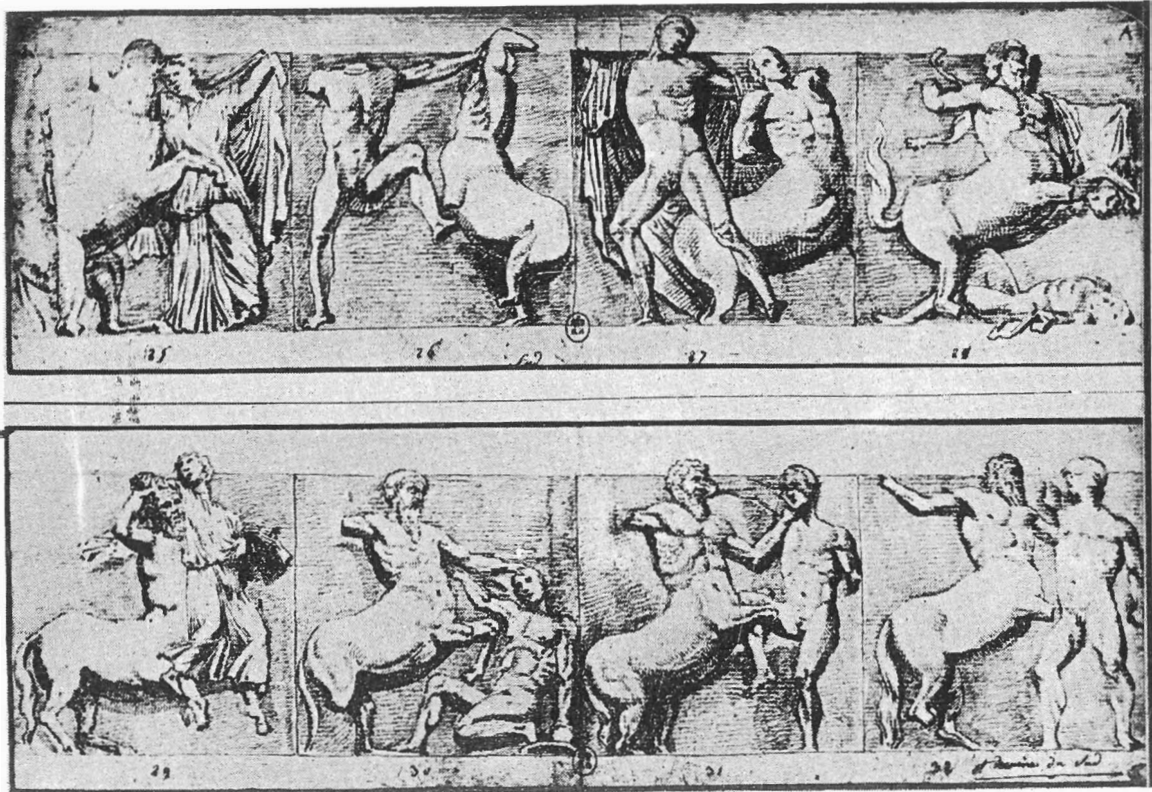


Όλγα Παλαγγιά

Ο
ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ

Ο ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ

Όλγα Παλαγγιά

Ο
ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ

Αθήνα 1983

στον Ευγένιο

Παλλάδ' Ἀθηναίην, κυδρὴν θεόν, ἄρχομα' αἰεΐδειν,
γλαυκῶπιν, πολύμητιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν,
παρθένον αἰδοίην, ἐρυσίπτολιν, ἀλκῆεσσαν,
Τριτογενῆ, τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεὺς
σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς, πολεμῆϊα τεύχε' ἔχουσαν
χρύσεια παμφανόωντα· σέβας δ' ἔχε πάντας ὄρῳντας
ἀθανάτους· ἡ δὲ πρόσθεν Διὸς αἰγίοχοιο
ἐσυμμένως ὤρουσεν ἀπ' ἀθανάτοιο καρῆνου,
σείσασ' ὄξυν ἄκοντα· μέγας δ' ἐλελίζετ' Ὀλυμπος
δεινὸν ὑπὸ βρίμης γλαυκῶπιδος, ἀμφί δέ γαῖα
σμερδαλέον ἰάχησεν, ἐκινήθη δ' ἄρα πόντος
κύμασι προφυρέοισι κύκώμενος, ἔσχετο δ' ἄλμη
ἐξαπίνης· στήσεν δ' Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱὸς
ἵππους ὠκύποδας δηρὸν χρόνον, εἰς ὃ τε κούρη
εἶλετ' ἀπ' ἀθανάτων ὤμων θεοείκελα τεύχη
Παλλάς Ἀθηναίη· γήθησε δὲ μητίετα Ζεὺς.

.....

Ομηρικός ὕμνος στην Αθηνά

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
Βιβλιογραφία	9
Συντομογραφίες	12
Πρόλογος	13
1. Εισαγωγή	15
2. Μετόπες	23
Α. Οι μετόπες της νότιας πλευράς	23
Β. Οι μετόπες της ανατολικής πλευράς	35
Γ. Οι μετόπες της βόρειας πλευράς	39
Δ. Οι μετόπες της δυτικής πλευράς	42
3. Ζωφόρος	46
Α. Δυτική ζωφόρος	48
Β. Βόρεια ζωφόρος	51
Γ. Νότια ζωφόρος	56
Δ. Ανατολική ζωφόρος	58
Μερικά ζητήματα ερμηνείας	67
4. Αετώματα	70
Α. Ανατολικό αέτωμα	71
Β. Δυτικό αέτωμα	82
5. Πίνακες	93

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Όταν οι παραπομπές του κειμένου αναφέρονται σε έργα που περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία, ακολουθείται το σύστημα Harvard (όνομα συγγραφέως και χρόνος δημοσίευσης αν υπάρχουν πολλά έργα του ιδίου), εκτός αν ο ίδιος συγγραφέας δημοσίευσε περισσότερα από ένα έργα τον ίδιο χρόνο.

Για την πλήρη εικονογράφηση των γλυπτών του Παρθενώνα και για τον κατάλογο και συζήτηση της παλαιότερης βιβλιογραφίας, ο αναγνώστης παραπέμπεται στα βιβλία του Brommer που αναφέρονται πιο κάτω.

Γενικά

Greece and Rome Supplement 10, 1963

T. Bowie - D. Thimme, The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures, 1971

V. Bruno (ed.), The Parthenon, 1974

M. Robertson, A. History of Greek Art, 1975, 292 - 322

F. Brommer, The Sculptures of the Parthenon, 1979

Γ. Δεσπίνη, Παρθενώνεια, 1982

Ιστορικά

R. Meiggs, The Athenian Empire, 1972, 154 - 7

R. Sealey, A History of the Greek City States, 1976, 278 - 87

Επιγραφές

IG I³ 436 - 51 και 453 - 60

Μετόπες

C. Praschniker, Parthenonstudien, 1928

Praschniker, OeJh 41, 1954, 5 - 53

G. Becatti, Problemi fidiaci, 1951, 17 - 42

Brommer, Die Metopen des Parthenon, 1967
B. Ashmole, Architect and Sculptor in Classical Greece, 1972, 90 - 109
E. Simon, JdI 90, 1975, 100 - 20
J. Dörig, MusHelv 35, 1978, 221 - 32
M. Robertson, Studies Blanckenhagen, 1979, 78 - 87
Harrison, Studies Blanckenhagen, 92 - 8
N. Himmelmann, Στήλη Κοντολέοντος, 1980, 161 - 71
B. S. Ridgway, Fifth Century Styles in Greek Sculpture, 1981, 16 - 26
M. Tiverios, AJA 86, 1982, 227 - 9
B. Fehr, Hephaistos 4, 1982, 37 - 66

Ζωφόρος

X. Καρδαρά, Αρχ. Εφημ. 1961, 61 - 158
R. Holloway, ArtBull 48, 1966, 223 - 6
Ashmole, Architect and Sculptor, 116 - 46
F. - J. Peris, Die Disposition des Parthenonfrieses, 1974
M. Robertson - A. Frantz, The Parthenon Frieze, 1975
U. Kron, Die zehn attischen Phylenheroen, 1976, 202 - 14
E. G. Pemberton, AJA 80, 1976, 112 - 24
Brommer, Der Parthenonfries, 1977
J. Boardman, Festschrift Brommer, 1977, 39 - 49
S. I. Rotroff, AJA 81, 1977, 379 - 82
H. W. Parke, Festivals of the Athenians, 1977, 31 - 50
J. H. Kroll, AJA 83, 1979, 349 - 52
Harrison, Essays M. Thompson, 1979, 71 - 85
Harrison, AJA 83, 1979, 489 - 91
Robertson, Studies Blanckenhagen, 75 - 8
Harrison, Studies Blanckenhagen, 96
A. Linfert, AM 94, 1979, 41 - 7
F. Eckstein, Στήλη Κοντολέοντος, 607 - 13
Ridgway, Fifth Century Styles, 76 - 83
E. Simon, AM 97, 1982, 127 - 44
H. Kenner, Die Göttergruppe des Parthenonfrieses, 1982

Αετώματα

R. Carpenter, Hesperia 1, 1932, 1 - 30
Carpenter, Hesperia 2, 1933, 1 - 88
Brommer, Die Skulpturen der Parthenon - Giebel, 1963
K. Jeppesen, ActaArch 34, 1963, 1 - 96

G. Becatti, ArchClass 17, 1965, 54 - 78
Harrison, AJA 69, 1965, 184 - 6
Harrison, AJA 71, 1967, 27 - 58
Harrison, Essays Wittkower, 1967, 1 - 9
W. Fuchs, Gnomon 39, 1967, 156 - 72
Ashmole, Architect and Sculptor, 109 - 15
E. Berger, Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon, 1974
I. Beyer, AM 89, 1974, 123 - 49
Berger, AntK 19, 1976, 122 - 42
Berger, AntK 20, 1977, 124 - 41
Berger, Festschrift Brommer, 21 - 8
Harrison, Festschrift Brommer, 155 - 61
Beyer, AM 92, 1977, 101 - 16
Berger, AntK 23, 1980, 59 - 100
Simon, Tainia Hampe, 1980, 239 - 55
H. Walter, Στήλη Κοντολέοντος, 448 - 62
Ridgway, Fifth Century Styles, 42 - 54
A. Delivorrias, Festschrift U. Hausmann, 1982, 41 - 51

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

AA	Archäologischer Anzeiger
ActaArch	Acta Archaeologica
AJA	American Journal of Archaeology
AM	Athenische Mitteilungen
AntK	Antike Kunst
ArchClass	Archeologia Classica
ArtBull	Art Bulletin
ΑρχΔελτ	Αρχαιολογικό Δελτίο
ΑρχΕφημ	Αρχαιολογική Εφημερίς
BJbB	Bonner Jahrbücher Beiheft
IG	Inscriptiones Graecae
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
MusHelv	Museum Helveticum
OeJh	Jahreshefte des Osterreichischen Archäologischen Institutes

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Παρθενών δεν είναι μόνο το πιο γνωστό μνημείο της κλασσικής αρχαιότητας, αλλά και ο θεμέλιος λίθος της κλασσικής τέχνης. Η πραγματοποίησή του οφείλεται στην πολιτική, οικονομική και πολιτιστική υπεροχή της αθηναϊκής δημοκρατίας, όταν κυριαρχούσε στη νησιωτική αυτοκρατορία του Αιγαίου. Στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. μια περίοδος ειρήνης και ευημερίας έδωσε την ευκαιρία στους Αθηναίους να εγκαινιάσουν ένα μεγάλο οικοδομικό πρόγραμμα αρχίζοντας με τον Παρθενώνα, όπου ενσωματώθηκαν τα ιδανικά της δημοκρατίας όπως τα ερμήνευε η φωτισμένη αριστοκρατία του άστεως. Με τη συλλογική προσπάθεια μιας στρατιάς καλλιτεχνών επινοήθηκε σταδιακά στον Παρθενώνα ένας νέος ρυθμός, ο κλασσικός, που εξιδανίκευσε τις νατουραλιστικές τάσεις του αυστηρού ρυθμού δημιουργώντας μια αξεπέραστη ισορροπία ανάμεσα στο τέλειο και στο φυσικό. Το πρόβλημα αν ο κλασσικός ρυθμός γεννήθηκε από προσωπική έμπνευση του Φειδία ή χάρη στο απρόσωπο «ρεύμα της εποχής» παραμένει υπό συζήτηση. Αλλά οι μορφές που πρωτοφάνηκαν στον Παρθενώνα μεταμόρφωσαν την ελληνική τέχνη, επεδίωσαν απρόσκοπτα ως το τέλος του κλασσικού κόσμου και γνώρισαν μια σειρά αναγεννήσεων σε νεώτερες εποχές. Η εξαιρετική ποιότητα της εργασίας, η φροντίδα για τη λεπτομέρεια, ακόμα κι όταν δε φαινόταν, η λεπτότητα της έμπνευσης και η πειθαρχημένη φυσικότητα (που όμως αποδίδεται μ' ένα πλήθος τεχνάσματα) κρατούν τα γλυπτά του Παρθενώνα πάντα ζωντανά, όχι άσχετα με την εποχή μας.

Η μελέτη των προβλημάτων του Παρθενώνα και των γλυπτών του βρίσκεται σε νέα άνθηση, καθώς επίκειται ξανά αναστήλωση του ναού. Το παρόν εγχειρίδιο είναι η πρώτη συνοπτική παρουσίαση των γλυπτών στην ελληνική γλώσσα. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή κ. Β. Κ. Λαμπρινουδάκη, που μου υπέδειξε το θέμα, για τη συμπαράστασή του, τον καθηγητή κ. J. Boardman για τις παρατηρήσεις και το ενδιαφέρον του, καθώς και τον καθηγητή κ. J. Dörig και την Dr. J. Binder που έθεσαν στη διάθεσή μου αδημοσίευτα άρθρα τους.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ιστορικό πλαίσιο. Η έδρα και το ταμείο της αμυντικής συμμαχίας της Δήλου που ιδρύθηκε από τους Αθηναίους μετά τους περσικούς πολέμους, μεταφέρθηκαν από τη Δήλο στην ακρόπολη της Αθήνας το αργότερο ως το 454/3 π.Χ., οπότε και αρχίζει η εισφορά του 1/60 του συμμαχικού φόρου στη θεά Αθηνά, όπως φαίνεται από τις επιγραφές. Παράλληλα, η παύση των εχθροπραξιών μεταξύ Ελλήνων και Περσών στα μέσα του 5ου αι. θεωρήθηκε από πολλούς νεώτερους ιστορικούς σαν ένδειξη για την ύπαρξη συνθήκης ειρήνης («Καλλίειος ειρήνη»). Μαρτυρίες για τέτοια συνθήκη όμως δεν υπάρχουν πριν το 380 π.Χ. (Ισοκρ. Πανηγ. 117 - 20) και αμβολίες για την υπόστασή της αρχίζουν να εκφράζονται ήδη από τον 4ο αι., καθώς το άμεσο αποτέλεσμα μιας τέτοιας ειρήνης θα ήταν η διάλυση της αθηναϊκής συμμαχίας και η κατάργηση του φόρου. Πάντως η ειρήνη, έστω και ανεπίσημη, παρακινεί τους Αθηναίους να ανοικοδομήσουν τα ιερά που κατέστρεψαν οι Πέρσες το 480/79. Πρώτα ο Περικλής προσπάθησε να οργανώσει πανελλήνιο συνέδριο για να προγραμματίσει την ανοικοδόμηση, που όμως αφορούσε περισσότερο τα ιερά της Αττικής παρά των άλλων συμμάχων. Το συνέδριο ματαιώθηκε από αντίδραση της Σπάρτης (Πλουτ. Περ. 17). Το 450/49 οι Αθηναίοι αποδέχτηκαν πρόταση του Περικλή να χρησιμοποιήσουν το ως τότε σύνολο του συμμαχικού φόρου (5000 τάλαντα) σ' ένα άνευ προηγουμένου πρόγραμμα ανοικοδόμησης των ναών της Αττικής. Μαρτυρίες για το ψήφισμα αυτό μας δίνουν ο Πλούταρχος (Περ. 12 - 13) κι ένα σχόλιο στο Δημοσθένη κατά Ανδροτ. 76 - 7, όπου το ψήφισμα ανάγεται στη χρονιά του άρχοντα Ευθυδήμου (431/0), δεχόμαστε όμως ότι

το όνομα του άρχοντα είναι παραφθορά του ονόματος Εύθυμος, που ήταν άρχων το 450/49. Η γλαφυρή αφήγηση του Πλουτάρχου, βασισμένη σε κάποιο άγνωστο ρητορικό κείμενο νεώτερο από τα γεγονότα, απηχεί την πρόθεση του Περικλή να κολακέψει το δήμο προσφέροντας απασχόληση σε δημόσια έργα επιβαρύνοντας τους συμμάχους (ιμπεριαλισμός). Η χρηματοδότηση των έργων από το συμμαχικό ταμείο που στεγάστηκε πια στην ακρόπολη μαρτυρείται και από τις οικοδομικές επιγραφές όπου τα ποσά καταβάλλονται από τους ταμίες της Αθηνάς και διαχειριστές του συμμαχικού φόρου. Η κατασκευή του Παρθενώνα και η εργολαβία του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου που σχεδιάστηκαν εξ αρχής σαν μέρη του αυτού προγράμματος, οργανώθηκαν σύμφωνα με δημοκρατικές διαδικασίες υπό την εποπτεία μιας ομάδας επιστατών με ετήσια θητεία που ήταν υπόλογοι στην εκκλησία του δήμου. Οι επιστάτες φρόντιζαν την αγορά των υλικών, την πληρωμή των συνεργείων και την αναγραφή των ετησίων λογαριασμών σε μαρμάρινη στήλη που σώθηκε αποσπασματικά.

Χρονολόγηση. Κατά τις οικοδομικές επιγραφές που αναφέραμε αμέσως πιο πάνω, οι εργασίες αρχίζουν το 447/6 με την κοπή μαρμάρων για το χτίσιμο του Παρθενώνα στο λατομείο Πεντέλης. Τα κιονόκρανα τοποθετούνται το 442/1· ακολουθεί η οροφή το 438/7. Η πληρωμή των τεχνιτών που δούλεψαν τα αετωματικά γλυπτά αρχίζει μόλις το 438/7 και συνεχίζεται ως το 434/3, πιθανόν και ως το επόμενο έτος που είναι και το τελευταίο, καθώς το χτίσιμο και η διακόσμηση του Παρθενώνα ολοκληρώθηκαν ταχύτατα μέσα σε 15 χρόνια. Αμέσως μετά την οροφή του ναού (438/9) είναι έτοιμη και η Αθηνά Παρθένος που αφιερώθηκε επί άρχοντος Θεοδώρου (σχόλ. Αριστ. Ειρήνη 605). Το άγαλμα περιείχε κινητές πλάκες χρυσού, βάρους 40 ταλάντων (Θουκ. 2.13). Σύμφωνα με τις επιγραφές αρχίζει να κατασκευάζεται το 446 ή 445. Ο Περικλής αναφέρεται σαν ένας από τους επιστάτες (σχόλ. Αριστ. Ειρήνη 605).

Οι μετόπες προφανώς τοποθετήθηκαν μετά το 442/1 (τοποθέτηση κιονοκράνων) και πριν το 438/7 (οροφή), άρα χρο-

νολογούνται περίπου στα χρόνια 446 - 440. Τελευταία όμως ο Himmelmann απορρίπτει την παραδοσιακή χρονολόγηση, στηριζόμενος στην προχωρημένη τεχνοτροπία των κεντρικών μετοπών της νότιας πλευράς, τις οποίες χρονολογεί στην τελευταία φάση της κατασκευής του ναού (1980, 161 - 71). Οι μετόπες δουλεύτηκαν σε πλάκες ανεξάρτητες από τα τρίγλυφα και σκαλίστηκαν στο εργαστήριο όπως συμπεραίνουμε από μικροδλάδες και διορθώσεις που έγιναν κατά την τοποθέτησή τους στο κτίριο. Η ζωφόρος, τουλάχιστον στις δύο μακριές πλευρές, δουλεύτηκε επί τόπου στο κτίριο αν κρίνουμε από τη συνεχή δράση που αγνοεί τα σημεία σύνδεσης των πλακών. Αντίθετα, οι πλάκες της δυτικής και ανατολικής ζωφόρου παριστάνουν σχεδόν αυτοτελείς σκηνές – στη δυτική ζωφόρο μάλιστα, αν αλλάξουμε τη σειρά των πλακών η σύνθεση θα παραμείνει η ίδια. Πιθανόν λοιπόν οι ζωφόροι των στενών πλευρών να δουλεύτηκαν στο εργαστήριο, όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι οι πλάκες εδώ δεν εφάπτονται με τα αντίθετα πίσω τους, όπως παρατηρεί ο J. J. Coulton (βλ. και Α. Ορλάνδου, Η αρχιτεκτονική του Παρθενώνος 2, 1978, 461). Η ζωφόρος χρονολογείται συμβατικά μετά ή παράλληλα με τις τελευταίες μετόπες και πριν από τα αετώματα, δηλαδή στα χρόνια 442 - 438. Η χρονολόγηση των αετωματικών γλυπτών με βάση τις επιγραφές, ανάγεται, όπως είδαμε παραπάνω, στα χρόνια 438/7 - 433 ή 432.

Περιγραφή του ναού και κατανομή του γλυπτού διακόσμου. Ο Παρθενών είναι δωρικός ναός με ιωνικά στοιχεία, περίπτερος, αμφιπρόστυλος, με 8 κίονες στις στενές πλευρές του περού και 17 στις μακριές. Η οροφή του σηκού στηριζόταν εν μέρει σε δίτονη δωρική κιονοστοιχία σχήματος Π που περιέβαλλε το άγαλμα της Αθηνάς. Η στήριξη της οροφής του οπισθοδόμου ενισχυόταν από 4 ιωνικούς κίονες στο κέντρο. Χτίστηκε πάνω στην ευθυντηρία ενός παλαιότερου ναού, που θεωρείται πως άρχισε να κατασκευάζεται αμέσως μετά τη μάχη του Μαραθώνα το 490 και καταστράφηκε, όντας ημιτελής, κατά την περσική εισβολή του 480/79. Η κάτοψη του πρώτου αυτού ναού, όπως αποκαθίσταται με βάση τα θεμέλια

και τα σωζόμενα αρχιτεκτονικά μέλη (μερικά από τα οποία ενσωματώθηκαν στον Παρθενώνα) μοιάζει με το ναό του Ικτίνου με τη διαφορά ότι είναι στενότερη. Ο σηκός του περικλείου ναού είναι πλατύτερος κατά δύο κίονες και τα αντίστοιχα μετακίονια για να χωρέσει το άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου.

Ο πλούτος του γλυπτού διακόσμου του Παρθενώνα είναι μοναδικός για την εποχή. Η συνήθης νηφαλιότητα της ελληνικής αρχιτεκτονικής εγκαταλείπεται και όλες οι δυνατές επιφάνειες καλύπτονται με γλυπτά χωρίς να λαμβάνεται υπ' όψη η περιορισμένη ορατότητα. Και οι 92 μετόπες του πτερού καλύπτονται με μορφές σε έξεργο ανάγλυφο που εξέχουν πέρα από τα τρίγλυφα και το επιστύλιο. Τα μόνα προηγούμενα δωρικά κτίρια με γλυπτό διάκοσμο σε όλες τις μετόπες είναι ο λεγόμενος θησαυρός στο Foce del Sele των μέσων του 6ου αι. και ο θησαυρός των Αθηναίων στους Δελφούς που χρονολογείται γύρω στο 490 π.Χ. Αντίθετα, ο ναός του Δία στην Ολυμπία που ολοκληρώνεται το 457, έχει ανάγλυφες μόνο τις μετόπες των δύο στενών πλευρών του σηκού. Στο ναό του Ηφαίστου στην Αθήνα, που αρχίζει να χτίζεται παράλληλα με τον Παρθενώνα, κοσμούνται μόνον οι μετόπες του ανατολικού περιστευλίου καθώς και οι 4 τελευταίες μετόπες στο ανατολικό άκρο καθεμιάς από τις μακριές πλευρές.

Εμβόλιμο ιωνικό στοιχείο στο γλυπτό διάκοσμο του Παρθενώνα είναι η ανάγλυφη ιωνική ζωφόρος γύρω από τον εξωτερικό τοίχο του σηκού. Μοναδικό προηγούμενο γι' αυτό αποτελεί ο ναός της Αθηνάς στην Άσσο των μέσων του 6ου αι. που συνδυάζει ανάγλυφες μετόπες με ιωνική ζωφόρο στη θέση του επιστυλίου. Το επιστύλιο των προστώων του Παρθενώνα κάτω από τη ζωφόρο κοσμείται με κανόνες και σταγόνες που συνήθως εμφανίζονται κάτω από μετόπες και τρίγλυφα. Η ζωφόρος είναι σκαλισμένη σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο, όπου το πάνω μέρος εξέχει 5 εκ. περισσότερο από το κάτω. Αλλά η ορατότητα της ζωφόρου περιορίζεται σημαντικά από την παρεμβολή των κιόνων του πτερού.

Πολυχρωμία. Τα τρίγλυφα ήταν χρωματισμένα μπλε, το

ίδιο και το φόντο της ζωφόρου, ενώ το φόντο των μετοπών ήταν λευκό. Χρωματιστές ήταν και οι λεπτομέρειες των ενδυμάτων, καθώς και ορισμένα σύμβολα και εξαρτήματα των μορφών – άλλα εξαρτήματα (όπλα, χαλινάρια) ήταν χάλκινα.

Θεματογραφία. Οι μετόπες και η ζωφόρος του Παρθενώνα δεν αναφέρονται στις αρχαίες πηγές. Οι παραστάσεις τους σήμερα ερμηνεύονται ως εξής: μετόπες ανατολικής πλευράς: γιγαντομαχία, δυτικής πλευράς: αμαζονομαχία, βόρειας πλευράς: Ιλίου πέρσις, νότιας πλευράς: κενταυρομαχία (οι κεντρικές μετόπες αυτής της πλευράς είναι δυσερμηνευτές). Ζωφόρος: πομπή των Παναθηναίων. Τα αετώματα περιγράφει λακωνικά ο Πausanias (1.24.5): «Ἐς δὲ τὸν ναὸν ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἔς τοῦτον ἔσιουῶσιν ὅποσα ἐν τοῖς καλουμένοις αἰετοῖς κεῖται, πάντα ἔς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένησιν, τὰ δὲ ὀπισθεν ἢ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἔστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.» Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού και ιδίως των μετοπών έχει πολλά κοινά με τον ανάγλυφο διάκοσμο του αγάλματος της Αθηνᾶς Παρθένου (Paus. 1.24.5 και Plin. φυσ. ιστ. 36.18). Στη βάση του αγάλματος εικονιζόταν η γέννηση της Πανδώρας, στα σανδάλια η κενταυρομαχία, στο εξωτερικό της ασπίδας η αμαζονομαχία. Στο εσωτερικό της ασπίδας υπήρχε ζωγραφική παράσταση γιγαντομαχίας, ενός θέματος ξεχωριστής σημασίας μια και διακοσμούσε κατά παράδοση τον πέπλο που πρόσφεραν κάθε τέσσερα χρόνια οι Αθηναίοι στη θεά τους κατά τη γιορτή των Παναθηναίων (Eur. Εκάδη 468, σχόλ. Αριστ. Ὀρν. 827). Οι ομοιότητες των μοτίβων ανάμεσα στο ναό και το άγαλμα προδίδουν ένα ενιαίο εικονογραφικό πρόγραμμα που θα καταρτίστηκε με βάση θρησκευτικά, πολιτικά και ίσως φιλοσοφικά κριτήρια, ενώ οι λεπτομέρειες των συνθέσεων μάλλον οφείλονται στην επινόηση των καλλιτεχνών. Η υπερβολική έμφαση του ρόλου της Αθηνᾶς είναι ασυνήθιστη, αλλά εξίσου ξενίζει και ο πλούσιος γλυπτός διάκοσμος που θυμίζει περισσότερο θησαυρό παρά ναό, και ίσως να απηχεί τον προορισμό του κτιρίου σαν κρατικό θησαυροφυλάκιο και παράδειγμα της δύναμης και της δόξας του άστεως.

Ας μην ξεχνάμε ότι η πραγματική λατρεία της Αθηνάς Πολιάδος στεγάστηκε στο Ερέχθειο.

Η συμβολή του Φειδία. Οι αρχαίες πηγές αποδίδουν στον Φειδία το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου, η ανάμειξή του όμως στα αρχιτεκτονικά γλυπτά του Παρθενώνα δε μαρτυρείται πουθενά. Κατά τον Πλούταρχο (Περ. 12 - 13 και 31), ο Φειδίας, σαν προσωπικός φίλος του Περικλή, διορίστηκε «επίσκοπος» του οικοδομικού προγράμματος που περιλάμβανε τον Παρθενώνα, το Τελεστήριο της Ελευσίνας, τα Μακρά Τείχη και το Ωδείο. Η νεώτερη έρευνα συχνά ερμήνευσε τον Πλούταρχο κατά λέξη, ξεχνώντας ίσως ότι πιθανόν να απηχεί συνήθειες της εποχής του (2ος αι. μ.Χ.), αντίθετες με τα δημοκρατικά συστήματα της Αθήνας του 5ου αι. π.Χ. Με βάση τις αναμφισβήτητες τεχνοτροπικές ομοιότητες ανάμεσα σε κάποιες μορφές της ζωφόρου (και λιγότερο των μετοπών) και τα αντίγραφα της αμαζονομαχίας από την ασπίδα της Παρθένου, πολλοί είδαν τον ίδιο τον Φειδία πίσω από τη σύλληψη και σε εξαιρετικές περιπτώσεις και την εκτέλεση των αρχιτεκτονικών γλυπτών (δες κυρίως B. Schweitzer, JdI 55, 1940, 170 - 241 και E. Buschor, Phidias der Mensch, 1948) παρά το γεγονός ότι μετά την ολοκλήρωση της Παρθένου το 438, θα πρέπει να έφυγε για την Ολυμπία για να εκτελέσει την παραγγελία του αγάλματος του Δία. Η σιωπή των πηγών και το σύστημα κατανομής της εργασίας στα εργοτάξια όπως φαίνεται από τις οικοδομικές επιγραφές της Αθήνας του 5ου αι., οδήγησε τελευταία τον Himmelmann να αποκλείσει την ταυτόχρονη εργολαβία του αγάλματος της Αθηνάς και των αρχιτεκτονικών γλυπτών του ναού από ένα άτομο / εργαστήριο (BJbB 39, 1977, 67 - 90 και στα ελληνικά: Επιστ. Επετηρ. Φίλοσοφ. Σχολής Παν/μίου Αθην. 27, 1980, 9 - 24. Για το σύστημα των εργολαβιών δες J. J. Coulton, Greek Architects at Work, 1977, κεφ. 1). Η επίδραση του Φειδία θα πρέπει ίσως να αναζητηθεί έμμεσα, στην καθημερινή επαφή των συνεργείων του ναού με τα σχέδια της Αθηνάς Παρθένου που δουλευόταν στο ίδιο εργοτάξιο.

Νεώτερη ιστορία του Παρθενώνα. Η πρώτη μεγάλη κατα-

στροφή συντελείται το 297 - 294 π.Χ., όταν ο Αθηναίος τύραννος Λαχάρης αφαίρεσε τη χρυσή επένδυση της Αθηνάς Παρθένου για να πληρώσει μισθοφόρους στον πόλεμο κατά των Μακεδόνων (Παυσ. 1.25.7 και Πλουτ. Περ. 31). Ο διάκοσμος της Παρθένου αντικαταστάθηκε από πλάκες πιθανόν χαλκού που χτυπήθηκαν στα καλούπια του Φειδία. Ο ναός κάηκε μια τουλάχιστον φορά (η εποχή των Αντωνίνων φαίνεται επικρατέστερη). Η εσωτερική κιονοστοιχία του σηκού και η οροφή επισκευάστηκαν, το ίδιο και η βάση του αγάλματος. Οι επεμβάσεις που παρατηρούνται στα γείσα των αετώματων και σε ορισμένα γλυπτά δε χρονολογούνται ασφαλώς. Τον 6ο ή 7ο αι. μ.Χ. κατά τη μετατροπή του Παρθενώνα σε εκκλησία αφαιρέθηκαν τα κεντρικά γλυπτά του ανατολικού αετώματος για να χτιστεί η κόγχη του ιερού. Τα πρώτα νεώτερα σχέδια, πολύ ανακριδή, του Παρθενώνα, έγιναν από τον περιηγητή Κυριακό της Αγκώνας μάλλον το 1447 (περίοδος φραγκοκρατίας). Επί τουρκοκρατίας ο Παρθενών γίνεται τζαμί. Το 1674 επισκέπτεται την Αθήνα ο Γάλλος πρεσβευτής μαρκήσιος de Nointel. Ένας καλλιτέχνης της ακολουθίας του, που συνήθως ταυτίζεται με τον Jacques Carpey, σχεδίασε με μεγάλη πιστότητα και στη σωστή σειρά τις μετόπες της νότιας πλευράς, μέρος της ζωφόρου και τα αετώματα. Τα σχέδια σώζονται στο Παρίσι (Εθνική Βιβλιοθήκη), ανεκτίμητα ντοκουμέντα των γλυπτών όπως σώζονταν πριν από την έκρηξη του 1687, όταν τα κανόνια των Βενετών τίναξαν στον αέρα την τουρκική πυριτιδαποθήκη του Παρθενώνα μαζί με τους τοίχους του σηκού, την οροφή και το μέσον του περού. Ο Morosini, που προσωρινά κατέλαβε την ακρόπολη, προσπάθησε να αφαιρέσει το κεντρικό σύνταγμα του δυτικού αετώματος και το τσάκισε στο χώμα. Φαίνεται όμως ότι κάποια θραύσματα έφτασαν στη Βενετία, όπως το κεφάλι Laborde, τώρα στο Λούβρο.

Το 1789 ο Choiseul - Gouffier πέτυχε την αφαίρεση της πλάκας VII από την ανατολική ζωφόρο (Λούβρο). Κατά παραγγελία του έγινε το 1787 εκμαγείο της πλάκας VI (Μουσείο Βερσαλλιών) που στο μεταξύ χάθηκε. Η κατασκευή εκμαγείων σε μεγάλη κλίμακα από τα γλυπτά που σώζονταν ακόμα πάνω στο

κτίριο ήταν έργο του συνεργείου του λόρδου Elgin (εκμαγεία της δυτ. και μέρους της βόρ. ζωφόρου και 6 μετοπών, Βρετ. Μουσ.). Από το 1801 ως το 1804 το ίδιο συνεργείο κατ' εντολή του Elgin που απέσπασε τη συγκατάθεση των Τούρκων χάρη στη συμμαχία των δύο χωρών κατά του Ναπολέοντα, αφαίρεσε περίπου τη μισή ζωφόρο, 17 αετωματικά γλυπτά και 14 μετόπες από τη νότια πλευρά. Τα γλυπτά αγοράστηκαν από το Βρετ. Μουσείο το 1816. Κατά την αφαίρεση έπαθε ζημιές ο θριγκός του νότιου περού. Τα γλυπτά ναυάγησαν κατά τη μεταφορά έξω από τα Κύθηρα κι έμειναν τέσσερα χρόνια στο βυθό της θάλασσας.

Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, τα παρθενώνια γλυπτά, όσα είχαν απομείνει, βρέθηκαν εντοιχισμένα σε σπίτια ή ανασκάφτηκαν κοντά στο ναό. Πρόσφατα μεταφέρθηκαν στο Μουσείο Ακροπόλεως και οι τελευταίες μορφές που παρέμεναν στο δυτικό αέτωμα (Κέκροψ και κόρη). Μόνον η δυτική ζωφόρος, οι πλάκες I και IV της νότιας ζωφόρου, η μετόπη 1 της νότιας πλευράς και πολλές από τις μετόπες των άλλων πλευρών, οικτρά κατεστραμμένες, μένουν τώρα στην αρχική τους θέση.

2. ΜΕΤΟΠΕΣ

Α. Οι μετόπες της νότιας πλευράς (εικ. 1 - 4 και 17 - 20) παρουσιάζουν τεχνοτροπικές διαφορές, που καλύπτουν όλες τις μορφολογικές διαβαθμίσεις από τον αυστηρό ρυθμό ως τον ώριμο κλασικό. Τα έντονα γνωρίσματα αυστηρού ρυθμού στις μετόπες της κενταυρομαχίας οδήγησαν τον R. Carpenter (The Architects of the Parthenon, 1970) στη θεωρία ότι οι μετόπες αυτές ήταν κατάλοιπα ενός υποτιθέμενου κιμώνειου Παρθενώνα για τον οποίο όμως δεν υπάρχουν στοιχεία. Από τις 32 μετόπες οι υπ' αρ. 11, 13 - 25 χάθηκαν, οι παραστάσεις τους όμως αποκαθίστανται με βάση τα σχέδια του Carrey, που καταγράφουν και χαμένες τώρα λεπτομέρειες (ιδίως κεφάλια και σκέλη) από τις υπόλοιπες μετόπες. Οι περισσότερες μετόπες βρίσκονται στο Βρετ. Μουσείο εκτός από την 1 (στο κτίριο), 10 (Λούβρο) και 12 (Μουσ. Ακροπ.).

Το θέμα των χαμένων κεντρικών μετοπών 13 - 20 παραμένει σκοτεινό. Στις πλάκες 1 - 12 και 21 - 32 παριστάνεται η μάχη λαπιθών και κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου, όπως φαίνεται από τα μαγειρικά σκεύη που χρησιμοποιούνται πρόχειρα σαν όπλα και από τις αρπαγές γυναικών από τους κενταύρους. Οι μετόπες της κενταυρομαχίας κατ' εξαίρεση δεν καταστράφηκαν από τους Χριστιανούς, ίσως γιατί το θέμα τους θυμίζει τη μάχη του καλού εναντίον του κακού. Στους Αθηναίους η κενταυρομαχία θύμιζε όχι μόνο τη νίκη του πολιτισμού κατά της βαρβαρότητας και το θρίαμβο των Ελλήνων κατά των Περσών, αλλά αποτελούσε κι έναν από τους άθλους του εθνικού τους ήρωα Θησέα.

Η μάχη αναλύεται σε μονομαχίες ανά δύο μορφές κατά μετόπη. Η δράση γίνεται αντιληπτή από τα εύγλωτα περι-

γράμματα, καθώς οι μύες των σωμάτων παραμένουν αδρανείς στην κίνηση. Τα χέρια και τα πόδια είναι κατάμεστα φλέβες, τα πρόσωπα μοιάζουν περισσότερο με μάσκες (τοξωτά φρύδια και μισάνοιχτα στόματα να δείχνουν απειλητικά τα δόντια τους) και τα μαλλιά με περούκες όπου οι τρίχες θα ήταν ζωγραφιστές. Η επανάληψη των μοτίβων στις μετόπες 4, 8 και 30 (κένταυρος ορθώνεται στα πίσω πόδια να συντρίψει πεσμένο λαπίθη) και στις 2, 3, 24 (λαπίθης πατάει τα οπίσθια κενταύρου) ίσως προδίδει την έλλειψη αρχικού σχεδίου. Τα όπλα, συχνά πρόσθετα από μάρμαρο ή χαλκό, χάθηκαν εκτός από την υδρία στην 4 και το κλαδί στην 1. Ίσως εξαιτίας της τεχνικής δυσκολίας να παρασταθούν πεσμένα άλογα η μάχη βρίσκεται ακόμα στην αρχική φάση όπου επικρατούν οι κένταυροι. Όλοι οι κένταυροι είναι γενειοφόροι και οι λαπίθες αγένειοι, γυμνοί ή με χλαμύδες, καμιά φορά με ασπίδα.

Από τις μετόπες αυτές του Παρθενώνα εξαρτώνται άμεσα οι γραπτές μετόπες του τάφου των Λευκαδίων, που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ., αφού η κενταυρομαχία είχε προ πολλού πάψει να εμφανίζεται συχνά στην τέχνη (Φ. Πέτσα, Ο τάφος των Λευκαδίων, 1966, 100 - 7).

N. μετόπη 1 (εικ. 17). Η αριστερή μετόπη σε σύνθεση και εκτέλεση. Το αποτέλεσμα του αγώνα εδώ δεν έχει ακόμα κριθεί, αλλά ίσως να είναι μοιραίο και για τους δύο. Αριστερά, ένας λαπίθης με χλαμύδα προσπαθεί να ξεφύγει από τον κένταυρο που του σφίγγει το λαιμό, ενώ ταυτόχρονα δυθίζει το δόρυ του στο πόδι του αλόγου (το δόρυ ήταν χάλκινο και χάθηκε, αλλά σώζεται η εντορμία). Ο κένταυρος υψώνει ένα κλαδί δέντρου (άλλοτε ολόγλυφο) στο δεξί χέρι. Είναι ο μοναδικός κένταυρος που δείχνει την πλάτη στο θεατή. Το κάτω μέρος του προσώπου του σκιάζεται απειλητικά πίσω από τον υψωμένο ώμο – στην πραγματικότητα όμως δε σκαλίστηκε ποτέ. Η ουρά του, κάποτε ολόγλυφη, ίσως έσπασε και ξανακολλήθηκε (βλ. γόμφωση) καταλήγοντας σε θύσανο ανάγλυφο στα οπίσθια. Το στήσιμο της μορφής του λαπίθη, σκυφτού, με χαμηλωμένο κεφάλι, θυμίζει το Δισκοβόλο του Μύρωνα (B. S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture*, 1970, εικ. 122).

Το πρόσωπό του χαρακτηρίζεται από το χαμηλό μέτωπο, τα βαριά βλέφαρα και τα παχιά χείλη του αυστηρού ρυθμού.

N. μετόπη 2 (εικ. 17). Ο λαπίθης σφίγγει το λαιμό ενός κενταύρου που έχει κιόλας γονατίσει. Η αγωνία του κενταύρου καθρεφτίζεται στο πρόσωπό του – τ' αυτιά του είναι ανθρώπου, όχι σατύρου. Τα πόδια του λαπίθη δε φτάνουν ως το έδαφος καθώς έχει πηδήσει στη ράχη του αλόγου πιέζοντάς την με το γόνατό του. Έργο μέτριο σε εκτέλεση. Η σύνθεση είναι συμμετρική με την επόμενη μετόπη. Το κεφάλι του νέου σώζεται στο σχέδιο του Carrey.

N. Μετόπη 3 (εικ. 1). Ένας λαπίθης με χλαμύδα και μπότες («κρηπίδες») πηδάει από δεξιά πάνω στα οπίσθια του κενταύρου αρπάζοντάς του τον ώμο. Ο κένταυρος γυρίζει να δει καθώς φεύγει αριστερά απλώνοντας το χέρι του τυλιγμένο ως πέρα σ' ένα τομάρι ζώου. Και οι δυο βραχίονες του κενταύρου ήταν ολόγλυφοι – ο δεξιός χάθηκε μαζί με το όπλο στο χέρι. Ο πλαδαρός κορμός του γερασμένου κενταύρου αποδόθηκε με φυσικότητα. Στην τρύπα στο αριστερό πλευρό του λαπίθη θα στερεωνόταν χάλκινος τελαμώνας ξίφους. Η σύνθεση και η εργασία έχουν πολλές ομοιότητες με τη μετόπη 7. Το κεφάλι του κενταύρου σώζεται στο σχέδιο του Carrey (εικ. 17).

N. μετόπη 4 (εικ. 2). Ένας κένταυρος από αριστερά ετοιμάζεται να εκσφενδονίσει μια υδρία πάνω σ' ένα λαπίθη, πεσμένο και μισοκαθισμένο πάνω στη χλαμύδα του. Ο λαπίθης υψώνει την ασπίδα του για να προστατευθεί (για το μοτίβο αυτό δεξ τις ανατολικές μετόπες). Σύμφωνα με το σχέδιο του Carrey μπορούμε να αναπαραστήσουμε το δεξιό σκέλος του λαπίθη να τεντώνεται μπροστά, ολόγλυφο, καθώς το πατάει θριαμβευτικά η αριστερή μπροστινή οπλή του κενταύρου (εικ. 17). Τα κεφάλια των δυο μορφών βρίσκονται στην Κοπεγχάγη από το 1688 (Εθν. Μουσ. 13 και 14α). Ο λαπίθης φορούσε γιορταστική ταινία στα μαλλιά.

N. μετόπη 5 (εικ. 17). Ένας κένταυρος ορθωμένος στα πίσω πόδια επιτίθεται σ' ένα λαπίθη από τ' αριστερά. Το κεφάλι του βρίσκεται στο Würzburg. Στους ώμους του ριγμένο τομάρι ζώου σβήνει σε χαμηλό ανάγλυφο, καθώς ανεμίζει

πίσω του. Τομάρια ζώων δε φορούν μόνο οι κένταυροι, αλλά και οι γίγαντες των ανατολικών μετοπών. Ο λαπίθης, όρθιος, άλλοτε σχεδόν ολόγλυφος, χάθηκε.

N. μετόπη 6 (εικ. 17). Σύνθεση παρόμοια με την προηγούμενη, περισσότερο παρατακτική, χωρίς νεύρο. Ο λαπίθης στέκεται δεξιά αποκρούοντας τον κένταυρο που τον αρπάζει από τους ώμους. Στην πλάτη του νέου πέφτει μακρύ ιμάτιο. Το κεφάλι του βρίσκεται στο Μουσ. Ακροπόλεως, του κενταύρου σώζεται μόνο στο σχέδιο του Carrey.

N. μετόπη 7 (εικ. 3). Ένας λαπίθης με χλαμύδα πιασμένη στο δεξιόν ώμο επιτίθεται ορμητικά σ' ένα κένταυρο που ορθώνεται στα πίσω πόδια. Το κατεδασμένο δεξί χέρι του λαπίθη άλλοτε κρατούσε σπαθί. Το ρυτιδωμένο πρόσωπο του κενταύρου (Μουσ. Ακροπ.) έχει περισσότερη ανθρωπιά από τη συνηθισμένη μάσκα. Η ουρά του λείπει τελείως και θα ήταν ζωγραφιστή. Το κεφάλι του λαπίθη, συγγενικό με της μετόπης 6, σώζεται στο Λούβρο.

N. μετόπη 8 (εικ. 17). Ένας κένταυρος πιέζει με το αριστερό του σκέλος ένα γονατισμένο λαπίθη. Η φιλόδοξη σύλληψη της μετόπης καταποντίζεται από την άθλια εκτέλεση, ιδίως στο διπλωμένο σκέλος του αλόγου, τα πλευρά του νέου και τις πτυχές της χλαμύδας που κρέμεται από τον αριστερό του βραχίονα σαν θρυμματισμένη. Το δεξιό σκέλος του λαπίθη εξέχει ολόγλυφο προς τα εμπρός. Τα κεφάλια σώζονται μόνο στο σχέδιο του Carrey.

N. μετόπη 9 (εικ. 4). Η σύνθεση είναι παράλληλη με της μετόπης 4 (εικ. 2), μόνο που εδώ ο λαπίθης προσπαθεί να ισορροπήσει πάνω σε μια αναποδογυρισμένη υδρία που κυλάει, ενώ ο κένταυρος του αρπάζει την κνήμη. Το ιμάτιο του νέου πέφτει από τον απλωμένο αριστερό βραχίονα και σκεπάζει και τη μισή υδρία: οι αντιθέσεις των επιφανειών εδώ θα τονίζονταν περισσότερο με τα χρώματα, που χάθηκαν. Η αποκατάσταση της σκηνής γίνεται με βάση το σχέδιο του Carrey (εικ. 18). Τα κεφάλια βρίσκονται στο Μουσείο Ακροπόλεως. Και τα δυο είναι γεμάτα τρύπες για την υποδοχή μεταλλικών βοστρύχων κατά μια συνήθεια όχι σπάνια στον αυστηρό

ρυθμό. Αυτή η μοναδική όμως εμφάνισή της στον Παρθενώνα και η πρωτότυπη σύνθεση της σκηνής ίσως φανερώνουν ιδιαίτερη φροντίδα για εξέχοντες ήρωες. Ο φαλακρός κένταυρος μορφάζει δείχνοντας τα δόντια του και σουφρώνοντας το μέτωπο.

N. μετόπη 10 (εικ. 18). Ένας μικροσκοπικός κένταυρος παλεύει με μια μεγαλόσωμη γυναίκα. Η αδεξιότητα του καλλιτέχνη δε σταματάει στις αναλογίες – δεξ την ουρά του αλόγου που φυτρώνει από λάθος σημείο, τις τρίχες σαν σπάρραχνα ψαριού στη ράχη του κενταύρου, τα μεγάλα άκρα της λαπιθίδας. Η γυναίκα αγωνίζεται περισσότερο να συγκρατήσει τον πέπλο της που έχει λυθεί από τον αριστερό ώμο αποκαλύπτοντας το στήθος και το αριστερό σκέλος. Το μοτίβο της μισόγυμνης γυναίκας στις μετόπες του Παρθενώνα αποδίδει στον οίκτο και μόνο του θεατή για τ' αδύνατα και ανυπεράσπιστα πλάσματα. Τμήματα που έσπασαν και ξανακολλήθηκαν μάλλον από τον ίδιο τον γλύπτη είναι το δεξιό χέρι και αριστερό πόδι της γυναίκας, ο δεξιός βραχίονας, το δεξιό πίσω πόδι και η δεξιά μπροστινή οπλή του κενταύρου. Η μετόπη αφαιρέθηκε από το κτίριο από τον Choiseul - Gouffier το 1788.

N. μετόπη 11 (εικ. 18). Σχεδόν τελείως κατεστραμμένη. Το μοτίβο σώζεται στο σχέδιο του Carrey: ένας λαπίθης μαχαιρώνει στην κοιλιά έναν κένταυρο που ορθώνεται στα πίσω πόδια. Ο λαπίθης υψώνει την ασπίδα στο αριστερό. Η φανερή υπεροχή του λαπίθης και η καίρια θέση της μετόπης ανάμεσα σε δύο αρπαγές γυναικών οδήγησαν στην υπόθεση ότι εδώ παριστάνεται ο ίδιος ο γαμπρός, ο Πειρίθους.

N. μετόπη 12 (εικ. 18). Η σκηνή είναι συμμετρική προς τη μετόπη 10: ένας κένταυρος αγκαλιάζει μια γυναίκα κι ενώ εκείνη προσπαθεί να ξεφύγει της λύνεται ο πέπλος αποκαλύπτοντας το στήθος και το δεξιό σκέλος. Η περιστροφική της κίνηση γύρω από τον άξονά της παριστάνεται κατά τρόπο επίπεδο, καθώς το προβαλλόμενο δεξιό σκέλος φαίνεται πλαγίως ενώ το σώμα παραμένει κατά μέτωπο. Η τολμηρή σύνθεση κι εδώ αδικήθηκε από τον μέτριο τεχνίτη. Ίχνη επισκευών

στον πέπλο που σκέπαζε το αριστερό σκέλος. Η μετόπη βρέθηκε το 1833 στην Ακρόπολη.

Η κενταυρομαχία συνεχίζεται στη

N. μετόπη 21 (εικ. 19). Πολύ κατεστραμμένη, αποκαθίσταται με βάση το σχέδιο του Carrey. Δύο γυναίκες καταφεύγουν στο ξόανο κάποιας θεάς που παριστάνεται σε μικρή κλίμακα, αρχαιοπρεπές, σε ψηλό βάθρο. Η γυναίκα δεξιά γυμνώνει το στήθος ικετευτικά.

N. μετόπες 22 - 25 (εικ. 19 - 20). Καταστράφηκαν από την έκρηξη του 1687. Οι σκηνές σώζονται μόνο στα σχέδια του Carrey. Στις 22 και 25 επαναλαμβάνονται αρπαγές γυναικών. Η λαπιθίδα της 25 διαφέρει από τις άλλες, γιατί είναι ολότελα ντυμένη και φοράει επιπλέον ιμάτιο, του οποίου την άκρη υψώνει στο αριστερό. Η χειρονομία αυτή της «ανακαλυπτομένης» ίσως υπονοεί εδώ τη νύφη, τη Δηϊδάμεια. Στην 23 ο λαπίθης πατάει πάνω σ' ένα αναποδογυρισμένο πιθάρι που παριστάνεται προοπτικά κατά τα 3/4, ενώ στην 24 πατάει στα οπίσθια του κενταύρου τραβώντας του τα μαλλιά.

N. μετόπη 26 (εικ. 20). Εδώ η σύνθεση είναι συμμετρική με τη μετόπη 31 (εικ. 20). Ένας λαπίθης στηριζόμενος στο ένα πόδι (με το άλλο δίνει κλωτσιά στην κοιλιά του αλόγου) χώνει το δόρυ του στα πλευρά ενός ορθωμένου κενταύρου. Ο κένταυρος ετοιμάζεται να εκσφενδονίσει ένα βαρύ αντικείμενο που κρατάει και με τα δυο του χέρια πάνω από το κεφάλι του. Το ιμάτιο του νέου πέφτει από τον απλωμένο αριστερό βραχίονα και σέρνεται στο έδαφος πίσω του. Το τμήμα του ρούχου ανάμεσα στον βραχίονα και το μηρό θα ήταν πρόσθετο (σώζεται εντορμία στον βραχίονα). Και άλλα μέρη των μορφών ήταν πρόσθετα, όπως φαίνεται από τις τρύπες. Η εκτέλεση είναι άνιση: ο κένταυρος δεν έχει λαιμό, το αριστερό σκέλος του λαπίθη είναι πολύ κοντό (ανεπιτυχής προοπτική βράχυνση). Ακολουθούν οι τρεις ωραιότερες μετόπες της κενταυρομαχίας, αξεπέραστες στην ισορροπία των συνθέσεων:

N. μετόπη 27 (εικ. 20). Τα κεφάλια χάθηκαν. Ο αγένειος κένταυρος που σχεδίασε ο Carrey πρέπει να είναι λάθος. Οι

δυο μορφές διασταυρώνονται αντιθετικά κατά το κλασσικό σχήμα X που δηλώνει αντίθεση. Η μεγαλόπρεπη μορφή του λαπίθη προχωρεί με διασκελισμό προς τ' αριστερά του θεατή, γυρίζοντας να χτυπήσει τον κένταυρο στην πλάτη με το δόρυ. Ο κένταυρος τινάζεται χτυπημένος προσπαθώντας να τραθήξει έξω το δόρυ με το δεξί. Το μάτιο του λαπίθη πέφτει από τους τεντωμένους του βραχίονες σχηματίζοντας πολλές παράλληλες πτυχές σχήματος U (σχήμα κλασσικό για την απόδοση πτυχών που πέφτουν από δυο σημεία). Ο μόνος νικηφόρος λαπίθης μετά τη μετόπη 11, ταυτίζεται παραδοσιακά με τον Θησέα.

N. μετόπη 28 (εικ. 20). Αντίθετα, ο λαπίθης εδώ είναι κίωλας νεκρός, ενώ ο κένταυρος χοροπηδάει θριαμβευτικά πάνω από το πτώμα. Από τον αριστερό του βραχίονα κρέμεται ένα τομάρι λεοπάρδαλης – το κεφάλι της με τα απειλητικά σαγόνια μορφάζει αποτροπαϊκά, και η αφύσικα μακριά ουρά ανεμίζει παράλληλα με τη ράχη του αλόγου. Λαμπρή μέσα στη σκληρότητά της, η μετόπη αυτή είναι από τις πιο εντυπωσιακές του Παρθενώνα. Κατά τον M. Robertson (Parthenon - Kongress, Basel, 1982), ο νεκρός είναι ο Δαίδαλος. Τα κεφάλια σώζονται μόνο στο σχέδιο του Carrey.

N. μετόπη 29 (εικ. 20). Η τρίτη και τελευταία ώριμη κλασσική μετόπη της κενταυρομαχίας. Ένας κένταυρος σηκώνει στα χέρια μια μικροκαμωμένη κοπέλα. Στο έδαφος ένας βράχος. Το πρόσωπο του κενταύρου είναι μίμηση σιληνού, με φαλάκρα και μυτερά αυτιά, πλακουτσή μύτη και σοβαρή έκφραση. Στο τέλος του επομένου αιώνα ένα παρόμοιο πρόσωπο θα δοθεί στα πορτραίτα του Σωκράτη (C. Picard, Manuel IV. 2, 1963, εικ. 287 - 8). Το μάτιο της γυναίκας ανεμίζει πίσω από τον κένταυρο. Ο λεπτός χιτώνας της έχει αποδοθεί με τα εξελιγμένα σχήματα της ώριμης κλασσικής τέχνης (αντίθετα, ο πέπλος των άλλων γυναικών της σειράς είναι το κατ' εξοχήν ένδυμα του αυστηρού ρυθμού). Το μανίκι της γλιστράει από τον αριστερό ώμο αποκαλύπτοντας το στήθος (το μοτίβο του γυμνού ώμου που εμφανίζεται για πρώτη φορά στον Παρθενώνα θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση στον 5ο αι. – δεξ και ανατ.

ζωφόρο και ανατ. αέτωμα). Ο χιτώνας ζώνεται στη μέση σχηματίζοντας καμπυλωτό κόλπο πάνω από την κοιλιά. Οι άπειρες λεπτές πτυχές αναλύονται σε ψηλές ράχες και στενότερα αυλάκια που θρυμματίζουν τη λεία επιφάνεια του υφάσματος – όταν το φόρεμα τεντώνεται, όπως στον δεξιό μηρό, το σώμα διαγράφεται γυμνό κάτω από το ρούχο. Το κεφάλι της λαπιθίδας σώζεται στο σχέδιο του Carrey. Στις τρεις τελευταίες μετόπες η έμπνευση μοιάζει να έχει εξαντληθεί. Επικρατούν μορφές του αυστηρού ρυθμού:

N. μετόπη 30 (εικ. 20). Η σύνθεση εξαρτάται από τη μετόπη 4. Ένας κένταυρος αρπάζει από τα μαλλιά έναν μισοκαθισμένο λαπίθη που στηρίζει το αριστερό χέρι σε μια πέτρα – αυτοσχέδιο όπλο. Πίσω από την πλάτη του κενταύρου ανεμίζει τομάρι ζώου που σβήνει σε χαμηλό ανάγλυφο.

N. μετόπη 31 (εικ. 20). Η σύνθεση είναι αντίστροφη με της μετόπης 26, μόνο που η δράση χαλαρώνει και οι μορφές μοιάζουν σαν να χορεύουν. Το πρόσωπο του κενταύρου εξαρτημένο από θεατρικές μάσκες.

N. μετόπη 32 (εικ. 20). Ο κένταυρος είναι σχεδόν επανάληψη του προηγούμενου ενώ ο λαπίθης αντιγράφει τον Αρμόδιο του Κριτία και του Νησιώτη, έργο του 477/6 π.Χ. (S. Brunnsäker, *The Tyrant - Slayers of Kritios and Nesiotes*, 1971, πίν. 13).

Οι κεντρικές μετόπες της νότιας πλευράς (13 - 20) καταστράφηκαν στην έκρηξη του 1687. Από θραύσματα που σώζονται στο Μουσείο Ακροπόλεως και στο Βρετανικό φαίνεται ότι οι περισσότερες ανήκουν στον κλασσικό ρυθμό. Η απουσία κενταύρων δημιουργεί προβλήματα ερμηνείας. Η παλαιότερη έρευνα αναζήτησε το κλειδί στους μύθους των αρχαίων βασιλέων της Αττικής, ενώ οι περισσότεροι νεώτεροι ερευνητές προτιμούν θέματα σχετικά με τους ήρωες της κενταυρομαχίας. Καθώς η εικονογραφία των κεντρικών μετοπών παραμένει μοναδική, καμιά ερμηνεία ως τώρα δεν είναι απόλυτα ικανοποιητική. Η δράση αναλύεται σε σκηνές από δύο πρόσωπα ανά μετόπη (τρία στη 18) όπου δύο μετόπες πιθανόν να αποτελούν ένα επεισόδιο.

N. μετόπη 13 (εικ. 18). Μια γυναίκα ντυμένη με πέπλο και ιμάτιο συνοδεύει έναν άντρα (το κεφάλι χάθηκε πριν το 1674) που βαστάει το ιμάτιό του γύρω από τη μέση. Το χαμηλό του ύψος κινεί την υποψία ότι πρόκειται για παιδάκι. Και οι δύο μοιάζουν να παρακολουθούν τη δράση στη

N. μετόπη 14 (εικ. 18), όπου μια γυναίκα δεξιά μόλις έχει ανοίξει μια στρογγυλή πυξίδα στο αριστερό της χέρι, κρατώντας το κάλυμμα στο δεξί. Φοράει πέπλο ζωσμένο πάνω από το απόπτυγμα που αφήνει γυμνό το αριστερό σκέλος. Στ' αριστερά του θεατή ένας νέος υποχωρεί κατάπληκτος, ανοίγοντας το ιμάτιό του.

N. μετόπη 15 (εικ. 18). Ένας ηνίοχος με μακρύ χιτώνα οδηγεί δίφρο που μερικοί πιστεύουν πως κατευθύνεται προς τα πάνω. Η φορά όμως αυτή μπορεί να είναι απατηλή εξαιτίας της χαμηλής οπτικής γωνίας του σχεδίου του Carrey καθώς και της ανορθωμένης στάσης των αλόγων καθώς αντικρίζουν την

N. μετόπη 16 (εικ. 18), όπου ένας νέος σωριάζεται προς τ' αριστερά υψώνοντας το αριστερό χέρι ενώ το ιμάτιο τυλίγεται γύρω από το αριστερό του σκέλος. Πάνω του στέκει ένας άνδρας με υψωμένο το δεξί: στο σχέδιο του Carrey είναι αγένειος, το κεφάλι του όμως, που βρέθηκε στο Βατικανό, έχει γένεια. Κι αυτό και τα θραύσματα του νέου που σώζονται στο Βρετανικό Μουσείο είναι αυστηρού ρυθμού. Αντίθετα, η

N. μετόπη 17 (εικ. 19), είναι κλασική. Εδώ ένας νέος στέκει κατά μέτωπο, με χλαμύδα ριγμένη στον αριστερό ώμο. Τα θραύσματα που σώζονται στο Μουσείο Ακροπόλεως αποκλείουν την υπόθεση της Harrison (Studies Blanckenhagen, 98) ότι πρόκειται για δέρμα ζώου. Ο παράξενος σχηματισμός του κάτω μέρους των πτυχών της χλαμύδας στο σχέδιο του Carrey ερμηνεύτηκε κατά καιρούς σαν χοιρίδιο που προσφέρεται για θυσία ή σαν κορμός δένδρου (Robertson, 1979, 82). Δίπλα, ένας κιθαρωδός με μακρύ ζωσμένο χιτώνα και λοξό ιμάτιο (παράβαλε τη δόρεια ζωφόρο VIII, εικ. 5) που μερικές φορές ταυτίζεται με τον Απόλλωνα, κατευθύνεται προς τη

N. μετόπη 18 (εικ. 19). Εδώ δυο γυναίκες τρέχουν προς τα δεξιά κοιτώντας πίσω τους. Στην άκρη ένα κοριτσάκι στρέφε-

ται προς την προηγούμενη μετόπη. Οι γυναίκες φορούν αρχαϊκές ενδυμασίες (χιτώνα και λοξό ιμάτιο) και οι στάσεις τους μιμούνται το αρχαϊκό σχήμα της μορφής που τρέχει (παράβαλε τη Νίκη του Καλλιμάχου, Μουσ. Ακροπ. 690, J. Boardman, *Greek Sculpture: the Archaic Period*, 1978, εικ. 167). Ο αρχαισμός αυτός είναι μάλλον θεληματικός και πρέπει να υπαγορεύεται από το θέμα παρά να οφείλεται σε συντηρητισμό του γλύπτη. Το κοριτσάκι δεν μπορεί να είναι λατρευτικό άγαλμα όπως συχνά λέγεται, γιατί του λείπει το βάθος και φοράει σύγχρονα ρούχα (πέπλο ζωσμένο πάνω από το απόπτυγμα). Η πιθανότερη ως τώρα ερμηνεία του αρχαισμού των δυο γυναικείων μορφών είναι ότι πρόκειται για χορεύτριες που ακολουθούν τους ρυθμούς του μουσικού στη μετόπη 17 (Robertson, 1979, 81 και Harrison, *Studies Blanckenhagen*, 98).

N. μετόπη 19 (εικ. 19). Δύο γυναίκες στέκονται κατά μέτωπο: μοιάζουν να συζητούν. Η γυναίκα στα δεξιά του θεατή, που σώζεται αποσπασματικά στο Μουσείο Ακροπόλεως, είναι από τις εξελιγμένες κλασικές μορφές του ναού, ντυμένη με χιτώνα, ζωσμένο πέπλο και ιμάτιο που σχηματίζει μια τριγωνική αναδίπλωση πάνω από την κοιλιά, σχήμα πολύ αγαπητό αργότερα στα μεταφειδιακά λατρευτικά αγάλματα. Η άλλη φοράει πέπλο που σχηματίζει κόλπο και ιμάτιο που της καλύπτει το κεφάλι. Ακουμπάει τον δεξιό βραχίονα στο στομάχι για να στηρίξει τον αριστερό αγκώνα, καθώς υψώνει το χέρι στο πηγούνι. Η χειρονομία αυτή συνηθίζεται σε μορφές που σκέφτονται με συντριβή τον επικείμενο θάνατο αγαπητού προσώπου, όπως στην Ιπποδάμεια του ανατ. αετώματος της Ολυμπίας (M. - L. Säflund, *The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia*, 1970, εικ. 45), στην Πρόκνη του Αλκαμένη (M. Robertson, *A Shorter History of Greek Art*, 1981, εικ. 161) και σε μία από τις κόρες του Πελία στο ανάγλυφο των Πελιάδων (Ridgway, 1981, εικ. 130). Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η μορφή θρηνεί την καταστροφή στην οποία κατέληξε ο γάμος του Πειρίθου.

N. μετόπη 20 (εικ. 19). Δυο γυναίκες στέκουν πλάτη με πλάτη. Η μορφή στα αριστερά ετοιμάζεται να τοποθετήσει ένα

μαξιλάρι στο (νυφικό;) κρεβάτι (ο ρολλός παπύρου στο σχέδιο του Carrey αποδεικνύεται λάθος από το θραύσμα που σώζεται στην Ακρόπολη). Η άλλη μορφή κρατάει το υπόλειμμα ενός κυρτού (;) αντικειμένου, που ερμηνεύθηκε σαν μαχαίρι ή πυρός, μπορεί όμως να είναι στεφάνι, πράγμα που θα ενίσχυε την εντύπωση της γαμήλιας προετοιμασίας.

Οι ερμηνείες της «παλιάς σχολής» που «διάβασαν» στις μετόπες δυναστικούς μύθους της Αττικής, συνοψίζονται από τον Becatti (1951). Χωρίς να λάβει υπόψη τον φυσικό διαχωρισμό των μετοπών σε επεισόδια ανά δύο και την πιθανή χρονική σειρά από τ' αριστερά προς τα δεξιά, είδε στις μετόπες 13 και 14 την ιστορία των θυγατέρων του Κέκροπα: ο ίδιος, ο γιος του Ερισύχθων και οι κόρες του Πάνδροσος και Άγλαυρος κατά το άνοιγμα του απαγορευμένου καλαθιού που περιείχε το φίδι Εριχθόνιο. Στις μετόπες 15 ως 19 τοποθετείται πρωθύστερα η ιστορία του Ερεχθέα, πατέρα του Κέκροπα. Στη μετόπη 15 ο Ερεχθεύς επινοεί το άρμα, στη 16 σκοτώνει τον εισβολέα Ιμμάραδο από τη Θράκη, στη 17 προσφέρει ένα χοιρίδιο στον Απόλλωνα ζητώντας χρησμό για τη σωτηρία της Αττικής. Στη 18 οι κόρες του Ερεχθέα πέφτουν από την Ακρόπολη κατ' εντολή του χρησμού, ενώ στη 19 η γυναίκα του Ερεχθέα, Πραξιθέα, θρηνεί τον επικείμενο θάνατο της τρίτης κόρης που θα θυσιαστεί για να σωθεί η πόλη. Στη μετόπη 20 τοποθετούνται οι αδελφές του Ερεχθέα Πρόκνη και Φιλομήλα, τη στιγμή που η Πρόκνη διαβάζει το μήνυμα της μουγγής αδελφής της για το διασμό της από τον άνδρα της Πρόκνης Τηρέα. Ορισμένες αλλαγές στην ερμηνεία αυτή προτείνει ο Dörig (225), που βλέπει την Πρόκνη στη μετόπη 19, όπου η ανάγλυφη μορφή θυμίζει το άγαλμα της Πρόκνης του Αλκαμένη όπως είδαμε παραπάνω. Στη μετόπη 20 τοποθετεί τη μητέρα των κοριτσιών Ζευξίπη να διαβάζει το μήνυμα του διασμού κεντημένο πάνω σε ύφασμα από το θύμα, ενώ η κόρη του Ερεχθέα Χθονία, ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος, κατευθύνεται προς το ξόανο στην επόμενη μετόπη. Τελευταία ο Fehr, επηρεασμένος από στρουκτουραλιστικά πρότυπα, είδε στις μετόπες τη σύνθεση των αντιθέσεων ανάμεσα στους μύθους της Φαίδρας και της Άλκηστης

σαν σύμβολα της κακής και της καλής συζύγου. Η ερμηνεία αυτή αξίζει να σημειωθεί ότι είναι η μόνη που συνδυάζει τις μετόπες του Παρθενώνα με το σύγχρονο αττικό δράμα.

Ακολουθώντας άλλη μεθοδολογία, η E. Simon (1975), ο M. Robertson (1979) και η E. B. Harrison (Studies Blankenhagen) στηρίχθηκαν στη μετόπη 16 ως το κλειδί της ερμηνείας και προσπάθησαν να «διαβάσουν» ιστορίες σχετικές με τα πρόσωπα της κενταυρομαχίας. Κατά την Simon (ακολουθούμενη από την Harrison) στη μετόπη 16 συντελείται ένας φόνος μπροστά στα μάτια του Ήλιου που οδηγεί το άρμα του στη μετόπη 15. Ο πρώτος φόνος συγγενούς έγινε από τον Ιξίονα, πατέρα του Πειρίθου και παππού των κενταύρων. Η Simon συνδέει τις μετόπες 13 - 14 με την κενταυρομαχία και τις υπόλοιπες με το μύθο του Ιξίονα. Στη 17 ο Ερμής προσφέρει ένα χοιρίδιο στον Απόλλωνα για να τον εξευμενήσει για το έγκλημα που διέπραξε ο Ιξίων. Στη 18 οι δυο αρχαϊκές μορφές ερμηνεύονται σαν θεές περασμένης ήδη εποχής (Αιδώς και Νέμεσις), ενώ το κοριτσάκι ταυτίζεται με λατρευτικό άγαλμα. Στις μετόπες 19 - 20 η Simon βλέπει την προετοιμασία για το γάμο του Ιξίονα με τη Νεφέλη, που ο ίδιος τη νομίζει για την Ήρα. Στη 19 η Πειθώ πείθει τη Νεφέλη για το γάμο και στην 20 η Απάτη στρώνει το κρεβάτι ενώ η Ήρα αποχωρεί αφού πήρε την εκδίκησή της.

Ακόμα πιο στενό θέλει η Harrison το συσχετισμό των μετοπών 17 - 20 με την κενταυρομαχία, ερμηνεύοντάς τις ως σκηνές από το γάμο του Πειρίθου, με μουσική και χορό (17 - 18) και το στρώσιμο της νυφικής παστάδας από τις αδελφές και μανάδες του γαμπρού και της νύφης (19 - 20). Στις μετόπες 13 - 16 τοποθετεί τα εγκλήματα του Βούτη, πατέρα της νύφης (13 - 14: διασμός της Κορωνίδας) και του Ιξίονα, πατέρα του γαμπρού (15 - 16: φόνος συγγενούς) που πληρώνονται με την κενταυρομαχία.

Αντίθετα, τη μετόπη 16 ο Robertson δεν τη θεωρεί σκηνή φόνου αλλά σαν πτώση του Ίκαρου μπροστά στο άρμα του Ήλιου της μετόπης 15. Ο μύθος του Αθηναίου Δαίδαλου σε συνδυασμό με του Θησέα δεν προσαρμόζεται όμως εύκολα στις υπόλοιπες μετόπες, παρά μόνον αν δεχθούμε ότι ο Δαίδαλος

επαναλαμβάνεται σε περισσότερες μετόπες, πράγμα που δε διαπιστώνεται σε καμιά άλλη περίπτωση στο ναό. Στις μετόπες 13 - 14 ο Robertson τοποθετεί την επινόηση του κεραμεικού τροχού από τον ανιψιό του Δαίδαλου Κάλω, γιο της αδερφής του Πέρδικος. Η κοπέλα της μετόπης 14 επιδεικνύει το πρώτο αγγείο (πυξίδα) που έγινε με τον τροχό στον έκπληκτο Δαίδαλο, ενώ ο Κάλως και η Πέρδιξ τους παρακολουθούν από τη μετόπη 13. Αργότερα ο Δαίδαλος σκοτώνει τον Κάλω από αντιζηλία και καταφεύγει στην Κρήτη. Στη φυγή προς την Κρήτη (αντίθετα από την παράδοση) τοποθετεί ο Robertson την πτώση του Ίκαρου. Οι μετόπες 17 και 18 τοποθετούνται μετά το φόνο του Μινώταυρου στην Κνωσό: ο Δαίδαλος στέκει δίπλα στον Θησέα που ζωντανεύει τις μαρμαρίνες χορεύτριες του γλύπτη με τη μουσική του. Το κοριτσάκι της μετόπης 18 ταυτίζεται με την Αριάδνη. Ο Δαίδαλος ακολουθεί τον Θησέα στη Θεσσαλία και σκοτώνεται από έναν κένταυρο στη μετόπη 28.

Β. Οι μετόπες της ανατολικής πλευράς βρίσκονται ακόμα στο κτίριο, οικτρά ακρωτηριασμένες. Η αποκατάσταση της σύνθεσης σε γενικές γραμμές έγινε με βάση τα περιγράμματα των μορφών και σε σύγκριση με αττικά ερυθρόμορφα αγγεία (συγκεντρωμένα στον Brommer, 1967, 199 κ.ε.). Η θεμελιώδης μελέτη είναι του Praschniker (1928, 142 - 235), συμπληρωμένη από τον Brommer (1967, 22 - 38 και 198 - 209) και τον Τιβέριο. Παριστάνεται η μάχη θεών και γιγάντων περίπου όπως αναφέρεται αργότερα από τον Απολλόδωρο (1.6.1 - 2). Η παρουσία του Ήλιου στην τελευταία μετόπη υπονοεί ότι βρισκόμαστε στην τελευταία φάση της μάχης, γιατί ο Ζευς του είχε απαγορεύσει να λάμψει ώσπου να βρεθεί το μαγικό βοτάνι που θα έδινε στους θεούς τη νίκη. Η παρουσία του Ηρακλή, απαραίτητη για την επικράτηση των θεών, μαντεύεται μάλλον παρά αποδεικνύεται. Στο κέντρο μάχεται ο Ζευς (μετόπη 8) προς τον οποίο συγκλίνουν οι περισσότερες από τις άλλες μορφές. Η σύνθεση είναι κλειστή. Οι θεοί πολεμούν ο καθένας χωριστά. Η δράση στο κέντρο επεκτείνεται σε δυο συνεχόμενες μετόπες (5 - 6, 7 - 8, 9 - 10, 11 - 12). Ο Ζευς, ο

Ποσειδών και ο Απόλλων ακολουθούνται από άρματα κατά την ομηρική συνήθεια. Στις μετόπες 4 και 11 εμφανίζονται κατ' εξαίρεση τρεις μορφές αντί για δύο. Οι περισσότεροι θεοί παριστάνονται σε διασκελισμό, το ένα χέρι απλωμένο (παράβαλε τον Δία του Αρτεμισίου Ridgway, Severe Style, εικ. 98), θριαμβευτές πάνω σ' ένα γονατιστό γίγαντα. Τα μοτίβα της αρπαγής από τα μαλλιά και της ασπίδας που υψώνεται για προστασία είναι γνωστά και από τις μετόπες των άλλων πλευρών.

Α. μετόπη 1. Ο Ερμής προς τα δεξιά κρατώντας ξίφος αρπάζει από τα μαλλιά έναν πεσμένο γίγαντα και του πατάει τον μηρό. Ο Ερμής φοράει χλαμύδα, ο γίγας τομάρι ζώου. Το αριστερό χέρι του γίγαντα στηρίζεται σε μια πέτρα (παράβαλε ν. μετόπη 30, εικ. 20).

Α. μετόπη 2. Σύνθεση πρωτότυπη: ο Διόνυσος, με κοντό χιτώνα, προς τα δεξιά, χτυπάει τα πλευρά ενός γίγαντα με το δόρυ ή το θύρσο. Το αριστερό σκέλος του θεού, άλλοτε ολόγλυφο, χάθηκε. Δίπλα στο δεξί διακρίνεται το πίσω σκέλος ενός πάνθηρα που ορθώνεται να δαγκώσει το γοφό του γίγαντα. Ένα φίδι χάλκινο τυλιγόταν γύρω στο σκέλος του γίγαντα (σώζεται το περίγραμμα και οπές για την ένθεση).

Α. μετόπη 3. Η ταυτότητα του θεού είναι προβληματική. Συνήθως θεωρείται ως Άρης, αν και ο Ήφαιστος, που προτείνει ο Τιδέριος, ταιριάζει με την Αθηνά στη διπλανή μετόπη. Το εσωτερικό της ασπίδας του θεού σε πλήρη ανάπτυξη καταλαμβάνει το κέντρο της μετόπης. Ο θεός προχωρεί με διασκελισμό προς τα δεξιά, ενώ ο γίγας έχει πέσει στα γόνατα υψώνοντας την ασπίδα του για να προστατευτεί. Η ασπίδα αυτή παριστάνεται σε προοπτική σύντηξη παράλληλα με την άλλη, και ήταν πρόσθετη, από άλλο κομμάτι μάρμαρο, προσαρμοσμένη στο αδρά εργασμένο φόντο και στερεωμένη με γόμφους.

Α. μετόπη 4. Η σύνθεση περιλαμβάνει τρεις μορφές. Η μονομαχία στα αριστερά αντικατοπτρίζει το σύμπλεγμα της μετόπης 3. Στο κέντρο η Αθηνά, σε διασκελισμό προς τα αριστερά χτυπάει έναν πεσμένο γίγαντα που υψώνει την ασπίδα του (αυτή τη φορά σε πλήρη ανάπτυξη). Η θεά ταυτίζεται από

την αιγίδα που ανεμίζει πίσω της, με διάτρητη παρυφή για την ένθεση χαλκίνων φιδιών. Πίσω της πετάει μία μικρή Νίκη που τη στεφανώνει νικήτρια. Τα φτερά της Νίκης ήταν προφανώς ζωγραφιστά. Η Αθηνά βαδίζει αντίθετα από το ρεύμα, ίσως για να ξεχωρίζει. Μία παρόμοια σκηνή θριάμβου θα υφαινόταν κάθε τέσσερα χρόνια στον πέπλο της Αθηνάς Πολιάδος.

Α. μετόπη 5. Η Αμφιτρίτη οδηγεί τον δίφρο του Ποσειδώνα προς τα δεξιά· τα άλογα ορθώνονται στα πίσω πόδια (παράβαλε παρόμοια παράσταση στο δυτικό αέτωμα, εικ. 24).

Α. μετόπη 6. Στο φόντο της σκηνής ένας τεράστιος βράχος, όπου στηρίζεται ο Ποσειδών καθώς θυθίζει την τρίαينά του σ' ένα γονατιστό γίγαντα με υψωμένη την ασπίδα, άλλοτε πρόσθετη. Ο γίγας ταυτίζεται με τον Πολυδώτη και ο βράχος με τη Νίσυρο που ο Ποσειδών την ξεκόλλησε από την Κω.

Α. μετόπη 7. Η Ήρα οδηγεί τον δίφρο του Δία προς τα δεξιά. Τα άλογα ορθώνονται, φτερωτά, πάνω σε βραχώδες έδαφος. Το εκμαγείο του Elgin στο Βρετ. Μουσείο διασώζει τα ανάγλυφα φτερά των αλόγων και το ιμάτιο της Ήρας, που τυλίγεται γύρω από τον αριστερό της βραχίονα. Τα φτερωτά άλογα του άρματος του Δία αναφέρονται από τον Πλάτωνα, Φαίδρος 246 ε και τον Απολλόδωρο, 1.6.3.

Α. μετόπη 8. Στην κεντρική μετόπη ο Ζευς προς τα δεξιά, με κοντό χιτώνα, ετοιμάζεται να κατακεραυνώσει ένα γονατιστό γίγαντα που υψώνει την ασπίδα με τα δύο χέρια πάνω από το κεφάλι του. Το αριστερό χέρι του Δία ακουμπάει στο πάνω μέρος της ασπίδας. Στις περισσότερες από τις υπόλοιπες μετόπες (εκτός από την 11 και 12) οι θεοί κατευθύνονται προς τον Δία:

Α. μετόπη 9. Καθώς ο αγώνας δεν έχει ακόμα κριθεί, η ταύτιση του θεού είναι αδέβαιη. Η μορφή στα δεξιά, με μακριά κυματιστά μαλλιά και ιμάτιο στην πλάτη πατάει την κνήμη του αντιπάλου υψώνοντας το δεξί χέρι με το σπαθί. Συνήθως ταυτίζεται με τον Απόλλωνα. Ο αντίπαλός του οπισθοχωρεί προς τ' αριστερά. Συμπληρώνεται με ρόπαλο στο δεξί. Ο Brommer (1967, 205 - 7) τον ταυτίζει με τον Ηρακλή βασίζόμενος στη λεοντή, αλλά συχνά οι γίγαντες, όπως και οι κέν-

ταυροι, φορούν δορές θηρίων. Η ταύτιση της άλλης μορφής με τον Απόλλωνα ενισχύεται από την παρουσία της Αρτέμιδος στη διπλανή μετόπη.

Α. μετόπη 10. Η Άρτεμις οδηγεί τον δίφρο του Απόλλωνα προς τα αριστερά.

Α. μετόπη 11. Η σύνθεση αποτελείται από τρεις μορφές όπως στη μετόπη 4. Στα αριστερά ο Έρως, φτερωτό αγόρι, τοξεύει όρθιος έναν αόρατο αντίπαλο πέρα από τα όρια της μετόπης στα δεξιά. Στην άλλη άκρη ένας γίγας γονατιστός ετοιμάζεται να τραθήξει ένα βέλος από τη φαρέτρα στην πλάτη του. Ανάμεσά τους ορθώνεται ένας θεός σε ευρύ διασκελισμό, αριστερό χέρι απλωμένο, δεξί υψωμένο για να χτυπήσει. Η τοποθέτησή του στο κέντρο τρίμορφης σκηνής ίσως έχει ιδιαίτερη σημασία. Η πιθανότερη ταύτιση είναι λοιπόν του Prasniker (1928, 215) (Ηρακλής). Αντίθετα, ο Τιβέριος τον βλέπει σαν Άρη συνδέοντας τη σκηνή με την Αφροδίτη στη διπλανή μετόπη. Η άποψη του Brommer (1967, 207 - 8) ότι πρόκειται για τον Απόλλωνα είναι μάλλον αβάσιμη, καθώς το άρμα του με την Αρτέμιδα πρέπει να έπεται, όχι να προηγείται.

Α. μετόπη 12. Η Αφροδίτη επιτίθεται προς τα δεξιά σ' ένα γίγαντα που ετοιμάζεται να της ρίξει ένα βράχο. Η θεά φοράει πέπλο με απόπτυγμα και ιμάτιο που πέφτει από τον απλωμένο αριστερό βραχίονα ανεμίζοντας πίσω από το κεφάλι της. Κατά τον Prasniker (1928, 177 εικ. 129) κρατούσε ξίφος στο χαμηλωμένο δεξί, αλλά ίχνη δόρατος δίπλα στο πρόσωπο δείχνουν ότι μάλλον θα ύψωνε το δόρυ μπροστά στο πρόσωπό της.

Α. μετόπη 13. Σώζονται μόνον οι κορμοί δύο αντιπάλων προς τ' αριστερά, ο θεός στα δεξιά ορθός, ο γίγας πεσμένος στ' αριστερά. Ο Prasniker (1928, 218) ταυτίζει τον θεό με τον Ήφαιστο, ο Τιβέριος με τον Ηρακλή.

Α. μετόπη 14. Ένας άνδρας οδηγεί ένα δίφρο προς τα αριστερά, κλείνοντας τη μάχη. Τα άλογα ορθώνονται στα πίσω πόδια – οι κνήμες τους ξεπροβάλλουν από μία λεία ανάγλυφη επιφάνεια, άλλοτε ίσως ζωγραφιστή με κύματα δηλώνοντας τη θάλασσα. Ένα ανάγλυφο ψάρι κάνει βουτιά εμπρός από το

άρμα. Οι ουρές των αλόγων και οι ρόδες ήταν πρόσθετα. Ο ηνίοχος ταυτίζεται με τον Ήλιο που ανατέλλει, αφού η μάχη έχει κριθεί υπέρ των θεών. (Η ταύτιση με τον Ποσειδώνα που προτείνει ο Brommer, 1967, 208 φαίνεται αβάσιμη). Η παρουσία ουρανίων σωμάτων στον Παρθενώνα είναι άλλωστε συχνή (δες βόρειες και νότιες μετόπες και ανατολικό αέτωμα) και ίσως να οφείλεται σε ερεθίσματα απορρέοντα από την ενασχόληση του φιλοσόφου Αναξαγόρα με την αστρονομία. Οπωσδήποτε οι παραστάσεις ηλίου και σελήνης στον Παρθενώνα αντικατοπτρίζουν το σύγχρονο ενδιαφέρον για την ανατολή και τη δύση των άστρων.

Γ. Οι μετόπες της βόρειας πλευράς σώζονται σε πολύ κακή κατάσταση στην αρχική τους θέση, εκτός από τις 4 - 23, 26 και 30 που χάθηκαν. Δύο μετόπες της σειράς αυτής (Α και D) βρίσκονται στο Μουσείο Ακροπόλεως· η ακριβής τους θέση παραμένει άγνωστη. Το θέμα των μετοπών, όσων σώζονται, είναι η άλωση της Τροίας (η ταύτιση έγινε χάρη στη σκηνή συμφιλίωσης Μενελάου και Ελένης στις μετόπες 24 και 25) προφανώς βασισμένη στο χαμένο έπος του 7ου αι. Ιλίου Πέρσις. Η έλλειψη σκηνών μάχης και βίας και η προετοιμασία των Αχαιών για αναχώρηση παραλληλίζεται με τον σύγχρονο ζωγραφικό πίνακα του Πολυγνώτου στη λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς που περιγράφεται από τον Πausanία (10.25 - 31). Οι σκηνές «διαβάζονται» από τα αριστερά προς τα δεξιά. Στις περισσότερες είναι ορατά μόνο τα περιγράμματα. Η θεμελιώδης αναπαράσταση είναι του Praschniker, 1928, 1 - 141), η ερμηνεία όμως των περισσότερων σκηνών είναι προβληματική. Η πτώση της Τροίας ή μάλλον τα γεγονότα μετά την πτώση που διαδραματίζονται εδώ τοποθετούνται χρονικά χάρη στα ουράνια σώματα των μετοπών 1 και 29, ενώ στις τρεις τελευταίες μετόπες 30 - 32 παριστάνονται οι θεοί του Ολύμπου να συζητούν για την τύχη των θνητών.

Β. μετόπη 1. Ένας ηνίοχος με μακρύ φόρεμα (άνδρας ή γυναίκα;) οδηγεί έναν δίφρο προς τα δεξιά. Συνήθως ταυτίζεται με τη Νύκτα (τότε κυριεύτηκε η Τροία), αλλά η Ηώς, η Ημέρα και η Σελήνη είναι επίσης πιθανές. Ο Ήλιος μάλλον

αποκλείεται, γιατί εμφανίζεται ξανά στην ανατολική μετόπη 14 που σχηματίζει γωνία μ' αυτήν εδώ.

B. μετόπη 2. Σώζονται οι γυμνοί κορμοί δύο πολεμιστών. Ο αριστερός δεν πατάει στο έδαφος, γι' αυτό συμπληρώνεται πάνω σε σκάλα να αποβιβάζεται από πλοίο κατ' αναλογία με τον πίνακα του Πολυγνώτου όπου ένας Αχαιός κατεβαίνει από το πλοίο του Μενελάου για να φέρει νερό για το ταξίδι της επιστροφής. Ο Πausanίας αναφέρει τους πληγωμένους και τους αιχμαλώτους που ζωγράφησε ο Πολύγνωτος κοντά στο πλοίο. Ίσως μια παρόμοια σκηνή να υπήρχε στη

B. μετόπη 3, όπου ένας οπλίτης με ασπίδα στέκει κατά μέτωπο στα δεξιά, ενώ αριστερά ένας άνδρας με κοντό χιτώνα σκύβει (αιχμάλωτος; πληγωμένος; τοξότης που χορδίζει το τόξο;)

B. μετόπη Α. Βρέθηκε κοντά στο βόρειο πτερό του Παρθενώνα το 1840. Άγνωστη η αρχική της θέση. Ένας πολεμιστής με χλαμύδα στέκει κατ' ενώπιο στο κέντρο ενώ πίσω του ένα άλογο που ορθώνεται προς τα δεξιά καταλαμβάνει σχεδόν όλο το πλάτος της μετόπης. Κάτω δεξιά ογκώδης βράχος (ή πεσμένο σώμα;)

B. μετόπη D. Ο Prasniker (1928, 122 κ.ε.), την ταυτίζει με τη μετόπη 23. Δύο μορφές κατευθύνονται προς τα αριστερά: ένας πολεμιστής με ιμάτιο στην πλάτη οδηγεί μια γυναίκα με πέπλο. Η κατεύθυνσή τους προς το πλοίο (;) θεωρήθηκε ένδειξη για την ταύτιση της γυναίκας με την Πολυξένη που οδηγείται στη σφαγή πάνω στον τάφο του Αχιλλέα. Άλλοι βλέπουν εδώ τη διάσωση της Αίθρας, μάνας του Θησέα, από τον εγγονό της Δημοφώντα, θέμα αγαπητό στους Αθηναίους.

B. μετόπες 24 και 25. Η σκηνή εκτείνεται σε δύο μετόπες. Στα δεξιά της μετόπης 25 μία γυναίκα καταφεύγει ικετευτικά στο ξόανο της Αθηνάς (παλλάδιο) στημένο σ' ένα βάθρο προφίλ. Δίπλα της στέκει η Αφροδίτη που αναγνωρίζεται από το σύμβολό της τον Έρωτα, εδώ σε μικρογραφία να πετάει από τον δεξιό της ώμο προς τη μετόπη 24, όπου δύο Αχαιοί σπεύδουν προς τα δεξιά. Χωρίς αμφιβολία έχουμε εδώ τη συμφιλίωση Μενελάου και Ελένης από την Αφροδίτη.

B. μετόπη 26. Από σχέδιο του Dalton που έγινε το 1749 πριν καταστραφεί τελείως η μετόπη, ο Prasniker (1928, 125 - 6, εικ. 84) συμπληρώνει δύο μορφές προς τα αριστερά.

B. μετόπη 27. Ένας άνδρας με χλαμύδα και μία γυναίκα βαδίζουν προς τα δεξιά. Ο Prasniker (1928, 107 κ.ε., εικ. 78) είχε συμπληρώσει στα χέρια του άνδρα ένα αρχαιοπρεπές αγαλματίδιο, ερμηνεύοντας τη σκηνή σαν τη φυγή του Αινεία με τη γυναίκα του και το παλλάδιο. Ο Brommer (1967, 52 - 3) όμως απέκλεισε το αγαλματίδιο από τον Παρθενώνα λόγω διαφοράς μαρμάρου. Άλλωστε το παλλάδιο εικονίζεται ήδη στη μετόπη 25, κι επιπλέον η αθηναϊκή εκδοχή του μύθου υποστήριζε ότι το παλλάδιο κατέληξε στην Αθήνα, επομένως δεν το φυγάδευσε ο Αινείας. Το ζευγάρι ταυτίζεται με την Αίθρα και τον Δημοφώντα (A. Michaelis, *Der Parthenon*, 1871, 140).

B. μετόπη 28. Η μόνη μετόπη του Παρθενώνα που περιλαμβάνει τέσσερις μορφές. Στα δεξιά ένας πολεμιστής με ασπίδα βαδίζει κοιτώντας πίσω, οδηγώντας ένα μικρό αγόρι. Στο κέντρο ένας ηλικιωμένος άνδρας με ιμάτιο που του αφήνει ακάλυπτο μόνο τον ώμο και τον δεξιό βραχίονα ακουμπάει τον ώμο του πολεμιστή. Στα αριστερά στέκει μια γυναίκα. Η επικρατέστερη εξήγησή της σκηνής είναι η φυγή του Αινεία με τον γιο του Ασκάνιο, τον πατέρα του Αγχίση και τη γυναίκα του Κρέουσα. Πολλοί ταυτίζουν τη γυναίκα με την Αφροδίτη, μητέρα του Αινεία, αν και η θεά εμφανίζεται πάλι στη μετόπη 25, πράγμα που κάνει την υπόθεση αμφίβολη.

B. μετόπη 29. Μια γυναίκα έφιππη προς τα δεξιά σε βραχώδες έδαφος. Το άλογο χαμηλώνει το κεφάλι του (που σώζεται στο Μουσείο Ακροπόλεως) δίνοντας την εντύπωση ότι βαδίζει προς τα κάτω, ενώ το έδαφος είναι οριζόντιο. Ο λαιμός και το κεφάλι της γυναίκας ήταν ένθετα. Το ιμάτιο ανεμίζει πίσω της και ίσως να απλωνόταν και μπροστά της, καθώς το τοξωτό θραύσμα αναγλύφου στα δεξιά που συνήθως ερμηνεύεται σαν ημισέληνος μπορεί να είναι μέρος του ιματίου. Η γυναίκα ταυτίζεται με τη Σελήνη και παραβάλλεται με την έφιππη Σελήνη στη βάση του φειδιακού Δία της Ολυμπίας με

τη γέννηση της Αφροδίτης (Παυσανίας 5.11.8). Με τη Σελήνη κλείνει η σκηνή της άλωσης.

B. μετόπη 30. Η σκηνή μεταφέρεται στον Όλυμπο: δύο θεοί, ο ένας στα αριστερά γυμνός, ο άλλος με χλαμύδα.

B. μετόπη 31. Ο Ζευς κάθεται σε βράχο αριστερά, τα σκέλη καλυμμένα με το ιμάτιο. Όρθια μπροστά του μία νεανική φτερωτή μορφή (Ίρις;).

B. μετόπη 32. Η μόνη μετόπη που σώθηκε από τον βανδαλισμό των Χριστιανών, γιατί παρεξήγησαν το θέμα για ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Λείπουν τα κεφάλια. Η σύνθεση είναι συμμετρική με της μετόπης 31: μία θεά, καθισμένη σε βράχο δεξιά, συζητάει με μιαν άλλη θεά, όρθια, που φοράει πέπλο ζωσμένο πάνω από το απόπτυγμα που αφήνει το δεξιό σκέλος ακάλυπτο κι ανασηκώνει την αριστερή άκρη του ιματίου πάνω από τον ώμο. Η καθιστή φοράει χιτώνα και ιμάτιο διπλοτυλιγμένο πάνω στην ποδιά της. Στη μετόπη αυτή είναι φανερό το μεταβατικό στάδιο από τον αυστηρό ρυθμό στον κλασσικό, καθώς η απόδοση των πτυχώσεων ακολουθεί μικτούς τρόπους. Η καθιστή θεά υποθετικά ταυτίζεται με την Ήρα, λόγω συμμετρίας με τον Δία στη διπλανή μετόπη.

Δ. Οι μετόπες της δυτικής πλευράς βρίσκονται ακόμα στη θέση τους στο ναό, πολύ κατεστραμμένες. Το μοτίβο της αμαζονομαχίας, που επαναλαμβάνεται στο εξωτερικό της ασπίδας της Αθηνάς Παρθένου, αμφισβητήθηκε μόνον από τον Brommer (1967, 191 -5), που ταύτισε το θέμα με μάχη Ελλήνων και Περσών. Η τοποθέτηση ιστορικών σκηνών στις μετόπες του Παρθενώνα είναι αμφισβητήσιμη, ενώ η αμαζονομαχία από παράδοση θεωρείται υπαινιγμός στους περσικούς πολέμους. Η κακή κατάσταση των μετοπών δε μας επιτρέπει να ταυτίσουμε τον Θησέα ή και τον Ηρακλή αν υπήρχε – μόνο οι γενικές γραμμές της σύνθεσης είναι πια ορατές, εκτός από τις μετόπες 6 και 7 που χάθηκαν τελείως. Η μάχη αναλύεται σε μονομαχίες πεζών εναλλάξ με μετόπες που παριστάνουν έφιππη αμαζόνα να αποτελείώνει έναν πεσμένο Έλληνα, με εξαίρεση τη μετόπη 1 που έχει ένα μοναχικό ιππέα (άνδρα ή

γυναίκα;). Η φορά της μάχης είναι από τα αριστερά προς τα δεξιά, ανακόπτεται όμως προσωρινά στις μετόπες 2, 10 και 11, όπου η κατεύθυνση είναι από τα δεξιά προς τα αριστερά. Τα κράνη που φορούν οι Έλληνες στις μετόπες χωρίς άλογα στην αναπαράσταση του Prasniker (1954, 5 - 53) είναι υποθετικά, εκτός από της μετόπης 14, όπου σώζεται το κάτω μέρος του λοφίου πίσω από τον ώμο του οπλίτη. Όλοι οι άνδρες είναι γυμνοί, οι γυναίκες ντυμένες (η μετόπη 1 ίσως να αποτελεί εξαίρεση). Στη φάση αυτή νικούν οι αμαζόνες (παράβαλε τη νίκη των κενταύρων στις νότιες μετόπες). Η ομοιότητα των σκηνών με σύγχρονες αττικές αγγειογραφίες και η υποθετική επίδραση της μεγάλης ζωγραφικής τονίζονται συχνά. Μεγάλη ποικιλία παρουσιάζουν οι στάσεις των πεσμένων Ελλήνων, αλλά η πρωτοτυπία των μετοπών αυτών καθώς και των ανατολικών είναι περιορισμένη.

Δ. μετόπη 1. Ιππέας προς τα δεξιά, με κοντό, ζωσμένο χιτώνα και χλαμύδα που ανεμίζει πίσω του, υψώνει το δεξί χέρι, άλλοτε κρατώντας δόρυ. Αντίπαλος δεν εικονίζεται. Είναι αδέβαιο αν παριστάνεται αμαζόνα ή Έλληνας.

Δ. μετόπη 2. Μία αμαζόνα στα δεξιά, με κοντό, ζωσμένο χιτώνα, υψώνει με τα δύο χέρια τον πέλεκυ για να χτυπήσει έναν Έλληνα με ασπίδα.

Δ. μετόπη 3. Αμαζόνα ιππεύει προς τα δεξιά χτυπώντας με το δόρυ στο δεξιό γοφό (εντορμία για την ένθεση της χάλκινης αιχμής) έναν Έλληνα πεσμένο στο αριστερό γόνατο, με το δεξί σκέλος απλωμένο πίσω.

Δ. μετόπη 4. Ένας Έλληνας σε διασκελισμό προς τα δεξιά αρπάζει μια αμαζόνα από τα μαλλιά. Το ιμάτιό του κρέμεται από τον απλωμένο αριστερό βραχίονα. Η ασπίδα στο αριστερό χέρι της αμαζόνας έχει ελλειψοειδή περίμετρο (προοπτική σύντμηση κυκλικής ασπίδας ή πέλτα;).

Δ. μετόπη 5. Έφιππη αμαζόνα προς τα δεξιά πάνω από Έλληνα πεσμένο με τα γόνατα προς το έδαφος, τον κορμό στραμμένο προς τα πάνω.

Δ. μετόπη 8. Εδώ η δράση είναι αδέβαιη: ένας Έλληνας πάνω σ' ένα μεγάλο βράχο χτυπάει μίαν αμαζόνα πεσμένη στα

γόνατα (Ebersole, AJA 3, 1899, 419 - 20). Η υπόθεση του Praschniker (1954, 25 - 31, εικ. 14) ότι εικονίζεται έφιππη αμαζόνα διαταράσσει την εναλλαγή επίπλων και πεζών.

Δ. μετόπη 9. Μία αμαζόνα ιππεύει προς τα δεξιά, με χλαμύδα που ανεμίζει πίσω της, πάνω από έναν Έλληνα καθισμένο προς τα αριστερά που στηρίζεται στο αριστερό χέρι, το δεξί υψωμένο προς το κεφάλι του.

Δ. μετόπη 10. Η μορφή στα δεξιά χάθηκε, ενώ η μορφή στα αριστερά πέφτει νικημένη, υψώνοντας την ασπίδα για προστασία. Αν η ασπίδα είναι πέλτα, τότε η μορφή αυτή είναι αμαζόνα.

Δ. μετόπη 11. Αμαζόνα ιππεύει προς τα αριστερά πάνω από ένα νεκρό Έλληνα, το κεφάλι του κάτω από τις μπροστινές οπλές των αλόγων.

Δ. μετόπη 12. Ένας Έλληνας με ασπίδα μάχεται μια αμαζόνα προς τα δεξιά. Το δεξί του χέρι είναι υψωμένο, ίσως κρατώντας δόρυ (η συμπλήρωση του Praschniker, 1954, 37 - 9, εικ. 22, πρέπει να είναι λάθος).

Δ. μετόπη 13. Έφιππη αμαζόνα προς τα δεξιά χτυπά με το δόρυ τα οπίσθια Έλληνα (οπή για την ένθεση της χάλκινης αιχμής), μισοξαπλωμένου προς τα αριστερά με την πλάτη στο θεατή. Στηρίζει το σώμα του στο δεξί χέρι απλώνοντας το αριστερό προς την κοιλιά του αλόγου. Τα σκέλη του, λυγισμένα, παριστάνονται ανάμεσα στις πίσω κνήμες του αλόγου. Μέρος της χλαμύδας του σώζεται κάτω από το δεξιό πλευρό. Ασυνήθιστος φόβος του κενού στη σύνθεση του χτυπημένου πολεμιστή.

Δ. μετόπη 14. Εδώ είναι φανερή η υπεροχή του Έλληνα: προχωρεί με διασκελισμό προς τα δεξιά τραβώντας μια γονατιστή αμαζόνα από τα μαλλιά. Ο δεξιός του ώμος είναι υψωμένος μάλλον παρά χαμηλωμένος όπως τον θέλει ο Praschniker (1954, 43 - 7, εικ. 26) άρα το δεξί χέρι με το όπλο ήταν υψωμένο. Η αμαζόνα φοράει κοντό ζωσμένο χιτώνα και υψώνει την ασπίδα με το αριστερό, ενώ με το δεξί πιέζει το πλευρό του αντιπάλου. Τα μαλλιά της πέφτουν στους ώμους. Το μοτίβο της αρπαγής από τα μαλλιά δεν είναι ασυνήθιστο στον Παρθενώνα

(παράβαλε την ανατολική μετόπη 1 και την ασπίδα της Παρθένου, Θ. Στεφανίδου - Τιβερίου, Νεοαπτικά, 1979, πίν. 1 - 5). Η ταύτιση του Έλληνα με τον Θησέα βασίζεται μόνο στην πλεονεκτική του θέση και είναι υποθετική.

3. ΖΩΦΟΡΟΣ

Με μόνη εξαίρεση τον Ross Holloway, που υποστήριξε ότι η ζωφόρος του Παρθενώνα εικονίζει την επιστροφή των αρχαϊκών αναθημάτων στις θέσεις τους ύστερα από την περσική εισβολή, είναι γενικά αποδεκτό ότι η ζωφόρος δείχνει την πομπή των Παναθηναίων. Στα Μεγάλα Παναθήναια, κάθε τέσσερα χρόνια, οι Αθηναίοι τιμούσαν τη γέννηση της Αθηνάς με αγώνες, θυσίες και την προσφορά ενός πέπλου στο ξόανο της Αθηνάς Πολιάδος, που τον ύφαιναν επί εννέα μήνες πριν οι εργαστίνες, και τον κεντούσαν με παράσταση γιγαντομαχίας. Αποκορύφωμα της πομπής ήταν η αφιέρωση του πέπλου και κατόπιν οι δύο θυσίες στους βωμούς της Αθηνάς Νίκης και της Αθηνάς Πολιάδος. Η πομπή ξεκινούσε από τα τείχη της πόλης στο Δίπυλο και διέσχιζε την αγορά διά της παναθηναϊκής οδού. Όταν έφθαναν κοντά στον Άρειο Πάγο, πιθανόν να σταματούσαν για να ανασυνταχθούν πριν ανηφορίσουν προς την Ακρόπολη.

Η ζωφόρος αποτελείται από πλάκες διαφόρων μεγεθών, συνολικού αρχικού μήκους 160 μ. Απ' αυτά περίπου τα 16 - 17 μ. είναι γνωστά μόνον από σχέδια των Carrey (1674) και Stuart (1751), ενώ τα 13 - 14 μ. χάθηκαν τελείως. Ο ακριβής αριθμός των πλακών στις μακριές πλευρές αμφισβητείται. Οι πλάκες κάθε πλευράς αριθμούνται χωριστά με λατινικούς αριθμούς και οι μορφές με αραβικούς.

Η πομπή ξεκινάει από τη ΝΔ γωνία του ναού, απ' όπου πορεύονται χωριστά δύο ομάδες, μία προς τη νότια και μετά την ανατολική πλευρά, και η δεύτερη διασχίζει τη δυτική πλευρά, συνεχίζεται αδιάσπαστη στη βόρεια και καταλήγει πάλι στην ανατολική, όπου οι δύο πομπές έρχονται αντιμέτω-

πες. Στη δυτική και βόρεια ζωφόρο οι μορφές βαδίζουν προς τα αριστερά του θεατή, ενώ στη νότια προς τα δεξιά. Στη δυτική ζωφόρο έχουμε ιππείς που προετοιμάζονται για την πομπή, ενώ ιππείς σε καλπασμό καταλαμβάνουν τα δυτικά άκρα των δύο μακρών πλευρών. Ακολουθούν παράλληλες πομπές στη βόρεια και νότια πλευρά αρμάτων, θαλλοφόρων, μετά πινακοφόρων στη νότια μόνο πλευρά, μουσικών, υδριαφόρων, σκαφηφόρων στη βόρεια, και τέλος ζώων για τη θυσία και στα δύο ανατολικά άκρα των μακρών πλευρών. Τελετάρχες και υπηρέτες είναι διασκορπισμένοι σε όλο το μήκος της πορείας. Η ανατολική ζωφόρος αποτελείται από συμμετρικές ομάδες γυναικών και ανδρών καθώς και των δώδεκα θεών που πλαισιώνουν ανά έξι την αινιγματική σκηνή του πέπλου στο κέντρο. Η παρουσία των δώδεκα θεών στην ανατολική ζωφόρο αντιστοιχεί με την εμφάνισή τους στις μετόπες και το αέτωμα της ίδιας πλευράς. Το ύψος της ζωφόρου είναι δεδομένο, γι' αυτό οι καλλιτέχνες αναγκάστηκαν να καταφύγουν σε τεχνάσματα για την απόδοση των μορφών που παριστάνονται σε διάφορα επίπεδα (στο έδαφος, να ιππεύουν, να στέκουν ή να πηδούν πάνω στο άρμα), με αποτέλεσμα τα μεγέθη των μορφών να διαφέρουν αισθητά. Η συστηματική σμίκρυνση των αλόγων πρέπει να αποδοθεί επίσης σε αισθητικούς λόγους, ενώ αντίθετα το μεγαλύτερο μέγεθος των θεών ίσως πρέπει να αποδοθεί σε θρησκευτικούς λόγους.

Τμήματα της ζωφόρου αναπλάθονται σε αττικά ερυθρόμορφα αγγεία του 6' μισού του 5ου αι. π.Χ.

Οι αρχαίες πηγές που αναφέρονται στην πομπή των Παναθηναίων είναι όλες νεώτερες από τον Παρθενώνα, αρχίζοντας από τις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ., και σε ορισμένα σημεία διαφωνούν με τη ζωφόρο. Η διαφωνία αυτή έχει προκαλέσει διάφορες πολύπλοκες ερμηνείες της ζωφόρου, η απλούστερη όμως εξήγηση ίσως πρέπει να αναζητηθεί στην υφή των παρελάσεων που μεταβάλλονται ανάλογα με την περίσταση, τουλάχιστον σε νεώτερες εποχές. (Για τα Παναθήναια και τις πηγές τους βλ. Parke, 31 - 50).

Η περιγραφή ακολουθεί τη φορά της πομπής.

Α. Δυτική ζωφόρος. Σώζεται στην αρχική της θέση, εκτός από τις πλάκες I και II (Βρετ. Μουσ.). Η πομπή αρχίζει με την πλάκα XVI. Η σύνθεση είναι αραιή, με δύο, το πολύ τρεις ανθρώπινες μορφές και μέχρι δύο άλογα σε κάθε πλάκα. Η δράση διακόπτεται από μορφές στατικές που επαναλαμβάνουν ορισμένα μοτίβα λειτουργώντας σαν άξονες της σύνθεσης, π.χ. ο νέος που γυρίζει προς τα πίσω για να δέσει το σανδάλι του ή ο νέος που στέκει κατά μέτωπο. Το μέσο μήκος κάθε πλάκας είναι 1.40 μ., εκτός από τη Δ I και Δ XVI που αποτελούν τμήματα των τελευταίων πλακών της νότιας και της βόρειας ζωφόρου, N I και B XLII.

Η μεγάλη ποικιλία στις ενδυμασίες των ιππέων και των αποβατών όχι μόνο στη δυτική, αλλά και στη βόρεια και νότια ζωφόρο μερικές φορές θεωρείται αντιπροσωπευτική των στολών των 10 ή των 4 φυλών της Αττικής. Παρόμοια κοστούμια έχουν και οι ιππείς στα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία. Συχνά όμως στη ζωφόρο οι νέοι ιππεύουν γυμνοί, όχι βέβαια από ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας, και ίσως δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ιππικό της Αττικής του 5ου αι. π.Χ. δεν ήταν τακτικός στρατός με τα σημερινά δεδομένα. Εκτός από τον κοντό, ζωσμένο χιτώνα, τη χλαμύδα, τον πέτασο, το θώρακα και το κράνος, οι ιππείς ντύνονται και με μη ελληνικές φορεσιές. Από τη Θράκη προέρχονται η βαριά χλαμύδα, οι μπότες («εμβάδες»), και ο σκούφος από δέρμα αλεπούς («αλωπεκίς»). Πιο εξωτικά φαίνονται τα τομάρια αγρίων ζώων. Οι κοντοί χεριδωτοί χιτώνες από χονδρό ύφασμα που φορούν ορισμένοι ιππείς και αποβάτες της βόρειας ζωφόρου καθώς και αποβάτες της νότιας έχουν αβέβαιη προέλευση (μακεδονικοί ή θρακιικοί;). Πολλά από τα όπλα και μέρη των ιπποσκευών ήταν χάλκινα. Η παρουσία βράχων σε όλο το μήκος της ζωφόρου έχει μάλλον διακοσμητικό χαρακτήρα και δε φαίνεται να δηλώνει συγκεκριμένο τοπείο.

Δ XVI. Γυμνός νέος κατά μέτωπο ντύνεται (30).

Δ XV. Δύο άλογα στέκουν ήρεμα στο βάθος, ενώ ένας ιππέας τους περνάει τα χαλινάρια. Ένας άλλος του γυρίζει την πλάτη και υψώνει το αριστερό πόδι σ' ένα βράχο για να δέσει

το σανδάλι του (29). Το μοτίβο της μορφής με το ένα πόδι σηκωμένο θα φθάσει στην ολόγλυφη πλαστική μόλις γύρω στα 330 π.Χ.

Δ XIV. Δύο ιππείς προσπαθούν να συγκρατήσουν ένα αφηνιασμένο άλογο που γυρίζει προς τα πίσω. Και οι δύο πατούν σε βράχους, ο δεξιός (27) με τα πόδια ανοιχτά σε βράχους διαφορετικού ύψους.

Δ XIII. Το άλογο του ιππέα 26 της προηγούμενης πλάκας, που έμεινε προς στιγμή μόνο ετοιμάζεται ν' αγριέψει, ενώ ο μπροστινός ιππέας (25) συγκρατεί το δικό του άλογο: ο πέτασος του κρέμεται στην πλάτη.

Δ XII. Σκηνή με ιδιαίτερη ευαισθησία. Στο βάθος ένα άλογο σκύβει το κεφάλι να ξυστεί στο μπροστινό σκέλος: η χαίτη του, άκοπη, πέφτει δεξιά και αριστερά από το λαιμό του. Μπροστά στον κορμό του αλόγου ένας ιππέας (23) υψώνει το δεξί. Φοράει κοντό ζωσμένο χιτώνα με κόλπο και χλαμύδα και κρατάει ένα ραβδί (μαστίγιο;) στο αριστερό. Οι άκρες του ραβδιού, πρόσθετες, εφάρμοζαν στις οπές στο βραχίονα και το μηρό του ιππέα. Ο ιππέας 23 ή κάποια ανάλογη δημιουργία υπήρξε το πρότυπο παραστάσεων του Ερμή. Με τον Ερμή ταυτίζει τον 23 η Καρδαρά (151) που έδωσε μυθολογικές διαστάσεις στην ερμηνεία της ζωφόρου. Δεξιά στέκει ένας μικρός υπηρέτης με το ιμάτιο του κυρίου του ριγμένο στον ώμο. Αριστερά, ένας άλλος ιππέας (22), με χλαμύδα, στέκει κατ' ενώπιο, με το κεφάλι σκυφτό, απλώνοντας το δεξί χέρι μπροστά από το σώμα. Το μοτίβο αυτό πρωτοεμφανίζεται στη γλυπτική σ' ένα επιτύμβιο ανάγλυφο αποξυομένου από τους Δελφούς (M. A. Zagdoun, Fouilles de Delphes IV.6, 1977, εικ. 14) του αυστηρού ρυθμού. Προς το τέλος του 4ου αι. π.Χ. ο Λύσιππος χρησιμοποιεί τη χειρονομία για να τονίσει την τρίτη διάσταση σε ολόγλυφα έργα όπως ο Έρως (C. Picard, Manuel IV.2, 1963, εικ. 225 κ.ε.) και ο Αποξυόμενος (Picard, εικ. 182 κ.ε.).

Δ XI - IX. Δύο ιππείς σε κάθε πλάκα, για πρώτη φορά σε καλπασμό.

Δ VIII. Στην κεντρική πλάκα της δυτικής ζωφόρου ένας

ιπέας (15) πατάει σ' ένα βράχο προσπαθώντας να συγκρατήσει το άλογό του. Φοράει εξωμίδα (χιτώνα που αφήνει ακάλυπτο τον ένα ώμο), εμβάδες, άλλοτε ένθετες σε οπές στις κνήμες, αλωπεκίδα και βαριά χλαμύδα που ανεμίζει πίσω του (κάπως υπερβολικά αφού στέκει στο έδαφος). Το πρόσωπό του, που χάθηκε αυτόν τον αιώνα, σώθηκε στο εκμαγείο του Elgin: αντίθετα με την πλειοψηφία των ιπέων και αποδατών είναι γενειοφόρος. Ίδιας ηλικίας είναι και ο ιπέας Δ IV 8, όμοια ντυμένος. Συνήθως οι δύο ταυτίζονται με τους ιπάρχους, όσοι όμως βλέπουν μυθικά πρόσωπα στη ζωφόρο ταυτίζουν τον 15 με ήρωα της Αττικής (E. B. Harrison: Ερεχθεύς - Parthenon - Kongress, Basel, 1982).

Δ VII. Δύο ιπείς σε καλπασμό, ο ένας (14) τυλιγμένος σε δορά ζώου πάνω από τον κοντό χιτώνα.

Δ VI. Ο καλπασμός των αλόγων διακόπτεται από τον ιπέα 12, επανάληψη του μοτίβου του 29 που δένει το σανδάλι του, με τη διαφορά ότι ο 12 φοράει κράνος. Το άλογό του δεν εικονίζεται. Πίσω του καλπάζει ο ιπέας 11 ιδιαίτερα στολισμένος: το κράνος του είναι διακοσμημένο με αετούς, έχει ένα γοργόνειο στο στήθος του θώρακα, και τα λουριά που τον συγκρατούν λήγουν σε κεφάλια λεοπαρδάλεων. Εκτός από το κεντρικό λοφίο, το κράνος του θα είχε και πλάγιο, πρόσθετο (οπή για την ένθεση). (Παράβαλε Β XII 47.)

Δ V. Ο ιπέας 10 στα δεξιά μοιάζει με επανάληψη του 11, με άλλη στολή. Είναι από τους λίγους ιπείς που δείχνουν και τα δύο πόδια, το ένα μπροστά από την κοιλιά του αλόγου, το άλλο από πίσω. Εμπρός του, πεζός ακόμα, στέκει ο ιπέας 9, κατ' ενώπιο, με το δεξιό βραχίονα και το δεξιό σκέλος λυγισμένα, αριστερό βραχίονα και αριστερό σκέλος τεντωμένα, το κεφάλι στραμμένο προς το άνετο σκέλος. Θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν αττικός αντίλογος στον Κανόνα του Πολυκλείτου, όπου τα λυγισμένα μέλη βρίσκονται στην ίδια πλευρά, τα τεντωμένα στην άλλη και το κεφάλι στρίβει προς το στάσιμο σκέλος.

Δ IV. Δύο ιπείς σε καλπασμό. Ο πίσω (8) γενειοφόρος,

με θρακική ενδυμασία, μοιάζει με τον VIII 15. Ο μπροστινός (7) όμοιος σχεδόν με τον II 3.

Δ III. Η σύνθεση απηχεί την πλάκα XII. Ένα άλογο στέκει ήρεμο κατά πλάτος ανάμεσα στον αναβάτη του και τον δούλο που στέκεται με τα πόδια σταυρωμένα, γυμνός, συζητώντας με τον τελετάρχη (με ιμάτιο, γενειοφόρος) πίσω από τον κορμό του αλόγου. Ο ιππέας (4) εικονίζεται κατ' ενώπιο, με τον πέτασο κρεμασμένο στην πλάτη, να δένει μια ταινία στα μαλλιά (για τη στάση παράβαλε τους ιππείς XVI 30, XII 22, V 9).

Δ II. Δύο ιππείς σε καλπασμό, ο πίσω (3) σχεδόν επανάληψη του IV 7, φοράει θώρακα πάνω από κοντό χιτώνα. Ο άλλος (2) είναι ο μόνος ιππέας με μακριά μαλλιά. Γυμνός, με χλαμύδα στην πλάτη, γυρίζει να δει τι γίνεται πίσω, εισάγοντας έτσι ένα μοτίβο συχνό στη βόρεια ζωφόρο. Με το αριστερό χέρι ισιώνει το στεφάνι που κάποτε είχε ένθετο στα μαλλιά (οπές). Η στροφή της μορφής γύρω στον άξονά της γίνεται σε τρία στάδια: από τα σκέλη προφίλ προς τα αριστερά προχωρούμε στον κορμό 3/4 προς τα αριστερά, τέλος στο κεφάλι 3/4 προς τα δεξιά. Το πρόσωπο, με τα κυματιστά μαλλιά, το μικρό στόμα, τη ρυτίδα στο μέτωπο και τη σοβαρή έκφραση είναι από τα πιο ευγενικά της ζωφόρου.

Δ I. Ένας μοναχικός τελετάρχης στέκει κατά μέτωπο υψώνοντας το δεξί χέρι και κοιτώντας προς τους ιππείς της δυτικής ζωφόρου που πλησιάζουν.

B. Βόρεια ζωφόρος. Σώθηκε αποσπασματικά, μοιρασμένη ανάμεσα στο Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο Ακροπόλεως. Το μέσο μήκος κάθε πλάκας είναι 1.22 μ. Καθώς στρίβουμε τη γωνία από τη δυτική ζωφόρο η δράση πυκνώνει, ο καλπασμός επιταχύνεται. Όπως οι καλλιτέχνες δε λαβαίνουν πλέον υπόψη το διαχωρισμό των πλακών, οι ιππείς προχωρούν σε στίχους ανά επτά, κρύβοντας ο ένας τον άλλο. Με απaráμιλλη δεξιοτεχνία σκαλίζονται τα επάλληλα σώματα ανδρών και αλόγων σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο χωρίς να χάνεται η έννοια του βάθους. Η συνεχής ροή των ιππέων διακόπτεται μόνον από ένα τελετάρχη (XXIX 89), αποφεύγεται όμως η μονοτονία χάρη στην ποικιλία των στολών και των χειρονο-

μιών και στο επαναλαμβανόμενο μοτίβο του ιππέα που γυρίζει πίσω το κεφάλι. Οι ωραιότεροι ιππείς της ζωφόρου είναι σ' αυτήν την πλευρά, όλοι νέοι, με κοντά, κυματιστά μαλλιά, και σοβαρά, ανέκφραστα πρόσωπα – το αίσθημα εκφράζεται μόνο με μία κλίση του κεφαλιού, με τη χαλάρωση του σώματος. Από τη βόρεια ζωφόρο ξεχωρίζουν:

B XLII. Η πλάκα αποδίδεται σε πολλά χέρια. Συνεχίζεται η προετοιμασία των ιππέων που είδαμε στη δυτική ζωφόρο. Στα δεξιά, ένας μικρός δούλος με το ιμάτιο του κυρίου του ριγμένο στον ώμο, δένει τη ζώνη (;) του ιππέα 133 που στέκει με το σώμα χαλαρό, αριστερό σκέλος άνετο πατώντας στις μύτες πίσω από το δεξί, «σπασμένη» σπονδυλική στήλη, σκυφτό κεφάλι. Το στήσιμο εξαρτάται από πολυκλείτειες μορφές. Με τα δυο του χέρια τακτοποιεί τον χιτώνα του. Το άκαμπτο αλόγο δίπλα του κρύβει τον ιππέα 132 που διασχίζει το βάθος της πλάκας. Αριστερά ένας νέος (131), πεζός ακόμα, στέκει κατ' ενώπιον, στερεώνοντας το στεφάνι του: το μοτίβο απηχεί τον Δ II 2. Από τις επόμενες πλάκες πυκνώνουν οι γραμμές, οι νέοι ιππεύουν πλάι πλάι μέχρι τέσσερις σε κάθε πλάκα.

B XLI. Το κεφάλι του αλόγου του ιππέα 129 είχε σκαλιστεί πολύ μπροστά, γι' αυτό μεταπλάστηκε σε χλαμύδα του επομένου (127).

B. XXXVIII. Ο ιππέας 118 είναι από τους λίγους που γυρίζει την πλάτη κατά 3/4 στο θεατή, θυμίζοντας τον κένταυρο της νότιας μετόπης 1 (εικ. 17). Ο διπλανός (117) φοράει δερμάτινο σκούφο, ο παρακάτω (116) κράνος και θώρακα.

B XXXVI. Οι ιππείς 111 και 112 κοιτάζουν πίσω. Το κεφάλι του 112 ξεπροβάλλει πίσω από τη χαίτη του αλόγου του 113. Το δεξί πόδι του 111 εικονίζεται από την πίσω μεριά του αλόγου. Ο 110 φοράει αλωπεκίδα.

B XXXII. Ο ιππέας 102, γυμνός, με το ιμάτιο τυλιγμένο γύρω στους βραχίονες, γυρίζει πίσω να δει. Ο 101 φοράει χιτώνα με κοντό μανίκι, ζωσμένο μια φορά γύρω στο στήθος κι άλλη μια φορά στη μέση. Η κάτω ζώνη κρύβεται από τον κόλπο. Το διπλό αυτό ζώσιμο, σχετικά σπάνιο στην κλασική τέχνη, χρησιμοποιείται αργότερα και σε Νίκες (π.Χ. Νίκη

Αγοράς S 312, Ridgway, 1981, εικ. 37). Τα μαλλιά του, αδρά εργασιμένα, σχεδόν ατελείωτα, σε αντίθεση με το λείο πρόσωπο, προαναγγέλλουν τεχνάσματα του 4ου αι. π.Χ. (βλ. τον Ερμή του Πραξιτέλη).

B XXXI. Ο ιππέας 97 στερεώνει το στεφάνι του ενώ ο 96 γυρίζει το κεφάλι προς τα πίσω. Ο πρώτος φοράει χονδρό χειριδωτό χιτώνα, ο δεύτερος αχειριδωτο.

B XXIX. Πλάκα με ιδιαίτερη ομορφιά. Ανάμεσα σε δύο ιππείς (ο μπροστινός 88 κοιτάζει πίσω) ένας νέος τελετάρχης με ιμάτιο υψώνει το δεξί χέρι: δεν έχει σωστές αναλογίες, οι λεπτομέρειες όμως είναι δουλεμένες με ευαισθησία.

B XXIV. Εδώ λήγει η πομπή των αλόγων και αρχίζει η πομπή των αποδατών. Οι πλάκες XXIV - XI (σώζονται πολύ αποσπασματικά) εικονίζουν για πρώτη φορά στην αρχαία γλυπτική το άθλημα της απόδασης (οπλίτες σε πλήρη πολεμική εξάρτυση - αποδάτες - ανεβοκατεβαίνουν σε άρματα που τρέχουν). Η απόδαση ήταν ένα από τα αγωνίσματα των Παναθηναίων, η ζωφόρος όμως είναι η μόνη μαρτυρία ότι οι αποδάτες λάβαιναν μέρος και στην πομπή. Ίσως οι σχεδιαστές της ζωφόρου να προτίμησαν να παρουσιάσουν τους οπλίτες σ' αυτό το θεαματικό αγώνισμα για ν' αποφύγουν τις μονότονες σειρές των στρατιωτών. Οι ομάδες περιλαμβάνουν, εκτός από τους αποδάτες, ένα άρμα με 2, 3 ή 4 άλογα, τον ηνίοχο με μακρύ αχειριδωτό χιτώνα κι ένα τελετάρχη που συνήθως παρεμβάλλεται ανάμεσα στον ηνίοχο και τα άλογα. Κάθε ομάδα καταλαμβάνει μία πλάκα και μισές από τις διπλανές. Όλα τα άρματα βρίσκονται σε κίνηση εκτός από το πρώτο, ακόμα σε προετοιμασία, όπου αντί για τελετάρχη έχουμε έναν ιπποκόμο κοντά στα κεφάλια των αλόγων (B XXIV - XXII). Οι ηνίοχοι είναι σε μικρότερη κλίμακα από τους αποδάτες γιατί στέκουν πολύ ψηλότερα από το έδαφος, και οι τελετάρχες μερικές φορές σε μεγαλύτερη, καταλαμβάνοντας όλο το ύψος της ζωφόρου.

B XXII - XXI. Ένας αποδάτης (65) πηδάει στο άρμα που τρέχει. Φοράει κράνος, θώρακα πάνω από κοντό χιτώνα που σχηματίζει χαμηλό κόλπο, και κρατάει ασπίδα.

B XVII. Ένας αποδάτης (57) που φοράει κράνος και εξωμίδα, με την ασπίδα κρεμασμένη με λουρί στην πλάτη, μόλις έχει πατήσει στο άρμα που το οδηγεί ένας μικροσκοπικός ηνίοχος (56). Πίσω τους ένας νέος τελετάρχης (58) στέκει μπροστά στο άρμα της πλάκας XVIII με τα χέρια υψωμένα (παράβαλε τη νότια μετόπη 14, εικ. 18). Λαμπρά σχεδιασμένη, η μορφή ατύχησε στην εκτέλεση. Σε διασκελισμό προς τα αριστερά, με το δεξί πόδι πάνω σε χαμηλό βράχο (άλλοτε ζωγραφιστό), στρέφεται προς τα δεξιά, γυμνός, με το ιμάτιο να του καλύπτει μόνο τον αριστερό βραχίονα και το δεξί σκέλος, σχηματίζοντας πυκνές γραμμικές πτυχές που θαμπώνουν τα περιγράμματα των μελών. Όμοια με τις πτυχώσεις, οι ανατομικές λεπτομέρειες παραμένουν πλησιέστερα στον αυστηρό ρυθμό παρά στον κλασικό. Σε σύγκριση με τις άλλες μορφές ο τελετάρχης 58 είναι γίγας. (Για το μοτίβο παράβαλε B XI 44.)

B XVI*. Ο αποδάτης (55*) βρίσκεται δίπλα στον ηνίοχο πάνω στο άρμα: φοράει ζωσμένο χιτώνα, ασπίδα κρεμασμένη με ιμάντα στην πλάτη.

B XII - XI. Εδώ η μεγαλύτερη σε κλίμακα μορφή είναι ο αποδάτης (47) που τρέχει πίσω από το άρμα πατώντας με το δεξί σ' ένα χαμηλό βράχο και κοιτώντας πίσω: οι ιμάντες του θώρακά του λήγουν σε κεφάλια λεοπαρδάλεων – η γόμφωση στο κέντρο του θώρακά θα στήριζε χάλκινο γοργόνειο (παράβαλε Δ VI 11). Ο μικροσκοπικός ηνίοχος (46) φοράει χιτώνα ζωσμένο πάνω από το απόπτυγμα, γύρω στη μέση και σταυρωτά στο στήθος. Ανάμεσα σ' αυτόν και τα άλογα στέκεται ένας τελετάρχης (45). Την πορεία των αλόγων διακόπτει απότομα ένας ακόμα τελετάρχης (44), ίσως για να προστατεύσει τους πρεσβυτέρους που προηγούνται πεζοί, με αργό βήμα. Ο 44 αποτελεί επανάληψη σχεδόν του XVII 58, με το δεξί χέρι κατεδασμένο, και με τη διαφορά ότι η εκτέλεση εδώ ακολουθεί εξελιγμένες κλασικές μορφές. Ο υπερβολικός τονισμός της μέσης και το φούσκωμα του στήθους θα βρουν το αποκορύφωμά τους στους κορμούς των αετωμάτων. Πιστεύεται ότι από τη σκηνή της πλάκας XI εξαρτάται το άρμα του Ήλιου που

επιτίθεται σ' ένα γίγαντα στο δωμά της Περγάμου (E. Schmidt, *The Great Altar of Pergamon*, 1965, πίν. 21).

BX - IX. Με την πομπή των πρεσβυτέρων ξαναγυρίζει η ατμόσφαιρα της προετοιμασίας. Γενειοφόροι, ντυμένοι με ιμάτια, βαδίζουν ή στέκουν στη σειρά, συζητώντας, προφίλ ή κατά μέτωπο. Μεγάλη ποικιλία στις κομμώσεις: άλλοι φορούν ταινία (ο 38 κοντοστέκεται για να την περάσει στα μαλλιά), άλλοι έχουν κοντά ίσια μαλλιά, ενώ ο 41 διατηρεί χτένισμα αυστηρού ρυθμού με δύο μακριές πλεξίδες που δένονται σταυρωτά στον αυχένα (παράβαλε D ανατολικού αετώματος). Ίσως κρατούσε κλαδί (άλλοτε ζωγραφιστό) στο δεξί χέρι, όπως και οι 34, 35 και 37. Οι πρεσβύτεροι συνήθως ταυτίζονται με τους θαλλοφόρους που λάβαιναν μέρος στην πομπή κρατώντας κλαδιά ελιάς.

B VIII - VII (εικ. 5). Πομπή κιθαρωδών και αυλητών. Μόνο η συμμετοχή των κιθαρωδών στην πομπή και σε μουσικούς αγώνες κατά τη γιορτή των Παναθηναίων μαρτυρείται στις αρχαίες πηγές. Οι πλάκες δε σώζονται σε καλή κατάσταση. Από θραύσματα των κεφαλιών βλέπουμε ότι μερικοί τουλάχιστον κιθαρωδοί ήταν νέοι με μακριά σγουρά μαλλιά δεμένα με ταινία. Φορούν μακρύ χιτώνα και λοξό ιμάτιο. Ο χιτώνας του 27 έχει δύο ζώνες· ο 28 διακόπτει την πορεία καθώς στέκει κατά μέτωπο παίζοντας την κιθάρα του. Οι δύο αυτές μορφές, μαζί με τον κιθαρωδό της νότιας μετόπης 17 (εικ. 19) είναι οι αρχαιότεροι σωζόμενοι κιθαρωδοί της κλασικής γλυπτικής. Οι καλλιτέχνες εδώ παίζουν με τις αντιθέσεις ανάμεσα στις λεπτές, τρεμουλιαστές πτυχές του λινού χιτώνα και τις πλατιές, άλλοτε κυλινδρικές πτυχώσεις του μάλλινου ιματίου. Η διεξαγωγή της θυσίας με συνοδεία μουσικών οργάνων μας είναι γνωστή και από σύγχρονα αττικά αγγεία.

B VI. Ακολουθεί μία πλάκα με τέσσερις νέους που μεταφέρουν στον ώμο μεγάλες υδρίες με νερό για τη θυσία (υδριαφόροι). Είναι τυλιγμένοι σε ιμάτια που αφήνουν γυμνό τον δεξιό βραχίονα με τον ώμο. Ο τελευταίος (19) παριστάνεται σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο στο βάθος, πίσω από τον επί κεφαλής των αυλητών, να σκύβει για να σηκώσει την υδρία του από κάτω

(στοιχείο προετοιμασίας). Σύμφωνα με τις πηγές, υδριαφόροι ήταν οι κόρες των μετοίκων. Ίσως οι νεαροί εδώ ν' αντιπροσωπεύουν μια αρχαιότερη φάση της πομπής.

B V. Τρεις νέοι, όμοια ντυμένοι με τους υδριαφόρους, μεταφέρουν στον ώμο μεγάλους δίσκους (σκάφαι) με πόπανα (γλυκά για την αναίμακτη θυσία). Οι σκαφηφόροι αναφέρονται σαν γιοι μετοίκων, ίσως λοιπόν στις πλάκες VI και V να έχουμε πομπή μετοίκων. Εμπρός τους ένας τελετάρχης (12).

B IV - I. Νέοι ντυμένοι με ιμάτια οδηγούν τα ζώα για τη θυσία, δεμένα με σχοινιά (άλλοτε ζωγραφιστά) στο λαιμό, κριάρια στην πλάκα IV, μοσχάρια στις υπόλοιπες. Τα κριάρια φαίνονται τεράστια σε αναλογία με τα άλογα της ζωφόρου. Τα ζώα βαδίζουν αργά, ήρεμα, σχεδιασμένα με αγάπη και γνώση.

Γ. **Νότια ζωφόρος.** Σώζεται πιο αποσπασματικά απ' όλες, και οι πλάκες είναι ιδιαίτερα φθαρμένες. Μοιρασμένη ανάμεσα στο Βρετανικό Μουσείο και το Μουσείο Ακροπόλεως. Το μέσο μήκος κάθε πλάκας είναι 1.22 μ. Η σειρά των τελευταίων πλακών αμφισβητείται. Η εκτέλεση εδώ φαίνεται πιο διαστική, παρόλο που η νότια πλευρά περιλαμβάνει μερικά από τα ωραιότερα γλυπτά του Παρθενώνα, όπως τις πλάκες III, XXV (εικ. 6), XXX και XL. Η πομπή αρχίζει στη δυτική γωνία και προχωρεί με ταχύ ρυθμό, χωρίς όμως ν' αποφεύγει τη μονοτονία, καθώς εγκαταλείπονται τα τεχνάσματα της δόρειας ζωφόρου. Οι ιππείς εδώ είναι στητοί και κοιτούν ίσια μπροστά, εκτός από τον V 13. Οι χαίτες των αλόγων είναι κουρεμένες και χτενισμένες κατά διαφόρους τρόπους. Ξεχωρίζουν οι πλάκες:

N I. Ένας μοναχικός τελετάρχης ατενίζει προς τους ιππείς που τον έχουν προσπεράσει («αποστέλλων την πομπήν»).

N III - XXIII. Ιππείς καλπάζουν σε πυκνές σειρές.

N III. Η εξπρεσιονιστική απόδοση της χαίτης των αλόγων που μοιάζουν με μικρές, παράλληλες φλόγες, ταυτίζει τον καλλιτέχνη μ' εκείνον της πλάκας XXX.

N IX - X. Οι χαίτες εδώ είναι λείες – οι τρίχες θα ξεχώριζαν ζωγραφιστές.

N XIX. Το μεγάλο κενό ανάμεσα στον ιππέα 47 και τον

μπροστινό του 48 ίσως δηλώνει διαφορετικές σειρές ιππέων. Στην ίδια σειρά με τον 47 ανήκουν και οι ιππείς της πλάκας XX που χάθηκε: οι πέτασοι που φορούν σώζονται μόνο στο σχέδιο του Carrey.

N XXIV - XXXIV. Οι ομάδες των αποβατών και των αρμάτων εδώ περιορίζονται σε μία πλάκα ανά ομάδα. Τα άρματα εικονίζονται σε κίνηση εκτός από τα δύο πρώτα (XXIV και XXV) που είναι ακόμα στο στάδιο της προετοιμασίας. Οι δύο ωραιότερες σκηνές αποβατών όλης της ζωφόρου βρίσκονται εδώ:

N XXV (εικ. 6). Ο αποβάτης (61) στέκει δίπλα στο άρμα, φορώντας κοντό χιτώνα με ακανόνιστο ποδόγυρο, ζωσμένο στο στήθος και στη μέση σχηματίζοντας δύο κόλπους. Η χλαμύδα του είναι στερεωμένη στον αριστερό ώμο, με τις άκρες να πέφτουν συμμετρικά ως τα γόνατα. Οι λεπτές καμπυλωτές πτυχές του χιτώνα τονίζουν τέλεια τον όγκο του σώματος. Η στάση του είναι χαλαρή, με τα γόνατα σμιχτά, το δεξί σκέλος άνετο και προς τα πίσω, το δεξί χέρι κρεμασμένο στο πλευρό με τον δείκτη τεντωμένο – ίσως να συζητάει με τον τελετάρχη (62) που στέκει πίσω από τα άλογα απλώνοντας το χέρι επιτακτικά. Απότηχοι του αποβάτη προς το τέλος του 5ου αι. είναι οι μορφές του Ερμή και του Ορφέα στο ανάγλυφο με την Ευρυδίκη (Ridgway, 1981, εικ. 129).

N XXX. Πλάκα εξαιρετικής ποιότητας, με ιδιαίτερη τεχνική. Ένας αποβάτης (74) γυμνός, με κράνος, ασπίδα στο πλευρό και χλαμύδα που ανεμίζει πίσω του, στέκει πάνω σε τέθριππο, γυρίζοντας να δει πίσω. Το λοφίο του κράνους, η ασπίδα και ο κορμός του εικονίζονται σε προοπτική σύντηξη. Η μορφή είναι σκαλισμένη βαθύτερα από τον κάμπο της πλάκας. Αντίθετα, τα κεφάλια των τεσσάρων αλόγων αποδίδονται αριστοτεχνικά σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο, χωρίς να χάνεται η έννοια του βάθους των επαλλήλων όγκων. Με τις χαίτες να σχηματίζουν ορθές, οξείες φλόγες, τα άλογα αυτά είναι από τα θεαματικότερα του Παρθενώνα. Πουθενά αλλού δε δίνεται τόσο παραστατικά η αίσθηση της ταχύτητας. Η τέχνη εδώ, σχεδόν αφηρημένη, ξεπερνάει τα όρια του χρόνου.

N XXXV - XXXVI. Πομπή πρεσβυτέρων. Καθώς οι πλάκες δε σώζονται σε καλή κατάσταση, βασιζόμαστε στα σχέδια του Carrey για αναπαράσταση των μορφών. Η αργή πορεία διακόπτεται από τη συζήτηση του 91 με τον 93. Οι μορφές πλησιέστερα στο θεατή εξέχουν περισσότερο, οι άλλες σβήνουν σε χαμηλό ανάγλυφο. Τα ιμάτιά τους αποδίδονται με γραμμικές, λίγο μονότονες πτυχές, οι τριγωνικές αναδιπλώσεις όμως μας εισάγουν στον ώριμο κλασικισμό (βλ. και νότια μετόπη 19, εικ. 19).

N XXXVII. Η πλάκα χάθηκε. Στο σχέδιο του Carrey, όχι πολύ ακριβές, διακρίνουμε τρεις άνδρες με ιμάτια που κρατούν πίνακες, μοτίβο που δεν επαναλαμβάνεται στη δόρεια ζωφόρο. Η χρήση των πινάκων είναι αδέβαιη (γραπτά κείμενα ή ζωγραφιστά αναθήματα;).

N XVII*. Στο κενό που ακολουθεί τοποθετείται το θραύσμα ενός σκαφηφόρου που βαδίζει προς τα δεξιά, άρα δεν ανήκει στη δόρεια πλευρά.

N XXXVIII - XLIV. Νέοι με ιμάτια που οδηγούν μοσχάρια στη θυσία. Η σωστή σειρά των πλακών είναι άγνωστη. Τα μοσχάρια βαδίζουν ήσυχα εκτός από το μοσχάρι της πλάκας XXXIX που προσπαθεί να ξεφύγει ενώ ο αφέντης του τραβάει το σχοινί, σπρώχνοντας με το αριστερό πόδι ενάντια σ' ένα χαμηλό βράχο. Το ιμάτιό του έχει γλιστρήσει από το σώμα και κρέμεται από τον αριστερό βραχίονα. Στην πλάκα XLII ένας νέος (120) στέκει κατ' ενώπιο στερεώνοντας το στεφάνι του. Με το ύψωμα των χεριών σηκώνεται και το ιμάτιο αποκαλύπτοντας το κάτω μέρος της κνήμης. Το κεφάλι του μοσχαριού (πλάκα XL) που μουγκρίζει προς τον ουρανό είναι από τα πιο ζωντανά της ζωφόρου. Η πορεία των ζώων στη νότια πλευρά επαναλαμβάνεται αργότερα στα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία (π.χ. κρατήρας του Ζωγράφου του Κλεοφώντα στη Φερράρα, J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, 1972, εικ. 48).

Δ. **Ανατολική ζωφόρος.** Σώζεται σε σχετικά καλή κατάσταση (εκτός από την πλάκα IX), μοιρασμένη στο Βρετανικό Μουσείο, στο Μουσείο Ακροπόλεως και στο Λούβρο (VII).

Αποτελείται από 8 πλάκες (οι VII και VIII είναι μία πλάκα), περίπου τρεις φορές μακρύτερες από των άλλων πλευρών. Η κεντρική πλάκα έχει μήκος 4,5 μ. Μόνο οι I και IX είναι στενές, γιατί αποτελούν τμήματα των τελευταίων πλακών της δόρειας (B I) και της νότιας (N XLIV) ζωφόρου.

Αντίθετα από τις άλλες πλευρές, η σύνθεση της ανατολικής είναι συμμετρική, καθώς οι πομπές των δύο μακρικών πλευρών καταλήγουν εδώ συγκλίνοντας προς το κέντρο της ζωφόρου. Αυτή είναι η μόνη πλευρά που περιλαμβάνει γυναίκες.

Κόρες και τελετάρχες

A I. Συνέχεια της πομπής της νότιας ζωφόρου: ένας μοναχικός τελετάρχης στέκει κατ' ενώπιο, κοιτώντας πίσω, προς τα μοσχάρια που έρχονται από τα νότια.

A II - III. Κόρες βαδίζουν αργά προς τα δεξιά του θεατή ανά δύο, με χιτώνα και ιμάτιο, μερικές φορές με πέπλο πάνω από τον χιτώνα. Πολλές έχουν μακριά μαλλιά που πέφτουν στην πλάτη. Όσες φορούν χιτώνα χωρίς πέπλο, είναι τυλιγμένες στο ιμάτιο που αφήνει μόνο τον δεξιό βραχίονα έξω, οι άλλες με τον πέπλο έχουν το ιμάτιο στην πλάτη. Οι πέπλοι σχηματίζουν χαμηλό κόλπο πάνω από τη ζώνη, καμιά φορά και απόπτυγμα. Οι κόρες της ανατολικής ζωφόρου είναι τα πρώτα κλασσικά δείγματα πεπλοφόρων με το ένα σκέλος άνετο να διαγράφεται κάτω από το ρούχο και το άλλο στηρίζον, κρυμμένο κάτω από κάθετες πτυχές. Οι κόρες της πλάκας II κρατούν φιάλες για σπονδή, οι πίσω κόρες της III οινοχόες για τον ίδιο σκοπό. Μπροστά βαδίζουν δύο ζευγάρια κορών (12 - 15) σηκώνοντας ανάμεσά τους από μία ψηλή βάση κρεμασμένη από ταινίες ή ιμάντες που θα ήταν περασμένοι σε ανοίγματα μεταξύ της βάσης και του αντικειμένου που στήριζε. Τα αντικείμενα αυτά ήταν πρόσθετα σε οπές που σώζονται στο πάνω μέρος των δύο βάσεων. Οι βάσεις έχουν ερμηνευθεί σαν στηρίγματα δίνων, σαν κηροπήγια, οβελοί, ακόμα και σαν πόδια αργαλειού. Γεννάται το ερώτημα αν πρόκειται για θυμιατή-

ρια, κατ' αναλογία με το θυμιατήρι, όλο ανάγλυφο και σε μικρότερη κλίμακα, που σηκώνουν οι κόρες VII 56 και VIII 57. Παρόμοιο θυμιατήρι με κεντρικό, διάτρητο εξόγκωμα για να περνάει ο ιμάς για τη μεταφορά εικονίζεται σ' ένα κρατήρα του Ζωγράφου του Κλεοφώντος στη Φερράρα T. 57 CVP (Parke, εικ. 11). Στην αρχή της πομπής βαδίζουν δύο κόρες με άδεια χέρια (16 και 17).

A VII, VIII και IX. Η πλάκα IX σώζεται μόνο στο σχέδιο του Carrey. Συνέχεια της πομπής της βόρειας ζωφόρου: κόρες βαδίζουν προς τα αριστερά, η μία πίσω από την άλλη. Εμπρός προχωρούν δύο ζεύγη (50 - 51 και 53 - 54) με τα χέρια άδεια. Οι περισσότερες έχουν μακριά λυτά μαλλιά εκτός από την 57 που τα έχει μαζέψει μέσα σε σάκκο. Φορούν πέπλο με χαμηλό κόλπο, μερικές και ιμάτιο που τις καλύπτει ολόκληρες. Οι πίσω σειρές κρατούν φιάλη ή οινόχοη, οι 56 και 57 μεταφέρουν ένα θυμιατήρι κρεμασμένο σ' έναν ιμάντα (η άκρη του κρέμεται κάτω από το δεξί χέρι της 57). Αντικριστά σε κάθε ένα από τα μπροστινά ζεύγη κορών στέκεται ένας τελετάρχης (49 και 52). Ο 49 κρατάει με τα δυο του χέρια ένα κανούν (καλάθι με αντικείμενα για τη θυσία). Πίσω του στέκει ένας ακόμα τελετάρχης (48) προς τα δεξιά, και πίσω από την πλάτη του 48 ένας τέταρτος (47) που υψώνει το χέρι προς το κέντρο της ζωφόρου. Οι κόρες της ανατολικής ζωφόρου συνήθως ταυτίζονται με τις κανηφόρους των πηγών, που όμως δεν κρατούν πλέον κανά γιατί υποτίθεται ότι τα έχουν παραδώσει αφού τα άδειασαν. Οι κόρες στην κεφαλή των δύο πομπών που δεν κρατούν τίποτε συνήθως ερμηνεύονται σαν εργαστίνες (αφού παρέδωσαν τον πέπλο;). Οι κόρες που κρατούν φιάλες επαναλαμβάνονται προς το τέλος του 5ου αι. στην πρόσταση των κορών του Ερεχθείου.

Οι λεγόμενοι επώνυμοι ήρωες της Αττικής

Ανάμεσα στις κόρες και τους τελετάρχες στην αρχή των δύο πομπών και στους δώδεκα θεούς που πλαισιώνουν ανά έξι την

κεντρική σκηνή του πέπλου, στέκουν δύο ομάδες ανδρών με ιμάτια, διαφόρων ηλικιών, έξι στη νότια πλευρά της ανατολικής ζωφόρου και τέσσερις στη βόρεια.

A VI 43 - 46, «βόρειοι ήρωες». Μία ομάδα ανδρών που συζητούν, τρεις γενειοφόροι, ένας νέος. Η πλάκα VI, τώρα πολύ φθαρμένη, αποκαθίσταται με βάση το εκμαγείο του Fauvel που έγινε κατά παραγγελία του Choiseul - Gouffier το 1787. Η στάση των μορφών που γέρνουν προς τα εμπρός ακουμπισμένοι στη βακτηρία τους, συχνά με τα πόδια σταυρωτά, είναι αγαπητή στην ελληνική τέχνη από τους αρχαϊκούς χρόνους. Απόηχοι των «ηρώων» του Παρθενώνα είναι ανδρικές μορφές σε αττικά επιτύμβια του 6' μισού του 4ου αι. π.Χ. (βλ. στήλη Αλέξου του Σουνιέως, W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*², 1979, εικ. 581). Επειδή τα κεφάλια εικονίζονται όλα στο ίδιο ύψος σύμφωνα με την αρχή της ισοκεφαλίας, όσοι σκύβουν περισσότερο φαίνονται ψηλότεροι από τους άλλους άνδρες της ζωφόρου.

A III 18 - 19 και IV 20 - 23, «νότιοι ήρωες». Άνδρες διαφόρων ηλικιών συζητούν χωρισμένοι σε τρεις ομάδες από δύο. Οι τέσσερις στηρίζονται σε βακτηρίες. Ο 18 κρατούσε ένα μεταλλικό ραβδί, άλλοτε ένθετο, επομένως ταυτίζεται πιο πειστικά με τελετάρχη, που οδηγεί τις κόρες της πλάκας III. Ο 21, νεαρός, ακουμπάει σε βακτηρία ρίχνοντας το βάρος του κορμιού του προς τα πίσω αντί για εμπρός, ένα μοτίβο που πρωτοεμφανίζεται στον Παρθενώνα. Σώζεται η αρχική επιφάνεια μόνο της βακτηρίας του 23: ξύλινο ραβδί με ρόζους. Οι στάσεις αναμονής των «ηρώων» δείχνουν πως δεν παίρνουν μέρος στην πομπή. Η πιθανότερη ερμηνεία των μορφών είναι Αθηναίοι αξιωματούχοι «δεχόμενοι την πομπήν». Πιο γνωστοί όμως είναι σαν οι δέκα επώνυμοι ήρωες των φυλών της Αττικής, που μεσολαβούν ανάμεσα στους θεούς και τους θνητούς. Η θεωρία αυτή, που υποστηρίχθηκε συστηματικά πρώτα από τους Α.Σ. Αρβανιτόπουλλο (AM 31, 1906, 38 κ.ε.) και K. Weissmann (Hermes 41, 1906, 619 κ.ε.), είναι πολύ διαδομένη, παρόλο που οι ταυτίσεις των συγκεκριμένων ηρώων είναι αβέβαιες και γίνονται με διαφορετικά κριτήρια

(πρόσφατα π.χ. η Kron τους ξεχώρισε ανάλογα με συγγένειες εξ αίματος, ενώ η Harrison (Essays Thompson, 72) τους είδε σαν ομάδες βασιλέων και μη). Η ταύτιση όμως του 18 με τελε-
τάρχη που προτείνει ο Eckstein μειώνει τον αριθμό των «ηρώ-
ων» σε εννέα, αδυνατίζοντας μία ήδη συζητήσιμη ερμηνεία.

Οι δώδεκα θεοί

Μία από τις εκπλήξεις του Παρθενώνα είναι η παράσταση των δώδεκα ολυμπίων θεών στην ανατολική ζωφόρο, να δέχονται ομαδικά τη θυσία που προορίζεται για την Αθηνά. Η λατρεία τους στην Αθήνα μαρτυρείται από το 522 π.Χ. (J. Travlos, Pictorial Dictionary of Ancient Athens, 1971, 458); αυτή όμως είναι η πρώτη τους εμφάνιση στη γλυπτική. Μεγαλύτεροι σε κλίμακα από τους ανθρώπους, καθισμένοι σε δίφρους (ο Ζευς σε θρόνο), γυρίζουν την πλάτη στην κεντρική σκηνή του πέπλου ατενίζοντας την πομπή. Η στάση και τα ρούχα τους δείχνουν ότι βρίσκονται σε οικείο περιβάλλον, μακριά από επισημότητες. Οι δίφροι του Διονύσου και της Αρτέμιδος έχουν επιπλέον μαξιλαράκια. Οι άνδρες φορούν ιμάτια με εξαίρεση τον Ερμή (χλαμύδα). Σχεδόν όλοι ταυτίζονται από τα σύμβολά τους, όσα σώζονται. Η τοποθέτηση και γενικά η εμφάνιση των θεών έχουν ερμηνευθεί σαν αντανάκλαση των λατρειών τους στην Αττική. Πολλά σημεία όμως παραμένουν σκοτεινά.

A IV 24. Πρώτος από τα νότια ο Ερμής ακουμπάει την πλάτη του σ' έναν άλλο θεό (25). Γυμνός, με τη χλαμύδα (σώζεται η πόρπη) και τον πέτασο στα γόνατά του. Φοράει μπότες («κρηπίδες»). Στο δεξί χέρι άλλοτε ένθετο κηρύκειο. Το αριστερό πόδι πατάει σε χαμηλό βράχο.

A IV 25. Ο μόνος θεός που κάθεται σε φορά αντίθετη από τους άλλους, ίσως για να φανεί ότι δεν είναι ολύμπιος. Ακουμπάει τον δεξιό βραχίονα με οικειότητα στον ώμο του Ερμή και γυρίζει πίσω να δει την πομπή (για τη στάση παράβαλε E και F ανατολικού αετώματος, εικ. 9). Καθώς στρίβει το

κορμί, βλέπουμε τα σκέλη προφίλ προς τα δεξιά, τον κορμό κατ' ενώπιο και το κεφάλι προφίλ προς τα αριστερά. Το μάτι του σκεπάζει μόνο το κάτω μέρος του κορμού και τους μηρούς. Υψώνει το αριστερό χέρι κρατώντας σύμβολο (άλλοτε ζωγραφιστό). Συνήθως ταυτίζεται με τον Διόνυσο που παίρνει τη θέση της Εστίας σε άλλες παραστάσεις των δώδεκα θεών. Η γειτονία με τον αδελφό του τον Ερμή και τη Δήμητρα, θεά των μυστηρίων όπως ο ίδιος, ενισχύει αυτή την άποψη. Η ταύτιση με τον Ηρακλή που προτείνει ο Robertson (1979, 75 - 8) δύσκολα δικαιολογεί το μαξιλαράκι, που ταιριάζει καλύτερα σε μαλθακό θεό.

A IV 26. Η Δήμητρα, με μακριά κυματιστά μαλλιά, κάθετα με τις κνήμες ανάμεσα στις κνήμες του Διόνυσου, τονίζοντας έτσι τις στενές λατρευτικές σχέσεις των δύο θεών. Φοράει πέπλο με απόπτυγμα και κόλπο, και κρατάει δάδα στο αριστερό χέρι, φέρνοντας το δεξί στο πηγούνι. Η χειρονομία δηλώνει θλίψη για το χαμό της κόρης της που την άρπαξε ο Πλούτων. Η ταύτιση της θεάς αμφισβητήθηκε τελευταία από την Kenner (274 κ.ε.) που την βλέπει ως Εκάτη.

A IV 27. Νέος θεός, ρωμαλέος σαν τον Διόνυσο, όμοια γτυμένος, κάθετα ανήσυχος, λίγο απόμερα, βαστώντας με τα δυο του χέρια το δεξί γόνατο, με το δεξί πόδι στον αέρα, το αριστερό ακουμπισμένο σ' ένα χαμηλό βράχο, άλλοτε ζωγραφιστό. Δίπλα στον αριστερό του αστράγαλο διακρίνεται τμήμα δόρατος που θα εκτεινόταν, ίσως ζωγραφιστό, ως πίσω από τον δεξιό του ώμο. Το όπλο και η ασυνήθιστη, στιγμιαία στάση που επαναλαμβάνεται στον Άρη Ludovisi του τέλους του 4ου αι. π.Χ. (M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*², 1961, εικ. 103) ταυτίζουν το θεό αυτό με τον Άρη.

A V 28. Μια μικρότερη σε κλίμακα μορφή, κοριτσίστικη, φτερωτή, στέκει κατ' ενώπιο, με το κεφάλι προφίλ αριστερά. Φοράει πέπλο ζωσμένο στη μέση πάνω από το μακρύ απόπτυγμα, που σχηματίζει τοξωτό κόλπο πάνω από την κοιλιά. Με το αριστερό χέρι τακτοποιεί τα μαλλιά της που λύθηκαν από το πέταγμα. Το δεξί χέρι μπροστά στο στομάχι ίσως κρατούσε ταινία, ζωγραφιστή. Ταυτίζεται άλλοτε με την Ίριδα,

αγγελιαφόρο των θεών, άλλοτε, πιο πειστικά, με τη Νίκη, που εδώ ίσως αποτελεί σύμβολο του Δία.

A V 29. Η Ήρα, με πέπλο που σχηματίζει κόλπο ζωσμένος κάτω από το κοντό απόπτυγμα, γυρίζει προς τον Δία, με το αριστερό χέρι υψώνοντας την άκρη του ιματίου που της καλύπτει το κεφάλι. Η χειρονομία αυτή της «ανακάλυψης» συχνά χαρακτηρίζει συζύγους και νύφες και ταιριάζει ιδιαίτερα στη σύζυγο του Δία. Φοράει στεφάνι από φύλλα.

A V 30. Ο Ζευς κάθεται σε πολυποίκιλο θρόνο, φορώντας μάτιο που αφήνει ακάλυπτο το στήθος, με τον αριστερό βραχίονα ακουμπισμένο στο χαμηλό ερεισίνωτο. Κρατάει σκήπτρο (εν μέρει ζωγραφιστό). Τα πόδια του στέκουν στον αέρα: πατούσαν σε ζωγραφιστούς βράχους (;). Οι μορφές αυτές του Δία και της Ήρας επέδρασαν αποφασιστικά στη μετέπειτα τέχνη.

Στα δεξιά της κεντρικής σκηνής:

AV 36 (εικ. 8). Με την πλάτη στον πέπλο κάθεται η Αθηνά, φορώντας ζωσμένο πέπλο που σχηματίζει κόλπο. Ταυτίζεται χάρη στα φίδια της αιγίδας που την έχει ρίξει στα γόνατα – τα φίδια τυλίγονται στα δάχτυλα του αριστερού της χεριού. Στο δεξί χέρι κρατούσε δόρυ χάλκινο, άλλοτε ένθετο στις τρεις οπές που διασχίζουν διαγώνια τον δεξιό βραχίονα. Στα μαλλιά της οπές για τη στερέωση κράνους ή ταινίας.

AV 37 (εικ. 8). Ένας γενειοφόρος θεός γυρίζει να μιλήσει στην Αθηνά. Η κοντή βακτηρία κάτω από τη δεξιά μασχάλη ίσως υπονοεί την αναπηρία του Ηφαίστου. Η γειτονία του με την Αθηνά πιθανόν να οφείλεται στην κοινή τους λατρεία στον Κεραμεικό.

A VI 38 - 40. Εδώ οι θεοί, σαν από θαύμα, διατηρούν τα πρόσωπά τους.

A VI 38. Η μορφή αυτή υστερεί σε βάθος από τις άλλες. Τα σγουρά μαλλιά και τα γένεια καθώς και οι άφθονες φλέβες στα χέρια και στα πόδια είναι κατάλοιπα του αυστηρού ρυθμού. Φορούσε στεφάνι στα μαλλιά και ίσως κρατούσε τρίαίνα στο υψωμένο αριστερό χέρι. Ταυτίζεται με τον Ποσειδώνα.

A VI 39. Δίπλα του ένας άλλος ιωνικός θεός, ο Απόλλων,

νέος, με κοντά σγουρά μαλλιά διάτρητα για την ένθεση δάφνι-
νου στεφανιού, γυρίζει πίσω να του μιλήσει. Το αριστερό χέρι,
υψωμένο, κρατούσε ένθετο κλαδί δάφνης (οπή στον βρα-
χίονα), το δεξί ακουμπάει στο ιμάτιο.

A VI 40. Η νεαρή θεά στο πλάι του πρέπει να είναι η
Άρτεμις. Τα μακριά κυματιστά μαλλιά της είναι μαζεμένα
πίσω και τυλιγμένα σε σάκκο. Φοράει χιτώνα που γλιστράει
αποκαλύπτοντας τους ώμους, και ιμάτιο. Το μοτίβο του γυ-
μνού ώμου που πρωτοεμφανίζεται στη ζωφόρο του Παρθε-
νώνα θα γίνει αργότερα το χαρακτηριστικό όχι της Αρτέμιδος
αλλά της Αφροδίτης.

Οι υπόλοιπες μορφές της πλάκας VI αποκαθίστανται με
βάση το εκμαγείο του Fauvel.

A VI 41. Η Αφροδίτη είναι όμοια ντυμένη με την Αρτέ-
μιδα, με καλύπτρα στο κεφάλι, και δείχνει προς την πομπή. Η
Άρτεμις έχει περάσει το αριστερό της χέρι κάτω από τον δεξιό
βραχίονα της Αφροδίτης (Δεσπίνης, πίν. 6). Η στενή σχέση
των δύο θεοτήτων τονίζεται έτσι και με το πλέγμα των χεριών,
χωρίς άλλο υπονοώντας κάποια κοινή λατρεία που παραμένει
σκοτεινή.

A VI 42. Η Αφροδίτη ταυτίζεται από την παρουσία του
Έρωτα στο πλάι της, που γέρνει προς τα πίσω, στηρίζοντας
το δεξί του χέρι στα γόνατά της. Ο Έρως κρατάει σκιάδιον –
ίσως παιχνιδιάρικος υπαινιγμός στις σκιαφόρους της πομπής
που παραλήφθηκαν από τη ζωφόρο.

Πού βρίσκονται οι θεοί; στον Όλυμπο, κατ' αναλογία με
τους θεούς της ανατολικής ζωφόρου του θησαυρού των Σιφ-
νίων στους Δελφούς (Boardman, Greek Sculpture, 1978, εικ.
212.2) ή στην Ακρόπολη, κοντά στο χώρο της θυσίας; Μια
τρίτη πιθανότητα είναι να βρίσκονται στην Αγορά, στον περι-
βολο των δώδεκα θεών, απ' όπου περνούσε η πομπή των Πα-
ναθηναίων.

Η σκηνή του πέπλου

Η πιο αινιγματική σκηνή της ζωφόρου ξετυλίγεται στο
κέντρο της πλάκας V.

A V 31 - 32 (εικ. 7). Δύο μικρά κορίτσια που φορούν χιτώνα και ιμάτιο μεταφέρουν στο κεφάλι δίφρους, η 31 κατ' ενώπιον, η 32 προφίλ προς τα δεξιά. Τρία από τα τέσσερα σκέλη των δίφρων ήταν ολόγλυφα, κι απ' αυτά τα δύο ήταν ένθετα σε οπές στον κάμπο πίσω από την 32 και στον βραχίονα της 31. Η 31 κρατάει στο αριστερό χέρι ένα αντικείμενο, πολύ φθαρμένο. Οι υποθέσεις που έγιναν ως τώρα για την ταυτότητά του είναι αμφίβολες (κανούν ή υποπόδιο). Τα δύο κορίτσια μπορεί να είναι διφροφόροι, δηλαδή κόρες μετοίκων που συνόδευαν τις κανηφόρους με καθίσματα, η παρουσία τους όμως κοντά στον πέπλο δύσκολα εξηγείται. Πιθανότερα ταυτίζονται με τις αρρηφόρους, κορίτσια ηλικίας 7 - 11 ετών, που υπηρετούσαν την Αθηνά Πολιάδα για ένα χρόνο, λαβαίνοντας μέρος και στην τελετή της αρχής της ύφανσης του πέπλου. Οι δίφροι συνήθως ερμηνεύονται σαν καθίσματα προορισμένα για τους θεούς («θεοξενία»). Επειδή οι δώδεκα θεοί είναι καθιστοί, μερικοί προσπάθησαν ν' αποδώσουν τα σκαμνιά σε απόντες (Simon, 1982, 140 - 3: Γη Κουροτρόφος και Πάνδροσος) ή στις μορφές 33 και 34. Ο Robertson (Frieze, 12) υπέθεσε ότι οι δίφροι προορίζονταν για τους δύο πέπλους, τον παλιό και τον καινούργιο. Μπορεί όμως να διατυπωθεί και μια νέα υπόθεση: αν αυτά που συνήθως εξηγούνται σαν μαξιλαράκια πάνω στους δίφρους είναι στην πραγματικότητα ενδύματα διπλωμένα (π.χ. χιτώνας και ιμάτιο), τότε μπορούμε να θεωρήσουμε ότι προσφέρονται στην Αθηνά παράλληλα με τον πέπλο. Επομένως, οι δίφροι δεν νοούνται σαν καθίσματα, όπως άλλωστε παρατήρησε και ο Robertson. Για ενδύματα που προσφέρονται στους θεούς παράβαλε έναν πήλινο πίνακα από τους Λοκρούς στο Ρήγιο (Richter, Furniture, εικ. 604).

A V 33. Μία γυναίκα, ντυμένη με χιτώνα και ιμάτιο, ετοιμάζεται να πάρει το σκαμνί από το κεφάλι της 32. Η 33 συνήθως ταυτίζεται με την ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδος, εκτός από όσους δίνουν στη ζωφόρο μυθολογική ερμηνεία (Καρδαρά, 125: Γη).

A V 34. Πίσω από την πλάτη της 33 στέκει ένας ψηλός

άνδρας ντυμένος με τον μακρύ κοντομάνικο χιτώνα των ιερέων. Καθώς η Αθηνά Πολιάς δε φαίνεται να είχε ιερέα, η πιθανότερη εκδοχή είναι ότι εικονίζεται ο άρχων βασιλεύς. Διπλώνει (ή ξεδιπλώνει;) τον πέπλο της Αθηνάς, υπερφυσικών διαστάσεων, με τη βοήθεια ενός αγοριού (35) που έχει ρίξει το ιμάτιο (του άρχοντα;) στον αριστερόν ώμο. Η υπόθεση του Robertson (Frieze) ότι ο μικρός είναι στην πραγματικότητα κορίτσι, βασίζεται στην παρουσία των «ρυτίδων της Αφροδίτης» στο λαιμό και στη συγγενείά του με κορίτσια σε νησιωτικές επιτύμβιες στήλες, αλλά δυστυχώς δεν εξηγεί την καταφανή ομοιότητά του με τους μικρούς υπηρέτες των ιππέων (Δ XII 24 και Β XLII 134). Αν ο 35 είναι αγόρι, ίσως είναι κι αυτός αρρηφόρος (αγόρια αρρηφόροι μαρτυρούνται από τον ψευδο - Πλούταρχο, Βίοι δέκα ρητόρων, Ισοκράτης 839 C).

Μεικά ζητήματα ερμηνείας της ζωφόρου

Η σκηνή του πέπλου δίνει την εντύπωση προετοιμασίας, αλλά το τι ακριβώς συμβαίνει παραμένει υπό συζήτηση. Διπλώνεται ο παλιός πέπλος, ξεδιπλώνεται ή διπλώνεται ο καινούργιος; Αν ο πέπλος που εικονίζεται είναι ο καινούργιος, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι έχει παραδοθεί, άρα έφθασε η πομπή στον προορισμό της; Και πού τοποθετείται η κεντρική σκηνή; Η θέση του ξοάνου της Πολιάδος την εποχή που έγινε η ζωφόρος του Παρθενώνα μας είναι άγνωστη, καθώς ο αρχαϊκός ναός της Αθηνάς είχε καεί από τους Πέρσες και το Ερέχθειο δεν είχε ακόμα χτιστεί. Ίσως το ξόανο να φυλαγόταν σ' ένα προσωρινό κτίσμα πάνω στην Ακρόπολη. Αλλά είναι περισσότερο πιθανό η σκηνή του πέπλου να διαδραματίζεται στην Αγορά, εκεί όπου υφαινόταν ο πέπλος (A. v. Premerstein, *OeJh* 15, 1912, 19 - 21). Αν υποθέσουμε ότι η τοποθέτηση των μορφών στο κέντρο της ανατολικής ζωφόρου ακολουθεί την τοπογραφία των ιερών της Αθήνας, και αν οι δώδεκα θεοί νοούνται ως καθισμένοι στον περίβολό τους στην Αγορά, τότε

ο άρχων βασιλεύς και η ιέρεια μπορούν να τοποθετούν κάπου στην ίδια περιοχή, ίσως κοντά στη γειτονική Βασίλειο Στοά. Αλλά ο τόπος, όπως και ο χρόνος των διαφόρων μερών της ζωφόρου, παραμένει πρόβλημα. Οι σκηνές προετοιμασίας που εμφανίζονται σποραδικά σε όλο το μήκος της ζωφόρου, εναλλάξ με σκηνές πορείας σε κανονικό ρυθμό, δείχνουν πως οι καλλιτέχνες παρουσίασαν μάλλον ένα συνοθύλευμα στιγμών από διάφορα σημεία, τοπικά και χρονικά, της πομπής. Οι ιππείς της δυτικής ζωφόρου βρίσκονται καταφανώς ακόμα κοντά στο Δίπυλο, όσο για τα άρματα, αναμφίβολα δε θα μπορούσαν να ανεβούν ως την Ακρόπολη. Οι κνηφόροι όμως ίσως έχουν προχωρήσει τόσο που άδειασαν κιόλας τα καλάθια τους.

Η έλλειψη συνέπειας στα διάφορα στάδια της πομπής και το σπάσιμο της πορείας σε δύο παράλληλες ομάδες με διαφορετική σύνθεση προκάλεσε κατά καιρούς υποθέσεις ότι η ζωφόρος εικονίζει την πομπή των Παναθηναίων σε διάφορες εποχές. Πρόσφατα η Harrison (Parthenon - Kongress, Basel, 1982), διατύπωσε την άποψη ότι η δυτική πλευρά της ζωφόρου δείχνει την πομπή στα μυθικά χρόνια, η βόρεια στα αρχαϊκά και η νότια στα κλασσικά. Με βάση τις διαφορετικές ενδυμασίες των ιππέων διέκρινε τις τέσσερις σολώνειες φυλές της Αττικής στα βόρεια και τις δέκα κλεισθένειες φυλές στα νότια. Παράλληλη θεωρία διατύπωσε και η Simon (1982, 133 - 4), διακρίνοντας δύο πομπές, την αρχαϊκή (βόρεια) και την κλασσική (νότια).

Οι διαφορές της ζωφόρου από τις περιγραφές της πομπής στις φιλολογικές πηγές έχουν συζητηθεί και πιο πάνω. Η ζωφόρος παραλείπει εντελώς τους αντιπροσώπους των συμμάχων και των αποικιών, καθώς και τις σκιαφόρους και διφροφόρους, κόρες μετοίκων που ακολουθούσαν τις Αθηναίες κνηφόρους με ομπρέλες και σκαμνιά. Παραλείπεται και το πλοίο πάνω στο οποίο μεταφερόταν ο πέπλος, απλωμένος σαν πανί στο κατάρτι. Το πλοίο ίσως να μην ανέβαινε πέρα από τον Άρειο Πάγο. Η παράλειψη του πλοίου και η σειρά των ομάδων στην πομπή (που διαφέρει από την περιγραφή του

Αριστοφάνη, Εκκλ. 730 - 45 και Όρν. 1550 - 2) οδήγησε την S. Rotroff στην υπόθεση ότι το μπροστινό μέρος της πομπής εικονίζεται αφού έμεινε το πλοίο στον Άρειο Πάγο και οι ομάδες ανασυντάσσονται εν όψει της θυσίας.

Η ιδιότυπη σύνθεση της πομπής στη ζωφόρο έκανε τη Χ. Καρδαρά να διατυπώσει την υπόθεση ότι παριστάνεται το μυθολογικό αίτιο της πομπής, δηλαδή η σύσταση των Παναθηναίων από τον Ερεχθέα που τον ταυτίζει με τον Εριχθόνιο και τον αναγνωρίζει στο αγόρι A V 35. Τον ιερέα A V 34 ταυτίζει με τον Κέκροπα και τα κορίτσια A V 31 - 32 με τις κόρες του. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Boardman (1977), που ξεκινώντας από τον μεγάλο αριθμό ιππέων εις βάρος των άλλων ομάδων, ερμήνευσε τη ζωφόρο σαν την πομπή των αφηρωισμένων νεκρών του Μαραθώνα που γιορτάζουν τα Παναθήναια, πράγμα που θα μετέβαλλε κάπως τον χαρακτήρα του ναού, προσθέτοντάς του διαστάσεις ηρώου.

Η μεγάλη ποικιλία των ερμηνειών, από τις οποίες αναφέραμε μόνο ένα μικρό δείγμα, αντανακλά αυτό που στα σύγχρονα μάτια φαίνεται σαν ασυνέπεια της ζωφόρου. Ακολουθώντας την κλασική άποψη, πιστεύουμε ότι εικονίζεται, εξιδανικευμένη βέβαια, η πομπή των Παναθηναίων σαν ένα επαναλαμβανόμενο θρησκευτικό γεγονός, που συμβαίνει σε τακτά χρονικά διαστήματα, προς δόξαν των Αθηναίων και των θεών που τους προστατεύουν.

4. ΑΕΤΩΜΑΤΑ

Τα αετώματα του Παρθενώνα παριστάνουν σκηνές από τη ζωή της Αθηνάς, κατά τον Πausανία (1.24.5) τη γέννησή της από το κεφάλι του Δία και την έριδα με τον Ποσειδώνα για την κυριαρχία της Αττικής. Τη θαυματουργή γέννηση της Αθηνάς παρακολουθούν οι θεοί του Ολύμπου ενώ την έριδα με τον Ποσειδώνα οι ήρωες της Αττικής. Καθώς οι σκηνές έχουν λίγη δράση, οι καλλιτέχνες είχαν την ευκαιρία να δείξουν τη δεξιοτεχνία τους σε παραστάσεις ορθίων, καθιστών και ξαπλωμένων μορφών, ντυμένων (γυναίκες) και γυμνών (άνδρες). Το μεγάλο πρόβλημα της σύνθεσης ήταν η κατανομή των μορφών αυτών στο τρίγωνο του αετώματος: τελικά δεν μεταβάλλονται μόνον οι στάσεις από όρθιες σε ύπτιες καθώς στενεύει ο χώρος, αλλά μειώνεται και η κλίμακα των μορφών σε τρία στάδια από το κέντρο προς τις γωνίες. Όλα τα σωζόμενα αγάλματα είναι κατ' εξαίρεση τελειωμένα και στην πίσω όψη (εκτός από τη Σελήνη του ανατολικού αετώματος) που δεν ήταν ορατή. Στα σχέδια του Carrey (εικ. 21 - 4) βλέπουμε τη λοξή τοποθέτηση πολλών μορφών – κρύβουν έτσι την κυβική τους κατασκευή που ακολουθεί τις τέσσερις όψεις του μαρμαρίνου όγκου. Η απόδοση της ανατομίας και των πτυχώσεων που συναντήσαμε σε πειραματικά σχετικά στάδια στα άλλα γλυπτά του ναού, αγγίζει εδώ την ωριμότητα. Μερικά από τα βασικότερα τεχνάσματα για την απόδοση των πτυχών είναι:

α. η χρήση σταθερών ανατομικών σημείων, π.χ. γόνατα, στήθη, από τα οποία πέφτει το ύφασμα σχηματίζοντας πτυχές παράλληλες με το σώμα ή πτυχές τύπου U (ανάμεσα σε δύο σημεία). Και τα δύο σχήματα τονίζουν το σώμα κάτω από το ρούχο.

β. το διαφανές ύφασμα που αποδίδεται με εναλλαγή ραχών και αυλάκων που χαράζουν το γυμνό σώμα, π.χ. Ν δυτικού αετώματος (εικ. 15). Οι ράχες σε ορισμένες περιπτώσεις χάνουν την οξύτητά τους και μεταβάλλονται σε ταινίες, π.χ. C δυτικού αετώματος.

γ. το ύφασμα που ανεμίζει σχηματίζοντας κατακόρυφες κυματοειδείς πτυχές που επαναλαμβάνονται και οριζόντια στις παρυφές του φορέματος, π.χ. G ανατολικού αετώματος (εικ. 9).

Ο κλασικός ρυθμός, που συνίσταται στη δυναμική αυτή σχέση μεταξύ σώματος και ρούχου, βρίσκεται εδώ σε πλήρη ανάπτυξη. Καθώς δεν παρατηρείται τεχνοτροπική εξέλιξη από το ένα αέτωμα στο άλλο αλλά μάλλον ανάμεσα στις μορφές του ιδίου αετώματος, δεχόμαστε ότι τα αγάλματα των δύο αετωμάτων δουλεύτηκαν παράλληλα. Το βαθύ λάξευμα με τις έντονες φωτοσκιάσεις, η ποικιλία των μεγεθών, η λοξή τοποθέτηση και η προβολή ορισμένων μελών πέρα από το μέτωπο του οριζοντίου γείσου, συντελούν στο να δοθεί στη σύνθεση η τρίτη διάσταση. Η ευρύτητα και η δύναμη της σύλληψης, η ζωντάνια των μορφών και η τάση να ξεφύγουν από τα όρια του χώρου στον οποίο βρίσκονται (τα άκρα του οριζοντίου γείσου θεωρούνται διαπερατά από τα άρματα των ουρανίων σωμάτων) προαναγγέλλουν το μπαρόκ που θα κάνει την εμφάνισή του στην ελληνική τέχνη μόλις τον 2ο αι. π.Χ. με φανερές νύξεις στον Παρθενώνα.

Α. Ανατολικό αέτωμα (εικ. 9 - 12 και 21 - 2). Η αρχαιότερη μαρτυρία του μύθου είναι στη Θεογονία του Ησιόδου (στίχ. 886 - 900). Η Αθηνά γεννιέται από το κεφάλι του Δία που έχει καταπιεί τη μητέρα της Μήτι. Η εικονογραφία πριν από τον Παρθενώνα περιορίζεται σε αρχαϊκή και αυστηρορρυθμική αγγειογραφία, όπου η Αθηνά, μικρογραφική αλλά σε πλήρη πολεμική εξάρτηση, πηδάει από το κεφάλι του πατέρα της που παριστάνεται πάντα καθιστός, άλλοτε σε σκαμνί κι άλλοτε σε θρόνο (K. Schefold, *Götter - und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, 1978, 12 - 20, Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, 1981, 19 - 23,

E. H. Loeb, *Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit*, diss. Jerusalem, 1979, 25 - 7 και 283 - 5, R. Thomas, *JdI* 97, 1982, 47 - 63). Τη σκηνή παρακολουθούν ο Ήφαιστος κρατώντας το τσεκούρι με το οποίο άνοιξε το κεφάλι του Δία, η Ειλείθυια και άλλοι θεοί, όπως η Ήρα, ο Διόνυσος, ο Ερμής, ο Ποσειδών, ο Απόλλων, ο Άρης, η Άρτεμις και σε μια περίπτωση ο Ηρακλής.

Η σύνθεση των γωνιακών μορφών του αετώματος διασώθηκε στο σχέδιο του Carrey (εικ. 21 - 2). Η σκηνή της γέννησης τοποθετείται χρονικά το ξημέρωμα καθώς πλαισιώνεται από το άρμα του ήλιου που ανατέλλει και της σελήνης που δύει (παράβαλε τις βόρειες και ανατολικές μετόπες του Παρθενώνα και τη βάση του Δία της Ολυμπίας με τη γέννηση της Αφροδίτης). Και τα δύο άρματα κατευθύνονται προς τα δεξιά του θεατή, πράγμα ασυνήθιστο για την κλασσική τέχνη, που έχει όμως ένα προηγούμενο στο αρχαϊκό αέτωμα του θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς (Boardman, *Greek Sculpture* 1978, εικ. 211). Τα αγάλματα που σχεδίασε ο Carrey μεταφέρθηκαν στο Λονδίνο. Άλλα θραύσματα που βρέθηκαν μετά την αποχώρηση των Τούρκων και αποδίδονται, όχι πάντα ασφαλώς, στο ανατολικό αέτωμα, βρίσκονται στην Αθήνα.

Επειδή τα σύμβολα των μορφών έχουν χαθεί και η εικονογραφία δεν ακολουθεί παραδοσιακά πρότυπα, η ταύτιση παραμένει προβληματική. Για ευκολία ακολουθούμε το καθιερωμένο σύστημα του A. Michaelis (*Der Parthenon*, 1870), ονομάζοντας τις μορφές με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου.

Η σύνθεση των ακραίων μορφών του ανατολικού αετώματος, αντίθετα με του δυτικού, είναι συμμετρική. Και στα δύο άκρα, από τη γωνία προς το κέντρο, υπάρχουν ένα άρμα, μια ξαπλωμένη μορφή και δύο καθιστές. Στη νότια κερκίδα η σύνθεση ολοκληρώνεται με μια γυναικεία μορφή που τρέχει – σε μερικές αναπαραστάσεις συμπληρώνεται μια αντίστοιχη μορφή (κατά κανόνα ανδρική) στη βόρεια κερκίδα.

Νότια κερκίδα

A (Ήλιος), B, C (κεφάλια αλόγων) (εικ. 21). Το κεφάλι (χαμένο πριν από την εποχή του Carrey) και οι δύο βραχίονες του Ήλιου που κρατούσαν τα χαλινάρια ξεπροβάλλουν μέσα από τη θάλασσα που δηλώνεται με κυματοειδείς εξογκώσεις.

D (εικ. 9). Γυμνός νέος, αντικρίζει τον ανατέλλοντα ήλιο μισοξαπλωμένος σ' ένα τομάρι πάνθηρα ή λιονταριού. Η μόνη μορφή του αετώματος που διατηρεί το κεφάλι, έστω και σε κακή κατάσταση. Η κόμμωσή του είναι αυστηρού ρυθμού, με δύο μακριές πλεξίδες που δένονται σταυρωτά πάνω από τον αυχένα (παράβαλε τον θαλλοφόρο 41 στην πλάκα X της βόρειας ζωφόρου). Η εντορμία για τη σύνδεση του δεξιού ποδιού ίσως να είναι ένδειξη ρωμαϊκής ή και παλαιότερης επισκευής. Η στάση του θυμίζει συμποσιαστή, γι' αυτό συνήθως συμπληρώνεται μ' ένα κάρναρο ή σκύφο στο υψωμένο δεξί χέρι. Μερικοί τον ταυτίζουν με τον Διόνυσο και αναγνωρίζουν στο τομάρι κεφάλι και πόδια πάνθηρα, άλλοι προτιμούν τον Ηρακλή (λεοντή). Και οι δύο δεν είναι Ολύμπιοι θεοί αλλά παρακολούθησαν τη γέννηση της Αθηνάς και συχνά παριστάνονται ως συμποσιαστές, στην εποχή αυτή όμως κανείς τους δεν εμφανίζεται γυμνός και αγένειος. Από τη μόρφη D εξαρτάται ο Διόνυσος στο μνημείο του Λυσικράτη του 335/4 π.Χ. (B. R. Brown, *Anticlassicism in Greek Sculpture*, 1973, εικ. 59) καθώς κι ένας γενειοφόρος τύπος Ηρακλή του τέλους του 4ου αι. π.Χ. (Travlos, *Pictorial Dictionary*, εικ. 360: ελληνιστικό αντίγραφο).

E, F (εικ. 9). Σ' ένα κομμάτι μάρμαρο είναι δουλεμένες δύο γυναίκες καθισμένες πάνω σε κασέλες. Η μία είναι κατά μέτωπο, η άλλη στρέφεται προς την G που τρέχει προς το μέρος της. Φορούν και οι δύο πέπλο ζωσμένο στη μέση και ιμάτιο. Συνήθως ταυτίζονται με τη Δήμητρα και την Κόρη, που όμως κατά την παραδοσιακή εικονογραφία κάθονται σε στρογγυλά καλάθια (κίστες). Ο πέπλος της E είναι ζωσμένος κάτω από το

απόπτυγμα· το ιμάτιο της καλύπτει τα πόδια σχηματίζοντας πτυχές που τεντώνονται ανάμεσα στο αριστερό γόνατο και τη δεξιά κνήμη. Ακουμπάει τον αριστερό βραχίονα στον ώμο της F (παράβαλε τον Διόνυσο και τον Ερμή της ανατολικής ζωφόρου). Ο πέπλος της F σχηματίζει χαμηλό κόλπο που απλώνεται στην ποδιά της. Η γειτονία των Ελευσινιακών θεοτήτων με τον D ενισχύει την ταύτισή του με τον Διόνυσο ή τον Ηρακλή.

G (εικ. 9). Νεαρό κορίτσι που τρέχει προς την F κοιτώντας πίσω προς το κέντρο του αετώματος. Ο πέπλος είναι ζωσμένος κάτω από το απόπτυγμα που ανεμίζει προς δύο κατευθύνσεις ταυτόχρονα, και ανοίγει στο πλάι αφήνοντας το αριστερό σκέλος ακάλυπτο (παράβαλε τις λαπιθίδες των νοτίων μετοπών). Πίσω της κρατούσε το ιμάτιο να φουσκώνει σαν πανί καθ' όλο του το μήκος. Αν και τόλμησε να κόψει τόσο βαθιά το μάρμαρο πίσω από τη μορφή, δυσκολεύτηκε όμως ο τεχνίτης στην λεπτολόγο απόδοση των πτυχών του πέπλου που καταλήγουν να κρύβουν το σώμα αντί να τονίζουν την κίνηση. Η φούστα αναλύεται σε κυματοειδείς κοίλες πτυχές που θυμίζουν περισσότερο ακανόνιστες ραβδώσεις κίονα. Η ταύτιση της μορφής είναι προβληματική: Εκάτη, Ήβη, Άρτεμις;

Βόρεια κερκίδα

K, L, M (εικ. 22). Τρεις γυναίκες που φορούν χιτώνα και ιμάτιο. Η K είναι καθιστή κατά μέτωπο πάνω σ' έναν απροσδιόριστον όγκο, με τὸ κεφάλι στραμμένο προς τη σκηνή της γέννησης. Η L κάθεται στην άκρη ενός βράχου· στην αγκαλιά της αναπαύεται ξαπλωμένη η M. Πάνω στο βράχο είναι ριγμένο ένα ιμάτιο. Και οι δύο μορφές L και M είναι δουλεμένες σ' ένα κομμάτι μάρμαρο. Το μοτίβο του χιτώνα που γλιστράει αφήνοντας τον έναν ώμο γυμνό που το συναντήσαμε στην Άρτεμι της ανατολικής ζωφόρου, επαναλαμβάνεται στην K και M. Στις καθιστές K και L παρατηρούμε σπουδές πτυχώσεων που τεντώνονται ανάμεσα στις κνήμες. Και στις τρεις γυναίκες τονίζεται η αντίθεση ανάμεσα στο λεπτό, διαφανές ύφασμα

του χιτώνα και στις πλατιές πτυχές του μάλλινου ιματίου. Μία από τις πιο εξελιγμένες τεχνοτροπικά μορφές του Παρθενώνα, η Μ στρέφεται ελαφρά γύρω από τον άξονά της, τα σκέλη τυλιγμένα με το ιμάτιο, ο χιτώνας να σχηματίζει τοξωτό κόλπο πάνω από τον τριγωνικό χώρο της κοιλιάς. Ο σχηματισμός των πτυχών του ιματίου που συγκλίνουν ανάμεσα στα σκέλη θα επαναληφθεί αργότερα, με τάση μανιερισμού πλέον, στην όρθια Νίκη από το θωράκειο του ναού της Αθηνάς Νίκης (Μουσ. Ακροπ. 989, Ridgway, 1981, εικ. 76 - 7). Η ταύτιση της πληθωρικής Μ με την Αφροδίτη, σχεδόν γενικά παραδεκτή, περιορίζει τις προτάσεις για την L, με πιθανότερη τη Διώνη, μητέρα της Αφροδίτης που τη δέχεται στην αγκαλιά της κατά τον Όμηρο (Ιλιάς Ε 370 - 1, «ή δ' ἐν γούνασι πῖπτε Διώνης δι' Ἀφροδίτη, / μητρός ἐῆς· ἢ δ' ἀγκάς ἐλάζετο θυγατέρα ἦν»). Ο Berger (1974, 35) προτιμά την L ως Ἄρτεμι που ήδη συνδέεται στενά με την Αφροδίτη στην ανατολική ζωφόρο, ενώ η Harrison (1977) προτείνει τη Θέμιδα σαν θεά της επιβολής του νόμου που συμβολίζεται από τον μάντα ζωσμένο σταυρωτά στο στήθος της (ο συμβολισμός όμως αυτός αποδυναμώνεται με την επανάληψη του μάντος σε άλλες θεότητες, δες Ο. Παλαγγιά, *Hesperia* 51, 1982, 101 - 13). Η Κ συνήθως ταυτίζεται με την Εστία εκτός από τον Berger (1974, 35), που τη βλέπει σαν Λητώ πλάι στην Ἄρτεμι (L).

Ο (εικ. 12). Κεφάλι αλόγου από το τέθριππο της Σελήνης – αρχικά εξείχε κάτω από το μέτωπο του οριζοντίου γείσου. Η παρειά είναι εξαιρετικά σχηματοποιημένη, ενώ το υπόλοιπο κεφάλι πάλλει από ζωή, με μισάνοιχτο στόμα και διεσταλμένα ρουθούνια. Χάρη στην ισορροπία του σχεδίου που ενοποιεί τα αφηρημένα και νατουραλιστικά στοιχεία, το κεφάλι αυτό προβάλλεται ως αρχέτυπο αλόγου, το πιο τέλειο άλογο της αρχαίας τέχνης.

Θραύσματα στο Μουσείο Ακροπόλεως

Τα θραύσματα αυτά βρέθηκαν κοντά στην ανατολική

πρόσοψη του Παρθενώνα. Η ακριβής τους θέση στο αέτωμα (εκτός από της N) είναι προβληματική γιατί δεν περιλαμβάνονται στο σχέδιο του Carrey.

H (εικ. 10). (Μουσ. Ακροπ. 880). Βρέθηκε το 1836. Κορμός ώριμου άνδρα με τα χέρια υψωμένα. Στο αριστερό πλευρό δύο μικρές οπές για την ένθεση μεταλλικού τελαμώννα ξίφους(;). Σώζεται η μία άκρη του ιματίου που έπεφτε από τον αριστερό ώμο. Από τη στροφή του λαιμού προς τα δεξιά φαίνεται ότι βρισκόταν στη βόρεια κερκίδα παρκολουθώντας την κεντρική σκηνή. Στην αρχή ταυτίστηκε με τον Ήφαιστο με υψωμένο το τσεκούρι, αλλά τώρα ο Άρης ή ο Ποσειδών φαίνονται πιο πιθανοί. Η συνηθισμένη αναπαράσταση τον θέλει να οπισθοχωρεί με το αριστερό σκέλος λυγισμένο, γέρνοντας έντονα προς τα πίσω. Αντίθετα, ο Δεσπίνης προτείνει στάση διασκελισμού με προβαλλόμενο το δεξιό σκέλος. Από τη στάση του και το προτεινόμενο αρχικό ύψος ορίζεται και η θέση του H στο αέτωμα, που ποικίλλει από το γείσο 15 + 16 (Harrison, AJA 1967, 36 και Beyer, 1974, 141) 16 (Carpenter, 1933, 24, εικ. 4) 16 + 17 (Δεσπίνης, 56) και 17 (Jeppesen, ActaArch 24, 1953, 124).

N (εικ. 11) (Μουσ. Ακροπ. 881). Βρέθηκε το 1840. Ταυτίζεται με τον κορμό της Σελήνης που οδηγεί το τέθριππο στη δύση στη βόρεια γωνία του αετώματος. Ο πέπλος της είναι ζωσμένος στη μέση και σταυρωτά στο στήθος. Ο κόμπος της ζώνης γύρω από τη μέση και οι περόνες που συγκρατούσαν τον πέπλο στους ώμους ήταν πρόσθετα, από χαλκό. Φοράει κοντό επίδλημα στην πλάτη, που είναι εργασμένη μόνο σε αδρές γραμμές.

Πεπλοφόρος Wegner (Μουσ. Ακροπ. 6711 και 6712). Άνω και κάτω μέρος ισταμένης πεπλοφόρου. Δεν υπάρχει σημείο ένωσης. Πρώτος ο M. Wegner (AM 57, 1932, 92 - 101) συσχέτισε τα δύο θραύσματα, αποδίδοντάς τα στην Ήρα του ανατολικού αετώματος. Η μορφή στέκει κατά μέτωπο, με στηρίζον σκέλος το δεξί, με πέπλο ζωσμένο κάτω από το απόπτυγμα να σχηματίζει κόλπο. Το αρχικό της ύψος είναι προβληματικό (οι αναπαραστάσεις κυμαίνονται από 3.20 σε 2.85 μ.), το ίδιο και

η θέση της στο αέτωμα. Η συσχέτισή της με το θραύσμα κεφαλιού Μουσ. Ακροπ. 2381 παραμένει επίσης υπό συζήτηση. Όσοι δέχονται ότι το κεφάλι της ανήκει, την ταυτίζουν με την Ήρα. Το θραύσμα του κεφαλιού έχει κυματιστά μαλλιά δεμένα με ταινία, καλύπτρα τραδηγμένη πίσω, και τρεις σειρές οπές για την ένθεση μεταλλικών κοσμημάτων, ίσως φύλλων κατ' αναλογία με το στεφάνι της Ήρας στην ανατολική ζωφόρο. Στην κορυφή του κεφαλιού υπάρχει οπή για την τοποθέτηση μηνίσκου. Η αποκατάσταση της στροφής του κεφαλιού, ακόμα και το φύλο, είναι αδέβαιη. Σαν Ήρα, παριστάνεται κατά μέτωπο, να υψώνει την καλύπτρα με το αριστερό (Berger, 1980, πίν. 18.3 και Brommer, 1963, πίν. 151, 2), ή στραμμένη στα δεξιά του θεατή με την καλύπτρα να πέφτει σαν φόντο πίσω από το αριστερό μέρος του προσώπου (Harrison, AJA 1967, πίν. 21, εικ. 29, που την παραβάλλει με την Ευρυδίκη στο ανάγλυφο με τον Ερμή και Ορφέα, Ridgway, 1981, εικ. 129). Σαν Ήρα, η μορφή τοποθετείται στο πλευρό του Δία, στο γείσο 11 (Harrison, AJA 1967, 34), 12 (Berger, 1980, πίν. 18.3) ή 14 (Beyer, 1974, 133). Πρόσφατα ο Δεσπίνης αποσυνδέει την πεπλοφόρο από το κεφάλι 2381 χαμηλώνοντας το αρχικό ύψος της μορφής κι εγκαταλείποντας την ταύτιση με την Ήρα, και την τοποθετεί στο γείσο 15 (44 κ.ε.).

Άλλοι θεωρούν το κεφάλι 2381 ανδρικό, όπως ο J. Margadé (BCH 80, 1956, 161 κ.ε.) που το συνέδεσε με τον Ήλιο της νότιας γωνίας ερμηνεύοντας τις οπές σαν υποδοχές ακτίνων (μια άποψη που δε βρήκε ανταπόκριση) και τελευταία ο Δεληβορριάς που το αποδίδει στον Δία.

Θραύσμα από καύκαλο χελώνας (Μουσ. Ακροπ. 6673) (Δεσπίνης, 37 - 44, πίν. 39 - 40 και 41.2, 4, εικ. 1). Αναγνωρίστηκε σαν παρθενώνειο γλυπτό από τον Brommer (1963, 100), που το συνέδεσε με το κήτος της Αμφιτρίτης του δυτικού αετώματος. Αποκαθίσταται όμως τώρα από τον Δεσπίνη σαν τμήμα λύρας, μαζί με μέρος του βραχίονα του μουσικού. Η απόδοση της λύρας στον Απόλλωνα του ανατολικού αετώματος είναι περισσότερο προβληματική, καθώς ο Απόλλων δεν εμφανίζεται ποτέ στη γλυπτική με λύρα.

Αριστερό χέρι που κρατάει άτρακτο κεραυνού (Εθν. Μουσ. 5679) (Δεσπίνης, 15 - 21, πίν. 17 - 20 και 21.1). Ο κεραυνός αποκαθίσταται ως χάλκινος, ακτινωτός, με πτερύγια (που συνήθως μαρτυρούνται από το τέλος του 5ου αι. π.Χ.). Με κριτήρια το μέγεθος, το μέγεθος, την τεχνοτροπία και τη διάβρωση από νερό ο Δεσπίνης το αποδίδει στον Δία.

Προβλήματα αποκατάστασης των μορφών στο κέντρο του ανατολικού αετώματος

Καθώς τα αγάλματα στο μέσο του αετώματος αφαιρέθηκαν πιθανόν στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, οι μόνες ενδείξεις για τη θέση τους είναι τα ίχνη που άφησαν στο πάνω μέρος του οριζοντίου γείσου. Τα ίχνη αυτά μελετήθηκαν κυρίως από τον B. Sauer (AM 16, 1891, 59 - 94) και τον Carpenter, (1933, 1 - 88) και πρόσφατα πάλι από τους Beyer και Δεσπίνη. Τα δύο βασικότερα ερωτήματα που παρουσιάζουν είναι:

α. αν στο κέντρο του αετώματος υπήρχε μια μορφή στον άξονα ή δύο δεξιά και αριστερά από τον άξονα.

β. αν οι μεγάλοι λοξοί πρόβολοι των γείσων 10 - 11 και 16 (Δεσπίνης, εικ. 3) στήριζαν καθιστές μορφές ή άρματα.

Σχετικά με το πρώτο πρόβλημα, οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν ότι κάπου στο μέσο βρισκόταν ο Ζευς, καθιστός, όπως τον θέλει η παραδοσιακή εικονογραφία της γέννησης της Αθηνάς. (Μ' αυτή την άποψη διαφωνούν κυρίως οι A. Furtwängler, Intermezzi, 1896, 17 - 32 και Jeppesen, 1963, 76 - 7.c-d, που τοποθετούν την Αθηνά στο κέντρο και τον Δία σε πλαϊνή κερκίδα, και ο Beyer (1977, Beil. 3, 1) που τοποθετεί τον Δία στο κέντρο αλλά όρθιο.) Στα κεντρικά γείσα 12 και 13 (Δεσπίνης, εικ. 3) σώζονται ίχνη τριών προβάτων, ένας κάθετος στο βόρειο άκρο του γείσου 12 και δύο συγκλίνοντες προς τα έξω κατά μήκος του γείσου 13. Στον τραπεζοειδή χώρο που

ορίζεται από τους δύο προβόλους του γείσου 13 σώζονται δύο εξάρματα, ένα τετράγωνο πίσω κι ένα μακρόστενο λίγο πιο μπροστά. Πιστεύοντας ότι στο κέντρο του αετώματος υπήρχε ένα μόνο άγαλμα, ο Carpenter (1933, 30 - 9) υποστήριξε ότι οι συγκλίνοντας πρόβολοι του γείσου 13 στήριζαν μία και μοναδική πλίνθο. Το τετράγωνο έξαρμα το είδε σαν ένδειξη για την ύπαρξη ενός υποθέματος που θα υποβοηθούσε την τοποθέτηση του αγάλματος, ενώ το μακρόστενο έξαρμα θα χρησίμευε σαν πρόσθετη έδραση στο κέντρο της πλίνθου. Την άποψη ότι στον άξονα του αετώματος υπήρχε μία και μοναδική μορφή την ακολούθησαν και οι περισσότεροι νεώτεροι ερευνητές (Jepesen, Harrison, Berger, Beyer). Αντίθετα, ο Δεσπίνης (67 κ.έ.) αναδιώνει την κεντρική ιδέα παλαιότερων αναπαραστάσεων με δύο μορφές εκατέρωθεν του άξονα, (δες π.χ. Ν. Σβορώνος, *Journal International d' Archéologie Numismatique* 14, 1912, 193 - 330 και Α. Β. Cook, *Zeus III*, 1940, πίν. 58, 3). Αφού ερεύνησε ξανά τη διάβρωση των επιφανειών των γείσων 12 και 13, ο Δεσπίνης εξήγησε τα εξάρματα σαν εδράσεις φύλλων μολυβιού που τοποθετήθηκαν κάτω από τις άκρες των πλίνθων για να εμποδίσουν τη διάβρωση των επιφανειών έδρασης από τα λιμνάζοντα νερά της βροχής. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, το μακρόστενο έξαρμα στο γείσο 13 δεν μπορεί να θεωρηθεί σημείο έδρασης του κέντρου, αλλά της άκρης της πλίνθου. Επομένως η πλίνθος του αγάλματος πρέπει να τοποθετηθεί στον νότιο λοξό πρόβολο του γείσου 13 και στον κάθετο πρόβολο του γείσου 12, ενώ ο άλλος λοξός πρόβολος του γείσου 13 δηλώνει την πλίνθο ενός άλλου αγάλματος, τοποθετημένου στα δόρεια του άξονα του αετώματος.

Οι περισσότερες αναπαραστάσεις της κεντρικής σκηνής ως τώρα (με εξαιρέσεις των Beyer, Berger και Brommer) βασίζονταν σε μερικές τουλάχιστον από τις μορφές του κυκλικού βωμού (προστομιαίο σε δεύτερη χρήση) της Μαδρίτης (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Brommer, 1963, εικ. 10 και Δεσπίνης, πίν. 68 - 71. Πρώτος διδάξας ο R. Schneider, *Die Geburt der Athena*, 1880). Ο Ζευς κάθεται σε θρόνο προς τα δεξιά του θεατή, πλαισιωμένος από την Αθηνά που στεφανώνεται από

μία μικρή ιπτάμενη Νίκη και πίσω του τον Ήφαιστο. Δίπλα στον Ήφαιστο οι τρεις μοίρες, που γρήγορα αναγνωρίστηκαν σαν έργα του 4ου αι. π.Χ., γι' αυτό και θεωρήθηκαν εμβόλιμες από τον αντιγραφέα. Ο Carpenter (1933, 42 - 7, εικ. 10) ήταν ένας από τους λίγους που περιέλαβαν τις τρεις μοίρες στην αναπαράσταση του αετώματος. Ο Δεσπίνης όμως αποσυνδέει τώρα αποφασιστικά ολόκληρη την παράσταση του δωμού από τον Παρθενώνα, αποδεικνύοντας ότι οι μορφές ανήκουν σε μια ενιαία σύνθεση του 4ου αι. π.Χ. Από το δωμό της Μαδρίτης θεωρείται τώρα παρθενώνειο μόνο το μοτίβο αλλά όχι η τεχνοτροπία της Αθηνάς, που παριστάνεται όρθια σε μεγάλη κλίμακα δίπλα στον Δία (συνήθως τοποθετείται στο γείσο 14), αντίθετα από την πραδοσιακή εικονογραφία που τη θέλει σε μικρογραφία να βγαίνει από το κεφάλι του Δία. Η παρουσία της Αθηνάς δίπλα στον Δία αμέσως μετά τη γέννηση, μαρτυρείται ίσως και στην ύστερη αρχαϊκή υδρία του Ζωγράφου του Αντιμένους (Schefold, Götter - und Heldensagen, εικ. 7).

β. Σχετικά με το ζήτημα των μεγάλων προβόλων των γείσων 10 - 11 και 16: συνήθως θεωρούντο ότι στήριζαν καθιστές μορφές, όταν το 1967, στην κριτική του για το βιβλίο του Brommer, Giebel, ο W. Fuchs (163) διατύπωσε την ιδέα ότι οι πρόβολοι μαρτυρούν την ύπαρξη αρμάτων δεξιά και αριστερά από την κεντρική σκηνή, κατ' αναλογία με τους δίφρους του δυτικού αετώματος. Με την άποψη πειραματίστηκαν οι Beyer και Berger, αναζητώντας τμήματα των αλόγων σε θραύσματα νεωτέρων εποχών από την Ακρόπολη, που υποτίθεται είχαν αντικαταστήσει τα αρχικά σε τυχόν ρωμαϊκές επισκευές, καθώς και στους κορμούς αλόγων κλασσικής εποχής Μουσ. Ακροπ. 6456 και 6457 (Beyer, 1974, πίν. 58 - 9) που μάλλον όμως ανήκουν σε άρμα του 4ου αι. π.Χ. Τέλος, το θραύσμα Μουσ. Ακροπ. 926 που ο Berger (Festschrift Brommer) αποδίδει στον ηνίοχο του υποτιθέμενου άρματος της νότιας κερκίδας, αποκλείεται από τα παρθενώνεια γλυπτά λόγω διαφοράς μαρμάρου (Δεσπίνης, 83). Η υποθετική παρουσία δύο ακόμα αρμάτων στο ανατολικό αέτωμα όχι μόνο θα ανέβαζε το σύν-

ολο των αρμάτων σε τέσσερα μαζί με τα γωνιακά, αλλά και δεν υπαγορεύεται από τις ανάγκες του μύθου.

Μερικά ζητήματα του ανατολικού αετώματος είναι:

α. η στάση και το κάθισμα του Δία. Ο όγκος και το βάρος (5 - 6 τόνοι) της καθιστής αυτής μορφής που πρέπει να προσαρμοστεί στο πλάτος 0,90 μ. του γείσου οδήγησε στη διατύπωση διαφόρων λύσεων. Όσοι δέχτηκαν τον βωμό της Μαδρίτης σαν αντίγραφο του αετώματος αποκατέστησαν τον Δία καθιστό προφίλ σε θρόνο, σπάζοντας έτσι τη σύνθεση σε δύο μέρη εμπρός και πίσω από τον Δία κατ' αναλογία με αρχαϊκά πρότυπα. Η Harrison (AJA 1967, 30, πίν. 16 εικ. 10) αναπαριστά τον Δία καθισμένο σε θρόνο με ερεισίνωτο κατά μέτωπο, ο ίδιος όμως στρίβει το κεφάλι σε αντίθετη φορά από τα πόδια, κατά το πρότυπο αττικών ερυθρομόρφων αγγείων του τέλους του 5ου και του 4ου αι. π.Χ. Η λύση που προτείνει ο Δεσπίνης (80 -1, εικ. 4), με τον Δία και το θρόνο σε αυστηρά μετοπική στάση λύνει το πρόβλημα προσαρμογής στο στενό χώρο μόνο με μία σχετικά μεγάλη προβολή της μορφής έξω από το μέτωπο του αετώματος καθώς και μία κατά βάθος σύντμηση των αναλογιών της. Ακριδώς αυτές οι δυσκολίες οδήγησαν τον Berger (1980, πίν. 18.3) να εγκαταλείψει το θρόνο και να τον αντικαταστήσει με βράχο, βασισμένος όμως σε υστεροκλασικά πρότυπα (ανάγλυφο Άγοράς I 7154, AntK 1977, πίν. 33, 4). Ο δίφρος σαν κάθισμα του Δία, συνηθισμένος στις παραστάσεις του θέματος στην αγγειογραφία, ίσως να έλυne το πρόβλημα της προοπτικής αναπαράστασης (H. Schrader, OeJh 32, 1940, 191 - 97).

β. Η εγκατάλειψη του βωμού της Μαδρίτης σαν αντίγραφο του ανατολικού αετώματος μας στερεί από τη μορφή του Ηφαίστου που συνήθως αποκαθίστατο στο πλευρό του Δία. Η αναζήτηση του τύπου θα πρέπει ίσως να στραφεί προς άλλη κατεύθυνση.

γ. Η πιθανή αποσύνδεση της πεπλοφόρου Wegner από το κεφάλι 2381 αναγκάζει την έρευνα να στραφεί αλλού για να βρει τον απόηχο της Ήρας του Παρθενώνα.

δ. Σχετικά με την κεντρική σύνθεση, παραμένει το ερώτημα

αν ο Ζευς πλαισιωνόταν από την Αθηνά και την Ήρα. Την υπόθεση αυτή υποστηρίζει τελευταία ο B. Shefton (*The Eye of Greece*, 1982, 159 - 65, εικ. 42 a - c) επισημαίνοντας παρθενώ- νεια επίδραση σ' ένα αττικό κρατήρα του 4ου αι. π.Χ. στο Λένινγκραντ με κεντρικό σύνταγμα Ήρας, Δία και Αθηνάς. Την παραδοσιακή τοποθέτηση της Ήρας στα δεξιά του Δία (αριστερά του θεατή) αντιστρέφει η E. Simon (*Die Götter der Griechen*, 1969, 211 - 12, εικ. 199) με το επιχείρημα ότι η Αθηνά είναι η τιμωμένη θεότητα.

Β. Δυτικό αέτωμα (εικ. 13 - 16 και 23 - 24). Ο μύθος της έριδος μεταξύ Αθηνάς και Ποσειδώνα για την κυριαρχία της Αττικής είναι γνωστός σε διάφορες εκδοχές. (Οι κυριότερες αρχαίες πηγές είναι: Ηρόδ. 8.55, Ξενοφ. Απομν. 3.5.10, Απολλόδωρος 3.14.1, Σχόλ. Αριστ. Παναθ. 106, 11, Πaus. 1.26.5 και 1.27.2, Οβιδ. Μεταμ. 6, 70 - 82, Υγίνος μύθος 164, Αυγουστίνος πολιτ. Θεού 18.9. Για συζήτηση των πηγών βλ. Απολλοδ. έκδ. Frazer 2, 78 - 9, Brommer, 1963, 158 - 60, Simon, 1980, 239 κ.ε.). Τα «μαρτύρια» που προσέφεραν οι δύο θεοί στην πόλη σώζονταν στην Ακρόπολη ως την ύστερη αρχαιότητα, η αλμυρή πηγή του Ποσειδώνα στο Ερέχθειο και η ελιά της Αθηνάς στο Πανδρόσειο. Η έρις τοποθετείται πάνω στην Ακρόπολη κατά τη βασιλεία του Κέκροπα, που ήταν και ο κριτής του αγώνα (μόνος ή με τον Κραναό ή με άλλους ήρωες της Αττικής) – κατ' άλλους, κριτές ήταν οι δώδεκα θεοί ή μόνον ο Ζευς. Η νίκη της Αθηνάς θεωρήθηκε άδικη από τον Ποσειδώνα που πλημμύρισε την Αττική για αντίποινα, και υποχώρησε μόνο μετά από επέμβαση του Δία. Κατά τους Λατίνους μυθογράφους (Βιργ. Γεωργ. 1.12 - 14) το δώρο του Ποσειδώνα στην Αθήνα ήταν το άλογο, η παράδοση όμως αυτή εικονίζεται μόνο σε ορισμένα ερυθρόμορφα αγγεία νεώτερα από τον Παρθενώνα (π.χ. υδρία της Πέλλας και υδρία του Λένινγκραντ ΚΑΒ 6α, Simon, 1980, εικ. 3).

Η αρχαιότερη σωζόμενη παράσταση του μύθου είναι στον Παρθενώνα. Το μεγαλύτερο μέρος του αετώματος υπήρχε ακόμα όταν το σχεδίασε ο Carrey (10 ανθρώπινες μορφές και 2 άλογα) (εικ. 23 - 4). Έτσι τα προβλήματα περιορίζονται στην

αποκατάσταση των λίγων κενών καθώς και στον καθορισμό της φάσης στην οποία εικονίζεται η έρις, μια και παλιότερη εικονογραφία δεν υπάρχει και οι φιλολογικές πηγές διαφωνούν. Δεχόμαστε πάντως ότι η έρις (οι δύο θεοί είναι στο κέντρο, εκατέρωθεν του άξονα) εδώ κρίνεται από τους ήρωες της Αττικής (οι δώδεκα θεοί αποκλείονται από την παρουσία πολλών παιδιών) που καταλαμβάνουν τις γωνίες του αετώματος. Συνήθως στη βόρεια γωνία αναγνωρίζονται ο Κέκροψ και τα παιδιά του, Άγλαυρος, Πάνδροσος, Έρση, Ερισύχθων, ενώ στη νότια γωνία η μητέρα του Πραξιθέα και οι αδελφές του Προκρίς, Κρέουσα, Ωρείθυια, Χθονία με τα παιδιά τους. Οι ταυτίσεις αυτές, εκτός από του Κέκροπα, έχουν αρκετή δόση φαντασίας. Η Αθηνά και ο Ποσειδών πλαισιώνονται από δύο άρματα (δίφρους) με ηνιόχους αντίστοιχα τη Νίκη και την Αμφιτρίτη (ηνίοχο του Ποσειδώνα και στις ανατολικές μετόπες). Άρματα εμφανίζονται και σε αρχαϊκά και αυστηρορρυθμικά αετώματα (αρχαϊκά: ναός του Απόλλωνα και θησαυρός των Σιφνίων στους Δελφούς, αέτωμα της ύδρας από την Ακρόπολη. Αυστηρού ρυθμού: ανατολικό αέτωμα ναού του Δία στην Ολυμπία), εδώ όμως η παρουσία τους είναι προβληματική. Σοβαρή προσπάθεια ερμηνείας έκανε η J. Binder (αναφέρεται στον W. Fuchs, AM 79, 1964, 134) βασιζόμενη στις μαρτυρίες του Απολλοδώρου και του Σχολιαστή στον Παναθηναϊκό του Αριστείδη που υπονοούν αγώνα δρόμου μεταξύ των δύο θεών. Κατά τον Απολλόδωρο μάλιστα ο Ποσειδών αδικήθηκε γιατί ενώ έφθασε πρώτος στην Ακρόπολη, ο Κέκροψ έδωσε τη νίκη στην Αθηνά.

Το άρμα του Ποσειδώνα χάθηκε πριν το δει ο Κυριακός της Αγκώνας (1447). Κάτω από τα πόδια της Αμφιτρίτης ο Carrey σχεδίασε ένα δελφίни (άλλοι το θέλουν κήτος) και κάτω από τα άλογα της Αθηνάς μία σειρά κυκλικούς σχηματισμούς που μοιάζουν με κύματα ή δελφίνια (Becatti, 1965, 70). Δεν αποκλείεται να έχουμε εδώ σημεία της πλημμύρας που προκάλεσε η οργή του Ποσειδώνα (για τα πιθανά στοιχεία θαλασσινού θιάσου στο αέτωμα δεξ S. Lattimore, *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, 1976, 81). Πίσω από τα άρματα τρέχουν οι

αγγελιαφόροι του Δία, ο Ερμής αριστερά και η Ίρις δεξιά.

Τελευταία η Simon (1980), μετά από ανάλυση των φιλολογικών πηγών, έδωσε την πιο ικανοποιητική ως τώρα ερμηνεία των περισσότερων ζητημάτων της εικονογραφίας του αετώματος. Το τοποθετεί στην τελευταία φάση της έριδος, όταν επέμβαίνει ο Ζευς να ανακόψει την πλημμύρα της Αττικής. Ανάμεσα στους δύο θεούς του κέντρου συμπληρώνει τον (χάλκινο) κεραυνό του Δία να πέφτει σαν από μηχανής θεός – η γραφική αυτή αναπαράσταση ενισχύεται με την εύρεση μιας ερυθρόμορφης υδρίας του τέλους του 5ου αι. π.Χ. (Μουσείο Πέλλας) με το ίδιο θέμα, όπου ένας γιγάντιος κεραυνός έχει καρφωθεί στα κλαδιά της ελιάς ανάμεσα στους θεούς. Παρόλο που η υδρία έχει πολλές βασικές διαφορές από το αέτωμα καθώς φαίνεται να εξαρτάται μάλλον από κάποιο έργο ζωγραφικής, όμως ο έμμεσος, έστω, απόηχος του Παρθενώνα δεν μπορεί να αποκλεισθεί.

Η περιγραφή των γλυπτών ακολουθεί το σχέδιο του Carrey αρχίζοντας από τα αριστερά, και την ονομασία των γλυπτών από τον Michaelis με γράμματα του λατινικού αλφαβήτου. Οι πίσω όψεις των αγαλμάτων, δουλεμένες πλήρως, έχουν μερικές φορές ξανακοπεί για να χωρέσουν στο στενό χώρο του αετώματος, π.χ. Α, εσωτερικό άλογο του Ποσειδώνα.

Α (εικ. 13) (Βρετ. Μουσ.). Ανδρική μορφή μισοξαπλωμένη σε βράχο, ανασηκώνει τον κορμό στρίβοντας προς τον θεατή. Στηρίζει το βάρος στο αριστερό χέρι, ενώ το μάτιό του γλιστράει από τον αριστερό βραχίονα, αφήνοντας ακάλυπτο το σώμα – μία άκρη του ισορροπεί στο δεξιό γόνατο. Το κάτω μέρος του αριστερού μηρού έχει κοπεί, προφανώς για να χωρέσει το άγαλμα στον αετωματικό χώρο. Τα ρέοντα περιγράμματα της ανατομίας του σώματος και του γραμμικού ρούχου καθώς και το κομμένο περίγραμμα του μηρού που μοιάζει να δυθίζεται στο έδαφος υποκίνησαν την ταύτιση της μορφής με ποτάμιο θεό («Ιλισσός») κατ' αναλογία με τον Αλφειό και τον Κλάδεο του ανατολικού αετώματος του ναού του Δία στην Ολυμπία (βλ. Ο. Παλαγγιά, LIMC I, 1981, s. v. «Alpheios»). Επικρατέστερη όμως είναι η άποψη ότι πρόκειται για κά-

ποιον ήρωα ή βασιλιά της Αττικής (Ακταίος;). Μετά τη μορφή A υπάρχει ένα κενό στο σχέδιο του Carrey (εικ. 23) όπου συνήθως τοποθετείται η υποθετική μορφή A*, που χάθηκε χωρίς ίχνη.

B, C (Μουσ. Ακροπ.). Σύνταγμα δύο μορφών από ένα κομμάτι μάρμαρο. Ένας άνδρας (B) με ιμάτιο που του σκεπάζει το κάτω μέρος του σώματος κάθετα λοξά ρίχνοντας το βάρος στο αριστερό χέρι που ακουμπάει σ' ένα βράχο, το δεξί χέρι κάποτε υψωμένο (κρατώντας σκήπτρο;). Από το σχέδιο του Carrey (εικ. 23) φαίνεται πως έστριβε το κεφάλι προς το κέντρο του αετώματος. Δίπλα του γονατιστή μία γυναίκα σε λίγο μικρότερη κλίμακα, τον αγκαλιάζει από τους ώμους. Φοράει χιτώνα ζωσμένο στη μέση που σχηματίζει κόλπο τοξωτό πάνω από την κοιλιά. Η χειρίδα έχει πέσει από τον αριστερό ώμο αποκαλύπτοντας το στήθος. Το ιμάτιό της τυλίγεται γύρω τον δεξιό μηρό. Η πτυχολογία της C, παρόλη τη διάβρωση, φαίνεται από τις πιο αριστοτεχνικές του Παρθενώνα. Αξιοσημείωτες είναι οι βαθιές, ακανόνιστες αυλακώσεις στο στήθος που έρχονται σε αντίθεση με τις κάθετες ταινιωτές πτυχές του διαφανούς χιτώνα πάνω από το αριστερό σκέλος, και με τις καμπύλες ράχες του ιματίου που διασχίζουν τον δεξιό μηρό. Ανάμεσα στις μορφές, σε γόμφωση του βράχου εφαρμόζει ένα κουλουριασμένο φίδι (Βρετ. Μουσ.). Η παρουσία του εδώ ταυτίζει τον B με τον Κέκροπα, που συχνά εικονίζεται μισός φίδι (βλ. υδρία Πέλλας). Το χαμηλότερο ύψος και η οικειότητα της χειρονομίας της C δείχνουν πως είναι κόρη του Κέκροπα. Μετάπλαση των δύο μορφών σε μικρότερη κλίμακα σώθηκε σ' ένα αέτωμα από την Ελευσίνα με θέμα την αρπαγή της Κόρης (2ος αι. μ.Χ. Αθήνα, Εθν. Μουσ. 200. Βλ. τελευταία R. Lindner, *JdI* 97, 1982, 303 κε.). Ο χιτώνας της C εδώ μεταβάλλεται σε πέπλο, οι πτυχώσεις απλοποιούνται, το φίδι παραλείπεται.

D, E, F, G. Οι μορφές σώζονται μόνο στο σχέδιο του Carrey (εικ. 23). Δύο ακόμα κόρες του Κέκροπα (;), μία καθιστή αριστερά (D), μία που τρέχει από τα δεξιά (F) έχουν ανάμεσά τους ένα αγόρι (E) που γονατίζει στηρίζοντας τον αγκώνα στα

γόνατα της D. Ο Ε συμβατικά ταυτίζεται με τον γιο του Κέκροπα Ερισύχθονα. Η F παραλληλίζεται με την G του ανατολικού αετώματος (εικ. 9). Οι διακυμάνσεις των όγκων (ενήλικες, παιδιά) και των στάσεων ανάλογα με την κλίση του καταιετίου γείσου δίνουν στο αέτωμα αυτό μια θαυμαστή ποικιλία. Η Νίκη (G) παριστάνεται με το ένα πόδι πάνω στο άρμα, το άλλο κάτω. Πειραματική αναπαράσταση των χαμένων μορφών σε φυσικό μέγεθος έχει γίνει από τον E. Berger στη Basel, Skulpturhalle (για παράδειγμα σε σμίκρυνση βλ. Berger, 1980, πίν. 17.2 - 3).

Η (Βρετ. Μουσ.). Κορμός του Ερμή, σε διασκελισμό προς τα δεξιά του θεατή. Ο δεξιός μηρός (Αθήνα, Εθν. Μουσ. 5676) συμπληρώθηκε από τον Δεσπίνη (7 - 8, πίν. 7 - 11). Στο σχέδιο του Carrey (εικ. 23) ο Ερμής παριστάνεται πίσω από το άρμα της Αθηνάς, με το κεφάλι στραμμένο προς τη Νίκη. Το αριστερό του χέρι ήταν κατεβασμένο, το δεξί προβαλλόταν. Φοράει χλαμύδα που ήταν ορατή μόνο στην πλάτη, σχηματίζοντας βαθιές τριγωνικές πτυχές. Τρύπες στο στήθος και τον αριστερόν ώμο ίσως για την ένθεση τελαμώννα.

Τα άλογα της Αθηνάς καταστράφηκαν από τον Morosini στην προσπάθειά του να τα κατεβάσει από το αέτωμα. Τα δύο άρματα και τα άλογα του Ποσειδώνα είχαν χαθεί πριν από τον Carrey. Στα άλογα της Αθηνάς αποδίδονται δύο θραύσματα κεφαλιών στο Μουσείο Ακροπόλεως 882 και στο Βατικανό (Helbig⁴ 874: στην Ιταλία θα μεταφέρθηκε από τον Morosini). Το άλογο του Βατικανού έχει σημεία μέτρησης (puntelli) και στις δύο όψεις της χαίτης, ίσως ίχνη ρωμαϊκών επισκευών (Harrison, 1965, 186). Κάτω από το εξωτερικό άλογο της Αθηνάς ο Carrey (εικ. 23) σχεδίασε ένα στήριγμα με μορφή ακεφάλου ανδρικού κορμού. Τον κορμό αυτό ταύτισε ο Jeppesen (1963, 61 κ.ε.) στο θραύσμα Μουσ. Ακροπόλεως 979, που βρέθηκε κοντά στη δυτική πρόσοψη του Παρθενώνα το 1835. Ο κορμός λήγει πίσω σε πεσό και κάτω εμπρός σε ουρά, που ο Jeppesen τη συμπλήρωσε σαν ουρά φιδιού, ερμηνεύοντας τη μορφή σαν αυτόχθονα ήρωα της Αττικής. Αντίθετα, ο Becatti (1965, 69) ερμήνευσε την ουρά σαν ψαρίσια, μεταβάλλοντας

τον κορμό σε Τρίτωνα κατ' αναλογία με τους Τρίτωνα που στηρίζουν τα άλογα των Διοσκούρων στα μαρμάρινα ακρωτήρια των Λοκρών (Lattimore, *Marine Thiasos*, πίν. 3). Η υποθετική αυτή παρουσία ενός Τρίτωνα κάτω από τα άλογα της Αθηνάς θα ενίσχυε την εντύπωση της πλημμύρας που προκάλεσε ο Ποσειδών.

L (εικ. 14). Στο σχέδιο του Carrey (εικ. 23) η Αθηνά τρέχει προς τα αριστερά του θεατή, με το δεξί χέρι υψωμένο (άλλοτε κρατώντας δόρυ;). Φοράει πέπλο ζωσμένο στη μέση και στενή αιγίδα περασμένη λοξά στο στήθος. Τα σημαντικότερα σωζόμενα θραύσματα είναι: α) ο κορμός (Βρετ. Μουσ.). Η αιγίδα έχει οπές στις άκρες για την ένθεση χαλκίνων φιδιών και στο κέντρο για τη στερέωση χαλκίνου γοργονείου. Το στήθος διαγράφεται καθαρά κάτω από τον πέπλο που αποδίδεται με πλατιές πτυχές. Ο γλύπτης είναι επαναστατικός για την εποχή του, εισάγοντας ένα τέχνασμα που θα διαδοθεί μόλις κατά το β' μισό του 4ου αι. π.Χ.: ο πέπλος χαράζεται οριζόντια από «τσακίσεις» που δηλώνουν τσαλακωμένο ύφασμα. β) ο λαιμός με το πίσω μέρος του κεφαλιού (Μουσ. Ακροπ.), ήταν εξ αρχής ένθετα, όπως το κεφάλι και ο λαιμός της Σελήνης στη βόρεια μετόπη 29. Ο λαιμός της Αθηνάς έχει «ρουτίδες της Αφροδίτης». Φοράει αττικό κράνος που καταλήγει σε σπείρες πάνω από τα αυτιά, με το κάτω μέρος ένθετο στις οπές του αυχένα. Δύο τρύπες στο δεξί αυτί για τη στερέωση ενωτίου. Το κεφάλι, που δεν το είδε ο Carrey, στρέφεται προς τον Ποσειδώνα. γ) δεξιό σκέλος (Μουσ. Ακροπ. 7222, βλ. J. Binder, *Στήλη Κοντολέοντος*, 487 - 90, πίν. 225). Από την L εξαρτάται άμεσα η Αθηνά του υστερού 5ου αι. π.Χ., Μουσ. Αγοράς S 654 (H. A. Thompson, *The Athenian Agora*³, 1976, 201 - 2, εικ. 104).

Το δέντρο της ελιάς, «μαρτύριο» της Αθηνάς, δεν μπορεί πλέον να ταυτισθεί με τον κορμό ρωμαϊκής εποχής (Μουσ. Ακροπ. 6510) που προέρχεται από το Ολυμπείο. Επικρατέστερη φαίνεται η άποψη του Jeppesen (*ActaArch* 24, 1953, 120) ότι η ελιά ήταν χάλκινη. Για την τοποθέτησή της εκτός

κέντρου, κάτω από τα άλογα της Αθηνάς που προτείνει η Simon (1980, 249, εικ. 1) δεν υπάρχει καμμία ένδειξη.

Μ. Κορμός Ποσειδώνα (Βρετ. Μουσ.). Το στήθος είναι στο Μουσείο Ακροπόλεως (885 και 959). Ο Carrey (εικ. 23) τον σχεδίασε με το δεξί χέρι υψωμένο (με τρίαίνα;), κατά μέτωπο, να οπισθοχωρεί προς τα δεξιά του θεατή, αριστερό σκέλος λυγισμένο. Η απόδοση της ανατομίας είναι σχεδόν μαρκόκ, εξεζητημένη στις λεπτομέρειες, με πλατιές φόρμες. Στην πλάτη ίχνη ιματίου που έσπασε, αν δεν αφαιρέθηκε εκ των υστέρων. Οι δύο τρύπες στους ώμους δύσκολα ερμηνεύονται. Σαν απόηχους του Ποσειδώνα σε φυσικό μέγεθος είδε ο Homer Thompson τους Τρίτωνα από το Ωδείο της Αγοράς (Hesperia 19, 1950, 119 - 20).

Στο πίσω (εσωτερικό) άλογο του άρματος του Ποσειδώνα αποδίδονται το κεφάλι Μουσ. Ακροπ. 884 και 3216 (Δεσπίνης, 8, πίν. 12 - 13) και το δεξιό πίσω σκέλος Μουσ. Ακροπ. 883. Και στα δύο θραύσματα έχει αποκοπεί ένα μέρος της πίσω επιφανείας για να προσαρμοσθούν στο τύμπανο του αετώματος. Σαν στήριγμα κάτω από το εξωτερικό άλογο του Ποσειδώνα ο Jerpesen (1963, 61 - 5) αποκατέστησε ένα Τρίτωνα, συμμετρικό προς τον αυτόχθονα/Τρίτωνα που βαστάζει το άλογο της Αθηνάς. Στον Τρίτωνα του Ποσειδώνα αποδίδει ο Δεσπίνης (63) το θραύσμα αγκαθωτής ουράς ψαριού (Μουσ. Ακροπ. 965) που ο Brommer (1963, 81) συμπλήρωνε σαν μέρος του ψαριού ανάμεσα στα πόδια της Αμφιτρίτης. Ακολουθώντας την άποψη του Brommer ότι το ψάρι αυτό δεν είναι δελφίνι αλλά κήτος, ο Ν. Γιαλούρης το ταύτισε με ένα θραύσμα κήτους στο Εθνικό Μουσείο (Αρχ. Δελτ. 29, 1973/74, χρον. 2, πίν. 4α - β). Διαφωτιστικός στο σημείο αυτό είναι ο παραλληλισμός με την υδρία της Πέλλας όπου δεν υπάρχουν βέβαια άρματα, αλλά η Αμφιτρίτη συνοδεύεται από ένα Τρίτωνα, η Αθηνά από έναν αυτόχθονα με φιδίσια ουρά και ο Ποσειδών έχει ένα ψάρι κάτω από τα πόδια του.

Ν (εικ. 15) (Βρετ. Μουσ.). Γυναικείος κορμός κατ' ενώπιο (σώζεται ως τα γόνατα). Τρέχει προς τα αριστερά του θεατή. Φοράει κοντό, αχειρίδωτο χιτώνα ζωσμένο στη μέση πάνω από

το απόπτυγμα που λήγει σε ακανόνιστη παρυφή. Η μεταλλική ζώνη λείπει. Οι βραχίονες και τα σκέλη ακολουθούν το αρχαϊκό σχήμα τρεξίματος («εν γούνασι δρόμος»), η πτυχολογία όμως είναι από τις πιο εξελιγμένες του Παρθενώνα και η σχέση σώματος και ενδύματος καθαρά δυναμική. Το λεπτό ύφασμα του χιτώνα αποδίδεται με χαμηλές ράχες σχήματος U ανάμεσα στα στήθη, κυματιστές στα σκέλη για να τονίσουν την ταχύτητα καθώς το φόρεμα κολλάει πάνω στο κορμί με το φύσημα του ανέμου. Άπειρες μικρές εγχαράξεις στις λείες επιφάνειες του υφάσματος ενισχύουν την εντύπωση του κυματισμού. Η απόδοση των πτυχών σχετίζεται άμεσα με το γεγονός ότι η μορφή αρχικά είχε φτερά, ένθετα στις μεγάλες γομφώσεις της πλάτης. Η Ν τοποθετήθηκε αρχικά στο ανατολικό αέτωμα (ως J), πιθανότερη όμως είναι η ταύτισή της με την Ίριδα (που είχε χάσει τα φτερά της πριν από τον Carrey).

Ο (Βρετ. Μουσ. Ο δεξιός μηρός βρέθηκε στην Αγορά). Κορμός Αμφιτρίτης. Στο σχέδιο του Carrey (εικ. 24) παριστάνεται καθιστή, με το δεξί πόδι υψωμένο, τον πέπλο ανοιχτό στο πλάι να αποκαλύπτει το αριστερό σκέλος. Ο πέπλος είναι ζωσμένος πάνω από το απόπτυγμα. Η πλατειά, μεταλλική ζώνη (λείπει) δένεται ψηλά κάτω από το στήθος, προάγγελος συρμού που θα εξαπλωθεί μόλις στο δ' μισό του 4ου αι. π.Χ. Από τον κόλπο στο πίσω μέρος του σώματος συμπεραίνουμε ότι υπήρχε και δεύτερη ζώνη, χαμηλότερα. Το μάτιο είναι τυλιγμένο σταυρωτά στην πλάτη και γύρω από τις μασχάλες. Όμοια αναδίπλωση του ιματίου θα συναντήσουμε μόνο στη μικρή χάλκινη Αρτέμιδα του Πειραιά στο τέλος του 4ου αι. π.Χ. Παρ' όλη την τολμηρή σύλληψη όμως, η πτυχολογία είναι γραμμική και σχηματοποιημένη. Οπές στον δεξιόν ώμο για την ένθεση περόνης και στο λαιμό για την ένθεση κοσμήματος. Οπές και στην μπροστινή όψη του ιματίου για τη στερέωση εμβλήματος.

P, Q, R. (Βρετ. Μουσ.). Σύμφωνα με το σχέδιο του Carrey (εικ. 24) μια καθιστή γυναικεία μορφή με χιτώνα και ιμάτιο πλαισιώνεται από δύο παιδικές μορφές όρθιες (όχι καθιστές στα γόνατά της όπως συμπληρώνονται συνήθως) δεξιά κι

αριστερά. Το κάθισμα δεν έχει ερεισίνωτο. Σώζονται τα σκέλη της Q, καλυμμένα με το ιμάτιο, οι κνήμες τεντωμένες μπροστά. Η παρυφή του χιτώνα διακρίνεται κάτω από το κάτω άκρο του ιματίου. Στο δεξιό της πλευρό (αριστερά του θεατή) συμφυής η αριστερή κνήμη του παιδιού (P). Οι κυματιστές πτυχές του ιματίου της Q δίνουν την εντύπωση ότι αναδύονται από το αεράκι, και καθώς η μορφή είναι στατική, νοερά αποκαθιστούμε τα κύματα κάτω από τα πόδια της που σχεδίασε ο Carrey (θαλάσσια αύρα;). Η ταύτιση της Q με την Ωρείθυια και τα παιδιά της από τον Βορέα Ζήτη και Κάλαι είναι υποθετική.

S, T. Ο Carrey (εικ. 24) σχεδίασε μια γυναικεία μορφή (T) καθιστή σε χαμηλό βράχο προς τα αριστερά του θεατή. Από τον κορμό και το κεφάλι της ζωγράφησε μόνο τα περιγράμματα, πράγμα που έκανε τη Harrison (Essays Wittkower, 7) να υποθέσει ότι το τμήμα αυτό ήταν ήδη κατεστραμμένο. Στο αριστερό γόνατο της T κάθεται ένα μεγάλο παιδί (S). Στην T αποδίδεται συνήθως το θραύσμα δεξιού μηρού με ιμάτιο πάνω σε βράχο του Βρετανικού Μουσείου (Smith αρ. 12), εκτός από τον Berger που το συμπληρώνει ως μέρος του Δία του ανατολικού αετώματος (AntK 1977, 135, πίν. 30,2).

U. Πίσω από την πλάτη της T ο Carrey (εικ. 24) σχεδίασε μία γυναικεία μορφή καθιστή κατά μέτωπο, με τα γόνατα ανοιχτά, και τον κορμό γερμένο προς τα δεξιά του θεατή. Με τη μορφή U ταύτισε ο Carpenter (1932, 1 - 15) το θραύσμα Μουσ. Ακροπ. 1363 που παριστάνει το κάτω μέρος γυναίκας καθιστής σε βράχο, με χιτώνα και ιμάτιο. Αναπλάσεις σε μικρή κλίμακα της μορφής αυτής είναι στην Αθήνα τα αγαλματίδια Εθνικό Μουσείο 201 + κορμός Μουσ. Ελευσίνας (προέρχεται από το αέτωμα της Ελευσίνας με την αρπαγή της Κόρης) και Αγορά S 289. Η στάση της U στο σχέδιο του Carrey, που δε συμπιπτει με το ορθό στήσιμο της 1363, αποδόθηκε σε τυχόν μετατόπισή της, σύγχρονη με την καταστροφή που προφανώς υπέστη η γειτονική T. Η 1363 έχει κάποια τεχνοτροπική ομοιότητα με την K του ανατολικού αετώματος, μόνο που είναι πιο συγκρατημένη, απλούστερη, ίσως φτωχότερη.

U*. Μεταξύ των μορφών U και V μεσολαβεί ένα κενό στο σχέδιο του Carrey (εικ. 24). Ο Carpenter (1932, 16 - 22) συμπλήρωσε εκεί μία ακόμα μορφή, υποθετική, την U*, και αναζήτησε τον τύπο της στο ρωμαϊκό αγαλματίδιο Εθνικό Μουσείο 202 από το ίδιο αέτωμα της Ελευσίνας που περιείχε αναπλάσεις των B, C και U. Το έργο αυτό εικονίζει μία γυναίκα με πέπλο και ιμάτιο καθιστή σε βράχο, μ' ένα κορίτσι στην αγκαλιά. Όπως έδειξε η Harrison (Essays Wittkower, 4) η μορφή της Ελευσίνας είναι κλασικιστική ανάπλαση του προτύπου, συνδυάζοντας μορφές του 5ου ε του 4ου αι. π.Χ. Το ίδιο πρότυπο αντιγράφει και το αγαλματίδιο της Αγοράς S 1429. Τέλος ο Brommer (1963, 65) ταύτισε τη μορφή U* στο θραύσμα Μουσ. Ακροπ. 888 που βρέθηκε κοντά στη δυτική πρόσοψη του Παρθενώνα και είναι αναμφισβήτητα παρθενώνιο. Στο θραύσμα αναγνωρίζεται το δεξιό πλευρό μιας μορφής με πέπλο (;) και ιμάτιο που κάθεται πάνω σ' ένα λείο βράχο. Καθώς η μορφή 888 είναι μεγαλύτερη από την 1363, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι η πρώτη (U*) είναι η μάνα της δεύτερης (U). Η ταύτιση αυτή του Brommer αμφισβητείται. Διαφορετική αποκατάσταση των μορφών U και U* επιχείρησε ο Berger, (βλ. πρόσφατα AntK 1980, πίν. 17, 2). Δεχόμενος ότι η U στο σχέδιο του Carrey βρίσκεται στην αρχική της θέση και ότι είναι μεγαλύτερη από την U* τοποθετεί την 1363 στη θέση της U*. Την ταύτιση της 1363 με την U και της 888 με την U* αρνείται και η Lindner (JdI 1982, 363 - 79).

V (εικ. 16) (Μουσ. Ακροπ.). Κορμός γονατιστού άνδρα. Το ιμάτιό του είναι ορατό μόνο στην πλάτη. Στο σχέδιο του Carrey (εικ. 24) (που τον νόμισε ολότελα γυμνό) σώζεται και το κεφάλι, στραμμένο προς τη διπλανή μορφή W, και ο δεξιός βραχίονας, υψωμένος. Ο πλούτος της πλαστικής φόρμας στην απόδοση του μυώδους κορμιού που διπλώνεται είναι μοναδικός, ξεπερνάει τα όρια της κλασικής τέχνης. Η ταυτότητά του είναι άγνωστη (ποτάμιος θεός; Κέφαλος; Εύμολπος;).

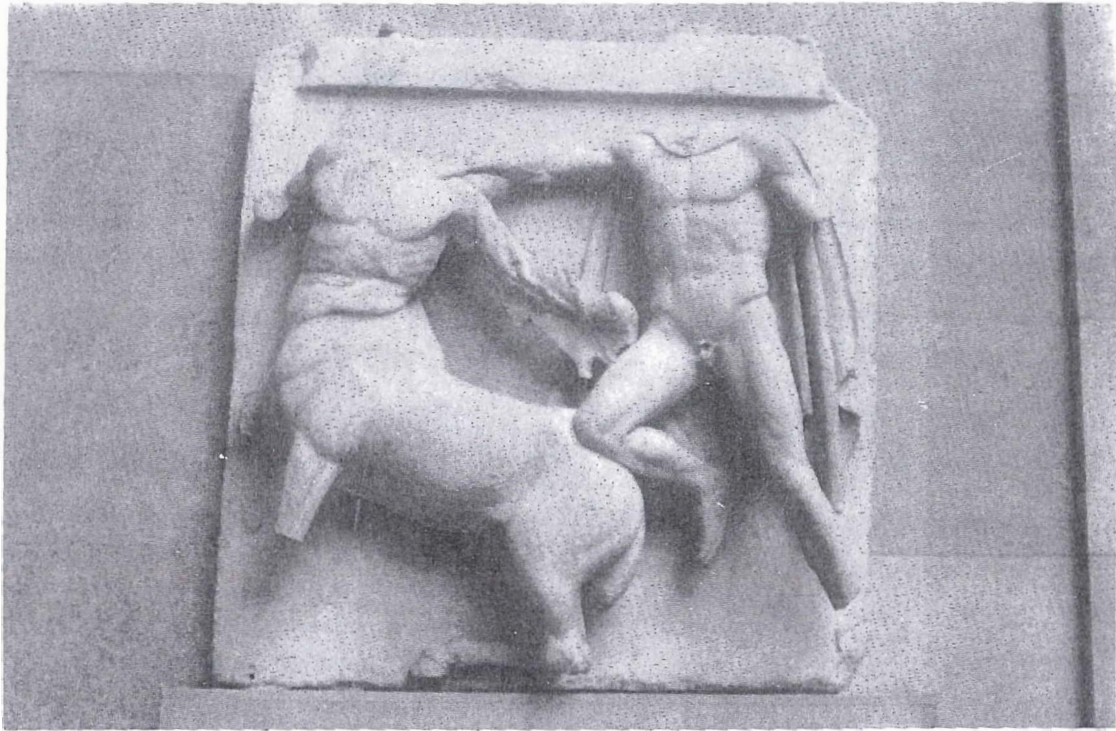
W (Μουσ. Ακροπ.). Γυναικεία μορφή, ξαπλωμένη προφίλ σε βράχο, με τα πόδια προς τη γωνία, τον κορμό ελαφρά αναση-

κωμένο. Στο σχέδιο του Carrey (εικ. 24) σώζεται το κεφάλι που κλίνει προς την μεριά του V δίνοντας την εντύπωση ότι συζητούν, και το αριστερό χέρι, υψωμένο. Η θλιβερή διάδρωση της μορφής, που έχει πολλές ομοιότητες με την Αφροδίτη του ανατολικού αετώματος, δεν επιτρέπει παρά λίγες παρατηρήσεις πάνω σε λεπτομέρειες, όπως οι οφθαλμωτές πτυχές του ιματίου στο πίσω μέρος των μηρών και η τριγωνική διαμόρφωση της κοιλιάς. Η ταυτότητα της μορφής εξαρτάται άμεσα από τον V (Καλλιρρόη; Προκρίς; Χιόνη;).

Κεφάλι Laborde (Λούβρο 870). Γυναικείο κεφάλι με κυματιστά μαλλιά, «εκκυλιστόν στέφανον», οπές στα αυτιά για την ένθεση ενωτίων και στα μαλλιά για τη στερέωση φύλλων ή κοσμημάτων. Η μύτη, το στόμα και το πηγούνι λείπουν. Συνήθως τοποθετείται στο δυτικό αέτωμα, αλλά η ακριβής του θέση αμφισβητείται.

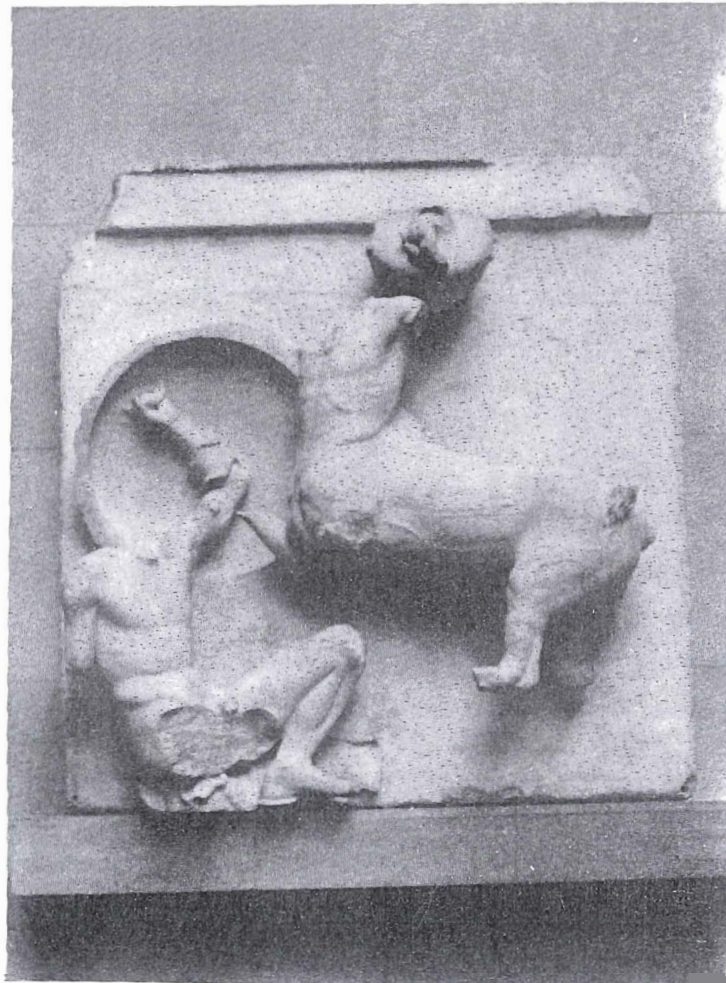


5. ΠΙΝΑΚΕΣ

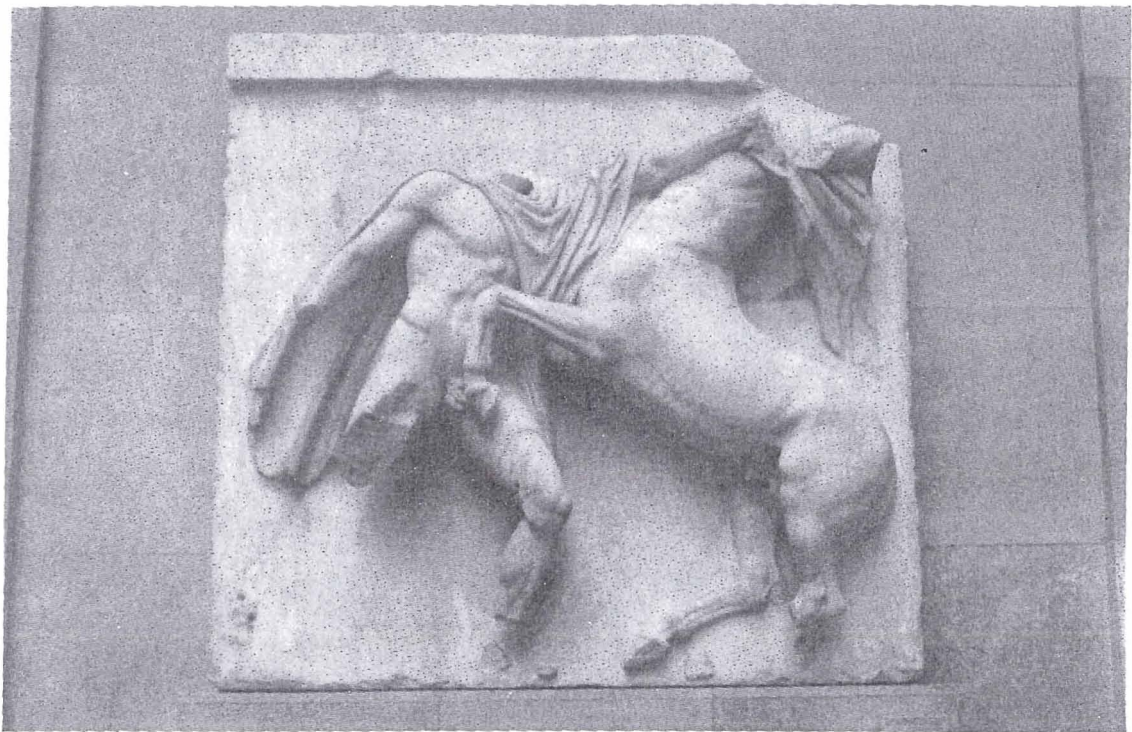


1. Μετόπη 3 νότιας πλευράς (Βρετ. Μουσ.)

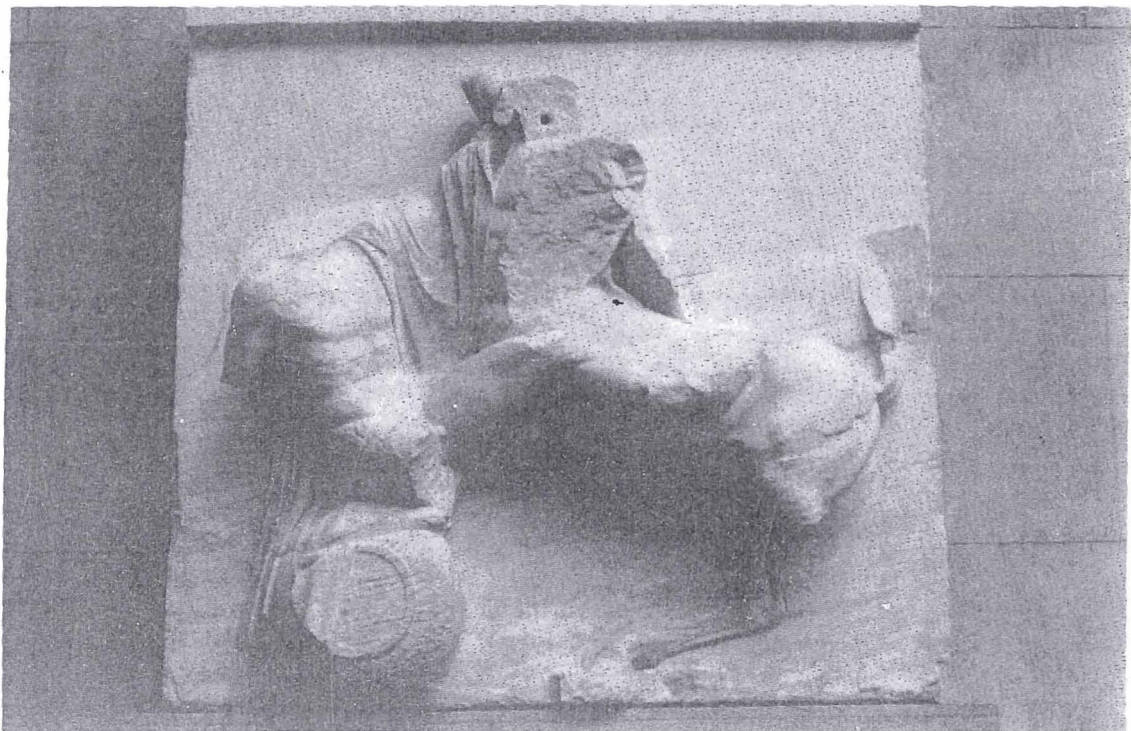
(Οι φωτογραφίες των εικόνων 1 - 16 είναι της συγγραφέως).



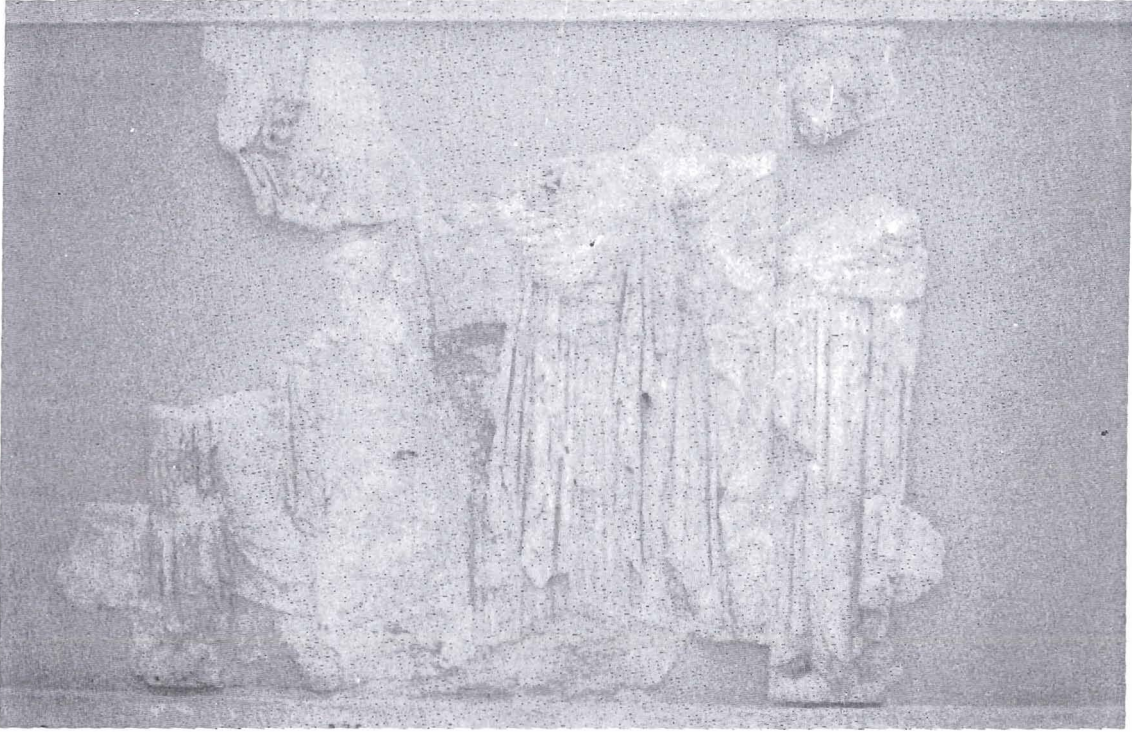
2. Μετόπη 4 νότιας πλευράς (Βρετ. Μουσ.)



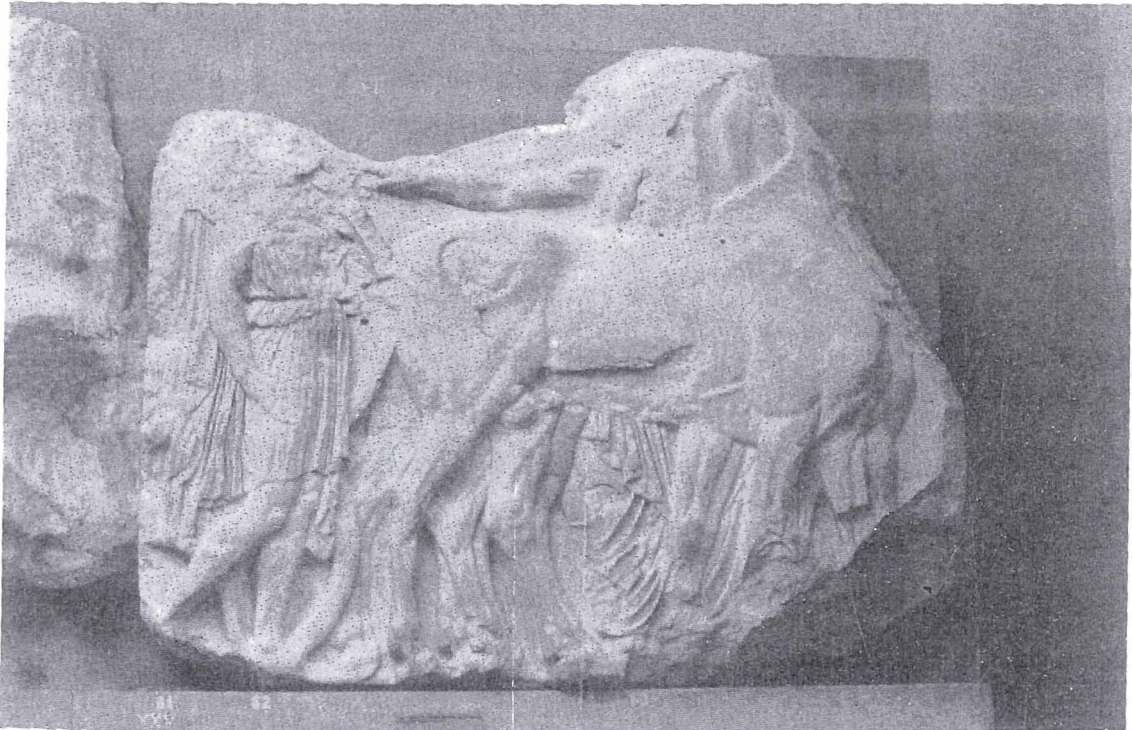
3. Μετόπη 7 νότιας πλευράς (Βρετ. Μουσ.).



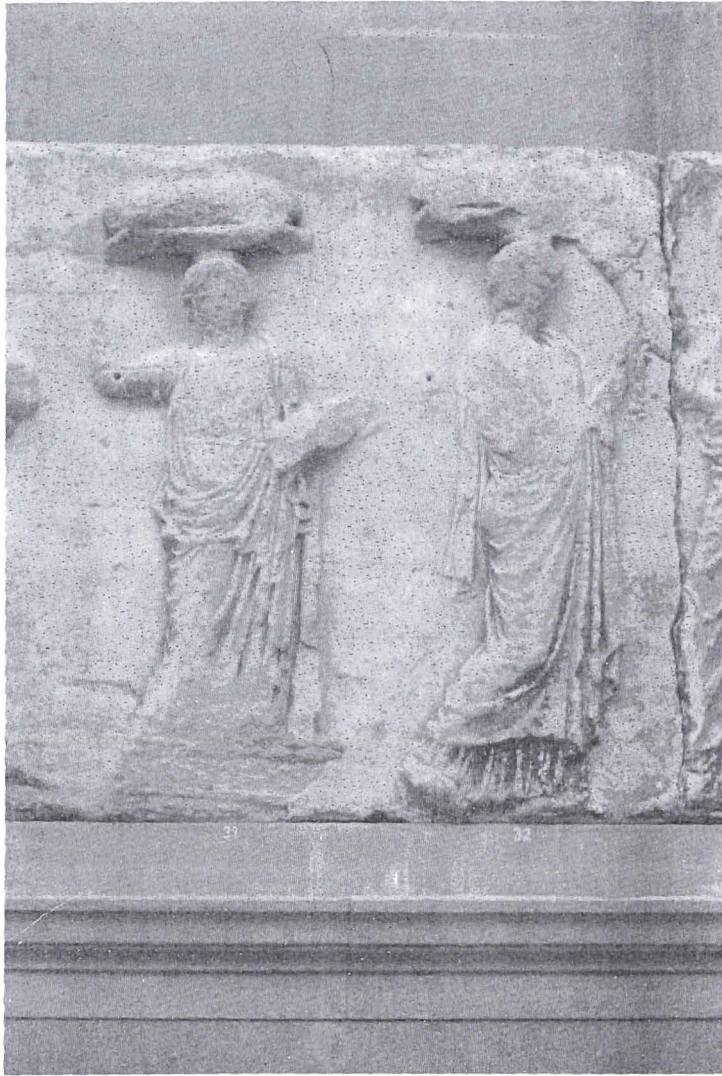
4. Μετόπη 9 νότιας πλευράς (Βρετ. Μουσ.).



5. Πλάκες VIII. 26 - 28 και IX. 29 βόρειας ζωφόρου (Μουσ. Ακροπ.).



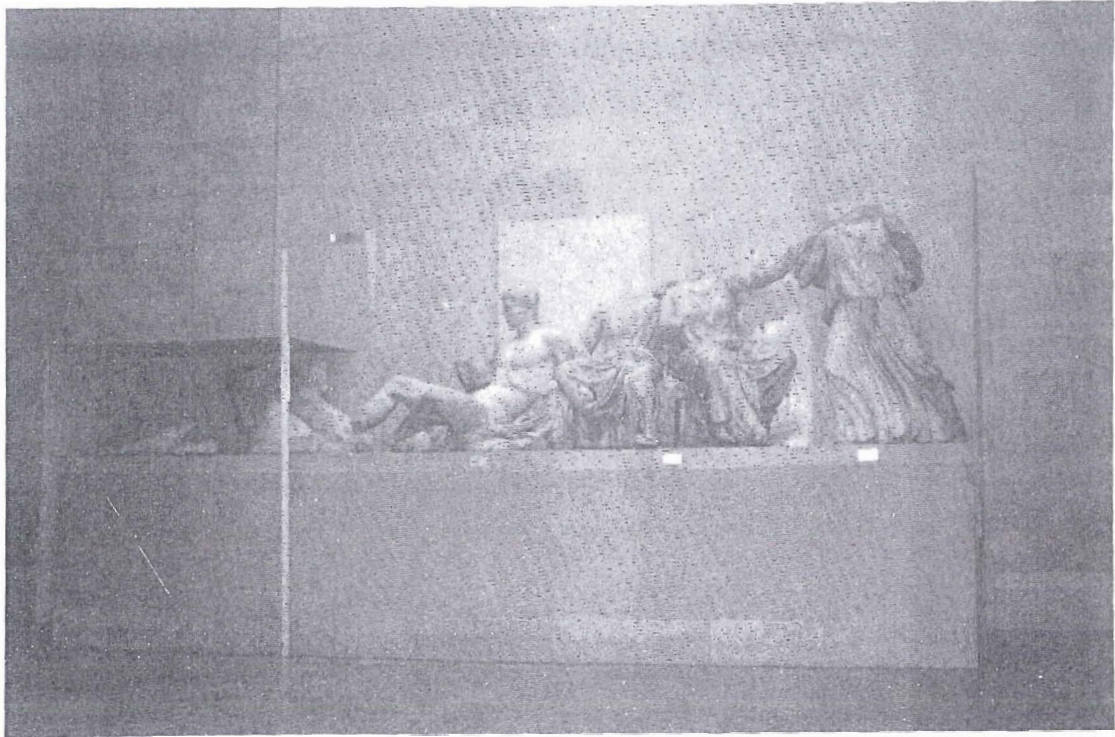
6. Πλάκα XXV. 61 - 63 νότιας ζωφόρου (Βρετ. Μουσ.).



7. Πλάκα V. 31 - 32 ανατολικής ζωφόρου (Βρετ. Μουσ.).



8. Πλάκα V. 36 - 37 ανατολικής ζωφόρου (Βρετ. Μουσ.).



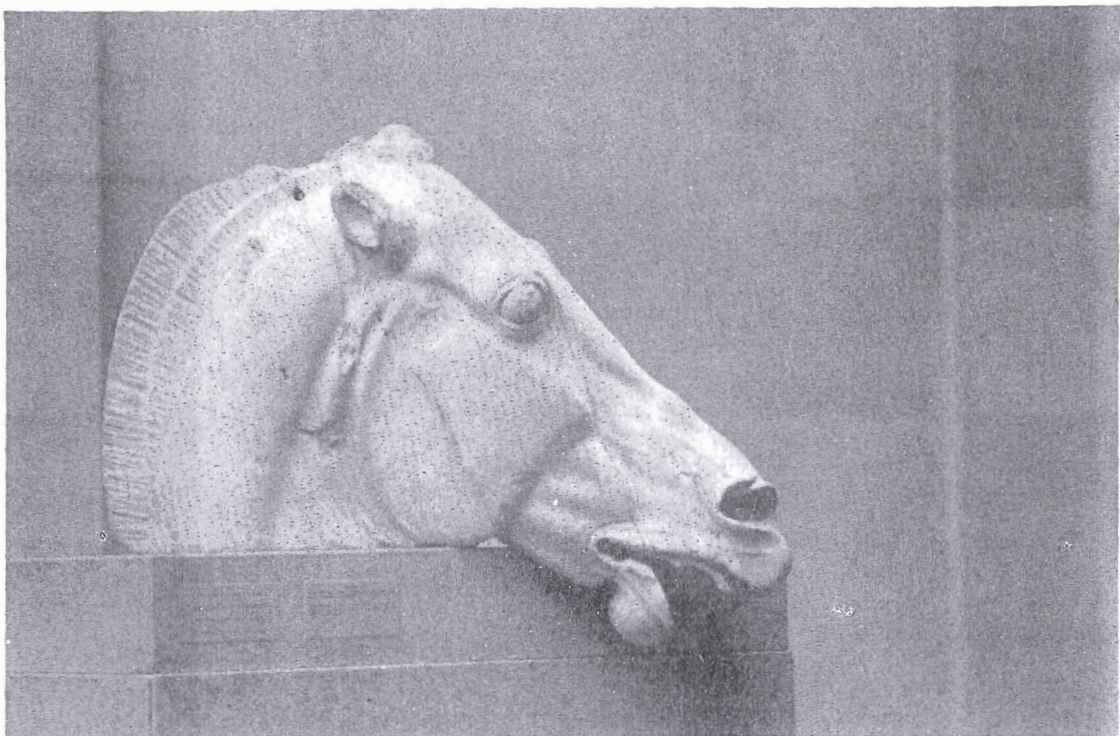
9. D, E, F, G ανατολικού αετώματος (Βρετ. Μουσ.).



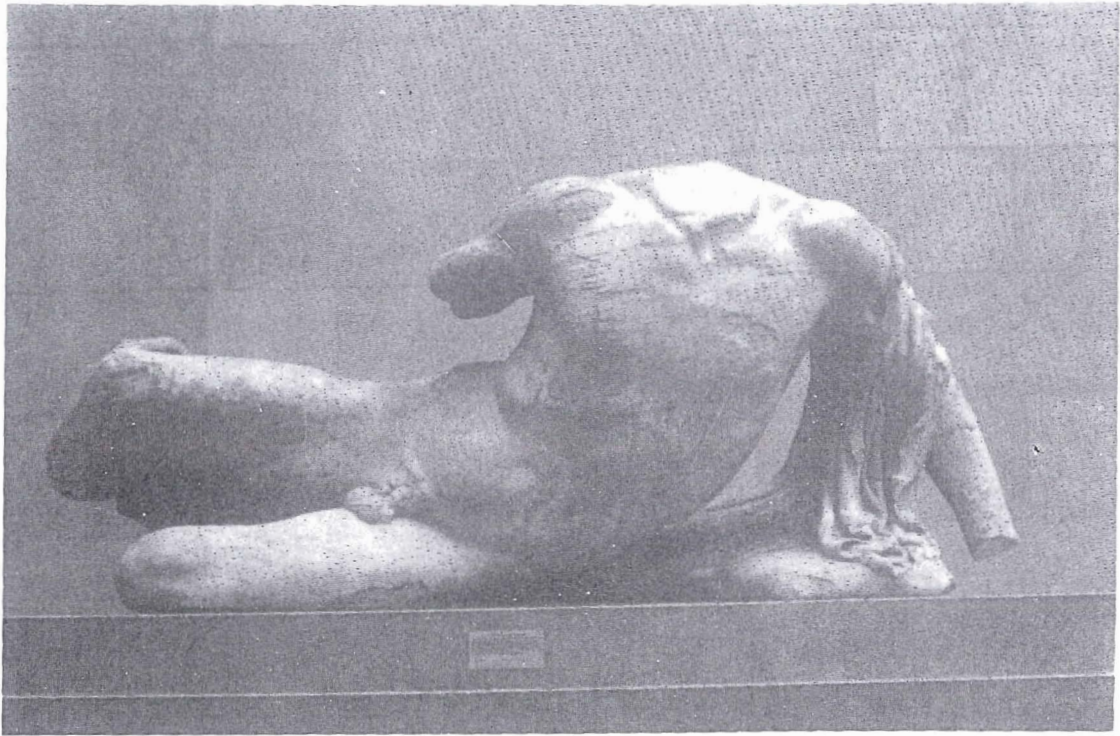
10. Η ανατολικού αετώματος (Μουσ. Ακροπ.).



11. Η ανατολική κεφαλή αετώματος (Μουσ. Ακροπ.).



12. Η ανατολική κεφαλή αετώματος (Βρετ. Μουσ.).



13. Α δυτικού αετώματος (Βρετ. Μουσ.).



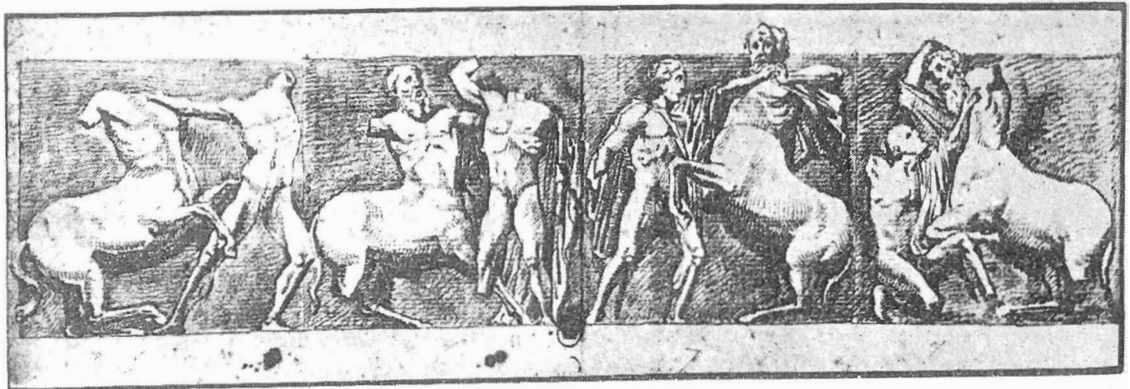
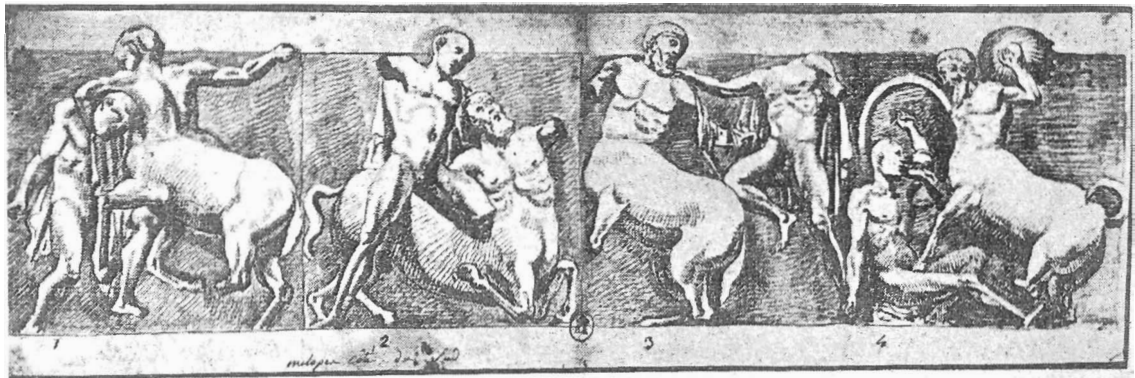
14. Λ δυτικού αετώματος (Βρετ. Μουσ.).



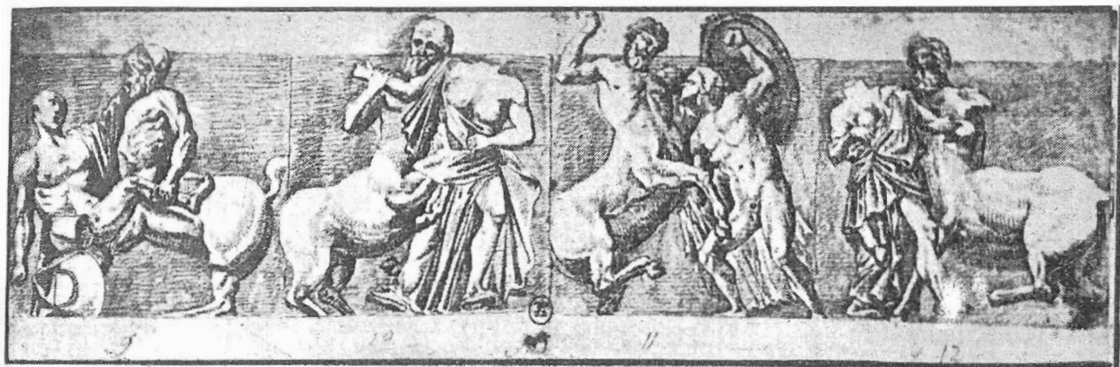
15. Ν δυτικού αετώματος (Βρετ. Μουσ.).



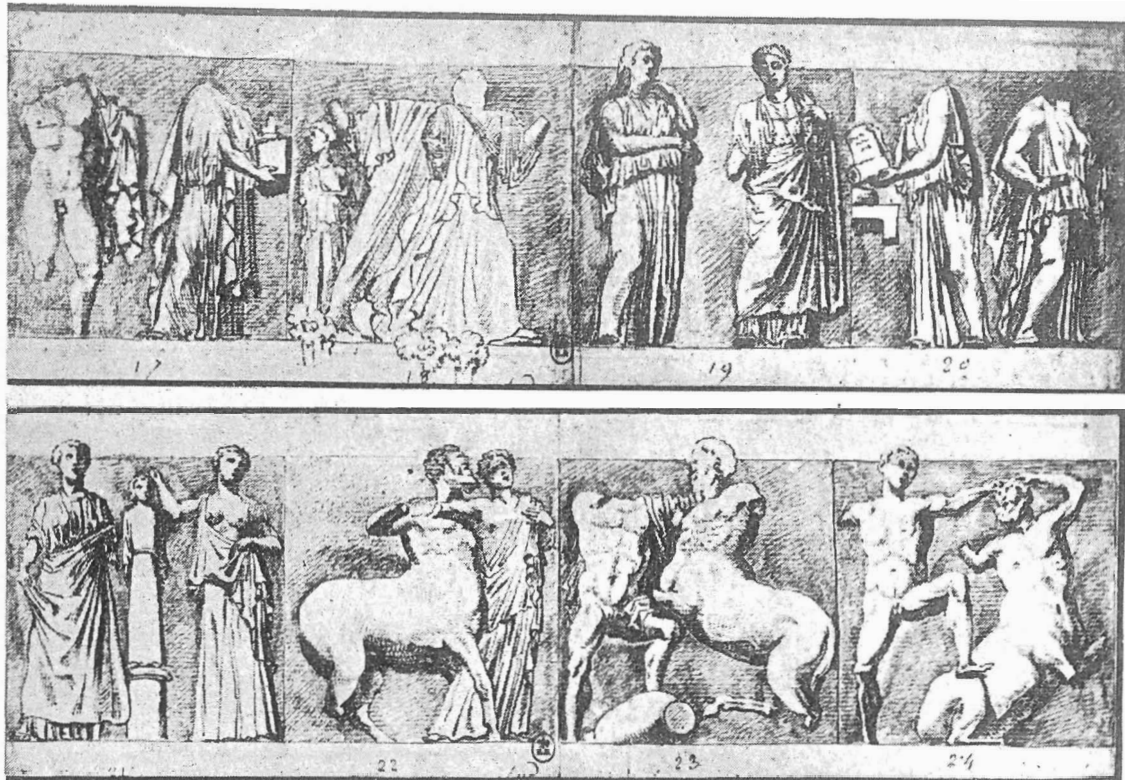
16. V δυτικού αιώματος (Μουσ. Ακροπ.).



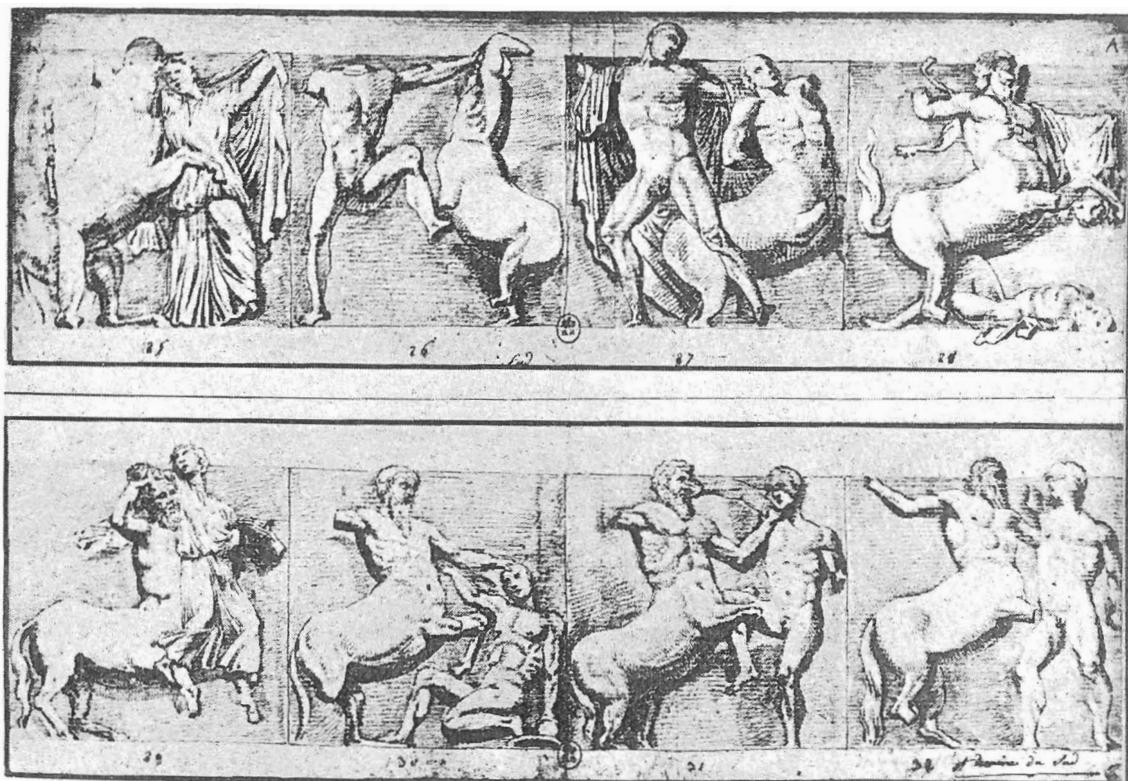
17. Μετόπες 1 - 8 νότιας πλευράς, από σχέδια του J. Carrey.



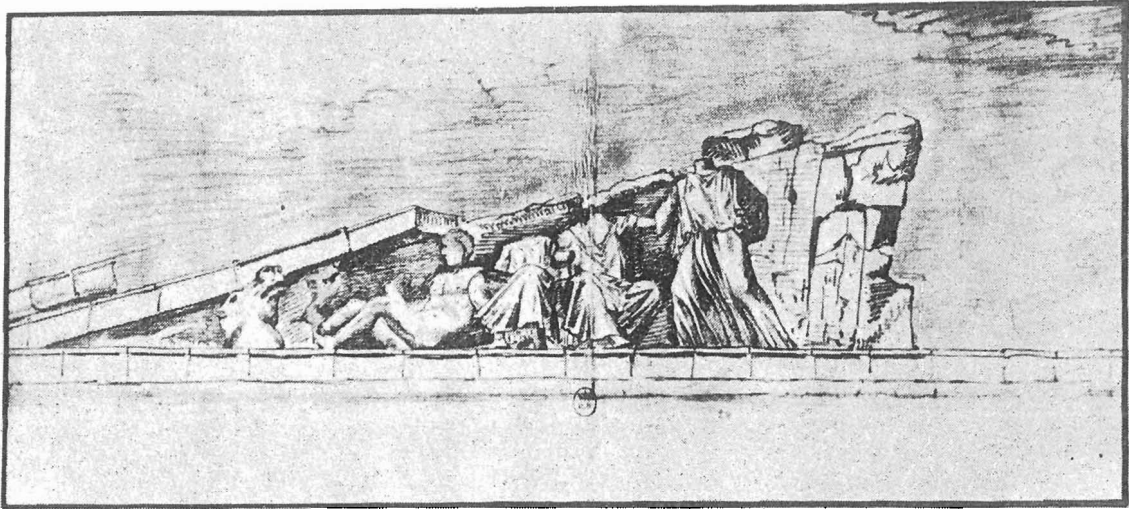
18. Μετόπες 9 - 16 νότιας πλευράς, από σχέδια του J. Carrey.



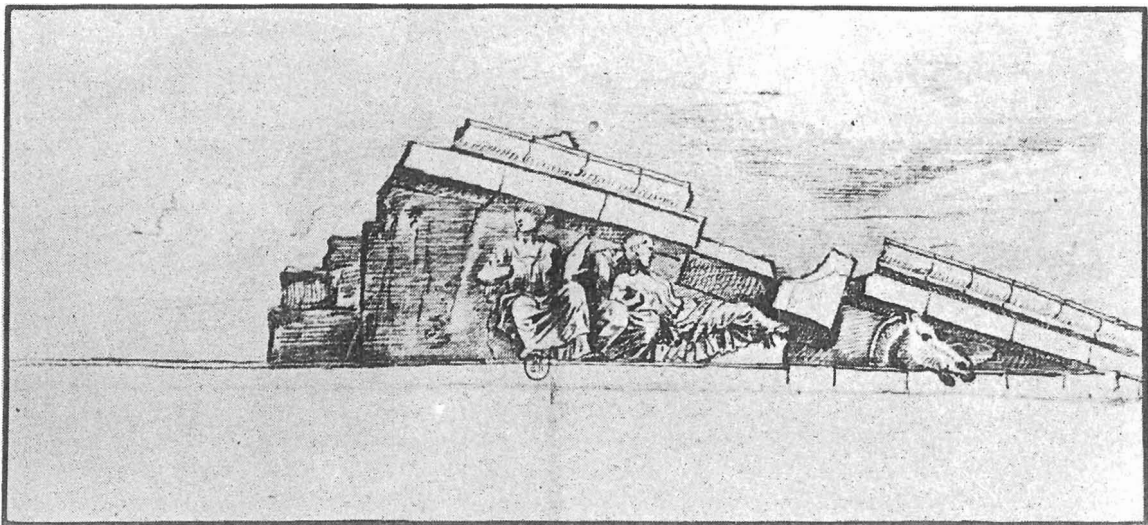
19. Μετόπες 17 - 24 νότιας πλευράς, από σχέδια του J. Carrey.



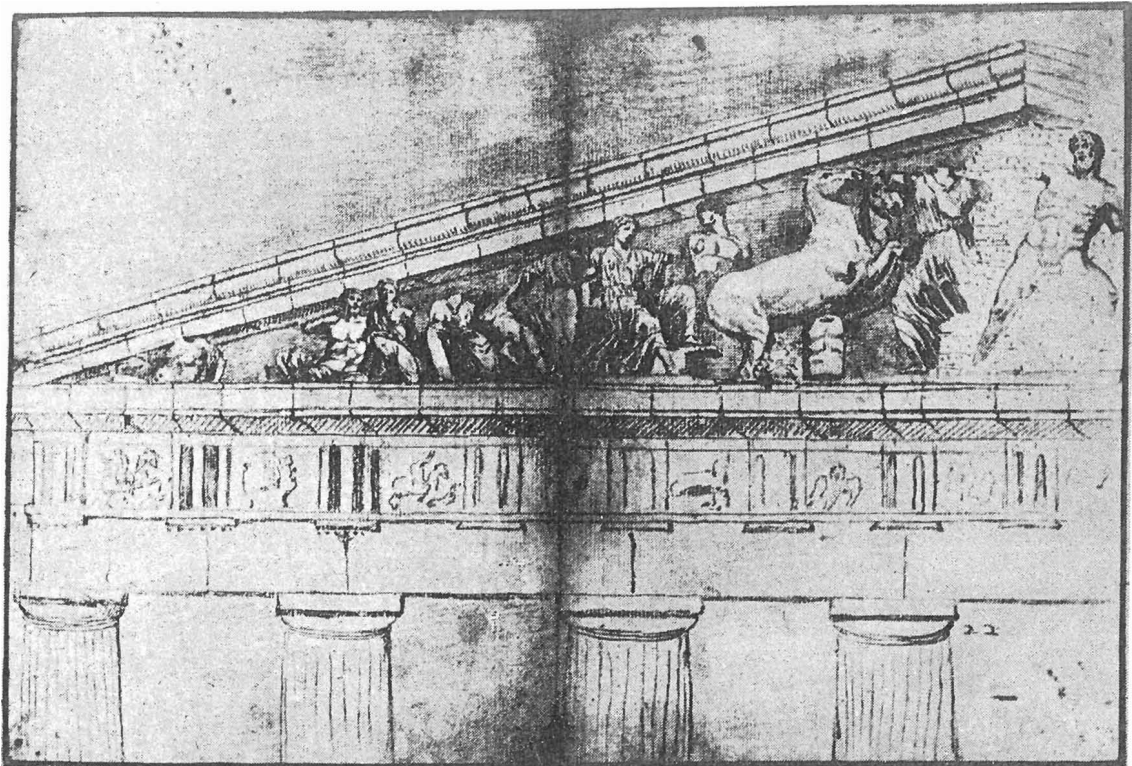
20. Μετόπες 25 - 32 νότιας πλευράς, από σχέδια του J. Carrey.



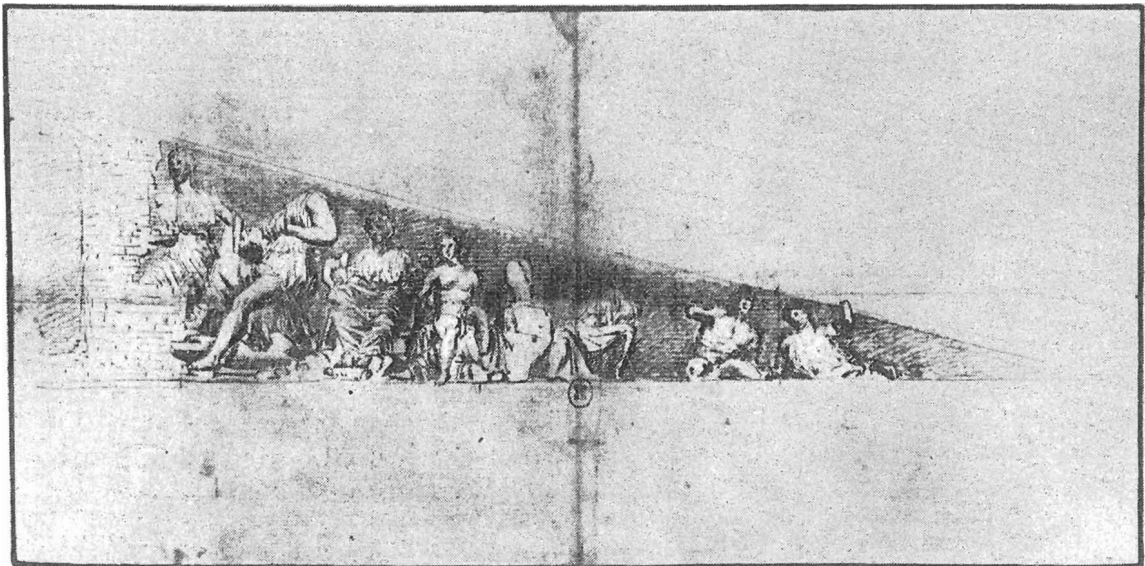
21. Ανατολικό αέτωμα (νότια κερκίδα), από σχέδιο του J. Carrey.



22. Ανατολικό αέτωμα (βόρεια κερκίδα), από σχέδιο του J. Carrey.



23. Δυτικό αέτωμα (βόρεια κερκίδα), από σχέδιο του J. Carrey.



24. Δυτικό αέτωμα (νότια κερκίδα), από σχέδιο του J. Carrey.