

ΜΙΑ ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΗ ΒΟΣΤΩΝΗ

Θανάσης Καλπαξής

59

Οι αινιγματικές συνθήκες κάτω από τις οποίες ήρθε στο φως το περίφημο τρίπλευρο ανάγλυφο του μουσείου Καλών Τεχνών της Βοστώνης¹, ο λεγόμενος θρόνος της Βοστώνης, σε συνδυασμό με τα προβλήματα που προκύπτουν από τη μοναδικότητα των παραστάσεων που φέρει και την ασυνήθιστη μορφή του μνημείου, συνέβαλαν στη δημιουργία ενός πολύ δύσκολα πλέον εποπτευόμενου όγκου βιβλιογραφίας αναφερόμενης στα θέματα της γνησιότητας, της ερμηνείας, της χρονολόγησης και της ένταξής του στην τεχνοτροπική παράδοση κάποιας περιοχής του αρχαιοελληνικού κόσμου. Στην πιο πρόσφατη προσπάθεια συγκέντρωσης των δημοσιευμάτων που θίγουν εν εκτάσει ή εν συντομία ζητήματα σχετικά με το ανάγλυφο απαριθμούνται 223 τίτλοι συγγραμμάτων². Σ' αυτόν τον ήδη εντυπωσιακό αριθμό αναφορών, για ένα όχι μνημειακό ή ιδιαίτερα σύνθετο έργο τέχνης, πρέπει εδώ να προσθέσουμε και κάποιες μελέτες που παρέβλεψε ο συντάκτης του παράπνω καταλόγου³, αλλά και εκείνες που κυκλοφόρησαν μετά τη δημοσίευσή του, κατά την τελευταία δηλαδή δεκαετία⁴. Ωστόσο, παρά την τόσο πλούσια βιβλιογραφία, σχεδόν όλα τα ερωτήματα που θέτει στον αρχαιολόγο το μνημείο εξακολουθούν να παραμένουν αναπάντητα, και αυτό επειδή, όπως πιστεύουμε, κάποιες πολύ σημαντικές για την κατανόησή του λεπτομέρειες δεν έτυχε ακόμα να τραβήξουν την προσοχή των ερευνητών. Δύο από αυτές θα δοκιμάσουμε

1. Βλ. σχετ. E. Nash, "Über die Auffindung und den Erwerb des "Bostoner Thrones"", RM 66, 1959, 104 κέξ.

2. M. Comstock - C. Vermeule, *Sculpture in Stone*, 1976, σελ. 24 κέξ.


3. Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε: Γ. Μπακαλάκη, *Προανασκαφικές έρευνες στη Θράκη*, 1958, σελ. 52 κέξ. - G. Rösch, "Das Reliefwerk von Ludovisi und sein Bostoner Gegenstück", στην *Festschrift der Gelehrtenschule des Johanneums zur Feier des vierhundertjährigen Bestehens der Hamburger St. Johannisschule 1529-1929*, 1929, σελ. 199 - F. Doelger, IXΘΥΣ II, 1929, σελ. 338 κέξ.

4. Π.χ. M. Robertson, *Le Arti in M. Grecia, Magna Graecia 17*, 1982, 3 - E. Vermuele, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (1979) 161-162 - H. von Steuben, *Physikalischer Verein Ff. am Main, Jahresbericht 1976*, 49-51.

να αναλύσουμε στη συνέχεια, επιχειρώντας να προσεγγίσουμε τον "θρόνο" με μια διαφορετική μέθοδο, μια μέθοδο που βασίζεται στην αρχή, ότι το καθένα από τα εικονογραφικά στοιχεία που συνθέτουν ένα έργο της αρχαίας ελληνικής τέχνης έπρεπε να μπορεί να διαβάζεται με σαφήνεια από το κοινό στο οποίο απευθυνόταν ο καλλιτέχνης. Ελπίζουμε ότι το αποτέλεσμα της προσπάθειας αυτής θα βοηθήσει να ξεπεράσουμε την αμηχανία που τελευταία άρχισε να επικρατεί στα πλαίσια της επιστημονικής αντιμετώπισης και αξιοποίησης του μνημείου, αμηχανία που εκδηλώνεται φανερά στην αδικαιολόγητη αποσιώπηση του "θρόνου" σε νεότερες μελέτες⁵ και που αδικεί όχι μόνο την εξαιρετική του ποιότητα αλλά και τις δυνατότητες της ερμηνευτικής. Οι λεπτομέρειες που θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα είναι:

60

Η στάση, ή έκφραση και οι χειρονομίες των δύο γυναικείων μορφών της κύριας πλευράς του "θρόνου"

 Οι παρατηρήσεις μας έχουν ως αφετηρία την απλή διαπίστωση ότι ο τρόπος απόδοσης του θέματος που επέλεξε ο δημιουργός της σύνθεσης της κύριας πλευράς του αναγλύφου της Βοστώνης τον απήλλαξε από την ανάγκη να χρησιμοποιήσει κάποια σύμβολα ταύτισης των μορφών για να το κάνει, κατανοητό, δηλαδή ευανάγνωστο. Καμία από τις δύο γυναικείες μορφές (εικ. 1) δεν κρατά ή φορά κάτι που θα διευκόλυνε να την ταυτίσουμε, κανένα χαρακτηριστικό αντικείμενο δεν είναι τοποθετημένο κοντά τους. Το ψάρι και το ρόδι που διακοσμούν τα μεταξύ των ελίκων της βάσης και των ακμών του αναγλύφου σχηματιζόμενα "νεκρά" τρίγωνα δεν αποτελούν - άποψη που έχει γίνει δεκτή και από άλλους ερευνητές⁶ - σύμβολα ταύτισης προσώπων με την έννοια που συνηθίζεται να δίνεται στον όρο, αλλά έχουν προφανώς μιιά ευρύτερη σημασιολογική λειτουργία. Ακόμα και εκείνοι οι αρχαιολόγοι που ερμήνευσαν σε τελευταία ανάλυση τις γυναικείες μορφές του "θρόνου" βασιζόμενοι σ' αυτόν ακριβώς τον διάκοσμο, όπως π.χ. ο F. Studniczka, αναγκάστηκαν να παραδεχτούν ότι το ψάρι και το ρόδι "έχουν αξία για την ερμηνεία, δεν ενδείκνυται όμως για να την ξεκινήσει κανείς από αυτά"⁷. Κατά συνέπεια, ο παρατηρητής του μνημείου πρέπει να ήταν σε θέση να εννοήσει το περιεχόμενο της παράστασης και χωρίς τη βοήθεια επεξηγηματικών συμβόλων, κάτι όμως που λογικά -αφού η παράσταση στο σύνολό της δεν επαναλαμβάνει κάποιον συνηθισμένο στην ελληνική εικονογραφία τύπο- είναι εφικτό, μόνο όταν ο χαρακτηρισμός της κάθε μίας μορφής εκπροσωπεί μια γενικότερα κατανοητή αφηγηματική αξία, η οποία μάλιστα γινόταν απόλυτα συγκεκριμένη στο ειδικό πλαίσιο της παράστασης. Με βάση αυτά τα δεδομένα, είναι πολύ δύσκολο να φανταστούμε ότι ο καλλιτέχνης του "θρόνου" θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει, ως το πιο βασικό στοιχείο της δημιουργίας του, ένα σύμβολο με τελείως παραλλαγμένη τη γνώριμη για τον θεατή εννοιολογική του σημασία, προκειμένου να πρωτοτυπήσει στην απόδοση του θέματος.

Εδώ ακριβώς βρίσκεται το πιο αδύνατο σημείο των επικρατέστερων από τις ερμηνείες που ως τώρα έχουν προταθεί

5. Π.χ. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, 1983² και LIMC στα λήμματα "Άδωνις" ή "Αφροδίτη".

6. E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (1959) 67 κ.εξ.

7. F. Studniczka, "Das Gegenstück der Ludovisischen "Thronlehne"", *JdI*, 26, 1911, σελ. 128.

για το ανάγλυφο⁸. Αποδεχόμενες ως δεδομένο ότι η στάθμιση που διεξάγεται στο κέντρο της σκηνης από τον φτερωτό νέο αφορά κατά τον ίδιο τρόπο και τις δύο γυναικείες μορφές που τον πλαισιώνουν, οδηγούνται σ' ένα αδιέξοδο σχετικά με την επικάλυψη του νοήματος της έκφρασης των μορφών και της στάσης της πλάστιγγας. Σε μιά συμβολική στάθμιση δεν μετρά, σύμφωνα με την αρχαιοελληνική αντίληψη, ο όγκος ή το βάρος αυτού που εναποτίθεται στους δίσκους της πλάστιγγας, αλλά το συμβολικό του περιεχόμενο. Όσο πιο δυσβάστακτο είναι αυτό για τον άνθρωπο, τόσο μεγαλύτερο φυσικά και το "βάρος" του, το οποίο στην τέχνη μπορεί να παίρνει τελείως εξωπραγματικές διαστάσεις:

Διόνυσος: δύ' ἄρματ' εἰσέθηκε καὶ νεκρῶ δύο,
οὓς οὐκ ἄν ἄραιντ' οὐδ' ἑκατὸν Αἰγύπτιοι
(Ἀριστοφάνη, *Βάτραχοι* 1405 κ. ἔξ.)

61

Ο θεατής της σκηνης της κύριας πλευράς του "θρόνου" έβλεπε στην κλίση της ζυγαριάς το αποτέλεσμα του συμβολικού της φορτίου και όχι την αντίδραση σ' έναν από τους νόμους της φυσικής. Αντίθετα προς τα ισχύοντα για την αρχαιοελληνική σκέψη, η ερμηνεία που δίνει ο F. Studniczka στην παράσταση -ανταγωνισμός μεταξύ Αφροδίτης και Περσεφόνης για το ποιά από τις δύο θα κρατήσει περισσότερο καιρό κοντά της τον Άδωνι- έχει ως βάση το ποσοτικό μέγεθος αυτού που ζυγίζεται, χωρίς να παίρνει υπ' όψη της το βάρος των συνεπειών που θα προκύψουν από τον έτσι κρινόμενο ανταγωνισμό για την κάθε μια από τις θεές. Η πλάστιγγα βαραίνει, κατά τη γνώμη του, προς την πλευρά της Αφροδίτης επειδή προβλέπεται ο αγαπημένος της Άδωνις να παραμένει τα δύο τρίτα του χρόνου κοντά της και μόνο το ένα τρίτο κοντά στην Περσεφόνη. Άρα, η κλίση της ζυγαριάς εκφράζει την ευνοϊκή για την Αφροδίτη έκβαση της αντιμαχίας και αιτιολογεί το χαμόγελο της θεάς, αλλά και την θλίψη της αντιπάλου της. Είναι προφανές ότι σ' αυτήν την περίπτωση θα είχαμε μιά αντιστροφή της καθιερωμένης σημασίας του μηχανισμού του κεντρικού θέματος της παράστασης -η δυστυχία βαραίνει αναμφισβήτητα περισσότερο από την ευτυχία- πράγμα που έμμεσα ή άμεσα παραδέχονται όλοι οι υποστηρικτές της παραπάνω ερμηνείας καθώς και οι οπαδοί κάθε άλλης ερμηνείας που συνδέει την έκφραση των μορφών αποκλειστικά με την έκβαση της διαμάχης τους. Στο σχετικά πρόσφατο δημοσιευμένο άρθρο της Ch. Sourvinou-Inwood διαβάζουμε π.χ. "*Iconographically speaking, then, the artist of the Boston relief adapted the psychostasia pattern - two youths being weighed against each other by a woman on either side, one in sorrow, the other rejoicing -by altering the mechanics and the significance of the weighing, so that they correspond to that of a transaction in which the psychostasia pattern itself was inadequate, or inappropriate, or both*"⁹.

Δικαιολογημένα αναρωτιέται όμως τότε κανείς, πώς θα κατάφερε ποτέ ένας Έλληνας της εποχής εκείνης να "διαβάσει" την εικόνα που είχε μπροστά του, αν πίσω της κρυβόταν μιά τόσο εξεζητημένη διαδικασία διαμόρφωσής της. Θα πρέπει, σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε για την αρχαία τέχνη, να υπάρχει μιά πιό απλή

8. Σχετ. βιβλιογραφία στους H. Möbius, "Zur Problematik des Bostoner Throns", *Charites*, 1957, σελ. 53 υποσ. 34 - L. Alschér, *Götter vor Gericht*, 1963, σελ. 127 και υποσ. 11 - Ch. Sourvinou-Inwood, "The Boston Relief and Religion of Locri Epizephyrii", *JHS*, 94, 1974, σελ. 126 υποσ. 1.

9. Ch. Sourvinou-Inwood ό.π. 128. Βλ. και E. Vermeule ό.π., σελ. 16: "The usual meaning of the psychostasia has been inverted".

δυνατότητα λογικού συνδυασμού της στάσης, των χειρονομιών και της έκφρασης των μορφών που συμμετέχουν σε όσα διαδραματίζονται στη σκηνή με το όχι κατά οποιονδήποτε τρόπο παραλασσόμενο σύμβολο της στάθμισης. Αναφέραμε ήδη ότι η μεγάλη πλειοψηφία των ερμηνειών που έχουν δοθεί στην παράσταση υιοθετεί την άποψη, χωρίς όμως να εξηγεί πειστικά ή έστω να αναφέρει ποιοί λόγοι την αναγκάζουν, ότι η στάθμιση αφορά κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο και τις δύο γυναικείες μορφές. Αυτό δεν είναι διόλου αναγκαίο. Ήδη στο αρχικό στάδιο της σχετικής με το "θρόνο" συζήτησης ήταν γνωστό ότι η αρχαιοελληνική τέχνη δεν χρησιμοποιεί το μοτίβο της στάθμισης μόνο στα πλαίσια υποθέσεων κατά τις οποίες κρίνεται κάτι μεταξύ δύο ατόμων -όπως π.χ. συμβαίνει στην ψυχοστασία ή στην περίπτωση του ανταγωνισμού μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στους Βατράχους- αλλά και σε περιπτώσεις που δεν περιέχουν κάποιο ανταγωνιστικό στοιχείο, δηλαδή συνδέονται με το πεπρωμένο ενός και μόνο ατόμου. Σ' αυτές ανήκει και το ζύγισμα μιας ερωτικής υπόθεσης, η λεγόμενη ερωτοστασία¹⁰. Σε μια "καμπανική" υδρία¹¹ παριστάνεται, για παράδειγμα, η Αφροδίτη να προσφέρει σ' ένα νέον άντρα "δύο ανισόβαρα ερωτικά πεπρωμένα προς επιλογή"¹². Η σκέψη ότι και στο ανάγλυφο της Βοστώνης θα μπορούσαμε να αντικρίσουμε την κρίση γύρω από μια "ερωτική" υπόθεση ενισχύεται κυρίως από το δεδομένο, πως τη ζυγαριά δεν την κρατά κανείς άλλος από τον ίδιο τον Έρωτα. Ο ισχυρισμός, ότι στη συγκεκριμένη σκηνή ο Έρωτα δρα "ως εντεταλμένος ειδικός του βασιλιά των θεών"¹³, είναι μια σύγχρονη ερμηνευτική κατασκευή, που δεν στηρίζεται ούτε σε εικονογραφικά παράλληλα ούτε στη φιλολογική παράδοση, και επομένως κινείται έξω από όσα θα μπορούσαν να είναι κατανοητά για τον θεατή. Αυθαίρετη είναι επίσης κάθε προσπάθεια άλλης ερμηνείας του φτερωτού νέου, αφού η ίδια η παράσταση δεν δίνει καμία αφορμή για κάτι τέτοιο¹⁴.

Αλλά και η από τον καλλιτέχνη ασφαλώς όχι τυχαία επιλογή του ψαριού και του ροδιού ως διάκοσμου των "νεκρών" τριγώνων συνηγορεί υπέρ μιάς τοποθέτησης των όσων διαδραματίζονται στη σκηνή στο πλαίσιο που πιο πάνω άρχισε να διαγράφεται, στον ερωτικό δηλαδή χώρο. Το ρόδι, προπαντός όμως το ψάρι, δεν αποτελούν σύμβολα ταύτισης, χαρακτηριστικά μόνο για μιά θεότητα ή κάποια μορφή του μύθου, όπως συμβαίνει, π.χ., με την αιγίδα ή τη λεοντή. Σε μια τέτοια περίπτωση εξάλλου θα ήταν δυσνόητη η επανεμφάνιση των ίδιων αντικειμένων στα "νεκρά" τρίγωνα που σχηματίζονται και στις δευτερεύουσες, στις στενές πλευρές του "θρόνου", αφού αυτές κοσμούνται με πρόσωπα που δεν ταυτίζονται με αυτά της κυρίας πλευράς. Παρά το ειδικό νόημα που μπορούν κατά περίπτωση να αποκτήσουν, και τα δύο αντικείμενα είναι κατ' αρχήν σύμβολα ερωτικής προσέλκυσης και γονιμότητας. Το ρόδι απαντά τόσο σε σκηνές συμποσίου¹⁵, όσο και σε σκηνές γάμου¹⁶. Ροαί νυμφικαί

10. Ο όρος ερωτοστασία είναι σύγχρονος. Δημιουργήθηκε προφανώς κατ' αναλογία του όρου ψυχοστασία και χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον E. Bielefeld, "Erotostasia", *Wiss. Zeitschr. der Universität Greifswald*, 1, 1951/52, σελ. 1.

11. F. Studniczka, ό.π. 140 εικ. 58- LIMC II Aphrodite 1248.

12. F. Studniczka, ό.π. 139.

13. F. Studniczka, ό.π. 142- βλ. σχετ. L. Alscher ό.π. 118 υποσ. 188 και Ch. Sourvinou-Inwood ό.π. 132.

14. Η E. Vermeule, ό.π. 161 π.χ. ερμηνεύει τον νέο ως "a fusion of Eros and Thanatos".

15. F. Muthmann, *Der Granatapfel* (1982) 48.

16. F. Muthmann, ό.π. 61 εικ. 48-49.

ονομάζονταν τα ρόδια που έσπαγαν οι αρχαίοι στο κατώφλι της νύφης για να ευχηθούν γονιμότητα. Τα ψάρια που παριστάνονται στο ανάγλυφο -το ένα σίγουρα μία τρίγλη¹⁷, το δεύτερο ίσως ένας κεστρεύς¹⁸- περιέχουν ασφαλώς μια σεξουαλική διάσταση¹⁹, προπαντός όμως τη διάσταση της πολυσπερμίας²⁰, την ίδια δηλαδή που τόσο έντονα υπάρχει και στο ρόδι. Με αυτήν τους την ιδιότητα ενδείκνυται και τα δύο αντικείμενα φυσικά για να χαρακτηρίσουν την Αφροδίτη ως θεά του έρωτα και προστάτιδα του γάμου ή την Περσεφόνη ως την γονιμότητα φέρουσα νύφη του κάτω κόσμου, καθώς όμως επίσης και κάθε άλλη μορφή ως νύφη, ως ερωμένη ή ως θεά γονιμότητας και διάφορες σκηνές ως ερωτικές.

Αποδεχόμενοι τις παραπάνω απόψεις οδηγούμαστε στο ερώτημα, ποιός από τις δύο γυναικείες μορφές της κύριας πλευράς του "θρόνου" θα μπορούσε να σταθμίζεται η τύχη ως ερωμένης ή ως συζύγου; Η χειρονομία της μορφής προς τα αριστερά (εικ. 2) έχει, όπως δίκαια ως τώρα πολλές φορές τονίστηκε, πολλές και



Εικ. 2

17. *F. Doelger*, ό.π. 338.

18. *F. Doelger*, ό.π. 338. Παραμένουν όμως κάποιες αμφιβολίες ως προς την ορθότητα αυτής της ερμηνείας, λόγω της κακής διατήρησης του αναγλύφου. Βλ. και *F. Studniczka*, ό.π., σελ. 129 κεξ.

19. RAC VII (1969) 1013 λήμμα *Fisch* (*J. Engemann*).

20. *J. Engemann*, ό.π. 1006.

διαφορετικού περιεχομένου σημασίες, με άλλα λόγια η ίδια χειρονομία μπορεί να εκφράζει π.χ. χαρά, έκπληξη ή συμπαράσταση²¹. Προφανές είναι εν πάση περιπτώσει ότι με το ανατεταμένο και ανοιχτό χέρι επιθυμείται να δηλωθεί η ενεργός συμμετοχή της μορφής σ' ένα συγκεκριμένο συμβάν. Ας αναφερθεί εδώ, πως σε μια παράσταση ερωτοστασίας που φέρει ένας ερυθρόμορφος καλυκδόσχημος κρατήρας του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (εικ. 3), η χειρονομία που περιγράψαμε επαναλαμβάνεται από τον Ερμή ο οποίος συνοδεύει τη σταθμίζουσα Αφροδίτη²².

Η ψυχική διάθεση της ίδιας μορφής εκφράζεται μέσα από το αμυδρό της χαμόγελο, ένα χαμόγελο που δεν αιτιολογείται, όπως είδαμε, από την αρνητική για την πλευρά της κλίση της ζυγαριάς. Αν ταυτίσουμε την έκφρασή της -όπως προτείνει η E. Simon²³- με την ψυχική διάθεση που αποδίδεται με το νεοελληνικό "τι να κάνουμε", αν ερμηνεύσουμε το χαμόγελο ως ένδειξη επιδεικτικής αδιαφορίας, τότε, κατά τη γνώμη μας, υποπίπτουμε στο λάθος να δεχτούμε ότι μια τέτοια, υποτίθεται "γνήσια ελληνική", στην πραγματικότητα όμως τίποτε άλλο από έντονα φатаλιστική στάση θα μπορούσε να έχει κάποια θέση στα πλαίσια μιας σκηνης που

64



Εικ. 3

21. G. Neumann, *Gesten und Gebärden* (1965).

22. LIMC *Aphrodite* 1249 με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

23. E.Simon, ό.π., 85.

αντανανκλά τον θεϊκό χώρο δράσης και παρέμβασης, όπως σίγουρα συμβαίνει με την παράσταση του ανάγλυφου της Βοστώνης. Εκτός αυτού προϋποθέτουμε, επίσης λανθασμένα βέβαια, ότι η στάση και η έκφραση της κάθε μίας των μορφών αντικατοπτρίζει στιγμιαίες ψυχολογικές αντιδράσεις, ανεξάρτητες, κατ' ανάγκη, από την κατά την εποχή της δημιουργίας του ανάγλυφου ως γνωστό επικρατούσα απαίτηση για "σαφήνεια των σχημάτων". Είναι τέλος περιττό να στηρίξουμε ερμηνείες της έκφρασης και της χειρονομίας της θεάς σε κάποιες υποκειμενικές εντυπώσεις, τη στιγμή που τα ίδια τα έργα της τέχνης και ακόμα σαφέστερα η αρχαία φιλολογική παράδοση είναι σε θέση να λύσουν τις σχετικές μας απορίες. Το μειδιάμα σε συνδυασμό με το ανατεταμένο, ανοιχτό χέρι αποτελούν για τους αρχαίους - χωρίς περιθώρια αμφιβολίας, όπως προκύπτει από το ακόλουθο απόσπασμα- ενδείξεις θεϊκής συμπαράστασης και εύνοιας²⁴ και μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο έχουμε συνεπώς δικαίωμα να τα ερμηνεύσουμε:

Παρέστηκε δὲ καὶ ὁ Θεὸς ὀρέγει οἱ τὴν
 παιώνιον χεῖρα, καὶ παῖς νεαρὸς ὑπομειδιῶν καὶ οὗτος
 (Αἴλιανός, ἀπόσπ. 99)

65

Ὡς αντίβαρο της τόσο ζωντανῆς έκφρασης της αριστερῆς γυναικεῖας μορφῆς χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης τη στάση της μορφῆς που κάθεται ἀντίκρου της, στη δεξιά πλευρά της παράστασης. Το βλέμμα της υποδηλώνει συγκέντρωση σε κάποια προβλήματα που δεν σχετίζονται με τα ὅσα συμβαίνουν τριγύρω της. Η αἰτία της θλίψης την οποία εκφράζει η χαρακτηριστική για μορφές που πενθούν στάση της, δεν φαίνεται να είναι ἀποτέλεσμα της κρίσης που διεξάγεται παρουσία της²⁵ -μιάς κρίσης που, ἐξάλλου σύμφωνα με την καθιερωμένη συμβολική λειτουργία της στάθμισης, ἀποβαίνει ἀναμφισβήτητα ευνοϊκή για αὐτή-, ἀλλὰ πηγάζει ἀπὸ χρονικῶς προηγούμενα συμβάντα.

Οι σκέψεις και παρατηρήσεις που εκθέσαμε μας οδηγούν σ' ένα πρώτο ἀποτέλεσμα. Η συμβολική στάθμιση που εκτελεί ο Έρωσ κρίνει το πεπρωμένο μόνο μιάς των δύο μορφών και συγκεκριμένα εκείνης προς τα δεξιά. Η προς τα αριστερά καθισμένη θεά της συμπαρίσταται εκδηλώνοντας την εύνοιά της. Η θεά δεν μπορεί να είναι ἄλλη ἀπὸ την Αφροδίτη, ἀφοῦ ο Έρωτας ενεργεῖ προφανῶς κατ' ἐντολή της και ἐπιπλέον ὑπὸ την προστασία της. Το χαμόγελο της θεάς δεν είναι μία στιγμιαία ἀντίδραση ἐπὶ των συμβάντων, ἀλλὰ, ὅπως και σε πολλές ἄλλες σκηνές παραπλήσιου περιεχομένου, ένα σύμβολο που εκφράζει με σαφήνεια τη θεία εύνοια:

ἐσὺ μ' ἔνα χαμόγελο στό ἄθἀνα-
 τό σου πρόσωπο ζητοῦσες λέει τί νά'παθα
 - τί νά' παθα νά μάθεις · για ποιάν αἰτία
 σέ φώναξα κοντά μου - τί νά'ναι πάλι
 ἐκεῖνο πού ζητᾶ ἢ τρελή καρδιά μου: "ποιά
 νά'ναι πάλι αὐτή πού τὴν Πειθῶ ἱκετεύεις

24. O.Weinreich, *Antike Heilungswunder* (1909) 3 ὑποσ. 3.

25. Ἐτσι και η Ch. Sourvinou-Inwood, ὁ.π., σελ. 136, ὑποσ. 77α.

νά σοῦ φέρει πίσω; ποιά νά πονέσεις σ' ἔκα-
νε Σαπφώ μου;.....

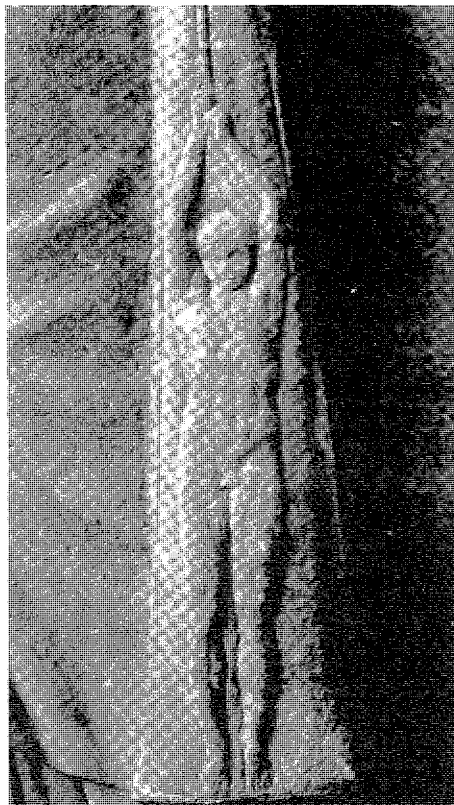
(Σαπφώ 1, 13 κ. ἔξ., ἀνασύνθεση καί
ἀπόδοση Ὁ. Ἐλύτη 1984)

Για τη μορφή προς τα δεξιὰ λαμβάνεται, ὅπως μας δείχνουν τόσο το μειδίωμα της Αφροδίτης και του Ἔρωτα, ὅσο και η προς την πλευρά της ανασηκωμένη πλάστιγγα, μια ευνοϊκὴ ἀπόφαση. Στην κύρια πλευρά του "θρόνου" της Βοστῶνης παριστάνεται μια ἐρωτοστασία.

Ἡ στάση των μορφῶν στους δίσκους της πλάστιγγας

66

Ποιά ὅμως θα μπορούσε να εἶναι η θλιμμένη γυναίκα που βοηθά η Αφροδίτη; Την ἀπάντηση σ' αὐτό το ερώτημα την "κρυπτογράφησε" ο καλλιτέχνης, ευανάγνωστα για τον ἀρχαῖο θεατὴ, χρησιμοποιώντας ὄχι μόνο τη στάση της ἴδιας της μορφῆς, ἀλλὰ και τη στάση των δύο ειδώλων που βρίσκονται πάνω στους δίσκους της πλάστιγγας (εικ. 4). Τα δύο εἰδῶλα με μορφή εφήβων ἐντάσσονται πάντα δια της βίας στις διάφορες



ερμηνείες του αναγλύφου, χωρίς ποτέ να γίνεται προσπάθεια μιάς πειστικής εξήγησης της ιδιόμορφης στάσης τους. Παραδόξως κανείς ως τώρα δεν ενδιαφέρθηκε ή τουλάχιστον δεν επέτυχε να τους συνδέσει με ικανοποιητικά εικονογραφικά παράλληλα. Αντ' αυτού διαπιστώνουμε κάποιες προσπάθειες ερμηνείας των μορφών στηριγμένες σε πολύ αμφισβητήσιμες υποκειμενικές κρίσεις, όπως π.χ.: "Οι δύο λεπτόσωμοι αθλητικοί νεανίσκοι μοιάζουν σαν να ήθελαν να εκμεταλλευτούν την ζυγοστάθμιση για ένα σύντομο τουρνουά, και συμβάλλουν έτσι στην κατά κύριο λόγο εύθυμη εντύπωση του συνόλου"²⁶. Τελευταίος επανέλαβε ο F.L. Bastet την άποψη, ότι η μία -η αριστερά για τον θεατή- νεανική μορφή "θυμίζει αμέσως τα γνωστά αγάλματα του Μαρσύα"²⁷. Την καλύτερη εικονογραφική σύγκριση για τον έφηβο προς τα δεξιά προσφέρουν, κατά τον ίδιο ερευνητή, οι σάτυροι στο ερεισίνωτο ενός από τους θρόνους του διονυσιακού θεάτρου της Αθήνας. Καμία από τις δύο συγκρίσεις δεν ικανοποιεί, όμως, από τη στιγμή που τις ελέγξει κανείς πύ προσεκτικά. Τα χέρια των σατύρων του διονυσιακού θεάτρου είναι λυγισμένα, όπως συνηθίζεται σε παραστάσεις του Άτλαντα και γενικότερα μορφών που στηρίζουν κάποιο βάρος, έντονα προς τα πίσω και ακουμπούν σχεδόν το κεφάλι, το ένα τους πόδι πατά με ολόκληρο το πέλμα στο έδαφος. Το κεφάλι του Μαρσύα, πάλι, κλίνει τόσο απότομα προς τα κάτω, ώστε το σαγόνι να ακουμπά σχεδόν το στήθος, τα χέρια του είναι τεντωμένα κάθετα προς τα πάνω, τα πόδια του κρέμονται παράλληλα το ένα προς τ' άλλο. Ελάχιστα πείθει, επίσης, η άποψη που υιοθέτησε η πλειοψηφία των ερευνητών, ότι δηλαδή η στάση των δύο νέων της πλάστιγγας παράγεται από τις ιδιαίτερες ανάγκες της σκηνης, που τους επιβάλλει να κρέμονται από τα νήματα που συνδέουν τους δίσκους με τον κανόνα της ζυγαριάς, και επομένως δεν μπορεί να έχει εικονογραφικά παράλληλα. Υπάρχουν βέβαια παραστάσεις ψυχοστασίας και ερωτοστασίας στις οποίες τα είδωλα που σταθμίζονται κρατούν τα νήματα της ζυγαριάς²⁸, αυτό το κάνουν όμως με έναν απόλυτα φυσιολογικό τρόπο, τείνοντας τα χέρια προς τα εμπρός και όχι, όπως θα συνέβαινε στην προκειμένη περίπτωση, κρατώντας το νήμα που βρίσκεται πίσω από την πλάτη τους, κάτι που η ανθρώπινη ανατομία αποκλείει.

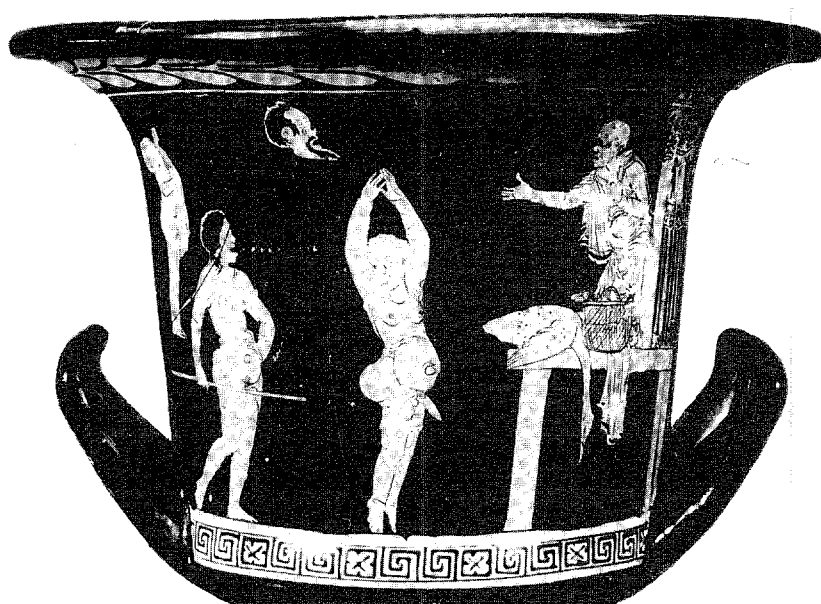
Χάριν μιάς ερμηνείας της στάσης των δύο νέων δεν επιτρέπεται να παρακάμπτεται το δεδομένο ότι σε όλες τις ως τώρα γνωστές παραστάσεις ανάλογου περιεχομένου, οι στάσεις των ειδώλων της πλάστιγγας είναι μεταξύ τους ίδιες. Βλέπουμε δηλαδή πάντα δύο καθιστούς ή δύο όρθιους Έρωτες, δύο συσπειρωτά καθισμένα ή δύο βαδίζοντα φτερωτά όντα, δύο πολεμιστές σε στάση μονομαχίας, ενώ αντίθετα δεν παριστάνονται ταυτόχρονα, π.χ., ένας καθιστός και ένας όρθιος Έρωτας. Η νεανική μορφή που αποδίδεται στο ανάγλυφο της Βοστώνης σε πλάγια όψη δεν θα μπορούσε να κρέμεται ποτέ από το νήμα που θα βλέπαμε, αν είχαν σωθεί τα χρώματα του αναγλύφου, να περνά πίσω από την πλάτη της, λόγω της απόστασης μεταξύ του νήματος και των χειρών, ούτε φυσικά από ένα νήμα που θα περνούσε κάθετα πλάι της, εκτός αν ο καλλιτέχνης παραβίαζε εθελοντικά όλους τους κανόνες της ανατομίας. Η στάση των ποδιών του ειδώλου εξάλλου αποτελεί επαρκή απόδειξη για το αβάσιμο αυτής της άποψης, αφού τα πόδια κρεμασμένων από κάπου μορφών παριστάνονται πάντα, όπως βλέπουμε και στην περίπτωση του Μαρσύα, παράλληλα μεταξύ τους και ποτέ σε στάση βηματισμού. Αυτό ισχύει και για την παράσταση σε έναν κατωϊταλιωτικό κρατήρα (εικ. 5),

26. F. Studniczka, ό.π. 128.

27. BABesch 38, 1963, 16.

28. Πρβλ. Roscher, *Lexikon* II 1142 εικ. 2 και 1143 εικ. 4.

68



Ειχ. 5



Ειχ. 8



Εικ. 6



Εικ. 7

στην οποία παραπέμπουν η Χρ. Καρδαρά²⁹ και η Ch. Sourvinou-Inwood, θεωρώντας την ως "ακριβές εικονογραφικό παράλληλο"³⁰ των ειδώλων του "θρόνου" και εκεί τα πόδια του ηθοποιού δεν παριστάνονται σε στάση βηματισμού.

Για να διαπιστώσουμε ότι οι δύο νέοι δεν κρέμονται από τα νήματα της πλάστιγγας αρκεί να παρατηρήσουμε προσεκτικά τα χέρια του ειδώλου που αποδίδεται κατά μέτωπο. Σε φωτογραφία αυτής της λεπτομέρειας που παρουσιάζουμε εδώ για πρώτη φορά (εικ. 6)³¹ φαίνεται πολύ καθαρά -σε αντίθεση προς τις ως τώρα δημοσιευμένες φωτογραφίες του "θρόνου"- ότι τα χέρια του αριστερού ειδώλου δεν περισφίγγουν το νήμα. Η νοητή προέκταση του ανάγλυφου τμήματος της χορδής δεν περνά μέσα από την παλάμη του δεξιού χεριού του νέου και η στάση των δακτύλων του, τόσο του προς τα άνω τεντωμένου δείκτη του αριστερού χεριού, όσο και των δακτύλων του δεξιού, δεν εξηγείται παρά μόνο αν δεχτούμε ότι ο καλλιτέχνης δεν έδωσε ιδιαίτερη σημασία σ' αυτή την λεπτομέρεια. Πολύ πιο πιθανό είναι όμως ότι η στάση των χεριών του ειδώλου δεν είναι ούτε τυχαία ούτε αφύσικη, αλλά στοχεύει στο να βοηθήσει στην ταύτισή του, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του νέου που παριστάνεται σε ανάγλυφο του Μουσείου Bardo της Τύνιδας (εικ. 7)³².

Έχει γραφτεί, ότι τα δύο είδωλα στέκουν στις άκρες των ποδιών τους "για να εξισορροπήσουν τα σκαμπανεβάσματα της ζυγαριάς"³³ ή ότι κρέμονται από τα νήματα και "σπαρταρούν" για να υπενθυμίσουν στο θεατή τη μοίρα του Τιθωνού³⁴ ή ακόμα ότι συμβολίζουν τους "ανηρτημένους" του κάτω κόσμου³⁵. Τα πράγματα είναι, ωστόσο, πολύ πιο απλά. Το βάδισμα στις άκρες των ποδιών χαρακτηρίζει στην ελληνική τέχνη τον χορευτή, τον δρομέα και γενικά όλες τις μορφές που κινούνται με ταχύτητα προς τα εμπρός. Τα ανατεταμένα χέρια, σε συνδυασμό με κινήσεις δακτύλων, όπως αυτές που χαρακτηρίζουν τον νέο του "θρόνου", αποτελούν βασικά στοιχεία ενός πολύ διαδεδομένου στην Ελλάδα χορού περσικής προέλευσης, του οκλάσματος³⁶. Πράγματι, μεταξύ των παραστάσεων χορευτών του οκλάσματος, συναντάμε και τα πειστικότερα εικονογραφικά παράλληλα της στάσης των δύο νέων της πλάστιγγας. Οι κινήσεις του οκλάσματος, χορού συνδεδεμένου στενά με την λατρεία του Διονύσου, περιέχουν όλες τις λεπτομέρειες που παρατηρούμε και στις κινήσεις των δύο ειδώλων του αναγλύφου: τα πάνω από το κεφάλι ανασηκωμένα χέρια, τον τεντωμένο δείκτη, το ελαφρά σκυμμένο κεφάλι, το βάδισμα στις άκρες των ποδιών (εικ. 8).

Στους δίσκους της πλάστιγγας δεν στέκουν, επομένως, κάποια στη σημασία τους απροσδιόριστα είδωλα, αλλά δύο διονυσιακοί χορευτές. Από αυτή πάλι τη διαπίστωση προκύπτει, ότι η

29. *Αρχαιολ. Εφημερίς*, 1964, 75 Πιν. 20 β.

30. Ευχαριστώ το Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης για την παραχώρηση της φωτογραφίας της λεπτομέρειας αυτής.

31. Ch. Sourvinou-Inwood, ό.π. 131.

32. *Catalogue du Musée Alaoui, 2e Suppl., 1921, 51 αρ. 1235 πιν. 81.*

33. F. Studniczka, ό.π. 128.

34. E. Simon, ό.π. 83.

35. Ch. Sourvinou-Inwood, ό.π. 135.

36. Βλ. σχετ. A.E. Kalpaxis, "Das Beizeichen silyonischer Alexandertetradrachmen", *Tainia, Festschrift R. Hampe, 1980, σελ. 291 κέξ.*

ερωτοστασία του αναγλύφου αναφέρεται στην ένωση του θεού με τον οποίο συνδέεται το όκλασμα, του Διονύσου, με μιά θεά ή μιά θνητή. Τον ρόλο που μπορούν να παίξουν στα πλαίσια ενός γάμου, φυσικά και ενός ιερού γάμου, χορευτές του οκλάσματος, μας παραδίδει η παράσταση πάνω σ' ένα αγγείο από το Καβίριο της Θήβας (εικ. 9). Ο χορευτής είναι εδώ προπομπός του εορταστικά στολισμένου, από δύο ημίονους συρόμενου κάρου, στο οποίο κάθονται γαμπρός και νύφη³⁷. Η όρθια στάση του χορευτή είναι ακριβώς η ίδια με αυτήν του ειδώλου του δεξιού δίσκου και αντικρούει την λανθασμένη άποψη, ότι το όκλασμα χορευόταν μόνο με γυρτό προς τα εμπρός το άνω μέρος του σώματος.



Εικ. 9

Ποιά θα μπορούσε, απομένει να ρωτήσουμε, να είναι αυτή η τόσο θλιμμένη σύζυγος του Διονύσου και ποιά τα αίτια της θλίψης της; Την απάντηση μάς τη δίνει η ίδια η μορφή, για την απόδοση της οποίας ο καλλιτέχνης προσέφυγε στον λεγόμενο τύπο της Πηνελόπης. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος δεν χαρακτηρίζει, όπως είναι γνωστό, ένα συγκεκριμένο πρόσωπο του μύθου αλλά χρησιμοποιείται στην ελληνική τέχνη για να εκφραστεί μία ιδιαίτερη συναισθηματική κατάσταση. Ποτέ, όμως, δεν παρατηρούμε να αποδίδεται έτσι η στενοχώρια κάποιου που βγαίνει χαμένος από έναν οιονδήποτε ανταγωνισμό. Μορφές για την απόδοση των οποίων γίνεται χρήση αυτού του τύπου³⁸ -είτε πρόκειται για την Ηλέκτρα, είτε για την Περσεφόνη ή την Πηνελόπη, είτε για την ανώνυμη γυναίκα που θρηνεί δίπλα στον τάφο ή την μητέρα του ήρωα πολεμιστή ο οποίος φεύγει για τη μάχη - έχουν όλες ένα κοινό σημείο: αιτία της θλίψης τους είναι ο χωρισμός που τους επέβαλε η μοίρα, η θεία βούληση, από κάποιον που αγαπούσαν. Ανάμεσα στις ερωμένες και συζύγους του Διονύσου υπάρχει μόνο μία που κατατάσσεται στην κατηγορία των γυναικών που περιγράψαμε. Αυτή είναι η από τον Θησέα εγκαταλελειμμένη Αριάδνη.

Με βάση μία εκτίμηση των εκφράσεων, στάσεων και χειρονομιών των μορφών, που αποτελεί το αποτέλεσμα των συγκρίσεων με άλλα μνημεία,

37. P. Wolters - G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, 1940, 108 Πιν. 33. 1 : "Wenn wirklich nicht nur ein feuchtföhlicher Heimweg nach dem Fest gemeint ist, dann hat die Deutung auf die Parodie eines Hieros Gamos noch die meiste Wahrscheinlichkeit . . .".

38. G. Neumann, *AA* 1962, 852 κεξ.

αντί να καταγράφει υποκειμενικές εντυπώσεις, καταλήγουμε στα ακόλουθα συμπεράσματα σχετικά με την ερμηνεία της κύριας πλευράς του αναγλύφου της Βοστώνης. Στο "θρόνο" παριστάνεται η επέμβαση της Αφροδίτης στη μοίρα της εγκαταλελειμμένης Αριάδνης. Ο καλλιτέχνης δεν είχε ως στόχο την παρουσίαση ενός από τα δύο τμήματα του μύθου της Αριάδνης. Σε μία, όπως καθαρά πλέον διακρίνεται, εξαιρετικής ποιότητας σύνθεση, στην οποία εξαντλούνται σχεδόν οι δυνατότητες της ελληνικής τέχνης, μας φέρνει αντιμέτωπος με εκείνη τη δραματική, φευγαλέα στιγμή που ταυτόχρονα συνδέει και χωρίζει τα δύο μέρη αυτού του μύθου, κάτι που κανένας ποιητής δεν πέτυχε ή δεν μπορούσε να αποδώσει με έναν τόσο εντυπωσιακά απλό τρόπο. Η προς τα δεξιά -πράγμα ασφαλώς όχι τυχαίο, αλλά ουσιαστικό στα πλαίσια της σημασιολογικής διαφοροποίησης των πλευρών στην αρχαία ελληνική τέχνη- καθισμένη Αριάδνη δεν είναι μόνο η γεμάτη απόγνωση, παρατημένη ερωμένη του Θησέα, αλλά την ίδια στιγμή και η μέλλουσα σύζυγος του Διονύσου. Η στάση της εκφράζει την ψυχική διάθεση που περιγράφει, εξίσου συγκινητικά, ο Κάτουλλος με τα λόγια:

nam quo me referam? quali spe perdita nitior?

(Κατούλλου, *Carmen* 64, 177)

Ο θεατής είναι όμως σε θέση να διακρίνει τη λύση, που στην Αριάδνη παραμένει ακόμα κρυφή:

Ἴλισσοῦ δὲ ῥέεθρα μελίρροτα Βάκχος ἑάσας
 ἄβροδ' ἔς ἄμπελόεσσαν ἑκώμασεν ἄντυγα Νάξου·
 ἄμφι δὲ μιν πτερὰ πάλλεν Ἔρωσ θρασύς, ἔρχομένου δὲ
 μελλογάμου Κυθήρεια παρηγεμόνευε Λυαίου
 (Νόννου, *Διονυσιακά* 47, 265 κ. ἑξ.)

Η Αφροδίτη ως μεσολαβητής του ιερού αυτού γάμου δεν είναι μια εφεύρεση του ποιητή της ύστερης αρχαιότητας. Σ' αυτόν της το ρόλο την γνωρίζουν και οι πρωϊμότερες εποχές, όπως σαφώς αποδεικνύεται από το γνωστό απόσπασμα του Φερεκύδη, που, ως σημειωθεί, διαβάζεται σχεδόν σαν μια περιγραφή του αναγλύφου της Βοστώνης:

Κατολοφρομένης δὲ τῆς Ἀριάδνης ἡ Αφροδίτη ἐπιφανεῖσα
 (θαρρεῖν
 αὐτὴ παραινεῖ· Διονύσου γάρ ἔσεσθαι γυναῖκα καὶ εὐκλεῖ
 (γενέσθαι
 (Σχολ. Ὅμ. Ὀδύσεια, λ, 322)

Η προς τα αριστερά καθισμένη, χαμογελαστή Αφροδίτη είναι, όπως την βλέπει και η Σαπφώ, η θετικά προδιατεθειμένη συμπαραστάτρια και προστάτιδα της γυναίκας που ο έρωτας την οδήγησε στη δυστυχία. Ο συνοδός της, ο προσωποποιημένος Έρωτας, συμμετέχει ενεργά στην τέλεση του μυστηρίου που θα δώσει τέλος στο δράμα. Η συμμετοχή του αποδίδεται όμως από τον αρχαίο Έλληνα καλλιτέχνη με πολύ μεγαλύτερη λεπτότητα και ευαισθησία, απ' ό,τι από τον ποιητή, που αιώνες αργότερα θα γράψει:

παρθενικήν δὲ
 φέρτερον εἰς πόθον ἄλλον ἐμάστιε κέντροι κεστῶ
 θοῦρος Ἴερος περίφοιτος, ὅπως Μινωίδα κούρην
 πειθομένην ζεύξειε κασιγνήτῳ Διονύσῳ
 (Νόννου, *Διονυσιακά* 47, 422 κ. ἔξ.)

Ο Ἴερος κοιτάζει, "υπομειδιῶν και οὔτος", προς την πλευρά της πλάστιγγας που ανασηκώνεται. Το μειδιάματά του δεν είναι βέβαια αυτό ενός "ανάγωγου μόρτη" - "*eines losen Schlingels*"³⁹- αλλά υποδηλώνει, ὅπως και το χαμόγελο της Αφροδίτης, την θεϊκή συμπαράσταση. Η ερωτοστασία, που διεξάγεται με τη βοήθειά του, σημαίνει για την Αριάδνη -το ίδιο αφήνει να εννοηθεί και το σχόλιο της Οδύσειας που ήδη παραθέσαμε- την είσοδό της στον κόσμο των Θεών:

χρυσοκόμης δὲ Διώνυσος ξανθὴν Ἀριάδνην,
 κούρην Μίνωος, θαλερὴν ποιήσατ' ἄκοιτιν
 (Ἡσίοδος, *Θεογ.* 948)

73

Ο ίδιος ο Διώνυσος δεν εμφανίζεται στο ανάγλυφο. Αυτό δεν είναι κάτι που επιβάλλεται από κάποιες ανάγκες για την διατήρηση της συμμετρίας στην παράσταση ούτε από την έλλειψη χώρου, αλλά από το περιεχόμενο του μύθου. Η εμφάνιση του Διονύσου είναι το συμβάν που τέμνει τον μύθο στα δύο του μέρη:

... καὶ ἐπάλλετο χάρματι κούρη
 μνήστιν δλην Θησῆος ἀπορρίψασα θαλάσση
 οὐρανίου μνηστήρος ὑποσχεσίην ὕμεναίων
 δεξαμένη · ...
 (Νόννου, *Διονυσιακά* 47, 453 κ. ἔξ.)

Μιά αυτού του είδους απότομη τομή του μύθου ερχόταν, προφανώς, σε άκρα αντίθεση προς τις επιδιώξεις του καλλιτέχνη, ο οποίος δίνει λύση στο πρόβλημα καταφεύγοντας σ' ένα πρωτότυπο τέχνασμα. Η επικείμενη άφιξη του Διονύσου υποδηλώνεται στο ανάγλυφο, σαφέστατα για τον θεατή, μέσω των δύο διονυσιακών χορευτών της πλάστιγγας. Και πέρα απ' αυτό, ενώ ο νέος που βρίσκεται πάνω στον χαμηλωμένο δίσκο κοιτάει προς τον θεατή, ο διονυσιακός χορευτής του δίσκου που υψώνεται, της "καλής" πλευράς δηλαδή, στρέφεται προς την Αριάδνη τονίζοντας έτσι ακόμα πιά έντονα το στοιχείο της προκειμένης ένωσης του θεού με την ηρωίδα. Τέλος, οι διονυσιακοί χορευτές της ζυγαριάς δεν φαίνεται να έχουν εδώ μόνο την ιδιότητα του εκπροσώπου του Θεού, αλλά να έχουν χρησιμοποιηθεί ταυτόχρονα ως αναφορά σε ένα από τα βασικά έθιμα του αρχαιοελληνικού γάμου:

τὸν δ' εὖρον δαινύντα γάμον πολλοῖσιν ἔτησιν
 υἱέος ἠδὲ θυγατρὸς ἀμύμονος ᾧ ἐνὶ οἴκῳ.

 . . . μετὰ δὲ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
 φορμίζων· δοιῶ δὲ κυβιστῆρε κατ' αὐτούς,
 μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις,
 (Ὀδύσσ. δ.3 κ. ἔξ.)⁴⁰

39. F. Studniczka ό.π. 127. - L. Alschcr ό.π. 61 κέξ.

40. Δεν εξετάζουμε εδώ αν αυτό το απόσπασμα αντιπροσωπεύει την αρχική μορφή της Οδύσειας ή έχει προστεθεί στο έπος στα μετά τον Όμηρο χρόνια.

Κλείνοντας την πρότασή μας για μια νέα ερμηνεία της κεντρικής παράστασης του αναγλύφου της Βοστώνης επιθυμούμε να παραπέμψουμε σ' ένα μνημείο της ελληνικής ζωγραφικής. Την Αφροδίτη, ως συμπαραστάτιδα της Αριάδνης και μεσολαβήτρια του ιερού γάμου της με το Διόνυσο, την συναντούμε ακόμα μια φορά στον λεγόμενο κρατήρα της Αριάδνης, ένα ερυθρόμορφο αγγείο από την σικελική Καμαρίνα (εικ. 10)⁴¹. Αυτή η παράσταση, που είναι πολύ πιθανό να είναι επηρεασμένη από τον πολυσυζητημένο πίνακα του Πολυγνώτου στον ναό του Διονύσου της Αθήνας⁴², τεκμηριώνει κατ' αρχήν ότι η εγκαταλελειμμένη Αριάδνη δεν παρουσιάζεται στην ελληνική τέχνη μόνο ως "κοιμωμένη", αλλά και καθισμένη σ' ένα βράχο, όπως και στο ανάγλυφο της Βοστώνης. Δεν χρειάζεται, επομένως, να καταφύγουμε στην κάπως εξεζητημένη στάση της ηρώιδας στο ρωμαϊκό "μωσαϊκό του Θησέα" στο Salzburg⁴³, για να αποδείξουμε ότι ο δημιουργός του "θρόνου" δεν ήταν υποχρεωμένος να εφεύρει έναν νέο τύπο της Αριάδνης, αλλά ότι είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει έναν γνωστό τύπο για να εκφράσει όσα ήθελε.



Εικ. 10

Στον κρατήρα της Καμαρίνας θέλουμε, όμως, να παραπέμψουμε και για έναν ακόμα λόγο. Και εκεί απεικονίζονται συγχρόνως τα δύο αλληλοσυνδεόμενα τμήματα της ναξιακής εκδοχής του μύθου της κόρης του Μίνωα. Το πλοίο του Θησέα είναι έτοιμο να εγκαταλείψει τη Νάξο. Ο ήρωας στέκεται ακόμα στο ακρογιάλι, ήδη όμως έχουν εμφανιστεί ο Διόνυσος και ο Έρωτας που στεφανώνει τη νύφη.

41. *CVASyracus (I) III 1* Πίν. 10, 1-4. E. Simon, *AntKunst* 6, 1963, 14 Πιν. 5,2.

42. Πανσανίας I, 20, 3.

43. LIMC III Ariadne 91.

Ανάμεσα στον θεό και τον ήρωα παρεμβάλλει ο αγγειογράφος την προστάτιδα του Θησέα Αθηνά, που στη συγκεκριμένη εικόνα λειτουργεί όχι μόνο ως μέρος της αφήγησης αλλά και ως κάθετος διαχωριστικός άξονας των δύο σκηνών που συγκροτούν τη σύνθεση. Κατ' αυτόν τον τρόπο κατορθώνει να αποτρέψει τον κίνδυνο μιας σύγχυσης που ενδεχομένως θα μπορούσε να προκύψει από την ταυτόχρονη παρουσία των δύο "δευτεραγωνιστών" του μύθου, μια σύγχυση που εύκολα δημιουργούσε, ακόμα και στους αρχαίους, η πρακτική αδυναμία έκφρασης της ακαριαίας μεταβολής των συναισθημάτων μέσω της ίδιας της Αριάδνης: "Στη Νάξο γιόρταζαν την Αριάδνη τη μία ως πενθούσα εγκαταλελειμμένη ή ως την άτυχα στον θάνατο οδηγημένη, με σκοτεινά λατρευτικά έθιμα, την άλλη ως την ευτυχημένη νύφη του Διονύσου, με χαρμόσυνες βακχικές τελετές, και γι' αυτό, σύμφωνα με μερικούς ναξίους συγγραφείς, επικρατούσε στη Νάξο η άποψη ότι υπήρχαν δύο διαφορετικές Αριάδνες"⁴⁴. Παρόμοια είναι και η σύγχυση που επικράτησε και στη σύγχρονη έρευνα, με αποτέλεσμα, μερικοί αρχαιολόγοι να υποθέσουν ότι η περιγραφή του πίνακα του Πολυγνώτου από τον Πausανία, αναφέρεται σε δύο διαφορετικά έργα του ζωγράφου⁴⁵. Η σύγχυση που προκύπτει από τη διπλή υπόσταση της ηρωίδας είναι ίσως και η εξήγηση για τον δρόμο που πήραν οι ερμηνείες για την Αριάδνη της Βοστώνης.

* Το κείμενο του Θανάση Καλπαξή "Μια Αριάδνη στη Βοστώνη" κατατέθηκε για δημοσίευση στην Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης το 1988.

44. Roscher, *Lexikon I* 543 λήμμα *Ariadne* (Stoll).

45. Βλ. σχετ. τις δικαιολογημένες ενστάσεις της E. Simon, *Özh.* 41, 1954, 77 υποσ. 1.