά έρχεται η βάση του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου στον Παρθενώνα, που δημιούργησε ο Φειδίας με το εργαστήριό του γύρω στο 439.² Η βάση αυτή παρίστανε τη γέννηση της Πανδώρας. Περιγράφοντας την βάση αυτή ο Πλίνιος (*Φυσ.Ιστ.* 36.18) χρησιμοποιεί το λατινικό ρήμα *caelatum est*. Παλιά είχε διατυπωθεί η υπόθεση ότι το ρήμα αυτό αφορά μόνο σε έργα μεταλλοτεχνίας.³ Όμως ο Πλίνιος χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο ρήμα για να δηλώσει τους ανάγλυφους σπονδύλους των κιόνων του Αρτεμισίου της Εφέσου που ήταν από μάρμαρο.⁴ Οι περισσότεροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι η βάση της Παρθένου ήταν μαρμάρινη γιατί οι έξι λίθοι που σώ-

1. Ευχαριστώ θερμά τον Πέτρο Θέμελη για την πρόσκληση να παρουσιάσω το παρόν στο σεμινάριό του στην Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης τον Απρίλιο του 1999 καθώς και για την παραχώρηση των φωτογραφιών των ειχ. 3-5. Ευχαριστίες επίσης οφείλω στον Μανώλη Κορρέ για την βοήθειά του σχετικά με τεχνικά θέματα των βάθρων του Παρθενώνα και του Ηφαιστείου.

2. Πaus. 1.24.7. Πλίν. *Φυσ.Ιστ.* 36.18. Η Αθηνά Παρθένος αφιερώθηκε το 438 : Σχολ. Αριστ. *Ειρήνη* 605. Leipen 1971: 23 σημ. 1. Harrison 1996: 39.

3. Leipen 1971: 24. 27.

4. *Columnae caelatae*: *Φυσ.Ιστ.* 36.95.

ζονται από τον πυρήνα της βάσης είναι από πεντελήσιο μάρμαρο (εικ. 1).⁵ Οι εξωτερικοί λίθοι όμως δεν σώζονται. Πιθανόν να μην ήταν από μάρμαρο αλλά από σκούρο ελευσινιακό ασβεστόλιθο, υλικό που ο Φειδίας χρησιμοποίησε στην άλλη βάση του στην Ολυμπία.⁶ Η αποκατάσταση της βάσης της Παρθένου από τον Gorham Stevens, ο οποίος προσθέτει μία ανάγλυφη ζωφόρο από πεντελήσιο μάρμαρο, υπήρξε δεσμευτική για τους περισσότερους ερευνητές.⁷ Ο Stevens όμως δεν έλαβε υπ' όψη του τους καταλόγους των ιερών θησαυρών της Αθηνάς που σώζονται σε επιγραφές του 4ου αι. και απαριθμούν αντικείμενα σε χρυσάφι, ασήμι, χαλκό και ελεφαντόδοντο, αλλά τίποτε σε λίθο. Οι κατάλογοι αυτοί αναφέρονται στο χρυσό άγαλμα της Αθηνάς, εννοώντας την Παρθένο, και στο βάθρο του, υπονοώντας ότι το βάθρο αυτό περιείχε θησαυρούς από πολύτιμα υλικά.⁸ Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή ενός κράνους το οποίο είχε αποκολληθεί από τη ζωφόρο της βάσης και φυλασσόταν χωριστά: «κράνιδιον μικρόν ἀπὸ τοῦ βάρθρου παρειᾶς χρυσαῖς ἔχον καὶ λόφον ἐλεφάντινον».⁹ Από αυτό φαίνεται ότι οι μορφές της ζωφόρου ήταν από χρυσάφι και ελεφαντόδοντο, ακριβώς όπως και το ίδιο το άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου.¹⁰ Οι μορφές θα ήταν καρφωμένες πάνω στη λίθινη βάση, όπως στην βάση της Ολυμπίας όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο Πausanίας (1.24.7) μας πληροφορεί ότι στο βάθρο της Αθηνάς Παρθένου απεικονίζονταν η γέννηση της Πανδώρας και ότι σύμφωνα με τον Ησίοδο και άλλους ποιητές η Πανδώρα ήταν η πρώτη γυναίκα – πριν από την γέννησή της δεν υπήρχε το γυναικείο φύλο. Έχουμε μόνο δύο αντίγραφα από την βάση της Παρθένου, και τα δύο μικρότερα του φυσικού: το ελληνιστικό αντίγραφο της Αθηνάς από την Πέργαμο στο Μουσείο του Βερολίνου¹¹ και την ημίεργη Αθηνά Λενορμάν ρωμαϊκών χρόνων από την Πνύκα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.¹² Η γέννηση της Πανδώρας απεικονίζεται ως μία σειρά από ιστάμενες μορφές που ατενίζουν τον θεατή. Στην βάση της Πέργαμου η Πανδώρα περιβάλλεται από τις τρεις Χάριτες αριστερά, τον Ήφαιστο και την Αθηνά δεξιά. Η βάση της Αθηνάς Λενορμάν περιλαμβάνει τον Ήλιο και τη Σελήνη στα δύο άκρα της σύνθεσης. Επειδή ο Πausanίας παραπέμπει στον Ησίοδο σαν πηγή για την απεικόνιση του μύθου, η έρευνα επικεντρώθηκε στα ποιήματά του *Έργα και Ημέρες* και *Θεογονία*.¹³

5. Οι λιθόπλινθοι έχουν αναθύρωση σε όλες τις όψεις, άρα προέρχονται από τον πυρήνα της βάσης. Κατα την βυζαντινή περίοδο υπέστησαν νέα κατεργασία για να εντοιχισθούν στον Παρθενώνα που είχε μετατραπεί σε χριστιανική εκκλησία. Σήμερα βρίσκονται στο εργοτάξιο στο εσωτερικό του Παρθενώνα. Dinsmoor 1934: 93-94, εικ. 1. Stevens 1955. Leipen 1971: 23, εικ. 61. Gadbery 1988: 160-165.

6. Η πρόταση ότι η προσθία όψη της βάσης της Παρθένου ήταν από ελευσινιακό ασβεστόλιθο διατυπώθηκε από τον Dinsmoor 1921: 129. Βλ. και Schuchhardt 1975: 120 σημ. 5.

7. Stevens 1955: 270-272, εικ. 19. Δεληβορριάς 1988. Harrison 1996: 50-51.

8. Η Αθηνά Παρθένος (*ἄγαλμα χρυσοῦν τὸ ἐν τῷ Ἑκατομπέδῳ*), η ασπίδα και το βάθρο περιλαμβάνονται στους θησαυρούς του Παρθενώνα: Harris 1995: 130.

9. Harris 1995: 116. *IG II²* 1421 στ. 123-125. 1424α στ. 319-321. 1425 στ. 245-247. Βλ. Leipen 1971: 27.

10. Becatti 1951: 57.

11. Pergamonmuseum P 24. Becatti 1951: 58-59, εικ. 32. Leipen 1971: 7. 24-27, εικ. 64. Schuchhardt 1975: 120-122, πίν. 26b-d. Harrison 1977: 149-150, εικ. 7. Harrison 1996: 49. Hurwit 1999, εικ. 200.

12. Αρ. ευφ. 128. Leipen 1971: 3, εικ. 1 και 63. Harrison 1996: 42, εικ. 5-6.

13. Για την αφηγητική στάση του Ησιόδου απέναντι στην Πανδώρα βλ. West 1996: στ. 507-616 και West 1978: στ. 47-105. Πρόσφατες απόψεις για την Πανδώρα ως εκπρόσωπο του κακού: Loraux 1993: 72-100. Jenkins 1994: 40-

Και τα δύο επαναλαμβάνουν την ίδια ιστορία: για να εκδικηθεί τον Προμηθέα που επινόησε τη φωτιά, ο Δίας διατάζει τον Ήφαιστο να φτιάξει μια γυναίκα από πηλό. Οι θεοί του Ολύμπου την προικίζουν με διάφορες αρετές. Η Αθηνά της χαρίζει τη ζωή έτσι ώστε η Πανδώρα γίνεται πλάσμα έμφυχο. Ο Δίας την στέλνει στη γη μαζί με ένα κουτί γεμάτο συμφορές. Η Πανδώρα παντρεύεται τον Επιμηθέα, αδελφό του Προμηθέα, ανοίγει το κουτί και σκορπίζει στη γη αρρώστιες, πόλεμο, θάνατο. Ο μισογυνισμός του Ησιόδου προβληματίσε τους ερμηνευτές. Πως είναι η δυνατόν το μήνυμα του βάθρου της Παρθένου να είναι τόσο σκοτεινό τη στιγμή που όλος ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνα αλλά και του λατρευτικού του αγάλματος παρουσιάζει την Αθηνά και τους Αθηναίους με τόσο λαμπερά χρώματα ; Οι ερμηνείες που δόθηκαν ως τώρα είναι ότι η Πανδώρα του βάθρου συμβολίζει τη μητέρα γη¹⁴ ή είναι υποκατάστατο της Αθηνάς Εργάνης¹⁵ ή τέλος ότι δεν πρόκειται για την Πανδώρα του Ηφαιστου αλλά για την κόρη του Ερεχθέα που θυσιάστηκε για να σωθεί η Αθήνα.¹⁶

Υπάρχει όμως ακόμα ένα ποίημα που οι αρχαίοι απέδιδαν στον Ησιόδο, ο *Γυναικῶν κατάλογος*.¹⁷ Η σύγχρονη έρευνα δεν το θεωρεί έργο του Ησιόδου, γι'αυτό και διέφυγε της προσοχής των μελετητών του βάθρου. Εδώ ο μύθος είναι εντελώς διαφορετικός. Η Πανδώρα είναι η πρώτη γυναίκα που παντρεύεται διαδοχικά όχι μόνο τον Επιμηθέα αλλά και τον Προμηθέα. Τα παιδιά της από τους δύο γάμους, η Πύρρα και ο Δευκαλίων, παντρεύονται μεταξύ τους και αποκτούν τον Έλληνα, γενάρχη των Ελλήνων.¹⁸ Έτσι η Πανδώρα είναι η γενάρχης των Ελλήνων, παιδί του Ηφαιστου αλλά και της Αθηνάς που της ενεφύσησε ζωή. Και σαν παιδί της Αθηνάς απεικονίζεται από τον Φειδία στο βάθρο, την ώρα που η μητέρα της την προικίζει με το δώρο της ζωής.

Έτσι το μήνυμα του βάθρου αποκτά πολιτικές προεκτάσεις: η Αθηνά, σύμβολο της Αθήνας, προικίζει την Πανδώρα, σύμβολο της Ελλάδας, με τα δώρα του πολιτισμού. Η τέχνη του Φειδία με την γέννηση της Πανδώρας εκφράζει αυτό που θα διατυπώσει ο Πετρικλής στον *Επιτάφιό* του οκτώ χρόνια αργότερα: «ξυνελών τε λέγω τήν τε πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παιδευσιν ἰδναι».¹⁹ Όχι μόνο δεν είναι η Πανδώρα βάση των θνητών, αντίθετα είναι μία ευεργετική παρουσία.²⁰ Επιπλέον, είναι θεά, στενά συνδεδεμένη με την λατρεία της Αθηνάς. Σύμφωνα με μαρτυρία του Φιλόχορου, όποιος θυσίαζε μοσχάρι στην Αθηνά πάνω στην Ακρόπολη, έπρεπε να θυσιάσει και ένα πρόβατο στην Πανδώρα.²¹ Θυσία κριαριού στην Πανδώρα αναφέρει και ο Αριστοφάνης στους *Όρνιθες* (στ. 970).

42. Hurwit 1995: 171-186. Reeder 1995: 277-286. Hurwit 1999: 235-245. Για την εικονογραφία της Πανδώρας βλ. Simon 1981: 790-791. Oppermann 1994: 163-166. Reeder 1995: 277-286.

14. Becatti 1951: 61. Loraux 1993: 84. 115 σημ. 17. 241. Για την Πανδώρα σαν μητέρα γη βλ. και West 1978: 164-166.

15. Harrison 1996: 50. Hurwit 1999: 243.

16. Connelly 1996: 72-76.

17. West 1985: 50-53.

18. Ησιόδος, *Γυναικῶν κατάλογος* F 2 (= Σχόλ. Απολ. Ροδ. 3. 1086). West 1985: 50-52 σημ. 35 και 39.

19. Θουκ. 2.41.1.

20. Σε ανάλογα συμπεράσματα σχετικά με τον ρόλο της Πανδώρας στο βάθρο της Αθηνάς Παρθένου κατέληξε και ο John Boardman στο άρθρο του "Pandora in the Parthenon: a grace to mortals" στο *Καλλίστευμα*, μελέτες προς τιμήν της Ο. Τζάχου-Αλεξανδρή, Αθήνα 2001, 233-244. Το άρθρο του μου έγινε γνωστό μετά την ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης. Τον ευχαριστώ που έθεσε στη διάθεσή μου το χειρόγραφο του.

Προχωρούμε τώρα στην βάση του λατρευτικού αγάλματος του Δία στην Ολυμπία. Ο Φειδίας έκανε το έργο αυτό αμέσως μετά από την Αθηνά Παρθένο. Το άγαλμα χρονολογείται από το γεγονός ότι περιελάμβανε απεικόνιση του Παντάκη, που νίκησε στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 436.²² Ο Πausanίας λέει ότι οι ανάγλυφες μορφές του βάρθρου ήταν χρυσές. Προφανώς ήταν προσαρμοσμένες σε λίθινο βάρθρο. Θραύσματα του βάρθρου από ελευσινιακό ασβεστόλιθο έχουν αναγνωριστεί μέσα στο σηκό του ναού.²³ Ο Pausanias προσθέτει ότι μία κρηπίς από παριανό μάρμαρο περιέβαλε το δάπεδο μπροστά από το άγαλμα. Στην ταύτιση του μαρμάρου όμως έκανε λάθος γιατί η κρηπίς είναι από πεντελήσιο μάρμαρο. Προφανώς ο Φειδίας έκανε εισαγωγή λίθων από την Αττική.

10

Η ζωφόρος του βάρθρου παρίστανε τη γέννηση της Αφροδίτης, δεν σώζεται όμως κανένα αντίγραφο. Η γέννηση της Αφροδίτης από τον αφρό της θάλασσας περιγράφεται στη *Θεογονία* του Ησιόδου και απεικονίζεται σε αττικά ερυθρόμορφα αγγεία του 5ου αι.²⁴ Το ερώτημα που τίθεται είναι γιατί επελέγη αυτό το θέμα για το βάρθρο του Δία αφού η Αφροδίτη ήταν παιδί του Ουρανού. Πιστεύω ότι ο μύθος έχει και εδώ πολιτικές προεκτάσεις. Η Αφροδίτη ήταν η θεά της Ήλιδας, της πόλης που κηδεμόνευε το ιερό της Ολυμπίας. Η παρουσία της λοιπόν στη βάση του Δία φαίνεται πως συμβολίζει την εξάρτηση της Ολυμπίας από την Ήλιδα.

Μετά το θάνατο του Φειδία στο τέλος της δεκαετίας του '30, τη σκυτάλη παίρνουν οι δύο μαθητές του. Πρώτος χρονολογικά ο Αγοράκριτος κατασκευάζει το λατρευτικό άγαλμα της Νέμεσης στο Ραμνούντα λίγο πριν ή λίγο μετά την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου, δηλαδή γύρω στο 430.²⁵ Οι Ραμνούσιοι ανέθεσαν καινούργιο ναό και λατρευτικό άγαλμα ως ένδειξη ευγνωμοσύνης στη θεά Νέμεση για τη συμβολή της στην ήττα των Περσών κατά τη μάχη του Μαραθώνα το 490.²⁶ Δεν διέθεταν όμως τα υλικά μέσα που είχαν οι πάτριες του Φειδία. Απόδειξη η παράδοση ότι για το άγαλμα της Νέμεσης χρησιμοποιήθηκε ένας παλιός όγκος παριανού μαρμάρου που είχαν εγκαταλείψει οι Πέρσες στην παραλία του Μαραθώνα.²⁷ Επίσης λένε πως χρησιμοποιήθηκε ο αγαλματικός τύπος του Αγοράκριτου που είχε έρθει δεύτερος σε διαγωνισμό για άγαλμα Αφροδίτης.²⁸ Τέλος, οι κίονες του ναού έμειναν αρράβδωτοι για λόγους οικονομίας. Δεν είναι λοιπόν διόλου παράξενο που το βάρθρο έγινε εξ ολοκλήρου από μάρμαρο.

Αφού η Νέμεση ήταν η κατ' εξοχήν τιμωρός της ύβρεως των βαρβάρων, δηλαδή των Περσών, και αφού ο Τρωικός πόλεμος συμβόλιζε για τους αρχαίους τα μηδικά,

21. FGH 328 F 10. Συνήθως η λέξη «Πανδώρα» θεωρείται λάθος και διορθώνεται σε «Πάνδροσος», βλ. Kearns 1989: 192.

22. Paus. 5.11.3 και 6.10.6. Για τον Παντάκη βλ. Moretti 1957: αρ. 318.

23. Dörpfeld 1892: 11-15, εικ. 4-8. Mallwitz 1972: 229. Gadbery 1988: 154-159.

24. West 1978: στ. 154-210. Βλ. και *Ομηρικό Ύμνο στην Αφροδίτη* στ. 5-13. Για την εικονογραφία βλ. αττική ερυθρόμορφη υδρία στη Γένοβα, Museo Civico 1155, AR V² 917,206. *AdA*² 304. Simon 1959: 43, εικ. 28. Delivortias 1984,1: αρ. 1175. Αττική ερυθρόμορφη υδρία στις Συρακούσες, Museo Nazionale 23912, AR V² 1041, 11. *AdA*² 320. Simon 1959: 44-46, εικ. 29. Delivortias 1984,1: αρ. 1178.

25. Paus. 1.33.8. Για το ναό και τη χρονολόγησή του βλ. Πετράκος 1986: 90-91. Πετράκος 1987: 318. Πετράκος 1999, I: 221-246.

26. Paus. 1.33.2. Πετράκος 1987: 305-306. 317-320. Shapiro 1993: 174.

27. Paus. 1.33.2.

28. Πλίν. *Φυσ.Ιστ.* 36.17. Δεσπίνης 1971: 61. Πετράκος 1999, I: 247-248.

ήταν φυσικό να απεικονισθεί η Νέμεση στη βάση της ως η μάστιγα των Τρώων, μέσω της κόρης της, της ωραίας Ελένης. Η ζωφόρος της βάσης, η οποία περιέτρεχε τρεις πλευρές, απεικόνιζε ένα είδος γέννησης. Σύμφωνα με έναν τοπικό μύθο του Ραμνούντα, η ωραία Ελένη παρουσιάζεται από την Λήδα, που την μεγάλωσε, στην πραγματική της μητέρα, τη Νέμεση. Ο Πausanias (1.33.-7-8) μας περιγράφει την σκηνή στη βάση: «Οι Έλληνες λένε ότι μητέρα της Ελένης είναι η Νέμεση και ότι την μεγάλωσε η Λήδα. Όλοι συμφωνούν ότι πατέρας της δεν είναι ο Τυνδάρεως αλλά ο Δίας. Έχοντας αυτά υπ' όψη του ο Φειδίας,²⁹ παριστάνει τη Λήδα να παρουσιάζει την Ελένη στη Νέμεση. Δείχνει επίσης τον Τυνδάρεω με τα παιδιά του³⁰ και έναν άνδρα δίπλα που ονομάζεται Ιπτεύς. Είναι ακόμα και ο Αγαμέμνων, ο Μενέλαος, ο Πύρρος ο γιός του Αχιλλέα, πρώτος άνδρας της Ερμιόνης, κόρης της Ελένης. Ο Ορέστης παρελείφθη ως φονιάς της μητρός του αν και του παραστάθηκε η Ερμιόνη ως το τέλος και του έκανε και παιδί. Είναι επίσης στο βάθρο ο Έποχος και άλλος ένας νεανίας. Το μόνο που ξέρω γι' αυτούς τους δύο είναι ότι ήταν αδελφοί της Οινόης, που έδωσε το όνομά της στο δήμο.» Ο νεανίας που αναφέρει ο Πausanias είναι κύριο όνομα, καθώς στο Ραμνούντα είναι επιγραφικά μαρτυρημένος ο τοπικός ήρωας Νεανίας.³¹

Τα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία του 5ου αι. παριστάνουν τη γέννηση της Ελένης μέσα από το αυγό, αλλά πάντοτε χωρίς τη Νέμεση.³² Η Ελένη απεικονίζεται μαζί με τη Νέμεση μόνο γύρω στο 430, κατ'αρχήν στη βάση του Ραμνούντα, αλλά και σε έναν αμφορίσκο στο Βερολίνο, όπου συναντιούνται η Ελένη, ο Πάρις, η Νέμεση, το alter ego της η Θέμις, η Αφροδίτη, η Πειθώ, η Εμμαρμένη, ο Ίμερος και η Τύχη.³³ Η αττική εκδοχή του μύθου, όπου η Ελένη γεννιέται από ένα αυγό στο Ραμνούντα και είναι κόρη της Νέμεσης και του Δία, μαρτυρείται στο έπος *Κύπρια* του 7ου αι.³⁴ Ο κωμικός ποιητής Κρατίνος δίνει θεατρική μορφή στο μύθο στην κωμωδία του *Νέμεσις*, που παίχτηκε γύρω στο 430 και επομένως είναι ακριβώς σύγχρονη του αγάλματος.³⁵

Η Ελένη είναι λοιπόν γέννημα-θρέμμα του Ραμνούντα και γι' αυτό ορθά μνημονεύεται στη βάση του αγάλματος. Η σκηνή της παρουσιάσεως στη μητέρα της αντιστοιχεί με τις σκηνές γέννησης που είδαμε στις βάσεις του Φειδία. Πιθανόν η Ελένη να λατρευόταν ως θεά στο Ραμνούντα. Ξέρουμε ότι υπήρχε λατρεία της Ελένης σε ένα άλλο χωριό της Αττικής, τον Θορικό, όπως μαρτυρείται από μία επιγραφή του 4ου αι.³⁶ Η Ελένη, ως κό-

29. Ο Πausanias αποδίδει κατά λάθος το άγαλμα στον Φειδία.

30. Η φράση του Πausanias «Τυνδάρεών τε καί τούς παῖδας» συνήθως ερμηνεύεται ότι υπονοεί τους γιούς του Τυνδάρεω, τους Διοσκούρους.

31. Πετράκος 1986: 93-95. Πετράκος 1999, I: 263.

32. Για την εικονογραφία της γέννησης της Ελένης βλ. Kahil και Icard 1988: σελ. 503-504.

33. Antikensammlung 30036. AR V² 1173,1. *AdP* 339. Shapiro 1986: 9-14. Kahil και Icard 1988: αρ. 140. Karanastassis 1992: αρ. 211. Lapatin 1992: 116 σημ. 38. Shapiro 1993: 192-195, εικ. 151.

34. Αθήν. 8.334c.

35. Ερατοσθ. *Καταστ.* 25. Απολλοδ. 3.10.7. Η *Νέμεσις* του Κρατίνου συνήθως τοποθετείται στο 432/1: Geissler 1969: 28-29 και xii. Kassel και Austin 1983:179. Έχει διατυπωθεί και η υπόθεση ότι η *Νέμεσις* παίχτηκε το 429 και ότι ο ποιητής παραλληλίζει τον Δία με τον Περικλή, υψαίτιο του Πελοποννησιακού πολέμου: Shapiro 1999: 105-106. Βλ. και παρακάτω, σημ. 55.

36. Daux 1983: 153 στ. 37-38.

ρη της Νέμεσης, αποτελεί το αίτιο του Τρωικού πολέμου, τον οποίο σχεδίασε η Θέμις, η θεά που λατρευόταν μαζί με τη Νέμεση στο Ραμνούντα.³⁷

Οι μορφές της βάσης συναρμολογήθηκαν από τον Βασίλη Πετράκο και τους συνεργάτες του στη δεκαετία του '70 και δημοσιεύθηκαν από τον Πετράκο το 1981, το 1986 και ξανά το 1999 (εικ. 2).³⁸ Δεν στάθηκε δυνατόν να τοποθετηθούν όλα τα θραύσματα στη θέση τους και υπάρχουν ακόμη κενά. Ένα κεφάλι Διοσκούρου (εικ. 3) παραμένει μετέωρο³⁹ και το φύλο μίας από τις μορφές (13) στην αριστερή πλευρά είναι αδιευκρίνιστο. Σώζεται ρωμαϊκό αντίγραφο στην Στοκχόλμη από τις τέσσερις πρώτες μορφές αριστερά της μπροστινής όψης του βάθρου.⁴⁰ Οι πρόσφατες ερμηνείες της βάσης βασίζονται στην αποκατάσταση του Πετράκου και επικεντρώνονται σε δύο ερωτήματα. Πρώτον, πού και πότε συναντά η Ελένη την αληθινή της μητέρα, τη Νέμεση, και δεύτερον, πώς ταυτίζονται οι μορφές. Βέβαια η ερμηνεία της σκηνής εξαρτάται άμεσα από την ταυτότητα των μορφών. Η ταύτιση των μορφών αποτελεί πρόβλημα γιατί οι μορφές της βάσης είναι 14 και ο Πausanίας ονομάζει μόνο τις 12 : Ελένη, Λήδα, Νέμεση, Τυνδάρεως και οι παίδες, Μενέλαος, Αγαμέμνων, Πύρρος ή Νεοπτόλεμος, γιός του Αχιλλέα, Έποχος, Νεανίας και Ιππεύς. Για την ταύτιση των δύο υπολοίπων θα στηριχθούμε και πάλι στον Pausanias.

Στον άξονα της σκηνής (εικ. 2) στέκονται η Ελένη και η Νέμεση, αριστερά η Ελένη (7), το τιμώμενο πρόσωπο, δεξιά η Νέμεση (8) (εικ. 4). Η γυναίκα (6) (εικ. 5) αριστερά της Ελένης παριστάνεται με ακάλυπτο κεφάλι, πράγμα που σύμφωνα με τον Pausanias (10.25.10) ταιριάζει σε ανύπαντρη παρθένο. Δύσκολα ταυτίζεται η μορφή αυτή με τη Λήδα. Όσο για τον τόπο συνάντησης Ελένης και Νέμεσης, έχουν διατυπωθεί διάφορες υποθέσεις. Η παρουσία του Νεοπτολέμου μας τοποθετεί χρονικά μετά την άλωση της Τροίας. Η άποψη του Άγγελου Δεληβορριά είναι ότι οι μορφές που αναφέρει ο Pausanias δεν συνυπήρχαν ποτέ όλες μαζί εν ζωή, γι' αυτό τοποθετεί τη σκηνή στα Ηλύσια Πεδία.⁴¹ Ο Martin Robertson και ο Βασίλης Πετράκος τοποθετούν τη σκηνή στο Ραμνούντα εξ αιτίας της παρουσίας των τοπικών ηρώων.⁴² Όμως τί δουλειά έχουν όλοι αυτοί οι Σπαρτιάτες στον Ραμνούντα; Γιατί η Ελένη να συνοδεύεται από όλη τη σπαρτιατική της οικογένεια αν απεικονίζεται απλώς σαν μιά τοπική ηρωίδα του Ραμνούντα; Θα απαντήσουμε σ' αυτά τα ερωτήματα παρακάτω.

Ο Pausanias δεν κατονομάζει την τέταρτη γυναίκα (9) στην μπροστινή όψη της βάσης (εικ. 2). Ακολουθώντας κατά γράμμα τα λεγόμενα του Pausanias, ο Πετράκος στην πρώτη του δημοσίευση της βάσης την ταύτισε με την Ερμιόνη, κόρη της Ελένης.⁴³ Αργότερα όμως άλλαξε γνώμη, και ακολούθησε την άποψη του Δεληβορριά ότι η τέταρ-

37. Lapatin 1992: 117 σημ. 41. Shapiro 1993: 216. Για την κοινή λατρεία Νέμεσης και Θέμιδος στο Ραμνούντα βλ. *JG* II² 2869, 3109, 3462 και 4638. Palagia και Lewis 1989: 341 και σημ. 35, πίν. 49. Karanastassis 1994: 126-131.

38. Rétracos 1981. Πετράκος 1986. Πετράκος 1999, I: 258-267. Καλές φωτογραφίες των θραυσμάτων στον Καλλιπολίτη 1978.

39. Πετράκος 1986: 97, εικ. 5.

40. National Museum Sk 150. Το πάνω μέρος των μορφών είναι συμπληρωμένο. Lapatin 1992: 110-111, πίν. 27a; Δεληβορριάς 1997: 116 σημ. 20. Leander-Touati 1998: 76.

41. Δεληβορριάς 1984,2.

42. Robertson 1975: 353. Πετράκος 1986: 102-103. Πετράκος 1999, I: 263.

43. Rétracos 1981: 240.

τη γυναίκα είναι η προσωποποίηση της Οινόης, αδελφής των Ραμνουσίων ηρώων.⁴⁴ Η παρουσία της Οινόης δίνει έντονα τοπικιστικό χαρακτήρα στη βάση. Εντελώς άλλη άποψη αντιπροσωπεύει ο Kenneth Lapatin. Ερμηνεύοντας διαφορετικά τη φράση του Πausανία «Τυνδάρεών τε καί τούς παῖδας», υποστήριξε ότι συμπεριλαμβάνεται και ένα από τα θηλυκά παιδιά του Τυνδάρεω, δηλαδή η Κλυταιμνήστρα.⁴⁵ Κατά την Παυλίνα Καραναστάση, η τέταρτη γυναίκα πρέπει να είναι η Θέμις, που είχε κοινή λατρεία με τη Νέμεση στο Ραμνούντα και ήταν επίσης μία από τις θεές που προκάλεσαν τον Τρωικό πόλεμο.⁴⁶ Η δυσκολία που παρουσιάζει αυτή η ερμηνεία είναι ότι η Νέμεση και η Θέμις δεν αναφέρονται ούτε απεικονίζονται ποτέ μαζί στο Ραμνούντα πριν από τον 4ο αι. Ο Wolfgang Ehrhardt παρατήρησε ότι μία από τις μορφές (13) στην αριστερή πλευρά της βάσης πιθανόν να είναι γυναικεία γιατί το ένδυμά της κατεβαίνει πολύ χαμηλά και σκεπάζει τα πόδια.⁴⁷ Ταύτισε τη μορφή αυτή με την Ερμιόνη γιατί κατά τη γνώμη του ο Πausανίας την μνημονεύει σαν να βρίσκεται στη βάση.

Αλλά υπάρχει και μία επιπλέον ανδρική μορφή που δεν ταυτίζεται από τον Πausανία. Ο Lapatin πιστεύει ότι η μορφή αυτή είναι ο Δίας, ο αληθινός πατέρας της Ελένης, και τον ταύτισε με την πρώτη ανδρική μορφή (4) αριστερά.⁴⁸ Η ταύτιση αυτή είναι κατά τη γνώμη μου λογική και εύλογη. Αντίθετα, η άποψη ότι ο άγνωστος άνδρας είναι ο Θησέας⁴⁹ προσκρούει σε ανυπέρβλητες δυσκολίες. Ο Θησέας ήταν βέβαια ο σπουδαιότερος Αττικός ήρωας και υπήρξε εραστής της Ελένης πριν από το γάμο της με τον Μενέλαο. Την απήγαγε από τη Σπάρτη και την έκρυψε στις Αφίδνες, ένα δήμο που γειτονεύει με τον Ραμνούντα. Τα αδέρφια της οι Διόσκουροι την απελευθέρωσαν όταν ο Θησέας έλειπε στον Άδη, όπου προσπάθησε να απαγάγει την Περσεφόνη για λογαριασμό του φίλου του Πειρίθου.⁵⁰ Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η Ελένη που πηγαιίνει στις Αφίδνες δεν είναι η τοπική ηρώίδα του Ραμνούντα αλλά η ξένη προιγκήπισσα από τη Σπάρτη. Επιπλέον, η εμφάνιση του Θησέα στο βάθρο του Ραμνούντα αποκλείεται λόγω της παρουσίας του Μενελάου, του νομίμου συζύγου της. Ποτέ στην αρχαία τέχνη δεν εμφανίζεται η Ελένη και με τους δύο μαζί. Αλλά η Ελένη του βάθρου δεν χρειάζεται τον Θησέα για να αποδείξει την αθηναϊκή της καταγωγή.

Η αμηχανία του Πausανία μπροστά στην σκηνή της βάσης μας κάνει να υποψιαστούμε ότι αν και ταυτίζει τις μορφές, δεν έχει όμως σαφή εικόνα για τα δρώμενα. Σας θυμίζω ότι απορεί γιατί δεν απεικονίζεται ο Ορέστης, δεύτερος και σπουδαιότερος σύζυγος της Ερμιόνης. Όπως όμως στην περίπτωση της Ελένης, έτσι κι εδώ δεν είναι εύλογο να παριστάνονται και οι δύο σύζυγοι της Ερμιόνης στην ίδια σκηνή. Με τα λεγόμενά

44. Πετράκος 1986: 95. Πετράκος 1999, I: 259. Δεληβορριάς 1984,2: 99 σημ. 35.

45. Lapatin 1992: 113-117.

46. Karanastassis 1994.

47. Ehrhardt 1997.

48. Lapatin 1992: 114-115.

49. Πετράκος 1986: 103. Πετράκος 1999, I: 263.

50. Ομ. Ύλ. 3.143-144. Ηρόδ. 9.73. Διόδ. 4.63.2-3. Πλουτ. Θησ. 31-33. Απολλοδ. 1.23. Ευστ. εις Όδύσ. 1.399. Βλ. και Hepnary 1986: αρ. 174-178. Kahil και Icard 1988: σελ. 498-499 και 507-512. Shapiro 1992: 232-236. Shapiro 1999: 100. 106-107.

του ο Πausανίας μας κάνει να υποθέσουμε ότι η παρουσία του Νεοπτόλεμου στη βάση έχει άμεση σχέση με την Ερμιόνη, την οποία παντρεύτηκε αμέσως μετά την θριαμβευτική επιστροφή του από την Τροία. Πρέπει λοιπόν να δεχτούμε την παρουσία της Ερμιόνης στη βάση, και να την τοποθετήσουμε δίπλα στη μητέρα της την Ελένη. Η γυναίκα στα αριστερά της Ελένης μπορεί να ταυτιστεί με την Ερμιόνη (6) (εικ. 5) γιατί το κεφάλι της είναι ακάλυπτο, άρα είναι ανύπαντρη. Επιπλέον υψώνει την άκρη του ιματίου κάνοντας τη χειρονομία της ανακάλυψης που συνηθίζουν οι νύφες. Πιστεύουμε ότι η βάση απεικονίζει το γάμο Ερμιόνης και Νεοπτόλεμου που έλαβε χώρα στη Σπάρτη αμέσως μετά την άλωση της Τροίας. Ο γάμος αναφέρεται στο Δ' της *Οδύσσειας* (στ. 1-14). Όταν ο Τηλέμαχος πηγαίνει στη Σπάρτη αναζητώντας τον πατέρα του Οδυσσέα, παρευρίσκεται τυχαία στον γάμο της Ερμιόνης. Ο Μενέλαος είχε τάξει το χέρι της κόρης του στον Νεοπτόλεμο σαν έπαθλο αν κυριεύε την Τροία. Ο γάμος αυτός είναι μία εύλογη αφορμή για την ταυτόχρονη παρουσία των Διοσκούρων, του Αγαμέμνονα (που μόλις γύρισε από την Τροία και βρίσκεται καθ' οδόν για τις Μυκήνες), του Τυνδάρεω και της Λήδας.

Μπορούμε επομένως να ταυτίσουμε τον γυμνό νέο (5) δίπλα στην Ερμιόνη (6) (εικ. 2) με τον γαμπρό, τον Νεοπτόλεμο, και όχι με έναν από τους Διοσκούρους όπως ονομάζεται συνήθως. Η ανδρική μορφή στο αριστερό άκρο πρέπει να είναι ο Δίας (4), ο αληθινός πατέρας της Ελένης.⁵¹ Δίπλα στην Ερμιόνη είναι η Ελένη (7), δεξιά της η Νέμεση (8) (εικ. 4), ακολούθως η Λήδα (9), ο Μενέλαος (10) (που συνήθως ταυτίζεται με Διόσκουρο) και ο αδελφός του Αγαμέμνων (11). Τις υπόλοιπες μορφές που περιγράφει ο Πausανίας πρέπει να τις είδε στις πλάγιες όψεις της βάσης. Στη μία πλευρά πιστεύουμε ότι απεικονίζονται οι δύο τοπικοί ήρωες του Ραμνούντα, Έποχος (1) και Νεανίας (2), καθώς και ο Ιππεύς (3). Ο Πausανίας λέει ότι ο Ιππεύς παριστάνεται μαζί με το άλογό του. Είναι λοιπόν πιθανότερο να εννοεί αυτόν εδώ που συγκρατεί το άλογό του παρά τον ιππέα δίπλα στο ήσυχο άλογο της άλλης πλευράς, το οποίο δεν μνημονεύει καθόλου ο Πausανίας. Στην άλλη πλευρά τοποθετούμε τον Τυνδάρεω (14) και τα παιδιά του (12,13). Αν τα παιδιά του Τυνδάρεω είναι και τα δύο αρσενικά, τότε πρόκειται για τους Διοσκούρους, και αυτός που στέκει δίπλα στο άλογο είναι ο Κάστωρ (12), ο κατεξοχήν ιππεύς.⁵² Αν η άλλη μορφή (13) όμως είναι γυναικεία λόγω της ενδυμασίας, τότε πρόκειται για την Κλυταιμνήστρα.⁵³ Η παρουσία της στο γάμο της Ερμιόνης μαρτυρείται από μια αττική ερυθρόμορφη υδρία του 410 π.Χ. που βρέθηκε στον Κεραμεικό.⁵⁴

Η Ελένη λοιπόν παρουσιάζεται στην αληθινή μητέρα της τη Νέμεση επ' ευκαιρία του γάμου της κόρης της στη Σπάρτη. Ο γάμος γίνεται αφού η Νέμεση έχει τιμωρήσει τους Τρώες. Όργανο της είναι ο Νεοπτόλεμος και έπαθλό του η Ερμιόνη. Μέσα στην καρδιά της Σπάρτης αποκαλύπτεται ότι η Ελένη δεν είναι στην πραγματικότητα Σπαρτιάτισσα αλλά Αθηναία. Για αυτό φέρνει μαζί της τους τοπικούς ήρωες της πατρίδας της, του Ραμνούντα, αλλά φέρνει στη Σπάρτη και κάτι τρομερότερο: τη Νέμεση. Ο κωμι-

51. Όπως υποστήριξε ο Lapatin 1992: 114-115.

52. Ο Κάστωρ χαρακτηρίζεται ως ιππεύς από τον Όμηρο, *ΐλ.* 3.237. *Όδύσ.* 11.300. Πβλ. τον αττικό μελανόμορφο αμφορέα στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 344. *ABV* 145, 13. *AdP* 40. Hentary 1986: σφ. 181.

53. Για την πιθανή παρουσία της Κλυταιμνήστρας αν και όχι σε αυτήν την θέση δες Lapatin 1992: 113-117.

54. Μουσείο Κεραμεικού 2712. *ARV*² 1313,6. *AdP* 362. Kahil 1990: σφ. 6. Lapatin 1992: 116 σημ. 36.

κός ποιητής Κρατίνος, για τον οποίο μιλήσαμε παραπάνω, στην κωμωδία του *Διονυσολέξανδρος*, που παίζτηκε το 430 ή το 429, παραλληλίζει τον Τρωικό πόλεμο με τον Πελοποννησιακό, και παρομοιάζει τον Περικλή με τον Πάρι, σαν υπαίτιο για την έναρξη του πολέμου.⁵⁵ Εφόσον στο αθηναϊκό θέατρο της εποχής ο Τρωικός πόλεμος συμβολίζει τον Πελοποννησιακό, γιατί να μη συμβαίνει το ίδιο και στις εικαστικές τέχνες; Γιατί να μην υποθέσουμε ότι η εικονογραφία της βάσης του Αγορακρίτου έχει πολιτικές προεκτάσεις, με αιχμές για τον πόλεμο που μόλις είχε αρχίσει; Η Νέμεση με όργανά της την Ελένη και τον Νεοπτόλεμο, είναι έτοιμη να τιμωρήσει την ύβρι κάθε εχθρού, είτε αυτός είναι Τρως, Πέρσης ή Σπαρτιάτης.

Η Ελένη δεν είναι πιά η ηρωίδα και θεά της Σπάρτης αλλά Αθηναία. Οι αρχαίοι το συνήθιζαν αυτό σε καιρό πολέμου, να υιοθετούν τους θεούς και τους ήρωες του εχθρού και να τους στρέφουν εναντίον του. Έχουμε παραδείγματα από τον 6ο αι., όταν οι Αθηναίοι εισήγαγαν στην Αθήνα τις λατρείες του Ευρυσάκη από την Σαλαμίνα και του Αιακού από την Αίγινα, σαν μέσο προπαγάνδας στην προσπάθειά τους να προσαρτήσουν τα νησιά αυτά.⁵⁶ Και οι Σπαρτιάτες είχαν κάνει το ίδιο για να υποτάξουν την Τεγέα, εισάγοντας τη λατρεία της Αθηνάς Αλέας στην Σπάρτη.⁵⁷ Η παρουσία της Ελένης σε έργα αντισπαρτιατικής προπαγάνδας στην Αθήνα πάντως υπήρξε περιορισμένη και η εικονογραφία της βάσης του Ραμνούντα παραμένει μεμονωμένο φαινόμενο.

Τελειώνουμε με την βάση του λατρευτικού συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαιστου, έργο του Αλκαμένη, στο Ηφαιστείο του Αγοραίου Κολωνού. Οι επιγραφές που καταγράφουν τις δαπάνες για την κατασκευή του έργου το χρονολογούν στην περίοδο της ειρήνης του Νικία, από το 421 ως το 415.⁵⁸ Οι επιγραφές ανέφερον λιθινο βάθρο. Ο Dinsmoor απέδωσε στην εξωτερική επιφάνεια του βάρθρου μία λιθόπλινθο από ελευσινιακό ασβεστόλιθο που βρέθηκε εντοιχισμένη σ'ένα βυζαντινό τοίχο μέσα στο Ηφαιστείο.⁵⁹ Η λιθόπλινθος έχει πέντε γομφώσεις, όμοιες με τις γομφώσεις της ζωφόρου του Ερεχθείου, όπου οι μορφές από παριανό μάρμαρο ήταν προσσαρμοσμένες σε κάμπο από ελευσινιακό ασβεστόλιθο.⁶⁰ Απ'αυτό συμπεραίνουμε ότι και οι μορφές του βάρθρου του Ηφαιστείου ήταν μαρμάρινες,⁶¹ ίσως επιχρυσωμένες κατ'απομίμηση των φειδιακών βάσεων. Μια σύγχρονη εκδοχή του βάρθρου με ζωφόρο από επίχρυσο μάρμαρο είναι η βάση της Αθηνάς Παρθένου στο Nashville, έργο του γλύπτη Alan LeQuire.⁶²

Η ασαφής περιγραφή των στοιχείων του συντάγματος του Αλκαμένη στις επιγραφές του Ηφαιστείου οδήγησε την Evelyn Harrison στη διατύπωση μίας σειράς υποθέσεων οι οποίες δεν είχαν μεν ευρεία απήχηση αλλά και κανείς ως τώρα δεν προσπάθησε να

55. Geissler 1969: 24-25 και xi. Kassel και Austin 1983: 140-141. Ο Κρατίνος είχε ήδη παρομοιάσει τον Περικλή με τον Δία, πατέρα της Ελένης, στην κωμωδία του *Νέμεσις*: Πλουτ. *Περικλ.*3.5. Kassel και Austin 1983: 182. Δες και παραπάνω, σημ. 35.

56. Kearns 1989: 46-47. Stroud 1998: 88-89.

57. Ξενοφ. *Έλλην.* 6.5.27.

58. *IG I³* 472.

59. Dinsmoor 1941: 105-110.

60. Για την ζωφόρο του Ερεχθείου δες Stevens et al. 1927: 239-276. Economakis 1994: 148.

61. Papaspyridi-Karusu 1955: 92.

62. Harrison 1996: 43-49, εικ. 9.

τις καταρρίψει.⁶³ Η Harrison υποστήριξε ότι οι διαστάσεις του συντάγματος όπως συνάγονται από την επιγραφική μαρτυρία⁶⁴ είναι τόσο μεγάλες, ώστε το σύνταγμα να μην χωράει στο σηκό του ναού στον Αγοραίο Κολωνό, επομένως η παραδοσιακή ταύτισή του με το Ηφαιστείο πρέπει να εγκαταληφθεί. Η Harrison παρατήρησε ότι το σύνταγμα περιλαμβάνει ένα μεταλλικό στοιχείο το οποίο ονομάζεται *άνθεμον*, δηλαδή άνθος. Το *άνθεμον* λειτουργούσε σαν στήριγμα για την ασπίδα της Αθηνάς γιατί παρακάτω ονομάζεται *το άνθεμον υπό τήν ασπίδα*. Μετρώντας την ποσότητα χαλκού και κασσιτέρου που αγοράστηκε για την κατασκευή του *άνθέμου*, η Harrison διαπίστωσε ότι το άνθος αυτό περιείχε ενάμισυ τόνο μέταλλο, επομένως θα πρέπει να είχε κολοσσιαίες διαστάσεις. Η αναπαράσταση που προτείνει η Harrison περιέχει ένα γιγαντιαίο ανθεμωτό κίωνα ανάμεσα στην Αθηνά και τον Ήφαιστο (εικ. 6). Η ασπίδα της Αθηνάς κρέμεται από τον κίωνα, ο οποίος λειτουργεί σαν καμινάδα για την φωτιά του Ηφαιστου που υποτίθεται ότι έκαιγε σε έναν βωμό μεταξύ των αγαλμάτων.⁶⁵ Πρότυπό της υπήρξε το χάλκινο φοινικόδενδρο του Καλλιμάχου στο Ερέχθειο, το οποίο λειτουργούσε σαν καμινάδα για τον άσβεστο λύχνο της Αθηνάς.⁶⁶ Το σύνταγμα του Ηφαιστείου που προτείνει η Harrison και η αποσύνδεση του ναού της Αγοράς από το ναό του Ηφαιστου, θα είχε σαν αποτέλεσμα και την απόρριψη της βάσης από ελευσινιακό ασβεστόλιθο γιατί οι διαστάσεις της βάσης αυτής είναι πολύ μικρές για το σύνταγμα της Harrison. Υπάρχει όμως μία άλλη άποψη. Αν ξαναδιαβάσουμε προσεκτικά την επιγραφή, παρατηρούμε ότι η ανάγνωση του επίμαχου σημείου, δηλαδή του *άνθέμου* για το οποίο αγοράστηκε μια τεράστια ποσότητα κασσιτέρου, κάθε άλλο παρά σύγυρη είναι. Το τελικό ν της λέξης *τό άνθεμον* λείπει, πράγμα που μας επιτρέπει να κάνουμε δύο διαφορετικές συμπληρώσεις. Η Harrison συμπληρώνει τη λέξη στον ενικό, *τό άνθεμον*, μπορούμε όμως να τη διαβάσουμε και στον δυικό, συμπληρώνοντας *τώ άνθέμω*, δηλαδή τα δύο άνθη. Η συγκεκριμένη επιγραφή μάλιστα κάνει ευρεία χρήση του δυικού αριθμού. Η χρήση του δυικού εδώ είναι εύλογη, καθότι στην αρχή της επιγραφής έχουμε μία αναφορά στο *άνθεμον* και λίγο παρακάτω διαβάζουμε *το άνθεμον υπό τήν ασπίδα*. Η διευκρίνιση αυτή νομίζω ξεχωρίζει το πρώτο από το δεύτερο άνθος. Οι μεγάλες ποσότητες μετάλλου αγοράζονται για δύο διαφορετικά άνθη, από τα οποία το ένα χρησιμεύει για στήριγμα της ασπίδας της Αθηνάς. Το άλλο άνθος πιθανόν να ήταν ένας ανεξάρτητος ανθεμωτός κίων, ανάλογος με το φοινικόδενδρο του Ερεχθείου, ο οποίος όμως θα ήταν στημένος σε χωριστή βάση. Επομένως δεν έχουμε λόγο να απορρίψουμε τον λίθο με τις γομφώσεις

63. Harrison 1977.

64. IG I³ 472, στ. 139-150, χαλκός έονέθε [έξ τό άνθεμον, τάλαντα ...] / καιδέκα και μναί δέκα, τιμέ [τό ταλάντο τρι]- / άκοντα πέντε δραχμαί / καττίτερος έονέθε έξ τό άνθεμον, [τάλαντον] / και ηεμιστάλαντον και μναί είκοσι τ[ρεξ και] / ηεμμναίον, τό τάλαντον διακοσίον τρι[άκ]- / οντα δραχμδν, τιμέ vacat / μισθός τοίς έργασαμένοις τό άνθεμον ηυπ[ό] / τήν ασπίδα και τδν πετάλον τδν ηύ[σ]τερον / προσμισθοθέντον. / μόλυβδος τδι άνθέμοι και τοίς δεσμοίς τδν / λίθον τδ βάθρο, κρατευταί δόδεκα, τιμέ.

65. Harrison 1977: 157-162. Η ίδια (Harrison 1977: 414) συνέδεσε την υποθετική φωτιά μέσα στο Ηφαιστείο με την λαμπραδηρομία των Ηφαιστείων. Η γιορτή αυτή αναδιοργανώθηκε το 421, με την έναρξη της κατασκευής των λατρευτικών αγαλμάτων: IG I³ 82.

66. Για τον λύχνο του Καλλιμάχου δεξ Palagia 1984.

από τη βάση του Ηφαιστείου μιά και ο όγκος του συντάγματος παραμένει μέσα σε λογικά πλαίσια και βεβαίως χωράει μέσα στον σηκό του Ηφαιστείου που ξέρουμε.

Η εικονογραφία της βάσης του Ηφαιστείου αποτελεί επίσης πρόβλημα. Κανένας αρχαίος συγγραφέας δεν την περιγράφει. Ο Πausanias (1.14.6) λέει ότι δεν εκπλήσσεται που βλέπει τα αγάλματα Ηφαίστου και Αθηνάς μαζί γιατί ξέρει την ιστορία για τον Εριχθόνιο. Κατά τον Ερατοσθένη, ο Εριχθόνιος γεννήθηκε από το σπέρμα του Ηφαίστου που έπεσε στη γη ακριβώς στο σημείο που είναι χτισμένο το Ηφαιστείο, όταν ο έρωτάς του για την Αθηνά δεν βρήκε ανταπόκριση.⁶⁷ Η Αθηνά λυπήθηκε τον Εριχθόνιο και τον πήρε μαζί της στην Ακρόπολη. Κατά κάποιον τρόπο ο Εριχθόνιος είναι παιδί του Ηφαίστου και της Αθηνάς, όπως η Πανδώρα. Αντίθετα από την Πανδώρα όμως, ο Εριχθόνιος δεν ήταν θεός και δεν είχε λατρεία.

Έχουμε τρεις αναπαραστάσεις της ζωφόρου του βάρθρου με τη γέννηση του Εριχθονίου, ξεκινώντας από της Καρούζου (εικ. 7),⁶⁸ που στηρίχτηκε σε μία παράσταση με την Αθηνά, τη Γη, τον Εριχθόνιο και τον Ήφαιστο, γνωστή από νεοαττικά ανάγλυφα στο Λούβρο⁶⁹ και στο Βατικανό.⁷⁰ Τα δύο ανάγλυφα διαφέρουν σημαντικά στο μέγεθος. Η Καρούζου υποστήριξε ότι το ανάγλυφο του Λούβρου ήταν πιστότερο γιατί έχει το ίδιο μέγεθος με τον ελευσινιακό λίθο από το βάρθρο. Αντίθετα η Harrison προτίμησε το ανάγλυφο του Βατικανού γιατί οι διαστάσεις του ταιριάζουν στο μεγάλο βάρθρο που αποκατέστησε με βάση τις μεγάλες διαστάσεις του *άνθემου*.⁷¹ Και οι δύο ερευνήτριες συμπλήρωσαν τη ζωφόρο με τις μορφές του Κέκροπα, των Κεκροπιδών, των Χαρίτων και άλλων θεοτήτων, όλες εξαρτώμενες από αττικά αγγεία ή νεοαττικά ανάγλυφα. Η πιο πρόσφατη αποκατάσταση του Άγγελου Δεληβορριά (εικ. 8) προσθέτει την Αφροδίτη και τον Ερμή κοντά στο άξονα της σκηνής.⁷² Πρέπει όμως να είναι κανείς πολύ προσεκτικός με τα νεοαττικά ανάγλυφα γιατί συνήθως συνδυάζουν στην ίδια σκηνή μορφές από έργα του 5ου και του 4ου αι. τα οποία αναπλάθουν με αποτέλεσμα να επιφέρουν σύγχυση. Έχουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: Πρώτον, τη γυναικεία μορφή που ταυτίσαμε με την Ερμιόνη (6) (εικ. 5) από την βάση του Ραμνούντα, την ξαναβλέπουμε ως Ήρα δίπλα σε έναν τύπο Δία του 4ου αι. σε μία αγαλαματική βάση των ρωμαϊκών χρόνων από το Ασκληπιείο της Κορίνθου.⁷³ Δεύτερον, ο καθιστός Δίας από τη γέννηση του Εριχθονίου στο ανάγλυφο του Λούβρου, εμφανίζεται ως Άδης σε μιά σαρκοφάγο από την Αφροδισιάδα, όπου οι υπόλοιπες μορφές είναι καθαρά ρωμαϊκές δημιουργίες.⁷⁴

67. Ερατοσθ. *Καταστ.* 13. Αρχαίες πηγές για την γέννηση του Εριχθονίου: Powell 1906. Βλ. και Kron 1988: σελ. 928-932. Kearns 1989: 160-161. Baudy 1992. Delivorrias 1997: 117 σημ. 25. Shapiro 1998.

68. Papaspyridi-Karusu 1955.

69. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου Ma 579. Μέγιστο ύψος μορφών 58 εκ. Papaspyridi-Karusu 1955: Beil. 34.1. Harrison 1977: 266, εικ. 3. Kron 1988: αρ. 27.

70. Βατικανό 1285. Μέγιστο ύψος μορφών 70.8 εκ. Helbig I⁴ αρ. 304. Harrison 1977: 265-267, εικ. 1. Kron 1988: αρ. 26. Delivorrias 1997: 113, εικ. 5.

71. Harrison 1977: 265-267, εικ. 1.

72. Delivorrias 1997.

73. Μουσείο Κορίνθου S 1449. Becatti 1951: 53-70, εικ. 30. Leipen 1971: 25.

74. Smith 1993: πίν. 30d.

Επιπλέον, δεν έχουμε καμία μαρτυρία ότι η γέννηση του Εριχθονίου κοσμούσε το βάθρο του Ηφαιστείου.⁷⁵ Αντίθετα, υπάρχουν ενδείξεις ότι ο Εριχθόνιος ήταν μέλος του συντάγματος των λατρευτικών αγαλμάτων του Αλκαμένη. Σώζεται κατ'αρχήν ένα αρχαίο επίγραμμα που απευθύνεται στα αγάλματα Ηφαιστού, Αθηνάς και Εριχθονίου.⁷⁶ Επίσης η ύπαρξη στηρίγματος κάτω από την ασπίδα της Αθηνάς πιθανόν μαρτυρεί ότι το χέρι της Αθηνάς δεν ήταν ελεύθερο γιατί κρατούσε τον Εριχθόνιο. Όταν τα χέρια της Αθηνάς είναι απασχολημένα, η ασπίδα της είναι ακουμπισμένη σ'έναν κορμό δένδρου, όπως στο ψηφισματικό ανάγλυφο του 403/2 από την Ακρόπολη.⁷⁷ Δεν γνωρίζουμε ποιόν μύθο απεικόνιζε το βάθρο του Ηφαιστείου, δεν βλέπουμε όπως για ποιό λόγο θα επαναλάμβανε τη σκηνή της γέννησης του Εριχθονίου αν η σκηνή αυτή διαδραματιζόταν ήδη στο λατρευτικό σύνταγμα.

18

Η Σέμνη Καρούζου ταύτισε τον τύπο της Αθηνάς Ηφαιστειάς με τον τύπο που μας παραδίδεται σ'ένα αντίγραφο στο Cherchel, με το επιχείρημα ότι το αντίγραφο αυτό διασώζει το ανθεμωτό στήριγμα της ασπίδας της Αθηνάς.⁷⁸ Η Harrison απέρριψε αυτή την πρόταση, προβάλλοντας το επιχείρημα ότι ο τύπος Cherchel αντιγράφει ένα πρότυπο όχι του 5ου αλλά του 4ου αι.⁷⁹ Θα ήθελα να υποστηρίξω την ιδέα της Καρούζου γιατί ο τύπος αυτός μας παραδίδεται και σε άλλα αντίγραφα που έχουν στενή συνάφεια με τον Εριχθόνιο. Το αντίγραφο του Λούβρου⁸⁰ δείχνει την Αθηνά να κρατάει ένα καλάθι που προφανώς περιέχει τον Εριχθόνιο γιατί από μέσα ξεπροβάλλει ένα από τα φίδια φύλακές του, ενώ σ' ένα αντίγραφο στο Potsdam⁸¹ η Αθηνά κρατάει τον ίδιο τον Εριχθόνιο. Ο τύπος αυτός της Αθηνάς είναι ο μόνος κλασσικός αγαλματικός τύπος που περιλαμβάνει και τον Εριχθόνιο, δεν θα έπρεπε λοιπόν να τον απορρίψουμε αβασάνιστα. Πιστεύω ότι τα σωζόμενα αντίγραφα προέρχονται από μία μετάπλαση του 4ου αι. η οποία ήταν πολύ μικρότερη από το πρωτότυπο του Αλκαμένη. Τέλος, αν το βάθρο του Ηφαιστείου δεν απεικόνιζε τη γέννηση του Εριχθονίου, μία άλλη θεία γέννηση η οποία είχε άμεση σχέση τόσο με την Αθηνά όσο και τον Ήφαιστο ήταν βεβαίως η γέννηση της Αθηνάς, όπου ο Ήφαιστος έπαιξε αποφασιστικό ρόλο ανοίγοντας το κεφάλι του Δία με το τσεκούρι του.⁸²

Τελειώνοντας, θα ήθελα να συνοψίσω τα γενικά χαρακτηριστικά της εικονογραφίας των βάσεων των λατρευτικών αγαλμάτων του φειδιακού κύκλου. Το κεντρικό μοτίβο ήταν μία θεία γέννηση, όπου όμως το νεογέννητο δεν γεννιέται με φυσιολογικό τρόπο και επιπλέον παραδίδεται σε ξένα χέρια που το μεγαλώνουν μακριά από τους φυσικούς γονείς του. Η γλυπτική ακολουθεί την ποίηση, εικονογραφώντας τον Όμηρο ή τον Ησίοδο. Το θρησκευτικό της νόημα όμως έχει και πολιτικές προεκτάσεις, καθώς οι μύθοι ερμηνεύονται σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής, όπως ακριβώς συμβαίνει με το σύγχρονο αττικό δράμα.

75. Ο συσχετισμός των νεοαττικών αναγλύφων της γέννησης του Εριχθονίου με τη βάση του Ηφαιστείου αμφισβητήθηκε από τους Kron 1976: 63-64. Brommer 1978: 45-46.

76. *Ανθ. Παλ.* 9.590. Βλ. και Brommer 1978: 46.

77. Μουσείο Ακροπόλεως 1333. *IG I³* 127. *IG II²* 1. Meyer 1989: 273, A 26, πίν. 10,1. Lawton 1995: 88-89, αρ. 12, πίν. 7.

78. Papaspyridi-Karusu 1955: 77-79, Beil. 33,1.

79. Harrison 1977: 145. Palagia 1980: 22. Landwehr 1993: 45-47, αρ. 31, πίν. 40-42.

80. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου Ma 847. Palagia 1980: 22-23, εικ. 41. Kron 1988: αρ. 37. Landwehr 1993: 47 σημ. 9.

81. Schloss Sanssouci. Kron 1988: αρ. 38.

82. Απολλόδ. 1.3.6.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

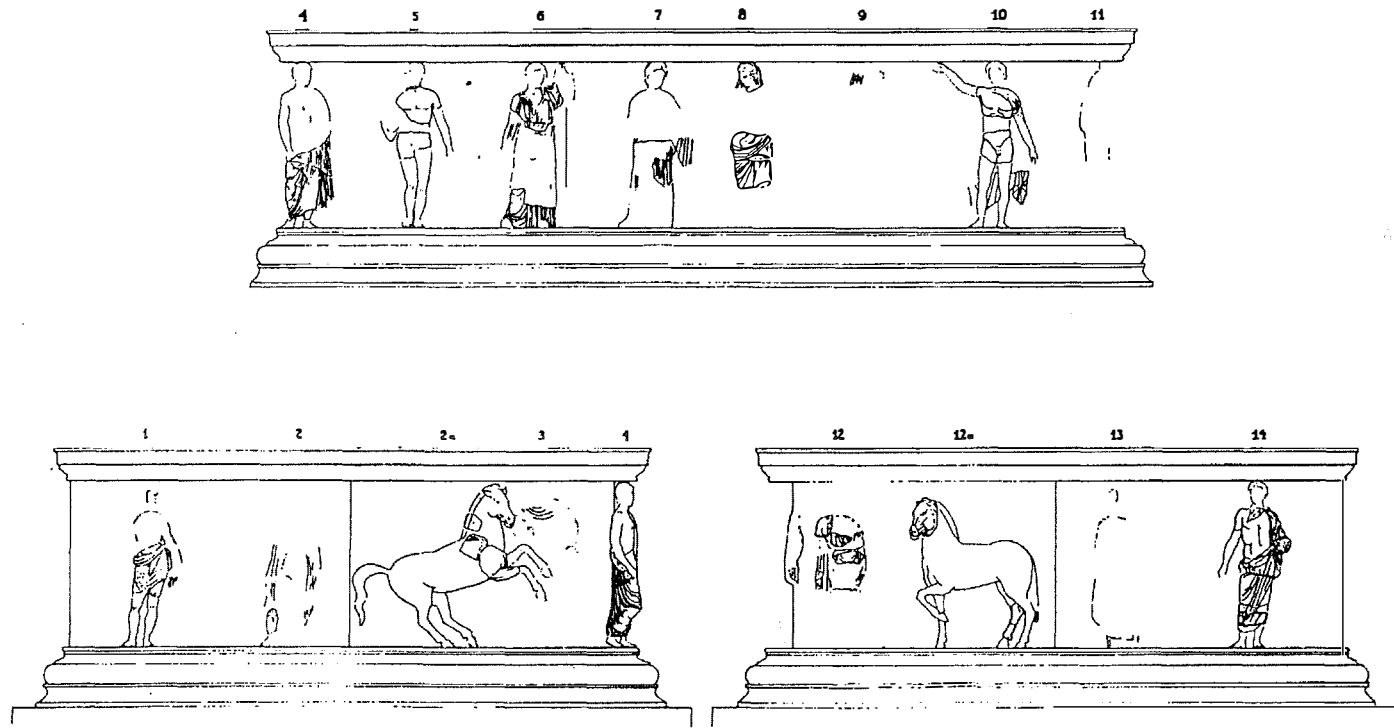
- Baudy, G.J. (1992), “Der Heros in der Kiste. Der Erichthoniosmythos als Aition athenischer Erntefeste”, *Antike und Abendland*, 38, 1-47.
- Becatti, G. (1951), *Problemi fidiaci*, Milano: Electa.
- Brommer, F. (1978), *Hephaistos*, Mainz: von Zabern.
- Connelly, J.B. (1996), “Parthenon and *parthenoi*: a mythological interpretation of the Parthenon frieze”, *American Journal of Archaeology*, 100, 53-80.
- Daux, G. (1983), “Le calendrier de Thorikos au musée J.Paul Getty”, *Antiquité Classique*, 52, 150-174.
- Delivorrias, A. (1984,1), *LIMC* II, λ. Aphrodite.
- Δεληβορριάς, Α. (1984, 2), «Αμφισημίες και παραναγνώσεις», *HOROS*, 2, 83-102.
- Δεληβορριάς, Α. (1988), «Το βάθρο της Αθηνάς Παρθένου και ο γλυπτικός του διάκοσμος», *Πρακτικά του XII διεθνούς συνεδρίου κλασικής αρχαιολογίας* 3, Αθήνα, 53-64.
- Delivorrias, A. (1997), “A new Aphrodite for John”, στο Palagia, O. (επιμ.), *Greek Offerings. Essays on Greek Art in honour of John Boardman*, Oxford: Oxbow Books, 109-118.
- Δεσπίνης, Γ. (1971), *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου*, Αθήνα: Ερμής.
- Dinsmoor, W.B. (1921), “Attic building accounts”, *American Journal of Archaeology*, 25, 118-129.
- Dinsmoor, W.B. (1934), “The repair of the Athena Parthenos: A story of five dowels”, *American Journal of Archaeology*, 38, 93-106.
- Dinsmoor, W.B. (1941), *Observations on the Hephaisteion*, *Hesperia* Supplement 5.
- Dörpfeld, W. (1892), *Olympia* II, Berlin: Asher.
- Economakis, R. (επιμ.) (1994), *Acropolis Restoration*, London: Academy Editions.
- Ehrhardt, W. (1997), “Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Rhamnus”, *Antike Kunst*, 40, 29-39.
- Gadbery, L.M. (1988), *Three Fifth Century B.C. Statue Bases from the Athenian Agora*, diss. New York.
- Geissler, P. (1969), *Chronologie der altattischen Komödie*², Dublin/Zürich: Weidmann.
- Harris, D. (1995), *The Treasures of the Parthenon and Erechtheion*, Oxford: Oxford University Press.
- Harrison, E.B. (1977), “Alkamenes’ sculptures for the Hephaisteion: Part I, The cult statues”, “Part II, The base”, “Part III, Iconography and style”, *American Journal of Archaeology*, 81, 137-178. 265-287. 411-426.
- Harrison, E.B. (1996), “Pheidias”, στο Palagia, O. και Pollitt, J.J. (επιμ.), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge: Cambridge University Press, 16-65.
- Hermay, A. (1986), *LIMC* III, λ. Dioskouroi.
- Hurwit, J.M. (1995), “Beautiful evil: Pandora and the Athena Parthenos”, *American Journal of Archaeology*, 99, 171-186.
- Hurwit, J.M. (1999), *The Athenian Acropolis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, I. (1994), *The Parthenon Frieze*, London: British Museum.
- Kahil, L. and Icard, N. (1988), *LIMC* IV, λ. Helene.
- Kahil, L. (1990), *LIMC* V, λ. Hermione.

- Καλλιπολίτης, Β.Γ. (1978), «Η βάση του αγάλματος της Ραμνουσίας Νέμεσης», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1-90.
- Karanastassis, P. (1992), *LIMC* VI, λ. Nemesis.
- Karanastassis, P. (1994), “Wer ist die Frau hinter Nemesis ?” *Athenische Mitteilungen*, 109, 121-131.
- Kassel, R. and Austin, C. (1983), *Poetae Comici Graeci*, IV, Berlin/New York: de Gruyter.
- Kearns, E. (1989), *The Heroes of Attica*, London: Institute of Classical Studies, *Bulletin Supplement* 57.
- Kron, U. (1976), *Die zehn attischen Phylenheroen*, Berlin, *Athenische Mitteilungen, Beiheft* 5, Berlin: Mann.
- Kron, U. (1988), *LIMC* IV, λ. Erechtheus.
- Landwehr, Ch. (1993), *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae 1, Idealplastik*, Berlin: Mann.
- Lapatin, K.D.S. (1992), “A family gathering at Rhamnous ? Who’s Who on the Nemesis base”, *Hesperia*, 61, 107-119.
- Lawton, C.L. (1995), *Attic Document Reliefs*, Oxford: Oxford University Press.
- Leander-Touati, A.M. (1998), *Ancient Sculptures in the Royal Museum 1*, Stockholm, Swedish Institute in Rome.
- Leipen, N. (1971), *Athena Parthenos*, Toronto: Royal Ontario Museum.
- Loroux, N. (1993), *The Children of Athena*, Princeton: Princeton University Press.
- Mallwitz, A. (1972), *Olympia und seine Bauten*, München: Prestel.
- Meyer, M. (1989), *Die griechischen Urkundenreliefs, Athenische Mitteilungen, Beiheft* 13, Berlin: Mann.
- Moretti, L. (1957), *Olympionikai, i vincitori negli antichi agoni olimpici*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Oppermann, M. (1994), *LIMC* VII, λ. Pandora.
- Palagia, O. (1980), *Euphranor*, Leiden: Brill.
- Palagia, O. (1984), “A niche for Kallimachos’ lamp?” *American Journal of Archaeology*, 88, 515-521.
- Palagia, O. και Lewis, D. (1989), “The ephebes of Erechtheis 333/2 BC and their dedication”, *Annual of the British School at Athens*, 84, 333-344.
- Papaspyridi-Karusu, S. (1954/55), “Alkamenes und das Hephaisteion”, *Athenische Mitteilungen*, 69/70, 67-94.
- Pétracos, V. (1981), “La base de la Némésis d’ Agoracrite”, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, 105, 227-253.
- Πετράκος, Β. (1986), «Προβλήματα της βάσης του αγάλματος της Νεμέσεως» στο Kyrieleis, Η. (επιμ.), *Archaische und klassische griechische Plastik 2*, Mainz: von Zabern, 89-107.
- Πετράκος, Β. (1987), «Το νεμέσιον του Ραμνούντος», στο *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν 2*, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία, 295-326.
- Πετράκος, Β. (1999), *Ο δήμος του Ραμνούντος*, I-II, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Powell, B. (1906), *Erichthonios and the Three Daughters of Cecrops*, Ithaca: Cornell University Press.

- Reeder, E. D. (1995), (επιμ.), *Pandora*, Baltimore: Walters Art Gallery.
- Robertson, M. (1975), *A History of Greek Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schuchhardt, W.-H. (1975), “Zur Basis der Athena Parthenos”, in *Wandlungen. Ernst Homann-Wedeking Gewidmet*, Waldsassen: Stiftland, 120-130.
- Shapiro, H.A. (1986), “The origins of allegory in Greek art”, *Boreas*, 9, 4-23.
- Shapiro, H.A. (1992), “The marriage of Theseus and Helen”, στο Hölscher, T. και Mielsch, H. (επιμ.), *Kotinos. Festschrift für E.Simon*, Mainz: von Zabern, 232-236.
- Shapiro, H. A. (1993), *Personifications in Greek Art*, Zürich: Akanthus.
- Shapiro, H.A. (1998), “Autochthony and the visual arts in fifth-century Athens”, στο Boedeker, D. και Raaflaub, K. A. (επιμ.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 127-151.
- Shapiro, H.A. (1999), “Cult warfare: the Dioskouroi between Sparta and Athens” στο R.Hägg (επιμ.), *Ancient Greek Hero Cult*, Stockholm: Swedish Institute in Athens.
- Simon, E. (1959), *Die Geburt der Aphrodite*, Berlin: de Gruyter.
- Simon, E. (1981), *LIMCI*, λ. Anesidora.
- Smith, R.R.R. (1993), *The Monument of C.Julius Zoilos*, Mainz: von Zabern.
- Stevens G.P., Caskey, L.D., Fowler, H.N., Paton, J.M. (1927), *The Erechtheum*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Stevens, G.P. (1955), “Remarks upon the colossal chryselephantine statue of Athena in the Parthenon,” *Hesperia*, 24, 240-276.
- Stroud, R.S. (1998), *The Athenian Grain-Tax Law of 374/3 B.C.*, *Hesperia* Supplement 29.
- West, M.L. (1966), *Hesiod, Theogony*, Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (1978), *Hesiod, Works and Days*, Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (1985), *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford: Oxford University Press.



Εικ. 1. Τρεις λίθοι από τον πυρήνα του βήθρου της Αθηνάς Παρθένου. Παρθενών.



Εικ. 2. Η ζωφόρος του βάθρου της Νέμεσης του Ραμνούντα. Κατά τον Πετράκο 1986: εικ. 8.
 1 = Έποχος. 2 = Νεανίας. 3 = Ιππεύς. 4 = Ζεός. 5 = Πύρρος (Νεοπτόλεμος). 6 = Ερμιόνη.
 7 = Ελένη. 8 = Νέμεση. 9 = Λήδα. 10 = Μενέλαος. 11 = Αγαμέμνων. 12 = Κάστωρ.
 13 = Πολυδεύκης ή Κλυταμνήστρα. 14 = Τυνδάρεως.



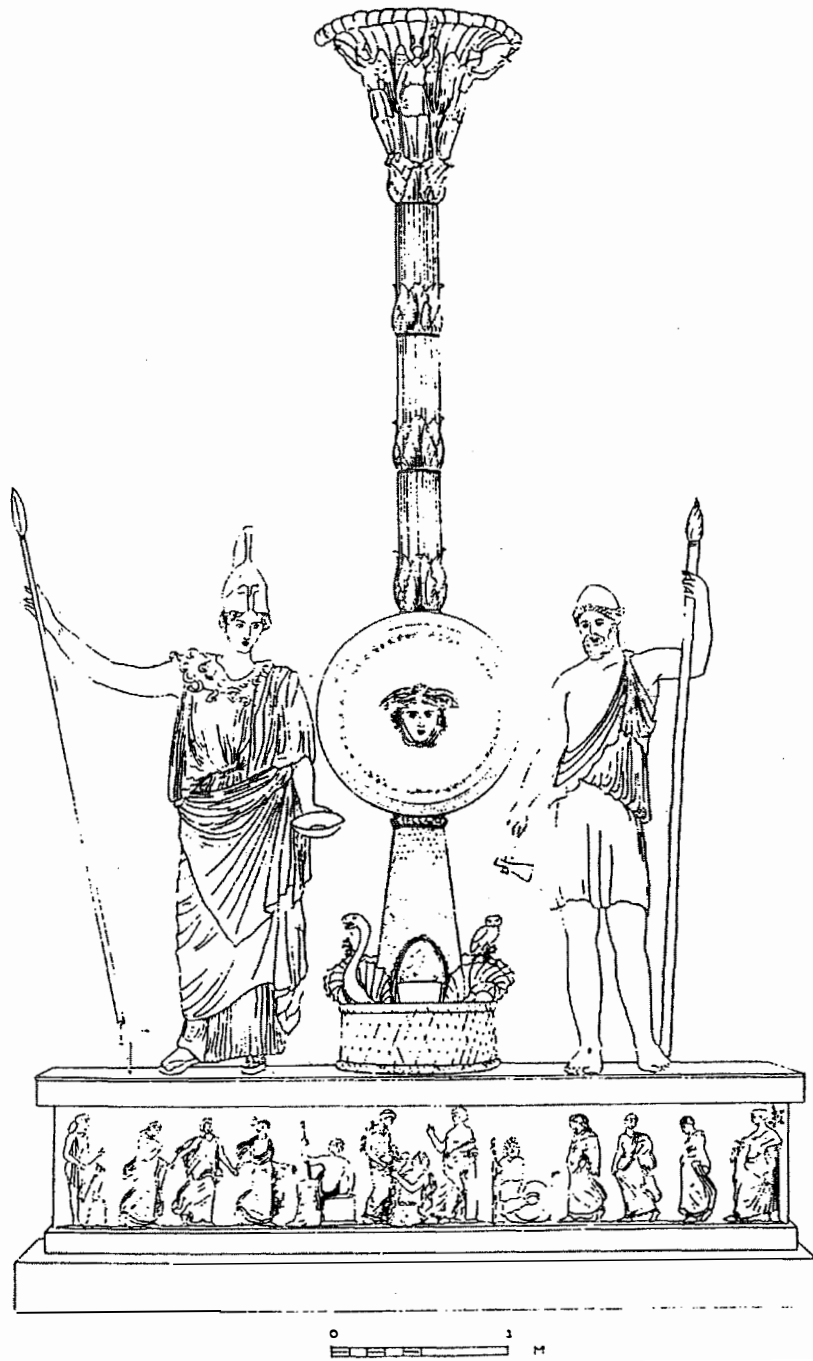
Εικ. 3. Κεφάλι Διοσκούρου. Ραμνούς.



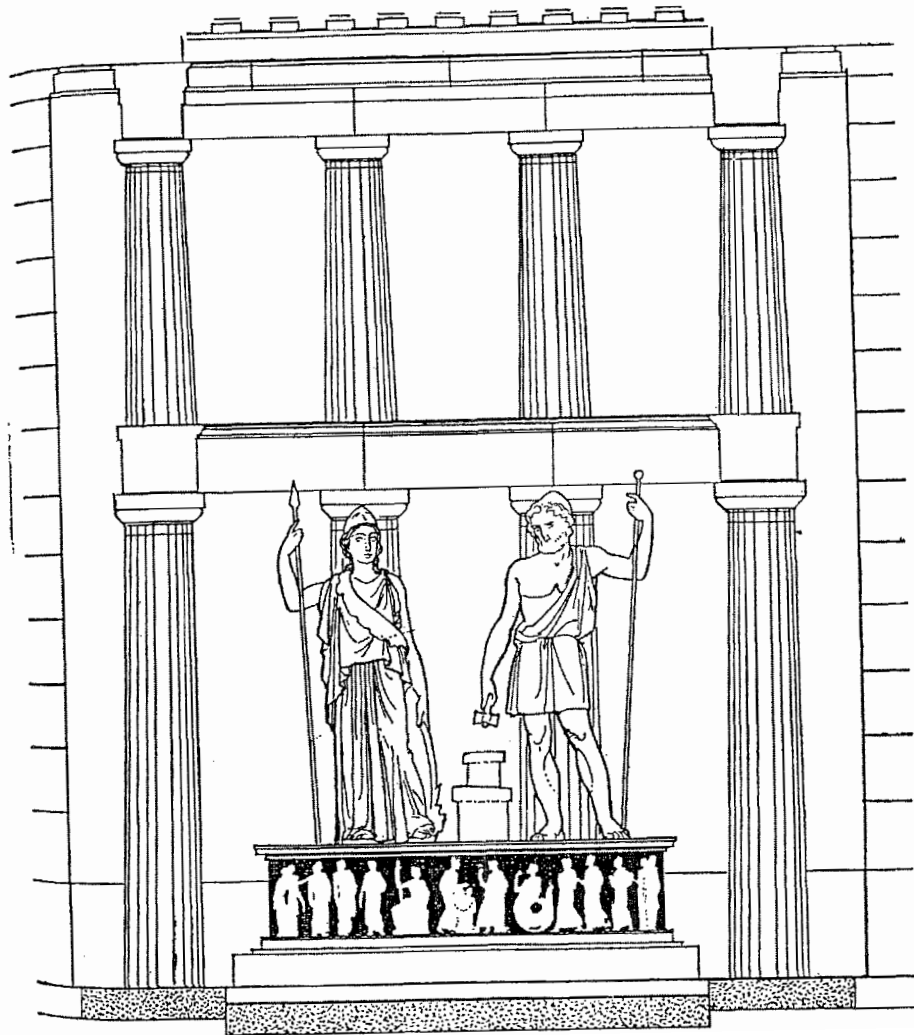
Εικ. 4. Κεφάλι Νέμεσης. Ραμνούς.



Εκ. 5. Κορμός Ερμιόνης. Ραμνοίς.



Εικ. 6. Το λατρευτικό σύνταγμα του Ηφαιστίου
κατά Harrison 1977: 140, σχ. 2



Εικ. 7. Το λατρευτικό σύνταγμα του Ηφαιστείου
κατά Parapsyridi-Karusu 1955: εικ. 3.



Εικ. 8. Η βάση του λατρευτικού συντάγματος του Ηφαιστείου
κατά Delivorrias 1997: εικ. 6.