

ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ & ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

---

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2019-2020

## Αναπαράσταση και Πολιτική

Ο ρόλος των εικόνων στην προβολή και τη διαμόρφωση της πολιτικής  
ιδεολογίας τον 6ο αιώνα π.Χ.

Μαδένη Αικατερίνη

Α.Μ.: 12/2018

**Διπλωματική Εργασία**

Επιβλέπων Καθηγητής  
Μπουσές Σταμάτιος

Μέλη τριμελούς επιτροπής  
Ιωαννίδου Χαρίκλεια  
Τσομής Γεώργιος

ΚΟΜΟΤΗΝΗ 2020

## Σύνοψη

Οι εικόνες της αγγειογραφίας της αρχαϊκής εποχής, με τον ίδιο τρόπο με τα νομίσματα και τις δημόσιες εικόνες, συχνά εκφεύγουν των ορίων του ιδιωτικού και αποκτούν δημόσιο χαρακτήρα. Αποβαίνουν κατ' αυτόν τον τρόπο δείκτες και φορείς όχι μόνον αισθητικής, αλλά συχνά κοινωνικής και πολιτικής ιδεολογίας. Είναι ασφαλές να υποθέσουμε ότι η εικονογραφία της συγκεκριμένης περιόδου σπάνια αποκτά ξεκάθαρο πολιτικό χαρακτήρα με την έννοια της «προπαγάνδας» όπως την εννοούμε σήμερα. Είναι όμως, εξίσου ασφαλές να υποθέσουμε ότι υπήρξε στην ίδια εικονογραφία ένας βαθμός σκοπιμότητας και κάποια φροντίδα για την εντύπωση που προκαλούσαν στους θεατές και τους χρήστες, τους αποδέκτες γενικότερα, των εικόνων. Οι εικόνες φαίνονται «πολιτικά» φορτισμένες υπό την έννοια ότι η εικονογραφία πιθανόν προοριζόταν όχι μόνον να περιγράψει και να απεικονίσει, αλλά και να υποδείξει και ίσως να καταδείξει ιδεολογίες στο ευρύτερο κοινό. Στην εργασία μου θα επιδιώξω να καταστεί εμφανές ότι η διερεύνηση της εικονογραφίας μπορεί να αποβεί αποκαλυπτική ως προς τον τρόπο που αυτή μεταλλάσσεται ώστε να ενδυθεί την κατάλληλη «πολιτική στάση». Οι ζωγραφικές αφηγηματικές σκηνές ή οι απλές συμβολικές απεικονίσεις προσδοκώ να εκληφθούν και να αναλυθούν ως ένας κώδικας οπτικών συμβόλων για την ανάδειξη της ταυτότητας της πόλης, τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης, κυρίως όμως για την επιβεβαίωση του κύρους, της δύναμης και της υπεροχής της εξουσίας που ήταν υπεύθυνη για τη δημιουργία τους. Η έρευνα εστιάζει στον ρόλο των αναπαραστάσεων ως εμβλημάτων δημόσιας επίδειξης, αυτονομίας και ανεξαρτησίας και ως διαπιστευτηρίων για τη νομιμοποίηση και την εγκυρότητα της ηγεσίας. Για την πληρέστερη τεκμηρίωση των εικονογραφικών δεδομένων ερευνώνται οι σχετικές φιλολογικές μαρτυρίες και επιχειρείται η αντιπαραβολή και η συνεξέτασή τους παράλληλα με τις εικονογραφικές μαρτυρίες. Ο ρόλος των κειμένων αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικός και θεμελιώδης για την κατανόηση των ευρύτερων πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων.

## **Abstract**

The images on pottery in antiquity, in common with both coins and public imagery, in many cases surpass the limits of the merely private and take on a public character. As such, not only do they have an aesthetic quality, but they also become indicators and bearers of social and political ideology. It can safely be assumed that the iconography of this period seldom acquires an unambiguous political character in the sense of the modern understanding of propaganda. Nevertheless, it is equally safe to assume that there was some degree of intention in the same iconography and some care for the impression they made on those for whose eyes it was intended. The images seem politically charged in as much as the goal of the iconography was not simply to describe and depict, but also to suggest and perhaps to demonstrate ideologies to the wider public. In my dissertation I will seek to explain that the study of iconography can be revealing in the way it transforms itself to convey the appropriate political attitude. My expectation is that the painted narrative scenes or the simple symbolic depictions will be perceived and analyzed as a code of visual symbols with the aim of promoting the identity of the city and preserving historical memory, but chiefly to confirm the prestige, the power and the supremacy of the authority responsible for their creation. The research focuses on the role of iconographic representations as emblems of public demonstration, autonomy and independence and as credentials for the legitimacy and validity of leadership. In order to achieve a more complete documentation of the iconographic data, the relevant philological testimonies are researched and attempts are made to examine and compare them in parallel with the iconographic testimonies. The role of texts is proving to be of particular importance and fundamental in our understanding of broader political and social issues.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα καταρχάς να ευχαριστήσω τον επόπτη μου, Αναπληρωτή Καθηγητή του ΤΕΦ κύριο Σταμάτιο Μπουσέ, για την καθοδήγηση, τη βοήθεια και την ενθάρρυνσή του καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της διπλωματικής εργασίας. Είμαι ευγνώμων που έλαβα γενναιόδωρη επιστημονική υποστήριξη, τόσο ως μεταπτυχιακή φοιτήτρια, όσο και κατά τη σύνταξη της παρούσας. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, την Καθηγήτρια του ΤΕΦ κυρία Χαρίκλεια Ιωαννίδου και τον Αναπληρωτή Καθηγητή του ΤΕΦ κύριο Γεώργιο Τσομή, που συνέβαλαν στην υλοποίηση της παρούσας. Ευχαριστώ τη Σχολή Κλασικών & Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δ.Π.Θ., καθώς και όλα τα μέλη Δ.Ε.Π. του προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κείμενα και Πολιτισμός». Ιδιαίτερος, για τη φιλοξενία το Εργαστήριο Παλαιογραφίας όπου πραγματοποίησα μεγάλο μέρος της μελέτης και της έρευνας που παρουσιάστηκε εδώ. Η οικογένεια και οι συνάδελφοί μου υπήρξαν αμέριστα υποστηρικτικοί, σε καθέναν ξεχωριστά εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου.

ΑΜ

## Συνομογραφίες

Οι συνομογραφίες για αρχαίους συγγραφείς και αρχαία κείμενα, καθώς και οι συνομογραφίες επιστημονικών περιοδικών ακολουθούν το *Oxford Classical Dictionary, Fourth Edition (Oxford 2012)*. Άλλες συνομογραφίες δίνονται παρακάτω

BAPD: Beazley Archive Pottery Database

LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

AVI: Attic Vase Inscriptions

ANS: American Numismatic Society

Όλες οι ημερομηνίες είναι π.Χ., εκτός εάν αναφέρεται διαφορετικά.

Τα παραθέματα αρχαίων κειμένων και οι μεταφράσεις αρχαίων συγγραφέων προέρχονται από το *Loeb Classical Library Series*, εκτός εάν αναφέρεται διαφορετικά.

Όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής/ρια των ξενόγλωσσων παραθεμάτων η μετάφραση είναι δική μου.

Οι επιγραφές προέρχονται από το *AVI* (Attic Vase Inscriptions/Attische Vasenschriften), εκτός εάν αναφέρεται διαφορετικά.

Η προέλευση των εικόνων είναι από τις on-line συλλογές *BAPD*, *LIMC* και *ANS*, εκτός εάν αναφέρεται διαφορετικά.

## Περιεχόμενα

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Σύνοψη .....                          | 1   |
| Abstract .....                        | 2   |
| Ευχαριστίες .....                     | 3   |
| Συντομογραφίες .....                  | 4   |
| Εισαγωγή.....                         | 6   |
| 1.    Εικονογραφία και πολιτική ..... | 9   |
| 2.    Επιλογή και σκοπιμότητα.....    | 14  |
| 3.    Εικόνες και γλώσσα .....        | 26  |
| 4.    Η θεματολογία της εξουσίας..... | 33  |
| 4.1. Θεϊκή-ηρωική φύση .....          | 34  |
| 4.2. Νομιμότητα και διαδοχή .....     | 39  |
| 4.3. Επιτεύγματα και ευεργεσίες.....  | 55  |
| 4.4. Ενοποιητικές επιδιώξεις.....     | 64  |
| Συμπεράσματα .....                    | 77  |
| Κατάλογος εικόνων.....                | 82  |
| Παράρτημα εικόνων.....                | 90  |
| Αρχαίες πηγές.....                    | 130 |
| Διαδικτυακές πηγές.....               | 130 |
| Βιβλιογραφία.....                     | 131 |

## Εισαγωγή

Η έρευνα για την ελληνική αρχαιότητα συχνά δυσχεραίνεται από τα αυστηρά όρια μεταξύ των επιστημονικών κλάδων της Φιλολογίας, της Αρχαιολογίας, της Ιστορίας και της Ιστορίας της Τέχνης. Αυτά τα όρια δεν οφείλονται μόνο στους διαφορετικούς τύπους πηγών που αντλούνται από τον εκάστοτε κλάδο, αλλά και στις θεμελιώδεις διαφορές στις μεθόδους που χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία των πηγών αυτών. Όμως θα ήταν ενδιαφέρον, ειδικά στην περίπτωση της αρχαϊκής περιόδου, αν μπορούσαμε να αναζητήσουμε θέματα που θα μπορούσαν να αποτελέσουν έναν σύνδεσμο μεταξύ αυτών των ξεχωριστών τομέων. Με την ανάπτυξη μιας διεπιστημονικής προσέγγισης θα κερδίζαμε σε διορατικότητα αναφορικά με την αρχαία σκέψη, σε σχέση με αυτό που θα προέκυπτε από μια μονομερή φιλολογική ανάγνωση του υλικού. Η πολιτική επιρροή στην τέχνη, θεωρώ, ότι αποτελεί μια τέτοιου είδους θεματική: περιλαμβάνει μια σχέση αλληλεπιδράσεων και αντιπροσωπεύει έναν εξαιρετικό συνδυασμό του δημόσιου και του ιδιωτικού, των κοινωνικοπολιτικών σχέσεων και των τεχνών. Η υπόθεση ότι ο Αθηναίος τύραννος Πεισίστρατος και οι γιοι του Ιππίας και Ίππαρχος (561-510) επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν την τέχνη με σκοπό την επίδειξη της πολιτικής τους φαίνεται ικανή να ξεπεράσει τα πειθαρχικά όρια.

Ο πρωταρχικός στόχος αυτής της εργασίας είναι να διερευνήσει, με βάση τη φιλολογική παράδοση, την ιδέα ότι ορισμένα θέματα της αττικής εικονογραφίας είτε ως αυθόρμητη επιλογή των τεχνιτών είτε ως αποτέλεσμα μιας πιθανολογούμενης πολιτικής χειραγώγησης, χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό να υπαινιχθούν γεγονότα και πρόσωπα της Αθήνας του 6ου αιώνα. Αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι επίσης, να εξετάσει συγκεκριμένες αλλαγές στην αφηγηματική τέχνη της Αθήνας κατά τη διαμορφωτική περίοδο της ανάπτυξής της στο δεύτερο μισό του έκτου αιώνα σε σχέση με το μυθολογικό ρεπερτόριο που προτιμούσαν μέχρι τότε οι Αθηναίοι τεχνίτες. Για τον σκοπό αυτό υιοθετήθηκε ένας συνδυασμός φιλολογικών, αρχαιολογικών και ιστορικών δεδομένων.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο νοηματικές ενότητες. Στο πρώτο μέρος (κεφ. 1-3), εξετάζονται διάφοροι παράγοντες που συσχετίζουν τις καλλιτεχνικές επιλογές με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις αυτής της περιόδου. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται με ενιαίο τρόπο τα ζητήματα που διατρέχουν τα επόμενα κεφάλαια και

επιδέχονται κοινή ερμηνευτική προσέγγιση. Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο να προσεγγίσει ερωτήματα όπως, πώς μια εικόνα γινόταν δημοφιλής, πώς ελεγχόταν η επιλογή της και αν και κατά πόσο είχαν οι τεχνίτες κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Στα αντικείμενα μελέτης του τρίτου κεφαλαίου περιλαμβάνονται οι επιγραφές που απαντούν στις αττικές εικονογραφημένες παραστάσεις. Το δεύτερο μέρος (κεφ. 4) διαρθρώνεται με γνώμονα το σωζόμενο υλικό σε τέσσερις θεματικές υποενότητες που αντιστοιχούν στις σημαντικότερες αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν το δεύτερο μισό του έκτου αιώνα στο αττικό εικονογραφικό ρεπερτόριο. Τα περισσότερα από τα στοιχεία θα προέλθουν αναγκαστικά από την αγγειογραφία λόγω της πληθώρας των ευρημάτων. Παρόλα αυτά θα εξεταστούν και γλυπτικές αναπαραστάσεις που αν και πολύ λίγες αυτήν την περίοδο, υπήρξαν ιδιαίτερα σημαντική επιρροή για τους αγγειογράφους, ενώ ειδική αναφορά θα γίνει και σε άλλα μέσα που έφεραν μυθολογικές σκηνές, όπως νομίσματα και αναθηματικά πλακίδια. Μέσα από τη συνδυαστική ανάλυση των δεδομένων θα επιχειρήσουμε κατά πρώτον να διερευνήσουμε και να ερμηνεύσουμε τους τυχόν συμβολικούς υπαινιγμούς και κατά δεύτερον να αναζητήσουμε πολιτικές προεκτάσεις που ενδεχομένως να αποτέλεσαν κατά περίπτωση γενεσιουργές αιτίες για τη σύνθεση των σκηνών αυτών.

Η πολιτική προπαγάνδα στην τέχνη με τη σημασία που της δίνουμε στη σύγχρονη εποχή είναι δύσκολο να προσδιοριστεί, καθώς δεν είναι μια έννοια που μπορεί να εφαρμοστεί στο αρχαίο υλικό που διαθέτουμε, ακόμη και αν ορισμένα στοιχεία ομοιάζουν σε σημαντικό βαθμό με τα χαρακτηριστικά που όρισε ο J. Ellul το 1973 στην κεφαλαιώδους σημασίας μελέτη του *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Η προοπτική μιας παρόμοιας ιδέας, δηλαδή ενός έμμεσου πολιτικού επηρεασμού των δημιουργών στην αρχαιότητα, δημιούργησε κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα ένα νέο κύμα στην έρευνα της περιόδου αυτής στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Ο μύθος ως μέσο πολιτικής χειραγώγησης έγινε το 1972 θέμα του πολυσυζητημένου άρθρου του Άγγλου ερευνητή J. Boardman RA, "Herakles, Peisistratos and Sons" ο οποίος καθιέρωσε έκτοτε μια ολόκληρη αγγλοσαξονική γραμμή προσέγγισης της μελέτης των εικόνων *JHS* 1975, *The Eye of Greece* 1982, *CAH* 4<sup>2</sup> 1988, *JHS* 1989 και αγωνίστηκε να αποδείξει ότι η αγγειογραφία και η μνημειακή αρχιτεκτονική απεικόνιζαν με συμβολικό τρόπο τα έργα και την άνοδο του Πεισίστρατου στην εξουσία. Ωστόσο, όπως ήταν αναμενόμενο, οι



ιδέες του προκάλεσαν αντιδράσεις και αντιμετωπίστηκαν ορισμένες φορές με σκεπτικισμό: R. M. Cook *JHS* 1987, R. Osborne *Hephaistos* 1983-4, J. Blok *BABesch* 1990. Η θεωρία του εισέπραξε ενστάσεις κυρίως σε θέματα χρονολόγησης, καθώς και στη χρήση της λέξης «προπαγάνδα», επειδή ο όρος υπονοεί τη ρητή πρόθεση κάποιου να πείσει, ενώ μπορεί να υποβάλλει αναχρονιστικούς συνειρμούς. Παρόλα αυτά, η ελληνική ιστορία δείχνει ότι η χειραγωγή της κοινής γνώμης έχει μακρά παράδοση και πράξεις «προπαγανδιστικού» τύπου φαίνεται πως υπήρχαν ακόμη και στην αρχαϊκή αρχαιότητα. Έτσι, το ζήτημα παραμένει ανοιχτό ακόμη και σήμερα.

Κατά τη διάρκεια της προσωπικής μου έρευνας, και ιδίως όταν προσπάθησα να αιτιολογήσω τις ριζικές αλλαγές στο αττικό ρεπερτόριο αυτής της περιόδου, δεν μου παρουσιάστηκε καμία προφανής ή συνολική εξήγηση. Θέτοντας σταδιακά πιο συγκεκριμένα ερωτήματα αντιλήφθηκα την ανάγκη ανάπτυξης της διεπιστημονικής μεθόδου κατά την εξέταση του υλικού. Η σύγχρονη αυτή προσέγγιση αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμη και θεωρώ ότι μπορεί να αποδώσει αξιόλογα στοιχεία όποτε οι εικονογραφικοί τύποι μελετώνται σε συνδυασμό με άλλα αρχαιολογικά στοιχεία και κυρίως με τις γραπτές πηγές. Ειδικότερα, σε ορισμένες περιπτώσεις ο συσχετισμός αυτών που γνωρίζουμε για την αθηναϊκή ιστορία και αυτών που βλέπουμε στα αθηναϊκά τεχνουργήματα μοιάζει αρκετά ικανός να μας επιτρέψει να προβούμε σε εύλογα, αν όχι, αποδείξιμα συμπεράσματα. Με αυτόν τον τρόπο, θα ήθελα να επιστημάνω τη συμβολή της παρούσας εργασίας στην έρευνα η οποία παρουσιάζει μια συνολική θεώρηση του θέματος και το αντιμετωπίζει ως ενιαίο ζήτημα επιχειρώντας να βρει τρόπους που θα αποκαλύψουν νέα δεδομένα.

## 1. Εικονογραφία και πολιτική

Η Αθήνα είναι η πόλη με την πιο γνωστή ιστορία ή καλύτερα, με τη λιγότερο άγνωστη ιστορία<sup>1</sup>. Κι όμως, αν εξαιρέσουμε κάποια ποιήματα που αποδίδονται στον Σόλωνα, ο οποίος έπαιξε ουσιαστικό ρόλο στην ιστορία της πόλης στις αρχές του 6ου αιώνα, οι μαρτυρίες που την αφορούν δεν είναι προγενέστερες του 5ου αιώνα και συγκεκριμένα του Ηροδότου<sup>2</sup>. Οι περισσότερες δε, προέρχονται από τον 4ο αιώνα, από μια εποχή κατά την οποία η Αθήνα είχε χάσει την κυρίαρχη θέση που καταλάμβανε τον προηγούμενο αιώνα, αλλά οι ρήτορες, οι ιστοριογράφοι και οι φιλόσοφοι της εποχής υπενθύμιζαν και ανακατασκεύαζαν το παρελθόν της<sup>3</sup>. Είναι απαραίτητο να ξεκινήσουμε τονίζοντας πόσα δεν έχουμε τη δυνατότητα να γνωρίζουμε και πόσο περίπλοκη είναι η ερμηνεία των στοιχείων που όντως διαθέτουμε<sup>4</sup>. Από τα παραδείγματα που θα αναλύσουμε παρακάτω θα πρέπει να γίνει σαφές ότι οι απλουστευτικές προσεγγίσεις σε θέματα πολιτικής είναι απίθανο να αποδειχτούν πραγματικά χρήσιμες<sup>5</sup>.

Η πολιτική λοιπόν, μας διαφεύγει και διευκρινίζεται μόνο από αρκετά μεταγενέστερες μαρτυρίες, εφόσον δεν υπάρχουν σύγχρονα της εποχής κείμενα. Για παράδειγμα, η «μοναρχική» εξουσία ονομάστηκε με δάνειο από την αρχαία Ανατολή, τυραννία<sup>6</sup>. Εμείς όμως, είναι αδύνατο να διαγνώσουμε αν ο όρος ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της εποχής ή όχι. Οι αρχαίοι ιστορικοί που περιγράφουν γεγονότα και παλαιότερες εποχές θα πρέπει να κρίνονται από την εγκυρότητα των πηγών τους (τις οποίες δεν ομολογούν πάντα), την χρονική και τοπική τους απόσταση από αυτά, καθώς και από τα κίνητρα τα οποία οδήγησαν τους ίδιους ή τις πηγές τους σε αυτές τις καταγραφές. Είναι κοινός τόπος ότι η σύγχρονή μας θεώρηση<sup>7</sup> για την «επιστημονικότητα» του ιστορικού έργου δεν ισχύει στην αρχαιότητα. Με τις εξαιρέσεις του Ηροδότου και του Θουκυδίδη οι αρχαίοι συγγραφείς δεν χρησιμοποιούν αποδεικτικά στοιχεία.

---

<sup>1</sup> Mossé 2015, 16.

<sup>2</sup> ό.π., 16-7.

<sup>3</sup> ό.π., 17.

<sup>4</sup> Howgego 2009, 185.

<sup>5</sup> ό.π.

<sup>6</sup> βλ. Mossé 2015, 16.: σύμφωνα με τον Θουκυδίδη (1, 131) οι τυραννίες εμφανίστηκαν κυρίως στις πιο ανεπτυγμένες οικονομικά πόλεις, όπως στην Κόρινθο, στη Σάμο, στη Μίλητο και στην Αθήνα. Η τυραννία υπήρξε μεταβατικό καθεστώς που εξαφανίστηκε προς το τέλος του 6ου αιώνα, αφού αντικαταστάθηκε από πιο ισορροπημένα πολιτικά συστήματα όπου η εξουσία τοποθετήθηκε *έξ μέσον* της κοινότητας και όχι πάνω από αυτή.

<sup>7</sup> πρβλ. Boardman 1980, 11.

Υπάρχει ακόμη ένα σημαντικό κενό: η απεικόνιση της πολιτικής ζωής απουσιάζει εντελώς από την εικονογραφία<sup>8</sup>. Τόσο η απεικόνιση σημαντικών προσώπων, όσο και γεγονότων ιστορικής σημασίας ήταν κάτι εντελώς άγνωστο και ξένο για την αρχαϊκή τέχνη<sup>9</sup>. Οι εικονογραφικοί τύποι της αρχαϊκής περιόδου δεν είχαν πολιτικό χαρακτήρα με τη στενή έννοια που αναπτύξαμε εμείς σήμερα<sup>10</sup>. Έδιναν έμφαση στην ταυτότητα της πόλης, συχνά μέσω της θρησκείας και της μυθολογίας, σπανίως όμως αποκάλυπταν ευθέως στοιχεία για εξωτερικές και εσωτερικές συγκρούσεις ή για τα ισχυρά πρόσωπα<sup>11</sup>.

Ο πολιτικός συμβολισμός στην αρχαϊκή ελληνική τέχνη αποτελεί ζήτημα που δεν είναι δυνατόν να εξεταστεί με την ίδια βεβαιότητα που εξετάζουμε, για παράδειγμα, τον πολιτικό συμβολισμό της Αναγέννησης στην Ιταλία. Όμως γνωρίζουμε καλά ότι οι πολιτικοί ηγέτες του βου αιώνα υπολόγιζαν σε μεγάλο βαθμό τη σημασία του μύθου και το κύρος των τοπικών ηρώων<sup>12</sup>. Καθ' όλη τη διάρκεια παραγωγής της εικονογραφημένης αθηναϊκής τέχνης απεικονίστηκε μια εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία θεμάτων, όμως σπάνια υπήρχε ένας μύθος ομοιόμορφα δημοφιλής για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ συχνά ούτε ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώθηκε κάποιος μύθος παρέμεινε συνεπής για πολλά χρόνια<sup>13</sup>.

Ήδη από την πρωιμότερη ελληνική λογοτεχνία γίνεται αντιληπτό ότι η αναγωγή στο παρελθόν ήταν μια συνηθισμένη μέθοδος για κάθε απόπειρα εξήγησης νέων καταστάσεων<sup>14</sup>. Για τους αρχαίους Έλληνες αυτό που εμείς αποκαλούμε μυθολογία, για τους ίδιους θεωρούνταν κομμάτι της ιστορίας τους<sup>15</sup>. Ο μύθος αποτελούσε τη μεγάλη δεξαμενή από όπου όλες οι αφηγηματικές τέχνες των Ελλήνων (ποίηση και εικαστικές τέχνες) αντλούσαν το μεγαλύτερο μέρος της θεματογραφίας τους<sup>16</sup>. Το δεδομένο αυτό άφηνε απεριόριστη ελευθερία στους τεχνίτες να μεταβάλλουν το περιεχόμενο, ακόμη και την έκβαση και τα πρόσωπα στις ιστορίες τους, ώστε να προσαρμόζονται με το κοινό ή

---

<sup>8</sup> Clark 2002, 20.

<sup>9</sup> ό.π.

<sup>10</sup> Howgego 2009, 138.

<sup>11</sup> ό.π.

<sup>12</sup> Boardman 1972, 57.

<sup>13</sup> Shapiro 1990, 147-8.

<sup>14</sup> Boardman 2001, 170.

<sup>15</sup> ό.π., 169.

<sup>16</sup> Πλάντζος 1999, 284.

τις περιστάσεις τις οποίες πιθανόν επεδίωκαν να σχολιάσουν<sup>17</sup>. Αυτό σημαίνει ότι οι αρχαιοελληνικοί μύθοι βρίσκονταν πάντοτε σε κίνηση και νέες εκδοχές τους μπορούσαν να δημιουργηθούν είτε σκόπιμα είτε τυχαία<sup>18</sup>, ενώ όταν ένας μύθος έφτανε σε μια άγωνα εκδοχή που δεν ήταν πλέον ανοιχτή σε επανερμηνείες ή παραλλαγές έσβηνε<sup>19</sup>. Χωρίς όρια μεταξύ μύθου και πραγματικότητας, η ελευθερία στην εφευρετικότητα τόσο σε λεπτομέρειες, όσο και σε ολόκληρες ιστορίες, εύκολα δημιουργούσε επικαλύψεις σε αυτό που ονομάζουμε «ιστορία»<sup>20</sup>.

Η οργάνωση της Αθήνας τον 6ο αιώνα ήταν βέβαια, το αποτέλεσμα παλαιών και νέων θεσμών και έπρεπε να έχει την κάλυψη των θεών<sup>21</sup>. Η υπαγωγή της πόλης στην προστασία των θεών υποδηλώνει την αρχή της ιερότητας, η οποία σημαίνει την καθάγιαση των ανθρώπινων πράξεων και του χώρου τους συνολικά<sup>22</sup>. Οι ναοί των πολιούχων θεών, τα ιερά τεμένη, οι βωμοί, οι θησαυροί και άλλες θρησκευτικές εγκαταστάσεις συγκροτούσαν τις πολιτείες των θεών, ενώ η μνημειακή ναοδομία απεικονίζοντας τους θεούς με ανάγλυφα και ολόγλυφα έργα, εξυπηρετούσε τις ανάγκες τιμής προσφέροντας στις θεότητες υλικά δείγματα λατρείας<sup>23</sup>.

Η αρχαϊκή τέχνη μνημειακού χαρακτήρα εμπνεόταν από το αίσθημα θρησκευτικότητας, παράλληλα όμως, κυριαρχούνταν από την προοπτική δόξας των άξιων πολιτών<sup>24</sup>. Τα ιερά εξωραΐζονταν με έξοδα των ισχυρών ανθρώπων της πόλης ως μια κίνηση για την εξασφάλιση γοήτρου, τοπικού και «διεθνούς», στην οποία κατέφευγε συχνά η Αθήνα, όπως και άλλες ελληνικές πόλεις<sup>25</sup>. Οι αρχές της πόλης προσέφεραν προς τους θεούς ως δώρο την ιδανική στέγη προβάλλοντας με τον τρόπο αυτό τα οράματά τους<sup>26</sup>. Τα αετώματα, οι μετόπες και οι ζωφόροι έγιναν ανοιχτά βιβλία υπόμνησης σπουδαίων επεισοδίων της μυθολογίας<sup>27</sup>. Τα θέματα αφηγούνταν θρύλους για τον τόπο,

---

<sup>17</sup> Bremmer 1997, 16.

<sup>18</sup> βλ. Boardman 2001, 170.: π.χ. λόγω παρερμηνειών, κακής απομνημόνευσης ή και συχνά εξαιτίας των περιορισμών των καλλιτεχνικών μέσων.

<sup>19</sup> Shapiro 1990, 148.

<sup>20</sup> Boardman 2001, 170.

<sup>21</sup> Σουέρεφ 1999, 155.

<sup>22</sup> ό.π.

<sup>23</sup> ό.π.

<sup>24</sup> ό.π., 204.

<sup>25</sup> Πλάντζος 1999, 225.

<sup>26</sup> Σουέρεφ 1999, 155.

<sup>27</sup> ό.π., 156.

για τους τιμώμενους θεούς, αλλά και τους ήρωες της πόλης<sup>28</sup>. Οι ήρωες θεωρούνταν προστάτες του ανθρώπινου πολιτισμού, ο οποίος απειλούνταν από το άγριο και επικίνδυνο περιβάλλον και συχνά οι απεικονίσεις τους ήταν συμβολικές της πάλης του ανθρώπου με τη φύση<sup>29</sup>.

Αυτό που μεταδίδουν οι εικονογραφικές σκηνές είναι ένας «μύθος» της αθηναϊκής ζωής επηρεασμένος από την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα<sup>30</sup>. Ο μύθος λειτουργούσε και σαν παραβολή, καθώς θυμίζοντας τα κατορθώματα των προγόνων μπορούσε να οδηγήσει στην παραδοχή ενός βαθμού ομοιότητας μεταξύ του παρόντος και της ηγεσίας του, με τα μυθολογικά και θεϊκά πρότυπα<sup>31</sup>. Άλλωστε, οι ισχυρές οικογένειες συνήθιζαν να ανάγουν την καταγωγή τους στους ήρωες του μακρινού παρελθόντος, ακόμη και στους θεούς<sup>32</sup>.

Οι δημιουργοί του βου αιώνα εργάζονταν σε μια περίοδο τυραννίδας για την Αθήνα. Ένα καθεστώς, όχι απαραίτητα «τυραννικό» με την σύγχρονη έννοια, αλλά ένα κατά το οποίο όλες οι υποθέσεις ρυθμιζόνταν από έναν ισχυρό πολιτικό, τον Πεισίστρατο και την οικογένειά του<sup>33</sup>. Οι τύραννοι προσπάθησαν να τονίσουν την υπεροχή τους και να εξωραΐσουν την καταχρηστική εξουσία τους οικοδομώντας μνημειακούς ναούς και άλλα δημόσια έργα (τείχη, υδραγωγεία)<sup>34</sup>. Η πολιτική των Πεισιστρατιδών υπέρ της ανάπτυξης του άστεως είχε προσελκύσει στην Αθήνα πλήθος τεχνιτών<sup>35</sup>. Είναι η εποχή της ανάπτυξης της αττικής κεραμικής που παρήγε τα περιζήτητα σε όλο τον μεσογειακό κόσμο αγγεία<sup>36</sup>. Είναι επίσης, η περίοδος της εμφάνισης των πρώτων νομισμάτων, καθώς και του έντονου εμπορίου<sup>37</sup>. Σε αυτήν την ανάπτυξη είχε συμβάλει και η θρησκευτική πολιτική των Πεισιστρατιδών η οποία ευνοώντας τη λατρεία της θεάς Αθηνάς, την ανέδειξε σε προστάτιδα τόσο της πόλης, όσο και της οικογένειας των τυράννων<sup>38</sup>.

---

<sup>28</sup> ό.π.

<sup>29</sup> Alexandridou 2011, 77.

<sup>30</sup> Karoglou 2010, 15.

<sup>31</sup> Boardman 2001, 170.

<sup>32</sup> ό.π., 169.

<sup>33</sup> ό.π., 62.

<sup>34</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 57.

<sup>35</sup> Mossé 2015, 23.

<sup>36</sup> ό.π.

<sup>37</sup> Boardman 2001, 62.

<sup>38</sup> Mossé 2015, 23.

Χαρακτηριστική είναι και η αξιοποίηση του ήρωα Ηρακλή από τον Πεισίστρατο και τους γιους του με σκοπό την επίτευξη των πολιτικών τους επιδιώξεων<sup>39</sup>.

Το κύρος της νέας αυτής Αθήνας αντικατοπτρίζεται στη διαχείριση παλιών μύθων και στην επινόηση νέων ιστοριών· μια διαδικασία που ανιχνεύεται στην τέχνη της εποχής, τόσο στα έργα της γλυπτικής και της αγγειογραφίας, όσο και στα εύγλωττα μικρά χαλκουργήματα που μας διαφύλαξαν τα έργα της νομισματοκοπίας. Από τους εικονογραφικούς τύπους που θα εξετάσουμε παρακάτω οι περισσότεροι έχουν πολιτικό χαρακτήρα, με την έννοια ότι επιβεβαιώνουν την ταυτότητα της πόλης, της συγκεκριμένης μορφής κράτους, αλλά και των ηγετών που φαίνεται να ευθύνονται για τη δημιουργία τους<sup>40</sup>. Εν ολίγοις, η ιστορία της πολιτικής εικονογραφίας στις τέχνες του βου αιώνα είναι αποκαλυπτική όσον αφορά το τί θεωρούνταν κατάλληλο να απεικονιστεί και τί όχι<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 192.

<sup>40</sup> Howgego 2009, 137.

<sup>41</sup> *ό.π.*, 138.

## 2. Επιλογή και σκοπιμότητα

Υπάρχει μια τάση της έρευνας να ερμηνεύει τους εικονογραφικούς τύπους ως συστηματική προπαγάνδα, όμως η πολιτική προπαγάνδα σε εικόνες δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί<sup>42</sup>. Σύμφωνα με το *OCD*<sup>43</sup>: «η προπαγάνδα έχει χωριστεί (*Ellul*) σε προπαγάνδα εξέγερσης και προπαγάνδα ενσωμάτωσης: η πρώτη επιδιώκει να αλλάξει τις πεποιθήσεις, η δεύτερη να τις ενισχύει. Αυτή η διαίρεση είναι χρήσιμη για την κατανόηση του αρχαίου κόσμου»<sup>43</sup>. Το θέμα έχει προφανώς μεγάλο ενδιαφέρον, η σπάνις όμως των αρχαίων μαρτυριών σχετικά με τις προθέσεις που υπέκρυπτε η επιλογή των τύπων δυσχεραίνει τη συζήτηση<sup>44</sup>.

Το ερώτημα ποιος επέλεγε τους εικονογραφικούς τύπους μπορεί να παρακαμφθεί, εάν μιλήσουμε απλώς για την αναμφισβήτητη «πολιτική θεματολογία» των παραστάσεων, αντί για προπαγάνδα, αφού ο όρος προπαγάνδα υπονοεί τη ρητή πρόθεση κάποιου να πείσει<sup>45</sup>. Επίσης, η λέξη προπαγάνδα μπορεί να υποβάλλει αναχρονιστικούς συνειρμούς<sup>46</sup>. Για τον λόγο αυτό είναι μάλλον ασφαλέστερο να υποθέσουμε ότι υπήρχε ένας βαθμός σκοπιμότητας, πέρα από την απόδοση τιμών και κάποια φροντίδα για την εντύπωση που προκαλούσαν οι εικονογραφικές σκηνές σε όσους τις έβλεπαν<sup>47</sup>. Έτσι, μπορούμε να πιστεύουμε ότι οι εικονογραφικοί τύποι ίσως και να προορίζονταν για να δείξουν κάτι σε κάποιον<sup>48</sup>. Αν μη τι άλλο, θα μπορούσε να γίνει αποδεκτό ότι οι τύποι απηχούν ίσως εκείνο που εμείς αποκαλούμε προπαγάνδα<sup>49</sup>.

---

<sup>42</sup> Howgego 2009, 153.

<sup>43</sup> *OCD*<sup>4</sup> 1999, 1257., παραθέτω εδώ λίγα στοιχεία για την προπαγάνδα ενσωμάτωσης τα οποία θεωρώ διαφωτιστικά ακόμη και για την εποχή που εξετάζουμε βλ. *Ellul* 1973, 75.: Για μια ομοιόμορφη κοινωνία «κάθε μέλος θα πρέπει να είναι μόνο ένα οργανικό και λειτουργικό τμήμα της, τέλεια προσαρμοσμένο και ενσωματωμένο. Πρέπει να μοιράζεται τα στερεότυπα και τις πεποιθήσεις της ομάδας, πρέπει να συμμετέχει ενεργά στις οικονομικές, ηθικές, αισθητικές και πολιτικές δραστηριότητες» (βλ. κεφ. 4.4.). Επίσης, «μια αυτό-αναπαραγόμενη προπαγάνδα επιδιώκει να σταθεροποιήσει τη συμπεριφορά, να προσαρμόσει το άτομο στην καθημερινή του ζωή, να αναδιαμορφώσει τις σκέψεις και τη στάση του ως προς το μόνιμο κοινωνικό περιβάλλον» (βλ. κεφ. 4.4.). Τέλος, «σε τέτοιες περιπτώσεις πρέπει να αποδειχθεί ότι οι πολίτες είναι οι ωφελοόμενοι των συνακόλουθων κοινωνικοπολιτικών βελτιώσεων. Η προπαγάνδα ενσωμάτωσης στοχεύει στη σταθεροποίηση του κοινωνικού σώματος, στην ενοποίηση και την ενίσχυση του» (βλ. κεφ. 4.3.).

<sup>44</sup> Howgego (2009), σ. 153.

<sup>45</sup> *ό.π.*, 154.

<sup>46</sup> *ό.π.*

<sup>47</sup> *ό.π.*

<sup>48</sup> *ό.π.*, 155.

<sup>49</sup> *ό.π.*, 158.

Παρόλα αυτά το ερώτημα ποιος επινόησε ή υιοθέτησε θέματα που προορίζονταν για πολιτικό επηρεασμό, αξίζει να ερευνηθεί με βάση όσα γνωρίζουμε και όσα μπορούμε να υποθέσουμε. Η πρωτοβουλία πρέπει να προερχόταν ή από τους Πεισιστρατίδες και την «αυλή» τους ή από τους αγοραστές και τους παραγγελιοδότες των εργαστηρίων ή από τους ίδιους τους τεχνίτες<sup>50</sup>. Ας εξετάσουμε όμως τις τρεις αυτές κατηγορίες πιο αναλυτικά, ξεκινώντας από τους τεχνίτες για τους οποίους διαθέτουμε και τα περισσότερα στοιχεία.

### Οι τεχνίτες

Σε αντίθεση με τους ομηρικούς χρόνους όπου η κοινωνική θέση των χειρωνακτών αντικατοπτριζόταν μόνο στα έπη, στους αρχαϊκούς χρόνους αρχίζει να διαφαίνεται μια τάση προβολής των τεχνιτών και μέσα από την εικονιστική τέχνη, όπου διαγράφονταν δειλά-δειλά οι πρώτες εκδηλώσεις κοινωνικής και επαγγελματικής αυτοπεποίθησης<sup>51</sup>. Η τάση αυτή βέβαια, αποτελούσε προϊόν των κοινωνικοπολιτικών ζυμώσεων τις οποίες υφίστατο η αθηναϊκή κοινωνία κατά τους ύστερους αρχαϊκούς χρόνους και βρίσκεται χωρίς αμφιβολία σε άμεση συνάφεια με την κοινωνική άνοδο των τεχνιτών που αξίωναν την αναγνώρισή τους ως ξεχωριστή κοινωνική ομάδα και τη συμμετοχή τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι<sup>52</sup>.

Σε παραστάσεις της αττικής αγγειογραφίας που χρονολογούνται από τα μέσα του βου αιώνα και σχεδόν μέχρι το τέλος του, έχουμε για πρώτη φορά απεικονίσεις τεχνιτών κατά την άσκηση της επαγγελματικής τους δραστηριότητας<sup>53</sup>. Οι παραστάσεις αυτές θα μπορούσαν να αποδοθούν στην ιδιαίτερη προτίμηση που εκδήλωναν οι αγγειογράφοι, αλλά και οι υπόλοιποι τεχνίτες για την παρουσίαση της προσωπικής τους τέχνης<sup>54</sup>. Στις περισσότερες παραστάσεις αττικού εργαστηρίου με τον εικονογραφικό τύπο των κεραμέων που καταπιάνονται με το πλάσιμο και τη διακόσμηση των αγγείων, ο αγγειοπλάστης εικονίζεται συνήθως καθισμένος ή όρθιος στην αριστερή πλευρά του

---

<sup>50</sup> Cook 1987, 167.

<sup>51</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 197, 199.

<sup>52</sup> ό.π., 192, 197.

<sup>53</sup> ό.π., 31.

<sup>54</sup> ό.π., 192.



τροχού (εικ. 1)<sup>55</sup>.

Στην υδρία της Ομάδας του Λέαγρου (εικ. 2) έχουμε την πιο ολοκληρωμένη παράσταση κεραμικού εργαστηρίου η οποία, αν και αναπτύσσεται σε περιορισμένο χώρο, αποδίδει εξαιρετικά συνοπτικά τις χαρακτηριστικότερες φάσεις της κεραμουργίας<sup>56</sup>. Στις εργασίες του εργαστηρίου συμμετέχουν επτά άτομα. Στον κεραμικό τροχό απασχολούνται ο αγγειοπλάστης και ο βοηθός του, ενώ ένας τρίτος νεαρός άνδρας μεταφέρει τα νωπά έτοιμα αγγεία στην αυλή για στέγνωμα<sup>57</sup>. Στον εξωτερικό χώρο ένας άνδρας μεταφέρει στον ώμο του ένα προφανώς βαρύ φορτίο, ενώ ένας άλλος ασχολείται με την τροφοδότηση του καμινιού<sup>58</sup>. Αριστερά, ο καθισμένος νεαρός ελέγχει τον αμφορέα που του φέρνει ο βοηθός μετά την όπτηση<sup>59</sup>. Τέλος, η γεροντική ματιοφόρος μορφή που παρακολουθεί τις εργασίες έχει αποδοθεί ή στον ιδιοκτήτη του εργαστηρίου ή σε Αθηναίο αγοραστή<sup>60</sup>.

Οι ζωγραφισμένες εικόνες στα αγγεία είναι εν μέρει το αποτέλεσμα παραγωγικών μηχανισμών κατά τους οποίους η επιλογή των θεμάτων και των σχεδίων θα μπορούσε να προέρχεται από τα εξωτερικά ερεθίσματα που δέχονταν οι αγγειογράφοι, όπως διάφορες οπτικές εμπειρίες σχετικές με την αθηναϊκή πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα στην οποία ζούσαν<sup>61</sup>. Εντούτοις, υποθέτουμε ότι θα πρέπει να υπήρχε μια ιεραρχία τεχνιτών δύο επιπέδων.

Η πρώτη βαθμίδα ήταν μια μικρή ελίτ ομάδα που συνδέθηκε ελεύθερα με τους αριστοκράτες προστάτες τους με τρόπο που περιγράφεται διεξοδικά στη σημαντική μελέτη *Potter and Patron* του Webster<sup>62</sup>. Οι τεχνίτες αυτοί πρέπει να είχαν μορφωθεί επαρκώς και καλλιεργηθεί κοινωνικά, ώστε να γίνουν δεκτοί στους αριστοκρατικούς

---

<sup>55</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 31, 35.

<sup>56</sup> Clark 2002, 81, 151.

<sup>57</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 149.

<sup>58</sup> ό.π., 149-50.

<sup>59</sup> ό.π., 150.

<sup>60</sup> ό.π.

<sup>61</sup> de Cesare 2012, 102.

<sup>62</sup> βλ. Webster 1972, *Potter and Patron in Classical Athens*.

κύκλους<sup>63</sup>. Πρέπει επίσης, να ήταν ανταγωνιστές μεταξύ τους<sup>64</sup>, αλλά και με τους ποιητές για την εύνοια των ισχυρών και πλούσιων<sup>65</sup>. Αυτός ο ανταγωνισμός θα μπορούσε κάλλιστα να είχε ως αποτέλεσμα μερικά από τα αρνητικά σχόλια που έχουμε συναντήσει στα κείμενα της γραμματείας<sup>66</sup>. Στους αγγειογράφους αυτούς πιθανότατα συμπεριλαμβάνονταν οι πρωτοπόροι όπως ο Λυδός, ο Εξηκίας, ο Ευφρόνιος, ο Νικοσθένης, ο Ζωγράφος του Άμασι, ο Ζωγράφος του Ανδοκίδη, ο Ζωγράφος του Λυσιπίδη κ.ά<sup>67</sup>. Προφανώς οι τεχνίτες αυτοί είχαν περισσότερες ευκαιρίες να πειραματιστούν και να οδηγήσουν την αισθητική σε νέες κατευθύνσεις<sup>68</sup>. Υποθέτουμε, ωστόσο, ότι ακόμη και αυτοί θα πρέπει να ήταν εξαρτημένοι από την καλή θέληση, την υποστήριξη και την ενθάρρυνση των ισχυρών προστατών τους<sup>69</sup>.

Η δεύτερη ομάδα αγγειογράφων, μακράν η πιο πολυάριθμη, πρέπει να ήταν λιγότερο κοινωνικά αποδεκτή μεταξύ των αριστοκρατών<sup>70</sup>. Μακριά από τα συμπόσια και τη σύνδεση με τους διανοούμενους, τους πλούσιους και τους ισχυρούς της περιόδου, θα ήταν μάλλον ακόμη περισσότερο εξαρτημένοι από τις απαιτήσεις των αγοραστών<sup>71</sup>. Φτωχότεροι και με μικρότερη δυνατότητα να διαχειριστούν απούλητα προϊόντα είναι αναμενόμενο να ήταν λιγότερο τολμηροί και πιο συντηρητικοί<sup>72</sup>. Πολλοί θα αναγκάζονταν να παράγουν μαζικά, να ακολουθούν την τρέχουσα μόδα της αγοράς και

---

<sup>63</sup> βλ. Χατζηδημητρίου 2005, 199-200., βλ. Webster 1972, 137-9., σχετικά με τη συμμετοχή των αγγειογράφων στα συμπόσια, η οποία τεκμηριώνεται εικονογραφικά με τη συνδρομή επιγραφών-λογοπαιγνίων και υπογραφών των ίδιων των τεχνιτών και ενδεχομένως υποδηλώνει το αίτημά τους για συμμετοχή στις κοινωνικές εκδηλώσεις της ανώτερης τάξης και αναγνώριση σε αυτούς ενός ισότιμου ρόλου στα δράματα της κοινωνίας.

<sup>64</sup> βλ. Gaunt 2017, 88.: παρόλο που τα κεραμικά εργαστήρια ήταν επιχειρήσεις συνήθως οργανωμένες σε οικογενειακή βάση, οι ανταγωνισμοί ήταν παροικιαίκοι, όπως είχε παρατηρήσει ήδη ο Ησίοδος: *και κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει* (*Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, στ. 25).

<sup>65</sup> γνωρίζουμε ότι οι εικαστικές τέχνες των αρχαϊκών χρόνων συμβάδιζαν με τους νεωτερισμούς στη λυρική ποίηση (π.χ. συμποτική ποίηση-αναπαραστάσεις Διόνυσου).

<sup>66</sup> βλ. Cavalier 1995, 5.: ο Ξενοφών χαρακτηρίζει τις χειρωνακτικές δραστηριότητες ως *ἀνδράποδώδεις* (*Οἰκονομικός*, 4, 1-3), (*Ἀπομνημονεύματα*, 4, 2. 2). Ο Αριστοτέλης: *βάνανσον δ' ἔργον εἶναι δεῖ τοῦτο νομίζειν καὶ τέχνην ταύτην καὶ μάθησιν, ὅσαι πρὸς τὰς χρήσεις καὶ τὰς πράξεις τὰς τῆς ἀρετῆς ἀχρηστον ἀπεργάζονται τὸ σῶμα τῶν ἐλευθέρων [ἢ τὴν ψυχὴν] ἢ τὴν διάνοιαν.* (*Πολιτικά*, 1337β, 11-18), Ο Ηρόδοτος: *καὶ τούτων βανασίης οὐδεὶς δεδάηκε οὐδέν.* (*Ἱστορίαι*, 2, 165), *ἀποτιμότερους τῶν ἄλλων ἡγμένους ποληιτέων τὸς τὰς τέχνας μανθάνοντας καὶ τὸς ἐκγόνους τούτων, τὸς δὲ ἀπαλλαγμένους τῶν χειρωναξίεων γενναίους νομιζόμενους εἶναι.* (2, 167).

<sup>67</sup> Clark 2002, 31-63.

<sup>68</sup> Cavalier 1995, 5.

<sup>69</sup> ὁ.π.

<sup>70</sup> ὁ.π.

<sup>71</sup> ὁ.π.

<sup>72</sup> ὁ.π.

να αποφεύγουν τις καινοτομίες<sup>73</sup>.

Μολονότι το σχήμα, το μέγεθος και η ποιότητα ενός αγγείου καθορίζονταν από τις εκάστοτε λειτουργικές ανάγκες και τις χρήσεις του, η επιλογή του εικονογραφικού του θέματος καθοριζόταν και από άλλες παραμέτρους<sup>74</sup>. Με βάση όσα είπαμε για τους αγγειογράφους της πρώτης κατηγορίας το προσωπικό γούστο, οι ικανότητές, καθώς και οι ατομικές τους γνώσεις πάνω σε προφορικές ιστορίες, σίγουρα έπαιξαν σημαντικό ρόλο κατά την επιλογή των εικονογραφικών τύπων<sup>75</sup>. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη διερεύνηση της θεματολογίας παρουσιάζει η περίπτωση του Λυδού. Ο Λυδός είναι η πρώτη μεγάλη φυσιογνωμία αγγειογράφου που ζωγραφίζει αποκλειστικά νέες σκηνές εγκαταλείποντας παλαιότερα θέματα<sup>76</sup>.

Ο Α. Shapiro θέτει το χρονολογικό όριο μεταξύ νέων και παλαιών θεμάτων λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι μια σχεδόν πλήρης μεταστροφή στη χρήση του αποθέματος των μύθων που επεξεργάζονταν οι αττικοί αγγειογράφοι πραγματοποιήθηκε περί το 550<sup>77</sup>, περίοδος που συμπίπτει με την άνοδο του Πεισίστρατου στην εξουσία. Έτσι, ξεχώρισε δύο σύνολα μύθων: τις «παλιές σκηνές» (Βελλεροφόντης, Περσέας, Αργοναυτικά, θηβαϊκός κύκλος, επικά θέματα), οι οποίες ήταν δημοφιλείς στην πρώιμη περίοδο της μελανόμορφης κεραμικής και άρχισαν να εξαφανίζονται γρήγορα περί το 550<sup>78</sup>. Και τις «νέες σκηνές» (Ηρακλής, Γιγαντομαχία, Αθηνά, Διόνυσος) που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά κοντά στο 560 και παρέμειναν σταθερά δημοφιλείς μέχρι το τέλος του αιώνα και αργότερα<sup>79</sup>. Για την ακρίβεια, ο Λυδός πιθανότατα να είχε εισαγάγει πολλές από αυτές<sup>80</sup>.

Ο Λυδός ήταν σίγουρα ενεργός από το 560 και μάλλον λίγο νωρίτερα, μια εποχή που οι περισσότερες από τις παλιές σκηνές ήταν ακόμα επίκαιρες μεταξύ των άλλων

---

<sup>73</sup> Cavalier 1995, 5.

<sup>74</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 192.

<sup>75</sup> Alexandridou 2011, 77.

<sup>76</sup> Shapiro 1990, 134.

<sup>77</sup> ό.π., 115.

<sup>78</sup> ό.π.

<sup>79</sup> ό.π.

<sup>80</sup> ό.π., 134.

τεχνιτών<sup>81</sup>. Ωστόσο, δεν ζωγράφισε (ή δεν σώθηκε) ούτε μία από αυτές, γεγονός που υποδηλώνει ότι η εξαφάνιση των παλαιών σκηνών και η εισαγωγή νέων δεν ήταν ούτε τυχαία ούτε αυθόρμητη<sup>82</sup>. Ο Λυδός πρέπει κατά κάποιον τρόπο να αντιλήφθηκε ότι συγκεκριμένα θέματα ήταν «παλιομοδίτικα» και έφθιναν, ενώ αντιθέτως, το μέλλον βρισκόταν στον Ηρακλή του οποίου υπήρξε ιδιαίτερα λάτρης<sup>83</sup>. Άλλωστε, από το δεύτερο τέταρτο του βου αιώνα και καθ' όλη την αρχαϊκή περίοδο, ο Ηρακλής αναλαμβάνει εξέχοντα ρόλο στην αθηναϊκή τέχνη ως βασικός χαρακτήρας των εικονιστικών εκφράσεων της πόλης, τόσο στη γλυπτική, όσο και στην κεραμογραφία<sup>84</sup>.

Μετά τα όσα αναφέραμε για τους αγγειοπλάστες και τους αγγειογράφους και των δύο κατηγοριών, δεν θα προξενούσε έκπληξη αν τελικά πολλοί από αυτούς επέλεγαν να αναπαράγουν αγαπημένα θέματα των τυράννων με σκοπό να κολακέψουν και να εκφράσουν την πίστη τους στο καθεστώς<sup>85</sup>.

#### Οι αγοραστές

Οι τεχνίτες επικοινωνούσαν με τους αγοραστές είτε ήταν Αθηναίοι πολίτες είτε αλλοδαποί καταναλωτές, προσανατολίζοντας πιθανότατα την παραγωγή τους με βάση την προτίμηση των πελατών τους σε ορισμένα εικονογραφικά θέματα<sup>86</sup>. Έτσι συχνά, οι παραγγελιοδότες και το περιβάλλον τους φαίνεται να ήταν αυτοί που όριζαν τον ρυθμό εξέλιξης της θεματογραφίας (pace-makers)<sup>87</sup>. Οι περισσότεροι δεν μπορούν να ταυτοποιηθούν, όμως αρκετούς τους γνωρίζουμε εν μέρει από τα ονόματα που ήταν γραμμένα πάνω από τις ζωγραφισμένες φιγούρες και εν μέρει από τα ονόματα με το προσαρτημένο επίθετο *καλός*<sup>88</sup>. Δηλαδή, με τον τρόπο κατά τον οποίο υποδεικνυόταν ο αγοραστής ή ο αποδέκτης ή και τα δυο<sup>89</sup>.

---

<sup>81</sup> ό.π.

<sup>82</sup> Shapiro 1990, 134.

<sup>83</sup> ό.π.

<sup>84</sup> Santi 2012a, 88.

<sup>85</sup> Cook 1987, 167.

<sup>86</sup> de Cesare 2012, 102.

<sup>87</sup> Webster 1972, 298.

<sup>88</sup> ό.π.

<sup>89</sup> ό.π.

Οι αποδείξεις είναι ισχνές, αλλά μέχρι έναν βαθμό δείχνουν ότι τουλάχιστον προς τα τέλη του βου αιώνα οι αγγειογράφοι που ήταν πρωτοπόροι του καλλιτεχνικού ύφους είχαν αναπτύξει σχέσεις οικειότητας με την ανώτερη κοινωνία της Αθήνας<sup>90</sup>. Οι πελάτες που επιθυμούσαν να κάνουν μια ειδική παραγγελία επιλέγοντας ίσως ένα σχήμα, μια σκηνή ή ακόμα και ένα προσωπικό μήνυμα, πιθανότατα να είχαν απευθυνθεί σε ένα εργαστήριο της επιλογής τους<sup>91</sup>. Έτσι, έχουμε για παράδειγμα τις ειδικές παραγγελίες κάποιου Ονετορίδη στον διάσημο αγγειογράφο Εξηκία (εικ. 3)<sup>92</sup>. Αυτοί οι αγοραστές μπορεί να ήταν έμποροι που απαιτούσαν τα αγγεία να εξυπηρετούν με την εικονογραφία τους την πώληση των προϊόντων τους ή και άτομα που προμηθεύονταν τα αγγεία για ιδιωτική χρήση (π.χ. δώρα, κεραμικά για συμπόσιο)<sup>93</sup>.

Επίσης, μπορούμε να υποθέσουμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις με το επίθετο *καλός* υπονοούνταν μια προσωπική σχέση μεταξύ των πελατών και των αγγειογράφων, όπως δείχνει π.χ. η ομάδα κεραμικών με την επιγραφή *Λέαγρος καλός* (εικ. 4)<sup>94</sup>. Σύμφωνα με τον Webster, από τον μεγάλο αριθμό των επιγραφών *καλός* (πάνω από 250) μεταξύ 550 και 450, συμπεραίνουμε ότι οι αγγειογράφοι και οι χρηματοδότες (*patrons*) τους γνωρίζονταν μεταξύ τους και αντάλλασσαν ιδέες σε βαθμό τέτοιο που μας επιτρέπει να θεωρούμε ότι η καλύτερη μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία ήταν πράγματι, μια αυθεντική έκφραση των αθηναϊκών ιδεών και ιδανικών<sup>95</sup>.

Ως χαρακτηριστική εκδήλωση της τάσης για κοινωνική εξομοίωση μπορεί να εκληφθεί και η παρουσία ιματιοφόρων ανδρών στις αναπαραστάσεις κεραμουργικών εργαστηρίων, που συνήθως ταυτίζονται με Αθηναίους πολίτες (εικ. 2)<sup>96</sup>. Η συνήθεια των Αθηναίων πολιτών να συχνάζουν σε εργαστήρια και σε άλλα καταστήματα περιγράφεται γλαφυρά και στον Λυσία<sup>97</sup>. Η εικονογραφική αποτύπωση της καθημερινής

---

<sup>90</sup> Webster 1972, 299, 65-6.

<sup>91</sup> Williams 2013, 41.

<sup>92</sup> βλ. Webster 1972, κεφ. 2: *Special Commissions*, 45-62.

<sup>93</sup> Williams 2013, 41.

<sup>94</sup> Webster 1972, 300.

<sup>95</sup> ό.π.

<sup>96</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 200.

<sup>97</sup> ό.π., βλ. Λυσίας: *ὁμοίωσις*. ἡμεῖς δὲ ἐνθυμήθητε πάντες ὅτι ταῦτα λέγων οὐδὲν ἐμοῦ κατηγορεῖ μᾶλλον ἢ τῶν ἄλλων ὅσοι τέχνας ἔχουσιν οὐδὲ τῶν ὡς ἐμὲ εἰσιόντων μᾶλλον ἢ τῶν ὡς τοὺς ἄλλους δημιουργοὺς. ἕκαστος γὰρ ὑμῶν εἴθισται προσφοιτᾶν ὁ μὲν πρὸς μυροπόλιον, ὁ δὲ πρὸς κουρεῖον, ὁ δὲ πρὸς σκνυτοτομεῖον, ὁ δ' ὅποι ἂν τύχη, καὶ πλεῖστοι μὲν ὡς τοὺς ἐγγυτάτω τῆς ἀγορᾶς κατεσκευασμένους, ἐλάχιστοι δὲ ὡς τοὺς πλεῖστον ἀπέχοντας αὐτῆς· ὥστ' εἴ τις ὑμῶν πονηρίαν καταγνώσεται τῶν ὡς ἐμὲ εἰσιόντων, δῆλον ὅτι καὶ τῶν παρὰ

πραγματικότητας, δηλαδή της επίσκεψης Αθηναίων πολιτών στα εργαστήρια τεχνιτών, πιθανότατα βοηθούσε στο γεφύρωμα των διακρίσεων μεταξύ των δύο αυτών κοινωνικών ομάδων<sup>98</sup>.

Τον 6ο αιώνα άλλωστε, σημειώνεται γοργή άνοδος νέων κοινωνικών τάξεων<sup>99</sup>. Άνθρωποι εύποροι οι οποίοι δεν είχαν ευγενική καταγωγή, διέθεταν όμως χρήμα κερδισμένο, όχι εύκολα, σε υπερπόντιες εμπορικές επιχειρήσεις σε Δύση και Ανατολή, διεκδικούσαν αυτή την εποχή το μερίδιό τους στην άσκηση της εξουσίας<sup>100</sup>. Σε αυτές τις τάξεις πρέπει να ανήκαν και οι υποστηρικτές των τυράννων, ενώ δικές τους φαίνεται να ήταν και πολλές λαμπρές παραγγελίες για αναθήματα στα ελληνικά ιερά<sup>101</sup>.

Πολλές φορές η πολυτελής κεραμική χρησιμοποιούνταν και ως μέσο για ανταγωνιστική επίδειξη, σύμφωνα με την ευρύτερη τάση της αθηναϊκής ελίτ<sup>102</sup>. Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο ότι την ίδια χρονική περίοδο της αύξησης της εμπορικής διακίνησης και της γενικότερης άνθησης της κεραμικής βιοτεχνίας στην Αθήνα υπήρχε μια ιδιαίτερα έντονη παρουσία εικονογραφημένων αγγείων, κυρίως στην Ετρουρία<sup>103</sup>. Ορισμένοι ερευνητές μάλιστα, προσπάθησαν να προσεγγίσουν το σωζόμενο υλικό μέσα από τα μάτια των καταναλωτών<sup>104</sup> και χάρη στις μελέτες τους είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε με μεγαλύτερη σαφήνεια το γεγονός ότι οι Ετρούσκοι όλων ανεξαρτήτως των τάξεων αξιολογούσαν τα αθηναϊκά κεραμικά ως αντικείμενα επίδειξης ισχύος, ανεξάρτητα από την οποιαδήποτε αντικειμενική τους αξία<sup>105</sup>.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις συντελούν στο σχηματισμό μιας πληρέστερης εικόνας σχετικά με τις παραγωγικές διαδικασίες στα αττικά κεραμικά εργαστήρια και παρόλο που υπάρχουν λίγα αποδεικτικά στοιχεία για ειδικές παραγγελίες, οι πελάτες πιθανόν να είχαν

---

*τοῖς ἄλλοις διατριβόντων· εἰ δὲ κάκεινων, ἀπάντων Ἀθηναίων· ἅπαντες γὰρ εἴθισθε προσφοιτᾶν καὶ διατρίβειν ἅμοῦ γέ που.* (Υπὲρ τοῦ ἀδυνάτου, 24, 19-20)

<sup>98</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 200.

<sup>99</sup> Πλάντζος 1999, 227.

<sup>100</sup> ό.π.

<sup>101</sup> ό.π.

<sup>102</sup> Alexandridou 2011, 78.

<sup>103</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 186.

<sup>104</sup> βλ. Williams 2013, *Greek Potters and Painters: Marketing and Movings.*, de Cesare 2012, *Pittura vascolare e politica ad Atene e in Occidente: vecchie teorie e nuove riflessioni*.

<sup>105</sup> Williams 2013, σ. 53.

κάποια επιρροή στην επιλογή θεμάτων, βάσει της αυξημένης ή μειωμένης ζήτησης<sup>106</sup>.

Οι τύραννοι και η «αυλή» τους

Ο Πεισίστρατος βοήθησε απλώς να βελτιωθούν οι προϋποθέσεις που απαιτούνταν για την παραγωγή έργων τέχνης ή μπορούμε να μιλήσουμε για μια σκόπιμη πολιτιστική πολιτική; Σύμφωνα με τον Άγγλο ερευνητή J. Boardman, ο οποίος καθιέρωσε μια ολόκληρη αγγλοσαξονική γραμμή προσέγγισης της μελέτης των εικόνων, ο Πεισίστρατος ήταν στην πραγματικότητα αυτός που προωθούσε τη διάχυση συγκεκριμένων εικόνων (κυρίως του Ηρακλή) στις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της Αθήνας τον 6ο αιώνα, αναθέτοντας σε προσκείμενους προς την τυραννίδα τεχνίτες το καθήκον να απεικονίζουν με συμβολικό τρόπο τα έργα του και την άνοδο του στην εξουσία<sup>107</sup>.

Θα μπορούσαν όμως οι Αθηναίοι τεχνίτες να εργάζονται υπό την καθοδήγηση των ίδιων των Πεισιστρατιδών; Για τους ίδιους τους τυράννους δεν υπάρχουν τεκμηριωμένα στοιχεία για άμεσες οδηγίες προς τα εργαστήρια ούτε για στοχευμένες χρηματοδοτήσεις<sup>108</sup>. Έτσι, θα πρέπει μάλλον να αποκλείσουμε την ύπαρξη εργαστηρίων ή μεμονωμένων τεχνιτών που εξειδικεύονταν στην οργανωμένη εκτέλεση θεμάτων κολακευτικών για την ηγεσία<sup>109</sup>. Αυτό όμως δεν μας εμποδίζει να προβούμε σε υποθέσεις προς την κατεύθυνση μιας έστω πιο έμμεσης επιρροής.

Γνωρίζουμε πως η τόνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής από τους Πεισιστρατίδες οδήγησε σε αύξηση της απασχόλησης<sup>110</sup>. Η κατασκευή νέων πέτρινων ναών και άλλων οικοδομημάτων παρείχε στον αυξανόμενο αριθμό των χειρωνακτών της πόλης μια νέα πηγή εισοδήματος, ενώ η τεράστια ανάπτυξη στην αγορά της αττικής κεραμικής παρείχε απασχόληση σε έναν πολύ μεγάλο αριθμό εργαστηρίων<sup>111</sup>. Εντούτοις η έμφαση εδώ, έγκειται κυρίως στην πιθανολογούμενη ύπαρξη ενός είδους «πατρωνίας», μιας

---

<sup>106</sup> Cook 1987, 167.

<sup>107</sup> Santi 2012b, 120.

<sup>108</sup> Cook 1987, 167.

<sup>109</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 189.

<sup>110</sup> Blok 1990, 18.

<sup>111</sup> ό.π.

οικονομικής προστασίας δηλαδή, η οποία με τη σειρά της θα μπορούσε να καταστήσει δυνατή την επιρροή στην επιλογή των θεμάτων<sup>112</sup>.

Για την επιλογή του εκάστοτε θέματος βασικός προσδιοριστικός παράγοντας ήταν και ο προορισμός του προϊόντος. Εκτός από τα προϊόντα ατομικής παραγγελίας, υπήρχαν και εκείνα της μαζικής παραγωγής, όπου ο παραγγελιοδότης ήταν κατά πάσα πιθανότητα δημόσιος φορέας<sup>113</sup>. Όπως η ιδιωτική τέχνη χρησιμοποιούνταν για να τονίσει τη σπουδαιότητα του αναθέτη, έτσι και η «κρατική» τέχνη, η τέχνη της πολιτείας, χρησιμοποιούνταν για να διατυμπανίσει τη δύναμη της πόλης στην οποία ανήκε, κατ' επέκταση και της ηγεσίας της<sup>114</sup>. Η επίσημη πόλη λοιπόν, αναλάμβανε την ανέγερση δημοσίων κτιρίων, κυρίως ναών<sup>115</sup>, ενώ τα δημόσια «συμβόλαια» θα πρέπει να πραγματοποιούνταν απευθείας με κάποιο εργαστήριο είτε επρόκειτο για μνημειακά γλυπτά, είτε για βραβεία (Παναθηναϊκοί αμφορείς), ή ακόμη και για τα σκεύη που χρησιμοποιούνταν στα επίσημα συμπόσια<sup>116</sup>. Οι μηχανισμοί για αυτές τις δημόσιες παραγγελίες δεν είναι γνωστοί για τον 6ο αιώνα, όμως για τον 4ο αιώνα διαθέτουμε κάποια στοιχεία που υποδηλώνουν ότι η σύμβαση π.χ. για τους Παναθηναϊκούς αμφορείς, αποφασιζόταν με διαδικασία διαγωνισμού<sup>117</sup>.

Ένας ακόμη καθοδηγητικός παράγοντας που θα πρέπει να είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε είναι η πολιτική, αν όχι των ίδιων των τυράννων, τουλάχιστον των αξιωματούχων τους<sup>118</sup>. Γνωρίζουμε ότι οι «αυλές» των τυράννων προσέλκυαν ποιητές και τεχνίτες με σκοπό, τόσο τη διασκέδαση, όσο και τον σχεδιασμό των μεγάλων δημοσίων έργων που χαρακτήρισαν τις ελληνικές τυραννίδες<sup>119</sup>. Η συμπεριφορά των αυλών αυτών θα πρέπει να αποτελούσε πρότυπο για τη συμπεριφορά των πιο

---

<sup>112</sup> ό.π.

<sup>113</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 192.

<sup>114</sup> Πλάντζος 1999, 227.

<sup>115</sup> ό.π.

<sup>116</sup> Williams 2013, 43.

<sup>117</sup> ό.π.

<sup>118</sup> Boardman 1988, 427.

<sup>119</sup> βλ. ό.π.: π.χ. ο Πολυκράτης στη Σάμο έφερε από τα Μέγαρα τον υδραυλικό Ευπαλίνο, ο οποίος κατασκεύασε το «Ευπαλίνειο όρυγμα» που ύδρευε με ασφάλεια την πόλη σε περίπτωση πολιορκίας. Περιτείχισε την ακρόπολη Αστυπάλεια, όπου έχτισε το πλούσιο ανάκτορο του. Επί ημερών του ακόμη, ανεγέρθηκε το Ηραίον, ο μεγαλύτερος ελληνικός ναός που είχε δει ο Ηρόδοτος (3, 60. 1-4). Στα ανάκτορά του έμειναν οι λυρικοί ποιητές Ανακρέων και Ίβυκος.



ευκατάστατων και σε κάποιο μικρότερο βαθμό ακόμη και του σώματος των πολιτών<sup>120</sup>. Έτσι, οι νέοι τρόποι σκέψης και έκφρασης της ύστερης αρχαϊκής Ελλάδας πιθανά να οφείλονταν κατά ένα ποσοστό τουλάχιστον σε αυτή τη μορφή «χειραγώγησης»<sup>121</sup>.

Όσον αφορά τους τεχνίτες θα πρέπει και οι δύο κατηγορίες που αναφέραμε να βρίσκονταν υπό την επιρροή των ισχυρών προστατών τους, αφού και οι δύο εξαρτιόνταν σε διαφορετικούς βαθμούς από τους τελευταίους για να επιβιώσουν<sup>122</sup>. Και εδώ λοιπόν, συναντάμε την κρίσιμη θέση του προστάτη (όπως οπουδήποτε κι αν βρισκόμαστε χρονικά) στο συνεχές σύστημα προστασίας-πατρωνίας<sup>123</sup>. Μάλλον θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι αριστοκρατικές οικογένειες και οι αξιωματούχοι της αυλής ήταν αυτοί που καθόριζαν ποια διακόσμηση θα εμφανιζόταν σε ναούς και δημόσια κτίρια<sup>124</sup>.

Οι ίδιοι προφανώς θα ήταν επιφορτισμένοι και με τα καθήκοντα αναδιαμόρφωσης, ενεργοποίησης ή ακόμη και εφεύρεσης αιτιολογικών μύθων οι οποίοι θα γιορτάζονταν με το τραγούδι, την απαγγελία και την εικόνα<sup>125</sup>. Οι αγγειογράφοι με τη σειρά τους αναπαρήγαν και διέδιδαν στάσεις και ιστορίες σε εικόνες ακολουθώντας το παράδειγμα που τους είχε δοθεί, ορισμένοι λίγο πιο συνειδητά από άλλους<sup>126</sup>. Σύμφωνα με τον Boardman: «[τα αγγεία] αντανακλούσαν, μέσω των δικών τους συμβάσεων, εκδοχές των μύθων που εκφράστηκαν πιο ρητά στη λογοτεχνία, λυρική ή αφηγηματική, εμπνευσμένες από τις ανάγκες της κοινωνίας, των ηγετών της και των λατρειών της. Το γεγονός ότι οι Έλληνες χρησιμοποίησαν τον μύθο-ιστορία τους ως καθρέφτη της ζωής τους, και ότι μπορούσαν εύκολα να τον διαστρεβλώσουν ώστε να ταιριάζει στις ανάγκες και στις περιστάσεις τους, είναι κοινός τόπος»<sup>127</sup>.

Επομένως, δεν είναι απίθανο πολλά να οφείλονταν στην ατομική πρωτοβουλία των τεχνητών, όμως φαίνεται πολύ πιθανότερο πίσω από τη μαζική οικοδομική

---

<sup>120</sup> Boardman 1988, 427.

<sup>121</sup> ό.π.

<sup>122</sup> Cavalier 1995, 5.

<sup>123</sup> ό.π., Blok 1990, 20. αν και η ελληνική μορφή προστασίας κατά τον 6ο αιώνα δεν ήταν παρόμοιας φύσης με αυτήν της Ρώμης την εποχή του Αυγούστου και του Γάιου Μαικήνα.

<sup>124</sup> Boardman 1988, 423.

<sup>125</sup> ό.π.

<sup>126</sup> ό.π.

<sup>127</sup> Boardman 1989, 159.

δραστηριότητα και τις εικονογραφικές επιλογές αυτής της περιόδου, ειδικά στην Ακρόπολη, να υπήρχε μια ευρύτερη κρατική παρέμβαση<sup>128</sup>. Το γεγονός ότι στις περισσότερες περιπτώσεις δεν γνωρίζουμε ποιος ακριβώς έκανε την επιλογή των τύπων είναι πρόβλημα περισσότερο επιφανειακό παρά ουσιαστικό για την ερμηνεία τους<sup>129</sup>. Στην περίοδο της τυραννίδας είτε άνωθεν γινόταν η επιλογή προκειμένου να προβληθεί ένα επίσημο προφίλ της εξουσίας είτε από υψηλόβαθμους αξιωματούχους με σκοπό να κολακέψουν ανωτέρους, το αποτέλεσμα θα ήταν το ίδιο<sup>130</sup>. Οι εικονογραφικοί τύποι της δημόσιας γλυπτικής, της πολυτελούς αγγειογραφίας και των πρώτων νομισματικών κοπών απεικόνιζαν ό,τι επιθυμούσε το καθεστώς και αυτό είναι που έχει σημασία<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Santi 2012a, 90.

<sup>129</sup> Howgego 2009, 152.

<sup>130</sup> ό.π.

<sup>131</sup> ό.π.

### 3. Εικόνες και γλώσσα

Έχουμε κερδίσει σημαντικές γνώσεις από την προσπάθεια να κατανοήσουμε την πολιτική εικονογραφία ως μια μορφή γλώσσας<sup>132</sup>. Η προσπάθεια να προβληθεί μεγάλη ποικιλία θεμάτων οδήγησε στη δημιουργία ενός σύνθετου οπτικού κώδικα<sup>133</sup>. Αφετηρία και συγχρόνως κριτήριο για την επιλογή του συγκεκριμένου θεματικού υλικού από τον συνολικό όγκο της εικονογραφίας αποτέλεσε η διερεύνηση πτυχών της αρχαίας πολιτιστικής πολιτικής, όπως αυτές κωδικοποιούνται μέσα από τις εικονιστικές συμβάσεις<sup>134</sup>.

Η εμφάνιση της ελληνικής γραφής ως εργαλείο πολιτικής επικοινωνίας, σε συνδυασμό με την εμπορική οικονομία και την επίσημη θρησκεία της πόλης, συνέβαλε στη διοικητική συγκρότηση του κράτους, ενώ απέδειξε ότι στην αρχαϊκή Ελλάδα υπήρχε ενιαίος πολιτισμός, πάρα τις χωρικές διαφοροποιήσεις και ιδιομορφίες<sup>135</sup>. Η συμβολή της αγγειογραφίας στη διάδοση της γραφής υπήρξε ιδιαίτερος μεγάλη, αφού οι εικόνες με τις μυθολογικές αφηγήσεις ασφαλώς αξιοποιήθηκαν μαζί με τον ενεπίγραφο υπομνηματισμό τους ως μαθήματα γραφής και ανάγνωσης για πολλούς από τους αποδέκτες των αγγείων<sup>136</sup>.

Η διάδοση του γραπτού λόγου με τη βοήθεια της εικόνας αποτέλεσε τομή στα ελληνικά πράγματα<sup>137</sup>. Τα επεισόδια που απεικονίζονταν στα αγγεία είχαν πρόσωπα που όλοι γνώριζαν, όμως πλέον οι πολίτες μάθαιναν και τον κώδικα της γραφής<sup>138</sup>. Όλο και συχνότερα αναγράφονταν στις επιφάνειες των αγγείων τα ονόματα των πρωταγωνιστών των παραστάσεων, αλλά και των δημιουργών τους<sup>139</sup>. Οι αγγειογράφοι χρησιμοποιώντας επιγραφές προσέθεταν ήχους στις εικόνες τους<sup>140</sup>, ως εκ τούτου η κυριαρχία της

---

<sup>132</sup> Howgego 2009, 161.

<sup>133</sup> ό.π.

<sup>134</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 25.

<sup>135</sup> Σουέρεφ 1999, 154.

<sup>136</sup> ό.π., 162.

<sup>137</sup> ό.π.

<sup>138</sup> ό.π.

<sup>139</sup> ό.π.

<sup>140</sup> Alexandridou 2011, 78.

αφηγηματικής εικόνας στην μελανόμορφη αγγειογραφία θα μπορούσε να συγκριθεί με την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου, μετά την περίοδο του βωβού<sup>141</sup>.

Η αποδοχή της εικονογραφημένης αφήγησης από τους πολίτες, γεγονός που καταδεικνύεται από το πλήθος τέτοιων εικόνων στα αγγεία του ελληνικού κόσμου, λειτουργούσε μάλλον συνεκτικά<sup>142</sup>. Ο συντριπτικός όγκος των αθηναϊκών επιγραφών σε αγγεία εντοπίζεται από το δεύτερο μισό του 6ου αιώνα μέχρι το πρώτο μισό του 5ου αιώνα<sup>143</sup>. Ο Α. Snodgrass στις μελέτες του για την ενεπίγραφη αγγειογραφία επεξεργάστηκε την ιδέα ότι η γραφή προστέθηκε για να διευκολύνει τον θεατή να βρει τον δρόμο του μέσα σε μια συχνά περίπλοκη, αν και ευσύνοπτη αφήγηση<sup>144</sup>.

Οι επιγραφές εν είδει «φούσκας» ('bubble' inscriptions) γραμμένες ως λόγια που βγαίνουν από το στόμα κάποιας φιγούρας, όπως δηλαδή συμβαίνει στα σύγχρονα κόμικ, αποτελεί μια αττική καινοτομία<sup>145</sup>. Συχνά σχεδιαστικά οργανωμένες να παίζουν σημαντικό ρόλο στη σύνθεση, οι επιγραφές αυτές έχουν ένα δυνατό επιτελεστικό περιεχόμενο, όχι μόνο να ξεδιπλώνουν την παράσταση, αλλά και να ενθαρρύνουν την αναπαραγωγή καθώς ο θεατής επαναλάμβανε τις λέξεις των φιγούρων του αγγείου<sup>146</sup>. Οι επεξηγηματικές επιγραφές κάλυπταν ενίοτε ολόκληρες σκηνές και δημιουργούνταν έτσι, διάλογοι γεμάτοι ζωντάνια<sup>147</sup>. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που μας προσφέρει ένα διάσημο αγγείο, το λεγόμενο «αγγείο του χελιδονιού» (εικ. 5)<sup>148</sup>. Πρόκειται για ερυθρόμορφη πελίκη που χρονολογείται προς το τέλος του 6ου αιώνα και αποδίδεται βάσιμα στον φημισμένο αγγειογράφο Ευφρόνιο<sup>149</sup>. Δύο άντρες, ένας νέος κι ένας ηλικιωμένος κάθονται σε δυο σκαμνιά, ο ένας αντίκρυ στον άλλον, ενώ δεξιά στέκεται ένα αγόρι<sup>150</sup>. Τα μάτια και των τριών είναι στραμμένα προς το χελιδόνι που πετά στον ουρανό. Πλέκεται εδώ, σε αττική διάλεκτο, ένας διάλογος στον οποίο λαμβάνει μέρος

---

<sup>141</sup> Σουέρεφ 1999, 162.

<sup>142</sup> ό.π.

<sup>143</sup> Osborne/Pappas 2007, 140.

<sup>144</sup> βλ. ό.π., 153. σημ. 50: Snodgrass 2000, 32.

<sup>145</sup> ό.π., 153.

<sup>146</sup> ό.π.

<sup>147</sup> Guarducci 2008, 500.

<sup>148</sup> ό.π.

<sup>149</sup> ό.π.

<sup>150</sup> ό.π., 500-1.

και ο αγγειογράφος (εικ. 6)<sup>151</sup>. Λέει ο νέος: ἰδοῦ [correct: ἰδῶ], χελιδόν· απαντά ο ηλικιωμένος: νὲ τὸν ἡρακλέα· προσθέτει το αγόρι: हाυतेῖ· σχολιάζει ο αγγειογράφος: ἔαρ ἔδε. Το θέμα του χελιδονιού που αναγγέλλει με την επιστροφή του την άνοιξη είναι πολύ γνωστό στην ελληνική λογοτεχνία, όμως και ο ζωγράφος εδώ κατάφερε να αποδώσει με απλότητα και χάρη το αίσθημα χαράς που ξυπνά η εμφάνιση του πρώτου χελιδονιού<sup>152</sup>.

Οι επιγραφές δεν υπήρχαν μόνο επειδή ήταν απαραίτητες για την κατανόηση μιας σκηνής, αλλά επειδή αποτελούσαν και μια μορφή διακόσμησης η οποία ακόμη και όταν απλώς επαναδιατύπωνε το προφανές, μπορούσε να αυξήσει την ευχαρίστηση τόσο των εγγράμματων, όσο και των αναλφάβητων χρηστών<sup>153</sup>. Άλλη μια αττική καινοτομία που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και δύσκολα εξηγείται είναι οι επιγραφές χωρίς νόημα ('nonsense' inscriptions), οι οποίες ποικίλλουν από περιπτώσεις που μιμούνται τη σειρά γραμμάτων σε πραγματικές λέξεις, μέχρι και άλλες που αποτελούνται μόνο από σημάδια που δεν είναι καν γράμματα (εικ. 24, 73)<sup>154</sup>. Προφανώς προέρχονταν από τα εργαστήρια της δεύτερης κατηγορίας που περιγράψαμε και από αναλφάβητους δημιουργούς, οι οποίοι ένιωθαν με τον ίδιο τρόπο την ανάγκη να χρησιμοποιήσουν τη γραφή, παρόλο που δεν τη γνώριζαν.

Σε ορισμένα αγγεία οι αγγειοπλάστες και αγγειογράφοι χρησιμοποίησαν τη γραφή για να ονοματίσουν εκτός από τα πρόσωπα των ηρώων που απεικόνιζαν, και τον ίδιο τους τον εαυτό<sup>155</sup>. Το δικαίωμα να αναγράψει το όνομά του ο αγγειοπλάστης ή ο αγγειογράφος δεν γνωρίζουμε αν του το παρείχε ένας θεσμός της πόλης ή η φιλόδοξη αυταρέσκεια του καλλιτέχνη να επισημαίνει το αυθεντικό έργο<sup>156</sup>. Και οι δύο υποθέσεις πάντως, δηλώνουν το κλίμα της πόλης σε σχέση με την ελευθερία στις ατομικές συμπεριφορές<sup>157</sup>. Σε μια σχετικά κλειστή κοινωνία τα ονόματα σήμαιναν κάτι, ιδιαίτερος από τη στιγμή που οι Αθηναίοι αγγειογράφοι περίμεναν ότι τα προϊόντα τους θα ταξίδευαν στο εξωτερικό,

---

<sup>151</sup> ό.π., 501.

<sup>152</sup> ό.π., 501-2.

<sup>153</sup> Osborne/Pappas 2007, 154.

<sup>154</sup> ό.π., 153.

<sup>155</sup> Σουέρεφ 1999, 162.

<sup>156</sup> ό.π., 164.

<sup>157</sup> ό.π.

αφού ήδη από την αρχή του βου αιώνα κι έπειτα τα αγγεία συχνά κατασκευάζονταν αποκλειστικά για μη αθηναϊκές αγορές<sup>158</sup>. Η υπογραφή επομένως, αποτελούσε το αμεσότερο «εμπορικό μήνυμα» που θα διέδιδε με τον πιο εύλωτο τρόπο τη φήμη του τεχνίτη που τα έπλασε και τα διακόσμησε<sup>159</sup>. Η επιθυμία των Αθηναίων αγγειογράφων να βάλουν το όνομά τους πάνω στο έργο τέχνης αυξανόταν όσο αναπτυσσόταν μέσα τους το αίσθημα της προσωπικότητας, έτσι, οι υπογραφές των αγγειογράφων που έχουν διασωθεί είναι πολλές<sup>160</sup>. Αντίθετα, με τα ονόματα αρχιτεκτόνων, γλυπτών και ζωγράφων που επιβεβαιώνονται και από κειμενικές μαρτυρίες, οι υπογραφές στα αγγεία αποτελούν τη μοναδική μας πηγή αρχαίων ονομάτων αγγειογράφων<sup>161</sup>.

Την υπογραφή στα αγγεία συνήθως την έβαζε ο αγγειογράφος με το πινέλο ή και εγχάρακτη και τα ρήματα που συναντούμε πιο συχνά στις υπογραφές είναι τα *ποιεῖν* και *γράφειν*, άλλοτε στον αόριστο και άλλοτε στον παρατατικό<sup>162</sup>:

*ὁ δεῖνα ἐποίησε(ν) ἢ ἐποίει*  
*ὁ δεῖνα ἔγραψε(ν) ἢ ἔγραφε(ν)*

Η ταυτόχρονη παρουσία και των δύο αυτών φράσεων σημαίνει ότι με την εκλέπτυνση της τέχνης οι δυο εργασίες του πλάσματος και της ζωγραφικής του αγγείου είχαν πια διαχωριστεί<sup>163</sup>. Όταν αντιθέτως, εμφανίζεται ένα μόνο όνομα συνοδευόμενο από το ρήμα *ποιεῖν*, τότε αναγόμαστε κατά κανόνα σε παλαιότερη εποχή όπου το πλάσιμο και η ζωγραφική ήταν δουλειά του ίδιου τεχνίτη (εικ. 16, 18, 49)<sup>164</sup>. Η συνήθεια αυτή εξακολούθησε να υπάρχει και αργότερα, τότε όμως η φράση *ὁ δεῖνα ἐποίησε* αντικαταστάθηκε από τη φράση *ὁ δεῖνα ἐποίησε καὶ ἔγραψε* (εικ. 3)<sup>165</sup>. Στα αττικά αγγεία είναι συχνή και η απλή φράση *ὁ δεῖνα ἔγραψε* (εικ. 4) οπότε πρέπει να δεχτούμε είτε ότι ο αγγειογράφος θέλησε να προβάλει μόνο τη δική του εργασία αφήνοντας στην ανωνυμία τη δουλειά του πλάστη είτε ότι έχοντας ο ίδιος πλάσει και ζωγραφίσει το αγγείο θέλησε να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στο δεύτερο σκέλος της δουλειάς του<sup>166</sup>. Παρατηρείται τέλος,

---

<sup>158</sup> Osborne/Pappas 2007, 154.

<sup>159</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 186.

<sup>160</sup> Guarducci 2008, 491.

<sup>161</sup> Clark 2002, 143.

<sup>162</sup> Guarducci 2008, 502.

<sup>163</sup> ό.π.

<sup>164</sup> ό.π.

<sup>165</sup> ό.π.

<sup>166</sup> ό.π.

ότι στις υπογραφές ορισμένων αττικών αγγείων αναφέρονται μερικές φορές το πατρώνυμο του τεχνίτη, αλλά και το όνομα (σε δοτική) του παραγγελιοδότη ή του αποδέκτη<sup>167</sup>.

Με τις επιγραφές επίσης, εξασφαλιζόταν ότι ένα έργο τέχνης δεν θα περνούσε απαρατήρητο και ότι ο αναθέτης δεν θα έμενε ανώνυμος<sup>168</sup>, ιδιαιτέρως στην περίπτωση που αποτελούσε μέλος της οικογένειας των τυράννων. Αυτό δείχνουν τα πέντε θραύσματα του άνω γείσου ενός μαρμαρίνου αναθηματικού βωμού, με την επιγραφή χαραγμένη σε μια μόνο σειρά (εικ. 7)<sup>169</sup>:

μνεμα τόδε ηεξ άρχεξ Πεισιστ[ρατος η]πιόξ / θεκεν Άπόλλωνος Πυθ[ί]ο έν τεμένει.

Το ελεγειακό αυτό δίστιχο κοσμούσε τον βωμό που ο Πεισίστρατος, εγγονός του μεγάλου Πεισίστρατου, αφού χρημάτισε άρχοντας κάποια χρόνια ανάμεσα στο 522/1 και στο 512/1, το αφιέρωσε στο αθηναϊκό ιερό του Απόλλωνα, στις όχθες του Ιλισού<sup>170</sup>. Η επιγραφή προτού ξαναέρθει στην επιφάνεια ήταν ήδη γνωστή από τον Θουκυδίδη ο οποίος τον 5ο αιώνα την είχε αντιγράψει σωστά: *μνημα τόδ' ήξ άρχήξ Πεισίστρατος Ίπιόυ υίοξ θήκεν Άπόλλωνος Πυθίου έν τεμένει*. χαρακτηρίζοντας, ωστόσο, τα γράμματά της: *άμυδροίξ γράμμασι*/(*Ιστορίαι*, 6, 54.7)<sup>171</sup>. Έργα όπως αυτό μας δείχνουν ότι η τέχνη χρησιμοποιήθηκε και τότε, όπως και στις μέρες μας, για να επιβεβαιωθεί το κοινωνικό υπόβαθρο και το γόητρο του δωρητή<sup>172</sup>.

Παραμένοντας στο περιβάλλον των τυράννων και στην ανίχνευση των προθέσεων τους θα ήταν χρήσιμο να επισημάνουμε ότι η γραφή πάνω σε αγγεία δεν είναι μια οποιαδήποτε γραφή, καθώς τα αγγεία δεν είναι ένα ουδέτερο μέσο γραφής. Το να γράφει κανείς επάνω σε ένα αγγείο συνεπάγεται ότι τοποθετεί ένα μήνυμα επάνω σε ένα αντικείμενο του οποίου η χρήση δεν εξαρτάται από το μήνυμα αυτό<sup>173</sup>.

---

<sup>167</sup> ό.π.

<sup>168</sup> Πλάντζος 1999, 224.

<sup>169</sup> Guarducci 2008, 70., *IG I<sup>3</sup> 948*: <https://epigraphy.packhum.org/text/1071?bookid=4&location=1701>

<sup>170</sup> Guarducci 2008, 70.

<sup>171</sup> βλ. ό.π., ίσως εννοούσε το ξεθώριασμα του χρώματος των γραμμάτων.

<sup>172</sup> Πλάντζος 1999, 224.

<sup>173</sup> Osborne/Pappas 2007, 131.

Οι επιγραφές των *καλῶν* που απαντούν σε πολυάριθμα αγγεία αναφέρονται ως επί το πλείστον σε συγκεκριμένα ονόματα, όπως για παράδειγμα η επιγραφή ΙΠΠΑΡΧΟΣ ΚΑΛΟΣ<sup>174</sup>. Άξιος μνείας είναι ο προβληματισμός σχετικά με την ταύτιση ή μη του νεαρού γλύπτη στην κύλικα του Επίκτητου (εικ. 8, 9) με τον Ίππαρχο, γιο του Πεισίστρατου<sup>175</sup>. Οι περισσότεροι ερευνητές συνδέουν το όνομα της επιγραφής με το πρόσωπο του ερμογλύπτη, χωρίς όμως να συμφωνούν σε ποιον Ίππαρχο αναφέρεται<sup>176</sup>. Συγκεκριμένα, άλλοι βλέπουν στο πρόσωπο του νεαρού ερμογλύπτη το εξιδανικευμένο πορτραίτο του τυράννου, ιδρυτή των Ερμών, ενώ άλλοι κλίνουν προς ένα άλλο μέλος της οικογένειας των τυράννων και συγκεκριμένα στον Ίππαρχο, γιο του Χάρμου, που είχε διατελέσει επώνυμος άρχων το 496/95 και εξοστρακίστηκε αργότερα με το νόμο του Κλεισθένη<sup>177</sup>. Ενδιαφέρουσα είναι και η συμβιβαστική άποψη του A. Shapiro που υποστηρίζει ότι ο αγγειογράφος Επίκτητος, εκμεταλλευόμενος τη συνωνυμία, μπορούσε να επαινεί ένα μέλος της οικογένειας των τυράννων και συγχρόνως να υμνεί ένα άλλο<sup>178</sup>.

Εξετάζοντας και το υπόλοιπο έργο του Επίκτητου, διαπιστώνουμε ότι χρησιμοποιεί συχνά την επιγραφή ΙΠΠΑΡΧΟΣ ΚΑΛΟΣ<sup>179</sup>, όπως άλλωστε και ορισμένοι άλλοι τεχνίτες όπως ο αγγειογράφος Ευεργίδης για τον οποίο γνωρίζουμε ότι συνεργαζόταν με τον Επίκτητο<sup>180</sup>. Η ταυτοποίηση ενός ονόματος *καλοῦ* σε αγγεία διαφορετικών αγγειογράφων ενδεχομένως φανερώνει ότι αυτοί ανήκαν στο ίδιο εργαστήριο<sup>181</sup>. Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, από μελέτες φαίνεται ότι οι παραγγελιοδότες πράγματι, έτειναν στο να κατευθύνουν και να «πατρωνάρουν» ένα εργαστήριο. Υπάρχουν ενδείξεις για περισσότερα από σαράντα ονόματα *καλῶν* που πιθανότατα υποδεικνύουν σταθερούς χορηγούς και είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι οι επιγραφές *καλός* είχαν κάποιον άλλο σκοπό πέραν του να υποδείξουν τον ιδιοκτήτη του αγγείου (αγοραστή ή αποδέκτη)<sup>182</sup>. Εντούτοις, ο τόσο συνηθισμένος στην αγγειογραφία τύπος

---

<sup>174</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 171.

<sup>175</sup> ό.π., 172.

<sup>176</sup> ό.π.

<sup>177</sup> ό.π.

<sup>178</sup> ό.π.

<sup>179</sup> βλ. Χατζηδημητρίου 2005, 172.: όπως μαρτυρούν δώδεκα έργα του, συμπεριλαμβανομένου και του παρόντος, ο Επίκτητος ήταν υμνητής του Ιππάρχου.

<sup>180</sup> Webster 1972, 23.

<sup>181</sup> ό.π.

<sup>182</sup> ό.π., 25, 65., βλ. Connor 1987, 44. σημ. 23.: παλαιότερα θεωρούνταν δηλωτικό αμιγώς ατομικών ερωτικών αισθημάτων.



«αρσενικό όνομα στην ονομαστική + ΚΑΛΟΣ» μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως τη συγκεκριμένη, να αντικατόπτριζε στην καλύτερη περίπτωση έναν αυθόρμητο έπαινο και την ευρύτερη παραδοχή της κοινότητας και στη χειρότερη ένα εξαγορασμένο ή και επιβεβλημένο επαινετικό σχόλιο<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup>Connor 1987, 44.

#### 4. Η θεματολογία της εξουσίας

Η φύση και η δυνατότητα επιρροής της ιδεολογίας που προβάλλεται στην εικονογραφία μπορεί να γίνει σαφέστερη αν αναζητήσουμε τη συχνότητα εμφάνισης ορισμένων θεμάτων που σχετίζονται με την εξουσία. Για τον σκοπό αυτό το παρόν κεφάλαιο περιορίζεται στη διερεύνηση τύπων με πολύ συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο οι οποίοι συνδέονται με την ύπαρξη και την εικόνα της εξουσίας, με τα επιτεύγματα και τις επιδιώξεις της<sup>184</sup>. Γνωρίζουμε ότι οι περισσότεροι τεχνίτες της αρχαϊκής αττικής τέχνης εμπνέονταν από τη δόξα της αριστοκρατίας, την παράδοση ηρώων και θεών και αντλούσαν τα θέματά τους κυρίως από τα ομηρικά ποιήματα, τους άθλους του Ηρακλή και τη Διονυσιακή λατρεία<sup>185</sup>. Εντούτοις, τα εικονογραφικά επιχειρήματα που θα αναπτυχθούν εδώ βασίζονται στην παρατήρηση συγκεκριμένων αλλαγών στη συνηθισμένη διαχείριση παραδοσιακών ιστοριών, ενώ δεν θα ήταν παράτολμο να ανιχνεύσουμε σε ορισμένες παραστάσεις και νέα επεισόδια<sup>186</sup>. Η μοναδικότητα που διακρίνει τις επιλεγμένες σκηνές καθιστά πιθανή την εκδοχή ο τεχνίτης να είχε ως πηγή έμπνευσής του ένα συγκεκριμένο γεγονός της εποχής του, η έμμεση αναπαράσταση του οποίου θα ήταν κολακευτική για την πολιτική των τυράννων<sup>187</sup>. Η εξέταση αποκτά μεγαλύτερο νόημα όταν προσπαθήσουμε να συσχετίσουμε τις αναπαραστάσεις ενός συγκεκριμένου μύθου με ένα συγκεκριμένο γεγονός, γνωστό σε εμάς από την αρχαία ιστοριογραφία. Για την πληρέστερη τεκμηρίωση των εικονογραφικών δεδομένων ερευνήθηκαν σχετικές γραπτές πηγές και επιχειρήθηκε η συνδρομή τους κατ' αντιπαραβολή με την αντίστοιχη παράσταση, όπου ήταν εφικτό.

---

<sup>184</sup> Howgego 2009, 137.

<sup>185</sup> Σουέρεφ 1999, 162.

<sup>186</sup> Boardman 1975, 10.

<sup>187</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 193.

#### 4.1. Θεϊκή-ηρωική φύση

Τα θεϊκά και ηρωικά εμβλήματα ως κοινός τόπος στην πολιτική εικονογραφία και ως κατάλληλη έκφραση για τη νομιμοποίηση της εξουσίας έχουν αποδειχθεί πολύ ισχυρά ανά τους αιώνες<sup>188</sup>. Ένας τρόπος για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο ήταν ο ισχυρισμός ότι υπήρχε μια στενή, μια ιδιαίτερη σχέση με κάποια συγκεκριμένη θεότητα ή κάποιον μυθικό ήρωα<sup>189</sup>. Τέτοιες σχέσεις μπορεί να εκφράζονταν με την αφιέρωση μεγάλου αριθμού έργων τέχνης στην ευνοούμενη θεότητα, ενώ η θεοποίηση ενός ευνοούμενου ήρωα έδινε τη δυνατότητα στους ηγέτες να διεκδικήσουν για τον εαυτό τους μια θεϊκή-ηρωική καταγωγή<sup>190</sup>.

Ο Ηρακλής, ο κατεξοχήν πανελλήνιος ήρωας, παρόλο που κανένας από τους σημαντικούς μύθους του δεν τοποθετείται στην Αθήνα ή την Αττική επικρατεί στην αττική τέχνη μετά το 550 -αργότερα και στην αττική λατρεία- περισσότερο από οπουδήποτε αλλού στην Ελλάδα<sup>191</sup>. Μέχρι το τέλος του 6ου αιώνα, ο Ηρακλής εμφανίζεται σχεδόν στο ένα τρίτο όλων των γνωστών αθηναϊκών αγγείων, ενώ από το δεύτερο τέταρτο του πέμπτου αιώνα τα αγγεία με σκηνές του Ηρακλή μειώνονται δραματικά σε μόλις ένα τοις εκατό<sup>192</sup>. Καλούμαστε επομένως να ρωτήσουμε γιατί επιλέχθηκε ο Ηρακλής, δηλαδή ένας Δωριέας ήρωας, ο οποίος δεν υπήρξε πιο δημοφιλής στην παλαιότερη αθηναϊκή τέχνη από ό,τι ήταν στην τέχνη άλλων ελληνικών πόλεων<sup>193</sup>.

Ο Ηρακλής είχε γίνει λοιπόν, ο ήρωας του λαού και έξω από τον τόπο καταγωγής του με τις θρυλικές και σωτήριες υπαίθριες παρεμβάσεις του<sup>194</sup>. Η φιγούρα του επιλέχθηκε πιθανότατα επειδή περισσότερο από άλλους ήρωες ο Ηρακλής ενσάρκωνε τα ιδανικά ενός προτύπου προς μίμηση: ο ήρωας των Άθλων που μέσα από μια ζωή μόχθου κατάφερε υπεράνθρωπες πράξεις, απέκτησε δόξα και τελικά αποθεώθηκε<sup>195</sup>. Η απήχηση μιας τέτοιας ιστορίας θα ξεπερνούσε προφανώς τις ταξικές διακρίσεις και το μήνυμά της

---

<sup>188</sup> Howgego 2009, 166.

<sup>189</sup> ό.π.

<sup>190</sup> ό.π., 166, 168.

<sup>191</sup> Shapiro 1990, 137.

<sup>192</sup> Karoglou 2010, 26.

<sup>193</sup> Boardman 1972, 59.

<sup>194</sup> Σουέρεφ 1999, 163.

<sup>195</sup> Santi 2012a, 90.

θα ήταν ελκυστικό σε όλους<sup>196</sup>. Στον Ηρακλή τόσο η αριστοκρατία, όσο και οι απλοί άνθρωποι μπορούσαν να βρουν ένα ιδανικό. Όλα αυτά ήταν ιδιαίτερα σημαντικά για τα μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας της αρχαϊκής περιόδου, ειδικά μετά την εισαγωγή και αθλητικών αγώνων στα ανανεωμένα Παναθήναια<sup>197</sup>. Επομένως, ο Ηρακλής διέθετε το ανάστημα και το εκτόπισμα για να γίνει εθνικός ήρωας της Αθήνας τόσο στον μύθο, όσο και στην τέχνη, αν και όχι ακόμη στη λατρεία<sup>198</sup>.

Ο εμφανής λόγος για αυτήν την αθηναϊκή «υιοθεσία» είναι ότι προστάτιδα του Ηρακλή ήταν η Αθηνά, η θεά της πόλης. Ο σύνδεσμος των δύο άλλωστε, είχε αναγνωριστεί ακόμη και στη μη αθηναϊκή τέχνη, ήδη από τον έβδομο αιώνα, ενώ ήταν γνωστός και από τα έπη<sup>199</sup>. Δεν υπήρχε τίποτα το αθηναϊκό στην ιστορία του Ηρακλή κι όμως, οι εικόνες του Ηρακλή με την Αθηνά (ιδιαίτερω οι σκηνές vis-à-vis) ήταν αναλογικά πολύ περισσότερο δημοφιλείς στην αρχαϊκή Αθήνα από ό,τι σε άλλα μέρη της Ελλάδας, συμπεριλαμβανομένης της Βοιωτίας και της Πελοποννήσου (τόποι καταγωγής, διαμονής, απόγονων)<sup>200</sup>.

Από την αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία σώζεται πλήθος παραστάσεων, όπου η Αθηνά εμφανίζεται ως προστάτιδα του Ηρακλή<sup>201</sup>. Στις περισσότερες από τις παραστάσεις, η θεά υψώνει το χέρι της προστατευτικά προς την κατεύθυνση του ήρωα ενθαρρύνοντάς τον να φέρει σε πέρας το δύσκολο έργο που έχει αναλάβει ή απλώς παρακολουθεί τα δρώμενα χωρίς να συμμετέχει ενεργότερα στη σκηνή (εικ. 72)<sup>202</sup>. Μόνο σταδιακά μέσα στον 5ο αιώνα επιτρέπεται εικονογραφικά στη θεά της πόλης να αφιερώνει τακτικά την προσοχή της στον Αθηναίο Θησέα. Τόσο ισχυρή στην Αθήνα ήταν μέχρι τότε η σχέση της με τον προκάτοχό του, τον Ηρακλή, στη συνείδηση και την αγάπη των πολιτών<sup>203</sup>.

---

<sup>196</sup> Tamm 1995, 119.

<sup>197</sup> Santi 2012a, 90.

<sup>198</sup> Boardman 1972, 59.

<sup>199</sup> ό.π.

<sup>200</sup> Boardman 2001, 202.

<sup>201</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 166.

<sup>202</sup> ό.π.

<sup>203</sup> Boardman 1975, 3.

Η Αθηνά ήταν μια «αστική» θεότητα που επιτηρούσε την ανθρώπινη τεχνογνωσία και τον πολιτισμό<sup>204</sup>. Περιλάμβανε στην προστασία της τόσο τον κόσμο των ανδρών όσο και των γυναικών, επειδή αν και γυναίκα η ίδια και αφοσιωμένη παρθένα, ήταν ταυτόχρονα και μια πολεμική θεότητα, γεννημένη μόνο από πατέρα<sup>205</sup>. Χάρη σε αυτήν την πολεμική της ιδιότητα η θεά Αθηνά απεικονίζεται συχνά αυτή την εποχή ως *πρόμαχος*: κάνει ένα μεγάλο και αποφασιστικό βήμα προς τα εμπρός, οπλισμένη με δόρυ και ασπίδα<sup>206</sup>. Ως τύπος χρησιμοποιήθηκε τόσο στην αγγειογραφία, όσο και στην γλυπτική με μια αμφίδρομη σχέση<sup>207</sup>. Για παράδειγμα, στους Παναθηναϊκούς αμφορείς το φόντο πίσω από τη θεά δεν έχει σχήμα τριγωνικού αετώματος, όμως το αποτέλεσμα της συγκέντρωσης της προσοχής μας σε μια κεντρική φιγούρα είναι παρόμοιο (εικ. 10)<sup>208</sup>. Μπορούμε επομένως, να υποψιαστούμε κάποια άμεση επιρροή από τα γλυπτά αετώματα που δημιουργήθηκαν για να διακοσμήσουν ναούς ή θησαυρούς στην Ακρόπολη από το 560 και εξής, δηλαδή τα πρώτα αρχιτεκτονικά γλυπτά που έχουμε από την Αθήνα<sup>209</sup> (εικ. 11).

Η αξιοσημείωτη παρουσία του Ηρακλή στην εικονογραφία των Αθηνών συχνά εξηγείται λόγω της μεγάλης δημοτικότητας της λατρείας του ήρωα<sup>210</sup>. Η προαγωγή του Ηρακλή σε ήρωα θεό πιθανά να αποτελούσε και πριν από τον έκτο αιώνα μέρος της ιστορίας του, αν και έχουν εκφραστεί αμφιβολίες<sup>211</sup>. Μαθαίνουμε, ωστόσο, ότι οι Αθηναίοι ήταν πρώτοι μεταξύ των Ελλήνων που υποστήριξαν την αποθέωσή του<sup>212</sup>. Σύμφωνα με τον Διόδωρο τον Σικελιώτη<sup>213</sup>:

Αθηναίοι πρώτοι τῶν ἄλλων ὡς θεὸν ἐτίμησαν θυσίαις τὸν Ἡρακλέα, καὶ τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις παράδειγμα τὴν ἑαυτῶν εἰς τὸν θεὸν εὐσέβειαν ἀποδείξαντες προετρέψαντο τὸ μὲν πρῶτον ἅπαντας Ἑλληνας, μετὰ δὲ ταῦτα καὶ τοὺς κατὰ τὴν οἰκουμένην ἀνθρώπους ἅπαντας ὡς θεὸν τιμᾶν τὸν Ἡρακλέα.

*Ἱστορικὴ Βιβλιοθήκη*, 4, 39.1

---

<sup>204</sup> Karoglou 2010, 62.

<sup>205</sup> ὁ.π.

<sup>206</sup> ὁ.π., 18.

<sup>207</sup> ὁ.π.

<sup>208</sup> Shapiro 1990, 145.

<sup>209</sup> ὁ.π.

<sup>210</sup> Karoglou 2010, 26.

<sup>211</sup> Boardman 1972, 60., σημ. 1.: για παράδειγμα από τον M. L. West, με βάση τη *Θεογονία* του Ησίοδου.

<sup>212</sup> Karoglou 2010, 26.

<sup>213</sup> Boardman 1972, 60.

Οι παλαιότερες τελετές λατρείας του Ηρακλή στην Αττική για τις οποίες γνωρίζουμε βρίσκονταν στον Μαραθώνα και στο Κυνόσαργες (*καὶ ἐστρατοπεδεύσαντο ἀπιγμένοι ἐξ Ἡρακλείου τοῦ ἐν Μαραθῶνι ἐν ἄλλῳ Ἡρακλείῳ τῷ ἐν Κυνοσάργει.*/ Ηρόδοτος, 6. 116.1) ενώ στο κέντρο της πόλης, στη Μελίτη, υπήρχε ένα ιερό του Ηρακλή Αλεξίκακου (Παυσανίας, *Ἑλλάδος περιήγησις*, 1.30.2.)<sup>214</sup>. Αυτές οι λατρείες τεκμηριώνονται τον πέμπτο αιώνα μετά τη μάχη του Μαραθώνα, όταν ο Ηρακλής ανακηρύχθηκε «εθνικός» ήρωας για τη βοήθεια που έδωσε στους Αθηναίους<sup>215</sup>. Δεν υπάρχουν σωζόμενα στοιχεία για ιερά του Ηρακλή τον 6ο αιώνα, όμως πιθανόν τα ιερά αυτά να είχαν ιδρυθεί για πρώτη φορά κατά την περίοδο της τυραννίας<sup>216</sup>.

Το σίγουρο είναι ότι η αποθέωση του Ηρακλή έγινε σημαντικό γεγονός για τους Αθηναίους τεχνίτες κατά τον 6ο αιώνα, με την εμφάνιση των περισσότερων σκηνών αποθέωσης του Ηρακλή να ξεκινούν γύρω στο 560<sup>217</sup>. Αυτού του είδους η εικονογραφία φαίνεται ότι έχει προηγηθεί της επίσημα οργανωμένης από το κράτος λατρείας του Ηρακλή<sup>218</sup>. Έτσι, παρόλο που ο *ήρωας θεός* σύμφωνα με τον διορατικό ορισμό του Πινδάρου<sup>219</sup>, δεν είχε ακόμη την καθαρά δική του λατρεία, πιθανώς να είχε ξεκινήσει να λατρεύεται ιδιαίτερα στην Ακρόπολη σε συνδυασμό με τη θεά Αθηνά<sup>220</sup>. Από τις πρωιμότερες απεικονίσεις (570-560) των δυο μαζί είναι ένας αφιερωματικός πίνακας που βρέθηκε στην Ακρόπολη ο οποίος έχει σχεδόν παραμεληθεί από την εποχή της ανακάλυψής του<sup>221</sup>. Απεικονίζει στη μια πλευρά του την ένοπλη θεά και μια γλαύκα και στην άλλη, τον Ηρακλή με το κεφάλι του καλυμμένο με λεοντή να κραδαίνει ρόπαλο (εικ. 76)<sup>222</sup>.

Θα περίμενε κανείς ότι η αυξημένη δημοτικότητα της λατρείας του Ηρακλή κατά τον 5ο αιώνα θα συντελούσε στην περαιτέρω αύξηση του αριθμού των εικόνων του· συνέβη

---

<sup>214</sup> Karoglou 2010, 26.

<sup>215</sup> ό.π.

<sup>216</sup> Boardman 1972, 60.

<sup>217</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 129.

<sup>218</sup> Howgego 2009, 143., ενώ όπως παραδέχεται ο Shapiro καμία από τις πολυάριθμες σκηνές με τον Ηρακλή που βρέθηκαν σε αρχαϊκά αγγεία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως «σκηνή λατρείας».

<sup>219</sup> *οὐκέτι πρόσω ἀβάταν ἄλα κίωνων ὑπὲρ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρές, ἥρωας θεὸς ἄς ἔθηκε ναυτιλίας ἐσχάτας μάρτυρας κλυτὰς· δάμασε δὲ θήρας ἐν πελάγεσιν ὑπέροχος, διὰ τ' ἐξερεύνασε τεναγέων ρόας, ὅπα πόμπιμον κατέβαινε νόστου τέλος, καὶ γὰν φράδασσε.*/(Πίνδαρος, *Νεμεόνικοι*, 3).

<sup>220</sup> Santi 2012a, 90.

<sup>221</sup> βλ. ό.π., 90, 93.

<sup>222</sup> βλ. Karoglou 2010, 25, 68, 141.

όμως το ακριβώς αντίθετο<sup>223</sup>. Το γεγονός αυτό θα πρέπει να μας προβληματίσει ώστε να αναζητήσουμε μια μάλλον πιο πειστική απάντηση στο ερώτημά μας πέραν της θρησκείας. Η παραδειγματική αξία του Ηρακλή ήταν τέτοια που ο επίδοξος Αθηναίος τύραννος θα είχε κάθε λόγο να αναζητήσει μια μορφή ταύτισης με τον αγαπημένο ήρωα της θεάς Αθηνάς<sup>224</sup>. Η συχνή απεικόνιση θεμάτων από τον κύκλο του Ηρακλή στα αετώματα της Ακρόπολης και παράλληλες διαπιστώσεις στην εικονογραφία των αττικών αγγείων της ίδιας περιόδου οδήγησαν τον J. Boardman στην υπόθεση ότι στις παραστάσεις αυτές υπόκειται συμβολική ταύτιση του τυράννου Πεισίστρατου με τον Ηρακλή<sup>225</sup>.

Στο RA 1972 “Herakles, Peisistratos and Sons” παρουσίασε για πρώτη φορά την μετέπειτα διάσημη ερμηνεία του Ηρακλή ως alter ego του Πεισίστρατου<sup>226</sup>. Σύμφωνα με τον Boardman: «Η παρατήρηση νέων ιστοριών με τον Ηρακλή, νέων παραλλαγών σε παραδοσιακές ιστορίες και οι πολλές νέες σκηνές του ήρωα μαζί με τη θεά Αθηνά που δεν εντάσσονταν σε κάποιο συγκεκριμένο μυθικό-ιστορικό πλαίσιο, μοιάζουν όλες περίεργες για την Αθήνα του βου αιώνα. Για τις περισσότερες από αυτές τις καινοτομίες εύλογοι λόγοι μπορούν να αναζητηθούν στο πλαίσιο μιας σκόπιμης χρήσης του μοτίβου Αθηνά-Ηρακλής, ώστε να αντικατοπτρίζει την τύχη του αθηναϊκού κράτους και μερικές φορές των ηγετών του»<sup>227</sup>. Μπορεί η ταύτιση να μην ήταν αποκάλυπτη, ασφαλώς όμως υπονοούνταν ο συσχετισμός τον οποίο ο Boardman έκτοτε αγωνίστηκε να αποδείξει<sup>228</sup>, αν και οι ιδέες του εισέπραξαν ορισμένες ενστάσεις<sup>229</sup>.

Σημαντική απόδειξη για μια πολιτική εξήγηση του ερωτήματος αποτελεί το γεγονός ότι μετά την πτώση της τυραννίδας η δημοτικότητα του Ηρακλή μειώθηκε δραματικά<sup>230</sup>. Σαφώς και δεν εξαφανίστηκε ως θέμα, αφού ο Ηρακλής ήταν πλέον στενά δεμένος με

---

<sup>223</sup> ό.π., 26.

<sup>224</sup> Boardman 1972, 59.

<sup>225</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 94.

<sup>226</sup> μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια μορφή ταύτισης αν θυμηθούμε ότι ένας από τους γιούς του Πεισίστρατου που πιθανότατα γεννήθηκε νωρίς στην τυραννία του, ο Ηγησίστρατος, μετονομάστηκε σε Θέσσαλος (στην αττική διάλεκτο: *Θέτταλος/Αθηναίων Πολιτεία*, 17. 3-4). Το ad hoc όνομα δείχνει μια πρόθεση σύνδεσης με τη μυθολογία, κατά την οποία ο Θέσσαλος ήταν γιος του Ηρακλή: *τῶν αὖ Φεΐδιπός τε καὶ Ἀντιφός ἡγησάσθην Θεσσαλοῦ υἱεῖ δύο Ἡρακλεΐδαο ἄνακτος*·/(*Ιλιάς*, 2. 678-9) βλ. Nagy 2010, 148.

<sup>227</sup> Boardman 1989, 158.

<sup>228</sup> βλ. Boardman 1972, 1975, 1978, 1982, 1984 κ.ά.

<sup>229</sup> Bažant 1982, Moon 1983, Osborne 1983-1984, Cook 1987, Blok 1990.

<sup>230</sup> Boardman 1989, 158.

την Αθηνά και βαθιά ενσωματωμένος στην αθηναϊκή συνείδηση<sup>231</sup>. Εξάλλου, αποτελεί δεδομένο ότι στο εικονογραφικό ρεπερτόριο διατηρούνταν μοτίβα για μακρά περίοδο μετά τη δημιουργία τους εξαιτίας του συντηρητισμού των τεχνητών, ενώ αγνοούνταν πλέον οι αρχικές προθέσεις<sup>232</sup>. Άλλωστε, συχνά παρατηρούμε στην τέχνη ότι ακόμη και μεγάλες αλλαγές στην πολιτική εξουσία δεν αφήνουν πάντα έναν ξεκάθαρο καλλιτεχνικό αντίκτυπο *-ars longa, vita brevis-*<sup>233</sup>.

Αναγνωρίζοντας και μόνο τη σύνδεση Αθηνάς-Ηρακλή μπορεί να είναι αρκετό για να εξηγήσουμε την τεράστια δημοτικότητα του ήρωα στην αθηναϊκή τέχνη, είναι όμως ελκυστικό να διερευνήσουμε εάν κάποια συγκεκριμένα εικονογραφικά επεισόδια απέκτησαν ιδιαίτερη σημασία. Μπορούμε να ξεκινήσουμε με όσα υφίστανται κάποια αλλαγή σε σχέση με την προηγούμενη αποτύπωσή τους, ενώ αποκαλυπτικά μπορούν να αποδειχτούν στη συνέχεια και εκείνα που εμφανίζονται για πρώτη φορά γύρω στο 560.

#### 4.2. Νομιμότητα και διαδοχή

Το θέμα της *Εισαγωγής του Ηρακλή στον Όλυμπο* και η συνακόλουθη αποθέωσή του γίνεται πολύ δημοφιλές στην Αθήνα του 6ου αιώνα, ειδικά στις τελευταίες δεκαετίες του, και εμφανίζεται σε δύο κύριες εκδοχές: ο Ηρακλής μπαίνει στο βασίλειο των θεών είτε πεζός είτε πολύ πιο συχνά επάνω σε άρμα<sup>234</sup>. Συνήθως εμφανίζεται με συνοδεία άλλων θεών, ιδιαίτερος της Αθηνάς<sup>235</sup>. Ας ξεκινήσουμε από μια παρατήρηση του J. Boardman, ενός αξιοσημείωτου παράλληλου μεταξύ ιστοριογραφίας και τέχνης, το οποίο αξίζει να εξηγήσουμε αναλυτικά. Η θεωρία του προέρχεται από την ανάλυση ορισμένων αρχαίων ιστορικών πληροφοριών που αφορούν τις δύο πρώτες καταλήψεις της εξουσίας από τον τύραννο<sup>236</sup>.

Ο Ηρόδοτος αφηγήθηκε τα καθέκαστα της πρώτης ανόδου στην εξουσία. Ο Πεισίστρατος που όπως μπορούμε να υποθέσουμε κατείχε τότε κάποιο ανώτερο αξίωμα,

---

<sup>231</sup> ό.π.

<sup>232</sup> ό.π.

<sup>233</sup> Boardman 1988, 414.

<sup>234</sup> Karoglou 2010, 25., βλ. Shapiro 1990, 126. ο μύθος σχεδόν απουσιάζει εκτός Αττικής.

<sup>235</sup> Karoglou 2010, 25.

<sup>236</sup> Santi 2012a, 88.



ίσως πολέμαρχος, προσποιήθηκε ότι είχε υποστεί επίθεση από τους εχθρούς του και με τη συγκατάθεση του δήμου απέκτησε φρουρά πενήντα ανδρών, στρατολογημένων μάλλον από τα λαϊκά στρώματα, αφού δεν ήταν οπλισμένοι με δόρατα, αλλά με ρόπαλα<sup>237</sup>. Η σωματοφυλακή του Πεισίστρατου (*κορυνηφόροι* /Ηρόδοτος, 1.59.5) που έμοιαζε περισσότερο κατάλληλη για αστυνόμευση ταραχών παρά με στρατιωτική δύναμη<sup>238</sup>, τον ακολουθούσε παντού μέσα στην αθηναϊκή πολιτεία και με τη βοήθειά της κατάφερε να κυριεύσει την Ακρόπολη που από τότε ήταν, καθώς φαίνεται, το σύμβολο της εξουσίας<sup>239</sup>.

Στον μύθο το ρόπαλο είναι το σύνηθες όπλο του Ηρακλή και χωρίς αμφιβολία ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του στην αθηναϊκή τέχνη<sup>240</sup>, όπου ο Ηρακλής γίνεται τακτικός φορέας ροπάλου από νωρίς σε σειρές αγγείων του δεύτερου μισού του έκτου αιώνα<sup>241</sup>. Συχνά παρουσιάζεται σε σκηνές Αποθέωσης να το μεταφέρει ο ίδιος ακόμη και στον Όλυμπο (εικ. 12) ή να συνοδεύεται από κάποιον ροπαλοφόρο σωματοφύλακα ή σύντροφο, συνήθως τον πιστό του ηνίοχο Ιόλαο (εικ. 14)<sup>242</sup>. Σε ένα αγγείο του Ζωγράφου του Πριάμου, μέχρι και η θεά Αθηνά κρατά το ρόπαλό του, ενόσω ο Ηρακλής ανεβαίνει στο άρμα (εικ. 15)<sup>243</sup>. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι στα μέσα του βου αιώνα σχεδόν κάθε Αθηναίος που θα έβλεπε τις σκηνές αυτές μπορούσε εύκολα να τις συσχετίσει με την πρόσφατη ιστορία της επιστροφής του Πεισίστρατου<sup>244</sup>. Επιπλέον, με τον τρόπο αυτό νομιμοποιούνταν και οι ύποπτες συνθήκες γύρω από την ανάρρησηί του στην εξουσία.

Ο Πεισίστρατος επρόκειτο να πάρει δυο φορές το δρόμο της εξουσίας, πριν κατακτήσει οριστικά την εξουσία της πόλης<sup>245</sup>. Είναι γενικά δεκτό ότι ο Πεισίστρατος πήρε για πρώτη φορά την εξουσία το 561/560 και μετά από έναν χρόνο αναγκάστηκε να φύγει εξόριστος, αφού ο Μεγακλής και ο Λυκούργος ενώθηκαν εναντίον του<sup>246</sup>. Όσον αφορά την αρχή

---

<sup>237</sup> Mossé 2010, 221.

<sup>238</sup> Boardman 1972, 62.

<sup>239</sup> Mossé 2010, 221.

<sup>240</sup> Santi 2012a, 88.

<sup>241</sup> Boardman 1972, 66.

<sup>242</sup> ό.π., 62.

<sup>243</sup> ό.π., 62-3.

<sup>244</sup> ό.π., 63.

<sup>245</sup> Mossé 2010, 221.

<sup>246</sup> ό.π., 221.

της δεύτερης περιόδου της κυριαρχίας του τυράννου, οι ιστορικές πηγές καταγράφουν το διάσημο επεισόδιο της πομπής με τη Φύη<sup>247</sup>. Αυτή η δεύτερη επιστροφή του Πεισίστρατου το 558 συνοδεύτηκε από μια σκηνοθεσία: μια θεόρατη, νεαρή και όμορφη γυναίκα της υπαίθρου, η Φύη<sup>248</sup>, μεταμφιεσμένη σε θεά Αθηνά, μετέφερε τον εξόριστο πίσω στην Ακρόπολη της Αθήνας επάνω σε άρμα<sup>249</sup>.

Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, οι κήρυκες έφτασαν στην πόλη πριν από τον Πεισίστρατο και τη Φύη, ανακοινώνοντας ότι η Αθηνά τιμούσε τον Πεισίστρατο πάνω από όλους τους ανθρώπους και τον συνόδευε η ίδια πίσω στην Ακρόπολή της. Στην καταγραφή του Ηροδότου, οι Αθηναίοι εξαπατήθηκαν από αυτό το τέχνασμα, και καλωσόρισαν τον Πεισίστρατο πίσω στην πόλη, ενώ λάτρεψαν την θνητή Φύη ως θεά:

ἐν τῷ δήμῳ τῷ Παιανιῇ ἦν γυνή, τῇ οὐνομα ἦν Φύη, μέγαθος ἀπὸ τεσσέρων πήχεων ἀπολείπουσα τρεῖς δακτύλους καὶ ἄλλως εὐειδής. ταύτην τὴν γυναῖκα σκευάσαντες πανοπλίη, ἐς ἄρμα ἐσβιβάσαντες καὶ προδέξαντες σχῆμα οἷόν τι ἔμελλε εὐπρεπέστατον φανέεσθαι ἔχουσα, ἤλαυνον ἐς τὸ ἄστυ, προδρόμους κήρυκας προπέμψαντες, οἱ τὰ ἐντεταλμένα ἠγόρευον ἀπικόμενοι ἐς τὸ ἄστυ, λέγοντες τοιάδε· ὦ Αθηναῖοι, δέκεσθε ἀγαθῷ νόῳ Πεισίστρατον, τὸν αὐτὴ ἡ Αθηναίη τιμήσασα ἀνθρώπων μάλιστα κατάγει ἐς τὴν ἑωυτῆς ἀκρόπολιν. οἱ μὲν δὴ ταῦτα διαφοιτῶντες ἔλεγον, αὐτίκα δὲ ἕξ τε τοὺς δήμους φάτις ἀπῖκετο ὡς Αθηναίη Πεισίστρατον κατάγει, καὶ <οἱ> ἐν τῷ ἄστει πειθόμενοι τὴν γυναῖκα εἶναι αὐτὴν τὴν θεὸν προσεύχοντό τε τὴν ἄνθρωπον καὶ ἐδέκοντο Πεισίστρατον.

Ηρόδοτος, 1.60.4-5

Πριν αφηγηθεί την ιστορία ο Ηρόδοτος εισήγαγε τη δική του άποψη για το συμβάν. Συγκεκριμένα, εξέφρασε την έκπληξή του για το ότι οι Αθηναίοι -οι πιο έξυπνοι από όλους τους Έλληνες- ξεγελάστηκαν από ένα τόσο ανόητο<sup>250</sup> σχέδιο:

<sup>247</sup> Santi 2012a, 88.

<sup>248</sup> το ίδιο το όνομα Φύη είναι κατάλληλο, αφού προέρχεται από το ουσιαστικό φυή (από το ρήμα φύω), το οποίο μπορεί να μεταφραστεί ως καλή ανάπτυξη ή ανάπτυγμα, σωματική ανάπτυξη, αρμονική διάπλαση ή κατά το λεξικό Σούδα: *βλάστησιν, αύξησιν ήλικίας*

<sup>249</sup> Mossé 2010, 221.

<sup>250</sup> βλ. Connor 1987, 46, ο οποίος ισχυρίζεται ότι οι πολίτες δεν ήταν απλά αφελείς χωρικοί που χειραγωγήθηκαν από τον ηγέτη, αλλά αντιθέτως συμμετείχαν σε ένα θέαμα του οποίου τους κανόνες και τους ρόλους και κατανοούσαν και απολάμβαναν. Ο Πεισίστρατος και η Φύη έγιναν οι εξειδικευμένοι ηθοποιοί σε μια τελετουργική επίδειξη που επιβεβαίωσε την καθιέρωση μιας νέας πολιτικής τάξης και μιας ανανεωμένης σχέσης μεταξύ του λαού, του ηγέτη και της προστάτιδας θεότητας.

ένδεξαμένου δὲ τὸν λόγον καὶ ὁμολογήσαντος ἐπὶ τούτοις Πεισιστράτου μηχανῶνται δὴ ἐπὶ τῇ κατόδῳ πρῆγμα εὐηθέστατον, ὡς ἐγὼ εὐρίσκω, μακρῶ (ἐπεὶ γε ἀπεκρίθη ἐκ παλαιτέρου τοῦ βαρβάρου ἔθνεος τὸ Ἑλληνικὸν ἔδον καὶ δεξιότερον καὶ εὐηθείης ἡλιθίου ἀπηλλαγμένον μᾶλλον), εἰ καὶ τότε γε οὗτοι ἐν Ἀθηναίοις τοῖσι πρώτοις λεγομένοις εἶναι Ἑλλήνων σοφίην μηχανῶνται τοιαύδε.

Ἡρόδοτος, 1.60.3

Ο Ἡρόδοτος ειρωνεύεται τὴν ἀφέλεια τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ ποὺ πίστεψε ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ συνόδευε τὸν Πεισίστρατο<sup>251</sup>, ὡστόσο, ἡ ἱστορία ἔχει μιὰ καλὴ πιθανότητα νὰ ἦταν ἀληθινὴ ἢ τουλάχιστον νὰ θεωροῦνταν ἱστορικὸ γεγονὸς τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες, ἀφοῦ ἐπαναλήφθηκε ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Κλείδημο, ἐνῶ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἡρόδοτος φαίνεται νὰ τὴν πίστευε<sup>252</sup>.

Ἡ ἴδια περιγραφή λοιπὸν, ἐντοπίζεται στὴν *Ἀθηναίων Πολιτεία* ὡς ἐξῆς:

ἔπει δὲ δωδεκάτῳ μετὰ ταῦτα περιελαυνόμενος ὁ Μεγακλῆς τῇ στάσει, πάλιν ἐπικηρυκευσάμενος πρὸς τὸν Πεισίστρατον, ἐφ' ᾧ τε τὴν θυγατέρα αὐτοῦ λήψεται, κατήγαγεν αὐτὸν ἀρχαίως καὶ λίαν ἀπλῶς, προδιασπείρας γὰρ λόγον, ὡς τῆς Ἀθηνᾶς καταγούσης Πεισίστρατον, καὶ γυναῖκα μεγάλην καὶ καλὴν ἐξευρών, ὡς μὲν Ἡρόδοτός φησιν ἐκ τοῦ δήμου τῶν Παιανιέων, ὡς δ' ἔνιοι λέγουσιν ἐκ τοῦ Κολλυτοῦ στεφανόπων Ἐρατταν, ἧ ὄνομα Φύη, τὴν θεὸν ἀπομιμησάμενος τῷ κόσμῳ, συνεισήγαγεν μετ' αὐτοῦ: καὶ ὁ μὲν Πεισίστρατος ἐφ' ἄρματος εἰσήλαυνε, παραβατούσης τῆς γυναικός, οἱ δ' ἐν τῷ ἄστει προσκυνούντες ἐδέχοντο θαυμάζοντες.

Ἀριστοτέλης, *Ἀθηναίων Πολιτεία*, 14.4

Ἡ ἐκδοχὴ τοῦ Ἀριστοτέλη ἀντανακλά πολλές ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες τοῦ Ἡροδότου, ὅπως ὅτι ἡ Φύη ἦταν ψηλὴ καὶ ὁμορφῆ, ὅτι τὸ τέχνασμα εἶχε σχεδιαστεῖ ἀπὸ τὸν Μεγακλή ὁ ὁποῖος κυκλοφόρησε φήμες ποὺ ἔλεγαν ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ ἔφερνε τὸν Πεισίστρατο πίσω καὶ ὅτι ὁ Πεισίστρατος ἐγίνε δεκτὸς στὴν πόλη ἐν μέσω πανηγυρισμῶν. Ὅμως διαφέρει σὲ ἓνα σημεῖο ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο: προσθέτει τὴν πληροφορία ὅτι σύμφωνα με ἄλλες ἀναφορές, ἡ Φύη ἦταν ἀνθοπώλισσα θρακικῆς καταγωγῆς ποὺ ζούσε στὸν δήμου Κολλυτοῦ, καὶ ὄχι στὴν Παιανία.

<sup>251</sup> βλ. Mossé 2010, 221-2.: οἱ σκέψεις αὐτῆς ἐνός ἀνθρώπου τοῦ 5ου αἰῶνα μ.α. βοηθοῦν νὰ υπολογίσουμε τὴν ἀπόσταση ποὺ χωρίζει στὴν ἱστορία τῶν νοοτροπιῶν τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ ἀπὸ τοὺς κλασσικοὺς χρόνους

<sup>252</sup> Ferrari 1994, 220., σμ. 2.

Μια επιπλέον εκδοχή της αφήγησης από τον 4ο αιώνα του ιστορικού Κλειδήμου διατηρήθηκε στους *Δειπνοσοφιστές* του Αθήναιου, έργο του 2ου αιώνα μ.Χ. Η εκδοχή του Κλειδήμου παρέχει περισσότερες λεπτομέρειες για την ίδια τη Φύη, την ομορφιά της και την εντυπωσιακή της ομοιότητα με τη θεά Αθηνά. Κατά τον ιστορικό, η αποκατάσταση της τυραννίδας του Πεισίστρατου οφειλόταν στη Φύη για την οποία στη συνέχεια πρόσθεσε ότι ήταν πωλήτρια στεφανιών από λουλούδια, κόρη ενός άνδρα με το όνομα Σωκράτης, και ότι ο Πεισίστρατος την πάντρεψε με τον γιο του Ίππαρχο:

καὶ τὴν καταγαγοῦσαν δὲ Πεισίστρατον ἐπὶ τὴν τυραννίδα, ὡς Ἀθηνᾶς Παλληνίδος εἶδος ἔχουσαν, καλὴν φησι γεγονέναι, ἥτις καὶ τῇ θεῷ εἵκαστο τὴν μορφήν. στεφανόπωλις δ' ἦν καὶ αὐτὴν ἐξέδωκε πρὸς γάμου κοινωνίαν ὁ Πεισίστρατος Ἰππάρχῳ τῷ υἱῷ, ὡς Ἀντικλειδῆς ἱστορεῖ ἐν ἡ# Νόστον: “ἐξέδωκεν δὲ καὶ Ἰππάρχῳ τῷ υἱεὶ τὴν παραibaτήσασαν αὐτῷ γυναῖκα Φύην τὴν Σωκράτους θυγατέρα”.

Αθήναιος *Δειπνοσοφισταί*, 609 γ-δ

Αυτή η πηγή παρέχει τη μοναδική ένδειξη ότι η Φύη ήταν νύφη του Πεισίστρατου, ενώ ο P.J. Rhodes (ακολουθώντας τον Wilamowitz) υποθέτει ότι η προσθήκη του ονόματος του πατέρα της δείχνει ότι η Φύη ήταν Αθηναία<sup>253</sup>.

Αναρωτιέται κανείς ποια να ήταν η ειδική στάση που υποχρεώθηκε να λάβει η Φύη<sup>254</sup>. Στο συναφές απόσπασμα της παλαιότερης εκδοχής της ιστορίας, ο Ηρόδοτος αναφέρει πως: *ταύτην τὴν γυναῖκα [...] προδέξαντες σχῆμα οἷόν τι ἔμελλε εὐπρεπέστατον φανέεσθαι ἔχουσα*, εντούτοις οι μεταφράσεις για την εμφάνιση της Φύης στο άρμα παρουσιάζουν διαφορετικές εικόνες, επειδή δεν είναι ξεκάθαρο από τη λέξη *σχῆμα* αν τα πειστικά στοιχεία ήταν αντικείμενα ή απλώς μια συγκεκριμένη στάση ή χειρονομία<sup>255</sup>. Σε κάθε περίπτωση, η νοερή εικόνα που δημιουργεί η ιστορία του Ηρόδοτου είναι εμφανώς παρόμοια με αυτή που προσφέρεται από περίπου 170 αθηναϊκά αγγεία του 6ου και 5ου αιώνα<sup>256</sup>. Πρόκειται για μια σκηνή της οποίας τα βασικά συστατικά είναι ίδια με εκείνα του επεισοδίου του Πεισίστρατου: ένα άρμα, ο Ηρακλής και η Αθήνα (εικ.19)<sup>257</sup>. Βέβαια,

<sup>253</sup> Rhodes 1993, 205.

<sup>254</sup> Ferrari 1994, 220.

<sup>255</sup> για παράδειγμα, η Ferrari 1994, 219. μεταφράζει: “They dressed this woman in full panoply and placed her in a chariot in a pose that would make the best display”, ενώ ο A. D. Godley: “This woman they equipped in full armor and put in a chariot, giving her all the paraphernalia to make the most impressive spectacle”

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hdt.+1.60.4&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0126>

<sup>256</sup> Ferrari 1994, 220.

<sup>257</sup> ό.π.

κανένα σχετικό κείμενο δεν μας αναφέρει τον Ηρακλή, όμως δεν υπήρχε άλλος επιβάτης στο άρμα της Αθηνάς αυτήν την περίοδο στην αττική τέχνη<sup>258</sup>.

Σύμφωνα με τον W. R. Connor, η ομοιότητα είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή αν δεχτούμε: «μια λεπτομέρεια που αναφέρεται τόσο στο *Αθηναίων Πολιτεία* (14.4), όσο και στο *Ατθίς I* (FGrH 323 F 15) του Κλειδήμου: ο Πεισίστρατος οδηγούσε το άρμα και η Φύη ήταν στη θέση του *παραιβάτη*. Αυτό συχνά ερμηνεύτηκε ότι σημαίνει ότι η Φύη απλώς «στεκόταν στο πλευρό του». Αλλά στα ελληνικά [...] ο *παραιβάτης* ή *άποβάτης* ήταν ένα άτομο που σε ορισμένους εορτασμούς πηδούσε από το άρμα με πλήρη πανοπλία και ανέβαινε γρήγορα πάλι πίσω. Η Αθηνά εκπροσωπείται έτσι στην τέχνη κάποιες φορές, ίσως σε αντανάκλαση της αρχικής της άφιξης στην Αθήνα τη στιγμή του διαγωνισμού με τον Ποσειδώνα»<sup>259</sup>. Η παρατήρηση του Ηροδότου ότι ο Μεγακλής και ο Πεισίστρατος *προδέξαντες σχήμα οἷόν τι ἔμελλε εὐπρεπέστατον φανέεσθαι ἔχουσα* πιθανόν να επισκίασε μια πιθανή υπόδειξη στη Φύη να πηδάει μέσα και έξω από το άρμα<sup>260</sup>.

Οι προφανείς ομοιότητες όμως δεν τελειώνουν εκεί. Ο J. Boardman προχώρησε στην υπόθεση ότι οι σκηνές της Αποθέωσης του Ηρακλή θα πρέπει να αντικατόπτριζαν τις δύο κατασχέσεις της εξουσίας του Πεισίστρατου οι οποίες υλοποιήθηκαν και τις δύο φορές μέσω της κατάληψης της ίδιας της Ακρόπολης, δημιουργώντας μια εξίσωση μεταξύ του Ολύμπου και της Ακρόπολης<sup>261</sup>. Υπάρχουν ενδείξεις ότι η οικογένεια του τυράννου είχε ήδη κάνει μόνιμη κατοικία της την Ακρόπολη πριν την πρώτη εξορία, όμως σε ποιο βαθμό και για πόσο καιρό ο Πεισίστρατος και οι γιοί του διέμεναν στην Ακρόπολη δεν είναι ξεκάθαρο<sup>262</sup>. Αρχικά, ο βράχος πρέπει να είχε καταληφθεί με σκοπό να γίνει πολιτικό παρά θρησκευτικό κέντρο, αφού αποτελούσε ένα φυσικό στρατηγικό σημείο για έναν τύραννο σε περιόδους πίεσης<sup>263</sup>. Σύμφωνα με αυτήν τη σκέψη, ό,τι ήταν ο Όλυμπος για την Ελλάδα, ήταν η Ακρόπολη για την Αθήνα<sup>264</sup>. Επομένως, η προώθηση του εαυτού

---

<sup>258</sup> Boardman 2001, 203.

<sup>259</sup> Connor 1987, 45.

<sup>260</sup> ό.π., σημ. 31.

<sup>261</sup> βλ. Boardman 1972, 60-63.

<sup>262</sup> βλ. Boardman 1988, 416., Boardman 2001, 203.

<sup>263</sup> βλ. Boardman 1988, 416., Boardman 1972, 61.: μετά την κατάληψη της Ακρόπολης από τον Πεισίστρατο η αλλαγή της κατάστασής της προχώρησε πολύ γρήγορα, αν και δεν είναι απολύτως σαφές ποια χρονική στιγμή αφιερώθηκε εξ ολοκλήρου σε ιερά κτίρια και από ακρόπολη της πόλης μετετράπη σε ιερό βράχο.

<sup>264</sup> Boardman 1972, 61.

του ως γείτονα των θεών, ειδικότερα της Αθηνάς, μπορεί να έμοιαζε σαν μια μορφή αποθέωσης και του ίδιου του τυράννου στα μάτια τόσο των απλών πολιτών, όσο και των τεχνιτών που την αναπαρέστησαν<sup>265</sup>. Ο Boardman συμπέρανε ότι: «Η εξοικείωση με τέτοιες σκηνές εξασφάλιζε ότι ο απλός Αθηναίος θα αναγνώριζε τί υπονοούνταν με την πομπή»<sup>266</sup> και υποστήριξε ότι η επίδραση της επιστροφής του Πεισίστρατου από την εξορία, ήταν τέτοια ώστε ο αρχαίος θεατής αναμενόταν να εκλάβει την Ακρόπολη της Αθήνας ως τον Όλυμπο του Ηρακλή και τον Πεισίστρατο ως τον ίδιο τον Ηρακλή<sup>267</sup>.

Οι εικόνες της *Εισαγωγής του Ηρακλή στον Όλυμπο* που έχουν χαρακτηριστεί και ως *Αποθέωση του Ηρακλή*, προέρχονται από μια παλαιότερη εκδοχή του θέματος που έδειχνε τον ήρωα να οδηγείται στον Δία από την Αθηνά με τα πόδια (εικ.16)<sup>268</sup>. Έτσι παρουσίασε το θέμα και ο Φρύνος στο περίφημο κύπελλο του Λονδίνου (εικ. 17, 18)<sup>269</sup>. Όμως στα χρόνια γύρω στο 560 οι τεχνίτες άρχισαν να δείχνουν ένα διαφορετικό επεισόδιο της Εισαγωγής: τον σχηματισμό μιας πομπής με άρμα<sup>270</sup>. Η Αθηνά φαίνεται να ανεβαίνει κι αυτή στο άρμα ή ανεβασμένη ήδη να κρατά τα ηνία. Ο Ηρακλής στέκεται δίπλα της στο άρμα ή δίπλα της στο έδαφος. Γίνεται σαφές ότι το ταξίδι είναι προς όφελός του και με τους άλλους θεούς να παρευρίσκονται, η σκηνή μπορεί να τοποθετηθεί με ασφάλεια στον Όλυμπο<sup>271</sup>.

Τυπικότατο παράδειγμα αποτελεί το αγγείο του Ζωγράφου του Πριάμου στο Βρετανικό Μουσείο (εικ.19). Ο Ηρακλής, με λεοντή και ρόπαλο στον ώμο, εισάγεται στον Όλυμπο επάνω σε ένα τέθριππο στο οποίο βρίσκεται μαζί του η Αθηνά<sup>272</sup>. Η θεά, με ψηλό λοφιοφόρο κράνος και μακρύ χιτώνα, κρατά και στα δυο της χέρια ηνία και βουκέντρα στο δεξί<sup>273</sup>. Δίπλα στο άρμα βρίσκεται ο Απόλλωνας παίζοντας την *χέλυν*, μπροστά του ο Διόνυσος με μακριά γενειάδα και στεφάνι κισσού<sup>274</sup>. Πριν τα άλογα

---

<sup>265</sup> ό.π.

<sup>266</sup> Boardman 1989, 159.

<sup>267</sup> Ferrari 1994, 220., Boardman 1989, 159.

<sup>268</sup> Ferrari 1994, 220.

<sup>269</sup> Boardman 1972, 60.

<sup>270</sup> ό.π.

<sup>271</sup> βλ. Boardman 1972, 60.: οι συνοδευτικές θεϊκές μορφές αλλάζουν από αγγείο σε αγγείο εντός της τυπολογίας.

<sup>272</sup> <https://www.britishmuseum.org/collection/image/939840001>

<sup>273</sup> ό.π.

<sup>274</sup> ό.π.

βρίσκεται η Ήβη (;) με κεντημένο μακρύ χιτώνα και ιμάτιο<sup>275</sup>. Οι θεϊκές πομπές με άρμα είχαν προηγούμενο στην τέχνη ακόμη και του 7ου αιώνα, όμως η Αθηνά δεν είχε μεγάλη σχέση με τα άρματα μέχρι αυτήν την περίοδο που εμφανίζεται ως ηνίοχος του Ηρακλή για αυτήν την πολύ ξεχωριστή περίπτωση<sup>276</sup>.

Ωστόσο, το βασικό ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί οι σκηνές της Αποθέωσης αποτυπώνονταν πλέον επάνω σε άρμα. Ο Boardman συσχέτισε τις σκηνές αυτές με το επεισόδιο της Φύης και κατά αυτόν τον τρόπο έγιναν μέρος της πολυσυζητημένης διατριβής του για τον μύθο ως μέσο πολιτικής προπαγάνδας<sup>277</sup>. Θεώρησε δηλαδή, ότι η επανεισδοχή του Πεισίστρατου στην Αθήνα είναι το πλαίσιο αναφοράς στο οποίο ενσωματώνεται η εικόνα και μέσα στο οποίο πρέπει να γίνει κατανοητή<sup>278</sup>: «η εξαιρετική δημοτικότητα του Ηρακλή στην αθηναϊκή τέχνη της περιόδου του Πεισίστρατου οφειλόταν σε κάποιο βαθμό σε σκόπιμη ταυτοποίηση του τυράννου με τον ήρωα, όπου και οι δύο εμφανίζονταν ως ξεχωριστοί προστατευόμενοι της θεάς Αθηνάς. Ο συσχετισμός αυτός αντικατοπτρίστηκε μέσω ορισμένων αλλαγών και καινοτομιών στην εικονογραφική παράδοση του Ηρακλή όπως εκπροσωπήθηκε σε αθηναϊκά, και μόνο αθηναϊκά, έργα τέχνης εκείνων των χρόνων. Η πιο ξεκάθαρη συσχέτιση εκφράστηκε κατά την επιστροφή του Πεισίστρατου στην Αθήνα μετά τη δεύτερη εξορία του σε ένα άρμα συνοδευόμενος από μια πλαστή Αθηνά (Ηρόδοτος I ,60). Το επεισόδιο αυτό είτε αντανακλούσε είτε ενέπνευσε μια αλλαγή στη συνήθη εικονογραφία της Εισαγωγής του Ηρακλή στον Όλυμπο από την Αθηνά και από πεζοί αποτυπώθηκαν σε μια εκδοχή στην οποία ο ήρωας εμφανίζεται με τη θεά επάνω σε άρμα»<sup>279</sup>.

Πράγματι, μπορούμε να επιβεβαιώσουμε από τα αρχαιολογικά δεδομένα ότι μετά την επιτυχία της σκηνοθεσίας ο συνδυασμός Ηρακλή και Αθηνάς υπάρχει παντού στα αθηναϊκά αγγεία κατά εκατοντάδες<sup>280</sup>. Το θέμα έγινε αγαπημένο κυρίως κατά την περίοδο της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας, αντίθετα, εμφανίστηκε πολύ λιγότερο σε ερυθρόμορφη μορφή (παρόλο που η αναπαραγωγή του συνεχίστηκε μέχρι τα τέλη του

---

<sup>275</sup> ό.π.

<sup>276</sup> βλ. Boardman 1972, 60.: αργότερα συνδέθηκε όλο και περισσότερο μαζί τους.

<sup>277</sup> Karoglou 2010, 25.

<sup>278</sup> Ferrari 1994, 220.

<sup>279</sup> Boardman 1975, 1.

<sup>280</sup> Boardman 2001, 203.

πέμπτου αιώνα), ενώ ήταν εξαιρετικά σπάνιο εκτός Αττικής<sup>281</sup>. Η δε προσθήκη των αρμάτων σχεδόν εξαφανίστηκε από τα αθηναϊκά αγγεία περίπου στα τέλη του έκτου αιώνα, περίοδος που συμπίπτει με την πτώση της τυραννίδας<sup>282</sup>.

Εκτός όμως από την αγγειογραφία υπάρχουν τέσσερα αετώματα στην Ακρόπολη όπου ο Ηρακλής αποτελεί κεντρική φιγούρα. Στα άκρα του δυτικού αετώματος του Εκατόμπεδου (του αρχαϊκού ναού μήκους 100 ποδών, κτισμένου περί το 550 πιθανόν στη θέση του κλασικού Παρθενώνα) απεικονιζόταν η γέννηση της Αθηνάς αριστερά και η υποδοχή του Ηρακλή στον Όλυμπο δεξιά (εικ.20)<sup>283</sup>. Στο λεγόμενο «εισόδιο» αέτωμα λοιπόν, ο Δίας υποδέχεται τον ήρωα, καθισμένος σε θρόνο και δίπλα του η Ήρα. Προς το μέρος τους έρχεται με ανοιχτό βήμα ο Ηρακλής, με λεοντή και κοντό χιτώνα, ακολουθούμενος από την Ίριδα<sup>284</sup>. Ανάμεσά τους υπήρχε αρχικά άλλη μια μορφή, πιθανότατα η Αθηνά, που οδηγούσε τον Ηρακλή στον πατέρα της<sup>285</sup>. Αυτό που προκαλεί έκπληξη είναι ότι την εποχή της δημιουργίας αυτών των μνημειακών γλυπτών ο ήρωας δεν λατρευόταν ακόμη, ενώ δεν αναπαρίσταται πουθενά αλλού στην αρχιτεκτονική γλυπτική στην υπόλοιπη Ελλάδα εκείνη την περίοδο<sup>286</sup>. Επ' αυτού ο Boardman σημειώνει: «δεν βλέπω πώς αυτή η πρωτιά μπορεί να αγνοηθεί ούτε βλέπω κάποια άλλη λογική εξήγηση για αυτό, εκτός από εκείνη που αναγνωρίζει στον ήρωα έναν ειδικό ρόλο στην αθηναϊκή ζωή και στην πολιτική παρά στη θρησκεία»<sup>287</sup>.

Όπως αναφέραμε και στο 4.1, όταν μια εικονογραφική σκηνή καθιερωνόταν στο ρεπερτόριο των τεχνιτών, συχνά μπορούσε να επαναλαμβάνεται για πολλά χρόνια μετά, έχοντας πλέον χάνει τους ειδικούς συσχετισμούς ή συμβολισμούς που έφερε στην αρχή<sup>288</sup>. Ενδεικτικό αυτού είναι ότι σε ένα έργο ζωγραφισμένο περίπου σαράντα χρόνια μετά την πρώτη επιστροφή του Πεισίστρατου από την εξορία και μετά το θάνατό του, φαίνεται να γίνεται μια ρητή αναφορά<sup>289</sup>. Βρίσκεται επάνω σε ένα αγγείο, στην Οξφόρδη

---

<sup>281</sup> Shapiro 1990, 125-6.

<sup>282</sup> Boardman 1975, 10.

<sup>283</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 94.

<sup>284</sup> ό.π.

<sup>285</sup> ό.π.

<sup>286</sup> Boardman 2001, 203.

<sup>287</sup> Boardman 1989, 158.

<sup>288</sup> Boardman 1972, 63-4.

<sup>289</sup> ό.π., 64.



σήμερα (εικ.21), από τον Ζωγράφο του Πριάμου ο οποίος φαίνεται ότι ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τις «πεισιστράτειες» σκηνές<sup>290</sup>. Δείχνει τους μιάντες πρόσδεσης του άρματος, την Αθηνά να ανεβαίνει, δύο έτοιμα δεμένα άλογα, έναν ηλικιωμένο άνδρα και έναν πολεμιστή<sup>291</sup>. Ο Ηρακλής φέρνει ένα τρίτο άλογο και ο νεαρός το τέταρτο. Το ταξίδι αυτό δεν είναι στον Όλυμπο, επειδή δεν υπάρχουν άλλοι θεοί, μόνο Αθηναίοι και η αρχιτεκτονική με τις τρεις λεπτές δωρικές στήλες μπορεί να υποδεικνύει την ίδια την Ακρόπολη<sup>292</sup>. Ανάμεσα στις κολώνες προς τα αριστερά διαβάζουμε δύο λέξεις, τη μία πάνω στην άλλη: *ηερακλεους κορε* (εικ. 22)<sup>293</sup>.

Το παιχνίδι με τις λέξεις θα έπρεπε να ήταν προσιτό σε οποιονδήποτε ομιλητή της ελληνικής γλώσσας, όμως η βοήθεια που προέκυπτε και από την ίδια την διάταξη των λέξεων ενδεχομένως να ήταν καλοδεχούμενη<sup>294</sup>. Ο Boardman, όπως και ο Beazley στο CVA πριν από αυτόν, διάβασε την επιγραφή ως «κόρη του Ηρακλή» απορρίπτοντας άλλες υποθέσεις<sup>295</sup> και συνέδεσε το μυθολογικό με το ιστορικό υπόβαθρο. Θεώρησε δηλαδή, ότι η υπόθεση είναι μια αλληγορία για το πραγματικό θέμα, τον Πεισίστρατο, και κατέληξε σε μια ευφάνταστη κατανόηση της επιγραφής<sup>296</sup>. Μια κυριολεκτική ανάγνωση απλά δεν είναι πιστευτή<sup>297</sup>. Η Αθηνά δεν μπορεί να ειπωθεί ότι είναι κόρη του Ηρακλή, αν όμως ο Ηρακλής εδώ δεν είναι ο ίδιος, αλλά ο Πεισίστρατος, το επιχείρημα αλλάζει και φαίνεται να υπάρχει μια εξήγηση: η «κόρη» δεν είναι η Αθηνά, αλλά η ψηλή και όμορφη Φύη που οδήγησε τον Πεισίστρατο στην Ακρόπολη<sup>298</sup>. Η Φύη άλλωστε, όπως είχαμε την ευκαιρία να παρατηρήσουμε στην εκδοχή του Κλειδήμου, ήταν κόρη του Πεισίστρατου, αφού παντρεύτηκε τον γιο του, Ίππαρχο<sup>299</sup>. Επομένως, αν ο Ηρακλής αποτελούσε κατά κάποιο τρόπο *alter ego* του Πεισίστρατου, τότε η Αθηνά ή η Φύη θα έπρεπε να είναι η κόρη του<sup>300</sup>.

---

<sup>290</sup> ό.π.

<sup>291</sup> ό.π.

<sup>292</sup> ό.π.

<sup>293</sup> ό.π., 65.

<sup>294</sup> Osborne/Pappas 2007, 154.

<sup>295</sup> όπως να διαβαστούν οι λέξεις ξεχωριστά ή ότι μπορεί να σημαίνει «κορίτσι του Ηρακλή». Ενδιαφέρουσα μου φαίνεται η άποψη της Ferrari 1994, 224-5 η οποία πιστεύει ότι αυτές οι λέξεις είναι η αρχή ενός μετρικού ύμνου και συνδέει τη μυθολογική σκηνή με το μεγαλύτερο θέμα των Παναθηναίων.

<sup>296</sup> Ferrari 1994, 224. σημ. 24.

<sup>297</sup> ό.π.

<sup>298</sup> ό.π.

<sup>299</sup> ό.π.

<sup>300</sup> βλ. Boardman 1972, 65. σημ. 2.: η ιστορική υπόσταση του γάμου έχει αμφισβητηθεί (π.χ. J. Davies, *Athenian Propertied Families* 1971, 452), επειδή ο Ίππαρχος βρισκόταν σε πολύ νεαρή ηλικία την εποχή

Το συμπέρασμα ότι η υπόθεση αναφέρεται απευθείας στον Πεισίστρατο είναι από τα σημεία που έλαβαν δυσμενή κριτική<sup>301</sup>. Η ιδέα ότι οι εικόνες πηγάζουν άμεσα από τον τύραννο παρουσιάζει δυσκολίες, η βάση των οποίων είναι κυρίως χρονολογική. Το 1987 ο R. M. Cook ήταν ο πρώτος μελετητής που επέκρινε και προσπάθησε να αντικρούσει κάθε επιχείρημα της θεωρίας του Boardman η οποία εν τω μεταξύ είχε γίνει πολύ διαδεδομένη στην αρχαιολογική έρευνα<sup>302</sup>. Το πιο σημαντικό στοιχείο που έρχεται σε αντίθεση με την ιδέα οποιουδήποτε τύπου πολιτικού συμβολισμού είναι η χρονολογία των σκηνών της πομπής με τον Ηρακλή και την Αθηνά η οποία μπορεί να τοποθετηθεί νωρίτερα από τη δεύτερη τυραννία του Πεισίστρατου<sup>303</sup>.

Επιφυλάξεις και επικρίσεις σε συγκεκριμένες πτυχές ή σε ολόκληρη τη μεθοδολογική προσέγγιση του Άγγλου μελετητή και των πολλών υποστηρικτών του εκφράστηκαν επίσης από τους: J. Bažant, R. Osborne, W. G. Moon, M. Moore και πιο πρόσφατα από τους: H. Brandt, R. Rosati, M. de Cesare και F. Santi. Τα τελευταία χρόνια η Ολλανδή ιστορικός J. Blok υπογράμμισε τις χρονολογικές δυσκολίες στην αποδοχή της ερμηνείας του Boardman για άλλη μια φορά επισημαίνοντας επιπλέον, ότι οι σκηνές της πομπής στην αττική κεραμική φτάνουν στο αποκορύφωμά τους στο τέλος του 6ου αιώνα, δηλαδή μετά το τέλος της τυραννίας στην Αθήνα και στις αρχές της δημοκρατίας<sup>304</sup>. Αυτό σημαίνει ότι η συσχέτιση μεταξύ του τυράννου και του Ηρακλή δεν ήταν τόσο εμφανής και άμεση για τους αρχαίους παρατηρητές, όσο πρότεινε ο Boardman<sup>305</sup>.

Ωστόσο, παρά την κριτική στη χρονολόγηση, η πλημμύρα των εικόνων που αρχίζουν να εμφανίζονται στα αττικά αγγεία περί το 550 μας προκαλεί να αναρωτηθούμε γιατί το θέμα υπήρξε τόσο ευνοημένο εκείνη τη στιγμή και πώς δόθηκε σε αυτήν τη "νέα εκδοχή" η ώθηση που την τοποθέτησε σε τόσο εξέχουσα θέση κατά το τελευταίο μισό του 6ου

---

του επεισοδίου με τη Φύη. Αλλά ο Jacoby (στο *FGH*) συμπέρανε ότι ο Πεισίστρατος ίσως να υπήρξε κατά κάποιον τρόπο ο προστάτης της Φύης, μέχρι να γίνει ο γάμος. Κατά τον Boardman, ένας τέτοιος γάμος είχε προφανή μυθικό-πολιτικά πλεονεκτήματα.

<sup>301</sup> Ferrari 1994, 220.

<sup>302</sup> Santi 2012a, 88.

<sup>303</sup> βλ. Cook 1987. Pots and Pisistratan Propaganda. *JHS*, 107, 167-169., Επ' αυτού, ο Boardman απάντησε με το άρθρο "Herakles, Peisistratos and the Unconvinced", δηλώνοντας στο τέλος του ότι: «το φαινόμενο του Ηρακλή στην Αθήνα του έκτου αιώνα φαίνεται ανεξήγητο μέσα σε οποιοδήποτε άλλο πλαίσιο» βλ. Boardman 1989, 159

<sup>304</sup> βλ. Blok 1990, "Patronage and the Pisistratidae" *BABesch*, 65, 17-28.

<sup>305</sup> βλ. Santi 2012a, 88-9.: ο Boardman απάντησε ότι η επικαιρότητα ενός εικονογραφικού θέματος δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τη συνέχιση των συνθηκών που το ενέπνευσαν αρχικά.

αιώνα<sup>306</sup>. Για μια ίσως φορά δεν είναι τόσο δύσκολο να συνδεθεί ένα ιστορικό γεγονός με τον οπτικό πολιτισμό. Υπάρχει κατά τη γνώμη μου κάτι πολύ σωστό στην ιδέα του Boardman και αυτό είναι ότι η περιγραφή της επιστροφής του Πεισίστρατου από τον Ηρόδοτο, τον Αριστοτέλη και τον Κλείδημο, όπως και να τη φανταστεί κανείς, σε κάποιο βαθμό ομοιάζει με τις αρματικές σκηνές στα αγγεία και οι πιθανότητες αυτό να είναι απλώς μια σύμπτωση φαίνονται πολύ μικρές. Συντάσσομαι επομένως, με τη γνώμη όσων μελετητών θεωρούν ότι υπάρχει κάτι περισσότερο στην εικόνα του Ηρακλή από μια απλή αναφορά στον Πεισίστρατο<sup>307</sup>, και ότι το αντίθετο επίσης ισχύει: ότι για την επιστροφή του Πεισίστρατου πραγματοποιήθηκε ένα δρώμενο αναπαράστασης του Ηρακλή<sup>308</sup>.

Το θέαμα της επιστροφής είχε σκοπό να πείσει και να διαδώσει το μήνυμα με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει εντυπωσιακά ξεκάθαρο στον οποιοδήποτε περαστικό το παρακολουθούσε<sup>309</sup>. Για να συμβεί αυτό θα έπρεπε ήδη να υπήρχε σταθερά στη λαϊκή κουλτούρα η εικόνα του ήρωα με τη θεά και η εικόνα αυτή να είχε ενσωματωθεί στο δικό της πλαίσιο, εκείνο που αρχικά δεν είχε καμία σχέση τον Πεισίστρατο<sup>310</sup>. Ενδεικτικά είναι τα πρωιμότερα παραδείγματα σκηνών με άρματα που χρονολογούνται στη δεκαετία του 560 και δείχνουν την πομπή να κινείται προς τα αριστερά, και όχι στα δεξιά (εικ. 23, 24)<sup>311</sup>.

Το μοτίβο της μετάβασης του Ηρακλή στον Όλυμπο είχε μάλλον διπλό ενδιαφέρον για τους Αθηναίους: από τη μια προσέφερε την ελπίδα της αθανασίας και από την άλλη, η παρουσίαση του Ηρακλή στον Δία από την προστάτιδα της πόλης σχεδόν μετέτρεπε τον Ηρακλή σε Αθηναίο ήρωα<sup>312</sup>. Επιπλέον, το ίδιο το γεγονός της σκηνοθεσίας μπορεί να ιδωθεί και ως μια διακήρυξη του ρόλου της θεάς τόσο ως σύμβολο της πόλης, όσο και ως προστάτιδας των κυβερνώντων της<sup>313</sup>. Το συγκεκριμένο μοτίβο θα μπορούσε ακόμη, να θεωρηθεί ως μια νομιμοποίηση της κατάσχεσης της εξουσίας του Πεισίστρατου μέσω του απίστευτου τεχνάσματος Φύης-Αθηνάς και το μήνυμα κατά κάποιο τρόπο θα ήταν

---

<sup>306</sup> Ferrari 1994, 223.

<sup>307</sup> βλ. Ferrari 1994, 220., Connor 1987, 45.

<sup>308</sup> βλ. Osborne 1984, The myth of propaganda and the propaganda of myth, *Hephaistos* 5–6. 62-70.

<sup>309</sup> Ferrari 1994, 221.

<sup>310</sup> ό.π.

<sup>311</sup> Moore 1986, 39.

<sup>312</sup> Webster 1972, 261.

<sup>313</sup> Boardman 2001, 203.

ότι ο σκοπός αγιάστηκε από τα μέσα. Σύμφωνα άλλωστε με τον J. Ellul, η πιο διαδεδομένη έννοια της προπαγάνδας είναι ότι αποτελείται κυρίως από «υψηλές ιστορίες» που διαδίδονται με ψεύδη τα οποία είναι απαραίτητα ώστε να γίνει αποτελεσματική<sup>314</sup>. Έτσι, μέσω της συμβολικής ταύτισης του τυράννου με τον ήρωα ο Πεισίστρατος κατοχύρωνε τα διαπιστευτήρια της εξουσίας του.

Την επιστροφή του 558 ακολούθησε νέα εξορία και την εξορία μια τρίτη απόπειρα ανάληψης της εξουσίας το 545<sup>315</sup>. Αυτή ήταν για την Αθήνα η έναρξη μιας περιόδου τυραννίδας που θα κρατούσε έως την πτώση του Ιππία το 510 και όπου δεν είναι πάντα εύκολο να διακρίνει κανείς το έργο που έκανε ο Πεισίστρατος από εκείνο που εξακολούθησαν οι γιοί του μετά τον θάνατό του (528/7)<sup>316</sup>. Φαινομενικά εκείνοι συνέχισαν την πολιτική του πατέρα τους η οποία κρίθηκε μάλλον θετική<sup>317</sup>. Ο Αριστοτέλης που γενικά δεν είναι μαλακός με τους τυράννους γράφει εντούτοις: *διώκει δ' ο Πεισίστρατος, ὥσπερ εἴρηται, τὰ περὶ τὴν πόλιν μετρίως καὶ μᾶλλον πολιτικῶς ἢ τυραννικῶς*/(*Αθηναίων Πολιτεία*, 16.2)<sup>318</sup>. Επίσης ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι: *ἔνθα δὴ ὁ Πεισίστρατος ἤρχε Ἀθηναίων, οὔτε τιμὰς τὰς εἰσάσας συνταράζας οὔτε θέσμια μεταλλάζας, ἐπὶ τε τοῖσι κατεστεῶσι ἔνεμε τὴν πόλιν κοσμέων καλῶς τε καὶ εὖ*./(1.59.6)<sup>319</sup>. Πράγματι, η πλειοψηφία των ισχυρών υποστήριζε την πολιτική του, αφού ο Πεισίστρατος φαίνεται ότι δεν κατέλυσε τους νόμους του Σόλωνα και τη λειτουργία των θεσμών<sup>320</sup>. Παρόλο που στην αρχή φρόντισε τα σημαντικότερα αξιώματα να βρίσκονται στα χέρια της οικογένειας και των οπαδών του, και ορισμένοι αντίπαλοι να πάρουν το δρόμο της εξορίας, δεν υπήρξε σαν άλλους τυράννους συστηματικός διώκτης των μεγάλων οικογενειών<sup>321</sup>.

Άλλωστε, η φανερή ανάπτυξη της αθηναϊκής βιοτεχνίας την περίοδο αυτή θα πρέπει μάλλον να συνδυαστεί με το σύνολο των αιτιών που συνετέλεσαν ώστε να γίνει η Αθήνα

---

<sup>314</sup> Ellul 1973, x., 52.: «ο ίδιος ο Χίτλερ επιβεβαίωσε προφανώς αυτήν την άποψη όταν είπε ότι όσο μεγαλύτερο είναι το ψέμα, τόσο περισσότερες είναι οι πιθανότητες να το πιστέψουμε».

<sup>315</sup> Mossé 2010, 223.

<sup>316</sup> ό.π.

<sup>317</sup> ό.π. 2015, 21.

<sup>318</sup> ό.π. 2010, 223.

<sup>319</sup> ό.π., 221.

<sup>320</sup> ό.π. 2015, 22.

<sup>321</sup> ό.π. 2010, 223.

η πρώτη δύναμη του ελληνικού κόσμου, ενώ η γενικότερη ευμάρεια της πόλης στα χρόνια της τυραννίας εξηγεί ασφαλώς, γιατί ύστερα από τον θάνατο του Πεισίστρατου οι γιοί του κατάφεραν να παραμείνουν στην εξουσία<sup>322</sup>.

## Νομίσματα

Η επινόηση του νομίσματος, δηλαδή ενός εύχρηστου μετάλλινου κέρματος σταθερού βάρους, ως τρόπου δήλωσης της αξίας στις εμπορικές συναλλαγές φαίνεται ότι έγινε στη Μικρά Ασία (ίσως στο Βασίλειο της Λυδίας κατά τον Ηρόδοτο, 1.93, 5.101) προς τα τέλη του 7ου αιώνα<sup>323</sup>. Η ευρύτερη ανάπτυξη του εμπορίου και των οικονομικών συναλλαγών γενικότερα κατά τον 6ο αιώνα ευνόησε τη διάδοση της νομισματοκοπίας στις ελληνικές πόλεις, ενώ η έναρξη της νομισματικής παραγωγής των Αθηνών τοποθετείται πλέον από τους μελετητές λίγο μετά τα μέσα του 6ου αιώνα, περί το 545<sup>324</sup>. Τότε αρχίζουν να εκδίδονται τα λεγόμενα «εραλδικά νομίσματα», γνωστά στη διεθνή βιβλιογραφία ως *Wappensteinen*, καθώς παλαιότερα είχαν ερμηνευθεί ως κοπές αριστοκρατικών οικογενειών της Αττικής οι οποίες έφεραν δηλωτικούς τύπους εν είδει διακριτικών εμβλημάτων<sup>325</sup>. Στις πρώτες εκδόσεις κυριαρχούν τα αργυρά δίδραχμα, υπάρχουν όμως και υποδιαιρέσεις<sup>326</sup>. Ενώ οι οπίσθιες πλευρές των νομισμάτων φέρουν απλώς ένα έγκοιλο τετράγωνο, τις εμπρόσθιες όψεις κοσμεί ποικιλία θεμάτων: αμφορέας (εικ. 25, 26), τρισκελής (εικ. 27, 28), γλαυξ (εικ. 29, 30, 31, 32), ίππος (εικ. 33, 34), τροχός (εικ. 35, 36), ταυροκεφαλή<sup>327</sup> (εικ. 37, 38), κ.ά.<sup>328</sup>. Η θεματολογία της εν λόγω νομισματικής σειράς, η οποία εντάσσεται στην περίοδο της διακυβέρνησης του Πεισιστράτου και των γιων του, φαίνεται ότι μπορεί να συνδεθεί μέσω εικονογραφικών αναφορών με εορταστικά δρώμενα<sup>329</sup>. Εξάλλου, στο πλαίσιο της πολιτικής θεματολογίας της τυραννίδας ήταν σαφώς ενταγμένη η προβολή θρησκευτικών τελετών και αγώνων (βλ. κεφ. 4.4.) (εικ. 27, 33, 35)<sup>330</sup>.

---

<sup>322</sup> ό.π., 226.

<sup>323</sup> Πλάντζος 1999, 237.

<sup>324</sup> ό.π.

<sup>325</sup> [http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter\\_more\\_7.aspx](http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_7.aspx)

<sup>326</sup> ό.π.

<sup>327</sup> ό.π.: η εικονογραφική χρήση της κεφαλής βοός είχε ως αντίκτυπο μια γνωστή παροιμιακή φράση (*βους επί γλώσση*), που προφανώς παραπέμπει στην απήχηση του νομισματικού τύπου στη συλλογική μνήμη.

<sup>328</sup> ό.π.

<sup>329</sup> ό.π.

<sup>330</sup> ό.π.

Η κυκλοφορία των Warpenmünzen λαμβάνει χώρα κατά κύριο λόγο εντός Αττικής, γεγονός που πιθανότατα υποδεικνύει μια ενδοστρεφή οικονομική πολιτική των Πεισιστρατιδών<sup>331</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι χημικές αναλύσεις υποδεικνύουν πως το πολύτιμο μέταλλο των Warpenmünzen φαίνεται να έχει ως επί το πλείστον διαφορετική προέλευση από αυτό των μεταγενέστερων αθηναϊκών νομισμάτων<sup>332</sup>. Ως βασική πηγή μετάλλου προσδιορίζεται η Θράκη, καθώς είναι γνωστή η μαρτυρία από τον Ηρόδοτο ότι ο Πεισίστρατος όταν κατέλαβε την εξουσία για τρίτη φορά το 545, βασίστηκε σε τοπικούς πόρους αλλά και στα μεταλλεία της περιοχής του Στρυμόνος, μέρος της οποίας ήλεγχε<sup>333</sup>: *οὕτω δὴ Πεισίστρατος τὸ τρίτον σχὼν Ἀθήνας ἐρρίζωσε τὴν τυραννίδα ἐπικουροῖσιν τε πολλοῖσιν καὶ χρημάτων συνόδοισι, τῶν μὲν αὐτόθεν τῶν δὲ ἀπὸ Στρυμόνος ποταμοῦ συνιόντων*/(1.64). Τα αργυροφόρα κοινάσματα ήταν αναγκαία για την πληρωμή των μισθοφόρων με τους οποίους υπολόγιζε να ξαναπάρει την εξουσία<sup>334</sup>.

Αποφασιστικής σημασίας τομή στην αθηναϊκή νομισματοκοπία παρατηρείται με την αλλαγή της εικονογραφίας που λαμβάνει χώρα κατά την προτελευταία ή σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, κατά την τελευταία δεκαετία του 6ου αιώνα<sup>335</sup>. Η εμφάνιση του διπτύχου κεφαλή Αθηνάς/γλαυξ συνιστά σημείο καμπής και έμελλε να κυριαρχήσει στα αθηναϊκά νομίσματα έως τον ύστερο 1ο αιώνα (εικ. 39, 40)<sup>336</sup>. Κατά μία άποψη η εισαγωγή της νέας σειράς οφείλεται στον γιο του Πεισίστρατου, Ιππία, ο οποίος όπως μαθαίνουμε από τον Αριστοτέλη, διέταξε να αποσυρθούν τα παλαιότερα αθηναϊκά νομίσματα και εφάρμοσε μια πρακτική συγκέντρωσης του αργύρου και επανακυκλοφορίας του με νέους τύπους<sup>337</sup>: *Ἰππίας ὁ Ἀθηναῖος [...] τὸ τε νόμισμα τὸ ὄν Ἀθηναίοις ἀδόκιμον ἐποίησε, τάξας δὲ τιμὴν ἐκέλευσε πρὸς αὐτὸν ἀνακομίζειν: συνελθόντων δὲ ἐπὶ τῷ κόψει ἕτερον χαρακτῆρα, ἐξέδωκε τὸ αὐτὸ ἀργύριον*./(*Οἰκονομικά*, 2.1347α).

Ωστόσο, η μαρτυρία αυτή μπορεί να αφορά απλώς μια καινοτομία στην

---

<sup>331</sup> ό.π.

<sup>332</sup> ό.π.

<sup>333</sup> ό.π.

<sup>334</sup> Mossé 2010, 222.

<sup>335</sup> [http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter\\_more\\_7.aspx](http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_7.aspx)

<sup>336</sup> ό.π.

<sup>337</sup> ό.π.

εικονογράφηση των οπισθότυπων, αφού θεωρείται πιθανότερο οι «παρθένου» ή «γλαύκες» να έκαναν την εμφάνισή τους μετά την εκδίωξη του Ιππία το 510 και την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας με τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη (508/7)<sup>338</sup>. Σε συνάφεια με αυτά τα κομβικά γεγονότα εντάσσεται λογικότερα και η ταυτόχρονη προσθήκη του εθνικού ΑΘΕ (Αθηναίων) στις κοπές που επιπλέον αρχίζουν να έχουν μια ευρύτερη κυκλοφορία, ενώ την εποχή αυτή καθιερώνεται και ένα παραπληρωματικό κόσμημα (κλάδος ελαίας) στην πάνω αριστερή γωνία του εγκοίλου της πίσω πλευράς (εικ. 40)<sup>339</sup>. Αν μη τι άλλο, η απόσυρση παλιών νομισμάτων φανερώνει κάποια επίγνωση του ιστορικού απόηχου των παλιών τύπων και την επιθυμία να αντικατασταθούν<sup>340</sup>.

Αν παρ' όλα αυτά δεχτούμε την υπόθεση ότι οι «γλαύκες» ήταν όντως κοπή των Πεισιστρατιδών βρισκόμαστε μπροστά σε μια σαφέστατη περίπτωση πολιτικού συμβολισμού η οποία προέκυψε από την ανάγκη να επιλεγεί ένας τύπος κατάλληλος για μια συντονισμένη έκδοση της πόλης<sup>341</sup>. Η θεά Αθηνά ήταν η προφανής επιλογή για την ταύτιση της πόλης με ένα σύμβολο. Η υιοθέτηση της μορφής της στο αθηναϊκό νόμισμα αντικατοπτρίζει την έμφαση που έδιναν οι τύραννοι στον μύθο ότι η θεά ήταν η προστάτιδα της πόλης και κατ' επέκταση της τυραννίδας<sup>342</sup>. Ο τύπος παρουσίαζε το κράτος ως σύνολο επιτρέποντας στη θεότητα της πόλης να εκπροσωπεί ολόκληρη την πόλη, συμβαδίζοντας έτσι και με τις άλλες μορφές της δημόσιας εικαστικής τέχνης που απεικόνιζαν τη θεά Αθηνά σε συμφραζόμενα που είχαν σημασία για το κράτος<sup>343</sup> (βλ. τον τύπο της *προμάχου*). Αν δεχτούμε αυτήν την κάπως δύσπεπτη υπόθεση, οι τύραννοι θα πρέπει να είχαν μάθει άριστα πώς να εκμεταλλεύονται τα μέσα της μη λεκτικής επικοινωνίας για τους σκοπούς της πολιτικής τους νομιμοποίησης. Από την άλλη πλευρά, αν περιοριστούμε στα *Warrenmünzen*, τα νομίσματα αυτά απεικονίζουν παραστάσεις οι οποίες προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες που συνδέονται με την αρχή η οποία τα εξέδωσε. Πιθανότατα ήταν ζήτημα περηφάνιας για την πόλη να κυκλοφορεί ευρέως τα εμβλήματα της, ενώ και η ίδια η πράξη της κοπής νομισμάτων αποτελούσε μάλλον

---

<sup>338</sup> ό.π.

<sup>339</sup> ό.π.

<sup>340</sup> Howgego (2009), σ. 155.

<sup>341</sup> ό.π., 139.

<sup>342</sup> ό.π., 145.

<sup>343</sup> ό.π., 146.

επιβεβαίωση του κύρους και της αυτονομίας της<sup>344</sup>. Βέβαια, θα πρέπει να ήταν κι ένας τρόπος νομιμοποίησης της ηγεσίας, αφού συχνά η έκδοση νομίσματος αποτελούσε ένα μέσο διεκδίκησης της πολιτειακής εξουσίας, όπως υποδηλώνει και η παραπάνω αναφορά του Ηροδότου<sup>345</sup>.

Γνωρίζουμε επίσης, ότι στην αρχαιότητα το νόμισμα εκτός από μέσο συναλλαγής ήταν και ένα μέσο για να διαφημιστεί το προϊόν που παρήγαγε μία περιοχή ή μια πόλη-κράτος. Παρατηρούμε ότι μεταξύ των εικονογραφικών τύπων των *Warrenmünzen* εμφανίζονται συχνά αμφορείς είτε ως εμπροσθότυπος είτε και ως οπισθότυπος (εικ. 25, 30). Με τον τρόπο αυτό η Αθήνα προφανώς διαφήμιζε την εκλεκτή ειδικότητά της, ενώ παράλληλα, αύξανε τη ζήτηση και ενίσχυε περεταίρω το εμπόριο των κεραμικών της προϊόντων. Η γενικότερη διακίνηση του χρήματος στο τέλος του 6ου αιώνα φαίνεται ότι είχε σημαντική επίδραση στην πόλη, γεγονός που αντικατοπτριζόταν στον ολοένα αυξανόμενο πλούτο και κύρος των Αθηναίων κεραμέων<sup>346</sup>. Συμπερασματικά, οι εικονογραφικοί τύποι της συγκεκριμένης νομισματικής κυκλοφορίας εμφανίζονταν ως άμεσοι εκπρόσωποι της πόλης και των τυράννων οι οποίοι με τον τρόπο αυτό, αφενός εγγυόνταν για την οικονομική ευρωστία της πόλης τους, αφετέρου νομιμοποιούσαν τον προσωπικό χαρακτήρα του συστήματος εξουσίας που είχαν εγκαταστήσει.

#### **4.3. Επιτεύγματα και ευεργεσίες**

Ο 6ος αιώνας στην Αθήνα χαρακτηρίζεται από τη βούληση των τυράννων να δημιουργηθεί στους κατοίκους της πόλης η αίσθηση ότι μετείχαν στο πολιτικό σώμα και στην κοινή ταυτότητα<sup>347</sup>. Αυτό πραγματοποιήθηκε μέσω της αναδιοργάνωσης των θρησκευτικών εορτασμών, του καθορισμού των ιερών χώρων και της χρήσης του μύθου και των εικόνων στην αρχιτεκτονική διακόσμηση των πιο σημαντικών κτιρίων<sup>348</sup>. Όμως, οι τύραννοι δεν φρόντισαν μόνο να εξωραΐσουν την πόλη τους, αλλά και να προσελκύσουν σε αυτήν τεχνίτες και συγγραφείς<sup>349</sup>. Είναι η εποχή που συγκεντρώνονται

---

<sup>344</sup> ό.π., 137.

<sup>345</sup> ό.π., 174.

<sup>346</sup> Williams 2013, 54.

<sup>347</sup> Santi 2012a, 90.

<sup>348</sup> ό.π.

<sup>349</sup> Mossé 2010, 225.



τα ορφικά ποιήματα, ενώ καθώς φαίνεται, πρέπει να υπήρξε και μια έκδοση των ομηρικών ποιημάτων<sup>350</sup>. Οι λυρικοί ποιητές Σιμωνίδης και Ανακρέων φιλοξενήθηκαν στην αυλή των τυράννων και στα πλαίσια της λατρείας του Διονύσου γεννήθηκε με τον Θέσπη η τραγωδία<sup>351</sup>. Η ανάπτυξη των Παναθηναίων σε ανώτατη τελετουργική έκφραση της συλλογικής ταυτότητας στην Αθήνα (βλ. 4.4.), όχι μόνο αύξησε τη συλλογική συνείδηση, αλλά μείωσε τη σημασία των τοπικών λατρειών διαμέσου των οποίων οι αριστοκράτες συνήθιζαν να ασκούν πολιτικό έλεγχο στους πολίτες των αγροτικών δήμων<sup>352</sup>. Ανεξάρτητα από το πόσο ενεργός ήταν ο ρόλος των τυράννων σε αυτό, η μετατροπή ενός μέτριου φεστιβάλ σε μια μεγάλη «εθνική» υπόθεση ήταν γεγονός<sup>353</sup>.

Για να υμνηθούν τα επιτεύγματα των Πεισιστρατιδών χρησιμοποιήθηκε ένα επιμελώς επεξεργασμένο σύστημα οπτικών συμβόλων δημόσιας επίδειξης<sup>354</sup>. Μέσα από τους εικονογραφικούς τύπους προβάλλονταν έμμεσα η καταγωγή, ο χαρακτήρας, οι αρετές, οι ικανότητες και τα επιτεύγματα των τυράννων, καθώς και τα οφέλη της τυραννίδας<sup>355</sup>. Οι Πεισιστρατίδες προσέβλεπαν στην πολιτική σταθερότητα καλλιεργώντας την εντύπωση ότι αυτοί θα αναδεικνύονταν πάντα νικητές σε συγκρούσεις, τόσο με εξωτερικούς, όσο και με εσωτερικούς εχθρούς. Παράλληλα, δινόταν έμφαση στη μέριμνά τους για τον λαό και τη γενναιοδωρία τους προς αυτόν, προωθώντας την εικόνα του ηγέτη-προστάτη, πηγή υλικών ευεργεσιών και τιμητικών διακρίσεων<sup>356</sup>.

Ας εξετάσουμε όμως αυτήν την πολιτική πιο αναλυτικά. Σχεδόν όλη η σημαντική οικοδομική δραστηριότητα της αρχαϊκής Αθήνας εντοπίζεται στην περίοδο των τυράννων<sup>357</sup>. Η Αθήνα που άφησαν οι τύραννοι ήταν ήδη διάσημη για την ποικιλία και τον μεγάλο αριθμό δημοσίων κτισμάτων<sup>358</sup>. Όπως όλοι οι τύραννοι, το ίδιο και οι Πεισιστρατίδες επεδίωξαν να αυξήσουν το γόητρο της πόλης τους με μια πολιτική δημοσίων οικοδομών που περιλάμβανε: έναν μεγάλο ναό της Αθηνάς πάνω στην Ακρόπολη, την έναρξη της κατασκευής του ναού του Διός, το Ολυμπείον που θα

---

<sup>350</sup> ό.π.

<sup>351</sup> ό.π.

<sup>352</sup> Krikona 2016, 6.

<sup>353</sup> ό.π.

<sup>354</sup> Howgego (2009), σ. 148.

<sup>355</sup> ό.π., 171.

<sup>356</sup> ό.π., 171, 183.

<sup>357</sup> Boardman 1988, 415.

<sup>358</sup> ό.π.

τελείωνε πολύ αργότερα, την ανέγερση του βωμού των δώδεκα θεών στην αγορά, έναν ναό αφιερωμένο στον Απόλλωνα στον περίβολο του Πυθίου (βλ. επιγραφή στον βωμό κεφ.3, εικ. 7), ένα ιερό του Διονύσου Ελευθερίου στα νοτιοανατολικά της Ακρόπολης και τέλος, για την αδιάλειπτη ύδρευση της πόλης την κατασκευή ενός νέου υδροδοτικού συστήματος με αγωγούς που διέτρεχαν την Ακρόπολη<sup>359</sup>.

### Σκηνές υδροληψίας

Ήδη από την αρχαιότητα η χορηγία μιας περίτεχνης κρήνης με εννέα στόμια, γνωστή ως «Καλλιρρόη» ή «Εννεάκρουνος» η οποία αποτελούσε μέρος του υδροδοτικού αυτού συστήματος, είχε αποδοθεί στους τυράννους<sup>360</sup>. Ορισμένες φορές οι αγγειογράφοι επέλεξαν τα εικονογραφικά τους θέματα με βάση τη χρήση ενός αγγείου<sup>361</sup>. Μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση είναι η αναπαράσταση υδροληψίας από κρήνες επάνω σε υδρίες, δηλαδή, στα κατεξοχήν σκεύη για τη μεταφορά του νερού<sup>362</sup>. Εντούτοις, τα παραδείγματα που θα δούμε παρακάτω εκφεύγουν της απλής αυτής παρατήρησης και δίνουν επιπλέον πληροφορίες για την πολιτική προώθησης των επιτευγμάτων των τυράννων.

Σε μια υδρία στο Βρετανικό Μουσείο σήμερα (εικ. 41), βλέπουμε γυναίκες να κουβαλούν νερό από μια κρήνη, γεγονός που αποτελούσε τόσο καθημερινή οικιακή εργασία, όσο και ευκαιρία κοινωνικής συναναστροφής<sup>363</sup>. Το σκηνικό τοποθετείται στην Αθήνα: αυτό υποδεικνύουν τα μη μυθικά ονόματα που φέρουν οι γυναίκες (Σιμουλις, Επερατε, Κυανε, Ευενε, Χορονικε), καθώς και η διπλή επιγραφή του ονόματος της κρήνης: Καλ[λ]ιρ[ο]ε κρενε<sup>364</sup>. Ξεχωρίζει επίσης, η επιγραφή *ἡπ[π]οκρατες καλος* (εικ. 42). Αυτό είναι το όνομα του πατέρα του Πεισίστρατου και πρέπει να ήταν ένα αγαπητό οικογενειακό όνομα, αν κρίνουμε από τα ονόματα *Ἰππίας* και *Ἰππαρχος*<sup>365</sup>. Εκτός από το συγκεκριμένο αγγείο, ο *Ἰπποκράτης* επαινείται και σε άλλα αγγεία που δείχνουν τον

---

<sup>359</sup> Mossé 2010, 224-5.

<sup>360</sup> Boardman 1988, 416.

<sup>361</sup> Webster 1972, 4.

<sup>362</sup> ό.π., 4, 98.

<sup>363</sup> Clark 2002, 19.

<sup>364</sup> Boardman 1972, 68.

<sup>365</sup> ό.π.

Ηρακλή επάνω σε άρμα (εικ. 12, 13)<sup>366</sup>. Αμφότερα τα μοτίβα δείχνουν σε μεγάλο βαθμό πεισιστράτειας αισθητικής.

Ο Ζωγράφος του Πριάμου επίσης, συμπαθούσε τις σκηνές με κρήνες, ακολουθώντας μια παράδοση στην αθηναϊκή αγγειογραφία που ξεκίνησε τη δεκαετία του 530<sup>367</sup>. Το έργο του αξίζει περαιτέρω επιθεώρησης, αφού αρκετές σκηνές με την Αθηνά και τον Ηρακλή σε άρμα και πολλές παραλλαγές τους αποδίδονται σε αυτόν (εικ. 15, 19, 21)<sup>368</sup>. Ήταν ένας από τους τεχνίτες του οποίου οι απόψεις και τα ενδιαφέροντα μπορούσαν να αποκαλυφθούν από τις σκηνές που επέλεγε να ζωγραφίζει<sup>369</sup>. Μια υδρία του, στη Βουλώνη σήμερα (εικ. 43), δείχνει τη θεά Αθηνά επάνω σε άρμα να παραστέκεται στον Ηρακλή ο οποίος προχωρά μπροστά με τραβηγμένο σπαθί για να σκοτώσει ένα φίδι που πιάνει με το αριστερό του χέρι. Κάτω από αυτό, ένα λιοντάρι πηδά κατά πάνω του<sup>370</sup>. Αυτή η παράλληλη δράση ενάντια στο φίδι και στο λιοντάρι λαμβάνει χώρα μπροστά στο κτίσμα μιας κρήνης από όπου ένα κορίτσι φαίνεται να γεμίζει αδιάφορα την υδρία του (εικ. 44)<sup>371</sup>. Δεν μπορεί να αναγνωριστεί κάποια συγκεκριμένη μυθική περίσταση για τη συνάντηση αυτήν, όμως η ίδια η κρήνη θα μπορούσε να δώσει μια εξήγηση: πρόκειται για ένα φροντισμένο κτίριο, δωρικό στα ανώτερα τμήματά του και με κίονες ιωνικού ρυθμού στο κάτω μέρος<sup>372</sup>. Πιθανότατα αναπαριστούσε την κρήνη Καλλιρρόη, παρότι δεν αναγράφεται σε κάποια επιγραφή.

Στο κέντρο μιας άλλης υδρίας του ίδιου αγγειογράφου (εικ.45) υπάρχει ένα κτίριο με ιωνικούς κίονες ανάμεσα σε παραστάδες<sup>373</sup>. Και στις δύο παραστάδες υπάρχει μια κρήνη με στόμιο σε σχήμα λεοντοκεφαλής από όπου το νερό πέφτει στις υδρίες που κρατάει η κάθε γυναίκα<sup>374</sup>. Δύο θεοί στέκονται στις άκρες, ο Διόνυσος αριστερά και ο Ερμής δεξιά, όμως οι μορφές τους είναι κολοσσιαίου μεγέθους και ίσως αντιπροσωπεύουν αγάλματα<sup>375</sup>. Ο Beazley πρότεινε ότι υποδεικνύουν πηγή κοντά σε ιερό, ενώ αρκετοί

---

<sup>366</sup> ό.π., 66.

<sup>367</sup> ό.π., 68.

<sup>368</sup> ό.π., 67.

<sup>369</sup> ό.π.

<sup>370</sup> ό.π., 68.

<sup>371</sup> ό.π.

<sup>372</sup> ό.π.: ο συνδυασμός αυτός δεν είναι ασυνήθιστος στις αρχαϊκές αναπαραστάσεις.

<sup>373</sup> [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1843-1103-17](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-17)

<sup>374</sup> ό.π.

<sup>375</sup> ό.π.

μελετητές συσχετίζουν ολόκληρη τη σειρά σκηνών υδροληψίας με την αναδιοργάνωση της παροχής νερού στην Αθήνας από τον Πεισίστρατο και την κατασκευή της Εννεάκρουνου<sup>376</sup>.

### Σκηνές νίκης

Η εικονογραφία είναι επίσης μια γλώσσα κατάλληλη, όχι μόνο για γενικές, αλλά και για πολύ ειδικές αναφορές<sup>377</sup>. Από τον Εκατόμπεδο προέρχεται το πολύ γνωστό ασβεστολιθικό αέτωμα με το σύμπλεγμα λιονταριών που σπαράσσουν ταύρο στο κέντρο, την πάλη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα αριστερά και έναν τρισώματο δαίμονα δεξιά (εικ. 46)<sup>378</sup>. Το σύμπλεγμα του τρισώματου δαίμονα είναι γνωστό σήμερα ως Τυφώνας<sup>379</sup> ή και ως Κυανοπώγωνας λόγω του μπλε χρώματος που διατηρείται ακόμη στις γενειάδες των τριών μορφών (εικ.47)<sup>380</sup>. Πρόκειται για μια τερατώδη φτερωτή φιγούρα, αποτελούμενη από τρεις ανδρικούς κορμούς με πλεγμένα σώματα φιδιών που κρατούν ένα πουλί, ένα σύμβολο νερού με κυματιστές γραμμές και μια δέσμη μίσχων καλαμποκιού<sup>381</sup>. Έχουν προσφερθεί πολλές εξηγήσεις για αυτό<sup>382</sup>, όμως ο Boardman υποστήριξε μια διαφορετική υπόθεση: «Μπορούμε λοιπόν, να προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε έναν ευθύ πολιτικό συμβολισμό στο ανάγλυφο [...]. Ίσως πρόκειται για μια επιτυχία του τυράννου στο εσωτερικό, όπως η επιβολή συμφιλίωσης των τριών κομμάτων στην Αττική, το κόμμα της περιοχής των Λόφων (ή πέραν των Λόφων), της Ακτής και της Πεδιάδας. [...] Ένα πουλί για τους άντρες των Λόφων, νερό για τους άντρες της Ακτής και καλαμπόκι για τους άντρες της Πεδιάδας<sup>383</sup>».

Επ' αυτού ίσως βοηθάει να υπογραμμίσουμε τις μορφές που πήραν οι ανταγωνισμοί μέσα στην πόλη. Ενώ ο Ηρόδοτος δίνει μόνο τα ονόματα των αρχηγών των παρατάξεων: [...] *τὸν Πεισίστρατον τοῦτον, ὃς στασιαζόντων τῶν παράλων καὶ τῶν ἐκ τοῦ πεδίου*

<sup>376</sup> Boardman 1972, 68.

<sup>377</sup> Howgego 2009, 164.

<sup>378</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 94.

<sup>379</sup> με βάση και την περιγραφή του Ευριπίδη: *ποίους ποτ' ἢ λέοντας ἢ τρισωμάτων Τυφῶνας ἢ Γίγαντας ἢ τετρασκελῆ κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐζήνυσα; / (Ηρακλῆς Μαινόμενος, στ. 1271-3)*

<sup>380</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 94.

<sup>381</sup> Boardman 1972, 71.

<sup>382</sup> π.χ. ότι είναι τρεις άνεμοι, ή ότι είναι ο Τυφώνας, ή ότι η μορφή κρατάει στα χέρια τα σύμβολα των τριών στοιχείων της φύσης: νερό, φωτιά, αέρας.

<sup>383</sup> Boardman 1972, 72.

*Ἀθηναίων, καὶ τῶν μὲν προεστεῶτος Μεγακλέος τοῦ Ἀλκμέωνος, τῶν δὲ ἐκ τοῦ πεδίου Λυκούργου Ἀριστολαΐδew, καταφρονήσας τὴν τυραννίδα ἤγειρε τρίτην στάσιν/(1. 59, 3), ο Ἀριστοτέλης αισθάνεται την ανάγκη να εισάγει σε καθεμία από τις τρεις παρατάξεις και από μια πολιτική ταυτότητα<sup>384</sup>: ἦσαν δ' αἱ στάσεις τρεῖς: μία μὲν τῶν παραλίων, ὧν προειστήκει Μεγακλῆς ὁ Ἀλκμέωνος, οἵπερ ἐδόκουν μάλιστα διώκειν τὴν μέσσην πολιτείαν. ἄλλη δὲ τῶν πεδιακῶν, οἵ τὴν ὀλιγαρχίαν ἐζήτουν: ἤγειτο δ' αὐτῶν Λυκούργος. τρίτη δ' ἡ τῶν διακρίων, ἐφ' ἣ τεταγμένος ἦν Πεισίστρατος, δημοτικώτατος εἶναι δοκῶν. [...] εἶχον δ' ἕκαστοι τὰς ἐπωνυμίας ἀπὸ τῶν τόπων ἐν οἷς ἐγεώργουν./(*Ἀθηναίων Πολιτεία*, 13. 4-5).*

Αυτή η τοπική κατανομή αποκάλυπτε περισσότερο τη σημασία των πελατειακών σχέσεων παρά εξέφραζε εντελώς διαφορετικά οικονομικά συμφέροντα<sup>385</sup>. Ο Πεισίστρατος, όπως και οι αντίπαλοί του, ανήκε στην ίδια αριστοκρατία που εξουσίαζε την πόλη και αν επέλεξε να γίνει ο «προστάτης» του δήμου, το έπραξε πρώτα από όλα για να ικανοποιήσει την προσωπική του φιλοδοξία στηριζόμενος στη φήμη που είχε αποκτήσει μεταξύ των οπλιτών<sup>386</sup>. Έτσι, δεν θα ήταν εντελώς απίθανο το σύμπλεγμα να αντιπροσωπεύει τις τρεις φατρίες της Αττικής που υποτάχθηκαν από τον Πεισίστρατο και περιήλθαν στην εξουσία του<sup>387</sup>. Όμως, όπως κι αν ερμηνεύεται το σύμπλεγμα, το σίγουρο είναι ότι μοιράζεται το αέτωμα με μια σκηνή πάλης του Ηρακλή με την οποία θα μπορούσε κατά κάποιο τρόπο να συνδέεται<sup>388</sup>.

Ομοίως, οι σκηνές πάλης του Ηρακλή με ένα θαλάσσιο πλάσμα εξηγήθηκαν ως σύμβολα στρατιωτικής νίκης του Πεισίστρατου. Περίπου μέχρι το 570 υπήρχε στην αθηναϊκή αγγειογραφία η εξαιρετικά δημοφιλής σκηνή της πάλης του Ηρακλή με τον γέροντα της θάλασσας, Νηρέα (εικ.48)<sup>389</sup>. Ο Νηρέας παρουσιαζόταν ως ένα τεράστιο τέρας με σώμα ψαριού. Με το φίδι στο χέρι του και τις φλόγες που αναδύονταν από τη ράχη του επεδείκνυε την ικανότητά του να αλλάζει μορφή κατά τη διάρκεια της μάχης.

<sup>384</sup> Mossé 2010, 220.

<sup>385</sup> βλ. ό.π. 2015, 21.: οι πελατειακές σχέσεις παρά τα μέτρα του Σόλωνα, διατηρούνταν ακόμη σε μεγάλο μέρος της Αττικής.

<sup>386</sup> ό.π. 2010, 221.

<sup>387</sup> επισημαίνω εδώ τη σημασία του συμβολισμού των φιδιών με τους αυτόχθονες κατοίκους της Αττικής (Κέκροπας, Εριχθόνιος, Ερεχθέας).

<sup>388</sup> ενώ στο δυτικό αέτωμα του ίδιου ναού υπάρχει όπως είδαμε στο 4.2, άλλη μια σκηνή του Ηρακλή: η *Είσοδος στον Όλυμπο/Αποθέωση*.

<sup>389</sup> Santi 2012a, 88., ο Νηρέας ήταν αυτός που ενημέρωσε τον Ηρακλή για τη διαδρομή που θα έπρεπε να ακολουθήσει στο ταξίδι του για τον Κήπο των Εσπερίδων.

Πίσω του ο Ηρακλής τον περιέσφιγγε, ενώ κοιτάζε γύρω για να αποφύγει τους πρόσθετους αυτούς κινδύνους<sup>390</sup>. Ξαφνικά, στην κεραμική του 560 οι μεταλλάξεις εξαφανίζονται και ο Ηρακλής δεν χρειάζεται να κοιτάζει προς τα πίσω (εικ. 49, 50). Ο αντίπαλός του απεικονίζεται με πιο ανθρώπινη μορφή και ονομάζεται πλέον Τρίτων (εικ. 51)<sup>391</sup>. Πολύ σημαντικό είναι ότι το θέμα της πάλης του Ηρακλή με τον Τρίτωνα εμφανίζεται και δυο φορές σε κτίρια της Ακρόπολης: μία φορά στο αέτωμα του Εκατόμπεδου (εικ. 46)<sup>392</sup>, και άλλη μια φορά στο λεγόμενο «κόκκινο αέτωμα», ένα αέτωμα με μικρά πώρινα ανάγλυφα (εικ. 52)<sup>393</sup>.

Η παλιά εικόνα αντικαταστάθηκε με τη νέα χωρίς κάποια αιτιολόγηση σε λογοτεχνικές πηγές<sup>394</sup>. Η διάκριση δηλαδή, μεταξύ των δύο θαλάσσιων τεράτων δεν είναι πάντα σαφής, επειδή δεν υπάρχει κειμενική τεκμηρίωση που να διαφοροποιεί τα δύο επεισόδια<sup>395</sup>. Η περίεργη αυτή εξέλιξη προκάλεσε ερωτήματα στους ερευνητές με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί μια υπόθεση ότι πρόκειται μάλλον για μια ειδική περίπτωση προώθησης μέσω της ζωγραφικής και της γλυπτικής μιας «αμφίβιας» (από ξηρά και θάλασσα) νίκης της Αθήνας εναντίον των Μεγάρων εκείνη την περίοδο<sup>396</sup>. Αν παραδεχτούμε την πιθανότητα πολιτικού συμβολισμού σε μυθικές σκηνές, αυτή η αλλαγή μπορεί να φανεί λογική στο πλαίσιο της επιδιωκόμενης ταυτοποίησης του Πεισίστρατου με τον Ηρακλή<sup>397</sup>. Εδώ, μπορούμε να θυμηθούμε την αναφορά του Ηροδότου σχετικά με μια τέτοια επιχείρηση εναντίον των Μεγάρων και την κατάκτηση του λιμανιού της Νίσαιας, πριν από την πρώτη τυραννία για την οποία ο Πεισίστρατος κέρδισε δημόσια αναγνώριση: *πρότερον εὐδοκιμήσας ἐν τῇ πρὸς Μεγαρέας γενομένη στρατηγίῃ, Νίσαιάν τε ἐλὼν καὶ ἄλλα ἀποδεξάμενος μεγάλα ἔργα.*/(1.59.4)<sup>398</sup>. Ο Πεισίστρατος ίσως ήθελε να πανηγυρίσει τη νίκη του με τέτοιες ειδικές παραγγελίες<sup>399</sup>, ενώ η επιτυχία αυτής της «αμφίβιας» επιχείρησης θα μπορούσε να επανέρχεται στη

---

<sup>390</sup> Boardman 1972, 59.

<sup>391</sup> ό.π.

<sup>392</sup> το σύμπλεγμα του τρισώματου δαίμονα που είδαμε προηγουμένως πιθανώς να χρησίμευε ως συμπληρωματική διακόσμηση στο σύμπλεγμα Ηρακλής/Τρίτων και το αντίστροφο, αν υποθέσουμε ότι και τα δυο συμβόλιζαν από μια νίκη του Πεισίστρατου.

<sup>393</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 94.

<sup>394</sup> Boardman 2001, 204.

<sup>395</sup> Shapiro 1990, 133.

<sup>396</sup> Boardman 2001, 206.

<sup>397</sup> Boardman 1972, 59.

<sup>398</sup> Santi 2012a, 88.

<sup>399</sup> Webster 1972, 300.

μνήμη των ανθρώπων μέσω των εικόνων του ήρωα που πάλευε με τον Τρίτωνα<sup>400</sup>. Ενδεικτικό είναι βέβαια και το γεγονός ότι το θέμα είναι σπάνιο εκτός Αττικής, γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές μετά το 550, ενώ σχεδόν εξαφανίζεται από την αθηναϊκή τέχνη στα τέλη του έκτου αιώνα<sup>401</sup>.

### Σκηνές εμπορίου

Το δεύτερο μισό του 6ου αιώνα υπήρξε πράγματι μια αξιοσημείωτη εποχή για το ελληνικό εμπόριο γενικά, αλλά και για την αττική κεραμική ειδικά<sup>402</sup>. Οι κοινωνικές μεταρρυθμίσεις του Πεισίστρατου οδήγησαν στη λήψη ευνοϊκών μέτρων προς όφελος της επαγγελματικής ομάδας των τεχνιτών<sup>403</sup>. Έτσι, η εξαγωγή της αθηναϊκής κεραμικής έγινε τεράστιας κλίμακας, ενώ αποδείχθηκε εξαιρετικά κερδοφόρα<sup>404</sup>. Οι αγορές των λιμανιών ήταν από τις αιτίες των ανταγωνισμών, τόσο μεταξύ αγγειοπλαστών, όσο και μεταξύ αγγειογράφων<sup>405</sup>. Στην Αθήνα οι αγγειοπλάστες συγκεντρώνονταν σε μια περιοχή ενός δήμου που πήρε το όνομά του από τη δραστηριότητά τους αυτή<sup>406</sup>. Ο Κεραμεικός βρισκόταν στα όρια της πόλης, κοντά στο Δίπυλο που ήταν η κύρια είσοδος της αρχαίας Αθήνας<sup>407</sup>. Την συνοικία διέσχιζε η λεγόμενη οδός των Παναθηναίων που αποτελούσε την κεντρική οδική αρτηρία της πόλης<sup>408</sup>. Έτσι, οι περαστικοί είχαν άμεση πρόσβαση τόσο στους χώρους εργασίας, όσο και στους χώρους πώλησης των αγγείων<sup>409</sup>.

Οι σκηνές αγοραπωλησίας αγγείων σώζονται σε εξαιρετικά περιορισμένο αριθμό (εικ. 53, 54, 55, 56)<sup>410</sup>. Παρά το γεγονός ότι δεν είναι σαφής ο χώρος μέσα στον οποίο διαδραματίζονται οι σκηνές, οι πληροφορίες που αντλούμε από τις αρχαίες πηγές ενισχύουν την πιθανότητα αυτές να λαμβάνουν χώρα σε μια αγορά σκευών, την

---

<sup>400</sup> Santi 2012a, 88.

<sup>401</sup> Shapiro 1990, 134., βλ. Boardman, 1975, 10.: στη συνέχεια ο Τρίτων εμφανίζεται απλώς ως συνοδός του Θησέα στο ταξίδι του κάτω από τη θάλασσα. Με άλλα λόγια, ο αντίπαλος του Ηρακλή γίνεται συνοδός του Θησέα.

<sup>402</sup> Williams 2013, 54.

<sup>403</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 199.

<sup>404</sup> Williams 2013, 53.

<sup>405</sup> Σουέρεφ 1999, 160.

<sup>406</sup> Boardman 2001, 139.

<sup>407</sup> ό.π., στον Κεραμεικό βρισκόταν το πρώτο κύριο δημόσιο νεκροταφείο της αρχαίας Αθήνας και λειτουργούσε ήδη από την εποχή του Χαλκού.

<sup>408</sup> Boardman 2001, 139.

<sup>409</sup> Williams 2013, 40.

<sup>410</sup> Clark 2002, 18., Χατζηδημητρίου 2005, 104.

ονομαζόμενη *εἰς τὸν κέραμον τῶν χυτρικῶν* ἢ *ἐς τὰς χύτρας*, δηλαδή σε ένα *κεραμοπωλεῖον*<sup>411</sup>. Ἡ χρονική σύμπτωση των περισσότερων παραστάσεων αγοραπωλησίας αγγείων στα μέσα περίπου του βου αιώνα, κατά την περίοδο της τυραννίας του Πεισιστράτου, σχετίζεται πιθανότατα με την εν λόγω επιτυχία στην ενίσχυση των εμπορικών συναλλαγών και των εξαγωγών<sup>412</sup>.

Χρονολογημένα επίσης, την περίοδο που συμπίπτει με το απόγειο της παραγωγικής δραστηριότητας των κεραμικών εργαστηρίων είναι τα ενεπίγραφα αναθήματα κεραμέων στην Ακρόπολη τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν ενδεικτικά στοιχεία για την οικονομική και κοινωνική τους επιφάνεια<sup>413</sup>. Πρόκειται για αφιερωματικά αγγεία που από τη διακόσμηση και τις επιγραφές τους φαίνεται ότι κατασκευάστηκαν ειδικά ως προσφορές για εισοδηματικές επιτυχίες (εικ. 57)<sup>414</sup>. Θεωρείται πιθανό τα πολυτελή αναθήματα των κεραμέων (εικ. 1, 2) να είχαν εορταστικό χαρακτήρα και να προσφέρονταν με την ευκαιρία ανάθεσης στο εργαστήριό τους μιας μεγάλης παραγγελίας, για παράδειγμα Παναθηναϊκών αμφορέων<sup>415</sup>. Ἡ παραγγελία Παναθηναϊκών αμφορέων θεωρούνταν μεγάλη, δεδομένου ότι κάθε τέσσερα χρόνια (από το 566 μέχρι και τους ελληνοιστικούς χρόνους) γινόταν ανάθεση από το κράτος σε ένα εργαστήριο, το οποίο γνώριζε ότι θα έπρεπε να κατασκευάσει περίπου 1.300 αμφορείς για εκείνη την περίοδο<sup>416</sup>.

Επιπλέον, οι αναθηματικοί πίνακες με παραστάσεις της θεάς Αθηνάς υπό την ιδιότητα της *προμάχου* αποτελούσαν μια ακόμα έκφραση της ευγνωμοσύνης των τεχνιτών προς την προστάτιδα θεότητά τους<sup>417</sup>. Μάλλον έτσι, τα εργαστήρια πανηγύριζαν ένα τέτοιο μεγάλο συμβόλαιο ἢ και τη γενικότερη ευρωστία της επιχείρησης<sup>418</sup>. Ο ποιητής του ελληνοιστικού επιγράμματος με τίτλο *Κάμινος* ἢ *Κεραμεῖς* βάζει τον Όμηρο να ζητά από την Αθηνά εκ μέρους των αγγειοπλαστών<sup>419</sup>:

---

<sup>411</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 105.: για το *κεραμοπωλεῖον* βλ. Πολυδεύκης, *Ὀνομαστικόν*, VII, 161-2, για την αγορά *ἐς τὰς χύτρας* βλ. Πολυδεύκης, *Ὀνομαστικόν*, IX, 47, 17.

<sup>412</sup> ὁ.π., 129.

<sup>413</sup> ὁ.π., 200.

<sup>414</sup> Boardman 2001, 141.

<sup>415</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 200.

<sup>416</sup> Webster 1972, 4.

<sup>417</sup> Χατζηδημητρίου 2005, 201.

<sup>418</sup> Webster 1972, 7.

<sup>419</sup> βλ. West 2003, 391-5.



δεῦρ, ἄγ, Ἀθηναίη καὶ ὑπέρσχεθε χεῖρα καμίνου.  
εὔ δὲ περανθεῖεν[\*] κότυλοι καὶ πάντα κἀναστρα  
φρυχθῆναι τε καλῶς καὶ τιμῆς ὄνον ἀρέσθαι,  
πολλὰ μὲν εἰν ἀγορῇ πωλεύμενα, πολλὰ δ' ἀγυαῖς,  
πολλὰ δὲ κερδῆναι  
*Ὀμήρου ἐπιγράμματα*, 14, στ. 2-6

Ἡ «ομηρική» σύνθεση αὐτοῦ τοῦ ἐπιγράμματος υποτίθεται ὅτι λάμβανε χώρα στη Σάμο, ὁμως ἡ τοποθεσία εἶναι πιθανότατα γενική, αφοῦ ἔχει τεκμηριωθεί ὅτι ἡ διανομή κεραμικῆς εἶχε ἐπιτευχθεῖ με αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ στην Αθήνα καὶ ἦταν ἰδιαιτέρως ἐπικερδῆς<sup>420</sup>.

Μερικὲς φορές τα δεδομένα που παρέχονται ἀπὸ τὸ πλαίσιο παραγωγῆς μποροῦν νὰ δώσουν ἀπαντήσεις σχετικά με τὴν ἰδεολογικὴ πρόθεση στὴν ἐπιλογή τῶν θεμάτων. Σε ὀρισμένες δε περιπτώσεις μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴν κατανόηση τῶν λόγων πίσω ἀπὸ τὴ διάχυση ἐνὸς συγκεκριμένου θέματος ἢ μίας συγκεκριμένης εἰκονογραφικῆς παραλλαγῆς, ἐνὸς δύσκολα θὰ πιστεῦε κανεὶς ὅτι οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι δὲν ἐπαιζαν σπουδαῖο ρόλο στὴ διάδοση τῆς πολιτικῆς εἰκόνας τῆς τυραννίδας<sup>421</sup>. Τελικὰ, πόσο πρόθυμοι ἦταν στὴν πραγματικότητα οἱ Ἀθηναῖοι νὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὸν οἶκο τῶν Πεισιστρατιδῶν ὅταν, ὅπως εἶδαμε, οἱ φιλοδοξίες κοινῶν ἀνθρώπων γιὰ ἐπαγγελματικὴ αὐτοσυνείδηση καὶ τὸ πιο σημαντικό, ἡ υλικὴ τους ευημερία, παρέχονταν ἀπλόχερα ἀπὸ τοὺς τυράννους;<sup>422</sup>

#### 4.4. Ἐνοποιητικὲς ἐπιδιώξεις

Στὴν Αθήνα τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 6ου αἰῶνα σηματοδοτεῖται ἀπὸ ἓνα ἐξαιρετικὰ σημαντικό γεγονός γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαϊκῆς πόλης: τὴν ἀναδιοργάνωση τῶν Παναθηναίων, τὴν κύρια γιορτὴ πρὸς τιμὴν τῆς προστάτιδας θεᾶς Ἀθηνᾶς<sup>423</sup>. Τὸ 566, τὸ ὑπάρχον φεστιβάλ τῆς Ἀθῆνας διευρύνθηκε καὶ μετονομάστηκε ἀπὸ «Ἀθήναια» σε «Παναθήναια», πράγμα που σημαίνει ὅτι οἱ εορτασμοὶ ἀφοροῦσαν ὅλους τοὺς

<sup>420</sup> Williams 2013, 40.

<sup>421</sup> de Cesare 2012, 107.

<sup>422</sup> Podlecki 1966, 133.

<sup>423</sup> Santi 2012a, 87.

Αθηναίους<sup>424</sup>. Η γιορτή άρχισε να αποκτά κάθε τέσσερα χρόνια πιο επίσημο χαρακτήρα και η καινοτομία αυτή προφανώς επηρεάστηκε από το παράδειγμα των πεντετηρικών Ολυμπιακών αγώνων<sup>425</sup>.

Το ενδιαφέρον των Πεισιστρατιδών για την πιο σημαντική γιορτή προς τιμήν της προστάτιδας θεάς της πόλης μπορεί να καταδειχθεί από την ενεργή συμμετοχή τους στην Παναθηναϊκή πομπή του 514, όπως μαθαίνουμε από τις ιστορικές πηγές<sup>426</sup>. Ο απολογισμός του θανάτου του Ίππαρχου δίνει έμμεσα τις πληροφορίες<sup>427</sup>. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Ίππαρχος χωρίς να λάβει υπόψη τον κίνδυνο: *ἔπεμπε τὴν πομπήν, ἐν τῇ δὴ τελευτᾷ*./(5, 56.1). Στον Θουκυδίδη ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτονας σκότωσαν τον Ίππαρχο, ενώ αυτός οργάνωνε την Παναθηναϊκή πομπή: *τῷ Ἰπάρχῳ περιτυχόντες περὶ τὸ Λεωκόρειον καλούμενον τὴν Παναθηναϊκὴν πομπὴν διακοσμοῦντι ἀπέκτειναν*./(1, 20.2.) και πιο συγκεκριμένα: *διεκόσμηι ὡς ἕκαστα ἔχρῃν τῆς πομπῆς προϊέναι*./(6, 57.1). Ομοίως, στην *Αθηναίων Πολιτεία*: *ἤδη δὲ παρατηροῦντες ἐν ἀκροπόλει τοῖς Παναθηναίοις Ἰππίαν (ἐτύγχανεν γὰρ οὗτος μὲν δεχόμενος, ὁ δ' Ἰππαρχος ἀποστέλλων τὴν πομπήν)*/(18.3)<sup>428</sup>.

Από τη μια πλευρά δεν προκαλεί έκπληξη ότι η διοργάνωση ενός τόσο σπουδαίου γεγονότος θα ενέπιπτε στις αρμοδιότητες της κεντρικής εξουσίας, από την άλλη φαίνεται να αποδεικνύει ένα έντονο ενδιαφέρον, ακόμη και προσωπικό, για τα Παναθήναια<sup>429</sup>. Οι τύραννοι λοιπόν, φρόντισαν να δώσουν ιδιαίτερη λάμψη στη γιορτή των Μεγάλων Παναθηναίων με σκοπό την επιβεβαίωση της συνοχής της πόλης, μιας γενικής συσπείρωσης δηλαδή, γύρω από την πολιούχο θεότητα<sup>430</sup>. Επίσης, δεν μπορεί να θεωρηθεί συμπτωματικό ότι ο τύραννος Πεισίστρατος τιμούσε παράλληλα τα Παναθήναια και τα Διονύσια<sup>431</sup>. Η πολιτική γοήτρου των Πεισιστρατιδών συνοδευόταν από μια ευρύτερη θρησκευτική πολιτική που αποσκοπούσε στην ενίσχυση της ενότητας μέσα από τη λατρεία, τόσο της Αθηνάς, όσο και του Διονύσου· των δυο θεών που στην

---

<sup>424</sup> Krikona 2016, 6.

<sup>425</sup> Guarducci 2008, 260.

<sup>426</sup> Santi 2012b, 119.

<sup>427</sup> ό.π., 128.

<sup>428</sup> ό.π.

<sup>429</sup> ό.π.

<sup>430</sup> Mossé 2010, 225.

<sup>431</sup> Σουέρεφ 1999, 163.

κλασική εποχή θα έχουν υπό την προστασία τους όλες τις μεγάλες θρησκευτικές εκδηλώσεις της Αθήνας<sup>432</sup>.

#### Σκηές ιππικών αγώνων

Η ενασχόληση των τυράννων με τους πανελλήνιους αγώνες είχε αριστοκρατική καταβολή. Η κατοχή αλόγου και η συντήρησή του ήταν δαπανηρή υπόθεση και μόνο η αριστοκρατική τάξη είχε αυτή τη δυνατότητα, ως εκ τούτου, το άλογο αποτελούσε σύμβολο κύρους, πλούτου και κοινωνικής θέσης<sup>433</sup>. Από την παράδοση είναι γνωστή η αγάπη των γιών του Πεισίστρατου για τα άλογα<sup>434</sup>. Μάλιστα ορισμένοι ερευνητές συνδυάζουν τον μεγάλο αριθμό αναθηματικών ίππων στην Ακρόπολη της Αθήνας στην ύστερη αρχαϊκή περίοδο με την εν λόγω προτίμηση των Πεισιστρατιδών<sup>435</sup>. Ο «ιππέας Rampin» (εικ. 58) είναι ο μεγαλύτερος και ο πιο φημισμένος από τους αρχαϊκούς ιππείς που αφιερώθηκε στο ιερό της Αθηνάς. Το στεφάνι που φοράει από φύλλα δρυός, υποδηλώνει νικητή σε ιππικούς αγώνες (εικ. 59)<sup>436</sup>. Η ταυτότητα του ιππέα είναι αβέβαιη, όμως η ιδέα ότι δίπλα του υπήρχε κι ένας δεύτερος ιππέας, ενθάρρυνε την υπόθεση ότι πρόκειται για σύνταγμα αφιερωμένο στον Ιππία και τον Ίππαρχο<sup>437</sup>.

Ομοίως, μόνο πόλεις ή πλούσιοι ιδιώτες είχαν τα μέσα να εξοπλίσουν και να συντηρήσουν τα οχήματα και τις ομάδες που συμμετείχαν σε αγώνες με άρματα<sup>438</sup>. Το *τέθριππον* ειδικότερα, ήταν ο πιο δημοφιλής και διάσημος αγώνας τόσο στα διακρατικά φεστιβάλ, όσο και σε διάφορες τοπικές εκδηλώσεις<sup>439</sup>. Η νίκη στις αρματοδρομίες παρείχε κύρος και δημοσιότητα, ενώ η μνήμη της γιορταζόταν με χάλκινα αγάλματα αρμάτων και ποιήματα<sup>440</sup>. Μεταγενέστερο αλλά ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του *5ου Πυθιόνικου* του Πινδάρου που ήταν αφιερωμένος σε νικητή αρματοδρομίας στους

---

<sup>432</sup> Mossé 2010, 225.

<sup>433</sup> [https://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/ippeis\\_gr\\_0.pdf](https://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/ippeis_gr_0.pdf)

<sup>434</sup> τον 6ο αιώνα πολλές αριστοκρατικές οικογένειες επιδείκνυαν την υπεροχή τους, επιλέγοντας ονόματα με πρώτο ή δεύτερο συνθετικό τη λέξη ίππος, π.χ. Ιππίας, Ίππαρχος, Ιπποκράτης.  
βλ. [https://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/ippeis\\_gr\\_0.pdf](https://www.theacropolismuseum.gr/sites/default/files/ippeis_gr_0.pdf)

<sup>435</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 90.

<sup>436</sup> <https://www.theacropolismuseum.gr/el/content/andrika-agalmata>

<sup>437</sup> <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/head-horseman-known-rampin-horseman>

<sup>438</sup> Karoglou 2010, 29.

<sup>439</sup> ό.π.

<sup>440</sup> ό.π.

Δελφούς του 462: *μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὄτι εὖχος ἤδη Πυθιάδος ἵπποις ἔλὼν δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων Ἀπολλώνιον ἄθυρμα.*/(στ. 20-3). Στην Αθήνα η ένταξη των αρματοδρομιών στα Παναθήναια προς το τέλος του 6ου αιώνα μαρτυρείται από παραστάσεις αγωνιστικού τεθρίππου σε Παναθηναϊκούς αμφορείς (εικ. 60, 62)<sup>441</sup>.

### Παναθηναϊκοί αμφορείς

Οι Παναθηναϊκοί αμφορείς είναι μια ειδική κατηγορία αγγείων που δικαιούται ιδιαίτερης προσοχής. Από τα μέσα του 6ου αιώνα κατασκευάζονταν αγγεία με σκοπό να περιέχουν λάδι ως βραβείο για τους νικητές των αγώνων στα Παναθήναια<sup>442</sup>. Στην Ακαδημία, δίπλα στους βωμούς της Αθηνάς και του Ηρακλή, υπήρχαν ελαιόδεντρα που προέρχονταν σύμφωνα με την παράδοση από τη μεταφύτευση του ιερού ελαιόδεντρου της Ακρόπολης, δώρο της θεάς στην πόλη από τον διαγωνισμό της με τον Ποσειδώνα για την προστασία της Αττικής<sup>443</sup>. Από τα φυτά της Ακαδημίας εξασφαλιζόταν το λάδι για τους νικητές των Παναθηναϊκών αγώνων. Πολλά από αυτά τα αγγεία που χρονολογούνται από τον 6ο αιώνα έως την προχωρημένη ελληνιστική εποχή έχουν βρεθεί τόσο στην Αττική, όσο και σε πάμπολλες διαφορετικές θέσεις του αρχαίου κόσμου όπου τα είχαν μεταφέρει οι νικητές<sup>444</sup>. Οι Παναθηναϊκοί αμφορείς κατασκευάζονταν από τα συνηθισμένα αττικά εργαστήρια αγγειογραφίας, όμως αποτελούσαν, όπως είδαμε και προηγουμένως, κρατικές παραγγελίες οι οποίες πρέπει να απέφεραν σημαντικά κέρδη στους αγγειογράφους<sup>445</sup>. Οι περισσότεροι αγγειογράφοι τέτοιων αμφορέων μπορούν να αναγνωριστούν ως πρωτοπόροι στον τομέα τους, ενώ η δουλειά τους ανιχνεύεται και σε πολλούς άλλους τύπους αγγείων<sup>446</sup>.

Από την εικονογραφική παρατήρηση των Παναθηναϊκών αμφορέων διαπιστώνουμε μια εντελώς ξεχωριστή θεματική ανάπτυξη η οποία θα μπορούσε να ερμηνευθεί με γνώμονα τον διαφορετικό προορισμό, καθώς τα συγκεκριμένα αγγεία δεν προορίζονταν

---

<sup>441</sup> ό.π.

<sup>442</sup> Boardman 2001, 58.

<sup>443</sup> Santi 2012a, 91.

<sup>444</sup> Guarducci 2008, 261.

<sup>445</sup> Boardman 2001, 58.

<sup>446</sup> ό.π.

για εμπορική χρήση, εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα αττικά κεραμικά προϊόντα<sup>447</sup>. Για λόγους παράδοσης και εθιμοτυπίας οι Παναθηναϊκοί αμφορείς εξακολουθούσαν να διακοσμούνται με μελανόμορφες παραστάσεις, ενώ ο τύπος τους (εκτός από κάποιες μικρές παραλλαγές) παρέμεινε πιστός στο αρχαϊκό πρότυπο έως τα μέσα τουλάχιστον του 2<sup>ου</sup> αιώνα<sup>448</sup>. Πάντα στη μια πλευρά του αγγείου απεικονίζεται μια αθλητική σκηνή με το αγώνισμα στο οποίο πρότευσε ο βραβευόμενος, ενώ στην άλλη πλευρά παριστάνεται η θεά Αθηνά, η προστάτιδα των αγώνων<sup>449</sup>.

Η θεά συνήθως στέκει ανάμεσα σε δυο λεπτούς κίονες που φέρουν στην κορυφή έναν κόκορα, σύμβολο άμιλλας, και μπροστά της τρέχει από πάνω προς τα κάτω η καθιερωμένη φράση ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ (αργότερα: τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων) (εικ. 61)<sup>450</sup>. Στην αρχή η φράση έκλινε με το ρήμα *έμι* ακολουθώντας το μοτίβο του «λαλούντος αντικειμένου» που στην προκειμένη περίπτωση ήταν ο ίδιος ο αμφορέας (εικ. 10)<sup>451</sup>. Η Αθηνά παρουσιάζεται πάντα οπλισμένη με κράνος, δόρυ και ασπίδα κατά τον τύπο της *προμάχου*. Το επίθετο *πρόμαχος* μεταφράζεται ως «αυτός που μάχεται στην πρώτη γραμμή» και υποδηλώνει κατ' επέκταση τον πρωταθλητή<sup>452</sup>. Η δημιουργία των Παναθηναϊκών αμφορέων συμπίπτει με την πρώτη εμφάνιση του τύπου, ενώ η εικονογραφία της *προμάχου* Αθηνάς επεκτείνεται τόσο σε συμφραζόμενα Γιγαντομαχίας, όσο και σε σκηνές πομπών και θυσίας<sup>453</sup>.

### Σκηνές Γιγαντομαχίας

Η διεύρυνση των Παναθηναίων το 566 με την προσθήκη ενός μεγάλου τετραετούς εορτασμού έδωσε, όπως θα περίμενε κανείς, ώθηση στην παραγωγή εικόνων που σχετίζονται με τον εορτασμό<sup>454</sup>. Οι περισσότερες από τις εικόνες αυτές απεικονίζουν τον

---

<sup>447</sup> ο τιμητικός τους χαρακτήρας αποτελούσε καθοριστικό παράγοντα και για όλα τα στάδια της επεξεργασίας τους, με κυρίαρχο αυτό της όπτησης, η οποία ήταν σημαντική για την παραγωγή κεραμικής πολύ υψηλής ποιότητας, βλ. Χατζηδημητρίου 2005, 185.

<sup>448</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 106., Guarducci 2008, 261.

<sup>449</sup> Κοκκορού-Αλευρά 1995, 106.

<sup>450</sup> Guarducci 2008, 261.

<sup>451</sup> ό.π.

<sup>452</sup> Karoglou 2010, 18.

<sup>453</sup> ό.π., 18-9.

<sup>454</sup> Ferrari 1994, 223.

θεμελιώδη θρύλο, τη νίκη δηλαδή των θεών έναντι των Γιγάντων<sup>455</sup>. Από τον Αριστοτέλη μαθαίνουμε, όπως αναφέρεται σε σχόλιο στον *Παναθηναϊκό* του Αίλιου Αριστείδη, ότι το μόνο *αίτιον* που αφορούσε την ίδρυση των Παναθηναίων ήταν η νίκη των θεών επί των Γιγάντων και συγκεκριμένα, η ήττα του Γίγαντα Αστέριου από την θεά Αθηνά κατά τη διάρκεια της Γιγαντομαχίας: *δεύτερα δὲ τὰ Παναθήναια ἐπὶ Ἀστέρι τῷ γίγαντι ὑπὸ Ἀθηνᾶς ἀναιρεθέντι*/(Αριστοτέλης, *Ἀποσπάσματα*, 637 = Σχόλιο Αίλιου Αριστείδη, *Παναθηναϊκός*, 189)<sup>456</sup>. Σύμφωνα με το ίδιο σχόλιο, επιβεβαιώνουμε την πληροφορία ότι η τυραννίδα του Πεισίστρατου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αναδιοργάνωση της Παναθηναίων<sup>457</sup>: *ὁ τῶν Παναθηναίων, τῶν μικρῶν λέγει· ταῦτα γὰρ ἐπὶ Ἐριχθονίου τοῦ Ἀμφικτύονος γενόμενα ἐπὶ τῷ φόνῳ τοῦ Ἀστερίου τοῦ γίγαντος· τὰ δὲ μεγάλα Πεισίστρατος ἐποίησε*.

Η πρώτη γνωστή και πλήρης λογοτεχνική αφήγηση της μάχης προέρχεται από τον συγγραφέα του 2ου αιώνα μ.Χ., Ψευδο-Απολλόδωρο<sup>458</sup>. Ο μύθος προσέφερε λίγα για την Αθηνά πέραν του επιτυχημένου ρόλου της στη διάρκεια της μάχης μεταξύ θεών και Γιγάντων<sup>459</sup>: *Ζεὺς δ' ἀπειπὼν φαίνειν Ἡοῖ τε καὶ Σελήνῃ καὶ Ἡλίῳ τὸ μὲν φάρμακον αὐτὸς ἔτεμε φθάσας, Ἡρακλέα δὲ σύμμαχον δι' Ἀθηνᾶς ἐπεκαλέσατο· κάκεῖνος πρῶτον μὲν ἐτόξευσεν Ἀλκυονέα· πίπτων δὲ ἐπὶ τῆς γῆς μᾶλλον ἀνεθάλπετο· Ἀθηνᾶς δὲ ὑποθεμένης ἔξω τῆς Παλλήνης εἴλκυσεν αὐτόν· κάκεῖνος μὲν οὕτως ἔτελεύτα/ (Βιβλιοθήκη Α. 6.1-2). Τα λίγα αυτά στοιχεία όμως, ήταν κατάλληλα για κάθε πατριωτική συνάθροιση των Αθηναίων και αρκετά για να γίνουν σημαντικά θέματα στην τέχνη αμέσως μετά την αναδιοργάνωση των Παναθηναίων<sup>460</sup>. Η Γιγαντομαχία πιθανολογείται ότι έγινε περισσότερο δημοφιλής ως εικονογραφικό θέμα όταν υφάνθηκε στον πέπλο που στόλιζε το λατρευτικό άγαλμα της θεάς Αθηνάς στα Παναθήναια<sup>461</sup>.*

<sup>455</sup> ό.π.

<sup>456</sup> ο Αριστοτέλης έδινε μια λίστα με τους θεμελιώδεις θρύλους για τους σημαντικούς εορτασμούς βλ. Rose 1886, 394-5.

<sup>457</sup> Santi 2012a, 90., βλ. Karoglou 2010, 22.: μέρος της έρευνας ισχυρίζεται ότι η νέα μορφή των Παναθηναίων διαμορφώθηκε κατά τα πρότυπα των Ολυμπιακών Αγώνων που γιόρταζαν τη νίκη επί των Τιτάνων

<sup>458</sup> βλ. Karoglou 2010, 22.: οι παλαιότεροι συγγραφείς παρέχουν μόνο αναφορές στη Γιγαντομαχία: Όμηρος *Όδύσσεια* 7.58-60., Ησίοδος *Θεογονία*. 50. 185-186., Ευριπίδης *Ίων* 209-21., Πλάτων *Πολιτεία* 2.378γ.

<sup>459</sup> Boardman 2001, 202.

<sup>460</sup> Webster 1972, 255, Boardman 2001, 202.

<sup>461</sup> Webster 1972, 255., βλ. Santi 2012a, 90. σημ. 29., Vian - Moore 1988, 210., Shapiro 1989, 39.

Ο μύθος επισημαίνει επίσης, την ιδιαίτερη σύνδεση του Ηρακλή με τη θεά, καθώς και τον κρίσιμο ρόλο του κατά την έκβαση της μάχης, αφού χωρίς αυτόν οι Ολύμπιοι θεοί θα είχαν χάσει και δεν θα υπήρχε αίσιο τέλος στη Γιγαντομαχία<sup>462</sup>: *τοῖς δὲ θεοῖς λόγιον ἦν ὑπὸ θεῶν μὲν μηδένα τῶν Γιγάντων ἀπολέσθαι δύνασθαι, συμμαχοῦντος δὲ θνητοῦ τινος τελευτήσειν.*/(Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, Α. 6.1-2). Για τον λόγο αυτό, ο ήρωας βρίσκεται στο επίκεντρο των εικόνων της ίδιας της μάχης. Σε έναν αμφορέα στο Βρετανικό Μουσείο (εικ. 63) ο Δίας βρίσκεται ανεβασμένος σε άρμα κρατώντας τα ηνία στο αριστερό χέρι και κεραυνό στο δεξί. Μαζί του στο άρμα είναι και ο Ηρακλής που εκτοξεύει βέλη εναντίον των Γιγάντων (εικ. 64) με τον ίδιο τρόπο που είναι γνωστός από λογοτεχνικές περιγραφές: *τοὺς δὲ ἄλλους κεραυνοῖς Ζεὺς βαλὼν διέφθειρε· πάντας δὲ Ἡρακλῆς ἀπολλυμένους ἐτόξευσεν.*/(Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, Α. 6.1-2) και *Διὸς κεραυνὸν ἠρόμην τέθριππά τε ἐν οἷς βεβηκῶς τοῖσι γῆς βλαστήμασιν Γίγασι πλευροῖς πτήν' ἐναρμόσας βέλη*/(Ευριπίδης, *Ἡρακλῆς Μαινόμενος*, στ. 177-179). Δίπλα στο τέθριππο βρίσκεται η Αθηνά που σπρώχνει το δόρυ της σε έναν πεσμένο Γίγαντα τον οποίο οι άλλοι δύο προσπαθούν να διασώσουν (εικ. 65). Αριστερά και προς τα πίσω, μάχεται η Ήρα βυθίζοντας ένα σπαθί στο λαιμό ενός τέταρτου Γίγαντα τον οποίο κρατάει κάτω με το δεξί της πόδι (εικ. 66)<sup>463</sup>.

Ορισμένοι μελετητές προτιμούν να ερμηνεύουν τις σκηνές της Αποθέωσης του Ηρακλή σε σχέση με την πράξη για την οποία ο Ηρακλής κέρδισε την αθανασία, δηλαδή, τον ρόλο του στη Γιγαντομαχία και τους συνακόλουθους Παναθηναϊκούς εορτασμούς<sup>464</sup> παρά σε σχέση με το επεισόδιο της επιστροφής του Πεισίστρατου στην Αθήνα με τη Φύη. Ένα σχετικό παράδειγμα ίσως φέρει αυτήν τη σύνδεση σε καλύτερη εστίαση. Σε μια υδρία στη Φλωρεντία σήμερα, η εικόνα του Ηρακλή με ρόπαλο στο άρμα της Αθηνάς στα αριστερά και η εικόνα μιας ένοπλης θεάς που υψώνεται πάνω από έναν πεσμένο Γίγαντα στα δεξιά συμπίεζονται σε ένα ενιαίο πλαίσιο για έναν καλό λόγο: ανήκουν στην ίδια αφήγηση (εικ. 67)<sup>465</sup>. Αν αναζητήσουμε την περίπτωση μιας θριαμβευτικής πομπής

---

<sup>462</sup> Ferrari 1994, 222.

<sup>463</sup> [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1839-1109-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1839-1109-3)

<sup>464</sup> βλ. για παράδειγμα: Ferrari 1994 “Héraclès, Pisistratus and the Panathenaea”. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 9-10, 219-226., de Cesare, 2012 “Pittura vascolare e politica ad Atene e in Occidente: vecchie teorie e nuove riflessioni. *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretative*”, 97-127.

<sup>465</sup> Ferrari 1994, 222.

κατά την οποία τόσο οι θεοί, όσο και ο Ηρακλής αναλαμβάνουν το ρόλο του νικητή, θα την βρούμε ακριβώς στην εποποιία της Γιγαντομαχίας<sup>466</sup>. Μετά τη μάχη, ο ήρωας προσχώρησε στους αθανάτους εν μέσω εορτασμών και συμμετείχε μαζί τους στον *καλλίνικο κῶμο* (τὸν καλλίνικον μετὰ θεῶν ἐκόμασεν·/Ευριπίδης, *Ἡρακλῆς Μαινόμενος*, στ. 180), δηλαδή, την πομπή νίκης συνοδευόμενη από τραγούδι (*Τήνελλα καλλίνικε, χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες, αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο. Τήνελλα καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες /Αρχίλοχος, Ὕμνος εἰς Ἡρακλέα καὶ Ἰόλαον*)<sup>467</sup>.

Οι εικόνες των αγγείων του βου αιώνα που συνδέονται με την τυραννία των Πεισιστρατιδῶν και την αναδιοργάνωση των Παναθηναίων είναι μακράν οι πρώτες αποδείξεις για τον μύθο της Γιγαντομαχίας<sup>468</sup>. Μεταξύ των αγγείων με αυτό το θέμα που βρέθηκαν στην Ακρόπολη, το πιο σημαντικό είναι σίγουρα ο δίνος του Λυδού, ο οποίος σώζονται σε θραύσματα<sup>469</sup>. Η εκδοχή της Γιγαντομαχίας του Λυδού παρουσιάζει την πληρέστερη εκδοχή αυτού του μύθου που είναι γνωστή σε ένα αγγείο<sup>470</sup>. Παρουσιάζει μια λεπτομερή σκηνή με όλους τους Ολύμπιους θεούς (εκτός από τον Άρη), καθώς και τον Ηρακλή ενάντια στους Γίγαντες (εικ. 68, 69, 70)<sup>471</sup>. Αποτελεί επίσης, μια από τις πρώτες αποτυπώσεις της μάχης περί το 560, αφού μετά το 550 μια τυπική σκηνή Γιγαντομαχίας περιλαμβάνει ένα ή δύο ζευγάρια μαχητών συχνά ομαδοποιημένα γύρω από ένα άρμα<sup>472</sup> (όπως τα δυο προηγούμενα αγγεία που εξετάσαμε). Ιδιαίτερως ενδιαφέρουσα είναι η ταινία κάτω από τη Γιγαντομαχία (εικ. 71) η οποία φέρει την αναπαράσταση μιας πομπής με άντρες που κρατούν στα χέρια κλωνάρια ελιάς και ζώα που τα πηγαίνουν για θυσία (ταύρος, αγριόχοιρος, κριάρι)<sup>473</sup>. Η συγκεκριμένη πομπή εύλογα θα μπορούσε να παραπέμπει στην Παναθηναϊκή πομπή<sup>474</sup>.

Επομένως, ο δίνος του Λυδού είναι εξαιρετικά σημαντικός, επειδή φαίνεται να επιβεβαιώνει ήδη περί το 560 την ύπαρξη της σύνδεσης μεταξύ της Γιγαντομαχίας και

---

<sup>466</sup> ό.π.

<sup>467</sup> ό.π.

<sup>468</sup> Karoglou 2010, 22.

<sup>469</sup> Santi 2012a, 89.

<sup>470</sup> Shapiro 1990, 129.

<sup>471</sup> ό.π.

<sup>472</sup> ό.π.

<sup>473</sup> Santi 2012a, 89.

<sup>474</sup> ό.π.



των Παναθηναίων, στοιχείο που μαρτυρείται μόνο από τις πολύ μεταγενέστερες φιλολογικές πηγές που αναφέραμε<sup>475</sup>. Δείχνει επίσης, ότι η ιστορία του Ηρακλή και της απαραίτητης συμμετοχής του στη μάχη ώστε να κερδηθεί η νίκη, πιθανώς δημιουργήθηκε εσκεμμένα με σκοπό να νομιμοποιήσει την παρουσία του δίπλα στην Αθηνά στο ιερό της, το οποίο υπήρχε από την εποχή της αναδιοργάνωσης του Παναθηναϊκού φεστιβάλ<sup>476</sup>. Άλλωστε, ο ισχυρός δεσμός μεταξύ του ήρωα και της θεάς, ειδικά στην Ακρόπολη τη δεκαετία 570-560, είχε επίδραση σε όλη την παραγωγή κεραμικής που ακολούθησε στη διάρκεια του 6ου αιώνα<sup>477</sup>.

### Νέες σκηνές

Στα αγγεία της Αθήνας υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία μυθικών σκηνών σε σχέση με οποιοδήποτε άλλο μέρος στην Ελλάδα<sup>478</sup>. Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται και ορισμένες καινοτομίες στις οποίες αξίζει να εστιάσουμε, επειδή ενδεχομένως αποκαλύπτουν ένα ιδιαίτερο μήνυμα για τον Αθηναίο θεατή<sup>479</sup>. Ο *Ηρακλής κιθαρωδός* είναι ένα θέμα που εισάγεται στα αθηναϊκά αγγεία περίπου το 530 και εξαφανίζεται στα τέλη του αιώνα, ενώ δεν εκπροσωπείται έξω από την Αθήνα<sup>480</sup>. Ο Ηρακλής ανεβαίνει σε ένα βάθρο για να παίζει κιθάρα και συνήθως παρακολουθείται από την Αθηνά (εικ. 72, 73), μερικές φορές και από άλλους θεούς. Έχει προταθεί ότι η σκηνή απεικονίζει μια παράσταση στον Όλυμπο και ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι θα μπορούσε να αναφέρεται σε ομηρικές απαγγελίες στην Αθήνα την εποχή των Πεισιστρατιδών<sup>481</sup>.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο *φιλόμουσος* Ίππαρχος: *καὶ τοὺς περὶ Ἀνακρέοντα καὶ Σιμωνίδην καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς οὗτος ἦν ὁ μεταπεμπόμενος*/(*Αθηναίων Πολιτεία*, 18,1), ενώ σύμφωνα με τον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο λέγεται ότι αυτός ήταν ο πρώτος που έφερε τα ομηρικά έπη στην Αττική, καθώς και ότι ανάγκασε τους ραψωδούς στα Παναθήναια να απαγγέλουν με τη σειρά, ξεκινώντας ο καθένας από το σημείο στο οποίο

---

<sup>475</sup> ό.π.

<sup>476</sup> ό.π., 90.

<sup>477</sup> ό.π.

<sup>478</sup> Boardman 2001, 204.

<sup>479</sup> ό.π.

<sup>480</sup> Boardman 1975, 10.

<sup>481</sup> ό.π.

σταμάτησε ο προηγούμενος<sup>482</sup>: *καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοὺς Παναθηναίοις ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι, ὥσπερ νῦν ἔτι οἷδε ποιοῦσιν/*(*Ἰππάρχος*, 228 β, γ). Αναμφίβολα, τα αποδεικτικά στοιχεία ότι επικοί και μουσικοί αγώνες αποτελούσαν μέρος του νέου φεστιβάλ, καθώς και η ιδέα ότι υπήρχε μια πεισιστράτεια έκδοση του Ομήρου<sup>483</sup> έχουν τις αδυναμίες τους. Ειδικά για το ζήτημα της πεισιστράτειας έκδοσης δεν υπάρχει ομοφωνία<sup>484</sup>. Ελλείψει όμως, πραγματικά πειστικής επιχειρηματολογίας η υπόθεση εξακολουθεί να υφίσταται και δεν αποκλείεται ως πιθανότητα, ιδίως επειδή τα Παναθήναια θα πρέπει να αποτελούσαν ευκαιρία για πολλούς και διαφορετικούς εορτασμούς<sup>485</sup>. Για τον λόγο αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι απαγγελίες των ομηρικών επών πράγματι, εισήχθησαν κάποια στιγμή σε αυτά και απέκτησαν διαγωνιστικό χαρακτήρα<sup>486</sup>.

Βέβαια, η συντριπτική πλειοψηφία των απεικονίσεων του Ηρακλή κατά τον 6ο αιώνα φαίνεται να εναρμονίζεται με την αντίληψη του ποιητή Στησίχορου στο *Γηρουνής*, όπου ο Ηρακλής απολαμβάνει απροκάλυπτα τη μάχη<sup>487</sup>:

σιγαῖ δ' ὄ γ' ἐπι-  
κλοπάδαν [ἐ]νέρισε μετόπωι·  
διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καί] ῥ[στ]έα δαί-  
μονος αἴσαι·  
διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἰ[σ]τὸς ἐπ' ἄ-  
κροτάταν κορυφάν,  
ἐμίαινε δ' ἄρ' αἵματι πορφ[υρέωι  
θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέλεα·  
Στησίχορος, *Γηρουνής*, απ. S15, στ. 7-13

<sup>482</sup> Haslam 2009, 103.

<sup>483</sup> βλ. Haslam 2009, κεφ. 3.: Οι Ομηρικοί πάπυροι και η παράδοση του κειμένου, 68-126.

<sup>484</sup> το ζήτημα είναι τεράστιο και σίγουρα δεν εμπίπτει στα ερωτήματα που θέτει η παρούσα εργασία, θα περιοριστώ μόνο στο ότι φαίνεται λιγότερο πιθανό να δόθηκε στο επικό περιεχόμενο μια πολιτική κατεύθυνση και αν ήταν πράγματι δυνατό να υπάρξει μια γραπτή εκδοχή κατάλληλη για πολιτικούς σκοπούς, τότε πρέπει να παραδεχτούμε ότι αυτό έγινε εξαιρετικά σπάνια και σε ασήμαντο βαθμό. Ένα μικρό παράδειγμα κάποιας ανάμιξης του Πεισίστρατου με τα έπη αναφέρει ο Πλούταρχος στο *Βίοι Παράλληλοι: Θησεύς* (20.1-2):

*δαινὸς γάρ μὲν ἔτειρεν ἔρωσ Πανοπηΐδος Αἴγλης.*

*τοῦτο γὰρ τὸ ἔπος ἐκ τῶν Ἡσιόδου Πεισίστρατον ἐξελεῖν φησιν Ἡρέας ὁ Μεγαρεύς, ὥσπερ αὖ πάλιν*

*ἐμβαλεῖν εἰς τὴν Ὀμήρου νέκυϊαν τὸ*  
*Θησέα Πειρίθοόν τε θεῶν ἀριδείκετα τέκνα,*

*(Ὀδ. 11.631) χαριζόμενον Ἀθηναίοις·*

<sup>485</sup> Webster 1972, 255.

<sup>486</sup> Boardman 2001, 204.

<sup>487</sup> Webster 1972, 255.

Η έρευνα από παλιά υπέθεσε ότι ο Στησίχορος ήταν πολύ γνωστός στην Αθήνα και η χορική του ποίηση επηρέασε την αγγειογραφία<sup>488</sup>. Το γεγονός ότι ο Ηρακλής ήταν ένας βίαιος και επιθετικός ήρωας δεν εμπόδισε τους κυβερνώντες ανά τους αιώνες, χιλιετίες μάλλον, να επιχειρούν να ταυτιστούν στα μάτια του λαού μαζί του<sup>489</sup>. Παραδόξως όμως, ο Ηρακλής μπορούσε να γίνει ακόμη και μουσικός στην αττική αγγειογραφία από τη στιγμή που η απαγγελία των ομηρικών επών απέκτησε διαγωνιστικό χαρακτήρα<sup>490</sup>. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Ηρακλής είχε διδαχθεί να παίζει τη φόρμιγγα (*αὐτὰρ ἀοιδὸν ἔθηκε καὶ ἄμφω χεῖρας ἔπλασσε πυξίνα ἐν φόρμιγγι Φιλαμμονίδας Εὐμόλπος/ Θεόκριτος, Εἰδύλλια, 24. στ. 109-10*)<sup>491</sup>, ενώ το βάθρο στην παράσταση του Ηρακλή φαίνεται να αποτελεί μια σκόπιμη αναφορά στην εξέδρα του διαγωνισμού απαγγελίας<sup>492</sup>. Παρατηρούμε επομένως, τη δημιουργική σχέση που υπήρχε μεταξύ της ζωγραφικής και της λογοτεχνικής παράδοσης, μια σχέση που τρεφόταν ἐν πολλοῖς ἀπὸ ἓνα κοινὸ ὑπόβαθρο<sup>493</sup>.

Το δεδομένο ότι η βεβαιότητα είναι αδύνατη, δεν θα πρέπει να μας αποθαρρύνει ἀπὸ τὸ νὰ σκεφτοῦμε τὴν πιθανότητα νὰ ὑπῆρχε μὴ ἀμεση ἀναφορά σὲ σύγχρονα γεγονότα σὲ τὴν σκηνὴ τῶν μύθων τῆς ἀρχαϊκῆς ἀθηναϊκῆς τέχνης ἀπὸ ὅ,τι ἔχει γίνῃ γενικὰ ἀποδεκτὸ μέχρι τῶρα. Ἐτσι, ἴσως εἶναι δυνατὸ νὰ ἀναζητηθοῦν παρόμοιες συνδέσεις καὶ γιὰ ἄλλες σκηνές τοῦ Ηρακλή που κέρδισαν δημοτικότητα σὲ τὴν Αθήνα τὴν ἐποχὴ τοῦ Πεισίστρατου<sup>494</sup>. Γιὰ παράδειγμα, μπορούμε νὰ δοῦμε τὴν σκηνὴ με τὸν *Ηρακλή ἀθλητῆ*. Δεδομένου ὅτι οἱ συνοδευτικοὶ Ἀγῶνες σὲ τὰ ἀναδιοργανωμένα Παναθηναῖα ὑπῆρξαν σημαντικό στοιχεῖο τῆς ζωῆς καὶ τῆς θρησκείας σὲ τὴν Αθήνα τὴν ἐποχὴ τῆς τυραννίδας, θὰ περιμέναμε ὅτι ὁ Ηρακλής ὡς φημισμένος ἰδρυτὴς τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγῶνων θὰ εἶχε νὰ παίζει κάποιον ρόλο καὶ ἐδῶ<sup>495</sup>. Σὲ ἓνα ἀγγεῖο τοῦ 540 τὸν βλέπουμε νὰ μεταφέρει ἓναν τεράστιο τρίποδα πρὸς τὸ μέρος τῆς θεᾶς Ἀθηνᾶς, συνοδευόμενος ἀπὸ τρεῖς νέους, ἓνας ἐκ τῶν ὁποίων κρατᾷ ἓνα κλωνάρι (ελιάς;) (εἰκ.

---

<sup>488</sup> ὁ.π.

<sup>489</sup> Boardman 1989, 158.

<sup>490</sup> ὁ.π. 1975, 10.

<sup>491</sup> ὁ.π.

<sup>492</sup> ὁ.π.

<sup>493</sup> de Cesare 2012, 108.

<sup>494</sup> ὁ.π.

<sup>495</sup> Boardman 1975, 10.

74)<sup>496</sup>. Σε άλλο ένα αγγείο του 520/510 η Αθηνά ανεβαίνει σε άρμα και δίπλα ο νεαρός Ηρακλής την κοιτάζει. Στο δεξί του χέρι σηκώνει έναν τρίποδα και με το αριστερό κουνάει το ρόπαλό του (εικ. 75)<sup>497</sup>. Ένα τέτοιο μοτίβο την περίοδο αυτή δεν είναι πιθανό να σημαίνει κάτι διαφορετικό από ένα πρότυπο για επιτυχία στους Αγώνες, ενώ τέτοιου είδους έπαθλα και τιμές εξυπηρετούσαν τόσο τις τοπικές φιλοδοξίες, όσο και την επίσημη ιδεολογία της τυραννίδας<sup>498</sup>. Έδιναν στην πόλη επιπλέον κύρος έναντι οποιασδήποτε άλλης τοπικής ανταγωνίστριας πόλης, συνέβαλλαν στη διάδοση της πολιτικής συμπάθειας και λειτουργούσαν ως μια ακόμη εστία αφοσίωσης στο τυραννικό καθεστώς<sup>499</sup>.

Τόσο οι σκηνές με τον Ηρακλή μουσικό, όσο και αυτές με τον Ηρακλή αθλητή είναι καινούρια θέματα στην αθηναϊκή τέχνη, ενώ αντιστρόφως, δεν αποτελούν θέματα για τη μη αθηναϊκή τέχνη<sup>500</sup>. Η εικονογραφία άλλωστε, δεν ήταν για τους Αθηναίους κεραμείς απλώς διακόσμηση της επιφάνειας ενός χρηστικού αντικειμένου, αλλά πεδίο έκφρασης και επικοινωνίας όπου εφάρμοζαν και συχνά επεδείκνυαν την εμπειρία και τη γνώση που τους παρείχε η συμμετοχή τους στην πολιτιστική, κοινωνική, θρησκευτική και πολιτική πραγματικότητα της Αθήνας<sup>501</sup>. Έτσι, ο Αθηναίος πλέον Ηρακλής μονοπώλησε την συμπάθεια πολλών αγγειογράφων που με ταπεινό τρόπο και ίσως κάποιες φορές ακούσια, συνέβαλαν και υποβοήθησαν την πολιτική χειραγώγηση του μύθου από τον Πεισίστρατο και τους γιους του πιθανότατα, όχι λιγότερο αποτελεσματικά, από ό,τι έκαναν οι ποιητές, οι ιερείς και οι αξιωματούχους τους<sup>502</sup>.

Στα πενήντα χρόνια της τυραννικής διακυβέρνησης η πολιτική δύναμη των αριστοκρατών μειώθηκε, καθώς η εξουσία βρισκόταν στα χέρια του τυράννου, ενώ η έννοια της ισότητας όλων των Αθηναίων μπροστά στον τύραννο καλλιεργήθηκε από τον Πεισίστρατο και τους γιους του και σταθεροποιήθηκε<sup>503</sup>. Οι Πεισιστρατίδες ως ηγέτες

---

<sup>496</sup> ό.π., 10-1.

<sup>497</sup> ό.π., 11.

<sup>498</sup> Howgego 2009, 181.

<sup>499</sup> ό.π.

<sup>500</sup> Boardman 1975, 12.

<sup>501</sup> Πλάντζος 1999, 232.

<sup>502</sup> Boardman 1975, 12.

<sup>503</sup> αυτή η πρωταρχικής μορφής ισότητα που αναπτύχθηκε στα τέλη του 6ου αιώνα εντός των συνόρων της πόλης της Αθήνας, έμελλε να επιτρέψει την πολιτική ενοποίηση της Αττικής και την εμφάνιση της Δημοκρατίας με τις συνταγματικές μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη, μετά την εκδίωξη των Πεισιστρατιδών.

χρησιμοποίησαν τις φυλετικές δομές, τις πομπές, τις τελετές και τους μεγάλους εορτασμούς με σκοπό να εξασφαλίσουν την κοινωνική συναίνεση για την άσκηση της πολιτικής τους<sup>504</sup>. Παράλληλα όμως, εξέφραζαν και τις αξίες της κοινότητας και κατ' αυτόν τον τρόπο κατάφεραν να κάνουν την απόσταση μεταξύ των ηγετών και της πόλης να φαίνεται μάλλον μικρή<sup>505</sup>. Κανένας σφετεριστής της εξουσίας άλλωστε, δεν υιοθέτησε αποσχιστικό προφίλ. Από την αρχαιότητα οι επιτυχημένοι πολιτικοί ήταν στενά συνδεδεμένοι με την κοινότητά τους, μοιράζονταν πολλές από τις αξίες της και ήξεραν πώς να χρησιμοποιούν παραδοσιακά και οικεία μοτίβα για να εκφράζουν συναινέσεις ή να επιβεβαιώνουν νέα πρότυπα αστικής ζωής<sup>506</sup>. Με τον τρόπο αυτό, οι ηγέτες και οι υποστηρικτές τους συνδέονταν με ένα κοινό σύνολο προσδοκιών<sup>507</sup>.

---

βλ. Krikona 2016, 5-6.

<sup>504</sup> Connor 1987, 50.

<sup>505</sup> ό.π.

<sup>506</sup> ό.π.

<sup>507</sup> ό.π.

## Συμπεράσματα

Στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου επισημάνθηκε η συνειδητοποίηση ότι για κάθε πληροφορία που μας δίνεται, υπάρχουν πολλές άλλες που μας διαφεύγουν. Αυτό μπορεί να μοιάζει ευλόγως αποθαρρυντικό, όμως η εικόνα έχει τη δική της εγκυρότητα. Στα έργα της γλυπτικής, της αγγειογραφίας, όπως και στα εύλωττα μικρά χαλκουργήματα που μας διαφύλαξαν τα έργα της νομισματοκοπίας του βου αιώνα καταγράφηκαν τα ιδεώδη που ισχυροποιούσαν με ηρωικά, αγωνιστικά και θεϊκά πρότυπα τη συλλογική ταυτότητα. Οι πνευματικές και καλλιτεχνικές αξίες των αρχαϊκών χρόνων στηρίχθηκαν στα ιδεολογικά θεμέλια του μύθου, η προφορική φύση του οποίου τον μετέτρεψε σε ένα πολύ ευέλικτο όργανο. Για τη θεμελίωση μιας νέας εθνικής ταυτότητας ήταν απαραίτητη η «κατασκευή» μιας νέας ή η αναβίωση μιας παλιάς πολιτιστικής μνήμης. Αν δεχτούμε την ύπαρξη μιας σύνδεσης μεταξύ της εικονογραφίας και της πολιτικής, σίγουρα θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι αυτό θα ήταν αδύνατο χωρίς την προσαρμοστικότητα του μύθου, την πολυλειτουργικότητα της εικόνας και τη ρευστή μετάβαση μεταξύ μύθου και πραγματικότητας στην αρχαία αντίληψη.

Το δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύτηκε θεμελιώδη ζητήματα όπως τις προθέσεις που έκρυβε η επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων, τον τρόπο με τον οποίο αυτές εκφράζονταν και το πώς γίνονταν δεκτές. Προσεγγίστηκε το ερώτημα -ποιος επινόησε ή υιοθέτησε θέματα που προορίζονταν για πολιτική «προπαγάνδα»- και συνάχθηκε το συμπέρασμα ότι η πρωτοβουλία πρέπει να προερχόταν ή από την αυλή του Πεισίστρατου, ή από τους πελάτες των αγγειοπλαστών, ή από τους ίδιους τους αγγειοπλάστες. Ενδέχεται η έλλειψη στοιχείων να μην μας επιτρέπει να ανασυνθέσουμε με ακρίβεια την πραγματικότητα, μπορούμε όμως να στηριχθούμε στην ερμηνεία όσων βλέπουμε. Οι περισσότεροι εικονογραφικοί τύποι απεικόνιζαν ό,τι επιθυμούσε το καθεστώς και αυτό είναι που έχει σημασία, ενώ δύσκολα θα πίστευε κανείς ότι η εικονογραφία δεν έπαιξε σπουδαίο ρόλο στη διάδοση της πολιτικής εικόνας της τυραννίδας. Όσον αφορά την προπαγάνδα, επειδή είναι μια λέξη που παραπέμπει στη νεότερη εποχή έγινε προσπάθεια να αποφευχθεί, παρόλο που πράξεις «προπαγανδιστικού» τύπου υπήρχαν όπως είδαμε ακόμη και σε τόσο αρχαία χρόνια. Αν μη τι άλλο, η χειραγώγηση της κοινής γνώμης έχει μακρά παράδοση και θα μπορούσε να γίνει αποδεκτό ότι οι εικονογραφικοί τύποι απηχούν εκείνο που εμείς αποκαλούμε προπαγάνδα.

Το τρίτο κεφάλαιο προσεγγίζει την εικονογραφία ως μια μορφή γλώσσας. Συμπεραίνεται ότι η ενεπίγραφη αγγειογραφία αποτελούσε ένα είδος παραστατικής τέχνης, αφού η γραφή επιδρούσε στο αγγείο και δέσμευε το ενδιαφέρον του θεατή καθώς αυτός το χρησιμοποιούσε. Η καλή εμφάνιση μιας επιγραφής ήταν πάντοτε σημαντική και έδειχνε ότι η επίδραση της γραφής στον χρήστη υπολογιζόταν σοβαρά. Η μεγάλη αποδοχή της ενεπίγραφης αφήγησης από τους πολίτες, γεγονός που καταδεικνύεται από το πλήθος τέτοιων εικόνων στα αγγεία του ελληνικού κόσμου, λειτουργούσε μάλλον συνεκτικά. Με τις επιγραφές εξασφαλιζόταν ότι ένα έργο τέχνης δεν θα περνούσε απαρατήρητο και ο ιδιοκτήτης ή ο αναθέτης του δεν θα έμενε ανώνυμος, ιδιαίτερος στην περίπτωση που αυτός αποτελούσε μέλος της οικογένειας των τυράννων. Η συχνή επιγραφή ΠΠΑΡΧΟΣ ΚΑΛΟΣ και ΠΠΑΚΡΑΤΗΣ ΚΑΛΟΣ επάνω σε αγγεία με θέματα συνήθως πεισιστράτειας αισθητικής μπορεί να αντικατοπτρίζει ένα φάσμα πιθανοτήτων από έναν αυθόρμητο έπαινο και την ευρύτερη παραδοχή της κοινότητας, μέχρι ένα εξαγορασμένο ή και αναγκαστικό επαινετικό σχόλιο.

Το τέταρτο κεφάλαιο διερευνά την προβολή εκ μέρους των τυράννων μιας θεϊκής-ηρωικής εικόνας για τους ίδιους και την πόλη, της νομιμότητας και της έγκυρης διαδοχής τους στην εξουσία, των ευεργεσιών και των ενοποιητικών τους επιδιώξεων. Όταν προσπαθούμε να αιτιολογήσουμε τις ριζικές αλλαγές στο αττικό ρεπερτόριο αυτής της περιόδου δεν μας παρουσιάζεται καμία προφανής ή συνολική εξήγηση. Δεν υπάρχει αμφιβολία όμως, ότι για την εικονογραφική σύλληψη των μυθολογικών παραστάσεων στα αγγεία πρέπει να ασκούσαν άμεση ή έστω έμμεση επίδραση οι επικρατούσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικονογραφική αξιοποίηση του ήρωα Ηρακλή από τον Πεισίστρατο και τους γιους του με σκοπό την επίτευξη των πολιτικών τους επιδιώξεων. Αναγνωρίσιμες μυθολογικές σκηνές απεικόνιζαν νέα θέματα που αφορούσαν τον Ηρακλή και παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην αγγειογραφία αυτής της περιόδου. Ο Ηρακλής χρησιμοποιήθηκε ως ένα πεισιστράτειο έμβλημα, όμως μαζί με την Αθηνά έγιναν ένα έμβλημα της πόλης: όπως η Αθηνά προστάτευε τον Ηρακλή, έτσι προστάτευε και τους Πεισιστρατίδες· ομοίως, όπως η Αθηνά μπορούσε να εκπροσωπεί το κράτος, έτσι και ο Ηρακλής μπορούσε να εκπροσωπεί τους ηγέτες του.

Από το σημείο της συσχέτισης αυτής και μετά ο Ηρακλής βρίσκεται παντού στην Αθηναϊκή τέχνη. Περίπου 170 αγγεία και ένα αετωματικό ανάγλυφο που χρονολογούνται την περίοδο της τυραννίας παρουσιάζουν εικονογραφικά τον Ηρακλή και την Αθηνά επάνω σε άρμα. Η σκηνή ονομάζεται συνήθως *Αποθέωση του Ηρακλή* ή *Είσοδος του Ηρακλή στον Όλυμπο*. Η Αθηνά που βρίσκεται πάντα δίπλα στον ήρωα και με την παρουσία της διασφαλίζει τις νίκες του, μετά τον θάνατό του τον συνοδεύει στη νέα του κατοικία ανάμεσα στους θεούς στον Όλυμπο. Τον πυκνό σύνδεσμο του Ηρακλή με την Αθηνά ήταν που εκμεταλλεύτηκε ο Πεισίστρατος, όταν οδήγησε τη Φύη στην Ακρόπολη με τρόπο που σίγουρα δεν θα διέφευγε της προσοχής των Αθηναίων. Το αναπαραστατικό δράμενο του Πεισίστρατου ως Ηρακλή διατύπωνε για πρώτη φορά μια ισχυρή μεταφορά κατά την οποία ο τύραννος ήταν σαν τον Ηρακλή, ήταν δηλαδή, εκπρόσωπος της ολύμπιας τάξης. Κατ' αυτήν την έννοια, ο ήρωας λειτούργησε ως πρότυπο για τυράννους, βασιλείς και αυτοκράτορες σε όλη την αρχαιότητα.

Οι κάτοικοι της Αθήνας που έφτιαζαν και χρησιμοποίησαν τα αγγεία θα γνώριζαν καλά την προσπάθεια του τυράννου να εξομοιωθεί με τον Ηρακλή. Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται και από την πρώτη κατάληψη της εξουσίας από τον Πεισίστρατο και το γνωστό επεισόδιο με τους φρουρούς και τα ρόπαλα. Συνεπώς, με την επανάληψη θα είχε επιτευχθεί και η σύνδεση με τις εικόνες στα αγγεία και στα μνημειακά γλυπτά. Εκτός όμως από τα αγγεία και τα γλυπτά, και τα νομίσματα του βου αιώνα αντανakλούσαν την εικόνα που ήθελε να προβάλλει η ισχυρή οικογένεια. Αν και εντελώς χρηστικά, τα αρχαϊκά αθηναϊκά νομίσματα αποτελούσαν σημαντικά έργα μικρογραφίας και ο συμβολικός χαρακτήρας της εικονογραφίας τους βρισκόταν σε ευθυγράμμιση με τις υπόλοιπες μορφές τέχνης. Η ευρεία διάδοση της πεισιστράτειας εικονογραφίας και ο βαθμός στον οποίο εισέδνε ακόμη και στη σφαίρα της ιδιωτικής ζωής σημαίνει ότι πιθανότατα, πολλοί ήταν πράγματι σε θέση να τη «διαβάσουν». Το νόμισμα εξάλλου, χρησιμοποιήθηκε εξ αρχής ως ένα είδος συμβολισμού που μπορούσε ο καθένας να κρατήσει στα χέρια του: ένα από σύμβολο σε μέγεθος τσέπης. Οι εικονογραφικοί τύποι της νομισματικής σειράς *Wappenmünzen* εμφανίζονταν ως άμεσοι εκπρόσωποι των τυράννων οι οποίοι με την κυκλοφορία τους, αφενός εγγυόνταν για την οικονομική ευρωστία της πόλης, αφετέρου νομιμοποιούσαν τον προσωπικό χαρακτήρα του συστήματος εξουσίας που είχαν εγκαταστήσει.



Μια αναγνωρίσιμη μυθολογική σκηνή που απεικονίστηκε με νέο τρόπο και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τόσο στην αγγειογραφία, όσο και στην γλυπτική αυτής της περιόδου είναι η μάχη του Ηρακλή τον Τρίτωνα. Το γεγονός ότι η αρχιτεκτονική γλυπτική ήταν πιθανότατα χρηματοδοτούμενη από το κράτος την καθιστά πιο ικανή να εκπέμπει μηνύματα κατάλληλα για πολιτικό επηρεασμό. Αντίθετα, οι αγγειογράφοι αναπαρήγαν όψεις της θριαμβευτικής εικονογραφίας τόσο για να κολακέψουν το τυραννικό καθεστώς και να εκφράσουν την πίστη τους σε αυτό, όσο κι επειδή τέτοιες σκηνές έβρισκαν μεγάλη αποδοχή από το κοινό. Πρόκειται για ιστορίες τις οποίες οι τύραννοι είχαν χρησιμοποιήσει για να δοξάσουν ή να αιτιολογήσουν πολιτειακά γεγονότα και επιτυχίες τους με τον συνήθη τρόπο των Ελλήνων, δηλαδή, να επεμβαίνουν στον μύθο ώστε αυτός να προσαρμόζεται και να ταιριάζει με κάθε περίπτωση.

Τα Παναθήναια αποδείκνυαν με το ίδιο τους το όνομα ότι αφορούσαν όλους τους Αθηναίους. Το δικαίωμα να χαρακτηρίζονται οι τοπικοί αγώνες ιεροί και οικουμενικοί, καθώς και η ταυτόχρονη παρουσία των τυράννων εκεί ήταν εξαιρετική ευκαιρία για επίδειξη δύναμης και ενότητας. Οι αγγειογραφίες των Παναθηναϊκών αμφορέων και οι σκηνές της Γιγαντομαχίας ίσως να μην αφορούσαν ρητά τον τύραννο, αλλά τα Παναθήναια. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι βρίσκονταν εκτός πολιτικού λόγου, αφού το ίδιο το φεστιβάλ προστάτευε ο Πεισίστρατος και οι γιοι του. Τα νέα μοτίβα με τον Ηρακλή να ανεβαίνει σε βάθρο και να παίζει κιθάρα απέναντι στην Αθήνα και του Ηρακλή αθλητή, νικητή των Αγώνων, αναδείκνυαν την παραδειγματική αξία του ήρωα ως σύμβολο μουσικής και γυμναστικής παιδείας. Οι αρετές αυτές διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των Αθηναίων και προφανώς εκφράζονταν κατά τη διάρκεια των Παναθηναϊκών εορτασμών.

Η τελική μου εντύπωση είναι ότι οι σύγχρονες προσεγγίσεις έχουν αποδώσει αξιόλογα στοιχεία, από την έμφαση στην «προπαγάνδα» και την απόπειρα να κατανοηθεί πώς αυτή εφαρμοζόταν στην αρχαϊκή αρχαιότητα, μέχρι την ανάλυση της εικονογραφίας ως μια μορφή γλώσσας. Οι διεπιστημονικές προσεγγίσεις αποδεικνύονται εξαιρετικά χρήσιμες ιδίως όταν οι εικονογραφικοί τύποι μελετώνται σε συνδυασμό με άλλα αρχαιολογικά στοιχεία και με τις γραπτές πηγές. Παραμένω στις απόψεις του J. Boardman επειδή υπάρχουν πολλά σε αυτές που είναι αληθινά διαφωτιστικά, ενώ λιγότερα μπορούν να

ειπωθούν για αρκετές από τις πιο πρόσφατες κριτικές. Παρά την ενασχόληση της σύγχρονης έρευνας με το θέμα υπάρχει ακόμη μεγάλο περιθώριο συζήτησης και οι ειδικοί της εικονογραφίας θα πρέπει να συνεχίσουν να προσπαθούν να βρουν τρόπους για να αποκαλύψουν δεδομένα που θα φωτίσουν ευρύτερα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Είμαι βέβαιη ότι έχουμε μόνο να κερδίσουμε από αυτό. Τέλος, οι εικονογραφικές σκηνές που συζητήθηκαν εδώ μας υπενθυμίζουν ότι ανεξάρτητα με τη σημασία που μπορεί να είχαν στην εποχή τους, για εμάς είναι σημαντικές επειδή διατηρούν τη σκέψη και τις αξίες του πολιτισμού που τις δημιούργησε.

## Κατάλογος εικόνων

1. Μελανόμορφη, οφθαλμωτή κύλικα. Λονδίνο, British Museum, αριθ. 1847,1125.18. -550-500.

Περιγραφή: εσωτερικό σε μενταγιόν: Ένας αγγειοπλάστης καθισμένος μπροστά σε τροχό κολλάει την λαβή σε μια κύλικα. Σε ένα ράφι από πάνω του υπάρχουν δύο στοίβες με κύλικες και μια οινοχόη.

Προέλευση: BAPD: 4357

2. Μελανόμορφη υδρία, εργαστήριο του Λεάγρου. Μόναχο, Staatliche

Antikensammlungen und Glyptothek, αριθ. 1717. Βρέθηκε στο Vulci. -550-500.

Περιγραφή: Ώμος υδρίας: σκηνή εργαστηρίου αγγειοπλαστικής. Αγγειογράφος καθισμένος σε σκαμνί με αμφορέα. Δυο αγγειοπλάστες, ο ένας καθισμένος σε τούβλο, ο άλλος όρθιος τοποθετεί αγγείο στον περιστρεφόμενο τροχό. Δυο εργάτες μεταφέρουν αγγεία, ένας άλλος βρίσκεται μπροστά στον κλίβανο, ένας άνδρας με χιτώνα και σκήπτρο παρακολουθεί τις εργασίες.

Προέλευση: BAPD: 302031, LIMC: 15536, AVI: 5195

3. Μελανόμορφος αμφορέας, Εξηκίας. Βατικανό, Musei Vaticani, αριθ. 344. Βρέθηκε στο Vulci. 540-530.

Περιγραφή: αυτός ο διάσημος αμφορέας, υπογεγραμμένος από τον Εξηκία δικαιολογημένα μπορεί να συμπεριληφθεί μεταξύ των αριστουργημάτων της αττικής κεραμικής. Ο Αχιλλέας και ο Αίας παίζουν με πεσσούς και μπορούμε να διαβάσουμε τους πόντους νίκης, τέσσερα και τρία αντίστοιχα, όπως φαίνεται από τις επιγραφές που βγαίνουν από το στόμα τους σαν σε κόμικ. Το επεισόδιο είναι ξένο προς την ομηρική παράδοση.

Επιγραφές: [Εχσε]κίας εγραψε καποιεσε με. Στα αριστερά του κράνους του Αχιλλέα: Αχιλ<λ>εος, κοντά στο στόμα του Αχιλλέα: τεσ<σ>αρα.

Αριστερά από το στόμα του Αίαντα: τρια, πάνω από το κεφάλι του Αίαντα: Αιαντος. Στα δεξιά της πλάτης του Αίαντα: Ονετοριδες καλος

Προέλευση: BAPD: 310395, LIMC: 2589, AVI: 6979

4. Ερυθρόμορφος καλυκόσχημος κρατήρας, Ευφρόνιος. Παρίσι, Musée du Louvre, αριθ. G 103. Βρέθηκε στο Cerveteri. -550/-500.

Περιγραφή: η πάλη του Ηρακλή και του γίγαντα Ανταίου, τρεις γυναίκες τρέπονται σε φυγή.

Επιγραφές: Α: κάτω από τους παλαιστές: ηρακλες. Α[ν]ταιος. Στα δεξιά του αριστερού κοριτσιού: Ευφρονιος εγραψεν. Β: Λεαγρος καλος

Προέλευση: BAPD: 200064, LIMC: 45629, AVI: 6447

5, 6 (λεπτ.). Ερυθρόμορφη πελίκη, αποδίδεται στο «εργαστήριο των Πρωτοπόρων», Αγία Πετρούπολη, Hermitage, αριθ. 615. Βρέθηκε στο Vulci. 510-500.

Περιγραφή: Το πρώτο χελιδόνι: ένας νεαρός, ένας άντρας και ένα αγόρι που δείχνουν προς ένα χελιδόνι που πετάει από πάνω.

7. Επιγραφή χαραγμένη πάνω σε πέντε θραύσματα του άνω γείσου ενός μαρμάρινου βωμού. Αθήνα, Επιγραφικό μουσείο. Βρέθηκε στο αθηναϊκό ιερό του Πυθίου Απόλλωνα. 522/1-512/1.

μνῆμα τότε ηἔξ ἀρχῆς Πεισιστ[ρατος] ἠιππίο ἠ]υῖος / θεῖκεν Ἀπόλλωνος Πυθ[ί]ο ἐν τεμένει.

Προέλευση: IG I<sup>3</sup> 948., Guarducci (2008), σ. 70.

Επιγραφές: Ο νέος: ἰδοῦ [[correct: ἰδῶ]], χελιδόν.  
Ο ἄνδρας: νὲ τὸν ἠερακλέα. Το αγόρι: ἡαυτεῖ retr.  
Στο πεδίο: ἕαρ ἔδε.  
Προέλευση: BAPD: 275006, LIMC: 203017,  
AVI: 7346, Guarducci (2008), σ. 501

8, 9 (λεπτ.). Ερυθρόμορφη κύλικα, Επίκτητος.  
Κοπεγχάγη, National Museum αριθ. VIII 967.  
510-500.  
Περιγραφή: ἓνας νεαρός γλύπτης επεξεργάζεται  
μα ερμαϊκή στήλη.  
Επιγραφή: ἡιπ<π>αρχος ^ καλος.  
Προέλευση: BAPD: 200586, LIMC: 247075,  
AVI: 3231.

11. Το αέτωμα της Γιγαντομαχίας από τον  
αρχαϊκό ναό της Αθηνάς Πολιάδος (Αρχαίος  
Ναός), αποδίδεται στο εργαστήριο κάποιου  
σημαντικού Αθηναίου γλύπτη, του Αντήνορα ή  
του Ενδοίου. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης, αριθ.  
681. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. 525-  
500.

Περιγραφή: η θεά Αθηνά απεικονίζεται σε  
μεγαλοπρεπή διασκελισμό τη στιγμή που  
καταβάλλει τον Γίγαντα Εγκέλαδο, από τον οποίο  
έχει σωθεί μόνο το πόδι. Με το αριστερό της χέρι  
προτείνει την αιγίδα, ενώ με το δεξί κρατεί το  
δόρυ. Δεξιότερα εικονίζεται ένας Γίγαντας  
πεσμένος στο έδαφος και στις γωνίες της  
σύνθεσης δύο ακόμη Γίγαντες σε πρηνή θέση,  
έτοιμοι να ορμήσουν στη μάχη. Προέλευση:  
<https://www.theacropolismuseum.gr/el/content/o-arhaios-naos/0>

14. Μελανόμορφη υδρία, τρόπος του Ζωγράφου  
του Λυσιππίδη, ίσως του Ανδοκίδη. Παρίσι,  
Musée du Louvre, αριθ. F 295. 550-500.  
Περιγραφή: Η Αθηνά ανεβασμένη σε άρμα, ο  
Ηρακλής με ρόπαλο, ο Ιόλαος (;) με ρόπαλο, ο  
Διώνυσος με κάνθαρο και αμπέλι, ο Απόλλωνας  
με κιθάρα (;) και ο Ερμής.

10. Παναθηναϊκός αμφορέας, Εργαστήριο  
Burgon. Λονδίνο, British Museum, αριθ.  
1842.0728.834. Βρέθηκε στην Αθήνα. 570-560.  
Περιγραφή: η Αθηνά στραμμένη προς τα  
αριστερά, στέκεται και με τα δύο πόδια επίπεδα  
στο έδαφος. Προτάσσει το δόρυ στο δεξί της χέρι,  
έχει μακριά μαλλιά, αιγίδα με κρόσσια φιδιών,  
μακρύ μοβ χιτώνα χωρίς μανίκια. Φοράει κράνος  
με ψηλό λοφίο, στο αριστερό της χέρι κρατάει  
ασπίδα. Κάθετα προς τα αριστερά της και  
στραμμένη προς αυτήν, με κόκκινο χρώμα η  
επιγραφή: τον Αθηνεθ<ε>ν αθλον : εμι.  
Προέλευση: BAPD: 300828. LIMC: 41509, AVI:  
4233

12, 13 (λεπτ.). Μελανόμορφος αμφορέας, Ψίαξ.  
Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen, αριθ.  
2302. Βρέθηκε στο Vulci. 520-510.  
Περιγραφή: Ο Ιόλαος με θώρακα, κράνος και  
σπαθί ανεβαίνει σε άρμα. Ο Ηρακλής στέκεται  
δίπλα με πλήρη ενδυμασία, κρατάει ρόπαλο στο  
δεξί χέρι και σηκώνει το αριστερό. Πριν τα άλογα  
βρίσκεται ο Ερμής. Όλοι με ονόματα.  
Επιγραφές: στα δεξιά του κεφαλιού του Ηρακλή:  
ἡ[ερ]ακλεος. Στα δεξιά του χεριού του Ηρακλή:  
Ιολεο. Κάτω από την κοιλιά των αλόγων, κάθετα:  
ἡιπ<π>οκρατες | καλος. Πάνω από τον Ερμή:  
ἡερμο.  
Προέλευση: BAPD: 200021, LIMC: 20896, AVI:  
5254.

15. Μελανόμορφη υδρία, Ζωγράφος του  
Πριάμου. Μόναχο, Antikensammlungen, αριθ.  
J1147. Βρέθηκε στο Vulci. 550-500.  
Περιγραφή: ο Ηρακλής ανεβαίνει σε άρμα, η  
Αθηνά τον παρατηρεί και κρατάει ρόπαλο και  
ασπίδα διακοσμημένη με γοργόνειο.  
Προέλευση: BAPD: 301802

Προέλευση: BAPD: 302263, LIMC: 43230

16. Μελανόμορφη οινοχόη (όλπη), Ζωγράφος του Άμαση. Παρίσι, Musée du Louvre, αριθ. F 30. 575-525.

Περιγραφή: Ο Ηρακλής με υψωμένο χέρι μπαίνει στον Όλυμπο, η Αθηνά δίπλα του με ασπίδα διακοσμημένη με γλαύκα, τους υποδέχονται ο Ποσειδώνας στα αριστερά και ο Ερμής στα δεξιά. Επιγραφές: υπογραφή: Αμασις | μεποιεσ[ε]ν  
Προέλευση: BAPD: 310456, LIMC: 11934, AVI: 6284

19. Μελανόμορφος αμφορέας, Ζωγράφος του Πριάμου. Λονδίνο, British Museum, αριθ. 1843.1103.37. Βρέθηκε στο Vulci. 520-500.

Περιγραφή: Ο Ηρακλής εισάγεται στον Όλυμπο: στα δεξιά ένα τέθριππο στο οποίο βρίσκονται δίπλα-δίπλα η Αθηνά με ψηλό λοφιοφόρο κράνος, μακρύ χιτώνα, ηνία και στα δύο χέρια και βουκέντρα στο δεξί και ο Ηρακλής με λεοντή και ρόπαλο στον ώμο. Δίπλα στο άρμα βρίσκεται ο Απόλλωνας παίζοντας την χέλυν. Μπροστά του ο Διόνυσος, κοιτάζει προς τα πίσω, με μακριά γενειάδα και στεφάνι κισσού. Μπροστά από τα άλογα βρίσκεται η Ήβη (:) με κεντημένο μακρύ χιτώνα και ιμάτιο.

Προέλευση: BAPD: 301781, LIMC: 35842, AVI: 4255,  
<https://www.britishmuseum.org/collection/image/939840001>

21, 22 (λεπτ.). Μελανόμορφος αμφορέας, Ζωγράφος του Πριάμου. Οξφόρδη, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, αριθ. AN1885.668. Βρέθηκε στο Cerveteri. 520-510.

Περιγραφή: Η Αθηνά ανεβαίνει σε ένα άρμα στο οποίο είναι δεμένα τρία άλογα. Ο Ηρακλής φέρνει το τέταρτο. Ανάμεσα στα άλογα ένας ηνίοχος και ένας πολεμιστής. Επιγραφές: δεξιά από το μέτωπο της Αθηνάς και πάνω από το κεφάλι του Ηρακλή, μοιάζει με δίστιχο: ηερακλεους κορε. Πάνω από τα κεφάλια των συνοδών στα δεξιά: καλος Μυν<v>ιχος

17, 18 (λεπτ.). Μελανόμορφη, μικρογραφική, χειλωτή κύλικα, Φρύνος. Λονδίνο, British Museum, αριθ. B 424. Βρέθηκε στο Vulci. 575-550.

Περιγραφή: 17: Γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλι του Δία που είναι καθισμένος σε θρόνο, με κεραυνό. Ο Ήφαιστος με τσεκούρι.

18: Είσοδος του Ηρακλή στον Όλυμπο με ρόπαλο και τόξο. Η Αθηνά τον οδηγεί προς τον Δία που κάθεται στο θρόνο του με σκήπτρο.

Επιγραφές: 17: χαιρε και πιει με, ναιχι.

18: υπογραφή: Φρυνος εποισεσεν• χαιρε μεν.

Προέλευση: BAPD: 301068, LIMC: 22333, AVI 4323.

20. Πωρολιθική, εναέτια σύνθεση της Αποθέωσης του Ηρακλή που κοσμούσε κάποιο μικρό αρχαϊκό κτήριο ή τον Εκατόμπεδο, έργο αττικού εργαστηρίου. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης, αριθ. 9.55. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. 550-540.

Περιγραφή: Ο Δίας υποδέχεται τον ήρωα, καθισμένος σε θρόνο και δίπλα του η Ήρα. Προς το μέρος τους έρχεται με ανοιχτό βήμα ο Ηρακλής, με λεοντή και κοντό χιτώνα, ακολουθούμενος από την Ίριδα. Ανάμεσά τους υπήρχε αρχικά άλλη μια μορφή, πιθανότατα η Αθηνά, που οδηγούσε τον Ηρακλή στον πατέρα της.

Προέλευση:

[http://odysseus.culture.gr/h/4/gh430.jsp?obj\\_id=4637](http://odysseus.culture.gr/h/4/gh430.jsp?obj_id=4637)

23. Μελανόμορφη τυρρηνική υδρία, αποδίδεται στο «εργαστήριο των Τυρρηνικών». Παρίσι, Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale de France, αριθ. 253. Βρέθηκε στο Vulci. 575-550.

Περιγραφή: Ο Ιόλαος οδηγεί ένα άρμα. Πίσω του ο Ηρακλής απλώνει το χέρι του και παίρνει ένα στεφάνι από την Αθηνά. Πριν από τα άλογα είναι η Ήβη και η Ήρα με στεφάνια στα χέρια.

Επιγραφές: ηερα, ηεβε, Λευκος, Αριο, Ιολεος, ηερ(α)κλες.

Προέλευση: BAPD: 301783, LIMC: 29014, AVI: 5876.

24. Μελανόμορφη τυρρηνική υδρία, αποδίδεται στην «εργαστήριο των Τυρρηνικών/εργαστήριο του Αρχίππου». Βοστώνη, Museum of Fine Arts, αριθ. 67.1006. Βρέθηκε στην Αττική. 575-550. Περιγραφή: Ο Ιόλαος οδηγεί άρμα. Πίσω του η Άρτεμις και η Αφροδίτη με στεφάνια στα χέρια. Ο Ηρακλής περπατά δίπλα στα άλογα. Μπροστά η Δήμητρα και ο Ερμής.

Επιγραφές: ηερμες, Δεμετε(ρ), εερακλες, Ιο(λ)εος, Αρτεμις, [Α]φροδιτε. επιγρ. «χωρίς νόημα»:

οτευσπ, σπεχ(.),

Προέλευση: BAPD: 350340, LIMC: 22393, AVI 2819

27, 28. Ασημένιο δίδραχμο Wappenmunzen, Νομισματοκοπείο Αθήνας. American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 540 – 520.

Εμπροσθότυπος 27: τρισκελίσ

Οπισθότυπος 28: έγκοιλο τετράγωνο διαγώνια διαιρεμένο

Προέλευση: ANS: 1992.32.74

31, 32. Στατήρας από ήλεκτρο, Νομισματοκοπείο Αθήνας, Λονδίνο, British Museum, αρ. ευρ.: RPK,p31C.1.Ath, Βρέθηκε στην Αττική, 515-510.

Εμπροσθότυπος 31: γλαύκα, στραμμένη προς τα αριστερά, κεφάλι μπροστά, κλειστά φτερά.

Οπισθότυπος 32: τρίγωνο μέσα σε έγκοιλο τετράγωνο

Προέλευση:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_RPK-p31C-1-Ath](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_RPK-p31C-1-Ath)

35, 36. Ασημένιο δίδραχμο Wappenmunzen, Νομισματοκοπείο Αθήνας, American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 540 – 520.

Εμπροσθότυπος 35: τροχός με τέσσερις ακτίνες

Οπισθότυπος 36: έγκοιλο τετράγωνο διαγώνια διαιρεμένο

Προέλευση: ANS: 1992.32.73

39, 40. Ασημένιο τετράδραχμο, Νομισματοκοπείο Αθήνας, American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 515 - 480.

Προέλευση: BAPD: 310126, LIMC: 22395, AVI: 6097.

25, 26. Ασημένιος οβολός Wappenmunzen, Νομισματοκοπείο Αθήνας, American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 540 – 520.

Εμπροσθότυπος 25: αμφορέας

Οπισθότυπος 26: έγκοιλο τετράγωνο διαγώνια διαιρεμένο

Προέλευση: ANS: 1978.82.62

29, 30. Ασημένιο ημίδραχμο, Νομισματοκοπείο Αθήνας, American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 515 – 490.

Εμπροσθότυπος 29: γλαύκα, στραμμένη προς τα δεξιά, κεφάλι μπροστά, κλειστά φτερά

Οπισθότυπος 30: αμφορέας μέσα σε έγκοιλο τετράγωνο

Προέλευση: ANS: 1944.100.24137

33, 34. Ασημένιο δίδραχμο Wappenmunzen, Νομισματοκοπείο Αθήνας, American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 540 – 520.

Εμπροσθότυπος 33: μπροστινό τμήμα αλόγου προς τα αριστερά

Οπισθότυπος 34: έγκοιλο τετράγωνο διαγώνια διαιρεμένο

Προέλευση: ANS: 1944.100.24092

37, 38. Ασημένιο δίδραχμο Wappenmunzen, Νομισματοκοπείο Αθήνας, American Numismatic Society. Βρέθηκε στην Αττική, 540 – 520.

Εμπροσθότυπος 37: κεφαλή ταύρου

Οπισθότυπος 38: έγκοιλο τετράγωνο διαγώνια διαιρεμένο

Προέλευση: ANS: 1967.152.266

41, 42 (λεπτ.). Μελανόμορφη υδρία, τρόπος του Ζωγράφου του Λυσιππίδη. Λονδίνο, Βρετανικό

Εμπροσθότυπος 39: κεφαλή Αθηνάς με κράνος, στραμμένη προς τα δεξιά  
Οπισθότυπος 40: σε έγκοιλο τετράγωνο ΑΘΕ, γλαύκα σε όρθια στάση, στραμμένη προς τα δεξιά, κεφάλι μπροστά, κλειστά φτερά, κλωνάρι ελιάς  
Προέλευση: ANS: 1957.172.1042

43, 44 (λεπτ.). Μελανόμορφη υδρία, Ζωγράφος του Πριάμου. Βουλώνη, Château-Musée, 406. Βρέθηκε στο Vulci. 550-500.  
Περιγραφή: Ο Ηρακλής επιτίθεται σε ένα φίδι που φυλάσσει μια κρήνη, όπου μια γυναίκα αντλεί νερό. Στα αριστερά άρμα με την Αθηνά.  
Προέλευση: BAPD: 301799, LIMC: 20875, AVI: 2834

46, 47 (λεπτ.). Πωρολιθική, εναέτια σύνθεση του Εκατομπέδου, έργο αττικού εργαστηρίου. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης, αριθ. 35, 36. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. 550-540.  
Περιγραφή: Λιοντάρια που σπαράσσουν ταύρο και πλαισιώνονται από δύο παραστάσεις: από τη μια πλευρά ο Ηρακλής που παλεύει με τον Τρίτωνα και από την άλλη τρισώματος δαίμονας που κρατά στα χέρια του τρία σύμβολα.  
Προέλευση:  
<https://www.theacropolismuseum.gr/el/content/okatompedos>

49, 50 (λεπτ.). Μελανόμορφη υδρία, Ζωγράφος του Ταλείδη, αγγειοπλάστης Τιμαγόρας. Παρίσι, Musée du Louvre, αριθ. F 38. 550-530.  
Περιγραφή: πάλη μεταξύ Ηρακλή και Τρίτωνα.  
Επιγραφές: Τιμαγορα<ς> εποιεσε[ν] | Άνδοκίδες ^ κα[λ]ῶς ^ δοκεῖ | Τιμα[γ]όρα  
Προέλευση: BAPD: 301126, AVI: 6286

Μουσείο, αριθ. 1868,0610.3. Βρέθηκε στο Vulci. 530-520.

Περιγραφή: Γυναίκες στην κρήνη Καλλιρρόη, όλες από μία υδρία, στόμιο σε σχήμα λεοντοκεφαλής, βλαστοί  
Επιγραφές: ανάμεσα στο στόμιο και μια δωρική στήλη: Καλ <λ> ιρ <ο> ε κρενε. Στην κορυφή της σκηνής: ηιπ <π> οκρατες καλος. Τα ονόματα των κοριτσιών: Σιμυλις, Επερατε, Κυανέ, Ευενε, Χορονικε  
Προέλευση: BAPD: 302273, LIMC: 54123, AVI: 4287.

45. Μελανόμορφη υδρία, Ζωγράφος του Πριάμου. Λονδίνο, British Museum, αριθ. 1843.1103.17. Βρέθηκε στο Vulci. -550-510.  
Περιγραφή: στο κέντρο υπάρχει ένα κτίριο με δύο ιωνικούς κίονες μεταξύ παραστάδων. Σε κάθε πλευρά υπάρχει μια κρήνη, με στόμιο σε σχήμα κεφαλιού λιονταριού από το οποίο πέφτει νερό. Τρεις κοπέλες κρατούν από μια υδρία για γέμισμα. Στα αριστερά βρίσκεται ο Διόνυσος, στα δεξιά ο Ερμής. Και οι δύο μορφές είναι πελώριες και ίσως αντιπροσωπεύουν αγάλματα.  
Προέλευση: BAPD: 301805, LIMC: 25239

48. Μελανόμορφος κιονωτός κρατήρας, Σοφίλος. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. Ν911  
Βρέθηκε στην Αττική. 590-580.  
Περιγραφή: πάλη μεταξύ Ηρακλή και Νηρέα, στην ουρά του τέρατος υπάρχουν φλόγες/φίδια. Παρακολουθούν την σκηνή δυο άντρες με ποδήρη χιτώνα, ο ένας με δόρυ και ο Ερμής.  
Προέλευση: BAPD: 305083, LIMC: 15797

51. Μελανόμορφος αμοφορέας με λαιμό. Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αντιμένη. Λονδίνο, British Museum, αριθ. 1837.0609.46. Βρέθηκε στο Vulci. 530-520.  
Περιγραφή: πάλη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα. Ο Ηρακλής στα δεξιά, με λεοντή και στο κοντό χιτώνα, έχει πιάσει τον Τρίτωνα γύρω από το στήθος από πίσω. Η μορφή του Τρίτωνα είναι ανθρώπινη μέχρι τη μέση και καταλήγει στα

αριστερά σε μακριά ουρά ψαριού. Προσπαθεί να απελευθερωθεί από τον Ηρακλή. Στα αριστερά βρίσκεται και ο Νηρέας με άσπρα μαλλιά και γενειάδα.

Επιγραφές: *ηρακλεες. Τριτον. Νερεε[υ]ς*  
Προέλευση: BAPD: 320266, LIMC: 1182, AVI: 4261

52. Το «Κόκκινο Αέτωμα» από ένα μικρό αρχαϊκό κτίριο στην Ακρόπολη, έργο αττικού εργαστηρίου. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης, αριθ. 4510. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. 550–540.

Περιγραφή: από το αέτωμα σώζονται μόνο μέρη των σωμάτων του Ηρακλή και του Τρίτωνα. Υποθέτουμε ότι ο Ηρακλής βρισκόταν επάνω στον τράχηλο του Τρίτωνα και περιέσφιγγε το σώμα του αντιπάλου του, πιέζοντάς τον από πίσω.  
Προέλευση: Santi (2012a), σ. 93.

55, 56. Ερυθρόμορφος αμφορέας τύπου Β, κοντά στον Ζωγράφο του Βορέα. Παρίσι, Musée du Louvre, αριθ. ca1852. 510/-500.

Περιγραφή: σκηνές αγοραπωλησίας αγγείων.  
Προέλευση: BAPD: 206122

58. Το σύμπλεγμα του Ιπέα Rampin, αποδίδεται σε κάποιον σημαντικό, αλλά άγνωστο γλύπτη, που ονομάστηκε συμβατικά "Καλλιτέχνης του Ιπέα Rampin". Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης αριθ. Ακρ. 590. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. 550-540. Περιγραφή: Ο μεγαλύτερος και πιο φημισμένος από τους αρχαϊκούς ιπείς, που αφιερώθηκε στο ιερό της Αθηνάς. Το κεφάλι του ιπέα είναι γύψινο εκμαγείο, το πρωτότυπο βρίσκεται σήμερα στο Παρίσι στο Μουσείο του Λούβρου (βλ. 59). Απλές και σφικτές φόρμες συνθέτουν τη διάπλαση του κορμού του νέου οι ανατομικές λεπτομέρειες, του οποίου δηλώνονται αρκετά σχηματικά. Η ταυτότητα του ιπέα είναι αβέβαιη, η υπόθεση ενός δεύτερου ιπέα

53, 54. Μελανόμορφος αμφορέας τύπου Β, Ζωγράφος του Princeton. Βρυξέλλες, Musée Royaux, αριθ. R279. -550/-500.

Περιγραφή: 53: σκηνή αγοραπωλησίας, έμπορος και γυναίκα που αγοράζει μια οινοχόη, ένας άντρας ντυμένος με χιτωνίσκο κρατάει έναν αιχμηρό αμφορέα, ένας άλλος με μακρύ χιτώνα, μια οινοχόη. 54: σκηνή αγοραπωλησίας, έμπορος οκλαδόν και γυναίκα που αγοράζει μια οινοχόη, έμπορος καθισμένος σε σκαμνί πουλάει σε έναν άντρα έναν μυτερό αμφορέα.

Προέλευση: BAPD: 320419

57. Ερυθρόμορφο κύπελλο, Φιντίας. Βαλτιμόρη, Johns Hopkins Archaeological Museum, αριθ. JHUAM B4. Βρέθηκε στο Chiusi. 510-500.

Περιγραφή: Νέος με πουγκί και ραβδί κάθεται σε σκαμνί και αγοράζει ένα αγγείο σε ένα κατάστημα αγγειοπλαστικής. Κύπελλο, αμφορέας και σκύφος στο έδαφος.

Επιγραφές: υπογραφή: Φιν[τι]ας εγραψεν.  
Χαιρίας καλος.

Προέλευση: BAPD: 200139, AVI: 1923

59. Το πρωτότυπο κεφάλι του συμπλέγματος του Ιπέα Rampin, τοποθετημένο σε καλούπι σύμφωνα με το πρωτότυπο του Μουσείου της Ακρόπολης στην Αθήνα (βλ. 58). Αποδίδεται στον «Καλλιτέχνη του Ιπέα Rampin». Παρίσι, Musée du Louvre, αριθ. MNC 2128. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. 550-540. Το μεγαλύτερο βάρος δόθηκε από το γλύπτη στην απόδοση της κεφαλής, με τη λεπτόλογη επεξεργασία της κόμμωσης και του γενιού. Το στεφάνι που φορεί ο ιπέας, από φύλλα δρυός ή αγριοσέλινου, υποδηλώνει νικητή σε αγώνες.

Προέλευση:

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/head-horseman-known-rampin-horseman>



ενθάρρυνε την ιδέα ότι το σύμπλεγμα ήταν αφιερωμένο στον Ιππία και τον Ίππαρχο.  
Προέλευση: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/content/andrika-agalmata>

60. Παναθηναϊκός αμφορέας, Εργαστήριο Burgon. Λονδίνο, British Museum, αριθ. 1842.0728.834. Βρέθηκε στην Αθήνα. 570-560. Περιγραφή: σκηνή αρματοδρομίας. Ένας αγένειος ηνίοχος οδηγεί γρήγορα μια συνωρίδα προς τα δεξιά. Φοράει αμάνικο χιτώνα, κρατάει βουκέντρα στο δεξί χέρι και στο αριστερό μια μακριά ράβδο με κυρτωμένη άκρη από την οποία κρέμονται δύο μυτερά μεταλλικά αντικείμενα που χρησίμευαν στο να παρακινούν τα άλογα στο τρέξιμο. Προέλευση: BAPD: 300828, LIMC: 41509, AVI: 4233

63, 64 (λεπτ.), 65 (λεπτ.), 66 (λεπτ.). Μελανόμορφος αμφορέας Παναθηναϊκού σχήματος, αποδίδεται στον τρόπο του Ζωγράφου του Λυσιππίδη. Λονδίνο, British Museum, αριθ. 1839, 1109.3. Βρέθηκε στο Vulci. 520-500. Περιγραφή: Ο Δίας ανεβασμένος στο άρμα κρατάει τα ηνία στο αριστερό χέρι και κεραυνό στο δεξί. Στο άρμα βρίσκεται και ο Ηρακλής με λεοντή, εκτοξεύει ένα βέλος με το τόξο του. Δίπλα στο τέθριππο βρίσκεται η Αθηνά με αιγίδα με φίδια, και ασπίδα με γοργόνειο, σπρώχνει το δόρυ της σε έναν πεσμένο γίγαντα. Τρεις γίγαντες αντιτίθενται στις θεότητες. Ο γίγαντας Εγκέλαδος πεσμένος κάτω από τα άλογα προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του και άλλοι δύο προσπαθούν να τον διασώσουν. Αριστερά και προς τα πίσω μάχεται η Ήρα, βυθίζοντας ένα σπαθί στο λαιμό ενός γίγαντα τον οποίο κρατάει κάτω με το δεξί της πόδι. Προέλευση: BAPD: 302261, LIMC: 127185

68, 69, 70, 71. Μελανόμορφος δίνος, Λυδός με υπογραφή: [ho deina epote]sen. ho Lydos e[γ]ραφ[εν]. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Acr. i, 607. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας. -560/-540. Περιγραφή: σκηνές Γιγαντομαχίας σε διάφορα θραύσματα της άνω ζώνης. Θραύσμα 68: ο Ήφαιστος εναντίον του Αρισταίου (επιγραφή: Αριστα[ιος]. heφ[αιστος]). Θραύσμα 69: η

61, 62. Παναθηναϊκός αμφορέας, εργαστήριο του Λεάγρου. Τάραντας, Museo Archeologico Nazionale, αριθ. 9887. Βρέθηκε στον Τάραντα. 510-500. Περιγραφή: 61: Η Αθηνά μεταξύ κίωνων στολισμένων με πετεινούς. 62: σκηνή αρματοδρομίας  
Επιγραφές: τον Αθεγεθεν αθλον  
Προέλευση: Βιβλιογραφία: BAPD: 302108, AVI: 7611

67. Μελανόμορφη υδρία, τρόπος του Ζωγράφου του Λυσιππίδη. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, αριθ. 3803. -550/-500  
Περιγραφή: σκηνή Γιγαντομαχίας, Ηρακλής και Αθηνά σε άρμα, θεά, Γίγαντας.  
Προέλευση: BAPD: 8102

72. Μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό, Ζωγράφος του Λυσιππίδη. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, αριθ. 1575. Βρέθηκε στο Vulci. 530-520. Περιγραφή: ο Ηρακλής με κιθάρα ανεβαίνει στο βήμα. Απέναντί του η Αθηνά, τον παρακολουθεί, η άκρη του δόρατός της ακουμπά στο βήμα. Προέλευση: BAPD: 302226, LIMC: 30147, AVI: 5185

Αφροδίτη εναντίον του Μίμου (επιγραφή: Αφροδίτε. Μίμος). Θραύσμα 70: ο Ηρακλής με λεοντή, πάνω σε άρμα τοξεύει ενάντια σε γίγαντες. Η μεσαία ζώνη δείχνει μια πομπή ζώων προς θυσία (Παναθήναια;). Θραύσμα 71: ταύρος, χοίρος κριάρι, ένας άνδρας με κλαδί στο χέρι και θήκη μαχαιριού.  
Προέλευση: BAPD: 310147, LIMC: 9257, AVI: 0975

73. Μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Οξφόρδη, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, αριθ. V 211, Βρέθηκε στη Γέλα. 510-500.  
Περιγραφή: Ηρακλής κιθαρωδός, ντυμένος με λεοντή, ανεβαίνει στο βάθρο. Στα αριστερά κρέμονται ο μανδύας και η φαρέτρα του, μπροστά του στο βήμα, το ρόπαλό του τοποθετημένο διαγώνια.  
Επιγραφές: χωρίς νόημα.  
Προέλευση: BAPD: 303468, LIMC: 29259, AVI: 5875

75. Μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Παρίσι, Musée du Louvre, αριθ. F 221. Βρέθηκε στην Ετρουρία. -550/-500.  
Περιγραφή: η Αθηνά ανεβαίνει σε άρμα, δίπλα ο νεαρός Ηρακλής την κοιτάζει, στο δεξί του χέρι σηκώνει έναν τρίποδα και με το αριστερό κουνάει το ρόπαλό του.  
Προέλευση: BAPD: 10774, LIMC: 28646

74 (λεπτ.). Μελανόμορφος αμφορέας, Ζωγράφος του Princeton. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, αριθ. 1378. Βρέθηκε στο Vulci. 550/500.  
Περιγραφή: Ο Ηρακλής νικητής, με λεοντή και φαρέτρα, υψώνει έναν μεγάλο τρίποδα ως βραβείο. Τον παρακολουθούν η Αθηνά με ασπίδα και τρεις νέοι με κλαδιά και στεφάνια.  
Προέλευση: BAPD: 320416, LIMC: 28640, AVI: 5145

76. Μελανόμορφος αναθηματικός πίνακας διπλής όψης. Αθήνα, Εθνικό Μουσείο, αριθ. 2493. Βρέθηκε στην Ακρόπολη της Αθήνας δυτικά του Ερεχθείου. 570-560.  
Περιγραφή Α πλευράς: Η Αθηνά πρόμαχος. Μόνο το τμήμα της κορυφής του κράνους, η μύτη της Αθηνάς, η άκρη του δόρατος και μέρος της ασπίδας διατηρούνται. Η ασπίδα φέρει έμβλημα αλόγου. Μια γλαύκα είναι ανεβασμένη στο χερίλος της ασπίδας.  
Περιγραφή Β πλευράς: Ο Ηρακλής στραμμένος προς τα αριστερά, στηρίζει το ρόπαλο στον ώμο του. Μόνο το κεφάλι του που καλύπτεται με λεοντή και το άνω μέρος του σώματός του διατηρούνται.  
Προέλευση: Santi (2012a), σ. 93.

Παράρτημα εικόνων



1



2



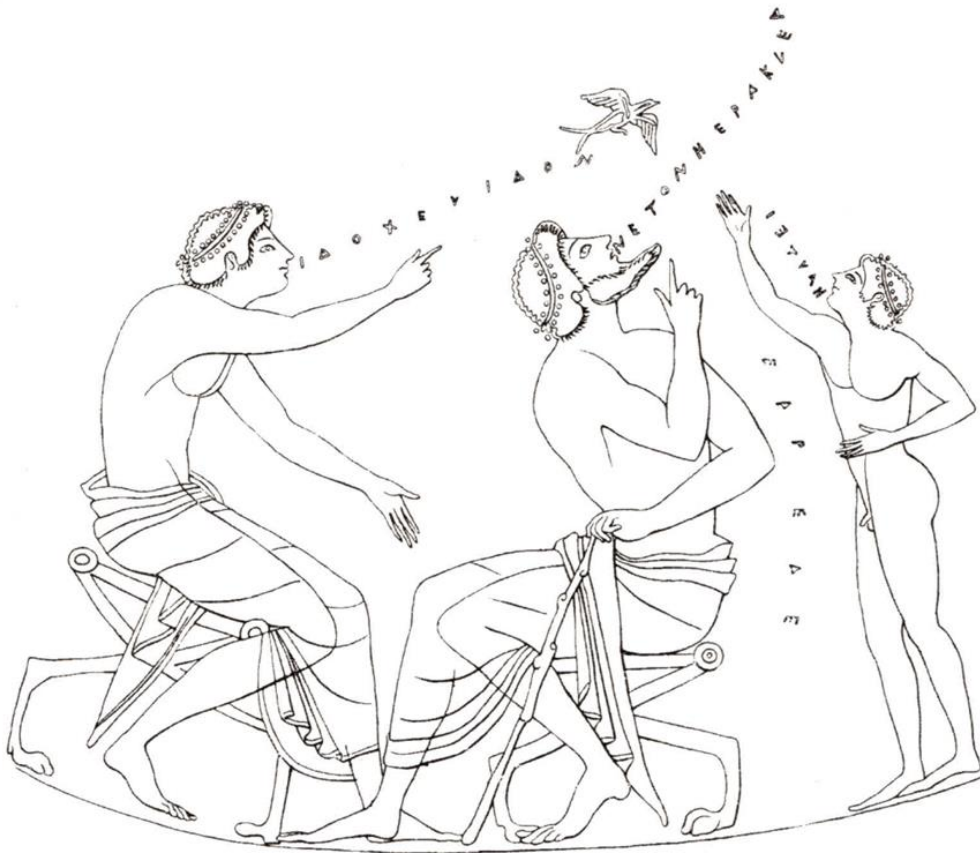
3



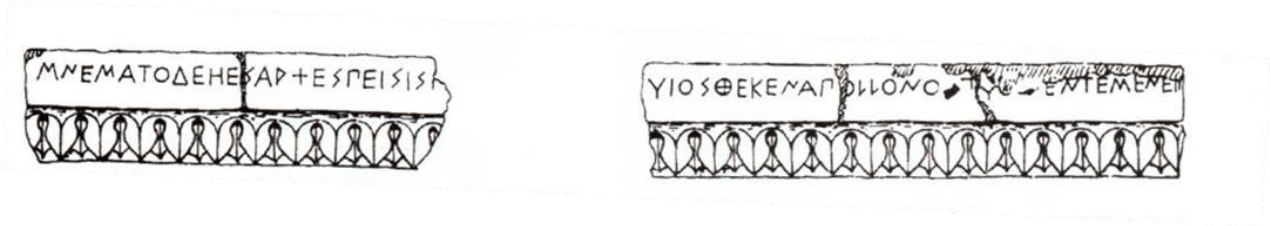
4



5



6



7



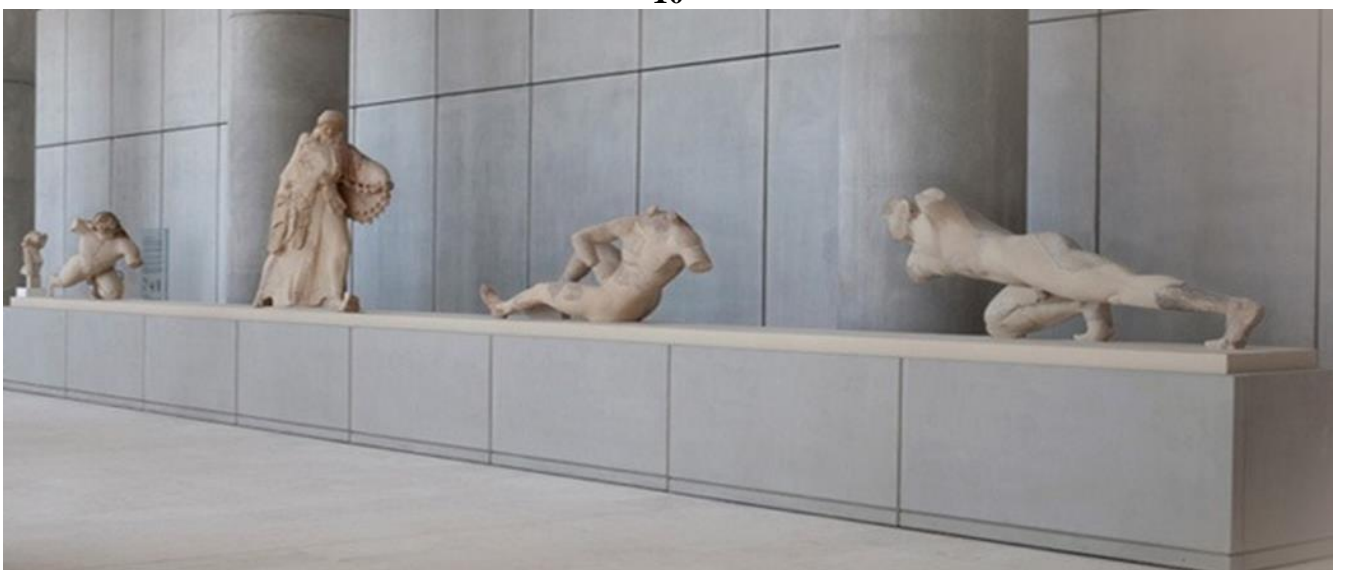
8



9



10

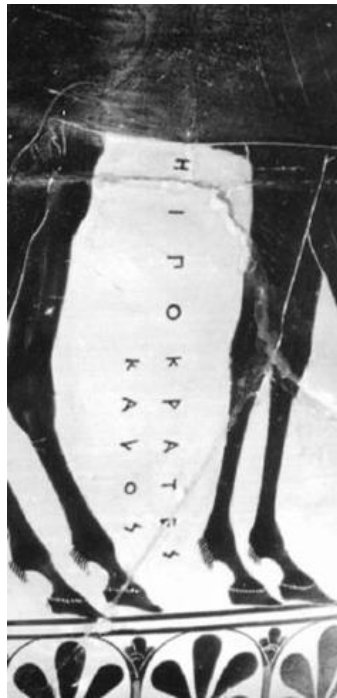


11





12



13



14



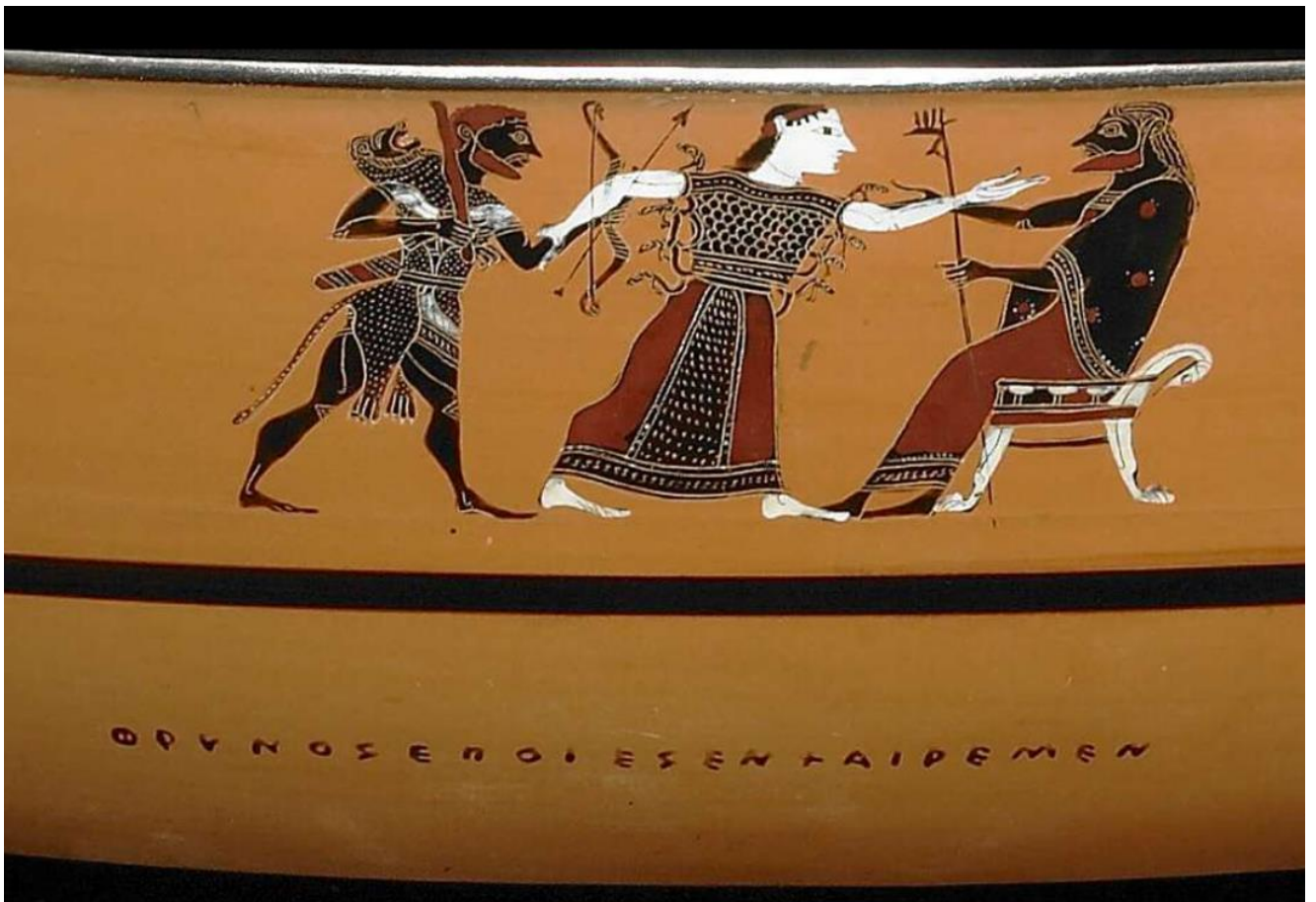
15



16



17



18



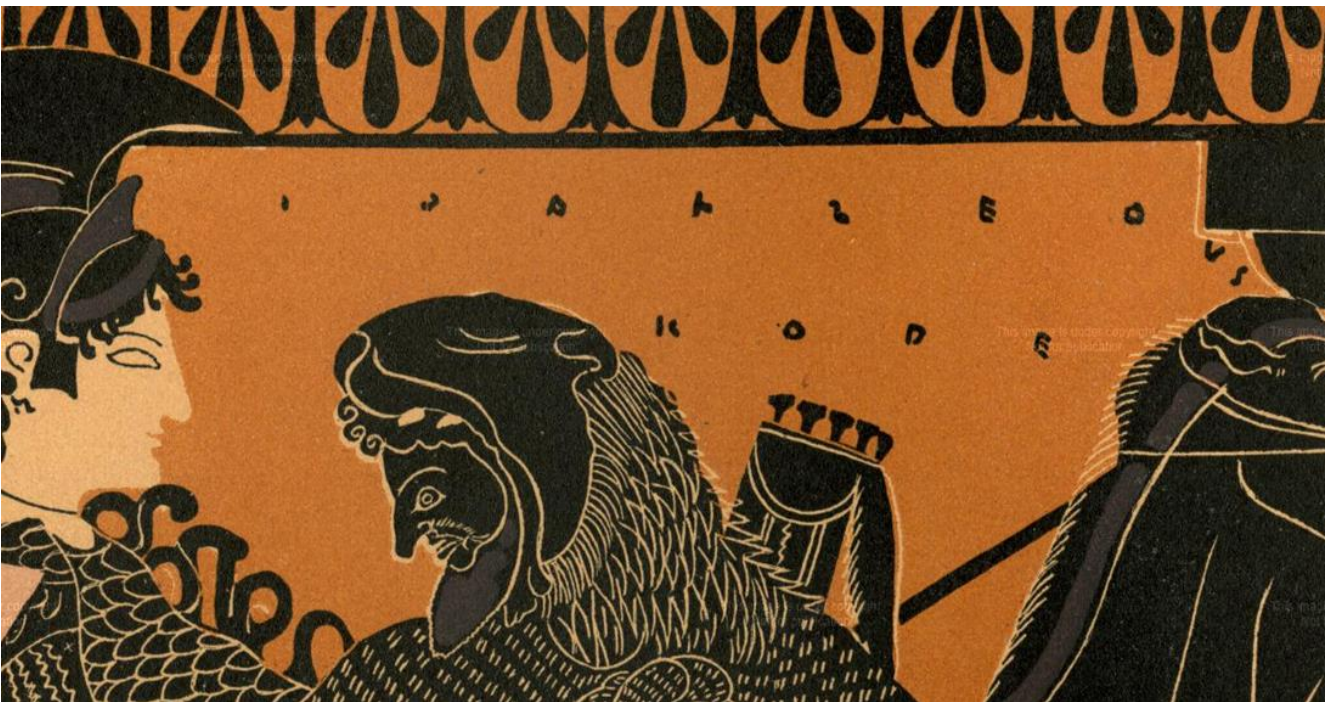
19



20



21



22



23





24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



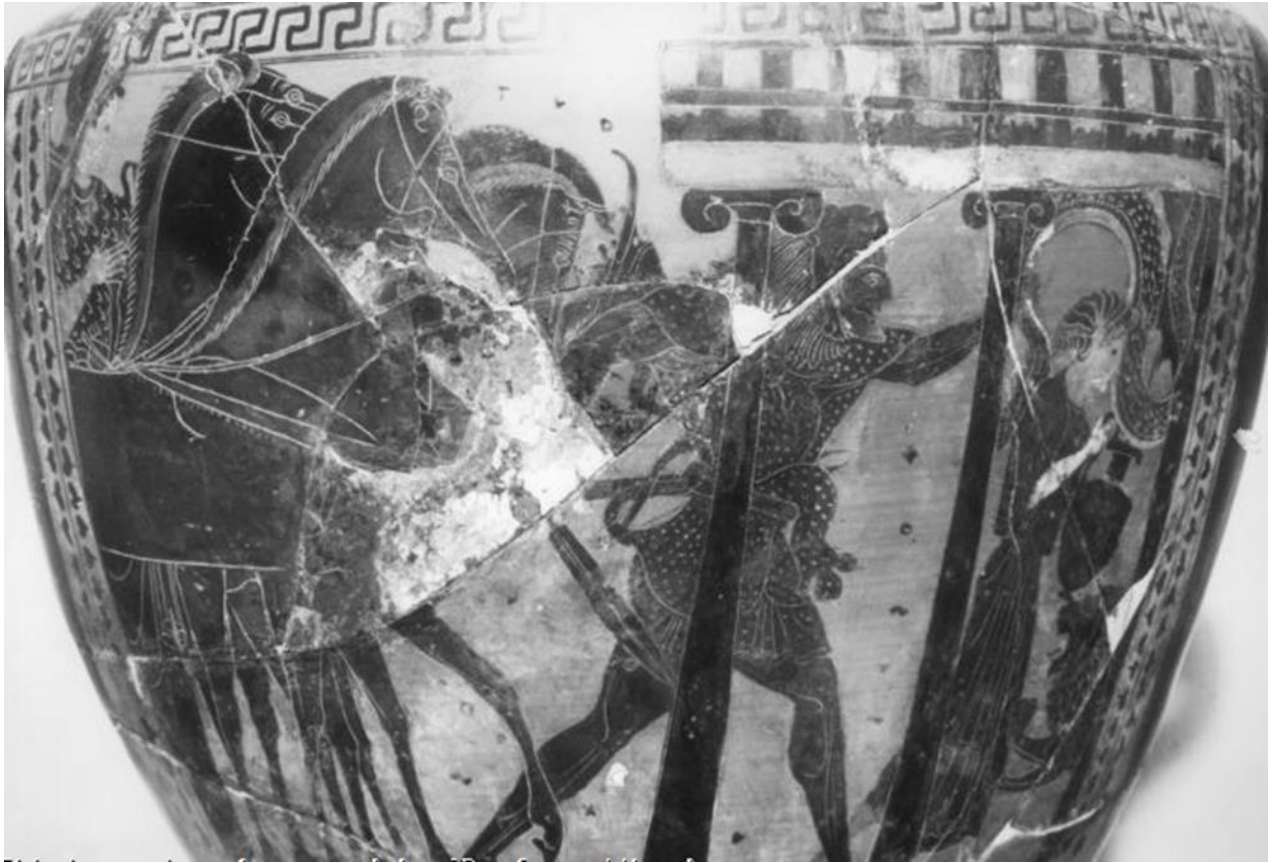
40



41



42



43



44



45



46



47



48

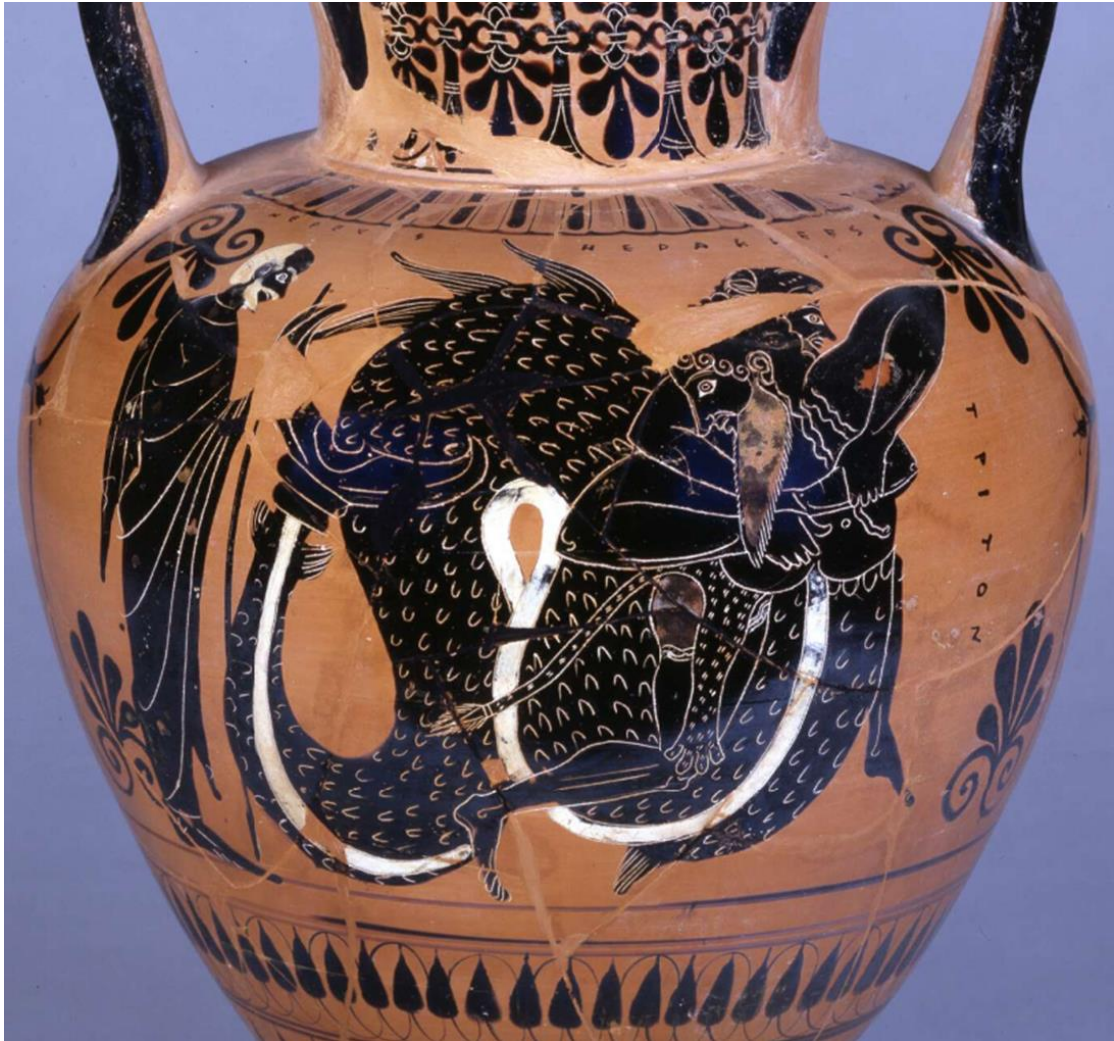




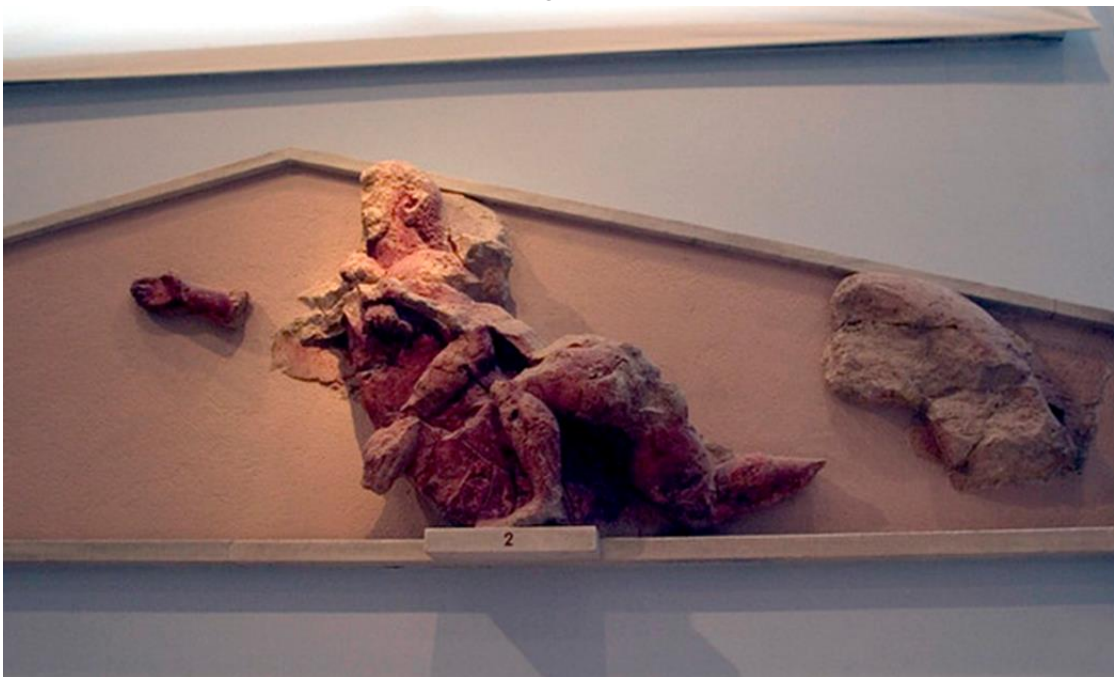
49



50



51



52



53



54



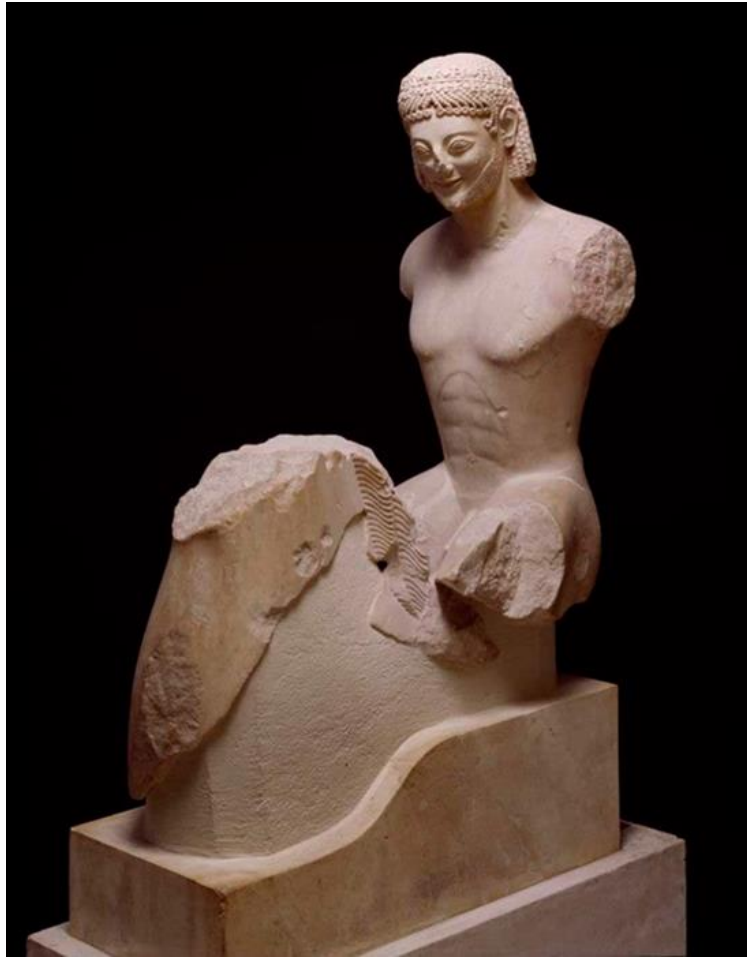
55



56



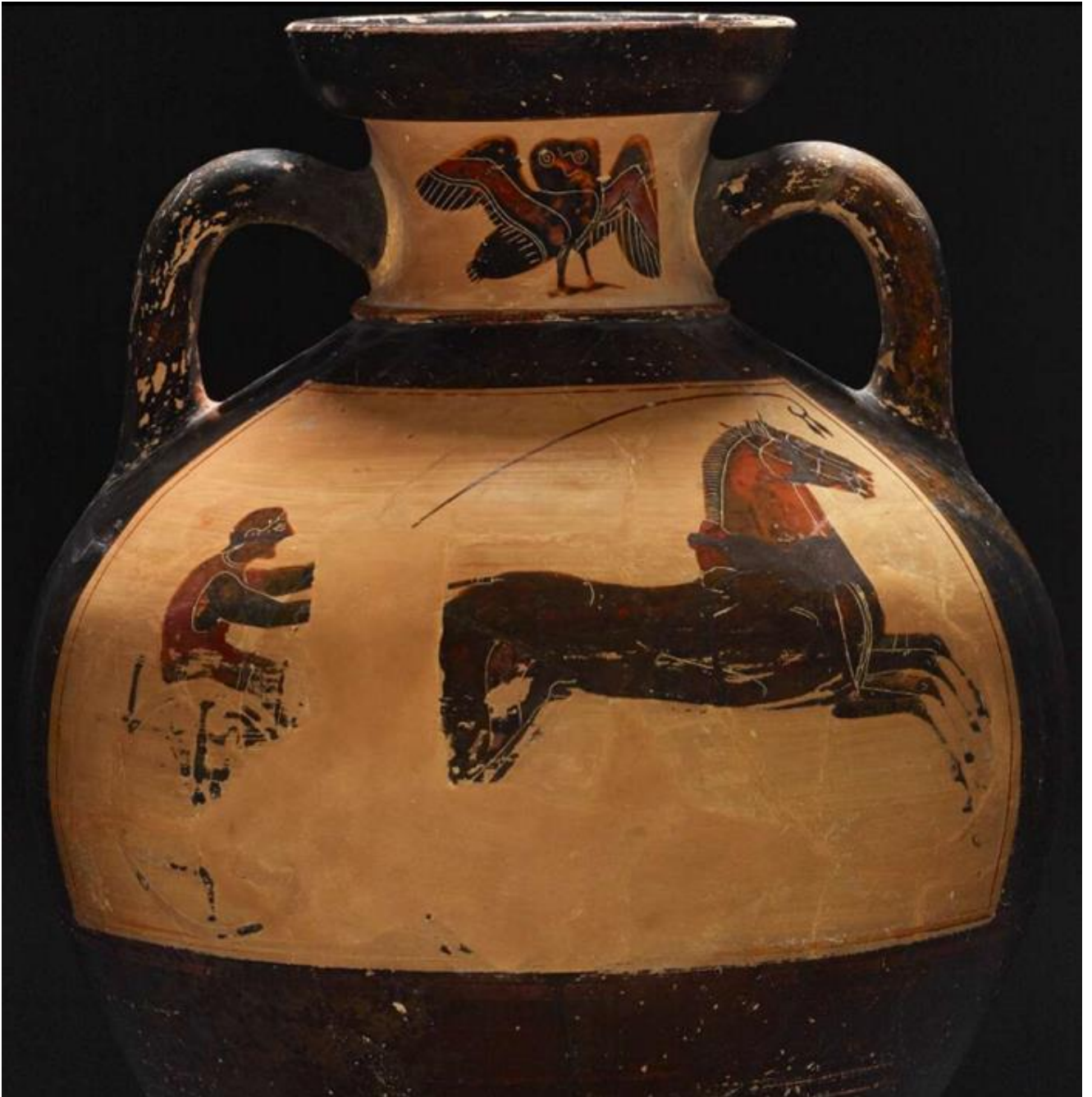
57



58



59



60



61

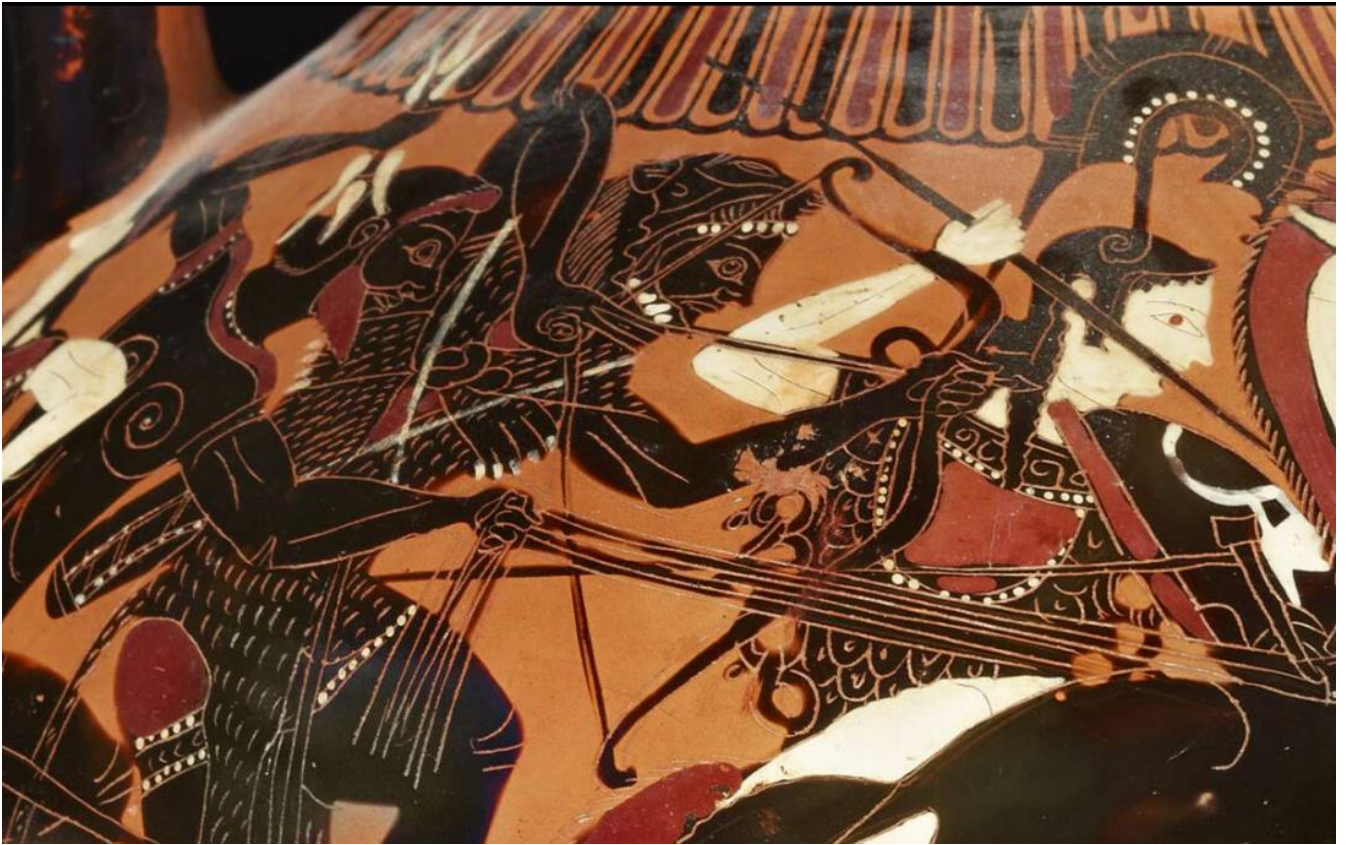


62

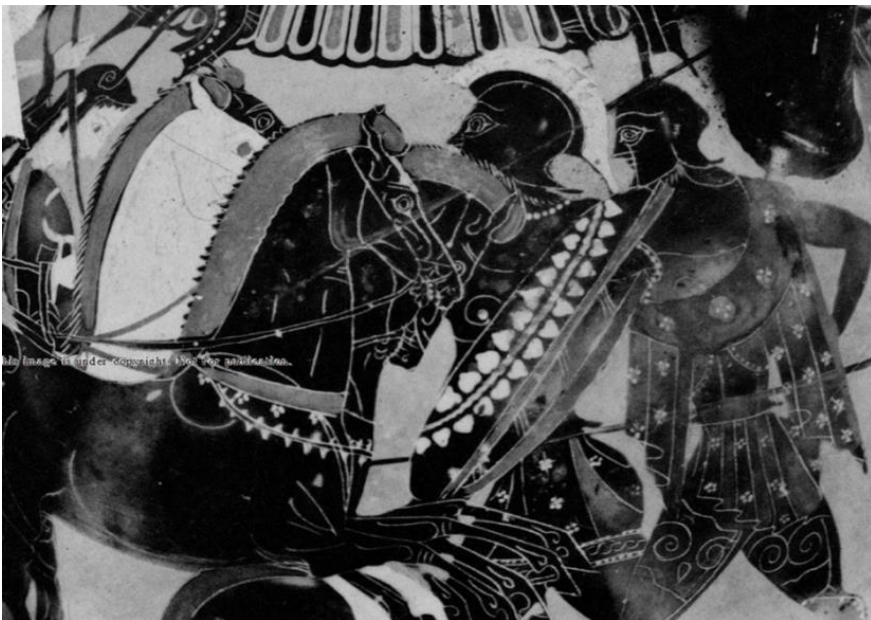




63



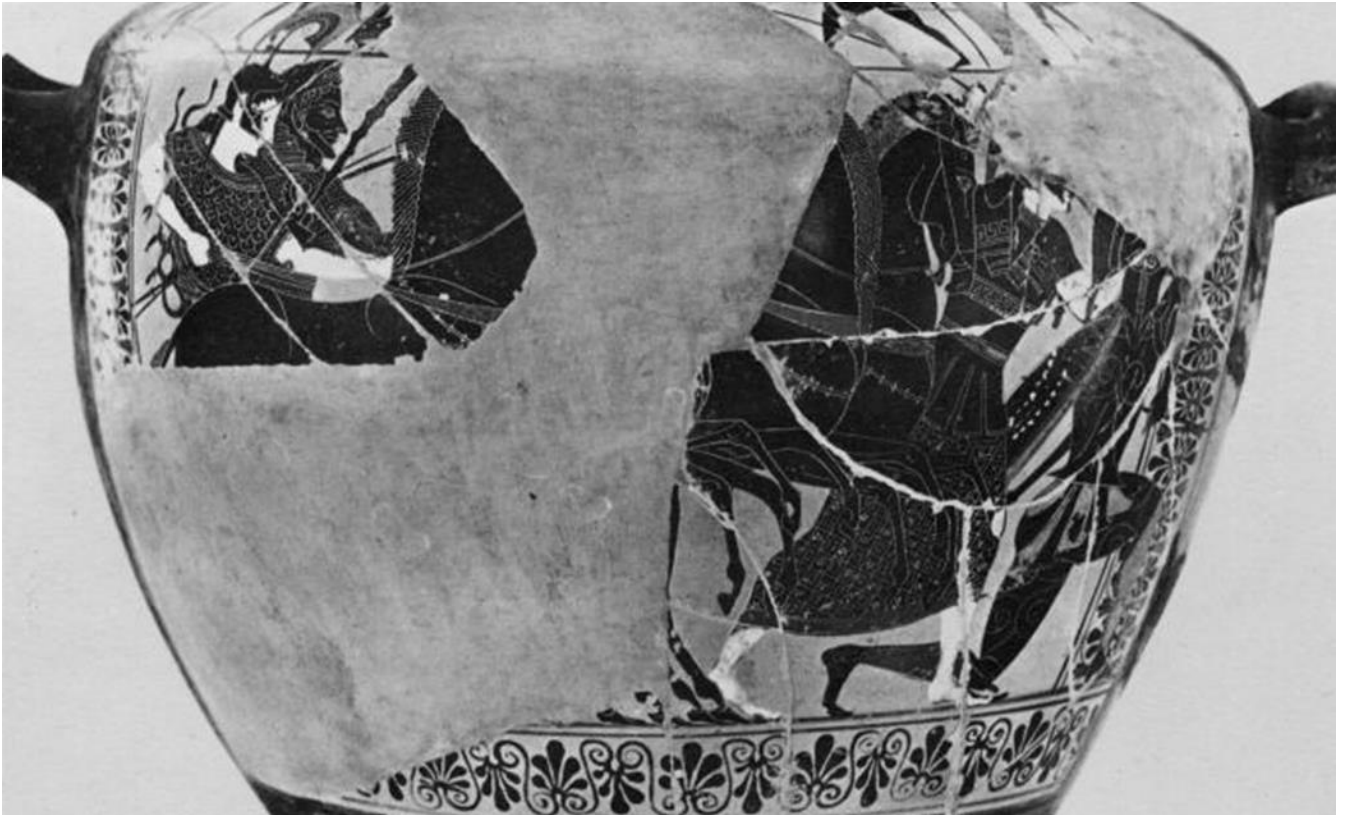
64



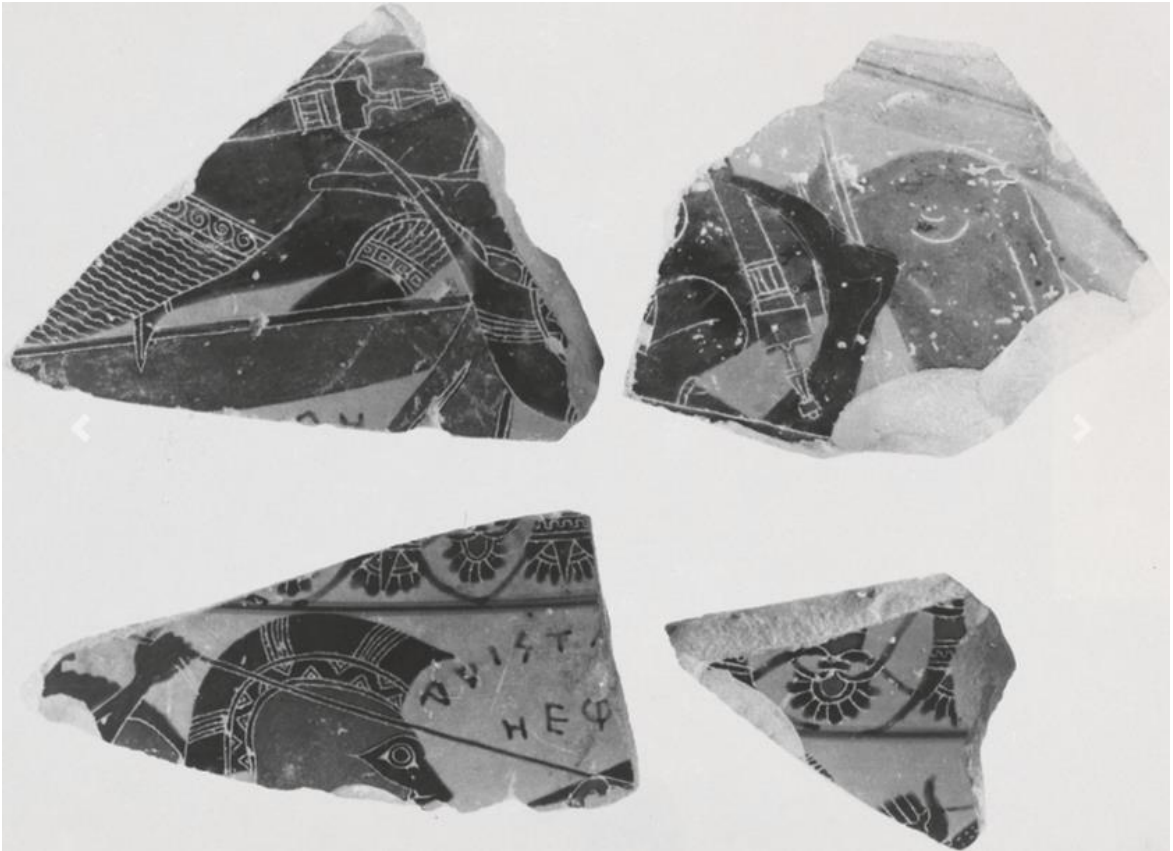
65



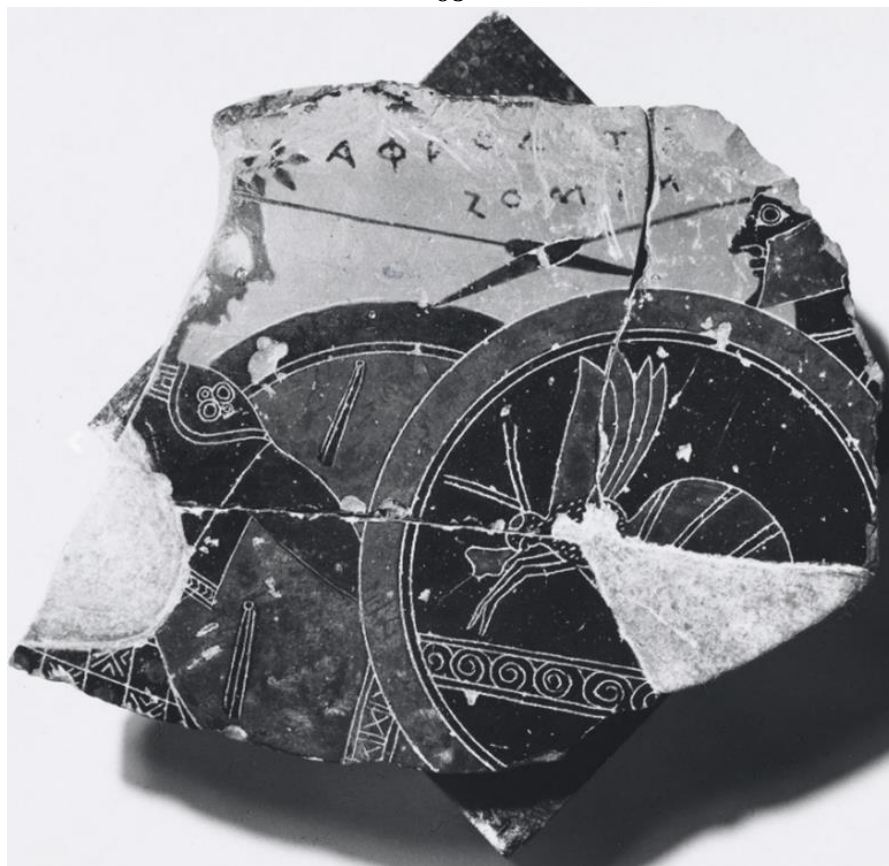
66



67



68



69



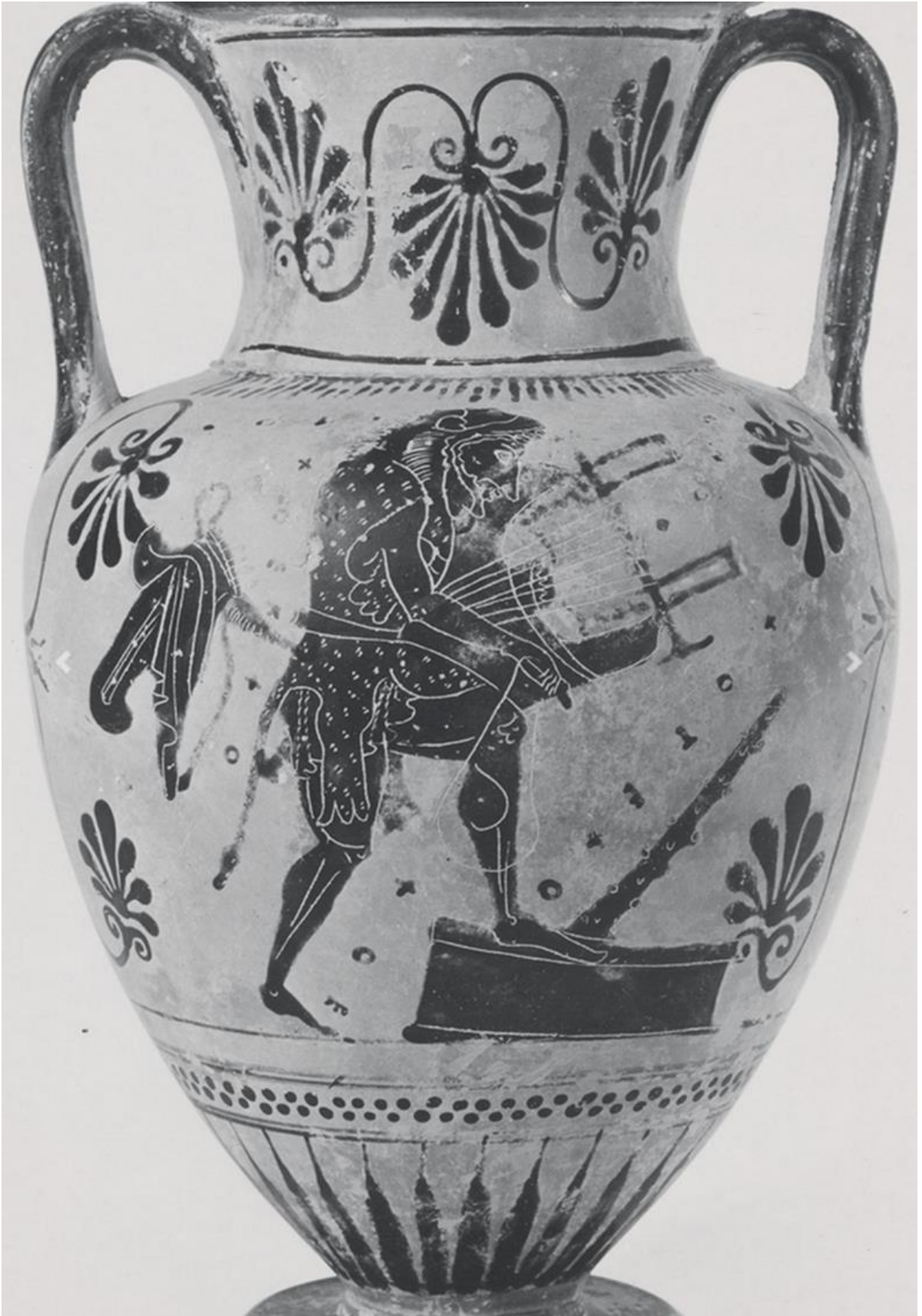


71

125

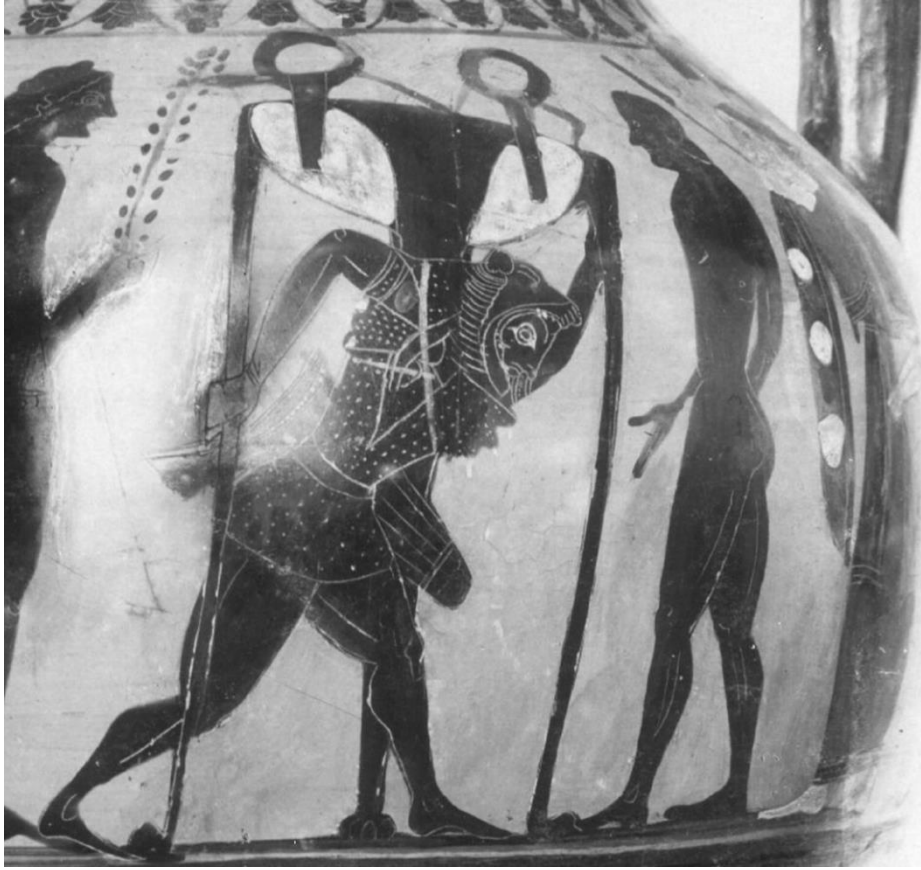


72



73

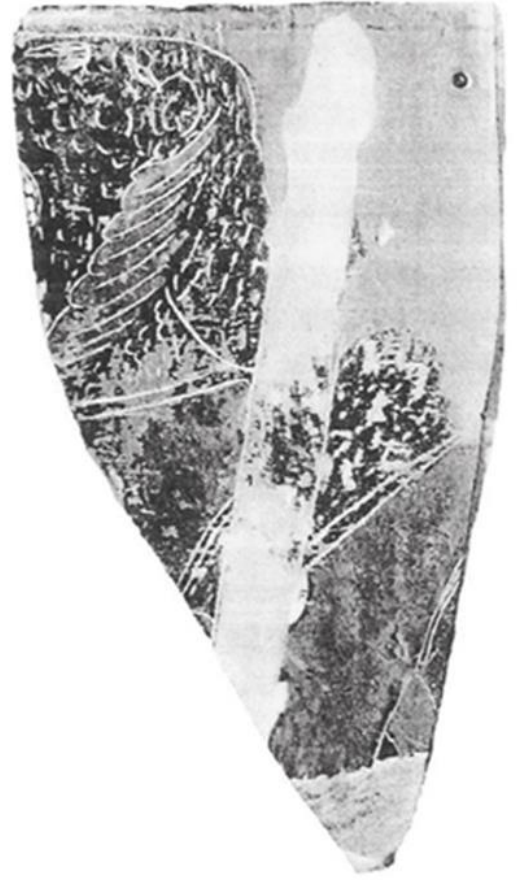




74



75



76

## Αρχαίες πηγές

Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*  
Αίλιος Αριστείδης, *Παναθηναϊκός*  
Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*  
Αριστοτέλης, *Αποσπάσματα*  
Αριστοτέλης, *Οικονομικά*  
Αριστοτέλης, *Πολιτικά*  
Αρχίλοχος, *Ύμνος εἰς Ἡρακλέα καὶ Ἴολαον*  
Διόδωρος Σικελιώτης, *Ἱστορικὴ Βιβλιοθήκη*  
Ευριπίδης, *Ἡρακλῆς Μαινόμενος*  
Ηρόδοτος, *Ἱστορίαι*  
ΗΣίοδος, *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*  
Θεόκριτος, *Εἰδύλλια*  
Θουκυδίδης, *Ἱστορίαι*  
Λυσίας, *Ἐπὲρ τοῦ ἀδυνάτου*  
Ξενοφών, *Ἀπομνημονεύματα*  
Ξενοφών, *Οἰκονομικός*  
Ομηρικά ἐπιγράμματα, *Κάμινος*  
Όμηρος, *Ἰλιάς*  
Όμηρος, *Όδύσσεια*  
Πausανίας, *Ἑλλάδος περιήγησις*  
Πίνδαρος, *Πυθιονίκαις*  
Πίνδαρος, *Νεμεονίκαις*  
Πλάτων, *Ἰππαρχος*  
Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*  
Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν*  
Στησίχορος, *Γηρυονής*  
Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*

## Διαδικτυακές πηγές (ανακτήθηκε 17/08/2020)

[http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter\\_more\\_7.aspx](http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_7.aspx)  
<https://avi.unibas.ch/>  
<https://www.britishmuseum.org/search>  
<https://collections.ashmolean.org/collection/search/new>  
<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/tekmiria/index>  
<http://epigraphy.packhum.org/allregions>  
<https://ikee.lib.auth.gr/collection/Theses?ln=el>  
<http://numismatics.org/about/collectionsmanagementpolicy/>  
[http://odysseus.culture.gr/index\\_gr.html](http://odysseus.culture.gr/index_gr.html)  
[http://opac.seab.gr/search~S6\\*gre](http://opac.seab.gr/search~S6*gre)  
<https://weblimc.org/page/search>  
<https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>  
<https://www.didaktorika.gr/eadd/>  
<http://www.eie.gr/>  
<http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>  
<https://www.louvre.fr/en/moteur-de-recherche-oeuvres>  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>  
<https://www.theacropolismuseum.gr/el/content/i-aithoysa-tis-arhaikis-akropolis>

## Βιβλιογραφία

- Alexandridou, A. (2011). *The Early Black-Figured Pottery of Attika in Context (c. 630-570 BCE)*. Boston: Brill.
- Blok, J. (1990). Patronage and the Pisisratidae. *BABesch*, 65, σσ. 17-28.
- Boardman, J. (1972). Herakles, Peisistratos and Sons. *RA*, 1, σσ. 57-72.
- Boardman, J. (1975). Herakles, Peisistratos and Eleusis. *JHS*, 95, σσ. 1-12.
- Boardman, J. (1980). *The Greeks Overseas: Their Early Colonies and Trade*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1988). Material Culture. Στο J. Boardman, & et al. (Επιμ.), *CAH* (2 εκδ., Τόμ. 4, σσ. 414-430). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Boardman, J. (1989). Herakles, Peisistratos and the Unconvinced. *JHS*, 109, σσ. 158-159.
- Boardman, J. (2001). *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Bremmer, J. N. (1997). Myth as Propaganda: Athens and Sparta. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 117, σσ. 9-17.
- Cavalier, K. (1995). Did not potters portray Peisistratos posthumously as Herakles? *ElAnt*, 2(5).
- Clark, A. J., Elston, M., & Hart, M. L. (2002). *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Connor, W. R. (1987). Tribes, Festivals and Processions; Civic Ceremonial and Political Manipulation in Archaic Greece. *JHS*, 107, σσ. 40-50.
- Cook, R. M. (1987). Pots and Pisistratan Propaganda. *JHS*, 107, σσ. 167-169.
- de Cesare, M. (2012). Pittura vascolare e politica ad Atene e in Occidente: vecchie teorie e nuove riflessioni. Στο M. Castiglione, & A. Poggio (Επιμ.), *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi. Atti del convegno di studio, Pisa, 25-27 Novembre 2010* (σσ. 97-127). Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Ellul, J. (1973). *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. New York: Vintage Books.
- Ferrari, G. (1994). Héraclès, Pisistratus and the Panathenaea. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 9-10, σσ. 219-226.

- Gaunt, J. (2017). The Berlin Painter and His Potters. Στο M. J. Padgett (Επιμ.), *The Berlin Painter and His World: Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.* (σσ. 85-105). Princeton: Princeton University Art Museum.
- Guarducci, M. (2008). *Η Ελληνική Επιγραφική από τις Απαρχές ως την Ύστερη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορική Περίοδο*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Haslam, M. (2009). Οι Ομηρικοί πάπυροι και η παράδοση του κειμένου. Στο I. Morris, & B. Powell (Επιμ.), *A New Companion to Homer- Εγχειρίδιο Ομηρικών σπουδών* (σσ. 68-126). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Herodotus. (χ.χ.). *Histories. 1. 60*. (A. D. Godley, Επιμ.) Ανάκτηση 07 12, 2020, από <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0125%3Abook%3D1%3Achapter%3D60>
- Hornblower, S., Spawforth, A., & Eidinow, E. (Eds.). (2012). *The Oxford Classical Dictionary* (4 ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Howgego, C. (2009). *Η αρχαία Ιστορία μέσα από τα νομίσματα*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Karoglou, K. (2010). *Attic Pinakes: Votive images in clay*. Oxford: BAR International Series no.2104.
- Krikona, E. (2016). From the "National" to the Political Consciousness in Athens of the 6th century BCE, and the Emergence of Democracy. *Journal of Ancient History and Archeology*(No. 3.1/2016), σσ. 5-11.
- Moore, M. B. (1986). Athena and Herakles on Exekias' Calyx - Krater. *AJA*, 90(1), σσ. 35-39.
- Mossé, C. (2015). *Μικρή Ιστορία της Αθηναϊκής Δημοκρατίας και η πρόσληψή της στους αιώνες*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Mossé, C., & Schnapp-Gourbeillon, A. (2010). *Επίτομη Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας (2000-31 π.Χ.)* (11 εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα.
- Nagy, G. (2010). *Homer the Preclassic* (1 εκδ.). Berkeley, CA: University of California Press.
- Osborne, R. (1984). The myth of propaganda and the propaganda of myth. *Hephaistos*, 5-6, σσ. 62-70.
- Osborne, R., & Pappas, A. (2007). Writing on archaic Greek pottery. Στο Z. Newby, & R. Leader-Newby (Επιμ.), *Art and Inscriptions in the Ancient World* (σσ. 131-155). Cambridge: Cambridge University Press.

- Podlecki, A. J. (1966). The Political Significance of the Athenian ‘Tyrannicide’-Cult. *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte*, 15(2), σσ. 129-141.
- Pollitt, J. J. (1987). Pots, politics, and personifications in early Classical Athens. *Yale University Art Gallery Bulletin*, 40(1), σσ. 8-15.
- Rhodes, P. J. (1993). *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*. Oxford: Clarendon Press.
- Rose, V. (Επιμ.). (1886). *Aristotelis qui ferebantur librorum Fragmenta*. Leipzig: Teubner.
- Santi, F. (2012a). Myth and Images on the Acropolis of Athens in the Archaic Period. Στο M. Castiglione, & A. Poggio (Επιμ.), *Arte – Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi; Atti del convegno di studio tenuto a Pisa Scuola Normale Superiore, 25-27 Novembre 2010* (σσ. 87-95). Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Santi, F. (2012b). I Pisistratidi e il frontone della Gigantomachia. Στο L. M. Calì, E. Lippolis, & V. Parisi (Επιμ.), *Gli Ateniesi e il loro modello di città, Seminari di Storia e di Archeologia Greca, I. Roma 24-26 Giugno, 2012* (Τόμ. 5, σσ. 119-128). Roma: Edizioni Quasar.
- Shapiro, H. A. (1990). Old and New Heroes: Narrative, Composition, and Subject in Attic Black-Figure. *Classical Antiquity*, 9(1), σσ. 114-148.
- Tamm, J. A. (1995). *Herakles in Attic vase-painting of the Peisistratean period*. Hamilton, Ont.: McMaster University.
- Webster, T. B. (1972). *Potter and Patron in Classical Athens*. London: Methuen & Co Ltd.
- West, M. L. (2003). Lives of Homer; (Pseudo-)Herodotus On Homer's Origins, Date, and Life. Στο *The Loeb Classical Library 496; Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer* (σσ. 390-393). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Williams, D. (2013). Greek Potters and Painters: Marketing and Movings. Στο A. Tsingarida, & D. Viviers (Επιμ.), *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th - 1st centuries B.C.): Proceedings of the International Symposium held at the Université libre de Bruxelles 19-21 June 2008* (Τόμ. 5, σσ. 39-60). Bruxelles: CReA-Patrimoine.

- Κοκκοροπού-Αλευρά, Γ. (1995). *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας, Σύντομη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Πλάντζος, Δ. (1999). Η Τέχνη της Αρχαϊκής Περιόδου (700-480 π.Χ.). Στο *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας* (Τόμ. Α, σσ. 226-258). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Σουέρεφ, Κ. (1999). Οι Αρχαϊκοί Χρόνοι (700-480 π.Χ.) - Οι Θεοί και οι ήρωες της πόλης. Στο *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας* (Τόμ. Α, σσ. 153-172). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Στόγιας, Γ. (χ.χ.). Οι νομισματοκοπίες των Αθηνών. *Αρχαιολογία της πόλης των Αθηνών*. Ανάκτηση 07 30, 2020, από [http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter\\_more\\_7.aspx](http://archaeologia.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_7.aspx)
- Χατζηδημητρίου, Α. (2005). *Παραστάσεις εργαστηρίων και εμπορίου στην εικονογραφία των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων*. Αθήνα: Έκδοση ΤΑΠΑ.