

# Έπη και εικόνες

Βαγγέλης Πανταζής

Δρ Ιστορίας

Ελισάβετ Πανταζή

Θεατρολόγος

Η σχέση των (κυρίως αγγειογραφικών) αρχαίων παραστάσεων με τα ομηρικά κείμενα αποτελεί μείζον θέμα και πρόβλημα. Μέχρι πρόσφατα, η συχνότητα των «ομηρικών» αγγειογραφιών ήταν ένα από τα βασικά κριτήρια της χρονολόγησης της οριστικής παγίωσης και της διάδοσης των επών. Παλαιότερα αρκούσε μία ανώνυμη αγγειογραφία πολεμιστή για να αποφανθούν ομόφωνα οι αρχαιολόγοι πως πρόκειται για αναπαράσταση ιλιαδικού ή οδυσειακού επεισοδίου. Με τον καιρό όμως, εντελώς απρόθυμα στην αρχή και κάπως ευκολότερα στη συνέχεια, ολοένα και περισσότεροι ειδικοί αναγνωρίζουν ότι οι παραστάσεις που αντιστοιχούν σε ομηρικές περιγραφές είναι εντέλει από συγκριτικά ελάχιστες έως σχεδόν εντελώς ανύπαρκτες.<sup>1</sup>

**Κ**αι αυτή η άβολη παραδοχή όμως επιχειρήθηκε να «εξομαλυνθεί» με την υπόθεση πως τα ομηρικά έπη άργησαν πολύ να διαδοθούν πλατιά, μια υπόθεση που δένει με την πρόσφατη μεταξύ των ομηριστών τάση για «χαμήλωμα» του χρόνου τελικής σύνθεσης των επών στον 7ο ή και 6ο αιώνα π.Χ. Εντούτοις ούτε και μετά την αναμφισβήτητη καθιέρωση των επών ως της «Βίβλου των Ελλήνων» αυξήθηκε αισθητά το ποσοστό των αγγειογραφιών που έχουν σ' αυτά την πηγή της έμπνευσής τους. Χαμηλώνοντας την υπό μελέτη περίοδο μέχρι το 530 π.Χ. δύο διαπιστώσεις μάς εντυπωσιάζουν: «η συχνότητα των αναγνωρίσιμων σκηνών που προέρχονται από τον τρωικό κύκλο ανεβαίνει κατακόρυφα: έναντι των 47 περιπτώσεων της προηγούμενης περιόδου, που καλύπτει πάνω από έναν αιώνα, η νεότερη και πιο σύντομη

περίοδος αντιπαραθέτει 277 περιπτώσεις. Η δεύτερη σημαντική διαπίστωση είναι ότι το ποσοστό των "ομηρικών" σκηνών όχι μόνο δεν ανεβαίνει, αλλά τουναντίον πέφτει από το 30% της προηγούμενης περιόδου (14 επί των 47) στο 29% της νεότερης περιόδου (80 επί συνόλου 277 σκηνών). Τούτο συνιστά πλήγμα κατά της θεωρίας [...] ότι κατά τον πρώιμο έκτον αιώνα έλαβε χώραν κάποια ανάπτυξη των ομηρικών επών που είχε ως αποτέλεσμα την αιφνίδια αύξηση των ομηρικών θεμάτων στις εικαστικές τέχνες».<sup>2</sup>

Τα προβλήματα προέκυψαν από τη –μάταιη, όπως αποδείχθηκε– προσδοκία ότι οι αρχαίες εικαστικές παραστάσεις λογικά (ή και αναπόφευκτα) θα έπρεπε να εμπνέονται από τα έπη του Ομήρου και να αποδίδουν τις περιγραφές του ποιητή. Προσδοκία που έχει ως αφετηρία της την ακόμη γε-



1. Ανάπτυγμα παράστασης χορευτών και μουσικού, η οποία κοσμεί σφαιρικό αρύβαλλο (περ. 580 π.Χ.).



2. Ο Αχιλλέας και ο Αϊάντας που παίζουν πεσσούς. Απτικός μελανόμορφος αμφορέας του Εξηκία (περ. 530 π.Χ.). Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco.

νικότερη –και όχι ανακριβή– παραδοχή ότι τα έπη άσκησαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αρχαίας ελληνικής συνείδησης και αποτέλεσαν το πλαίσιο της πνευματικής της ανάπτυξης.

Για ποιο λόγο όμως θα έπρεπε σώνει και καλά να απεικονίζει κάποιος –ή, πολύ περισσότερο, όλοι οι αγγειογράφοι, η μια γενιά μετά την άλλη– σκηνές από τα ομηρικά έπη; Για ποιο λόγο να το διακινδύνευε καν, όταν μπροστά στην εκφραστικότητα και τη ζωντάνια των ομηρικών περιγραφών οποιαδήποτε απόπειρα απεικόνισης έμοιαζε καταδικασμένη σε αποτυχία;

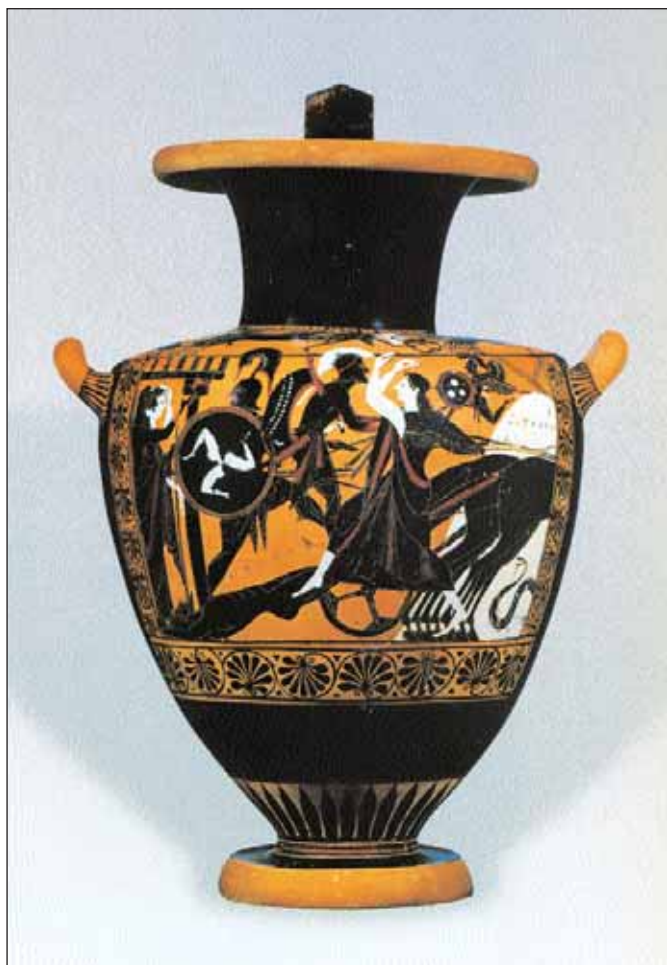
Θα μπορούσε, βεβαίως, να ισχυριστεί κανείς ότι η επίδραση των ομηρικών επών στις εικαστικές τέχνες αποκρύπτεται από το γεγονός ότι οι τεχνικοί περιορισμοί των τεχνών αυτών δεν επιτρέπουν την πιστή απόδοσή τους. Ο ισχυρισμός αυτός μπορεί να ελεγχθεί στην περίπτωση του εικονογραφημένου χειρογράφου της *Ilias Ambrosiana*, όπου «υπάρχει επιτέλους ένας καλλιτέχνης για τον οποίο ξέρουμε καλά ότι είχε το κείμενο του Ομήρου προ οφθαλμών. Και εντούτοις, οι ζωγραφικές του παραστάσεις αποκλίνουν δραστικά από την ομηρική αφήγηση».<sup>3</sup>

Οι αποκλίσεις όμως αυτές έχουν να κάνουν με το ότι στις ζωγραφίες ο χρόνος (= η διαδοχή των επεισοδίων) αποδίδεται ως χώρος στον οποίο μετακινούνται οι ήρωες. Επιπλέον η εικόνα δεν μιλά. Διάφορες στάσεις των σωμάτων ή των αντικειμένων θα πρέπει, λοιπόν, να αναλάβουν το ρόλο της επεξηγηματικής παντομίμας, στοιχείο που εντέλει απομακρύνει την εικόνα από το κείμενο. Εντούτοις η απομάκρυνση

αυτή δεν οδηγεί σε μια άλλη εκδοχή του θρύλου, όπως συμβαίνει στη συντριπτική πλειονότητα των αγγειογραφιών. Το ότι όμως οι αγγειογραφίες δεν αποδίδουν τις ομηρικές περιγραφές τι αποδεικνύει; Ότι οι αγγειογράφοι δεν γνώριζαν τα έπη<sup>4</sup> ή μήπως ότι δεν είχαν τα κίνητρα να τα απεικονίσουν; Το πρώτο ενδεχόμενο θα πρέπει να αποκλειστεί: ότι τα έπη ήταν στην εποχή τους πλήρως σχηματισμένα και αρκετά γνωστά είναι επαρκώς θεμελιωμένο στα αρχαία κείμενα της εποχής τους. Όπως παρατηρεί ο Snodgrass, «τουλάχιστον από τα τέλη του 7ου π.Χ. αιώνα, συγκεκριμένα επεισόδια των ομηρικών ποιημάτων ήταν προσιτά για χρήση στους καλλιτέχνες στην ίδια σχεδόν μορφή που τα έχουμε εμείς σήμερα. Το πρόβλημα, επομένως, δεν είναι ότι δεν μπορούσαν να αντλήσουν από αυτά τα θέματά τους, αλλά το ότι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, γύρισαν την πλάτη τους σε οποιαδήποτε ευκαιρία να το κάνουν».<sup>5</sup>

Το ερώτημα, λοιπόν, που μένει αναπάντητο είναι μόνο τούτο: γιατί τα έπη δεν ήταν κύρια πηγή της ζωγραφικής τους έμπνευσης; Το ότι οι αγγειογράφοι είχαν δικούς τους τεχνικούς περιορισμούς δεν αποτελεί επαρκή εξήγηση. Θα πρέπει περαιτέρω να αναρωτηθούμε:

- Μήπως η ζωγραφική λειτουργούσε (και) ως ένα είδος υποκατάστατου της γραφής;
- Μήπως υπήρχε τάση να απεικονίζονται ιδίως εκείνες οι αφηγήσεις που δεν είχαν την τύχη της καταγραφής; Μήπως η ανάγκη της εικαστικής απομνημόνευσης εκδηλώνεται πιο έντονη εκεί που λείπει η γραπτή μνημόνευση;
- Μήπως η απεικόνιση ήταν ένα είδος μνήμης που ταίριαζε



3. Η σκηνή της διαπόμπευσης του νεκρού Έκτορα από τον Αχιλλέα. Αττική μελανόμορφη υδρία αγγειογράφου που ανήκε στη λεγόμενη Ομάδα του Λεάγρου (περ. 510 π.Χ.). Βοστώνη, Museum of Fine Arts.

καλύτερα στην άγραφη αφήγηση; Μήπως, δηλαδή, η ανάγκη της απαθανάτισης ήταν ιδιαίτερα αισθητή για την αφήγηση που δεν είχε την τύχη της καταγραφής;

Γενικότερα, η σχέση αφήγησης και ζωγραφικής πρέπει να επανεξεταστεί συστηματικά κάτω από το φως του ερωτήματος: ποια ήταν τα κίνητρα των αγγειογράφων;<sup>6</sup> Ποιοι και για ποιο λόγο παρήγγελλαν ή προμηθεύονταν τα ζωγραφισμένα αγγεία;

Τα γραπτά αγγεία που διαθέτουμε προέρχονται από τάφους και καθώς πολλά από αυτά δεν φέρουν ίχνη καθημερινής χρήσης, δίνουν την εντύπωση, όπως παρατηρεί ο A. Snodgrass,<sup>7</sup> ότι είχαν κατασκευαστεί ειδικά για να συνοδεύσουν τον νεκρό. Το ότι όμως μερικά από αυτά βρέθηκαν πολύ μακριά από τον τόπο του αγγειογράφου –και άρα μεταξύ κατασκευής και ταφής μεσολάβησε πολύς χρόνος– περιορίζει την πιθανότητα να έχουν κατασκευαστεί εν όψει του θανάτου ή, πολύ περισσότερο, ανάμεσα σ' αυτόν και την ταφή. Το πιθανότερο είναι να ανήκαν στα αναμνηστικά αντικείμενα του ιδιοκτήτη τους, τα οποία θα ήθελε να έχει πάντα άθικτα και πάντα μαζί του εν ζωή. Το ερώτημα, λοιπόν, είναι: τι ρό-

λο μπορεί να έπαιζε μια τέτοια αγγειογραφία στη ζωή του κατόχου της; Ποιο λόγο είχε να την παραγγείλει σε έναν ζωγράφο;

Ένας μικρός αρύβαλλος, που βρέθηκε στο ιερό του Απόλλωνα στην Κόρινθο, μας δίνει το μίτο της απάντησης. Ένας αυλητής, που ονομάζεται Πολύτερπος, παίζει με το διάυλο του έναν χορευτικό σκοπό, ενώ τρία ζεύγη χορευτών κρατούν το ρυθμό στον επικεφαλής του χορού, ο οποίος εκτελεί ένα εντυπωσιακό χορευτικό άλμα μπροστά στον αυλητή. Πρόκειται για τον πρωταγωνιστή της παράστασης, για χάρη του οποίου κατασκευάστηκε και ζωγραφίστηκε το αγγείο, όπως μας πληροφορεί η επιγραφή: «ΠΥΡΡΙΑΣ ΠΡΟΧΟΡΕΥΩΝ ΕΟΣ ΑΥΤΟ ΔΕ ΦΟΙ», δηλαδή «Ο Πυρρίας καθώς σέρνει τον χορό, στον οποίο και ανήκει τούτο το αγγείο».<sup>8</sup>

Πιο κοντά στο θέμα μας βρίσκονται πολλές αγγειογραφίες από τη νότια Ιταλία, οι οποίες απασχόλησαν ιδιαίτερα τον Dale Trendall.<sup>9</sup> Στις αγγειογραφίες αυτές είναι προφανές ότι το αντικείμενο της απεικόνισης δεν είναι ένα «συμβεβηκός» αλλά η θεατρική του παράσταση. Στον «κρατήρα του Προνόμου» (Νεάπολη, περ. 400 π.Χ.), λ.χ., έχουμε επί σκηνής όλο το θίασο του σατυρικού δράματος με τις μάσκες ανά χείρας, προφανώς πριν από την έναρξη της παράστασης ή σε κάποιο διάλειμμά της. Σε πολλές άλλες παραστάσεις η παρουσία της σκηνής προδίδει την παράσταση, πράγμα που μας κάνει να υποψιαζόμαστε πως πολλές ακόμη ζωγραφικές αποδόσεις υπονοούν ίσως τη θεατρική σκηνή που δεν εμφανίζονται άμεσα.

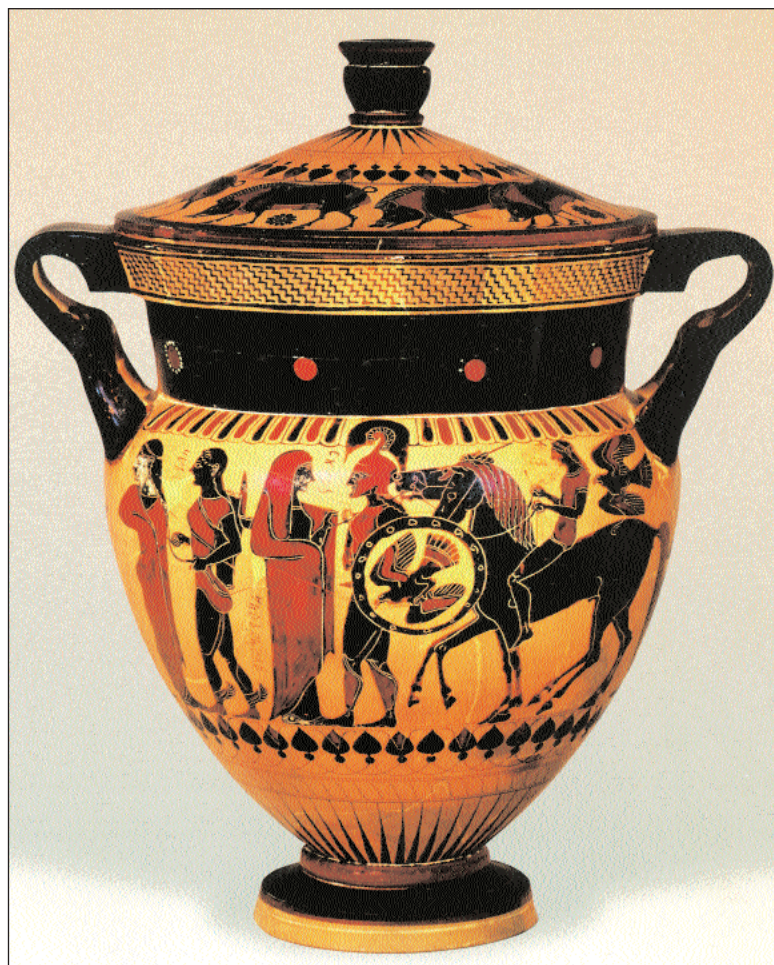
Η απάντηση στο ερώτημά μας, λοιπόν, νομίζω πως βρίσκεται στη διαπίστωση πως οι «πελάτες» των αγγειογράφων είχαν στενότερη προσωπική σχέση με τις «λαϊκές» εκδοχές των τρωικών επεισοδίων παρά με τις παγιωμένες ομηρικές εκδοχές του έπους. Οι εκδοχές αυτές λογικά θα ήταν συνδεδεμένες με αντίστοιχες λαϊκές παραστάσεις. Η αγγειογραφία ήταν πιο κοντά στη θεατρική παράσταση (την οποία πιθανώς επιχειρεί να απαθανάτισει) παρά στην ανάγνωση ή την απαγγελία κειμένων. Τα έπη το πολύ-πολύ απαγγέλλονταν. Οι τρωικοί θρύλοι όμως «παίζονταν» ως ελεύθερες τραγωδιακές διασκευές. Μήπως, λοιπόν, η αγγειογραφία κύριο στόχο είχε να διατηρήσει τη μνήμη μιας θεατρικής παράστασης που πιθανό ήταν να μην ξαναπαιζόταν ποτέ;<sup>10</sup>

Κίνητρο για μια τέτοια απεικόνιση θα είχαν πολλοί: ο θεατρικός συγγραφέας, ο χορηγός, οι ηθοποιοί, κάποιος συγγενής τους, ένας εντυπωσιασμένος από την παράσταση θεατής ο οποίος θα ήθελε να θυμάται για πάντα την ανεπανάληπτη εμπειρία που είχε το προνόμιο να ζήσει, ή και, βεβαίως, ο ίδιος ο αγγειογράφος. Και το αγγείο –ένα φορητό αντικείμενο που μπορεί να βρίσκεται στα χέρια του ενδιαφερόμενου σε διαρκή χρήση και θέα– προσφέρεται ιδιαίτερα για έναν τέτοιο σκοπό.

Αυτό μάλιστα θα μπορούσε να έχει αρχίσει πολύ νωρίς, τον καιρό των πρώτων αγγειογραφιών. Το αρχαίο θέατρο είχε ασφαλώς πολύ αρχαιότερες ρίζες που χάνονται στη

βυθισμένη στο σκοτάδι παράδοση των λαϊκών παραστάσεων. Η κλασική Αθήνα δεν το ανακάλυψε εκ του μηδενός. Απλά το ανέβασε από το επίπεδο των λαϊκών παραστάσεων σε εκείνο της υψηλής τέχνης. Άλλωστε, το «έντεχνο» θέατρο της κλασικής αρχαιότητας διατήρησε πάντα τον πάνδημο χαρακτήρα των λαϊκών παραστάσεων, από τις οποίες γεννήθηκε (πρβλ. τους παλιούς καραγκιοζοπαίχτες με τον Σπαθάρη!). Η ευγενής ματαιοδοξία να ακουστεί το όνομα ενός πρωτεργάτη μιας σπουδαίας παράστασης εμφανίζεται στα πρώτα ήδη βήματα του δράματος: ο «χορηγός» αρχικά ήταν ό,τι ακριβώς λέει η λέξη: «αυτός που σέρνει το χορό». Γιατί όμως κατέληξε να υποδηλώνει τον χρηματοδότη; Η απάντηση είναι, νομίζουμε, απλή: όπως συνέβαινε μέχρι σχεδόν τις μέρες μας σε πασχαλινά ή άλλα λαϊκά πανηγύρια, η θέση του μπροστάρη του χορού γινόταν αντικείμενο πλειοδοτικού διαγωνισμού, από τα έσοδα του οποίου καλύπτονταν οι ανάγκες της διοργάνωσης και συναφείς με αυτήν σκοποί. Ο «ηγέτωρ του χορού», λοιπόν, ήταν και ο πρώτος χρηματοδότης, λόγος για τον οποίο ο χρηματοδότης εξακολουθούσε να ονομάζεται «χορηγός» ακόμη και όταν έπαψε να συμμετέχει ατομικά στο χορό. Δεν εξέλιπε όμως εξ αυτού η επιθυμία του να συνδέσει εσαεί το όνομά του με την παράσταση. Τουναντίον, καθώς τώρα η συμμετοχή του στα θεατρικά δρώμενα δεν ήταν άμεση, αυτή θα έπρεπε να διαδηλωθεί και να διαιωνιστεί με άλλους τρόπους, π.χ. με τις αναθηματικές επιγραφές των χορηγών. Πέρα όμως από τις συνήθειες στην ιστορική αρχαιότητα αναθηματικές επιγραφές των δραματικών αγώνων και των χορηγών τους, υπήρχαν επίσης αναθηματικές επιγραφές και των υποκριτών που νίκησαν στους αγώνες. Το πνεύμα αυτού του ευγενούς ανταγωνισμού αποτελούσε ασφαλώς μεγάλο πειρασμό για τη διαιώνιση της συμβολής κάποιου (χορηγού, συγγραφέα/«σκηνοθέτη», ηθοποιού κ.τ.λ.) με οποιονδήποτε πρόσφορο τρόπο. Ο πειρασμός της απεικόνισης μιας τέτοιας σημαντικής συμβολής –και ποιος θεατρικός παράγοντας δεν θεωρεί σημαντική τη δική του συμβολή;– από τα χέρια ενός σπουδαίου ζωγράφου σε ένα όμορφο αγγείο θα ήταν ακαταμάχητος.

Μια συγκεκριμένη εικόνα σχεδόν αποδεικνύει τούτη την υπόθεση – τη μόνη, νομίζουμε, που απαντά στα παράδοξα που επιστημάνθηκαν. Σε έναν αττικό αμφορέα του 510 π.Χ., όπου απεικονίζονται επώνυμα ο Πηλέας, η Θέτις και ο Χείρων, κάτω από τα πόδια του Κενταύρου διαβάζουμε τη λέξη «ΠΑΤΡΟΚΛΙΑ». Κατά την άποψη του Raimund W ntsche,<sup>11</sup> η αναγραφή αυτή δείχνει ότι ο αγγειογράφος γνωρίζει το έργο του Ομήρου και αναφέρεται σ' αυτό. Προφανώς ο συγγραφέας εννοεί τον τίτλο *Πατρόκλεια* της ραψωδίας Π της *Ιλιάδας*. Για δύο λόγους όμως ο συλλογισμός αυτός δεν ευσταθεί: πρώτον, ο τίτλος *Πατρόκλεια* δόθηκε στην ραψωδία Π κατά τους ελληνιστικούς χρόνους, τουλάχιστον δύο αιώνες μετά την παραγωγή του συγκεκριμένου αμφορέα, και,



4. Παράσταση του Έκτορα και της Ανδρομάχης, στο κέντρο. Δεξιά ο ετεροθαλής αδελφός του ήρωα Κεβρίονης και αριστερά ο Πάρις και η Ελένη. Χρήσιμες πληροφορίες αντλούμε από την παράσταση του αγγείου αυτού για τον οπλισμό και τη χρήση του αλόγου (ίππευση), την εποχή του αγγειογράφου. Μελανόμορφος κρατήρας, περ. 540 π.Χ. W rzburg, Martin von Wagner Museum der Universit t W rzburg.

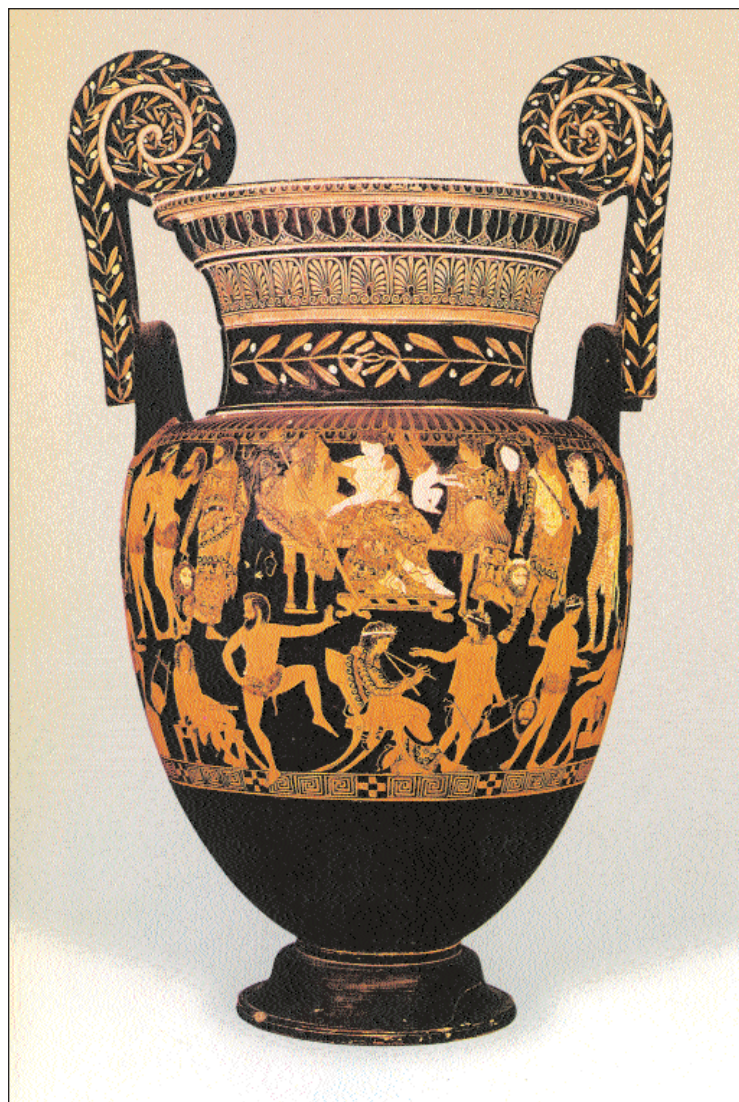
δεύτερον, η σκηνή της αγγειογραφίας δεν περιγράφεται στην ραψωδία Π. Κατά τη δική μας γνώμη, η λέξη «ΠΑΤΡΟΚΛΙΑ» της αγγειογραφίας αποτελεί σαφέστατη αναφορά σε ομώνυμο θεατρικό έργο – κάτι αντίστοιχο, π.χ., της *Ορέστειας*. Εξίσου σημαντική είναι η παράσταση που ζωγράφησε σε αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα του 490-480 π.Χ. ο Κλεοφράδης –βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο–, όπου όρθιος σε ένα βάθρο κάποιος κρατά βακτηρία στο δεξί του χέρι, ενώ από το στόμα του βγαίνουν ως γράμματα οι πρώτοι στίχοι μιας έμμετρης ποιητικής αφήγησης: «ΩΔΕ ΠΟΤ ΕΝ ΤΙΡΥΝΘΙ!». Η καθολικά αποδεκτή άποψη είναι πως στον αμφορέα απεικονίζεται ραψωδός. Ο στίχος όμως δεν προέρχεται από τα ομηρικά έπη ούτε γενικότερα από κάποιο γνωστό μας έπος. Μήπως, λοιπόν, δεν πρόκειται καν για ραψωδό; Μήπως πρόκειται για αφηγητή-βοσκό που εισάγει τους θεατές στο θέμα της τραγωδίας που θα ακολουθήσει, ή κλείνει επιγραμματικά την παράσταση; Μήπως ο αφηγητής είναι ο ίδιος ο συντάκτης-τραγωδός;

Το ότι οι αγγειογραφίες που γνωρίζουμε δεν αποδίδουν σκηνές από γνωστά σε μας θεατρικά έργα, δεν συνιστά μείζον πρόβλημα: από τη στιγμή που ξεφεύγουμε από το ένα κείμενο-πρότυπο των ομηρικών επών, τα υποψήφια κείμενα είναι πολυάριθμα – από τα οποία μάλιστα ελάχιστα μας είναι γνωστά. Περισσότερες πιθανότητες μάλιστα αγγειογράφησης θα είχε ένα έργο που δεν βραβεύτηκε και συνεπώς δεν θα είχε ελπίδες να ξαναπαιχτεί: οι συντελεστές του, που θα ένιωθαν αδικημένοι από τις βραβεύσεις, θα είχαν παραπάνω λόγους να απαθανάτισουν τη δημιουργία τους. Αυτή η φαινομενικά παράδοξη «φυσική επιλογή» των αγγειογραφικών παραστάσεων θα μπορούσε να αποτελέσει μία εξήγηση του ότι τα περισσότερα θέματα των αγγειογραφιών δεν σχετίζονται με τα (κατά κανόνα βραβευμένα) θεατρικά έργα που έχουν διασωθεί. Δεν πρέπει όμως να μας διαφεύγει και το ότι τα διασωθέντα θεατρικά έργα αποτελούν ελάχιστο ποσοστό της συνολικής παραγωγής, όπως αντίστοιχα ελάχιστο ποσοστό της συνολικής παραγωγής ζωγραφισμένων αγγείων αποτελούν αυτά που διασώθηκαν. Οι πιθανότητες, συνεπώς, σύμπτωσης μιας σωσμένης θεατρικής σκηνής με μια διατηρημένη αγγειογραφία είναι ελάχιστες.

Το παραπάνω παράδειγμα αρκεί να μας εμβάλει μια ακόμη υποψία: μήπως κάποια από τα άλλως άγνωστα ονόματα απεικονιζόμενων «ηρώων» σε κάποιες αγγειογραφίες δεν είναι καν ονόματα ηρώων αλλά των ηθοποιών που τους υποδύονται; Το ερώτημα, βεβαίως, αυτό δεν είναι δυνατό να απαντηθεί με τις διαθέσιμες σήμερα πληροφορίες. Δικαιούται όμως να αναμένει την απάντησή του από το μέλλον.

Το ότι τα ενδύματα και ο οπλισμός των ηρώων ανήκουν στην εποχή των αγγειογράφων ενισχύει την υπόθεση πως οι αγγειογραφίες κατά κανόνα αποδίδουν θεατρικές παραστάσεις της εποχής κατασκευής τους: αν επρόκειτο για απεικονίσεις επεισοδίων παρμένων ευθέως από τα έπη, κάποια –ανεπιτυχής έστω– απόπειρα προσέγγισης στον ομηρικό οπλισμό θα γινόταν. Οι αποδόσεις όμως των ασπίδων και μόνο αποκλείουν αυτό το ενδεχόμενο: στον Όμηρο οι ασπίδες έχουν πάντα ιμάντα, για να κρέμονται από το λαιμό του πολεμιστή, και μία μόνο λαβή, στις αγγειογραφίες έχουν πάντα δύο λαβές και ποτέ ιμάντα.

Συμπερασματικά: η αντιπαραβολή των ομηρικών επών με τις αγγειογραφικές παραστάσεις «επικών» επεισοδίων, προκειμένου να αντληθούν συμπεράσματα για τη χρονολόγηση των επών, αποδεικνύεται όχι απλώς προβληματική αλλά εσφαλμένη. Μια επανεξέταση αποδεικνύει ότι τα κίνητρα για τις αγγειογραφικές απεικονίσεις θα πρέπει να αναζητηθούν όχι τόσο στα ηρωικά «γεγονότα» του παρελθόντος όπως τα περιγράφουν τα έπη, όσο στις σύγχρονες των αγγειογράφων θεατρικές παραστάσεις και στην ανάμνηση της συμμετοχής σ' αυτές των χορηγών, των θεατρικών συγγραφέων, των ηθοποιών και ενδεχομένως κάποιων ακόμη παραγόντων της εποχής.



5. Στην πολυπρόσωπη αυτή σκηνή δεσπόζουν ο Διόνυσος με την Αριάδνη, ανάμεσα σε μέλη του χορού ενός σατυρικού δράματος και το συγγραφέα του, καθιστό να κρατά τον πάπυρο, και μουσικούς (εικονίζεται μάλιστα και ο διάσημος Θηβαίος αυλητής Πρόνομος). Αττικός ερυθρόμορφος κρατήρας που αποδίδεται στον λεγόμενο Ζωγράφου του Προνόμου (400-395 π.Χ.). Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Οι όποιες θετικές πλευρές αυτού του άρθρου οφείλουν πολλά στις καίριες παρατηρήσεις του δρος Αρχαιολογίας Γιώργου Δεληγιαννάκη.

<sup>1</sup> Βλ. πίνακες αγγειογραφιών με επεισόδια του τρωικού μυθολογικού κύκλου σε S. Muth (2006: 74, 232-3). Τα περισσότερα θέματα των απεικονίσεων καθώς και πολλοί κεντρικοί ήρωές τους δεν απαντούν στα έπη. Για παράδειγμα, η καταδίωξη και ο θάνατος του Τρωίλου απεικονίζεται στο 45% των αττικών αγγειογραφιών του δεύτερου τέταρτου του 6ου π.Χ. αιώνα (S. Muth, 2006: 76). Σύμφωνα με τον Jonathan Burgess, 2001: 90: «If we look at all the available evidence of early art, we can conclude that non-Homeric themes about the Trojan War were far more popular than Homeric ones».

<sup>2</sup> A. Snodgrass, 1998: 145. Βλ. ακόμη: 139, 143, 147.

<sup>3</sup> A. Snodgrass, 1998: 68.

<sup>4</sup> Αυτή είναι η άποψη του J. Burgess: «that artists would ignore such dominant poems and instead choose to portray the new, nongenuine myths inspired by them is inconceivable» (2001: 44). Η απάντηση στο αίτημα κατά τον Burgess βρίσκεται στον Τρωικό Κύκλο, που είναι αρχαιότερος των Επών. Το ότι τα

ομηρικά έπη άντλησαν από έναν αρχαιότερό τους επικό κύκλο δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Ο κύκλος αυτός, αλλοιωμένος από την επίδραση του χρόνου αλλά και των ίδιων των ομηρικών επών, σαφώς εξακολουθούσε να επιβιώνει στη λαϊκή παράδοση και να συμβάλλει –με μη δεσμευτικό όμως τρόπο– στην παραγωγή των νέων θεατρικών έργων. Αυτό όμως δεν συνεπάγεται πως οι αγγειογράφοι δεν γνώριζαν τα έπη. Άλλωστε οι αγγειογραφίες που απεικονίζουν γνήσια ομηρικά επεισόδια δεν πύκνωσαν ιδιαίτερα στην ύστερη αρχαιότητα, τότε που οι «ομηριστές» είχαν το πάνω χέρι.

<sup>5</sup> A. Snodgrass, 1998: ix.

<sup>6</sup> Ερώτημα που μετά τον Snodgrass (1998: 153) έθεσε με σαφήνεια η Susanne Muth (2006: 72), χωρίς όμως να δώσει ικανοποιητική απάντηση. Κατά τη δική της ερμηνεία, το φαινόμενο αυτής της περιέργης θεματικής επιλογής που «από πρώτη άποψη μας ξαφνιάζει και δείχνει ανεξήγητο» (87) βρίσκει την εξήγησή του σε μια τάση μεταφοράς των ηρώων στο επίπεδο του καθημερινού ανθρώπου («Verallt glichung» ή «Banalisierung der Helden» (79 κ.ε., ιδ. 86), τάση που αντιστοιχούσε στις κοινωνικοψυχολογικές ανάγκες των Αθηναίων εκείνης (:) της εποχής. Εντούτοις τούτη η υποτιθέμενη εξήγηση παραμένει η ίδια ανεξήγητη: σε κάθε έναν από τους αιώνες αυτής της μακράς εποχής θα μπορούσαν οι Αθηναίοι να βρουν τουλάχιστον μία καθαρά ομηρική εικόνα που να ταιριάζει στη δική τους καθημερινότητα: το ότι δεν την έβρισκαν δείχνει πως η εξήγηση πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Ας πάρουμε όμως και ένα συγκεκριμένο παράδειγμα μεταφοράς των ηρώων στο επίπεδο του καθημερινού ανθρώπου, κατά τη συγγραφέα: τη σκηνή όπου Αίαντας και Αχιλλέας παίζουν πεσσοί, μια σκηνή ιδιαίτερα προσφιλή στους αγγειογράφους άγνωστη όμως στα έπη. Παριστάνει αυτή κατ' ανάγκη την καθημερινή διασκέδαση των πολεμιστών πριν ή μετά τη μάχη; Όχι απαραίτητα. Η σκηνή θα μπορούσε κάλλιστα να έχει θέση σε ένα καθαρά ηρωικό επεισόδιο σαν κι αυτό της ραψωδίας Η (179-89), όπου οι πρώτοι των Αχαιών ρίχνουν κλήρο διεκδικώντας την τιμή της μονομαχίας με τον Έκτορα. Πιθανόν, π.χ., οι δύο ήρωες, σε κάποια σκηνή ποιήματος του Τρωικού Κύκλου ή κάποιου θεατρικού έργου από αυτά που δεν σώθηκαν, να διεκδικούσαν με τους πεσσοί τη θέση του πιο επικίνδυνου κέρατος του αχαιικού στρατοπέδου (του αριστερού ή του δεξιού) εν όψει της απόβασής τους στην Τρωάδα.

<sup>7</sup> A. Snodgrass, 1998: 45.

<sup>8</sup> I. Scheibler, 1992: 173-4.

<sup>9</sup> D. Trendall, 1997, ιδ. 207 κ.ε. και 220 κ.ε..

<sup>10</sup> Οι ειδικοί στα αγγεία αρχαιολόγοι, που δεν ήταν προσκολλημένοι ειδικά στα έπη και συνεπώς δεν αναζητούσαν στις αγγειογραφίες οπωσδήποτε ομηρικές σκηνές, είχαν προ πολλού υποπτευθεί ότι τουλάχιστον για κάποιες περιόδους κάτι τέτοιο συνέβαινε. Ο J. Boardman, π.χ., είχε τουλάχιστον από το 1975 διατυπώσει την υπόθεση πως αν και οι αττικοί αγγειογράφοι του πρώτου τετάρτου του 5ου αι. αντλούν συχνά τα θέματά τους από την *Ιλιάδα* και την *Ιλίου Πέριον*, αυτοί που ακολούθησαν «ήταν επηρεασμένοι από το θέατρο μάλλον παρά από το έπος» (1985: 266).

<sup>11</sup> «Der "Mythos Troia" als Ausstellungskonzept», στο M. Zimmermann (επιμ.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München 2006, σ. 206.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

BLUME H.-D., 1984, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt, ελλ. έκδ.: *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, ΜΙΕΤ, Αθήνα 4<sup>η</sup> 1999.

BOARDMAN J., 1975, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, Thames & Hudson, London, ελλ. έκδ.: *Αθηναϊκά ερυθρόμορφα αγγεία. Αρχαϊκή περίοδος*, μτφρ. Ε. Παπουτσάκη-Σερμπέτη / Γ. Χατζή, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1985.

BURGESS Jonathan, 2001, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore / London.

LOWENSTAM St., 1992, «The uses of vase-depictions in Homeric studies», *TAPA* 122, σ. 165-98.

MUTH Susanne, 2006, «Bilder des Troia-Mythos in der griechischen

Kunst», στο M. Zimmermann (επιμ.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München, σ. 71-88.

RASMUSSEN T. / N. SPIVEY (επιμ.), 1991, *Looking at Greek Vases*, Cambridge University Press, ελλ. έκδ.: *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία*, μτφρ. Θ. Ξένος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

SCHIEBLER I., 1983, *Griechische Töpferkunst*, München, ελλ. έκδ.: *Ελληνική κεραμική. Παραγωγή, εμπόριο και χρήση των αρχαίων ελληνικών αγγείων*, μτφρ. Ε. Μανακίδου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992.

SHERRATT E.S., 1990, «"Reading the texts": archaeology and the Homeric question», *Antiquity* 64, σ. 807-24.

SNODGRASS A.M., 1998, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge U.P.

TRENDALL A.D., 1997, «Φάρσα και τραγωδία στην κατωϊταλική αγγειογραφία», στο Rasmussen T. / N. Spivey (επιμ.), *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία*, μτφρ. Θ. Ξένος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ. 207-247.

W NSCHE Raimund, 2006, «Der "Mythos Troia" als Ausstellungskonzept», στο M. Zimmermann (επιμ.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München, σ. 194-210.

### The Homeric Epos and Its Representation

Vangelis Pantazis - Elisabeth Pantazis

The comparison of the Homeric narrations to the relevant vase painting depictions continues to be led by the conviction that each of the developmental stages of the epics was directly reflected on the vase representations of the period. According to this reasoning, a scrutiny of the epic repertoire on pottery would give a reliable answer to the issue of crystallization of the Homeric poems. However, the research carried on so far has denied this expectation and has, on the contrary, proved that: a. the vase paintings picturing Homeric episodes represent only a small percentage of the extant scenes decorating pottery, and b. this percentage is diminishing rather than increasing, the closer we approach the era in which the epic text takes its final form.

Therefore, we believe that the aforementioned comparison has been based on false preconditions, since the motive of representing Homeric scenes was not to commemorate the glorious deeds of the heroes of the past, but mainly to illustrate the accomplishments of those who performed them in the present and financed the vase painter: the play writers, sponsors, actors and all who had a good reason to remember themselves and remind to others an excellent theatrical performance, quite remote from the "stereotype" texts of the past. Consequently, it is useless to try to find in these vase paintings truthful representations of the epos and quite erroneous to use them as criterion when dating the Homeric poems, because the staged versions of the Trojan episodes were continuously changing and constantly departing from the text of the epic poetry.