



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**“ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ”**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**“Ο ΓΑΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΘΗΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΤΟΥ
ΣΟΦΟΚΛΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ”**

“ΜΠΡΑΓΚΑ ΜΑΡΙΑ”



ΡΟΔΟΣ, Ιούνιος 2019

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**“ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ”**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

“ΜΠΡΑΓΚΑ ΜΑΡΙΑ”

A.M.: 4372017019

**“Ο ΓΑΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΘΗΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΤΟΥ
ΣΟΦΟΚΛΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ”**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: κ. Μικεδάκη Μαρία

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: κ. Συρόπουλος Σπύρος, κ. Στεφανάκης Μανόλης

ΡΟΔΟΣ, Ιούνιος 2019

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας τη συγγραφή της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στους ανθρώπους χωρίς την υποστήριξη των οποίων το έργο δε θα έφτανε εις πέρας.

Καταρχάς θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την αρχική επιβλέπουσα της εργασίας και μέλος της τριμελούς επιτροπής κ. Μικεδάκη Μαρία για την καθοριστική συμβολή της στην επιλογή του θέματος, τη βοήθεια και την καθοδήγησή της στη συγκέντρωση του υλικού, τις πολύτιμες επιστημονικές συμβουλές της, αλλά και για την άψογη συνεργασία που είχαμε κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας.

Ξεχωριστά θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου, τον σύντροφό μου και τον γιο μου, που χάρη στη δική τους ηθική και υλική συμπαράσταση το όνειρο ολοκλήρωσης αυτής της εργασίας αλλά και του Μεταπτυχιακού κύκλου Σπουδών μου έγινε πραγματικότητα. Ένα ευχαριστώ είναι η ελάχιστη ανταπόδοση στη βοήθεια που μου πρόσφεραν.

Στον λατρεμένο μου πατέρα....

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη.....	
Abstract.....	
Εισαγωγή: Στόχοι, μεθοδολογία, ερευνητικές υποθέσεις και δομή εργασίας.....	1
ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	5
1. Η φύση του θεσμού του γάμου κατά την κλασική εποχή.....	5
2. Πολιτική και κοινωνική εξέλιξη του θεσμού του γάμου από του Σόλωνα έως τον Περικλή.....	6
3. Προϋποθέσεις εγκυρότητας ενός γάμου.....	10
4. Ηλικία γάμου.....	11
5. Εποχή τέλεσης του γάμου.....	14
6. Οι δύο τύποι γάμου.....	14
7. Γάμος με <i>έγγυή</i> ή <i>έγγυήσις</i>	16
7.1. Ο θεσμός της προίκας.....	19
7.2. Το τελετουργικό του γάμου.....	20
7.2.1. Τα <i>προαύλια</i> (ή <i>προτέλεια</i> , ή <i>προγάμια</i> ή <i>άπαρχαί</i>).....	21
7.2.1.1. <i>Προτέλεια</i>	22
7.2.1.2. <i>Άπαρχαί</i>	23
7.2.1.3. <i>Λουτροφορία</i>	24
7.2.1.4. Το έθιμο του τελετουργικού ύπνου με τον <i>παῖ ἀμφιθαλή</i>	26
7.2.2. Ο κυρίως γάμος (<i>ἔκδοσις</i>).....	27
7.2.2.1. Εορταστικός στολισμός των <i>οίκων</i>	27
7.2.2.3. <i>Γαμική Θοίνη</i> ή <i>Γαμοδαισία</i> ή <i>Ἐιλαπίνη</i> (γαμήλιο συμπόσιο).....	29
7.2.2.4. <i>Ανακαλυπτήρια</i>	31
7.2.2.5. Η <i>γαμήλια πομπή</i>	32
7.2.3. Τελετουργικά έθιμα ενσωμάτωσης της νύφης στον <i>νέο οίκο</i>	34
7.2.3.1 <i>Καταχύσματα</i>	34
7.2.3.2.Τα <i>επιθαλάμια</i> τραγούδια.....	36
7.2.4. <i>Ἐπαύλια</i>	36
9. Γάμος με <i>ἐπιδικασία</i> - Ο θεσμός της <i>ἐπικλήρου κόρης</i>	38
10. Η κοινωνική θέση της γυναίκας στην κλασική εποχή και ο θεσμός του γάμου ως αναγκαιότητα και ως μέσο εξασφάλισης της θέσης τους στην κοινωνία.....	40
ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	44
Η απεικόνιση του γάμου στις παραστάσεις των αττικών ερυθρόμορφων αγγείων της κλασικής εποχής.....	44
1. Το σχήμα και η χρήση των κυριότερων ερυθρόμορφων αγγείων με απεικονίσεις γαμήλιων παραστάσεων.....	44
1.1. Λέβης Γαμικός.....	44
1.2. Λουτροφόρος.....	45
2. Ανάλυση γαμήλιων παραστάσεων αττικών ερυθρόμορφων αγγείων.....	47
2.1. Η πράξη της <i>έγγυής</i>	47
2.2. Θυσίες/αναθήματα της νύφης προς τους θεούς (<i>Προτέλεια</i> , <i>Άπαρχαί</i>).....	49
2.2.1. Προτέλεια.....	49
2.2.2. Άπαρχαί.....	51
2.3. Παῖς Ἀμφιθαλής.....	52
2.4. Λουτροφορία.....	54
2.5. Το καθαυτό γαμήλιο λουτρό νύφης.....	59
2.6. Λουτρό γαμπρού.....	61
2.7. Προετοιμασία της νύφης.....	64

2.8. Νυμφοστολείν.....	65
2.9. Γαμοδαισία.....	75
2.10. Γαμήλιος χορός.....	79

2.11. Ανακαλυπτήρια- καταχύσματα.....	84
2.12. Γαμήλια πομπή.....	88
2.12.1. Πομπές με άρμα.....	88
2.12.2. Χαμαιποῦς γαμήλιες πομπές.....	93
2.13. Το έθιμο προσφοράς κυδωνιού στη νύφη κατά την άφιξή της στον συζυγικό οίκο.....	100
2.14. Έπαύλια.....	102
3. Σύγκριση ερυθρόμορφης και μελανόμορφης αγγειογραφίας-στοιχεία που προκύπτουν από τα αναλυθέντα αγγεία για τη θέση των γυναικών στον γάμο και την κοινωνία γενικότερα.....	113
ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....	120
1. Ο θεσμός του γάμου και ο ρόλος της γυναίκας στην τραγωδία και ιδιαίτερα στις τραγωδίες του Σοφοκλή.....	120
2. Ο θεσμός του γάμου στις <i>Τραχίνιαι</i>	125
2.1. Το βίωμα του φόβου για τον γάμο: από την παρθενία μέχρι και τη συζυγική ζωή.....	126
2.2. Από την παρασυζυγία στη διασάλευση του οίκου - γάμου.....	133
2.3. Από την Οιχαλία ένωση στη φρικτή γαμήλια ένωση.....	136
3. Ο θεσμός του γάμου στην <i>Αντιγόνη</i> του Σοφοκλή.....	138
3.1. Απόρριψη του γάμου και προσκόλληση στον πατρικό οίκο.....	140
3.2. Διαστρέβλωση της γαμήλιας τελετουργίας και μεταφορικές εικόνες αντίθεσης μεταξύ παρθένου και έγγαμης γυναίκας.....	141
3.3. Η προετοιμασία για τον «γάμο» - θάνατο της Αντιγόνης.....	142
3.4. Τρίτο Στάσιμο (στ. 781-805).....	143
3.5. Δ΄ Επεισόδιο. (στ. 801-943) Ο θρήνος της Αντιγόνης. Αντίφαση;.....	144
3.6. Ο θάνατος της Αντιγόνης ως γαμήλιο τελετουργικό.....	146
4. Ο γάμος στην <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή.....	148
4.1. Επιμονή σε μια μόνιμη παρθενία.....	148
Συμπεράσματα.....	154
Βιβλιογραφία.....	158
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	168
Κατάλογος Εικόνων.....	169
Προέλευση Εικονογραφικού Υλικού.....	179
Γλωσσάριο.....	183

Περίληψη

Η συγκεκριμένη εργασία έχει ως στόχο να συνεισφέρει στον εμπλουτισμό των γνώσεων σχετικά με τον θεσμό του γάμου κατά την περίοδο της κλασικής εποχής στην πόλη της Αθήνας και τη λειτουργία του ως δραματικού μοτίβου στην αρχαία ελληνική τραγωδία του 5ου αιώνα π. Χ. και συγκεκριμένα σε κάποιες από τις τραγωδίες του Σοφοκλή. Παράλληλα αποσκοπεί στη μελέτη της γαμήλιας αττικής αγγειογραφίας της κλασικής περιόδου και διερευνά το ερώτημα αν και κατά πόσο οι γαμήλιες παραστάσεις των αγγείων συμφωνούν με τις γραπτές πηγές από τη λογοτεχνία, τους δικανικούς και ρητορικούς λόγους των φιλοσόφων και τα κείμενα της αρχαίας τραγωδίας. Περιγράφονται όλα τα στάδια της γαμήλιας τελετουργίας και μελετώνται τρία σωζόμενα δράματα του Σοφοκλή, των οποίων η πλοκή είτε έχει ως επίκεντρο τον θεσμό του γάμου είτε ενυπάρχουν σε αυτή κάποια στοιχεία που σχετίζονται με αυτόν: *Τραχίνιαι*, *Αντιγόνη*, *Ηλέκτρα*. Τόσο η περιγραφή του θεσμού του γάμου στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας όσο και η ανάλυση των τριών τραγωδιών του Σοφοκλή, αλλά και η περιγραφή των γαμήλιων παραστάσεων των αγγείων επικεντρώνουν την προσοχή τους κυρίως στο γυναικείο φύλο και στο πώς αυτό βιώνει την εμπειρία της γαμήλιας ένωσης. Το αγγειογραφικό υλικό που εξετάζεται χρονολογείται από τον 5ο αι. π. Χ. μέχρι τα τέλη περίπου του 4ου αι. π. Χ. Πρόκειται στην ουσία για ερυθρόμορφα αγγεία των αττικών εργαστηρίων. Δεδομένου ότι οι γαμήλιες παραστάσεις αποτελούσαν δημοφιλές εικονογραφικό μοτίβο της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας κατά την κλασική περίοδο, μέσω της μελέτης τους συγκεντρώνονται αρκετά στοιχεία που οδηγούν στην καλύτερη κατανόηση του θεσμού του γάμου. Η έρευνα βασίστηκε σε μαρτυρίες αρχαίων πηγών, δικανικών και ρητορικών λόγων και του αττικού οικογενειακού δίκαιου, στα κείμενα των επιλεγμένων σωζόμενων δραμάτων, καθώς και στη γενικότερη βιβλιογραφία που εστιάζει στον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο του θεσμού του γάμου κατά την κλασική περίοδο.

Abstract

This particular project aims to contribute to the enrichment of the knowledge about the institution of marriage during the classical period in the city of Athens and its function as a dramatic motif in the ancient Greek tragedy of the 5th century BC and in particular in some of the tragedies of Sophocles. At the same time, it aims at studying the Classical Attic pottery and explores the question whether and to what extent wedding vases are in agreement with the written sources of literature, the jurisprudence and rhetoric of the philosophers and the texts of the ancient tragedy. All the stages of the wedding ceremony are described and three surviving Sophocles' writings are studied, whose plot either focuses on the institution of marriage or there are some elements related to it: *Trachiniae*, *Antigone*, *Electra*. Both the description of the marriage institution in the classical Athens society as well as the analysis of the three Sophocles' tragedies, as well as the description of the wedding vases, focus mainly on the female sex and how it experiences the experience of the marriage union. The pottery material examined dates back to the 5th century until the end of the 4th century BC. These are essentially red-figure vases from Athens laboratories. Taking into consideration the fact that wedding scenes were a most popular illustrative theme in red-figure pottery during the classical period, several clues that have been gathered through this study, leads to a greater comprehension of the marriage institution. The research was based on testimonies of ancient sources, forensic and rhetorical speeches and Attic family law, the texts of the selected surviving tragedies, as well as the wider bibliography focusing on the social and political role of the institution of marriage during the classical period.

Εισαγωγή: Στόχοι, μεθοδολογία, ερευνητικές υποθέσεις και δομή εργασίας

Έναυσμα για την εκπόνηση της συγκεκριμένης μεταπτυχιακής εργασίας αποτέλεσε η πρόταση της διδάσκουσας και επόπτριας μου, κ. Μικεδάκη Μαρίας, να μελετηθεί από μέρος μου ο θεσμός του γάμου στην αρχαία Αθήνα κατά την περίοδο της κλασικής εποχής και να περιγραφεί πώς αυτός ο θεσμός παρουσιάζεται τόσο σε κάποιες από τις τραγωδίες του Σοφοκλή όσο και στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία των κλασικών χρόνων. Ο περιορισμός της παρούσας μελέτης χρονικά κατά την κλασική περίοδο, δηλαδή κατά τον 5ο και 4ο αιώνα π. Χ. και τοπικά στην πόλη της Αθήνας, αποφασίστηκε κατόπιν συνεννοήσεως με την κ. Μικεδάκη, όχι μόνο επειδή το πεδίο έρευνας είναι ιδιαίτερα μεγάλο και δε θα ήταν δυνατό να καλυφθεί στο πλαίσιο μιας μεταπτυχιακής εργασίας, αλλά κυρίως επειδή οι περισσότερες πληροφορίες για τον θεσμό του γάμου προέρχονται είτε από αρχαίες γραπτές πηγές Αθηναίων φιλοσόφων και ρητόρων είτε από αττικές αγγειογραφικές παραστάσεις της κλασικής εποχής. Παρόλαυτα, όπου κρίνεται σημαντικό πως οι λεπτομέρειες σχετικά με τη σημασία του θεσμού του γάμου στην αθηναϊκή ελληνική κοινωνία της κλασικής εποχής θα καταστούν πιο σαφείς, πραγματοποιούνται κάποιες συγκρίσεις και με άλλες χρονικές περιόδους ή άλλες πόλεις του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

Πιο συγκεκριμένα, κύρια επιδίωξη της παρούσας μελέτης είναι η παρουσίαση και περιγραφή όλων των σταδίων της γαμήλιας τελετουργίας στην Αθήνα των κλασικών χρόνων, η προσπάθεια ένταξής τους και ερμηνείας τους σε τρεις από τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή αλλά και η παρουσίαση της εικονογραφικής σύνθεσης του θεσμού του γάμου στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία του 5ου και 4ου αιώνα π. Χ. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί πως δίνεται ιδιαίτερο βάρος στην περιγραφή του ρόλου της γυναίκας στα πλαίσια της γαμήλιας συμβίωσης, αλλά και της κοινωνίας γενικότερα, προκειμένου να γίνει περισσότερο κατανοητή η λειτουργία του γάμου στην Αθήνα του 5ου και 4ου αι. π. Χ.

Τα ερωτήματα στα οποία επιχειρεί να απαντήσει η συγκεκριμένη έρευνα είναι τα εξής:

α) Ποια ήταν τα στάδια της γαμήλιας τελετουργίας στην Αθήνα της κλασικής εποχής; Ποιος ο ρόλος της γυναίκας σε αυτά; Ποια ήταν η θέση της γυναίκας μέσα στα πλαίσια του *οίκου*; Αντικατοπτρίζεται η κοινωνική θέση της μέσα στα πλαίσια του γάμου; Ήταν μια ενεργητική παρουσία στο όλο τελετουργικό ή μια παθητική αποδέκτης των όσων συνέβαιναν γύρω της;

β) Πώς αναπτύσσεται και πώς λειτουργεί στην αρχαία τραγωδία και ειδικότερα στις τραγωδίες του Σοφοκλή ο θεσμός του γάμου; Παρουσιάζεται ως κάτι θετικό στη ζωή των γυναικών; Συμφωνούν τα όσα παραθέτουν οι γραπτές πηγές για τον θεσμό του γάμου με όσα παρουσιάζονται στις αρχαίες τραγωδίες; Τι συμβαίνει με τις νεαρές παρθένες των τραγωδιών που είναι στα πρόθυρα του γάμου; Γιατί δεν καταφέρνουν να φτάσουν στην ολοκλήρωση τους μέσω της γαμήλιας ένωσης;

γ) Σε ποιον βαθμό οι παραστάσεις των αττικών ερυθρόμορφων αγγειογραφιών απεικονίζουν αυτά που αναφέρονται στις γραπτές πηγές; Υπάρχει κάποια διαφοροποίηση; Συμφωνούν οι γραπτές πηγές από την λογοτεχνία με τα αρχαιολογικά στοιχεία; Με άλλα λόγια οι ερυθρόμορφες παραστάσεις των αττικών αγγείων της κλασικής περιόδου περιγράφουν τη βιωμένη πραγματικότητα της εποχής ή παρουσιάζουν μια ιδεαλιστική εικόνα της γυναικείας πραγματικότητας και του γάμου γενικότερα; Μήπως, επίσης, η εικονογραφία μπορεί να συμβάλει ακόμα περισσότερο στην καλύτερη κατανόηση του θεσμού του γάμου;

Πηγή άντλησης των πληροφοριών στην παρούσα έρευνα αποτελούν κυρίως οι μαρτυρίες αρχαίων φιλολογικών και λογοτεχνικών πηγών της κλασικής περιόδου (ρητορικοί και δικανικοί λόγοι, κείμενα επιλεγμένων τραγωδιών) αλλά και η γενικότερη βιβλιογραφία που επικεντρώνεται στην τελετή του γάμου στην αρχαία Ελλάδα και ειδικότερα στην Αθήνα των κλασικών χρόνων. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί πως κάποιες μαρτυρίες όψιμων συγγραφέων και λεξικογράφων, που αναφέρονται στις γαμήλιες συνήθειες και πρακτικές της κλασικής εποχής, πρόκειται να αναφερθούν, προκειμένου να συμπληρώσουν την εικόνα της έρευνας. Επίσης, πολλές πληροφορίες αντλούνται από τη βιβλιογραφία που εστιάζει στην κοινωνική θέση της γυναίκας κατά την κλασική εποχή, αλλά και στη λειτουργία του θεσμού του γάμου ως δομικού στοιχείου στην αρχαία τραγωδία και κυρίως στις τραγωδίες του Σοφοκλή. Πολλά αποσπάσματα είτε αρχαίων πηγών είτε στίχων από τις τραγωδίες παρατίθενται σε υποσημείωση, προκειμένου να γίνει καλύτερη η κατανόηση του εξεταζόμενου κάθε φορά θέματος. Τέλος, σημαντική πηγή κατανόησης του θεσμού του γάμου αποτελούν οι αττικές ερυθρόμορφες γαμήλιες αγγειογραφικές παραστάσεις της κλασικής εποχής, οι οποίες απεικονίζουν όλα τα στάδια της γαμήλιας τελετουργίας, φανερώνοντας ταυτόχρονα και τον ρόλο της γυναίκας μέσα σε αυτά.

Η εργασία αποτελείται από τρεις γενικές ενότητες οι οποίες περιλαμβάνουν και συγκεκριμένες υποενότητες. Στο σημείο αυτό θα γίνει μια αναφορά των θεμάτων που παρουσιάζει η κάθε ενότητα.

Η πρώτη ενότητα ασχολείται κυρίως με την έννοια της φύσης του θεσμού του γάμου κατά την κλασική εποχή. Συγκεκριμένα περιγράφονται οι προϋποθέσεις εγκυρότητας ενός γάμου, η χρονολογία αλλά και η κατάλληλη ηλικία τέλεσης του γάμου, οι δύο τύποι γάμων της κλασικής εποχής, ο θεσμός της προίκας αλλά και της *επικλήρου* κόρης, και, τέλος, όλα τα στάδια της γαμήλιας τελετουργίας. Κατά τη συγγραφή αυτής της ενότητας κρίθηκε χρήσιμο να αναφερθούν και ορισμένα γενικότερα στοιχεία που αφορούν το ιστορικό πλαίσιο του θεσμού του γάμου, την εξέλιξη του δηλαδή από την αρχαϊκή έως και την κλασική εποχή, προκειμένου να αναδειχθεί συγκριτικά η μεγαλύτερη αξία που αποδόθηκε στον γάμο κατά την κλασική περίοδο, αλλά και το εύρος των μετασχηματισμών που έφερε η εμφάνιση της *πόλεως* και η εγκαθίδρυση μιας δημοκρατικής πολιτείας στον τομέα των γαμήλιων πρακτικών. Επιπροσθέτως, στην ενότητα αυτή περιγράφεται και η θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία της κλασικής εποχής και ειδικότερα ο ρόλος της μέσα στα πλαίσια του γάμου και του *οίκου*. Η περιγραφή της γυναικείας πραγματικότητας στην Αθήνα θεωρήθηκε σημαντική προκειμένου να γίνει περισσότερο κατανοητός όχι μόνο ο θεσμός του γάμου αλλά και ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται η γυναίκα-νύφη στις αγγειογραφικές παραστάσεις αλλά και ο τρόπος που παρουσιάζεται η γυναίκα στα δραματικά κείμενα του Σοφοκλή.

Η δεύτερη ενότητα της εργασίας διαρθρώνεται με γνώμονα το σωζόμενο εικονογραφικό υλικό των γαμήλιων παραστάσεων στα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία της κλασικής εποχής. Ωστόσο, λόγω της περιορισμένης έκτασης της εργασίας, δεν ήταν δυνατόν να γίνει η περιγραφή όλων των σχετικών αγγείων. Για τον λόγο αυτόν κρίθηκε σκόπιμο να παρουσιαστούν επιλεκτικά και αντιπροσωπευτικά κάποιες γαμήλιες παραστάσεις με απώτερο στόχο να αποδειχτεί η σπουδαιότητά τους στην έρευνα, εφόσον τα εικονογραφικά θέματά τους αντικατοπτρίζουν σε αρκετά μεγάλο βαθμό τις αντιλήψεις που επικρατούσαν στην κοινωνία των κλασικών χρόνων κυρίως σε σχέση με τη γαμήλια τελετή, τη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία αλλά και τις κοινωνικές δομές γενικότερα. Πιο συγκεκριμένα η επιλογή των παραστάσεων έγινε με βάση τα εικονογραφικά τους θέματα η περιγραφή των οποίων ακολουθεί τη σειρά με την οποία πραγματοποιούνται κατά τη γαμήλια τελετουργία. Τα περισσότερα γαμήλια εικονογραφικά μοτίβα που αναλύονται είναι εκείνα που απεικονίζονται στα σώματα των αγγείων και όχι στα υπόστατα ή στο σημείο κάτω από τις λαβές. Μιλώντας πιο συγκεκριμένα η ενότητα χωρίζεται σε τρεις υποενότητες: Στην πρώτη, παρουσιάζονται τα κυριότερα αγγεία που απεικονίζουν γαμήλιες παραστάσεις, ο *γαμικός λέβητας* και η *λουτροφόρος*. Η δεύτερη ενότητα αφορά την περιγραφή και ανάλυση της εικονογραφίας των αγγείων, μια περιγραφή που, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ακολουθεί τα στάδια της

γαμήλιας τελετής, ενώ η τρίτη εστιάζει σε κάποια συμπεράσματα, τα οποία προκύπτουν τόσο από τη σύγκριση των ερυθρόμορφων αγγείων με τα μελανόμορφα αγγεία της αρχαϊκής εποχής, όσο και από τη σύγκριση των εικονογραφικών δεδομένων με τη θέση της γυναίκας στον γάμο κατά τη διάρκεια της κλασικής εποχής.

Η τρίτη ενότητα, η οποία χωρίζεται σε τρεις υποενότητες, ασχολείται με την παρουσίαση του θεσμού του γάμου στις τραγωδίες του Σοφοκλή. Συγκεκριμένα μελετώνται τρία ακέραια σωζόμενα σοφοκλεία δράματα, οι *Τραχίνιαι*, η *Αντιγόνη* και η *Ηλέκτρα*, και επιχειρείται μέσα από την ανάλυσή τους να αποτυπωθεί ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται και κυρίως πώς βιώνεται ο θεσμός του γάμου από την πλευρά των κεντρικών ηρωίδων. Με άλλα λόγια η ανάλυση των έργων στηρίζεται στην περιγραφή των πράξεων και των λόγων των γυναικών και κατά πόσο αυτές οι πράξεις συγκλίνουν ή αποκλίνουν από τον θεσμικό ρόλο που τους αναλογούσε στα πλαίσια της γαμήλιας συμβίωσης αλλά και της αθηναϊκής κοινωνίας γενικότερα. Αναλυτικά εισαγωγικά στοιχεία σε σχέση με τη χρονολόγηση, το ιστορικό πλαίσιο και την πλοκή των εκάστοτε δραμάτων δεν παρουσιάζονται, παρά μόνο αναφέρονται στοιχεία της πλοκής τους που έχουν απόλυτη σχέση με τον θεσμό του γάμου. Αναλυτικότερα, η πρώτη υποενότητα περιγράφει γενικά τον θεσμό του γάμου και τη θέση της γυναίκας στην αρχαία τραγωδία και ειδικότερα στον Σοφοκλή. Η δεύτερη υποενότητα περιγράφει τον θεσμό του γάμου στις *Τραχίνιαι*, σε μια τραγωδία στην οποία κύριο θέμα προβληματισμού αποτελεί η “σύγκρουση” του συζυγικού ζεύγους Ηρακλή και Δηϊάνειρας στα πλαίσια του γάμου τους, μια σύγκρουση που οδηγεί και τους δύο σε οδυνηρά και καταστροφικά αποτελέσματα. Στην τρίτη υποενότητα, στην *Αντιγόνη*, προβάλλεται το θλιβερό γεγονός του πρώιμου θανάτου μιας νεαρής *παρθένου*, η οποία μετατρέπει τον γάμο της σε θάνατο, και τον θάνατό της σε γάμο. Τέλος, στην τέταρτη υποενότητα, στην *Ηλέκτρα*, περιγράφεται το πώς βιώνει μια ανύπαντρη *παρθένος* την κατάσταση της αγαμίας της και εξετάζεται, κυρίως, αν η απόφαση της Ηλέκτρας να μένει ανύπαντρη είναι εσκεμμένη ή όχι.

Αφού παρουσιαστούν και οι τρεις γενικές ενότητες της εργασίας ακολουθούν τα γενικά συμπεράσματα που εξήχθησαν κατά την αποπεράτωση της εργασίας.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1. Η φύση του θεσμού του γάμου κατά την κλασική εποχή

Ο γάμος από τα ομηρικά έπη έως τα κλασικά χρόνια αποτέλεσε μια σημαντική έκφραση του ιδιωτικού βίου. Ιδιαίτερα για τους ανθρώπους που εμπλέκονταν άμεσα σε αυτόν, τη νύφη δηλαδή και τον γαμπρό, υπήρξε ένα πολύ σημαντικό γεγονός της ζωής τους, εφόσον μέσω της πραγματοποίησής του, εκπλήρωναν τη μετάβασή τους από ένα στάδιο της ζωής τους σε κάποιο άλλο.¹ Στην ιστορική του ανέλιξη ο θεσμός του γάμου πέρασε από πολλά και διαφορετικά στάδια, ενώ ήδη από τον 6ο αι. π. Χ. ξεκίνησε να σχετίζεται άμεσα με τις αξίες και τη λειτουργία της δημόσιας ζωής.²

Κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου ο ελληνικός γάμος δεν ήταν ένας θεσμός με μοναδική και σαφώς καθορισμένη νομική μορφή. Ήταν κυρίως ιδιωτική υπόθεση, στην οποία η πολιτεία δεν παρενέβαινε: δεν καταγραφόταν, δηλαδή, σε καμιά επίσημη ληξιαρχική πράξη.³ Επίσης, δεν είχε θρησκευτικό χαρακτήρα, δεν ήταν δηλαδή συνδεδεμένος με την επίσημη θρησκευτική ζωή και δεν ήταν μια πράξη που τελούνταν μέσα σε ναούς.⁴ Αποτελούσε κυρίως μια κοινωνική σύμβαση με οικονομικές, πολιτικές και πρακτικές προεκτάσεις και με απώτερο στόχο τη διαίωνιση της οικογένειας στα πλαίσια της αναπαραγωγής νόμιμων πολιτών.⁵ Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως στην Αθήνα του 5ου αι. π. Χ. δεν συναντάται ο θεσμός του γάμου ορισμένος με ακρίβεια, ενώ ο Αριστοτέλης σημειώνει πως δεν υπήρχε λέξη στα ελληνικά που να περιγράφει την ένωση του άνδρα και της γυναίκας: “*άνωνμος ή γυναικός και ανδρός σύζευξις*”.⁶

Παρόλαυτα, ο γάμος, σαν επιταγή της φύσης⁷ ήταν υποχρεωτικός τόσο για τους άντρες όσο και για τις γυναίκες, χωρίς όμως να υπάρχει αντίστοιχη νομική υποχρέωση ή να προβλέπονται ποινικές κυρώσεις για τους άγαμους. Η αγαμία ήταν κυρίως επιλήψιμη από ηθικής πλευράς.⁸ Ο

1 Oakley - Sinos (1993) 3. Για τα τελετουργικά στάδια μετάβασης της νύφης και του γαμπρού με βάση τη θεωρία του V. Gennep, βλ. Oakley - Sinos (1993) 3.

2 Αντωνίου (1986) 26.

3 Πετροπούλου (2000) 295 & Smith- Plantzos (2012) 483 & Reinsberg (1999) 44-45.

4 Αντωνίου (1986) 26.

5 Sygroulos (2003) 16.

6 Vernant (2005) 68.

7 Πλάτων, *Νόμοι*, 721γ.

8 Λιακόπουλος (1999) 108.

Αριστοτέλης⁹, ωστόσο, αναφέρει πως ορισμένα αξιώματα, όπως του στρατηγού και του υπάρχου, καταλαμβάνονταν αποκλειστικά από άνδρες που είχαν νόμιμα τέκνα από *γαμετή* γυναίκα, δηλαδή από γυναίκα την οποία είχαν παντρευτεί.¹⁰ Γενικότερα, για τους αρχαίους Έλληνες ο γάμος ήταν μια ιερή πράξη, που έπρεπε να καθιερωθεί θρησκευτικά (μέσω θυσιών στους γαμήλιους θεούς), αλλά και να αποκτήσει το κύρος της Πολιτείας: “...μετά θεῶν και ιερῶν γάμων”.¹¹

2. Πολιτική και κοινωνική εξέλιξη του θεσμού του γάμου από του Σόλωνα έως τον Περικλή.

Αποφασιστικό ρόλο για τη συμβολή του θεσμού του γάμου στη δημόσια ζωή της Αθήνας έπαιξε ο νομικός καθορισμός για τη σύναξη γάμου ενός τύπου, που είχε γενική νομική ισχύ. Δεν είναι βέβαιο αν ο Σόλωνας στις αρχές του 6ου αι. π. Χ. ή ο Κλεισθένης στο τέλος του αιώνα, είχε ρυθμίσει τη συγκεκριμένη διάταξη, σύμφωνα με την οποία κάθε γάμος, για να είναι έγκυρος, έπρεπε να έχει συναφθεί με *έγγυη*,¹² με ένα δηλαδή “προφορικό” συμβόλαιο, μια επίσημη συμφωνία μεταξύ του κηδεμόνα της μέλλουσας νύφης (φυσικού πατέρα ή άλλου εκπροσώπου της σύμφωνα με τον νόμο) και του μέλλοντα γαμπρού,¹³ και με *έκδοσιν*, δηλαδή με τη παράδοση της νύφης στον γαμπρό.¹⁴ Το σίγουρο πάντως είναι πως ο Κλεισθένης παρέλαβε την οικογενειακή πολιτική του Σόλωνα και την εξέλιξε περισσότερο.¹⁵

Ξεκινώντας από την εποχή του Σόλωνα, ο γάμος ως πυρήνας της οικογένειας άρχισε να παίζει αδιάλειπτα έναν θεμελιώδη ρόλο και να αποκτά ιδιαίτερη πολιτική σημασία. Ο Αθηναίος νομοθέτης ερχόμενος σε ρήξη με το υφιστάμενο καθεστώς που αναγνώριζε τα αποκλειστικά προνόμια της κληρονομικής αριστοκρατίας, κατέστησε τον θεσμό του γάμου αντικείμενο του δημόσιου δικαίου και υπόθεση της κρατικής κοινότητας.¹⁶ Συγκεκριμένα, ο Σόλωνας ήταν ο

9 Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, IV, 2.

10 Βρεττός (2003) 17 & Vernant (2005) 69.

11 Βρεττός (2003) 11.

12 Ο όρος θα αναλυθεί σε παρακάτω ξεχωριστό κεφάλαιο, σελ. 16-19.

13 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 35.

14 Ο νόμος για τη σύναξη ενός γάμου με *έγγυη* περιέχεται σε έναν λόγο του Δημοσθένη (*Κατά Στεφάνου Β*, 46 & 18): “Είναι νόμιμα τα παιδιά μιας γυναίκας η οποία δόθηκε σε γάμο κανονικά από τον πατέρα της ή τον, από τον ίδιο πατέρα, αδερφό της ή από τον παππού της από τη μεριά του πατέρα της. Εάν δεν υπάρχει κανένας από τους τελευταίους αυτούς, στις περιπτώσεις που η κόρη είναι επίκληρος, θα πρέπει να πάρει ως άντρα τον συγγενή της εκείνο κάτω από την προστασία του οποίου τελεί. Ειδεμή θα τελεί υπό την προστασία εκείνου τον οποίο ο πατέρας της θα ορίσει ως προστάτη της”.

15 Reinsberg (1999) 45.

16 Reinsberg (1999) 39.

πρώτος που επιχείρησε νομικές ρυθμίσεις για τον γάμο και τα κληρονομικά δικαιώματα. Με το τιμοκρατικό σύστημα που εισήγαγε στα 594 π. Χ. κατέστησε τη μικρή πυρηνική οικογένεια αυτόνομη και ανεξάρτητη από τις *φρατρίες* και τα γένη. Στη λογική της προστασίας της μικρής οικογένειας καθόρισε την υπαγωγή της κάτω από την αρμοδιότητα ενός κρατικού υπαλλήλου, του Επώνυμου άρχοντα (*άρχων Επώνυμος*), που ήταν, πλέον, υπεύθυνος για τα ζητήματα του οικογενειακού δικαίου. Είχε την ευθύνη για θέματα κληρονομικών διαφορών, για τις ορφανές κόρες, καθώς και για τις εγκυμονούσες χήρες.¹⁷ Επίσης, ως μέτρο κατά της υπερβολικής κατάτμησης της πατρικής έγγειας περιουσίας κατά τη διάρκεια ενός γάμου, απαγόρευσε τις μεγάλες προίκες και όρισε η μέλλουσα νύφη να παίρνει μαζί της μόνο τρία *μάτια* και κάποια σκευή ελάχιστης αξίας. Στον *Βίο του Σόλωνα*, ο Πλούταρχος γράφει πως ο νομοθέτης επέβαλε αυτό το μέτρο προκειμένου ο γάμος να μην γίνεται με σκοπό τα χρήματα και να μην καταντάει μια απλή αγοραπωλησία. Παράλληλα, ο Σόλωνας εισήγαγε τον θεσμό της διαθήκης και ψήφισε νόμους για την *έπικληρο* κόρη.¹⁸ Κατά την εποχή του Αθηναίου νομοθέτη εκτός από τους γάμους που είχαν συναφθεί με τον προδιαγεγραμμένο τύπο της *έγγυης* φαίνεται να ήταν νομικά αναγνωρισμένοι και οι ελεύθεροι γάμοι μεταξύ των πολιτών, εφόσον πληρούσαν την κοινωνική πραγματικότητα ενός γάμου, δηλαδή το *συνοικειν*. Τα τέκνα όμως τέτοιων γαμήλιων ενώσεων είχαν κατά τα φαινόμενα πολιτικά δικαιώματα και υστερούσαν από τους νόμιμους γιους ως προς το κληρονομικό δικαίωμα.¹⁹

Με την ανάπτυξη των δημοκρατικών δομών στην Αθήνα η κρατική επίδραση πάνω στην περιοχή της οικογένειας και του γάμου ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο και ιδιαίτερα ο θεσμός του γάμου, ως θεσμικά ρυθμισμένη σχέση για τον άντρα και τη γυναίκα που μετέχουν σε αυτόν, απέκτησε ακόμα περισσότερη σπουδαιότητα. Οι γαμήλιες ενώσεις έπαψαν να αποτελούν ατομική δύναμη της αριστοκρατίας και δεν είχαν πλέον ως στόχο να εγκαθιδρύσουν σχέσεις δύναμης ή αμοιβαίων εξυπηρετήσεων ανάμεσα σε ισχυρές οικογένειες. Ο γάμος και η οικογένεια αποτελούσαν πλέον κοινωνική υποχρέωση των πολιτών προκειμένου να διαιωιστούν οι *οίκοι*, οι οικογενειακές εστίες που συγκροτούσαν την πόλη, δηλαδή να διασφαλιστεί -καθώς γίνονται πιο αυστηρές οι ρυθμίσεις του γάμου- η μονιμότητα της ίδιας της πόλης, η σταθερή της αναπαραγωγή μέσω της τεκνοποιίας κυρίως.²⁰ Με άλλα λόγια ο γάμος δεν αποτελούσε προσωπική υπόθεση, αλλά κύριο θεμέλιο της πολιτικής κοινότητας. Αφορούσε στο σύνολο την πόλη, η οποία προκειμένου να διαφυλάξει τη

17 Foley (2001) 76.

18 Για τον θεσμό της *έπικληρου* κόρης θα γίνει ιδιαίτερη μνεία παρακάτω, σελ. 38-40.

19 Reinsberg (1999) 39, 42, 45. & Μίσιου (1999) 2.

20 Vernant (2005) 69 & Reinsberg (1999) 39 & Βερέττας (2006) 39. Αν και ο προφανής λόγος για τη σύναψη του γάμου ήταν η διαίωσιση του είδους και μέσω αυτού η σταθερότητα της πόλης, δεν έπαυαν να γίνονται γάμοι μεταξύ ισχυρών οικογενειών για τη σύναψη συμμαχιών ή συνασπισμών, βλ. Γκιρτζή (2008) 57.

συνοχή και την καθαρότητά της καθόρισε ένα ειδικό και αυστηρό νομικό πλαίσιο για τη νόμιμη ένωση των δύο φύλων.²¹

Πιο συγκεκριμένα, μεταξύ της *πόλεως* και του *οίκου* υπήρχε αμοιβαιότητα, διαδραστικότητα και άμεση επικοινωνία.²² Η *πόλις* προστάτευε τον θεσμό του γάμου και ο κρατικός σχεδιασμός ανύψωσε σε λειτουργική αρχή της *πόλεως* την ατομική υπευθυνότητα και την αυτονομία της κάθε οικογένειας, οδηγώντας με τον τρόπο αυτόν σε ενίσχυση της κρατικής επίδρασης πάνω στην περιοχή της οικογένειας και του γάμου, ο οποίος θεμελιώνει τον οίκο.²³ Από την άλλη, ο *οίκος*, ως κομμάτι της ευρύτερης πολιτικής κοινότητας, βοηθούσε σημαντικά στη σταθερότητα, συνοχή και καθαρότητα της πόλης, μέσω του ισχυρού πολιτικού χαρακτήρα του θεσμού του γάμου.²⁴ Και αυτό γιατί ο γάμος γινόταν προς το συμφέρον της *πόλεως*, καθώς αποσκοπούσε κατά κύριο λόγο στην εξασφάλιση της συνέχειας της ταυτότητάς της, μέσω της απόκτησης νόμιμων παιδιών και μάλιστα αρσενικών, τα οποία θα γίνονταν άξιοι συνεχιστές του οίκου και της πατρικής περιουσίας.²⁵ Για τον γάμο προς το συμφέρον της πόλης ο Πλάτωνας αναφέρει: “ *Καί παντός εἷς ἔστω μῦθος γάμου. Τόν γάρ τῇ πόλει δεῖ συμφέροντα μνηστεύειν γάμον ἕκαστον, οὐ τόν ἥδιστο αὐτῷ [...]*”. (Κατά γενικό κανόνα ένας και μόνο να είναι ο λόγος για τον γάμο: ότι πρέπει δηλαδή να συνάπτει κανείς γάμο, όχι αυτόν που θεωρεί τον πιο ευχάριστο, αλλά αυτόν που είναι προς το συμφέρον της πόλης).²⁶

Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται σαφές πως η ανεκτικότητα για τους ελεύθερους γάμους που ίσχυε μέχρι τότε και η αντίληψη που είχε ο νόμος για τα παράνομα παιδιά, δεν μπορούσαν να βρίσκονται σε συμφωνία με τις απαιτήσεις του δημοκρατικού συστήματος. Με τις κλεισθένειες μεταρρυθμίσεις, για να θεωρηθεί ένας γάμος έγκυρος, ήταν υποχρεωτικό ο άντρας να είναι Αθηναίος πολίτης, η γυναίκα να έχει γεννηθεί ελεύθερη και ο γάμος τους να έχει συναφθεί σύμφωνα με τον τύπο που ήταν ήδη καθιερωμένος από το κράτος, δηλαδή με *έγγυη*.²⁷

Παρόλο που ο γάμος υπήρξε βασική αστική αξία ήδη από τον 5ο αι. π. Χ., γύρω στο 451-450 π. Χ με το περί πολιτικών δικαιωμάτων διάταγμα του Περικλή²⁸ ο θεσμός του γάμου ανάγεται στον

21 Δεληκωστόπουλος (2007) 168-169.

22 Ormand (1999) 9-14. Στα *Ηθικά Νικομάχεια* (Α' 1102 α 18) ο Αριστοτέλης παρουσιάζει τον *οίκο* ως αναγκαίο θεσμό για την πόλη.

23 Reinsberg (1999) 45 & Lacey (1968) 112-113, 140 & Δημοσθένης, *Κατά Νεαίρας*, 122: «Τὸ γὰρ συνοικεῖν τοῦτ' ἔστιν, ὃς ἂν παιδοποιῆται καὶ εἰσάγη εἰς τε τοὺς φράτερας καὶ δημότας τοὺς υἱεῖς, καὶ τὰς θυγατέρας ἐκδιδῶ ὡς αὐτοῦ οὔσας τοῖς ἀνδράσιν», πρβλ. Reinsberg (1999) 45.

24 Seaford (2003) 206-209 & Oakley - Sinos (1993) 4.

25 Seaford (2003) 470. Η απόκτηση κόρης ήταν λιγότερο επιθυμητή, καθώς η οικογένειά της θα έπρεπε αργότερα να την προικίσει για να την παντρέψει, βλ. Sabetai (2009) 289 & Lacey (1968) 111-112, 129.

26 Βρεττός (2003) 12.

27 Reinsberg (1999) 45-46.

28 Ο νόμος αυτός αναφέρεται από τον Αριστοτέλη στην *Αθηναίων Πολιτεία*, 26.4. Τον νόμο αυτό τον παραθέτει και ο Πλούταρχος στον *Βίο του Περικλή* (37), βλ. Μίσιου (1999) 2.

βασικότερο κοινωνικό θεσμό της περιόδου. Παράλληλα με την αυστηροποίηση των κριτηρίων για τη χορήγηση πολιτικών δικαιωμάτων, αυστηροποιήθηκαν και οι σχετικοί με τον γάμο νόμοι.²⁹ Πιο συγκεκριμένα, ο Περικλής, ταυτόχρονα με τους μέχρι τότε ισχύοντες όρους για έναν νόμιμο γάμο, απαίτησε και οι δυο γονείς να είναι Αθηναίοι πολίτες, για να εγγυώνται για τα τέκνα τους νόμιμη γέννηση και είσοδο στην τάξη των πολιτών.³⁰ Ο νόμος αυτός του Περικλή καθιστά σαφές πόσο σημαντικός κρατικός θεσμός είχε γίνει ο γάμος ως τρόπος ζωής. Με τον καθορισμό ενός μοναδικού έγκυρου τύπου για τη σύναψη του γάμου και την αναγνώριση νόμιμου γάμου αποκλειστικά μόνο σε Αθηναίους πολίτες και γυναίκες Αθηναίες, επιδιώχθηκαν κυρίως πολιτικοί σκοποί (ο Περικλής ενδιαφερόταν να εξασφαλίσει για την πόλη μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα των πολιτών της) και επιβλήθηκαν κοινωνικές αλλαγές, που εξυπηρετούσαν την προστασία της κοινότητας της πόλεως και την ισχυροποιούσαν.³¹

Ανεξαρτήτως των ειδικών κινήτρων πίσω από τη θέσπιση αυτού του νόμου, δεν πρέπει να αγνοηθεί πως βάσει αυτού του νόμου ο ρόλος των γυναικών στην αθηναϊκή κοινωνία έγινε πολύ πιο σημαντικός από πριν. Οι νέες νομικές ρυθμίσεις ενίσχυσαν τη θέση της γυναίκας γιατί και αυτή αποκτούσε πλέον έναν αναγνωρισμένο ρόλο για το ποιος έχει δικαίωμα να γίνει πολίτης. Πράγματι, ενώ μέχρι την εποχή του Περικλή η Αθηναία μητέρα δεν είχε κανέναν νόμιμο ρόλο στη μεταβίβαση της ιδιότητας του *πολίτη* στους γιους της, με τον νόμο αυτόν δημιουργείται μια θέση για την ανιούσα γραμμή συγγένειας από την πλευρά της, ορίζοντας ως *πολίτη* εκείνον που είχε γεννηθεί “ἐξ ἀμφοῖν ἀστοῖν”.³² Το αδιαμφισβήτητο επακόλουθο ήταν η αύξηση της ισχύος των γυναικών της Αθήνας έναντι των ξένων αλλά και η ανανέωση του ενδιαφέροντος για τη γυναικεία ύπαρξη,

29 Seaford (2003) 329.

30 Reinsberg (1999) 45 & Sabetai (2009) 294. Ο νόμος έλεγε: “Αν κάποιος δώσει σε γάμο σε έναν Αθηναίο μια ξένη γυναίκα παρουσιάζοντάς την για κόρη του, αυτός χάνει όλα τα δικαιώματά του ως πολίτης και η περιουσία του θα δημευτεί υπέρ του κράτους και το ένα τρίτο της θα δοθεί σε αυτόν που κατήγγειλε την πράξη”, βλ. Κολόμποβα-Οζερέτσκαγια (1988) 81. Επίσης, σύμφωνα με τον MacDowell (2009) 238, αν κάποιος ξένος ή μια ξένη γινόταν σύζυγος ενός Αθηναίου πολίτη, μπορούσε να μηνυθεί με “γραφή” και αν ήταν ένοχος/η πουλιόταν ως δούλος/α, ενώ ο Αθηναίος πολίτης καταδικαζόταν με πρόστιμο 1000 δραχμών.

31 Reinsberg (1999) 47. Ωστόσο, ο νόμος αυτός δεν ήταν απόλυτα σεβαστός καθ όλη τη διάρκεια του 5ου και 4ου αι. π. Χ. Ο ίδιος ο Περικλής δεν δίστασε να δεχτεί ως νόμιμο γιο του το παιδί που έκανε με την εταίρα Ασπασία, που ήταν ξένη, αφού καταγόταν από τη Μίλητο. Σύμφωνα με τον Θουκυδίδη στο τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου χρειάστηκε ο νόμος αυτός να τεθεί εκ νέου, φροντίζοντας να μη δοθεί η αναδρομική ισχύ του, πιθανότατα επειδή ο πόλεμος είχε επιφέρει σημαντική μείωση του πληθυσμού και δεν μπορούσε η πόλη να στερηθεί τους γιους από Αθηναίους πατέρες, έστω και αν η μητέρα τους δεν άνηκε στην πολιτική κοινότητα. Τον 4ο αι. π. Χ. αν και ο νόμος παρέμενε σε ισχύ, εντούτοις, από κάποιους δικανικούς λόγους γίνεται αντιληπτό ότι πάντα υπήρχε κάποιος τρόπος παράκαμψής του, βλ. Mosse (1996) 48.

32 Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, 26,4 & MacDowell (2009) 107.

θεωρώντας την Αθηναία σύζυγο άξια να γεννήσει νόμιμα τέκνα.³³ Η έγνοια για την ευημερία της γυναίκας στον γάμο εκφράστηκε και μέσα από νόμους που διασφάλιζαν την προίκα της.³⁴

3. Προϋποθέσεις εγκυρότητας ενός γάμου

Σύμφωνα με τους θεσπισμένους νόμους της Αθήνας την περίοδο των κλασικών χρόνων, απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύναψη και την εγκυρότητα ενός γάμου ήταν η εξασφάλιση της ηλικιακής ωριμότητας και συνεπώς της σωματικής πληρότητας τόσο του άντρα όσο και της γυναίκας.³⁵ Ωστόσο, δεν έχει διασωθεί κανένα νομοθετικό κείμενο που να μας δίνει πληροφορίες για την ακριβή ηλικία την οποία έπρεπε να έχει ένας άντρας ή μια κοπέλα προκειμένου να παντρευτούν, ούτε υπήρχε στην αρχαιότητα κανένας ρητός κανόνας σχετικός με την κατάλληλη ηλικία. Το πρόβλημα για το ποιο έτος ήταν το πλέον κατάλληλο για τη σύναψη γάμου αποτέλεσε θέμα επανειλημμένων συζητήσεων μεταξύ των Ελλήνων φιλοσόφων.³⁶

Ως δεύτερη προϋπόθεση για να είναι έγκυρος ένας γάμος και να χαρακτηρίζονται *γνήσια* τα τέκνα που προέρχονταν από αυτόν, ήταν και ο άντρας και η γυναίκα να κατάγονται από γονείς γνήσιους γόνους αθηναϊκών οικογενειών.³⁷ Όπως αναφέρθηκε και ανωτέρω, μετά το νομοθετικό διάταγμα του Περικλή (451/450 π. Χ.) απαγορευόταν στην Αθήνα η τέλεση μικτών γάμων, γάμων δηλαδή μεταξύ Αθηναίων πολιτών και ξένων γυναικών και αντίστροφα. Η μοναδική και εξαιρετικά σπάνια περίπτωση όπου επιτρεπόταν η σύναψη γάμου μεταξύ ξένου άντρα και Ατθίδας ήταν όταν στους κατοίκους της πόλης που άνηκε ο πρώτος, είχε παραχωρηθεί το δικαίωμα της *επιγαμίας*.³⁸

Τρίτη προϋπόθεση ήταν η μη ύπαρξη ορισμένης συγγένειας μεταξύ των ερχόμενων σε γάμο προσώπων. Συγκεκριμένα, μια γυναίκα απαγορευόταν να συνάψει γάμο με ανιόντα ή κατιόντα ευθείας γραμμής (παππού, πατέρα, γιο, εγγονό), αλλά και με αδελφό ή ετεροθαλή ομομήτριο αδελφό. Μπορούσε, όμως, να παντρευτεί τον εξ υιοθεσίας αδελφό της, τον θείο της, τον ετεροθαλή ομοπάτριο αδελφό της, τον ανιψιό της και οποιονδήποτε άλλον πιο μακρινό συγγενή της.³⁹ Αυτή η πρακτική, να γίνονται δηλαδή γάμοι μεταξύ συγγενικών οικογενειών, αποδεικνυε τη θέληση,

33 Reinsberg (1999) 46-48 & MacDowel (2009) 108 & Παπαδοπούλου (2008) 151.

34 Sabetai (2009) 294.

35 Ξενίδου-Schild (2001) 287.

36 Πετροπούλου (2000) 282. Στο επόμενο κεφάλαιο (σελ. 11-13) θα αναλυθούν οι απόψεις αυτές λεπτομερώς.

37 Δημάκης (1986) 80, 81.

38 Foley (2001) 75-76. Τέτοιες περιπτώσεις παραχώρησης του δικαιώματος της επιγαμίας από την Αθήνα ήταν κατά τα τέλη του 5ου. π. Χ. σε κάποιες πόλεις της Εύβοιας και το 401 περίπου π. Χ. σε κάποιους *μετοίκους* που βοήθησαν σημαντικά στην απελευθέρωση του 403 π. Χ.

39 MacDowell (2009) 137.

ιδιαίτερα των ισχυρότερων τάξεων, να διατηρήσουν την περιουσία τους εντός του δικού τους οίκου.⁴⁰

Δεδομένου ότι η νομική ρύθμιση του γάμου στηριζόταν στη θεμελιακή για το αττικό δίκαιο αρχή της μονογαμίας, απαγορευόταν επίσης να παντρευτεί κάποιος εάν είχε ήδη τελέσει προηγούμενο γάμο ο οποίος δεν είχε λυθεί διαζύγιο.⁴¹

Τέλος, τελευταία αλλά πολύ βασική προϋπόθεση για την τέλεση ενός έγκυρου γάμου ήταν να είχε πραγματοποιηθεί η διαδικασία της *έγγυης*.

4. Ηλικία γάμου

Η αρχαιότερη μαρτυρία για την ιδεώδη ηλικία πραγματοποίησης ενός γάμου βρίσκεται στον Ησίοδο. Στο διδακτικό του έργο *Έργα και Ημέραι* (700 περ. π. Χ.) νουθετεί τους σύγχρονούς του σε ποια ηλικία πρέπει να παντρεύονται:⁴² “*Ωραῖος δὲ γυναῖκα τεὸν ποτὶ οἶκον ἄγεσθαι, μήτε τριηκόντων ἑτέων μάλα πόλλ’ ἀπολείπων μήτ’ ἐπιθείς μάλα πολλὰ· γάμος δὲ τοι ὄριος οὗτος· ἢ δὲ γυνὴ τέτορ’ ἠβώοι, πέμπτῳ δὲ γαμοῖτο. παρθενηκὴν δὲ γαμεῖν, ὥς κ’ ἤθεα κεδνὰ διδάξης*”⁴³ Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Ησίοδο, ο άντρας έπρεπε να είναι γύρω στα τριάντα, ενώ αντίθετα η γυναίκα όφειλε να παντρευτεί αμέσως μετά την ολοκλήρωση τεσσάρων ετών στην ήβη, ή όπως θα λέγαμε σήμερα, κατά την εφηβική ηλικία. Ο υπολογισμός της ηλικίας γάμου με βάση τη γυναικεία ήβη είναι πιθανότατα αρχαϊκό στοιχείο το οποίο οι Έλληνες της εποχής του Ησίοδου μοιράζονταν και με άλλους Ινδοευρωπαίους.⁴⁴ Το πώς όμως καθοριζόταν η αρχή της ήβης δεν ήταν γνωστό. Σημαντικότερο βιολογικό φαινόμενο ήταν η έναρξη της εμμηνορρυσίας, αφού χωρίς αυτή δεν ήταν

40 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 36. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, η Κλυταμνήστρα ρωτάει τον σύζυγό της αν έχει ελέγξει τη γενεαλογία και το οικονομικό status του γαμπρού: “ τοῦνομα μὲν οὖν παῖδ’ οἶδ’ ὅτῳ κατήνεσας, γένους δὲ ποίου χῶπόθεν, μαθεῖν θέλω. ” (στ. 694-5)

41 Δημάκης (1986) 80. Πρέπει να σημειωθεί πως δεν έχει διασωθεί κάποιος νόμος που να επιβάλλει τον μονογαμικό τύπο οικογένειας, αλλά και ούτε πρέπει να συνδεθεί η μονογαμία με κάποιου είδους ηθική. Άλλωστε ο Δημοσθένης στο *Κατὰ Νεαίρας*, 59.118-122 λόγο του αναφέρει πως κάθε Αθηναίος μπορούσε να έχει κατά κάποιον τρόπο τρεις γυναίκες: τη σύζυγό του με την οποία θα αποκτά νόμιμα τέκνα, την παλλακίδα για την καθημερινή φροντίδα του σώματος και τέλος την εταίρα για πνευματική και σωματική ηδονή, βλ. Cantarella (1985) 94, 95. Μάλλον η μονογαμία θα πρέπει να συνδεθεί με την απόκτηση κυρίως γνήσιων κληρονόμων.

42 Πετροπούλου (2000) 282.

43 Ησίοδος, *Έργα και Ημέραι*, 695-699.

44 Σε αρχαιότερα περσικά και ινδικά κείμενα η πρώτη εμμηνορρυσία είναι terminus post quem (= χρονικό όριο μετά το οποίο) μια κοπέλα έπρεπε να παντρευτεί, βλ. Πετροπούλου (2000) 283.

δυνατή η τεκνοποίηση, η οποία ήταν ο κυριότερος στόχος του αρχαίου γάμου. Αν και ο Ησίοδος ήταν από τη Βοιωτία, παρόμοιες αντιλήψεις φαίνεται πως επικρατούσαν και στην Αθήνα κατά την κλασική περίοδο.⁴⁵

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τους Αθηναίους άντρες φαίνεται ότι μπορούσαν να παντρευτούν από τη στιγμή της ενηλικίωσής του, που συνέπιπτε με το δέκατο όγδοο έτος της ηλικίας τους.⁴⁶ Ωστόσο τις περισσότερες φορές δεν παντρεύονταν πριν από τα τριάντα, ηλικία που συνιστούσαν και οι φιλόσοφοι και οι νομοθέτες. Σύμφωνα με ελεγεία του Σόλωνα, η συνιστώμενη ηλικία γάμου για τους άντρες ήταν μεταξύ των είκοσι εφτά και τριάντα τεσσάρων ετών.⁴⁷ Ο Αριστοτέλης⁴⁸ θεωρούσε κατάλληλη ηλικία αυτή των 37 ετών ή και λίγο πιο νωρίς, ενώ ο Πλάτωνας⁴⁹ την ηλικία των 30 έως 35 ετών. Μάλιστα ο Πλάτωνας πρότεινε και την επιβολή ετήσιου προστίμου στους άντρες οι οποίοι δεν είχαν παντρευτεί μέχρι τη συγκεκριμένη ηλικία.⁵⁰

Όσον αφορά στη γυναίκα, τα κείμενα των φιλοσόφων αφήνουν να εννοηθεί ότι οι νεαρές κοπέλες παντρεύονταν σε δυσανάλογα νεότερη ηλικία από εκείνη των αντρών.⁵¹ Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη⁵² η ενδεδειγμένη ηλικία γάμου ήταν αυτή των δεκαοκτώ ετών, ενώ ο Πλάτωνας⁵³ καθόριζε το όριο των δεκαέξι έως είκοσι ετών. Δικαιολογώντας το δέκατο όγδοο έτος της ηλικίας των γυναικών ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι: α) οι νεαρές κοπέλες που παντρεύονται πολύ νωρίς καταπονούνται υπερβολικά στον τοκετό με αποτέλεσμα οι πιο πολλές να πεθαίνουν ή να γεννούν ελαττωματικά παιδιά, β) οι νεαρές γυναίκες γίνονται ακόλαστες όταν συνουσιάζονται από μικρή ηλικία και γ) η ανάπτυξη των νεαρών αγοριών βλάπτεται, αν συνουσιαστούν, πριν ολοκληρωθεί η ανάπτυξη του σπέρματος.⁵⁴ Σε αντίθεση όμως με τα λεγόμενα των φιλοσόφων αυτό που γινόταν αρκετές φορές στην πράξη, ήταν ο κηδεμόνας των κοριτσιών να φροντίζει για την “αποκατάστασή” τους πριν ακόμα κλείσουν τα δεκαέξι.⁵⁵

45 Πετροπούλου (2000) 282, 283.

46 Δημάκης (1986) 79. Η ιδεώδης ηλικία γάμου για τους άντρες δεν είχε σχέση ούτε με την εφηβεία ούτε με την ενηλικίωση τους, αλλά με την ακμή ή την ωριμότητά τους.

47 Πετροπούλου (2000) 283.

48 Αριστοτέλης, Πολιτικά, 1335a: “διὸ τὰς μὲν ἀρμόττει περὶ τὴν τῶν ὀκτωκαίδεκα ἐτῶν ἡλικίαν συζευγνύναι, τοὺς δ’ ἐπτά καὶ τριάκοντα [ἢ μικρόν]”.

49 Πλάτων, Νόμοι, ΣΤ’ 785b: “γάμου δὲ ὄρον εἶναι κόρη μὲν ἀπὸ ἑκκαίδεκα ἐτῶν εἰς εἴκοσι, τὸν μακρότατον χρόνον ἀφωρισμένον, κόρη δὲ ἀπὸ τριάκοντα μέχρι τῶν πέντε καὶ τριάκοντα.”, βλ. Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 135.

50 Πλάτων, Νόμοι ΣΤ, 721 b: “Γαμεῖν δέ, ἐπειδὴν ἐτῶν ἢ τις τριάκοντα, μέχρι ἐτῶν πέντε καὶ τριάκοντα, εἰ δὲ μή, ζημιῶσθαι χρήμασιν τε καὶ ἀτιμία, χρήμασι μὲν τόσοις καὶ τόσοις, τῇ καὶ τῇ δὲ ἀτιμία”.

51 Ξενίδου-Schild (2001) 287.

52 ο. π. σημ. 40.

53 Πλάτων, Νόμοι, ΣΤ’ 785b

54 ο. π. σημ. 40.

55 Βρεττός (2003) 25.

Πίσω από αυτή τη μεγάλη διαφορά ηλικίας ανάμεσα στον γαμπρό και τη νύφη, κρύβονταν πανάρχαιες κοινωνικές αντιλήψεις αλλά και λόγοι που σχετίζονταν με λανθασμένες γνώσεις για την ανθρώπινη φυσιολογία. Για παράδειγμα οι Αθηναίοι θεωρούσαν πως ο γάμος και η εγκυμοσύνη αποτελούσαν θεραπεία για τη συναισθηματική γυναικεία αστάθεια. Αυτή η πανάρχαια αντίληψη βρίσκει έκφραση σε μεταγενέστερη ιατρική πραγματεία, που περιλαμβάνεται στο ιπποκρατικό corpus (τομ. 8, *Περί Παρθενιών*, 1.3 κ.ε) σύμφωνα με την οποία τα ανύπαντρα κορίτσια που βρίσκονταν σε ηλικία γάμου, αλλά δεν είχαν ακόμα νυμφευθεί, έρεπαν προς το παραλήρημα, φοβούνταν το σκοτάδι και κυριεύονταν από οράματα που τους προκαλούσαν την επιθυμία να απαγονιστούν ή να πηδήξουν μέσα σε πηγάδια. Ο μόνος τρόπος αντιμετώπισης της επικίνδυνης αυτής συμπεριφοράς των νεαρών *παρθένων* ήταν να παντρευτούν όσο το δυνατόν γρηγορότερα.⁵⁶

Σύμφωνα με την Pomeroy, ένας πολύ σοβαρός λόγος για την επίσπευση του γάμου των γυναικών ήταν η διαδεδομένη στην αρχαιότητα άποψη περί “φιληδονίας” των νεαρών κοριτσιών από τη στιγμή που άρχιζαν να έχουν εμμηνορροσία.⁵⁷ Η ανάρμοστη σεξουαλική συμπεριφορά των γυναικών δεν ήταν κοινωνικά αποδεκτή, γι’ αυτό και ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας ήταν σημαντικό στοιχείο στην οργάνωση της αθηναϊκής κοινωνίας.⁵⁸ Αν σε όλα τα παραπάνω προσθέσουμε και τη φανατική εμμονή των Αθηναίων στην αγνότητα και την *παρθενία* των θυγατέρων τους πριν τον γάμο, γίνεται αντιληπτό γιατί οι Αθηναίες κόρες έπρεπε να παντρευτούν όσο το δυνατόν νωρίτερα.⁵⁹ Αρκεί, επίσης, να θυμηθούμε την υπόμνηση του Ησίοδου: “*παρθένα να παντρεύεσαι, για να της μάθεις σεμνούς τρόπους*”.⁶⁰

Όσον αφορά την τακτική που υπαγόρευε οι άντρες να παντρεύονται γύρω στα τριάντα, αυτή οφειλόταν τόσο σε λόγους ευγονίας όσο και σε σοβαρούς λόγους “οικογενειακού προγραμματισμού”. Σύμφωνα με την Β. Ξενίδου-Schild, στην περίπτωση που ένας άντρας παντρευόταν στην ηλικία των τριάντα ετών, ήταν περίπου εξήντα ετών όταν ο μεγαλύτερος γιος και κληρονόμος του έφτανε σε ηλικία γάμου. Έτσι θα μπορούσε πιο εύκολα να αποσυρθεί από τα καθήκοντά του απέναντι στον *οίκο*, και να αναλάβει ο γιος τα βάρη της οικογένειας, κυρίως στον οικονομικό τομέα.⁶¹

56 King (1983) 113-115 & Candarella (1985) 97 & Foley (2001) 114 & Πετροπούλου (2000) 286-287.

57 Ξενίδου-Schild (2001) 499, υποσημ. 28.

58 Blondel- Gamel- Rabinowitz- Zweig (1999) 52.

59 Ξενίδου-Schild (2001) 288. Εφόσον το κύριο νόημα του γάμου επικεντρωνόταν στην απόκτηση νόμιμων απογόνων θα έπρεπε με κάθε τρόπο να είναι εξασφαλισμένη η νομιμότητα των τέκνων. Για τον λόγο αυτόν, αλλά και λόγω της έλλειψης των σημερινών μεθόδων τεκμηρίωσης της πατρότητας, ήταν επιβεβλημένο η νύφη να είναι παρθένα, βλ. Blanck (2007) 175.

60 Ησίοδος, *Έργα και Ημέραι*, στ. 699.

61 Ξενίδου-Schild (2001) 287.

Η μεγάλη αυτή διαφορά ηλικίας μεταξύ άντρα και γυναίκας σήμαινε πως η νεαρή σύζυγος υπέκειτο εξολοκλήρου στον άντρα της ως προς την πνευματική και ψυχική εξέλιξή της. Και αυτό το έλλειμμα, μάλιστα, αξιολογούνταν από την αθηναϊκή κοινωνία ανοιχτά ως προτέρημα, ενώ η δυνατότητα να διαμορφωθεί η γυναίκα από τον σύζυγό της αποτελούσε μεγάλη αρετή.⁶²

5. Εποχή τέλεσης του γάμου

Ο χρόνος τέλεσης του γάμου δεν ήταν τυχαίος, αλλά περιοριζόταν τις περισσότερες φορές και ως προς την εποχή αλλά και ως προς τις ημέρες του μήνα. Αν και, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη⁶³ δεν ήταν δεσμευτικό, η καλύτερη εποχή για την τέλεση ενός γάμου ήταν ο χειμώνας και συγκεκριμένα ο έβδομος μήνας του αττικού ημερολογίου, ο *Γαμηλιών* (με το σημερινό ημερολόγιο μεταξύ 22 Δεκεμβρίου και 22 Ιανουαρίου), που ήταν αφιερωμένος στον ιερό γάμου του *Τέλειου* Δία και της *Ήρας* της *Τελείας* (*Θεογαμία*). Ο Ησίοδος, μάλιστα, όριζε και τις κατάλληλες ημέρες για τον γάμο⁶⁴: Επρόκειτο για την τέταρτη του μήνα, εφόσον κανείς έβλεπε τους οίωνους που θα ήταν οι καλύτεροι για την πράξη αυτή, ενώ έπρεπε να αποφεύγονται οι πέμπτες του μήνα, γιατί τότε κυκλοφορούσαν οι Ερινύες.⁶⁵ Επίσης, για τη σύναψη ενός γάμου προτιμούσαν την πανσέληνο. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, όταν η Κλυταμνήστρα ρωτάει τον Αγαμέμνονα πότε θα γίνει ο γάμος της κόρης τους, εκείνος αποκρίνεται: “*ὅταν σελήνης εὐτυχῆς ἔλθῃ κύκλος*”.⁶⁶

6. Οι δύο τύποι γάμου

Στην Αθήνα της κλασικής εποχής ένας γάμος μπορούσε να συναφθεί με δύο τρόπους, είτε μέσω της *ἐγγύης* ή *ἐγγύησις*, είτε μέσω της *ἐπίδικασίας* (*ἐπίδοκμασία*).⁶⁷ Στην πρώτη περίπτωση, ο γάμος τελούνταν με την παράδοση της νύφης από τον *κύριο* της, που ήταν ο πατέρας ή ο κηδεμόνας της,

62 Reinsberg (1999) 60.

63 Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1335α. “*Περί μὲν οὖν τοῦ πότε δεῖ ποιείσθαι τὴν σύζευξιν εἴρηται, τοῖς δὲ περὶ τὴν ὥραν χρόνοις δεῖ χρήσθαι οἷς οἱ πολλοὶ χρώνται, καλῶς και νῦν ὀρίσαντες χειμῶνος τὴν συναυλίαν ποιείσθαι ταύτην*”.

64 Ησίοδος, *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, στ. 800-804: “*Ἐν δὲ τετάρτῃ μηνὸς ἄγεσθ' εἰς οἶκον ἄκοιτιν / οἰωνοὺς κρίνας οἱ ἐπ' ἔργματι τούτῳ ἄριστοι./ Πέμπτας δ' ἐξαλέασθαι, ἐπεὶ χαλεπαὶ τε καὶ αἰναί· / ἐν πέμπτῃ γάρ φασιν Ἐρινύας ἀμφιπολεῦειν / Ὀρκον γεινόμενον, τὸν Ἔρις τέκε πῆμ' ἐπιόρκους*”.

65 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 36.

66 Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 717.

67 Sanchez- Ellart (2013) 4.317 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 36.

στον γαμπρό με την παρουσία μαρτύρων, ενώ η περίπτωση του γάμου με *επιδικασία* ή *έπιδοκμασία*, εφαρμόζονταν μόνο σε κοπέλες των οποίων ο πατέρας είχε πεθάνει. Οι συγκεκριμένες κοπέλες χαρακτηρίζονταν ως *έπίκληροι*, αφού αποτελούσαν τις μοναδικές κληρονόμους του αποθνήσκοντος πατέρα και *έπίδικοι*, επειδή ο γάμος τους γινόταν με απόφαση δικαστηρίου που έκρινε αν η απαίτηση ενός πολίτη να παντρευτεί μια *έπίκληρο* ήταν νόμιμη ή όχι.⁶⁸

Για την τυπική διεξαγωγή της τελετής του γάμου οι γνώσεις μας είναι ελλιπείς, αφού οι αρχαιολογικές και γραμματειακές πηγές είναι τόσο ανεπαρκής, ώστε να αποδίδουν στο τελετουργικό μόνο αδρά χαρακτηριστικά.⁶⁹ Οι κυριότερες γραπτές μαρτυρίες που σώζονται προέρχονται ως επί το πλείστον από ποιητές, φιλοσόφους, ιστορικούς, τραγικούς, κωμωδιογράφους, αγγειογράφους της κλασικής εποχής, αλλά και από συγγραφείς της αυτοκρατορικής εποχής, συνήθως από λεξικογράφους και σχολιαστές που αναφέρονται κυρίως στα έθιμα του γάμου που επικρατούσαν την περίοδο του 5ου αι. π. Χ. στην Ελλάδα.⁷⁰

Εκείνο που είναι σίγουρο είναι πως η περίοδος πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια του γάμου, βρίθει τελετουργιών που είχαν ως επίκεντρο το νεόνυμφο ζευγάρι, ωστόσο ήταν περισσότερο εστιασμένες στον κοινωνικό ρόλο που θα είχε η κόρη όταν θα γινόταν νύφη. Απώτερος σκοπός τους ήταν να διευκολύνουν τη μετάβασή της στη νέα ιδιότητα της συζύγου και μητέρας.⁷¹ Το σύνολο των τελετών είχαν συμβολικό χαρακτήρα, οι πιο πολλές διεξάγονταν στον *οίκο* του πατέρα της νύφης και διαρκούσαν συνολικά τρεις μέρες.⁷²

68 Ξενίδου - Schild (2001) 288 & Χατζόπουλος (1990) 19.

69 Reinsberg (1999) 71 & Βρεττός (2003) 11.

70 Αντωνίου (1986) 26.

71 Sabetai (2009) 291 & Sanchez – Ellart (2013) 4.317.

72 Αντωνίου (1986) 26.

7. Γάμος με *έγγυή* ή *έγγυήσις*

ΝΥΜΦΕΥΜΑΤΩΝ ΜΕΝ ΤΩΝ ΕΜΩΝ

ΠΑΤΗΡ ΕΜΟΣ ΜΕΡΙΜΝΑΝ ΕΞΕΙ

ΚΟΥΚ ΕΜΟΙ ΚΡΙΝΕΙΝ ΤΑΔΕ

“Για το γάμο μου φροντίζει ο πατέρας μου
κι εγώ δεν έχω δικαίωμα να κρίνω”

Ευριπίδης, *Ανδρομάχη* (στ. 981)

Το ουσιώδες στοιχείο και απαραίτητος όρος για την εγκυρότητα και τη νομιμότητα ενός γάμου ήταν η *έγγυή*, που συνήθως μεταφράζεται ως αρραβώνας, μια υπόσχεση δηλαδή για μελλοντικό γάμο.⁷³ Ο όρος *έγγυή* παράγεται από το ρήμα *εγγυάν* που σήμαινε *δίνω στα χέρια κάποιου κάτι, εγχειρίζω*.⁷⁴ Συγκεκριμένα με την *έγγυή* ο πατέρας ή ο κηδεμόνας (*κύριος*) μιας κόρης, ο οποίος αναφέρεται στις πηγές ως *έγγυών*, έδινε στον μέλλοντα γαμπρό (*μνηστήρ*) την προφορική, επίσημη όμως, υπόσχεση γάμου, *ενεχειρίζοντας*, παραδίδοντας δηλαδή κατά κάποιον τρόπο την κόρη του σε εκείνον, διαβεβαιώνοντάς τον παράλληλα ότι η νεαρή κόρη κατάγεται από νόμιμο αστικό γάμο και ότι πρόκειται για γνήσια *αιθίδα*. Με τη σειρά του ο μέλλον σύζυγος (*εγγυόμενος*) διαβεβαίωνε τον

73 Vernant (2005) 63 & Rehm (1994) 11 & Blundell (1995) 122 & Oakley - Sinos (1993) 9. Οι Redfield (1996) 289 και Wolff (1994) 51-54 θεωρούν πως η *έγγυή* ισοδυναμούσε με τον γάμο και δε θα πρέπει να ταυτίζεται με τον “αρραβώνα” που αποτελούσε την προαναγγελία του γάμου. Σύμφωνα με τον Vernant (2005) 65, νόμιμη σύζυγος στην κλασική Αθήνα θεωρούνταν μόνο εκείνη που είχε δοθεί μετά από *έγγυή* από τον *κύριο* της στο σύζυγό της, ενώ όταν μια γυναίκα εγκαθίστατο μόνη της στον *οίκο* του ανδρός, χωρίς να επεμβαίνει ο πατρικό της *οίκος*, θεωρείτο *παλλακίδα*.

74 Oakley – Sinos (1993) 9.

κηδεμόνα της νύφης ότι την αποδέχεται, για να γεννήσει νόμιμα τέκνα.⁷⁵ Η συμφωνία επικυρωνόταν με μια χειραγία.⁷⁶

Με την πράξη της *έγγυης* ο “κύριος” μεταβίβαζε στην ουσία τα δικαιώματα που είχε επί της νύφης στον γαμπρό, στου οποίου τη νόμιμη κυριότητα (*καριεία*) περνούσε η νέα γυναίκα κι η περιουσία της⁷⁷ και ταυτόχρονα όριζε υλικά θέματα που επηρέαζαν τις μελλοντικές συνθήκες του βίου της κόρης του, κυρίως την προίκα που θα έπαιρνε ο γαμπρός με τη σύναψη του γάμου.⁷⁸ Χωρίς την πράξη της *έγγυης* τα τέκνα που θα γεννιούνταν από τον γάμο δε θα θεωρούνταν *γνήσια* και επομένως θα στερούνταν τα πολιτικά και κληρονομικά δικαιώματα.⁷⁹ Προκειμένου να δοθεί στην όλη διαδικασία ο απαιτούμενος επίσημος χαρακτήρας, η ρύθμιση της *έγγυης* συντελούνταν φανερά, συνήθως κοντά στον βωμό της οικογένειας και ενώπιον μαρτύρων.⁸⁰ Η απουσία μαρτύρων ακύρωνε τη νομιμότητα της συναλλαγής.

Σε αυτή τη συμφωνία η παρουσία της μέλλουσας νύφης ήταν εντελώς περιττή και δεν κρινόταν από νομικής πλευράς απαραίτητη, ενώ και η συγκατάθεσή της για τον γάμο δεν ήταν υποχρεωτική.⁸¹

Αναφορές για τη διαδικασία της *έγγυης* βρίσκουμε κυρίως στους ρητορικούς και δικανικούς λόγους του 5ου και 4ου αι. π. Χ., αλλά και σε κάποιους αρχαίους τραγικούς και κωμικούς ποιητές. Στον Ηρόδοτο (128-30)

75 Lacey (1968) 105-106 & Oakley-Sinos (1993) 9-10 & Δημάκης (1968) 49-50 & Sanchez – Ellart (2013) 4.317 & Reeder (1995) 225. Στον *Δύσκολο* του Μενάνδρου (στ. 842-843) αναφέρεται: “*ἀλλ’ ἐγγυῶ παίδων ἐπ’ ἀρότωι γνησιῶν τὴν θυγατέρ’ ἤδη μειράκιόν σοι προϊκά τε*”, βλ. Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 133.

76 Oakley - Sinos (1993) 9 & Smith (2005) 3. Ο μέλλοντας γαμπρός, εφόσον ήταν ενήλικος, ενεργούσε αυτόνομα κατά την *έγγυη* και δε χρειαζόταν να συνοδεύεται από τον πατέρα του. Ήταν, όμως, πολύ πιθανόν να έπαιρνε πρώτα τη συγκατάθεση του πριν δεσμευτεί και η επιλογή της νύφης να γινόταν σύμφωνα με τις συμβουλές του, βλ. Βερέττας (2006) 28. Αν και η μητέρα της νύφης δεν είχε νομικά κατοχυρωμένη άποψη για τον επικείμενο γάμο της κόρης της, αποτελούσε πάντα μια κυρίαρχη μορφή με καθοριστικό ρόλο στις τελετουργίες που περιέβαλλαν αυτή τη φάση του κύκλου της ζωής της κόρης της. Ακόμα και μετά τον γάμο η επικοινωνία τους στην ουσία δεν διακοπτόταν σχεδόν ποτέ. Κείμενα όπως η *Άλκηστις* του Ευριπίδη, αναφέρονται στη συμπαράσταση που έδιναν οι μητέρες στις κόρες τους κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης και του τοκετού, βλ. Sabetai (2009) 291, 297 & Rehm (1994) 11.

77 Ο “κύριος” ωστόσο διατηρούσε ως κάποιο βαθμό τον ρόλο του προστάτη, ιδίως σε περιπτώσεις φανερής αυθαιρεσίας του συζύγου απέναντι στη γυναίκα, βλ. Blanck (2007) 172.

78 Rehm (1994) 11.

79 Βρεττός (2003) 28 & MacDowel (2009) 136-137.

80 Σύμφωνα με τον Ισαίο 3, 18-20 η απουσία μαρτύρων μπορούσε να ακυρώσει τη νομιμότητα της συναλλαγής, με αποτέλεσμα τα παιδιά ενός τέτοιου γάμου να μην θεωρούνταν γνήσια και κατά συνέπεια να μην μπορούν να αποκτήσουν πλήρη πολιτικά δικαιώματα.

81 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 35 & Rehm (1994) 11 & Oakley-Sinos (1993) 10. Ο θεσμός της *έγγυης* αντικατοπτρίζει ξεκάθαρα τη νομική ανωριμότητα της γυναίκας στην κλασική Αθήνα, εφόσον η ίδια παρουσιάζεται ως αντικείμενο στη διάθεση της πατρικής εξουσίας, βλ. Reinsberg (1999) 53. Σύμφωνα με τη Sabetai (2009) 291, πολλές φορές οι κόρες παντρεύονταν με άντρες τους οποίους δεν είχαν συναντήσει ποτέ στη ζωή τους. Πριν από την ελληνιστική περίοδο μάλιστα, ο έγγαμος βίος πολλών κοριτσιών άρχιζε κάποιες φορές μακριά από το πατρικό τους σπίτι, χωρίς να έχει ζητηθεί η γνώμη ούτε των μητέρων τους. Ωστόσο, οι γυναίκες είχαν μεγαλύτερη ελευθερία στην εκλογή του δεύτερου συζύγου τους, εφόσον η πολιτεία περίμενε από τις διαζευγμένες και τις χήρες να ξαναπαντρευτούν άμεσα. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή της φιλονικίας του Δημοσθένη με τη μητέρα του, η οποία δεν ήθελε να ξαναπαντρευτεί. Ο ρήτορας, μάλιστα, περιγράφει την επίμονη άρνησή της να παντρευτεί κατά τη χρεία της κάποιοι Άφοβο, με τον οποίον την είχαν αρραβωνιάσει, βλ. Ξενίδου-Schild (2001) 288.

αναφέρεται ότι για την επικύρωση του γάμου μεταξύ του Αθηναίου αριστοκράτη Μεγακλή με την κόρη του Σικυώνιου τυράννου Κλεισθένη, την Αγαρίστη ήταν αρκετή η *έγγυη*.⁸² Ο Δημοσθένης παραθέτει νόμο που ορίζει ως *γνήσια*, δηλαδή νόμιμα, μόνο τα τέκνα “που γεννήθηκαν από γυναίκα παραχωρημένη” με *έγγυην* από τον πατέρα της, τον ομοπάτριο αδερφό της ή τον εκ πατρός παππού της”.⁸³ Στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, ο ομώνυμος ήρωας συμπεριφέρεται ως “κύριος” της αδελφής του, της Ηλέκτρας, αφού έχει υποσχεθεί στον Πυλάδη γάμο μαζί της (*κατηγγύησ'* στ. 1079), ενώ στο τέλος του έργου ο Μενέλαος υπόσχεται στον Ορέστη γάμο με την κόρη του Ερμιόνη (*κατεγγύω*, στ. 1675). Στις *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη ο Ετεοκλής ως νόμιμος “κύριος” της αδελφής του Αντιγόνης κανονίζει με τον Κρέοντα (νόμιμο κηδεμόνα του Αίμονα) τον γάμο της με τον Αίμονα (*έχέγγυον*, στ. 759).⁸⁴

Ο παρακάτω διάλογος από την κωμωδία του Μένανδρου *Περικειρομένη* (στ. 435-439) συνοψίζει με τον καλύτερο τρόπο τον ορισμό της *έγγυης* ως μιας προφορικής συμφωνίας μεταξύ του “κύριου” της κόρης και του μνηστήρα όπου προσφέρεται και η ανάλογη “*προίξ'*”⁸⁵

ΠΑΤΑΙΚΟΣ: Σου δίνω αυτή την κοπέλα για να σου γεννήσει νόμιμα παιδιά.

ΠΟΛΕΜΩΝ: Την παίρνω.

ΠΑΤΑΙΚΟΣ: Σου δίνω και μια προίκα τρία τάλαντα.

ΠΟΛΕΜΩΝ: Τα δέχομαι κι αυτά με ευχαρίστηση.

Σύμφωνα, ωστόσο, με τον Vernant είναι επιβεβαιωμένη κατά την κλασική περίοδο και μια άλλη συνήθεια, η οποία αποκαλύπτει μια κρίση στο κανονικό σύστημα των γαμήλιων ανταλλαγών. Πρόκειται για τη διαδικασία που οι εθνολόγοι περιγράφουν με τον όρο “*svayamvara*”, όπου η επιλογή του συζύγου αφήνεται στη διάθεση της νύφης.⁸⁶ Ο Ηρόδοτος (6.122) διηγείται την ιστορία του Καλλία ο οποίος προίκισε τις τρεις κόρες του πλουσιοπάροχα και έδωσε την καθεμιά στον άντρα που η ίδια επιθυμούσε για σύζυγο.⁸⁷

82 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 35, 133.

83 Δημοσθένης 46, *Κατά στεφάνου ψευδομαρτυριῶν*, 18 (νόμος): “*Ἦν ἂν ἐγγυήση ἐπὶ δικαίοις δάμαρτα εἶναι ἢ πατὴρ ἢ ἀδελφὸς ὁμοπάτωρ ἢ πάππος ὁ πρὸς πατρός, ἐκ ταύτης εἶναι παῖδας γνησίους. ἐὰν δὲ μηδεὶς ἢ τούτων, ἐὰν μὲν ἐπὶ κληρός τις ἢ, τὸν κύριον ἔχειν, ἐὰν δὲ μὴ ἢ, ὅτῳ ἂν ἐπιτρέψη, τοῦτον κύριον εἶναι*”, βλ.. Seaford (2003) 328 και υποσημ. 60.

84 Rehm (1994) 11- 12.

85 Γκιρτζή (2008) 53-54 & Oakley - Sinos (1993) 9-10.

86 Vernant (2005) 81

87 Γκιρτζή (2008) 53. Η περίπτωση, ωστόσο, του Καλλία συνιστά εξαίρεση από τις ελάχιστες.

Αν και η *έγγυη* αποτελούσε ουσιαστικό μέρος της επιγαμίας, δεν είχε ωστόσο τον ίδιο δεσμευτικό χαρακτήρα και την ίδια αξία με την τελική και επίσημη πράξη του γάμου, την *έκδοσιν*. Ήταν δηλαδή μια αναγκαία, αλλά μη επαρκής συνθήκη.⁸⁸ Γνωρίζουμε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις που παρόλο που υπήρχε *έγγυη*, ο γάμος δεν πραγματοποιήθηκε τελικά.⁸⁹ Γνωστό είναι το παράδειγμα του Δημοσθένη ο οποίος πριν πεθάνει είχε κανονίσει με *έγγυη* να παντρευτεί ένας από τους ανιψιούς του τη γυναίκα του και ταυτόχρονα ένας άλλος την πεντάχρονη κόρη του. Κανείς από τους δυο αυτούς γάμους δεν συνήφθη και σε καμία από τις δύο αυτές περιπτώσεις δεν υπήρξαν νομικές επιπτώσεις. Αν η *έγγυη* δεν συνοδευόταν από τη συνοίκηση της γυναίκας με τον σύζυγό της, δεν υπήρχε καμιά επίπτωση στους εμπλεκόμενους.⁹⁰ Η συμβίωση των συζύγων, το *συνοικείν*, αποδιδόταν με τον όρο *έκδοσις*, αποτελούσε την τελεσίδικη εφαρμογή της *έγγυης*, και σηματοδοτούσε την παράδοση της κόρης από τον “*κύριο*” της στον σύζυγο, ο οποίος την οδηγούσε στον *οίκο* του για να ζήσουν πλέον μαζί.⁹¹ Η συνοίκηση αποτελούσε βασικό στοιχείο για τη γέννηση της σχέσης του γάμου και απαραίτητη για να μεταβάλει την κοπέλα σε μια *γαμετή* νύφη, μια νόμιμη σύζυγο.⁹²

7.1. Ο θεσμός της προίκας

Η απόδοση της προίκας, πρακτική μετασολώνεια⁹³, συνιστούσε κεντρικό αντικείμενο της *έγγυης*, και αποτελούσε στοιχείο μιας κάποιας νομιμοποίησής της, εφόσον η καταβολή της πιστοποιούσε ότι όντως η κόρη δόθηκε από τον πατρικό *οίκο* στην οικογένεια του συζύγου. Το είδος και η έκτασή της καθοριζόταν κυρίως κατά τη διαδικασία της *έγγυης*, ενώ για τη ρύθμισή της νομικά υπεύθυνος ήταν ο νόμιμος “*κύριος*”, συνήθως ο πατέρας της νύφης.⁹⁴ Στις αρχαίες γραπτές πηγές δεν υπάρχει πουθενά αναφορά στην προίκα ως απαραίτητη προϋπόθεση για έναν γάμο. Κυρίως η προικοδότηση αποτελούσε κοινωνική επιταγή, στην ουσία έναν “*άγραφο νόμο*” τον οποίο ο πατέρας της νύφης είχε ηθική υποχρέωση να ακολουθήσει.⁹⁵ Άλλωστε δεν είναι τυχαίο πως

88 Vernant (2005) 64.

89 Δημοσθένης, *κατά Αφόβου* 3, 43 & Lacey, (1968) 108, υποσημ. 26 & Vernant (2005) 64.

90 Vernant (2005) 64.

91 Blanck (2007) 172.

92 Ξενίδου-Schild (2001) 289 & Mosse (2002) 57.

93 Ο Σόλων απαγόρευσε τις μεγάλες προίκες, επειδή δεν ήθελε να συνδέεται ο γάμος με τα χρήματα αλλά με την τεκνοποιία και την αρμονική συμβίωση των συζύγων, βλ. Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 35, 134.

94 Blanck (2007) 172 & Reinsberg (1999) 56.

95 Μαντάς (2007) 28 & Mosse (2002) 161.

ένα από τα βασικά στοιχεία της κρατικής πρόνοιας ήταν η προικοδότηση ορφανών κοριτσιών, των οποίων ο πατέρας είχε σκοτωθεί στον πόλεμο ή απόρων κορασίδων που η ταξική τους ονομασία ήταν *θήσσαι*.⁹⁶ Στον 19ο λόγο του Λυσία ο διάδικος αναφέρει τα ποσά που ξόδεψε ο πατέρας του για να προικίσει τις αδερφές ή τις κόρες φτωχών πολιτών.⁹⁷ Η μέριμνα για την αποκατάσταση ορφανών ή γυναικών λιγότερο εύπορων, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν ανύπαντρες, αποδεικνύει τη σημασία που απέδιδε η πόλη στην εξακολούθηση υπάρξεως του *οίκου*.⁹⁸

Η αξία της προίκας ποίκιλε ανάλογα με την οικονομική επιφάνεια της οικογένειας της νύφης και συνήθως συνίστατο από χρήματα, ιματισμό, δούλους, πολύτιμα αντικείμενα, σπίτια ή γη. Συγκεκριμένα, κυμαινόταν από 1000-2000 δραχμές για τους μικρομεσαίους και έως 18.000 δραχμές για τους πλούσιους.⁹⁹ Ο θεσμός της προίκας εξυπηρετούσε κυρίως την οικονομική ασφάλεια της γυναίκας και τη σταθεροποίηση της θέσης της μέσα στην οικογένεια του συζύγου της, ενώ ταυτόχρονα συνέβαλλε στη διατήρηση των *οίκων* μέσα από την αναδιανομή των οικονομικών αποθεμάτων των Αθηναίων αστών και τη συνεχή ανανέωση της οικονομικής δυναμικότητάς τους. Ωστόσο, η γυναίκα δεν είχε το δικαίωμα να διαθέσει την προίκα της κατά βούληση. Επειδή ως γυναίκα-σύζυγος θεωρούνταν νομικά ανώριμο πρόσωπο, το οποίο δεν μπορούσε να έχει καμιά περιουσία, η προίκα δεν αποτελούσε κτήμα της, αλλά με τον γάμο μεταβιβαζόταν στην περιουσία του άντρα. Αυτός είχε το πλήρες δικαίωμα διαθέσεώς της όσο καιρό τηρούνταν οι όροι του συμφωνητικού του γάμου.¹⁰⁰ Ο “*κύριός*” της, όμως, διατηρούσε πάνω στην προίκα ένα δικαίωμα εποπτείας μέσω μιας ειδικής μορφής υποθήκης, που λεγόταν *αποτίμημα*.¹⁰¹

7.2. Το τελετουργικό του γάμου

96 Εξάιρεση αποτελεί ο γάμος της άπρικοης νύφης Ελπινίκης με τον Καλλία ο οποίος λόγω του ότι ήταν πολύ πλούσιος και επειδή ήθελε να συνάψει επιγαμία με έναν ξεπεσμένο κλάδο του ισχυρού γένους των Φιλαιδών, παρέβλεψε την προίκα.

97 Σύμφωνα με τον Πλούταρχο (*Βίος Αριστείδη*), οι κόρες του μεγάλου πολιτικού άνδρα ο οποίος πέθανε πάμφτωχος, προικίστηκαν από τους πόρους του αθηναϊκού πρυτανείου, βλ. Blanck (2007) 28.

98 Reinsberg (1999) 58.

99 Γκιρτζή (2008) 54.

100 Reinsberg (1999) 56-57.

101 Ο Δημοσθένης (*Κατά Νεαίρας* 52) αναφέρει ότι αν κάποιος σύζυγος διώξει τη γυναίκα του οφείλει να της δώσει πίσω και την προίκα της και για όσο χρονικό διάστημα καθυστερεί πληρώνει τόκο 18% επί της αξίας της. Ταυτόχρονα ο νόμιμος προστάτης της μπορεί να κινήσει υπέρ της αγωγή στο Ωδείο για τη διατροφή της, την επονομαζόμενη “*δίκη σίτου*”, βλ. Mosse (2002) 58.

Οι τριήμερες εορταστικές εκδηλώσεις της γαμήλιας τελετής άρχιζαν, όταν είχε ολοκληρωθεί η νομική πλευρά της σύναψης του γάμου με την πράξη της *έγγυσηως*, όπως προαναφέρθηκε. Το χρονικό διάστημα, ωστόσο, που μεσολαβούσε ανάμεσα στην *έγγυη* και την οριστική τέλεση του γάμου δεν ήταν προκαθορισμένο και εξαρτιόταν από διάφορους παράγοντες, όπως την ηλικία και την οικονομική κατάσταση των συμβαλλομένων.¹⁰² Οι εκδηλώσεις αυτές, που ήταν μοιρασμένες σε τρία στάδια με ανάλογη διάρκεια (τα *προαύλια* ή *προτέλεια* ή *προγάμια* ή *άπαρχαί*, τον *κυρίως γάμο* και τα *επαύλια* ή *μεταύλια* ή *άπαύλια*)¹⁰³, ήταν στην ουσία η τελετουργική επισφράγιση και επικύρωση του νομικού τύπου της *έγγυης*, ενώ ταυτόχρονα μέσω αυτών γινόταν και η δημοσιοποίηση των νέων νομικών και κοινωνικών σχέσεων των συζύγων.¹⁰⁴ Αν και είχαν εορταστικό χαρακτήρα, διατηρούσαν ταυτόχρονα την επισιμότητα τους και απέπνεαν έναν ιδιαίτερο θρησκευτικό χαρακτήρα. Στις τελετουργικές δραστηριότητες της γαμήλιας τελετής οι γυναίκες πρωταγωνιστούσαν ποικιλοτρόπως.¹⁰⁵ Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των γαμήλιων σταδίων, πρέπει να τονιστεί, πως δεν υπάρχει κάποια ακριβής και συνοπτική περιγραφή, ώστε να γνωρίζουμε την ακριβή αλληλουχία των τελετουργικών εκδηλώσεων και εθίμων που συνιστούσαν τον αττικό γάμο. Οι πληροφορίες που έχουμε προέρχονται κυρίως από επιμέρους περιγραφές σε όλων των ειδών τα γραπτά κείμενα και από παραστάσεις μελανόμορφων και ερυθρόμορφων αγγείων. Μια από τις σημαντικότερες γραπτές πηγές είναι το *Ονομαστικόν* του Πολυδεύκη (2ος αι. μ. Χ.), ένα λεξικό αττικών λέξεων με εννοιολογική διάταξη, όπου ανάμεσα στις θεματικές περιοχές του είναι το λήμμα *γάμος*. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Πολυδεύκη¹⁰⁶ η ιεροτελεστία του γάμου άρχιζε με τη θυσία *προτέλεια*, την οποία τελούσαν χωριστά η νύφη και ο γαμπρός.

7.2.1. Τα προαύλια (ή προτέλεια, ή προγάμια ή άπαρχαί)

Κατά τον χρόνο πριν τη σύναψη του κυρίως γάμου, διοργανώνονταν κάποιες μικρές γαμήλιες τελετές, οι οποίες ορίζονταν ως *προαύλια* (ή *προτέλεια*, ή *προγάμια* ή *άπαρχαί*) λόγω της τέλεσής τους πριν τον γάμο.¹⁰⁷ Οι τελετουργίες αυτές είχαν κυρίως θρησκευτικό και εξαγνιστικό χαρακτήρα

102 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 36 & Oakley - Sinos (1993) 10.

103 Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν*, Γ' 39: "η δε προ του γάμου θυσία προτέλεια και προαύλια, ούτω δ' αν καλοίτο και τα προ του γάμου δώρα [...] Προαύλια δε η προ του γάμου ημέρα και απαύλια η μετ' αυτήν".

104 Ξενίδου-Schild (2001) 289.

105 Sabetai (2009) 293.

106 Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν*, 3.38

107 Δημάκης (1986) 83.

και περιελάμβαναν: τις ειδικές θυσίες εξιλασμού στους θεούς τόσο από τη νύφη όσο και από τον γαμπρό (*προτέλεια*), το λουτρό των νεονύμφων, την τελετή των *ἀπαρχών* και το έθιμο του τελετουργικού ύπνου με τον *παῖ ἀμφιθαλή*.¹⁰⁸

7.2.1.1. Προτέλεια

Λόγω του ότι ο γάμος αποτελούσε ουσιαστικά ένα “επικίνδυνο” στάδιο μετάβασης, κατά το οποίο το νεόνυμφο ζευγάρι θεωρούνταν ευάλωτο στη θεϊκή ζήλια και τα κακά πνεύματα, εξαιτίας του ότι βρισκόταν σε μια κατάσταση ευτυχίας και ευημερίας, υπήρχε η ανάγκη να εξασφαλιστεί η εύνοια, η εξευμένιση των θεών, αλλά και όλων των κακών πνευμάτων, θεμελιώνοντας με τον τρόπο αυτόν ένα ασφαλέστερο πέρασμα του ζευγαριού στον έγγαμο βίο.¹⁰⁹ Για τον λόγο αυτόν, γίνονταν από μέρους και των δύο οικογενειών θυσίες, που ονομάζονταν *προτέλεια* ή *ιέρα*.¹¹⁰

Τα *προτέλεια* τελούνταν είτε σε κάποιο Ιερό είτε στον *οἶκο* της κάθε οικογένειας χωριστά και είχαν ως αποδέκτες διάφορους θεούς, όπως την Αφροδίτη, την Ήρα *Τελεία*, την Άρτεμη, την Αθηνά, τις Νύμφες, τις Ερινύες, την Εύκλεια, τις Μοίρες, τον Ουρανό και τη Γη.¹¹¹ Συγκεκριμένα, η μητέρα και ο πατέρας της νύφης, με τη συνοδεία φίλων και συγγενών, οδηγούσαν με κάθε επισημότητα τη νεαρή κόρη στην Ακρόπολη, όπου τελούνταν θυσία στην θεά Αθηνά Πολιάδα. Στη συνέχεια προσφέρονταν θυσίες στην οικογενειακή εστία και των δύο οίκων στους υπόλοιπους θεούς.¹¹² Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη περιγράφονται οι συγκεκριμένες θυσίες στα λόγια του αγγελιαφόρου:

*Ἄρτέμιδι προτελίζουσι τὴν νεάνίδα,
 Αὐλίδος ἀνάσση. τίς νιν ἄξεταί ποτε;
 ἀλλ' εἶα, τὰπὶ τοισίδ' ἐξάρχου κανᾶ,
 στεφανοῦσθε κρᾶτα καὶ σύ, Μενέλεως ἄναξ,
 ὕμναιον εὐτρέπιζε καὶ κατὰ στέγας*

108 Αντωνίου (1986) 26 & Oakley - Sinos (1993) 11.

109 Sabetai (2009) 292. Η ελληνική μυθολογία αλλά και η αρχαία τραγωδία παρέχουν πολλά παραδείγματα ανδρών και γυναικών που δεν κατάφεραν να ολοκληρώσουν ή να πραγματοποιήσουν αυτή τη μετάβαση, βλ. Oakley - Sinos (1993) 11.

110 Oakley - Sinos (1993) 11 & Verilhac - Via (1998) 339-340 & Ξενίδου-Schild (2001) 289.

111 Oakley - Sinos (1993) 11-12 & Γκιρτζή (2008) 54.

112 Σούδα: (λ. *Προτέλεια*): “*Ἡμέραν οὕτως ὀνομάζουσιν, ἐν ἧ' εἰς τὴν ἀκρόπολιν τὴν γαμουμένην παρθένον ἄγουσιν οἱ γονεῖς εἰς τὴν θεὸν καὶ θυσίας ἐπιτελοῦσι*”, βλ. Γκιρτζή (2008) 54.

*λωτὸς βοάσθω καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος·
φῶς γὰρ τόδ' ἦκει μακάριον τῇ παρθένῳ.*¹¹³

Σύμφωνα με τους Seaford και Sabetai, η νεαρή κοπέλα κατά την προετοιμασία της για τον γάμο παριστανόταν φαντασιακά ως ζῶο, το οποίο έπρεπε να *τιθασευτεί* και να μπει κάτω από τον *συζυγικό ζυγό*. Από την άποψη αυτή κύριο στάδιο των *προτελείων* ήταν η θυσία ενός ζώου στους θεούς, το οποίο θεωρείτο ως υποκατάστατο της νύφης.¹¹⁴ Η Avagianou, επίσης, αναφέρει πως επειδή ο γάμος και η ζωοθυσία παρουσιάζουν αναλογίες, η νύφη αποτελούσε μεταφορικά το σφάγιο της θυσίας (τη θέση της έπαιρνε τελικά ένα πραγματικό ζῶο).¹¹⁵ Για παράδειγμα, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* η ζωοθυσία σημαίνει ταυτόχρονα και την αφιέρωση της νεαρής Ιφιγένειας (στ. 433, *προτελίζουσι*) στη θεά Άρτεμη.¹¹⁶

Στην ουσία, οι θυσίες των *προτελείων* δε διέφεραν από τις υπόλοιπες θυσίες παρά μόνο στο ότι συνοδεύονταν από χορό και από μουσική, κυρίως από το τραγούδι του *Ύμναίου*, του κατ' εξοχήν γαμήλιου άσματος που συνόδευε και τη γαμήλια πομπή.¹¹⁷

7.2.1.2. Άπαρχαί

Προκειμένου η νύφη να ολοκληρώσει τη μετάβασή της στην έγγαμη ζωή, να *απαρνηθεί* δηλαδή τον παρθενικό της βίο και να περάσει στη σφαίρα της Αφροδίτης, της κατεξοχήν θεάς του έρωτα και της σεξουαλικότητας, έπρεπε να εξασφαλίσει προηγουμένως, με μια ειδική θυσία, την ευμένεια της παρθένας θεάς Άρтемης, τη σφαίρα επιρροής της οποίας όφειλε να εγκαταλείψει.¹¹⁸ Για τον λόγο αυτόν, υπήρχαν μεταξύ των θυσιών και κάποιες που είχαν μνητικό χαρακτήρα και συμβόλιζαν τον αποχαιρετισμό της κοπέλας από την ξενοιασιά και την αγνότητα της παιδικής ηλικίας, όπως η

¹¹³ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 433-439.

¹¹⁴ Seaford (1987) 108 & Seaford (2003) 471 & Sabetai (2009) 292.

¹¹⁵ Avagianou (1991) 16.

¹¹⁶ Η θυσία της Ιφιγένειας, η οποία στην τελετουργική *πράξιν* είναι πλασματική, γίνεται πραγματικότητα: Η Ιφιγένεια θυσιάζεται "σαν μόσχος". Η αγριότητα του συγκεκριμένου ζώου δεν εκφράζει μόνο τον παρεκκλίνοντα χαρακτήρα της ανθρωποθυσίας, αλλά παραπέμπει ταυτόχρονα και στην τυπική εικόνα της νύφης η οποία πρέπει να *τιθασευτεί*, βλ. Seaford (2003) 472.

¹¹⁷ Oakley-Sinos (1993) 11 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 37.

¹¹⁸ Sabetai (2009) 289 & Smith (2005) 4.

αφιέρωση των παιχνιδιών της¹¹⁹ και το έθιμο του *κουρείου*.¹²⁰ Πιο συγκεκριμένα, η νύφη πρόσφερε στην Άρτεμη τη *ζώνη* της, τα παιχνίδια της και γενικά πράγματα που αγαπούσε ως νεαρό κορίτσι: ταμπούρλα, κύμβαλα, πλαγγόνες, σφαίρες, κεκρύφαλους.¹²¹ Μαζί με τα παιχνίδια της αφιέρωνε και έναν από τους *βοστρύχους* της, δηλαδή μια από τις κοτσίδες της.¹²² Επειδή στη συγκεκριμένη θυσία η νέα κοπέλα κινούταν για πρώτη φορά ως αυτόνομο άτομο, η τελετή αυτή ονομαζόταν *άπαρχαί*.¹²³

7.2.1.3. Λουτροφορία

Μετά τις προσφορές και τις θυσίες πραγματοποιούνταν τελετές που σχετίζονταν με την κάθαρση - εξαγνισμό των νεόνυμφων, οι οποίες πραγματοποιούνταν με μεγάλη τελετουργική πολυτέλεια. Οι τελετές αυτές αποτελούσαν στην ουσία την έναρξη των εορταστικών εκδηλώσεων.¹²⁴ Η πιο σημαντική ήταν η τελετή της *άπολούσεως* ή του *εξαγνισμού* ή αλλιώς η *λουτροφορία*, που όπως το μαρτυρεί και ο όρος, περιελάμβανε το καθαρήριο λουτρό της νύφης και του γαμπρού με απώτερο στόχο τον τελετουργικό εξαγνισμό τους.¹²⁵

Πιο συγκεκριμένα, η *λουτροφορία* ήταν μια εορταστική πομπή που σχηματιζόταν από μια ομάδα γυναικών, προφανώς φίλων και συγγενών της μελλόνυμφης, κατά την οποία μετέφεραν μέσα σε ειδικά αγγεία, τις *λουτροφόρους*, από την Εννεάκρουνο ή Καλλιρρόη πηγή, η οποία βρισκόταν στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης, στο σπίτι της νύφης το νερό για το γαμήλιο λουτρό της -νερό με

119 Κατά τον Αγαθία τον Σχολαστικό (*Παλατινή Ανθολογία*, VI, 59) στην Άρτεμη προσφερόταν η *ζώνη*, βόστρυχοι στην Αθηνά και στην Αφροδίτη στεφάνια.

120 Ο Ηρόδοτος (4.34) αναφέρει πως στη Δήλο τα κορίτσια, πριν από τον γάμο τους, αφιέρωναν στον τάφο των Υπερβορείων Παρθένων έναν βόστρυχο από τα μαλλιά τους, τυλιγμένο γύρω από μια ρόκα. Για την ίδια θυσία στην Τροιζήνα μιλάει ο Ευριπίδης στον *Ιππόλυτο* (στ. 1421). Η Reinsberg (1999) 72-73, θεωρεί αβέβαιο αν υπήρχαν τέτοιες θυσίες. Σύμφωνα με την Ξενίδου-Schild (2001) 500, υποσημ. 43, ο συμβολισμός της θυσίας των βοστρύχων συνδεόταν κυρίως με το τέλος της παιδικής ηλικίας και την είσοδο στην ήβη, παρά με τον γάμο. Για τα κορίτσια, όμως, το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη συνέπιπτε τις περισσότερες φορές χρονικά.

121 Η αφιέρωση των παρθενικών αντικειμένων γινόταν σε διάφορες θεότητες ανάλογα με τον τόπο καταγωγής της νύφης. Στην Αθήνα και την Σπάρτη τα αφιέρωναν στη θεά Άρτεμη, στη Δήλο στον Εκάεργο Απόλλωνα και στα Μέγαρα στην Ιφιόνη, βλ. Βερέττας (2006) 61.

122 Βερέττας (2006) 61. Δεν υπάρχει καμιά γραπτή πηγή που να αναφέρει πως και οι άνδρες πρόσφεραν τέτοιες θυσίες. Άλλωστε στην ηλικία που παντρεύονταν είχαν περάσει προ πολλού την κατάσταση της παρθενίας, βλ. Oakley - Sinos (1993) 12.

123 Αντωνίου (1986) 26 & Βρεττός (2003) 36-37 & Βερέττας (2006) 59.

124 Reinsberg (1999) 73.

125 Σύμφωνα με τον Llewellyn- Jones (2003) 219, το λουτρό της νύφης γινόταν προκειμένου να “ξεπλυθεί” από την παιδική της ηλικία και να ετοιμαστεί για την είσοδό της στην γυναικεία φύση. Γενικότερα το λουτρό αποτελούσε είδος εξαγνισμού πριν από κάθε συμπόσιο και πριν από οποιαδήποτε επαφή με το θείο, βλ. Verilhac- Vial (1998) 294 & Oakley - Sinos (1993) 15.

καθαρήριες και γονιμικές ιδιότητες.¹²⁶ Το λουτρό με νερό από τη γονιμοποιό πηγή είχε ως στόχο εκτός από την προγαμήλια καθαρότητα και την ένορκη επιβεβαίωση της συζυγικής γονιμότητας: όπως ο ποταμός καθιστά τη γη γόνιμη, έτσι οφείλει και το νερό του να δωρίσει στους συζύγους παιδιά. Ο Θουκυδίδης σε σχέση με μια παρατήρησή του για την αθηναϊκή πηγή Καλλιρρόη αναφέρει: “*Ακόμα και σήμερα σύμφωνα με τα παλιά έθιμα χρησιμοποιούν αυτό το νερό όχι μόνο πριν από τους γάμους, αλλά και για άλλες ιεροτελεστίες*”.¹²⁷

Κατά την πομπή της μετάβασης στην πηγή προηγείτο ένας *προπέμπων παῖς*, πιθανόν ο *αμφιθαλής*, παίζοντας αυλό.¹²⁸ Πίσω του ακριβώς ακολουθούσε η γυναίκα που κράδαινε τη *λουτροφόρο* και στη συνέχεια οι υπόλοιπες φίλες και συγγενείς.¹²⁹ Σε μια τέτοια πομπή, που πραγματοποιείται υπό το φως των δαυλών, (που σημαίνει πως πιθανότατα τελούνταν κατά τις νυχτερινές ώρες) αναφέρεται ο Μένανδρος στη *Σαμία* (στ. 729-32):

“*τὸ λοιπὸν ἔστι λουτρὰ μετιέναι·
Χρυσί, πέμπε τὰς γυναῖκας, λουτροφόρον, ἀλλητρίδα.
δεῦρο δ’ ἡμῖν ἐκδότω τις δαῖδα καὶ στεφάνους, ἵνα
συμπροπέμπωμεν*”.¹³⁰

Η Σούδα (λ. *λουτροφόρος*) και ο Πολυδεύκης (*Ονομαστικόν*, Γ’ 43) αναφέρουν σχετικά: “*ἔθος ἦν τοῖς γαμοῦσιν Ἀθήνησι λουτρά μεταπέμπεσθαι ἑαυτοῖς κατὰ τὴν τοῦ γάμου ἡμέραν, ἔπεμπον δὲ ἐπὶ ταῦτα τὸν ἐγγυτάτω γένους παῖδα ἄρρενα. Καὶ οὗτοι ἐλουτροφόρουν...*”, “*...καὶ λουτρά τις κομίζουσα λουτροφόρος, Ἀθήνησι μὲν ἐκ τῆς Καλλιρρόης εἶτ’ αὐθις Ἐννεακρόνῳ κληθείσης...ἐκαλείτο δὲ ταῦτα καὶ νυμφικὰ λουτρά*”.¹³¹ Μετά το τέλος του γαμήλιου λουτρού της νύφης, η *λουτροφόρος* αφιερωνόταν στο ιερό της Νύμφης στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης ως ενθύμιο της ολοκληρωμένης της μετάβασης.¹³²

126 Syropoulos (2003) 16 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 37. Σύμφωνα με την παράδοση, η μεταφορά του νερού ήταν καθήκον μόνο των γυναικών και από την άποψη του επιπέδου της λατρείας δεν άρμοζε σε έναν άνδρα. Με το λουτρό η νύφη άφηνε στην ουσία τις θεότητες του πατρικού της οίκου και προετοιμαζόταν για τη λατρεία των θεοτήτων της οικογένειας του μελλοντικού συζύγου της, βλ. Βρεττός (2003) 38. Όλοι, σχεδόν, οι αρχαίοι συγγραφείς μας πληροφορούν πως η πηγή Καλλιρρόη βρισκόταν κοντά στην όχθη του Ιλισού, δίπλα στο ανατολικό άκρο του ναού του Ολυμπίου Διός, Ο τύραννος Πεισίστρατος την είχε διακοσμήσει με εννέα στόμια και για τον λόγο αυτόν την έλεγαν και Εννεάκρουνο, βλ. Βερέττας (2006) 63.

127 Reinsberg (1999) 47.

128 Κόκκου-Βυρίδη (2010) 67.

129 Βρεττός (2003) 37.

130 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 137-138.

131 Βερέττας (2006) 38.

132 Sabetai (2009) 293 & Rehm (1994) 31. Σύμφωνα με τη Sabetai (2009) 293, εκτός από το ιερό της Νύμφης, *λουτροφόροι* αφιερώνονταν επίσης, στο ιερό της Δήμητρας και της Κόρης στην Ελευσίνα και στα σπήλαια του

Όσον αφορά στο λουτρό του γαμπρού, το πιο συνηθισμένο ήταν να γίνεται όχι στον *οίκο* όπως της νύφης, αλλά σε κάποιο ποτάμι.¹³³ Στις Φοίνισσαι του Ευριπίδη (στ. 338-349), η Ιοκάστη θρηνολογεί τη μοίρα του γιου της του Πολυνείκη, ο οποίος είναι αναγκασμένος να παντρευτεί στην ξενιτιά και να παραιτηθεί από το γαμήλιο λουτρό του στον Ισμηινό/Ισμηνό ποταμό της Θήβας:

“ Αμ’ εσύ, γιέ μου,
και γάμο δα πως ταίριαζες ακούω,
την τεκνοφόραν ηδονή
σε ξένο σπίτι να ’χεις,
και ξένα γονικά να κανακεύεις,
αλησμόνητα αυτά στη μάνα,
και στο παλαιό γένος του Λαίου,
ξενόφερτη ζημιά απ’ το γάμο!
Κι εγώ για σένα, ούτε φως άναψα
να φέζω, όπως ταιριάζει στη χαρά,
και πρέπει στην καλόμοιρη τη μάνα.
Κι άχαρος συμπεθέριασε
δίχως νυφόλουτρα ο Ισμηνός.
Κι άψαλτο απόμεινε στη Θήβα,
το δέξιμο της νύφης.”¹³³

7.2.1.4. Το έθιμο του τελετουργικού ύπνου με τον παῖ ἀμφιθαλή

Αρκετοί ερευνητές υποστηρίζουν πως πριν από την ημέρα του γάμου υπήρχε στο γαμήλιο τυπικό το έθιμο του τελετουργικού ύπνου των μελλονύμφων με έναν παῖ ἀμφιθαλή.¹³⁴

Πανός και των Νυμφών, στα τελευταία τις περισσότερες φορές σε μικρογραφική μορφή και επομένως όχι για πρακτική αλλά για συμβολική χρήση.

¹³³ Reinsberg (1999) 79.

¹³⁴ Oakley – Sinos (1993) 37 & Kauffmann- Samara (1987) 295. Στην αρχαία Ελλάδα παῖς ἀμφιθαλής ονομαζόταν το παιδί (αγόρι ή κορίτσι) του οποίου και οι δύο γονείς βρίσκονταν εν ζωή. Το παιδί αυτό θεωρούνταν ευλογημένο και τυχερό, καθώς η οικία του δεν είχε μαστεί από τον θάνατο. Συμμετείχε σε αρκετά στάδια της γαμήλιας τελετουργίας, όπως στη λουτροφορία, στον στολισμό της νύφης και στη γαμοδαισία, βλ. Oakley - Sinos (1993) 12 & Kauffmann- Samara (1987) 291-292.

Συγκεκριμένα, ο γαμπρός κοιμόταν με ένα μικρό κορίτσι *αμφιθαλές* και η νύφη με ένα μικρό αγόρι *αμφιθαλές*, χωρίς όμως να πραγματοποιείται ερωτική συνεύρεση. Το έθιμο αυτό, αν αναλογιστούμε πως κυριότερος σκοπός του γάμου ήταν η τεκνοποιία και μάλιστα αρρένων τέκνων, γινόταν προφανώς για να “εξασφαλιστεί” η ευγονία του μελλοντικού ζεύγους και κυρίως η γονιμότητα της νύφης.¹³⁵

7.2.2. Ο κυρίως γάμος (*έκδοσις*)

Μια μέρα μετά τις θυσίες, τη *λουτροφορία* και το συνακόλουθο λουτρό της νύφης και του γαμπρού λάμβανε χώρα η καθεαυτή γιορτή της γαμήλιας τελετής (*έκδοσις*).¹³⁶ Η *έκδοσις* ήταν η επίσημη παράδοση της νύφης από τον πατέρα ή κηδεμόνα στον σύζυγό της, η οποία συνοδευόταν και από τη μεταφορά της προίκας στον νέο *οίκο* των νεονύμφων (αν η προίκα δεν είχε δοθεί κατά την *έγγυη*). Άλλες φορές, ο όρος *έκδοσις* αναφέρεται στο σύνολο των γαμήλιων διαδικασιών, ιεροτελεστιών και εθίμων που ξεκινούσαν με τις θυσίες, την προετοιμασία των νεονύμφων και κορυφωνόταν με τη τελετουργική μεταφορά της νύφης, μετά το γαμήλιο γεύμα, από το πατρικό της σπίτι στον *οίκο* του γαμπρού. Αρκετές μικρότερες τελετουργίες προετοιμασίας, αποχωρισμού και ένταξης στο νέο σπιτικό συνιστούσαν το βασικό γαμήλιο σχήμα, στο οποίο και οι δύο οικογένειες, οι φίλοι και οι συγγενείς αλλά και οι θεότητες που προστάτευαν τη γονιμότητα και τον γάμο, έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο.¹³⁷

7.2.2.1. Εορταστικός στολισμός των *οίκων*

Προκειμένου να εορταστεί το χαρμόσυνο γεγονός του γάμου, τόσο ο *οίκος* του γαμπρού όσο και ο πατρικός *οίκος* της νύφης - κυρίως τα παράθυρα και οι *θύρες* - στολίζονταν με στεφάνια μυρτιάς και *έγκαρπα* που κατασκευάζονταν από φύλλα και κλαδιά με άνθη ελιάς ή δάφνης.¹³⁸ Ο νυφικός

135 Kauffmann- Samara (1987) 293.

136 Reinsberg (1999) 79.

137 Sabetai (2009) 291.

138 Πλούταρχος, *Ερωτικός*, 755α.: “*οίκεται δε περί κύκλω δραμόντες άνέστεφον ελαΐα καί δάφνη τάς θύρας, οὔ μόνον της Ισμηνοδώρας, αλλά καί τοῦ Βάκχωνος. Η δ’ αυλητρῖς διεξήλθε την στενωπόν*”. Κατά τον Μ. Βερέττα (2006) 65, κατά τη διάρκεια των γάμων στην Αθήνα η ζήτηση σε στεφάνια και κλάδους μυρτιάς ήταν τόσο μεγάλη, ώστε είχαν δημιουργηθεί ειδικά καταστήματα, οι “*μυρρίναι*”, που πουλούσαν μόνο προϊόντα μυρτιάς,

θάλαμος διακοσμούσαν με υφάσματα στο χρώμα του κρόκου και ένα ειδικό κάλυμμα που ονομαζόταν *παστός* στρωνόταν πάνω στο νυφικό *λέχος*.¹³⁹ Συχνά μέσα στον *θάλαμο* τοποθετούνταν και ένα δεύτερο κρεβάτι, σε περίπτωση που χρειαζόταν το ζευγάρι να κοιμηθεί χωριστά.¹⁴⁰

7.2.2.2. Ο στολισμός της νύφης (*νυμφοστολείν*)

Την ίδια ημέρα γινόταν στον γυναικωνίτη ο στολισμός της νύφης. Οι γονείς της νύφης επέλεξαν τη *νυμφοκόμο* ή *νυμφεύτρια*, την παράνυφο δηλαδή που ήταν η κυρίως υπεύθυνη για τον στολισμό της, αλλά και αυτή που τη συνόδευε και την κατεύθυνε σε όλη τη διάρκεια της γαμήλιας τελετουργίας. Πιθανόν να ήταν η μητέρα ή η αδερφή της ή κάποια άλλη συγγενής.¹⁴¹ Στο στόλισμα παραβρίσκονταν και βοηθούσαν επίσης, νεαρές παρθένες κοπέλες, φίλες της νύφης, οι οποίες άνηκαν στην κοινωνική ομάδα την οποία πλέον η νύφη εγκατέλειπε.¹⁴²

Η νύφη αφού πρώτα άλειφε το σώμα της με *ροδόεν*, δηλαδή με ροδέλαιο, ή κάποιο άλλο αρωματικό λάδι, φορούσε πρώτα μια λωρίδα από λεπτό ύφασμα, το οποίο χάρη στους δύο *θυσάνους* που είχε στα άκρα του, χρησίμευε και ως στηθόδεσμος και ως εσώρουχο. Στη συνέχεια, έβαζε έναν λευκό χιτώνα κι έπειτα το κυρίως γαμήλιο ένδυμα, την πολύχρωμη *έσθητα*¹⁴³, που ήταν αρκετά πλουμιστή με πολυποίκιλα κεντήματα και πόρπες για να στερεώνεται στους ώμους. Στα πόδια της φορούσε ειδικά για την περίπτωση πάνινα, κεντητά υποδήματα, τις *νυμφίδες*, τα οποία σύμφωνα με τον Ησύχιο (λ. *νυμφίδες*) είχαν διακριτό σχήμα¹⁴⁴ και στα αυτιά της κρεμούσε χρυσά ή αργυρά *ένώτια*. Γύρω από τον λαιμό της περνούσε κομψά περιδέραια (*ίσθμια* ή *όρμους*) και στόλιζε τα χέρια της με *ψέλια* ή *βραχιόνια*. Κατόπιν, τοποθετούσε στο κεφάλι τον *άμπυκα* ή *νυφική στεφάνη*, ένα μεταλλικό διάδημα, στολισμένο συνήθως με μύρτον.¹⁴⁵ Τέλος, και ίσως το πιο σημαντικό, έριχνε πάνω στους ώμους τον *νυφικόν πέπλον* ή *κρήδεμνον*, ένα λεπτό, πολύχρωμο και μαλακό

139 Llewellyn- Jones (2003) 236.

140 Oakley - Sinos (1993) 35.

141 Rehm (1994) 14. Κάποιοι μελετητές θεωρούν πως η *νυμφεύτρια* και η *νυμφοκόμος* ήταν διαφορετικά πρόσωπα. Η *νυμφοκόμος* ήταν αποκλειστικά υπεύθυνη για τον στολισμό της νύφης, ενώ η *νυμφεύτρια* ασχολούνταν και με τον στολισμό αλλά και βρισκόταν πλάι στη νύφη καθ' όλη τη διάρκεια του γάμου, βλ. Oakley - Sinos (1993) 16. Σύμφωνα με τον Ησύχιο (λ. *νυμφεύτρια*) λεγόταν: “η συμπεμπόμενη υπό των γονέων τη νύμφη”, ενώ (λ. *νυμφοκόμος*): “ή *νυμφεύτρια*, ή *κοσμοῦσα τήν νύμφην*”, βλ. Sutton (1989) 337, υποσημ. 21 & Oakley - Sinos (1993) 16, υποσημ. 41.

142 Verilhac-Vial (1998) 337.

143 Βερέττας (2006) 66-67. Αν και ο Βερέττας ισχυρίζεται πως το γαμήλιο ένδυμα της νύφης ήταν πολύχρωμο, οι Oakley - Sinos (1993) 16, υποστηρίζουν πως δεν υπάρχουν γραπτές πηγές που να αποδεικνύουν το χρώμα του και πως μόνο σε ποιήματα της Σαπφούς η νύφη αποκαλείται *ιοκόλοπος* με βιολετί πτυχώσεις.

144 Sutton (1989) 337.

145 Βερέττας (2006) 66-67 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 38.

ύφασμα, το οποίο κατέληγε σε καλαίσθητες λευκές ταινίες που έφταναν έως τους ώμους και το οποίο κάλυπτε ολόκληρο το πρόσωπό της.¹⁴⁶

Στη *Θεογονία* του Ησίοδου περιγράφεται χαρακτηριστικά όλη η προετοιμασία στολισμού της νύφης Πανδώρας, όπου ρόλο *νυμφοκόμου* αναλαμβάνει η θεά Αθηνά:

“...ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη
 ἀργυφῆ ἐσθῆτι· κατὰ κρηῖθεν δὲ καλύπτρην
 δαιδαλέην χεῖρεςσι κατέσχεθε, θαῦμα ἰδέσθαι·
 [ἀμφὶ δὲ οἱ στεφάνους νεοθηλέας, ἄνθεα ποίης,
 ἱμερτοὺς περιθήκε καρῆατι Παλλὰς Ἀθήνη·]
 ἀμφὶ δὲ οἱ στεφάνην χρυσέην κεφαλῆφιν ἔθηκε,
 τὴν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς Ἀμφιγυῆεις”.¹⁴⁷

Στην οικία της νύφης προσερχόταν ντυμένος με λευκό χιτώνα και *μάτιο* από λεπτό ύφασμα, και στεφανωμένος με άνθη μυρτιάς ή μέντας ο γαμπρός, συνοδευόμενος από τους συγγενείς του αλλά και τον *πάροχο*, τον καλύτερό του φίλο, ο οποίος είχε ρόλο τιμητικής συνοδείας. Η γαμήλια τελετή ξεκινούσε με νέες θυσίες ζώων (μοσχαριών, δαμαλιών). Αρχικά, θυσίαζε ο πατέρας της νύφης, την λεγόμενη “*τελεία θυσία*” προς τιμήν των γαμήλιων θεών, παραδίνοντας επίσημα πλέον την κόρη του και δηλώνοντας ότι η ίδια δεν ανήκει από εκείνη τη στιγμή στην πατρική της οικογένεια, αλλά σε εκείνη του συζύγου της. Συνεπώς από εδώ και στο εξής είναι υποχρεωμένη να προσφέρει θυσίες στους προγόνους του δικού του *οίκου*. Στη συνέχεια θυσίαζαν οι μελλοννυμφοί στους γαμήλιους θεούς και ορκίζονταν πως έρχονταν σε γάμου κοινωνία με σκοπό την απόκτηση τέκνων: “*ἐπ’ ἀρότω παίδων ἄγομαι γαμετήν*” (παντρεύομαι για να αποκτήσω απογόνους). Τέλος, ο γαμπρός πλησίαζε τη νύφη και έθετε “*χεῖρ ἐπί καρπῶ*” επικυρώνοντας έτσι τη σύναψη του γάμου.¹⁴⁸

146 Βερέττας (2006) 67. Στις περισσότερες παραστάσεις των αττικών ερυθρόμορφων αγγείων το πρόσωπο της νύφης δεν καλύπτεται ολόκληρο από τον νυφικό *πέπλο*. Αυτό συνέβαινε ίσως επειδή οι αγγειογράφοι ήθελαν να αναδείξουν μέσα από την ομορφιά της νύφης τη γενικότερη ομορφιά της νέας οικογένειας που επρόκειτο να δημιουργηθεί με τον επικείμενο γάμο, βλ. Perentidis (2002) 17. Σύμφωνα με τον L. Llewellyn- Jones το πιο σημαντικό στολίδι της νύφης ήταν ο νυφικός *πέπλος*, ο οποίος διέφερε από τον καθημερινό γυναικείο *πέπλο*, εφόσον ήταν πλουμιστά στολισμένος και είχε μεγάλη συμβολική σημασία. Ο ίδιος μελετητής, αν και απαρτιμεί αρκετούς τύπους *πέπλων* που υπήρχαν στην κλασική Αθήνα, αδυνατεί να περιγράψει με ακρίβεια πώς ήταν ακριβώς ο *νυφικός πέπλος*, βλ. Llewellyn- Jones (2003) 220, 244.

147 Ησίοδος, *Θεογονία*, στ. 574-580 & Llewellyn- Jones (2003) 220.

148 Γκιρτζή (2008) 55. Το “*χεῖρ ἐπί καρπῶ*”, που θεωρούνταν γαμήλια τελετουργική χειρονομία, σήμαινε στα αρχαία κείμενα: καλωσόρισμα, χαιρετισμό, πιάσιμο των χεριών των συζύγων ή των χορευτών ή και χτύπημα πάνω στον αρμό του χεριού, βλ. Βρεττός (2003) 39, υποσημ. 3.

7.2.2.3. Γαμική Θοίνη ή Γαμοδαισία ή Ήιλαπίνη (γαμήλιο συμπόσιο)

Η κυρίως γαμήλια τελετή άρχιζε ουσιαστικά με τη *γαμική θοίνη* ή *γαμοδαισία* ή *ήιλαπίνη*, ήτοι το πλούσιο γαμήλιο γεύμα που πρόσφερε συνήθως στην οικία του ο πατέρας της νύφης και στο οποίο έπαιρναν μέρος οι συγγενείς και οι φίλοι των οικογενειών του ζευγαριού. Το γεύμα είχε πλούσια φαγητά, κρέας και γλυκό κρασί και περιελάμβανε χορό και μουσική. Η νύφη, ακολουθούμενη από τη συνοδεία της, καθόταν καθ' όλη τη διάρκεια σιωπηλή και με το πρόσωπό της καλυμμένο.¹⁴⁹

Κατά τη διάρκεια του δείπνου προσφέρονταν και κάποια συγκεκριμένα εδέσματα, σύμβολα της αφθονίας και της γονιμότητας, όπως η *σησαμή*, ένα είδος γλυκού – *πλακούντα*, το οποίο παρασκευαζόταν από αλεύρι, μέλι και σουσάμι.¹⁵⁰ Επιπροσθέτως, ο *παῖς ἀμφιθαλής*, στεφανωμένος με φύλλα ακάνθου και καρπούς βελανιδιάς, περιφερόταν με ένα *λίκνο* μοιράζοντας αρτίδια στους καλεσμένους και απαγγέλοντας ταυτόχρονα σιγανά τον τύπο του εξής εξορκιστικού ευφημισμού: “*ἔφυγον κακόν, εὔρον ἄμεινον*” (ξέφυγα από το κακό και βρήκα κάτι καλύτερο). Η φράση αυτή πιθανόν δήλωνε την αποδέσμευση των νεόνυμφων από τις οικογένειές τους με σκοπό τη δημιουργία μιας νέας οικογένειας καλύτερης από τις αρχικές.¹⁵¹ Η χρήση του ψωμιού ήταν μάλλον συμβολική και είχε ως σκοπό την εξασφάλιση αφθονίας αγαθών στο νέο ζευγάρι.¹⁵² Το γαμήλιο συμπόσιο έκλεινε με τον *Υμέναιο* προς τιμή του ομώνυμου θεού του γάμου, που άρχιζε με τη φράση: “*Γάμε, θεῶν λαμπρότατε*”.¹⁵³

149 Βερέττας (2006) 70. Σύμφωνα με τους Oakley - Sinos (1993) 22, το εορταστικό αυτό συμπόσιο μπορούσε να λάβει χώρα όχι μόνο στον πατρικό οίκο της νύφης αλλά και στο σπίτι του γαμπρού, ή σε κάποιο Ιερό ή βωμό.

150 Βρεττός (2003) 40. Στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη περιγράφονται μερικές λεπτομέρειες του γαμήλιου δείπνου με τη συνακόλουθη οδήγηση της νύφης στον *οίκο* του γαμπρού. Ενώ ακόμα οι δούλοι στρώνουν τα τραπέζια, έρχονται οι σιχασιάρηδες κουβαλώντας δώρα και ρίχνονται αμέσως στο φαΐ. Το τραπέζι έχει ψημένους λαγούς, περιστεράκια και πίτες, βλ. Reinsberg (1999) 80.

151 Αντωνίου (2011) 27 & Kauffmann-Samara (1987) 295 & Reeder (1995) 170. Κατά την άποψη της Κόκκου-Βυρίδη (2010) 70, η συμβολιστική αυτή φράση υποδήλωνε τη μετάβαση από την προγεωργική στη γεωργική κοινωνία και συνέδεε τον γάμο με έναν πολιτισμένο τρόπο ζωής που είχε στόχο την ανάπτυξη του ανθρώπινου είδους με την απόκτηση απογόνων.

152 Βρεττός (2003) 42.

153 Γκιρτζή (2008) 55 & Reinsberg (1999) 82 & Βρεττός (2003) 42. Το τραγούδι του *Υμέναιου* συνόδευε όλες τις γαμήλιες τελετές και μέσω αυτού υμνούσαν την αξιοσύνη και την ομορφιά της νύφης, αλλά και τη ρωμαλεότητα του γαμπρού, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 74.

Είναι αρκετά σημαντικό και πρέπει να επισημανθεί πως το γαμήλιο γεύμα είχε και ισχυρή νομική ισχύ, εφόσον η πραγματοποίησή του καθιστούσε νόμιμο έναν γάμο.¹⁵⁴ Στον Ισαίο¹⁵⁵ για παράδειγμα, αναφέρεται μια περίπτωση, όπου ενώπιον του δικαστηρίου αποδείχτηκε, από κάποιον προσκεκλημένο σε συμπόσιο γάμου, ότι μια γυναίκα ήταν πράγματι νόμιμη σύζυγος ενός άντρα.¹⁵⁶ Επίσης, είναι αξιοσημείωτο πως το γαμήλιο συμπόσιο συνιστούσε τη μοναδική περίπτωση όπου γυναίκες και άντρες συνέτρωγαν στον ίδιο χώρο υπό τον ήχο μουσικής, -καθισμένοι όμως σε χωριστά τραπέζια¹⁵⁷ - και με τον περιορισμό ότι οι μεν πρώτες κάθονταν σε καθίσματα (*κλισμούς* ή *κλιντήρες* και *σε δίφρους*), οι δε άντρες ανακλίνονταν.¹⁵⁸ Επιπροσθέτως, αποτελούσε και την πρώτη δημόσια εμφάνιση του νεαρού ζευγαριού ενώπιον των καλεσμένων. Επομένως, λειτουργούσε και ως επίσημη ανακοίνωση του τελεσθέντος γάμου στον στενότερο οικογενειακό κύκλο, αλλά ταυτόχρονα και προανάκρουσμα για το κεντρικό γεγονός της μετάβασης της νύφης από το σπίτι του πατέρα της στο σπίτι του συζύγου. Η πράξη της μετάβασης στο σπίτι του γαμπρού ακολουθούσε μετά το φαγητό.¹⁵⁹

7.2.2.4. Ανακαλυπτήρια

Σύμφωνα με κάποιους ερευνητές κατά τη διάρκεια ή στο τέλος του γαμήλιου συμποσίου, ίσως λάμβανε χώρα η εορταστική τελετή των *ανακαλυπτηρίων* (*Θεώρητρα* ή *Όπτήρια* όπως λέγονταν στην Αττική), της αφαίρεσης δηλαδή του *νυφικού* πέπλου και της αποκάλυψης του προσώπου της νύφης στον γαμπρό και στους καλεσμένους. Με την ευκαιρία αυτή, η νύφη λάβαινε δώρα από τον γαμπρό αλλά και τους συνδαιτυμόνες, τα οποία ονομάζονταν *αποκαλυπτήρια* ή *όπτήρια*.¹⁶⁰

Ωστόσο, επειδή για το ιεροτελεστιακό γαμήλιο αποκορύφωμα των *ανακαλυπτηρίων* δεν υπάρχουν αρκετές πληροφορίες από γραπτές πηγές της κλασικής εποχής, το χρονικό στάδιο κατά

154 Verilhac-Vial (1998) 301-302. Ωστόσο, ήταν πιθανόν το συμπόσιο που καθιστούσε νόμιμο τον γάμο να μην ήταν το συγκεκριμένο, αλλά το δείπνο που πρόσφερε η οικογένεια του γαμπρού (*γαμήλιος*) στα μέλη της φρατρίας της, αμέσως μετά την ολοκλήρωση του γάμου, βλ. Oakley-Sinos (1993) 42.

155 Ισαίος, *Περί Κιρ.*, 9, 18, 20.

156 Oakley-Sinos (1993) 22.

157 Σύμφωνα με τον Αθηναίο (14.644ε) σε ένα γαμήλιο γεύμα της Νέας Κωμωδίας υπήρχαν 6 τραπέζια για τους άντρες και τέσσερα για τις γυναίκες, βλ. Ξενίδου-Schild (2001) 500, υπ. 52. Κατά τον Πλάτωνα (*Νόμοι*, 775a) ο αριθμός των συμποσιαστών δεν έπρεπε να ξεπερνάει τους δέκα. (5 φίλοι, 5 συγγενείς): “ *Περί δέ των ἐστιάσεων, φίλους μὲν χρή καί φίλας μὴ πλείους πέντε ἐκάτερων συγκαλεῖν, συγγενῶν δέ καί οικείων ὡσαύτως τοσούτος ἄλλους ἐκατέρων [...]*”.

158 Γκιρτζή (2008) 55.

159 Ξενίδου-Schild (2001) 290-291 & Reinsberg (1999) 80-81.

160 Reinsberg (1999) 82 & Αντωνίου (1986) 27.

το οποίο πραγματοποιούταν δεν μπορεί να καθοριστεί με ακρίβεια. Σύμφωνα με τους Oakley-Sinos, εφόσον η νομιμότητα ενός γάμου στηριζόταν στην πραγματοποίηση του γαμήλιου γεύματος και εφόσον τα *ανακαλυπτήρια δώρα* αποτελούσαν αποδεικτικά στοιχεία σε δικαστικές αντιδικίες που ίσως προέκυπταν στο μέλλον, η πράξη των *ανακαλυπτηρίων* πρέπει να γινόταν κατά τη διάρκεια του γαμήλιου γεύματος, όπου υπήρχαν φυσικά πολλοί μάρτυρες.¹⁶¹ Την ίδια άποψη για τον χρόνο πραγματοποίησης των *ανακαλυπτηρίων* έχει και η Reinsberg, η οποία υποστηρίζει πως η νύφη δεν έπρεπε να ήταν καλυμμένη κατά τη διάρκεια της γαμήλιας πομπής, εφόσον η δημόσια πομπή χρησίμευε για τη γνωστοποίηση της συζυγίας και την παρουσίαση της νύφης στην κοινωνία της πόλεως.¹⁶² Αντίθετα, κατά την άποψη του Βρεττού, αν ληφθεί υπόψη, πως σκοπός του *νυφικού πέπλου* ήταν η προστασία της νύφης από τις κακές επιδράσεις και τα κακά πνεύματα καθ' όλη τη διάρκεια της γαμήλιας πομπής, που ακολουθούσε του γαμήλιου γεύματος, τότε τα *ανακαλυπτήρια* γίνονταν μάλλον μετά τη γαμήλια πομπή, στον *οίκο* του γαμπρού, και πιο συγκεκριμένα μετά την είσοδο των νεονύμφων στον *νυφικό θάλαμο*.¹⁶³ Ο Llewellyn- Jones, από την άλλη, υποστηρίζει πως κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετουργίας το έθιμο των *ανακαλυπτηρίων* πραγματοποιούνταν δύο φορές, τη μία ιδιωτικά και την άλλη δημόσια. Συγκεκριμένα, η νύφη αφαιρούσε αρχικά τον *νυφικό πέπλο* μπροστά στον γαμπρό και τους καλεσμένους κατά τη διάρκεια του γαμήλιου συμποσίου, ενώ στη συνέχεια τον τοποθετούσε και πάλι κατά τη διάρκεια της γαμήλιας πομπής, παραμένοντας καλυμμένη μέχρι και την είσοδό της στον *νυφικό θάλαμο*, όπου και “*ανακαλυπτόταν*” για μια ακόμη φορά.¹⁶⁴

Ο Βερέττας, ο οποίος υποστηρίζει ότι τα *ανακαλυπτήρια* γίνονταν κατά το γαμήλιο δείπνο κάτω από τις επευφημίες μάλιστα των συγγενών και των καλεσμένων, θεωρεί πως η γυναίκα μετά την *ανακάλυψή* της, ήταν πλέον μια παντρεμένη γυναίκα, μια “*κουριδίη ἄλοχος*”. Ο όρος *κουριδίη* σήμαινε τη “*φρεσκοπαντρεμένη*”, ενώ *ἄλοχος* ήταν η γυναίκα που δεν είχε ακόμα συνουσιασθεί.¹⁶⁵

7.2.2.5. Η γαμήλια πομπή

161 Oakley - Sinos (1993) 25. Την ίδια άποψη έχουν και οι Smith – Plantzos. (2012) 486.

162 Reinsberg (1999) 84.

163 Βρεττός (2003) 43. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Rehm (1994) 14.

164 Llewellyn- Jones (2003) 229-231, 234, 236, 241.

165 Βερέττας (2006) 72.

Μετά τη δύση του ηλίου και ύστερα από την ολοκλήρωση του γαμήλιου συμποσίου, ξεκινούσε η *αγωγή* ή *μέθοδος*, η πομπική δηλαδή παρέλαση, με την οποία η ακάλυπτη(;) πλέον νύφη οδηγούταν από την οικία της στην οικία του γαμπρού. Η μεταφορά αυτή της νύφης αποτελούσε το πιο κορυφαίο γεγονός του αρχαίου ελληνικού γάμου.¹⁶⁶

Την πρωιμότερη περιγραφή γαμήλιας πομπής τη συναντάμε στον Όμηρο.¹⁶⁷ Πρόκειται για την περιγραφή της διακόσμησης της ασπίδας του Αχιλλέα και αναφέρεται ως ένα παράδειγμα πόλης σε κατάσταση ειρήνης σε αντίθεση με μια άλλη πόλη σε κατάσταση πολέμου.¹⁶⁸ Η πιο λεπτομερής περιγραφή γαμήλιας πομπής της κλασικής εποχής βρίσκεται στην *Άλκηστις* του Ευριπίδη όπου ο άνδρας της ομώνυμης ηρωίδας, Άδμητος, μοιρολογώντας για τη νεκρή σύζυγό του ανακαλεί στη μνήμη του τη λαμπρή γαμήλια τελετή τους. Συγκεκριμένα, στους στίχους 915-926, ο Άδμητος περιγράφει πώς, μέσω μιας εορταστικής γαμήλιας πομπής, οδηγήθηκε η νύφη στο σπίτι του γαμπρού συνοδευόμενη από νυφιάτικα τραγούδια και λαμπαδηφορία.¹⁶⁹

“τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν
 σὺν θ’ ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω,
 φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων,
 πολυάχητος δ’ εἶπετο κῶμος,
 τήν τε θανοῦσαν κάμ’ ὀλβίζων,
 ὡς εὐπατρίδαι καὶ ἀπ’ ἀμφοτέρων
 ὄντες ἀρίστων σύζυγες εἶμεν·
 νῦν δ’ ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος
 λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοὶ
 πέμπουσί μ’ ἔσω
 λέκτρων κοίτας ἐς ἐρήμους”.

Η ιδιαίτερη σημασία της πομπής βρισκόταν στη μετοίκηση της νύφης, στην τελετουργική μετακόμιση της *ἐκδόσεως*, με άλλα λόγια στη μετάβασή της από τη νομική εξουσία του πατέρα στην εξουσία του συζύγου, η οποία αποτελούσε τη νομική ολοκλήρωση της σύναψης του γάμου,

166 Κόκκου-Βυρίδη (2010) 60.

167 Όμηρος, *Ιλιάδα*, στ. 490-6: “ *Ἐν δέ δῶυ ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων/ καλὰς. Ἐν τῇ μὲν ρα γάμοι τ’ ἔσαν εἰλαπῖναι τε,/ νύμφας δ’ ἐκ θαλάμων δαιδῶν ὑπο λαμπομενάων/ ἠγίνεον ἀνά ἄστῃ, πολὺς δ’ ὑμέναιος ὀρώρει./ κούροι δ’ ὀρχηστήρες εδίνεον, ἐν δ’ ἄρα τοῖσιν/ αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοήν ἔχον. Αἱ δέ γυναῖκες/ ἰστάμενοι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη”.*

168 Oakley-Sinos (1993) 4 & Smith (2005) 1.

169 Reinsberg (1999) 71.

αλλά και τη γνωστοποίηση του γάμου στον ευρύτερο δημόσιο χώρο της πόλης.¹⁷⁰ Η οδήγηση της νύφης μπορούσε να γίνει είτε πεζή (*χαμαιποῦς πομπή*) ή πάνω σε άμαξα που την έσερναν μουλάρια, άλογα ή βόδια.¹⁷¹ Στη διάρκεια της *χαμαιποῦς πομπής* ο γαμπρός κρατούσε το χέρι της νύφης (“*χεῖρ ἐπί καρπῶ*”), ενώ κατά την πομπή με γαμήλιο άρμα η νύφη καθόταν δίπλα στον γαμπρό και ανάμεσα στον *πάροχο* ή *παράνυμφο* και τη *νυμφεύτρια*.¹⁷² Σε περίπτωση που επρόκειτο για τον δεύτερο γάμο του γαμπρού, τότε τη νύφη δεν τη συνόδευε ο ίδιος, αλλά την οδηγούσε ένας φίλος ή συγγενής, (*νυμφαγωγός* ή *νυμφοστόλος*¹⁷³), ενώ ο γαμπρός την περίμενε στον *οἶκο* του.¹⁷⁴ Δεν έχουμε πληροφορίες τι συνέβαινε αν επρόκειτο για τον δεύτερο γάμο μιας νεαρής κοπέλας.¹⁷⁵

Επικεφαλής της πομπής βάδιζε ο *προηγητής*¹⁷⁶ (ο τελετάρχης της γιορτής), ενώ πίσω του ακολουθούσαν η μητέρα της νύφης κρατώντας μια δάδα αναμμένη από τον βωμό της οικίας καθώς και οι φίλοι και οι συγγενείς που είχαν αναμμένες λαμπάδες και τραγουδούσαν συνοδεία μουσικών οργάνων τον *Ύμέναιο*.¹⁷⁷ Η νύφη κρατούσε *κόσκινο* ή τηγάνι ή *φρύγετρο*, ως σύμβολα αυτουργίας και οικοκυρικών γνώσεων της νέας οικοδέσποινας.¹⁷⁸ Λέγεται, επίσης, πως μπροστά από την πομπή βάδιζαν και τρεις κόρες, από τις οποίες η μία κρατούσε *κόσκινο*, η άλλη *άτρακτο* (αδράχτι) και η τρίτη *ήλακάτη* (ρόκα) αντικείμενα τα οποία επίσης συμβόλιζαν κατά κάποιον τρόπο, τον νέο ρόλο της νύφης ως συζύγου καθώς και τις οικιακές εργασίες μιας φρόνιμης γυναίκας. Στην πορεία της γαμήλιας πομπής ο συγκεντρωμένος στους δρόμους λαός ζητωκραύγαζε και ευχόταν στους νεόνυμφους, ψάλλοντας τραγούδια και ραίνοντάς τους με διάφορους καρπούς (*καταχύσματα*).¹⁷⁹

170 Ξενίδου-Schild (2001) 291.

171 Reinsberg (1999) 85.

172 Στις γαμήλιες πομπές του τύπου “*χεῖρ ἐπί καρπῶ*” η *νυμφεύτρια* βρισκόταν πάντα δίπλα στη νύφη, της τακτοποιούσε το πέπλο και τη φρόντιζε, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 73.

173 Ησύχιος, (λ. *νυμφαγωγός*): “*Καλεῖται γάρ πάροχος τῶν φίλων τις ὁ ἐπί τῶ ὀχήματι ἄρμα τῆ νύμφη καὶ τῶ νυμφίῳ ὀχοῦμενος, οἷον παράνυμφος*”.

174 Βρεττός (2003) 44 & Βερέττας (2006) 74.

175 Βερέττας (2006) 74.

176 Στον συγκεκριμένο ὄρο αναφέρεται ο Υπερείδης *Υπέρ Λυκόφρ.*, 5.4.21-2, βλ. Oakley – Sinos (1993) 27. Ο *προηγητής* ήταν συνήθως φίλος του γαμπρού και οργάνωνε την γαμήλια πομπή. Σε μερικά ερυθρόμορφα αγγεία χρέη *προηγητή* αναλάμβανε μια γυναίκα η οποία κρατούσε δύο δάδες, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 74 και υποσημ 66.

177 Γκιρτζή (2008) 55 & Kauffmann-Σαμαρά (1985) 16. Οι Oakley-Sinos (1993) 27, θεωρούν πως τόσο οι δυνατές φωνές όσο και οι φωτιές από τις δάδες κατά τη διάρκεια της πομπής είχαν στόχο να διώξουν τα κακά πνεύματα και να προστατέψουν το νιόπαντρο ζευγάρι. Οι δάδες, βέβαια, είχαν και χρηστικό σκοπό εφόσον η γαμήλια πομπή γινόταν τις νυχτερινές ώρες.

178 Syropoulos (2003) 16.

179 Βρεττός (2003) 44.

7.2.3. Τελετουργικά έθιμα ενσωμάτωσης της νύφης στον νέο οίκο

7.2.3.1 Καταχύσματα

Με την άφιξη της γαμήλιας πομπής στο φωταγωγημένο και στολισμένο σπίτι του γαμπρού ολοκληρωνόταν το τελετουργικό μέρος της *έκδόσεως*. Περνώντας το κατώφλι του συζυγικού *οίκου* η νεαρή νύφη μετέβαινε πλέον από την εξουσία του πατέρα της στην εξουσία του άντρα της. Η σύναψη του γάμου είχε ολοκληρωθεί οριστικά και αμετάκλητα.¹⁸⁰

Ωστόσο, η ενσωμάτωση της νύφης στη νέα και ξένη προς αυτή συζυγική εστία συντελούνταν ύστερα από μια σειρά συγκεκριμένων ιερουργιών και εθίμων που είχαν ως κυρίως στόχο την εξασφάλιση της γονιμότητας του ζευγαριού.¹⁸¹ Αρχικά, ο πατέρας και η μητέρα του γαμπρού υποδέχονταν τους νεόνυμφους, ραίνοντάς τους με *καταχύσματα*, (διάφορους καρπούς, όπως ξερά σύκα, καρύδια, φουντούκια, σταφίδες, χουρμάδες, αλλά και νομίσματα), τα οποία προφανώς απέβλεπαν στην απόκτηση απογόνων αλλά και υλικών αγαθών κατά τη διάρκεια της γαμήλιας συμβίωσής τους. Αφού τελείωναν τα *καταχύσματα* πρόσφεραν και στον γαμπρό και στη νύφη ένα κομμάτι από το γλυκό του γάμου, τη *σησαμιά* - σύμβολο της “ νέας, γλυκιάς ζωής” που τους περίμενε.¹⁸² Η νύφη έτρωγε, επίσης, ένα κυδώνι ή μήλο (“*μήλο κυδώνιον*”), το οποίο την ένωνε συμβολικά με τον σύζυγό της κάτω από τη νέα της στέγη, όπως το ρόδι ένωνε τον Πλούτωνα και την Περσεφόνη στον άλλο κόσμο.¹⁸³ Το κυδώνι, επίσης, ήταν ένα φρούτο αφιερωμένο στη θεά Αφροδίτη, άρα προσφέροντάς το στη νύφη, της ευχόντουσαν έμμεσα τις απολαύσεις μιας πλούσιας ερωτικής ζωής.¹⁸⁴

Στη συνέχεια, καθώς η νύφη ετοιμαζόταν να μπει στον νέο *οίκο* της, οι συγγενείς της προσποιούνταν ότι ήθελαν τάχα να την προστατέψουν από τον σύζυγο, ο οποίος όφειλε να την αρπάξει και να την περάσει από το κατώφλι χωρίς να ακουμπήσουν τα πόδια της κάτω, κάτι που θα

180 Ξενίδου-Schild (2001) 291.

181 Kauffmann-Σαμαρά (1985) 17.

182 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 38. Αξιοσημείωτη για τη θέση της γυναίκας στον γάμο αλλά και στην κοινωνία γενικότερα είναι η παρατήρηση που κάνει ο Συγορούλος σχετικά με το έθιμο του *καταχύσματος*. Σύμφωνα με τον Συγορούλο (2003) 16, με την ιερουργία του *καταχύσματος* ενσωματώνονταν σε έναν *οίκο* όχι μόνο οι νεόνυμφες γυναίκες αλλά και οι *δούλοι*. Το γεγονός αυτό ωθεί τον μελετητή να παραλληλίσει τη ζωή των γυναικών με τη ζωή των δούλων, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως όπως οι δούλοι έτσι και η νύφη όφειλε να έχει ως πρωταρχικό καθήκον τη διατήρηση και την εξασφάλιση της ευημερίας και της διαιώνισης του *οίκου*.

183 Πετροπούλου (2000) 301.

184 Βερέττας (2006) 74.

ήταν κακός οιωνός.¹⁸⁵ Αφού η νύφη περνούσε το κατώφλι προσέφερε σπονδές στην εστία της νέας της οικογένειας και με τον τρόπο αυτόν ετίθετο με κάθε επισημότητα υπό την προστασία των θεών του νέου τους σπιτικού.¹⁸⁶ Κατόπιν, η *νυμφέντρια* οδηγούσε το ζευγάρι στον νυφικό *θάλαμο* όπου θα περνούσε την πρώτη νύχτα του γάμου του.¹⁸⁷ Όλη τη νύχτα ο *θυρωρός*, ένας φίλος του γαμπρού, που πιθανόν να ήταν το ίδιο πρόσωπο που κατά τη γαμήλια τελετή και πομπή είχε τον ρόλο του *παρόχου*, φρουρούσε τη *θύρα* του νυφικού *θαλάμου*.¹⁸⁸

7.2.3.2. Τα επιθαλάμια τραγούδια

Εκτός από τον *θυρωρό*, έξω από τον νυφικό *θάλαμο* παρέμεναν όλη τη νύχτα οι φίλοι και οι συγγενείς του νεόνυμφου ζευγαριού, τραγουδώντας τα *επιθαλάμια* τραγούδια, δηλαδή γαμήλια τραγούδια ειδικά για την περίπτωση, με περιπαικτικό συνήθως χαρακτήρα, ενώ παράλληλα χτυπούσαν τη *θύρα* χορεύοντας έναν χορό που πιθανόν ονομαζόταν *θυροκοπικόν* ή *κρουσίθυρον*.¹⁸⁹ Από τα τραγούδια αυτά κάποια ονομάζονταν *κατακοιμητικά* και είχαν ως σκοπό να αποκοιμίσουν τους νεόνυμφους, ενώ κάποια άλλα ονομάζονταν *διεγερτικά* και τραγουδιόντουσαν το επόμενο πρωί με σκοπό να ξυπνήσουν το ζευγάρι.¹⁹⁰ Από τη στιγμή που η νύφη είχε μπει στο σπίτι του γαμπρού για να συγκατοικήσουν (*συνοικείν*), ολοκληρωνόταν ο γάμος.¹⁹¹

7.2.4. Έπαύλια

Η μέρα που ακολουθούσε την τέλεση των γάμων, ονομαζόταν *Έπαύλια*¹⁹² και ήταν μια ακόμη ευκαιρία για οικογενειακές επισκέψεις και τελετουργικές προσφορές δώρων, που ως στόχο είχαν

185 Γκιρτζή (2008) 58.

186 Πετροπούλου (2000) 301.

187 Ξενίδου-Schild (2001) 291.

188 Oakley-Sinos (1993) 37.

189 Oakley-Sinos (1993) 37, υποσημ. 107.

190 Βρεττός (2003) 47.

191 Πετροπούλου (2000) 301.

192 Η λέξη προέρχεται ετυμολογικά από το ρήμα *έπαυλιζομαι*, που σημαίνει “διανυκτερεύω, περνώ τη νύχτα κοντά σε κάποιον”, καθώς τα *Έπαύλια* ήταν η επόμενη μέρα μετά τη νύχτα που περνούσαν οι νεόνυμφοι στο σπίτι του γαμπρού. Η λέξη *Έπαύλια* αναφερόταν τόσο στην τρίτη ημέρα του γάμου, όσο και στα προσφερόμενα δώρα, βλ. Ξενίδου-Schild (2001) 501, υποσημ. 58 & Βρεττός (2003) 49 & Sabetai (2009) 296.

την περαιτέρω ενσωμάτωση και εγκατάσταση της νύφης στη νέα της οικογένεια και κοινωνική βαθμίδα.¹⁹³ Την ημέρα αυτή ο πατέρας της νύφης και οι συγγενείς της σχημάτιζαν μια επίσημη πομπή, φέρνοντας υπό τη συνοδεία αυλού στον *οίκο* του γαμπρού τα *έπαύλια* δώρα στους νεόνυμφους. Της πομπής ηγείτο ένα νεαρό αγόρι ντυμένο με λευκό *μάτιο* και κρατώντας αναμμένη λαμπάδα.¹⁹⁴ Τα περισσότερα από τα *έπαύλια* δώρα προορίζονταν για τη νύφη και αποτελούσαν ουσιαστικά τη μοναδική προσωπική της ιδιοκτησία.¹⁹⁵ Ανάμεσά σε αυτά, τα οποία κράδαιναν συνήθως οι φίλες της νύφης που συμμετείχαν στη πομπή, συμπεριλαμβάνονταν σκευή, μικρά αγγεία καλλωπισμού, αρώματα, υφαντά και κοσμηματοθήκες. Επίσης, ένα ιδιαίτερο δώρο των *Έπαυλίων* ήταν η *χλανίς*, ένα ένδυμα που έδινε η νύφη στον γαμπρό, το οποίο είχε υφάνει η ίδια και συμβόλιζε πιθανόν το γυναικείο καθήκον της ως υφάντρα και ως εργατικής συζύγου γενικότερα.¹⁹⁶ Ο Ευστάθιος σε ένα σχόλιό του στην Ιλιάδα, (στ. 24.29) παραδίδει μια πλήρη περιγραφή των *Έπαυλίων*:

“Καί έπαύλια τα μετά τόν γάμον, ὡς δηλοί καί Πausανίας, ἔν οἷς λέγει επαυλίαν ημέραν, καθ’ ἣν ἔν τῆ τού νυμφίου οικία ἡ νύμφη πρῶτον ἐπηύλισται, καί έπαύλια τά μετά τήν εχομένην ημέρα του γάμου δῶρα παρά του τῆς νύμφης πατρός φερόμενα τοῖς νυμφίοις ἐν σχήματι πομπῆς [...]”.¹⁹⁷

Παρόλο που, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, πρόκειται για διαμφισβητούμενη άποψη, ορισμένοι ερευνητές τοποθετούν στη διάρκεια αυτής της ημέρας την τελετουργική αποκάλυψη του προσώπου της νύφης (*ανακαλυπτήρια*). Την ίδια ημέρα οι συγγενείς του γαμπρού ανταπέδιδαν με τη σειρά τους στη νύφη τα *ανακαλυπτήρια* (ή *όπτήρια* ή *προσφθεγκτήρια*) δώρα.¹⁹⁸ Με τον τρόπο αυτό ο γαμπρός τόνιζε την αρχή της κοινής ζωής με τη νύφη και δήλωνε παράλληλα την επιθυμία δημιουργίας από μέρους του επίσημων δεσμών μεταξύ της γυναίκας του και των κοντινών συγγενών και συμπολιτών. Την ίδια ημέρα ο πατέρας της νύφης έδινε και την προίκα που είχε υποσχεθεί στον γαμπρό, αν βέβαια δεν την είχε καταβάλλει κατά τη διαδικασία της *έγγυης*.¹⁹⁹

193 Sabetai (2009) 296.

194 Oakley-Sinos (1993) 38.

195 Oakley-Sinos (1993) 10 & Γκιρτζή (2008) 56.

196 Sabetai (2009) 297.

197 Oakley-Sinos (1993) 38 και υποσημ. 2.

198 Γκιρτζή (2008) 56-57.

199 Ξενίδου-Schild (2001) 291-292 & Αντωνίου (2011) 27.

8. Μετά την ολοκλήρωση του γάμου

Μερικές μέρες μετά την ολοκλήρωση των *Έπαυλιών* και γενικότερα της όλης γαμήλιας τελετής, υπήρχε η συνήθεια οι νεόνυμφοι να ευχαριστούν με κάποιες ακόμα θυσίες ορισμένες θεότητες. Κυρίως έκαναν θυσίες προς τιμήν της Αφροδίτης και της Ήρας, οι οποίες θεωρούνταν οι κυρίως αρμόδιες θεές για την επιτυχή διεξαγωγή του γάμου, και τις παρακαλούσαν για την περαιτέρω συμπαράστασή τους κατά τη διάρκεια του έγγαμου βίου.²⁰⁰

Επίσης, η νύφη όφειλε να παρουσιαστεί και να ενταχθεί στη *φρατρία* του συζύγου της, στην ευρύτερη δηλαδή αντρική συγγενική ομάδα στην οποία άνηκε η οικογένειά του, αλλά και να καταχωρηθεί ο γάμος στους καταλόγους της *φρατρίας*.²⁰¹ Η ένταξη της νύφης στη θρησκευτική κοινότητα του άντρα της γινόταν την τρίτη μέρα της γιορτής των *Απατουρίων*, όπου τελούνταν από μέρος του γαμπρού η *γαμηλία θυσία* και ένα γεύμα προς τιμή των *φρατέρων*, που ονομαζόταν *γαμηλιών*.²⁰² Μέσω μαρτύρων αποδεικνυόταν ότι η νέα σύζυγος καταγόταν από νομικώς αναγνωρισμένο γάμο, που πραγματοποιήθηκε μεταξύ Αθηναίων πολιτών που είχαν πλήρη πολιτικά δικαιώματα.²⁰³ Η αποδοχή της νύφης από τη *φρατρία* ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για να θεωρηθούν τα αρσενικά τέκνα του ζεύγους γνήσιοι Αθηναίοι πολίτες.²⁰⁴

Οχτώ μέρες μετά τον γάμο οι νιόπαντροι πήγαιναν στην πατρική οικία της νύφης, όπου, μαζί με άλλους καλεσμένους, έτρωγαν και γλεντούσαν. Η μέρα αυτή λεγόταν *Αντίγαμος*. Κατά την αποχώρηση των νιόπαντρων έδιναν στη νύφη κανίσκια γεμάτα γλυκά, δαχτυλίδια και άλλα πολύτιμα αντικείμενα.²⁰⁵

9. Γάμος με επιδικασία- Ο θεσμός της *έπικλήρου κόρης*

Η μεγάλη σημασία που επεδείκνυε η πόλις των Αθηνών στον θεσμό του γάμου, στην οικογένεια και γενικότερα στη διατήρηση της συνέχειας του *οίκου* φαίνεται και από την ύπαρξη ενός δεύτερου

200 Reinsberg (1999) 96-97.

201 Πετροπούλου (2000) 297.

202 Πολυδεύκης, Ονομαστικόν, Γ' 42: "[...] Η δέ επί του γάμου θυσία εν τοῖς φράτορσι γαμηλία" & Σούδα (λ. Γαμηλία): "ή διδομένη τοῖς φράτορσιν επί γάμοις. Ἡ τῶν γυναικῶν ἢ εἰς τοὺς φράτορας εἰσαγωγή".

203 Reinsberg (1999) 97-98.

204 Πετροπούλου (2000) 297.

205 Βρεττός (2003) 51.

τύπου γάμου, του *γάμου δι' ἐπίδικασίας* (ή *ἐπίδοκμασίας*). Ο γάμος αυτός αφορούσε τις θυγατέρες που ήταν οι μοναδικές κληρονόμοι των *οίκων*, εφόσον ο “*κύριος*” και κηδεμόνας τους είχε πεθάνει χωρίς να καταλείπει αρσενικούς κληρονόμους (γιους ή εγγονούς) και χωρίς να έχει αφήσει διαθήκη που να δηλώνει την επιθυμία του ως προς το ζήτημα του γάμου της ορφανής θυγατέρας ή τη ρύθμιση της περιουσίας του. Οι συγκεκριμένες ανύπαντρες κόρες χαρακτηρίζονταν ως *ἐπίκληροι* και δεδομένου ότι θα μετέβαιναν μετά τον γάμο τους στους *οίκους* των συζύγων τους και άρα υπήρχε ο κίνδυνος ερήμωσης των πατρικών τους *οίκων* (*οίκος ἔρημος*), ο νόμος απαιτούσε να παντρευτούν τον πλησιέστερο εξ αίματος άρρενα συγγενή από την πλευρά του πατέρα τους, εξαιρουμένων των αδελφών.²⁰⁶ Εκτός από το φόβο ερήμωσης των πατρικών οίκων, ο γάμος της *ἐπικλήρου* με συγγενή της γινόταν προκειμένου να διατηρηθεί ανέπαφη η υπάρχουσα περιουσία του *οίκου* αλλά κυρίως για να αποφευχθεί η εισδοχή στην οικογένεια ξένου αίματος, γεγονός που ήταν κατακριτέο σύμφωνα με τους αρχαίους θεσμούς.²⁰⁷

Στη συγκεκριμένη περίπτωση η διαδικασία που προσέδιδε τον χαρακτήρα της νομιμότητας στους συνηθισμένους γάμους, δηλαδή η *ἐγγύη*, αντικαθίστατο από την *ἐπίδικασία*, μια μορφή δίκης η οποία λάμβανε χώρα είτε μπροστά στον Επώνυμο Άρχοντα, αν υπήρχε μόνο ένας υποψήφιος σύζυγος ή γινόταν στο δικαστήριο της Ηλιαίας αν εμφανίζονταν περισσότεροι υποψήφιοι.²⁰⁸ Ο πλησιέστερος λοιπόν άρρενας συγγενής της *ἐπικλήρου* εμφανιζόταν στον Επώνυμο άρχοντα και παρουσίαζε με έγγραφο (*ἐπίδικασία* ή *λήξις* ή *αμφισβήτησις ἐπικλήρου*) την απαίτησή του να την παντρευτεί.²⁰⁹ Αφού αναγνωρίζονταν οι απαιτήσεις του ως νόμιμες και δεν εμφανιζόταν άλλος υποψήφιος, ο γάμος θεωρούνταν έγκυρος και η διαχείριση της περιουσίας της *ἐπικλήρου* περνούσε στα χέρια του συζύγου.²¹⁰

Το αξιοπρόσεκτο στην ιδιαίτερη και παράξενη αυτή μορφή γάμου ήταν ότι στην περίπτωση που η *ἐπίκληρος* κόρη ήταν ήδη παντρεμένη κατά τη στιγμή του θανάτου του πατέρα της, αλλά δεν είχε αποκτήσει αρσενικούς απογόνους, ο πλησιέστερος συγγενής μπορούσε να ασκήσει τη λεγόμενη

206 Reinsberg (1999) 40. Ο αρχαίος γαμήλιος όρος για τον πλησιέστερο εξ αίματος συγγενή ήταν *αγχιστεύς*. Στην περίπτωση που ο *αγχιστεύς* αρνιόταν να παντρευτεί την *ἐπικλήρο* κόρη, είχε υποχρέωση να αναλάβει αυτό το καθήκον ο επόμενος πλησιέστερος άρρεν συγγενής, βλ. Βερέττας (2006) 46.

207 MacDowell (2009) 150-151 & Δημάκης (1986) 223.

208 Δημάκης (1986) 185 & Λιακόπουλος (1999) 118 & Rehm (1994) 21. Επειδή ο γάμος αυτών των νεαρών κοριτσιών λάμβανε χώρα μέσω δικαστηρίου ονομάζονταν και *ἐπίδικοι*, βλ. Χατζόπουλος (1990) 19. Κάποιες φορές χρησιμοποιούνταν και οι όροι *ἐπικληρίτις*, *ἐγκληρος* ή *επιταμάτις*, βλ. Δημάκης (1986) 220. Η *ἐγγύη* που δινόταν από τον αρμόδιο άρχοντα εκ μέρους της Πολιτείας, ήταν συμβολική, καθώς αποτελούσε εκδήλωση εύνοιας προς τις θυγατέρες πολιτών που πρόσφεραν εξαιρετικές υπηρεσίες σε αυτήν, βλ. Λιακόπουλος (1999) 118.

209 Το έγγραφο αυτό δημοσιευόταν άμεσα στην Εκκλησία του Δήμου, ώστε να ενημερωθεί ο κάθε ενδιαφερόμενος και να να μπορεί, αν διέθετε κατάλληλα και πειστικά επιχειρήματα, να προσβάλλει την απαίτηση του υποψήφιου συζύγου, βλ. Βερέττας (2006) 46.

210 Δημάκης (1986) 185 & Λιακόπουλος (1999) 118. Ο σύζυγος της *ἐπικλήρου* αναλάμβανε την περιουσία ως επικαρπωτής μόνο. Δεν είχε δηλαδή την απόλυτη κυριότητα στα περιουσιακά στοιχεία, βλ. Δημάκης (1986) 229.

αφαίρεση έπικλήρου, ζητώντας από το δικαστήριο να λύσει τον αρχικό της γάμο προκειμένου να την παντρευτεί ο ίδιος.²¹¹ Επίσης, σε περίπτωση που ο σύζυγος της *έπικλήρου* ήταν ανίκανος να τεκνοποιήσει τότε εκείνη είχε το δικαίωμα να συνουσιασθεί με τον πλησιέστερο πατρικό συγγενή της. Οι διατάξεις αυτές, ενώ σίγουρα παραξενεύουν, καθιστούν ωστόσο σαφή την κεντρική λειτουργία του γάμου κατά την κλασική εποχή που ήταν η γέννηση τέκνων, προπάντων κληρονόμων και απογόνων του ονόματος του οίκου.²¹²

Παρόλο που οι νόμοι για την *έπικληρο* κόρη αφαιρούσαν στην ουσία από την ίδια οποιαδήποτε δυνατότητα επιλογής για το σημαντικό ζήτημα του ίδιου της του γάμου με κύριο πρόσχημα την ευημερία της οικογένειας και της κοινότητας της πόλης γενικότερα, η πολιτεία έδειχνε ιδιαίτερη μέριμνα και φροντίδα για την *έπικληρο*. Συγκεκριμένα, σε περίπτωση κακομεταχείρισής της είχε καθιερωθεί το δικαίωμα υποβολής δημόσιας καταγγελίας με *εισαγγελία*, ενώ σε περίπτωση που ο σύζυγος της πέθαινε ενώ εκείνη ήταν ήδη έγκυος, η πολιτεία διόριζε έναν προσωρινό κηδεμόνα για την προστασία της.²¹³

10. Η κοινωνική θέση της γυναίκας στην κλασική εποχή και ο θεσμός του γάμου ως αναγκαιότητα και ως μέσο εξασφάλισης της θέσης τους στην κοινωνία.

Αφού περιγράψαμε τα στάδια του γαμήλιου τυπικού και στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε ακόμα περισσότερο τη σημασία του γάμου αλλά και τη θέση της γυναίκας μέσα σε αυτόν, πρέπει να περιγράψουμε, επιπροσθέτως, και τη νομοθετική και κοινωνική της θέση μέσα στην αθηναϊκή κοινωνία, λαμβάνοντας υπόψιν τις κοινωνικοπολιτικές παραμέτρους της κλασικής εποχής στην Αθήνα. Πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι η ύπαρξη ελάχιστων γραπτών πηγών για τον βίο των γυναικών στην Αθήνα αλλά και το γεγονός ότι οποιαδήποτε πληροφορία για τον κοινωνικό τους ρόλο και τη ζωή τους γενικότερα προέρχεται από κείμενα που είναι γραμμένα από άρρενες συγγραφείς, καθιστά προβληματικό να σχηματιστεί μια ασφαλής άποψη.²¹⁴

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι η ανάπτυξη της αθηναϊκής δημοκρατίας κατά την κλασική εποχή όξυνε τη διαφορά ανάμεσα στην *πόλη* και στον *οίκο* ως χώρο δράσης του άντρα και της γυναίκας

211 Reinsberg (1999) 40 & MacDowell (2009) 151,152 & Πετροπούλου (2000) 285.

212 Reinsberg (1999) 41, 42.

213 Reinsberg (1999) 42.

214 King (1983) 109-110.

αντίστοιχα.²¹⁵ Κατά την περίοδο των κλασικών χρόνων ο *δήμος* συνιστούσε τη διοικητική μονάδα της πόλεως-κράτους και περιελάμβανε μόνο τους Αθηναίους άρρενες πολίτες. Η ιδιότητα του *πολίτη*²¹⁶ συνεπαγόταν την άσκηση συγκεκριμένων λειτουργιών που ήταν κατά βάση πολιτικές, όπως τη συμμετοχή στη διακυβέρνηση της πόλεως, στις συνελεύσεις και τα δικαστήρια. Η ανδροκρατούμενη αθηναϊκή κοινωνία θεωρούσε τη γυναίκα κατώτερη και της απαγόρευε κάθε είδους συμμετοχή στις εκδηλώσεις και τις διαδικασίες του δημόσιου βίου. Πράγματι η γυναίκα ήταν πολιτικά και κοινωνικά αποκλεισμένη αφού δεν είχε κανέναν ρόλο στην πολιτική σκηνή, δεν είχε πολιτικά δικαιώματα ούτε βέβαια λόγο στη Βουλή και δεν μπορούσε να παρακολουθήσει δίκες ή να παραστεί ως μάρτυρας στα δικαστήρια.²¹⁷ Εξαίρεση αποτελούσε η συμμετοχή της και η εμφάνισή της δημοσίως σε ορισμένες θρησκευτικές τελετές.²¹⁸

Σε αντίθεση με τους άντρες οι οποίοι αντιμετωπιζόνταν ως πολίτες, πολιτικοί και στρατιώτες, άσχετα με την έγγαμη ή μη κατάστασή τους,²¹⁹ η θέση των γυναικών εγγραφόταν πάντα σε σχέση με την ίδια τη δομή της αθηναϊκής κοινωνίας, βασική μονάδα της οποίας ήταν ο *οίκος*, και η γυναικεία ταυτότητα ήταν πάντα συνδεδεμένη με την οικογενειακή της κατάσταση – *παρθένος* ή *κόρη* (ανύπαντρη κοπέλα) ή *γυνή* (σύζυγος).²²⁰ Είναι χαρακτηριστικό το ότι οι γυναίκες πριν τον γάμο βρίσκονταν σε περιορισμό: “*οχυροῖσι παρθενῶσι φρουρούνται καλῶς*”²²¹ και η εμφάνισή τους στο κοινό εθεωρείτο απρεπής: “*ἔς ὄχλον ἔρπειν παρθένοισιν οὐ καλόν*”²²² Το ιδανικό πρότυπο για την ανύπαντρη κοπέλα ήταν να ζει περιορισμένη και στην ουσία αποκλεισμένη στον *οἶκο* του πατέρα της. Ο αυστηρός αυτός κοινωνικός αποκλεισμός των νεαρών γυναικών είχε ως κύριο στόχο την εξασφάλιση της παρθενίας τους, απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύναψη ενός γάμου στην κλασική εποχή.²²³ Όταν, λοιπόν, γίνεται λόγος για τις Αθηναίες γυναίκες ως *πολίτιδες*, αυτό σήμαινε ένα και μοναδικό είδος “παθητικού” πολιτικού δικαιώματος, εκείνο που υπήρχε στο προνόμιο, που είχαν να συνάπτουν νόμιμο γάμο και να γεννούν νόμιμα παιδιά.²²⁴

215 Blondel- Gamel- Rabinowitz- Zweig (1999) 49 & Foley (2001) 7.

216 Η χρήση του όρου της “πολίτιδος” παρόλο που εμφανίζεται στον Αριστοτέλη, στον Δημοσθένη και στους ποιητές της Νέας Κωμωδίας θα πρέπει να χρησιμοποιείται με προσοχή. Οι γυναίκες της κλασικής Αθήνας χαρακτηρίζονταν συνήθως ως Αττίδες ή προσδιορίζονταν ως κόρες ή σύζυγοι Αθηναίου πολίτη, βλ. Mosse (2002) 56.

217 Foley (2001) 7-9.

218 Νικήτα-Κόλτσιου, <https://www.academia.edu/13021446/%CE%97>, 1 & Mosse (2002) 56. Σύμφωνα με νόμο του Σόλωνα, οι μόνες μέρες που μπορούσαν να βγουν τα κορίτσια από τον οίκο ήταν μερικές θρησκευτικές εορτές, κατά τη διάρκεια των οποίων έπαιρναν μέρος στην πομπή και παρευρίσκονταν στις θυσίες, βλ. Βρεττός (2003) 14.

219 Reinsberg (1999) 13.

220 Sabetai (2009) 292 & Mosse (2002) 19.

221 Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίστι*, 738.

222 Ευριπίδης, *Ορέστης*, στ.108.

223 Reinsberg (1999) 59.

224 Reinsberg (1999) 52.

Επιχειρώντας να ορίσουμε νομικά τη θέση της Αθηναίας κατά την κλασική εποχή, ο πρώτος ορισμός που μας έρχεται στον νου είναι αυτός της αιώνιας “ανήλικης”. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η C. Mosse: “ [...] η Αθηναία είναι μια αιώνια ανήλικη, κι αυτή η αδυναμία ενηλικίωσης επιβεβαιώνεται από την ανάγκη να έχει σε όλη της τη ζωή ένα κηδεμόνα, ένα “κύριο”, τον πατέρα της πρώτα, έπειτα το σύζυγό της, κι αν αυτός πεθάνει πρώτος, το γιο της ή σε απουσία ενός υιού, τον πιο κοντινό συγγενή. Η ιδέα μιας ανύπαντρης γυναίκας, ανεξάρτητης, που διαχειρίζεται την προσωπική της περιουσία, είναι αδιανόητη [...]”.²²⁵ “Κύριος”, λοιπόν, μιας γυναίκας μέχρι να παντρευτεί ήταν ο πατέρας της, οπότε “κύριός” της γινόταν στο εξής ο σύζυγός της. Σε περίπτωση μακρόχρονης απουσίας του “κυρίου”, ο ίδιος διόριζε κάποιον άλλον στη θέση του να “ενεργεί” ως κηδεμόνας της – πιθανότατα τον πλησιέστερο άρρενα συγγενή. Αν ο πατέρας μιας κόρης πέθαινε προτού εκείνη παντρευτεί τότε “κύριός” της γινόταν ο κληρονόμος του πατέρα, ενώ σε περίπτωση που πέθαινε ο σύζυγος μιας γυναίκας, εκείνη μπορούσε είτε να επιστρέψει στον πατρικό *οίκο* και να έχει ως “κύριο” τον πατέρα της ή τον κληρονόμο του είτε να παραμείνει στον συζυγικό *οίκο* έχοντας ως “κύριο” τον κληρονόμο του συζύγου της.²²⁶

Η νομική αυτή ανωριμότητα και ασημαντότητα των γυναικών οδηγούσε στο σημείο ώστε, τα νεαρά κορίτσια, αφού είχαν μεγαλώσει αυστηρά φυλαγμένα και εγκλωβισμένα στον πατρικό τους *οίκο*, με μια ανατροφή που είχε ως απώτερο στόχο να τα προετοιμάσει κατάλληλα ώστε να ανταποκριθούν στις ανάγκες του ρόλου τους ως σύζυγοι ενός Αθηναίου πολίτη, να αρραβωνιάζονταν ή να παντρεύονταν.²²⁷ Ο γάμος τους βέβαια, όπως έγινε αντιληπτό και από την ανάλυση των σταδίων του στο προηγούμενο κεφάλαιο, δεν ήταν ποτέ μια ελεύθερη επιλογή εκ μέρους τους. Αντίθετα, ο πατέρας ή ο νόμιμος κηδεμόνας τους ήταν αυτός που επέλεγε τον *οίκο* στον οποίον θα την οδηγούσε.²²⁸

Από τα ανωτέρω γίνεται σαφές ότι η μετάβαση από τον πατρικό *οίκο* στον *οίκο* του συζύγου ήταν η μοναδική αποδεκτή και αξιοπρεπής λύση για την Αθηναία.²²⁹ Ο θεσμός του γάμου και κατ’ επέκταση η μητρότητα αποτελούσαν την κύρια και ουσιαστική βάση της θέσης της γυναίκας, τον βασικό λόγο ύπαρξής τους, κύρια καθήκοντα και πρωταρχικούς σκοπούς της ζωής της, μέσω των οποίων κυρίως, εξασφάλιζε και εγκαθίδρυε μια κοινωνική θέση και αναγνώριση στη γυναικεία της ύπαρξη.²³⁰ Η αθηναϊκή κοινωνία της κλασικής εποχής απέδιδε σεβασμό και εκτίμηση μόνο στη

225 Mosse (2002) 56, 123.

226 Ιμβριώτη (1922) 7- 8.

227 Reinsberg (1999) 52.

228 Mosse (2002) 57.

229 Καλογερόπουλος (2004) 2 & Blondel- Gamel- Rabinowitz- Zweig (1999) 54.

230 Μαντάς (2007) 25 & Sorum (1982) 203. Σύμφωνα με τους Blondel-Gamel-Rabinowitz-Zweig (1999) 54, η πιο σημαντική αλλαγή στη ζωή μιας Αθηναίας γυναίκας ήταν εκείνη που την οδηγούσε από την κατάσταση της ανύπαντρης

γυναίκα η οποία έπαιρνε τη θέση που προβλεπόταν για τη σύζυγο, και ως σύζυγος γινόταν διαχειρίστρια ενός νοικοκυριού και ως μητέρα ανέτρεφε παιδιά αστού.²³¹ Όλα τα παραπάνω αντανakλούνται ενδεχομένως και στο γεγονός ότι η συνηθέστερη λέξη για τη σύζυγο στην κλασική Αθήνα είναι αυτή που δηλώνει τη λέξη γυναίκα, δηλαδή *γυνή*.²³²

Τα κύρια καθήκοντα μιας Αθηναίας συζύγου περιγράφονται από τον Ξενοφώντα ο οποίος αφιερώνει ένα διδακτικό τμήμα στην πραγματεία του *Οικονομικός*. Πρόκειται για έναν διάλογο ανάμεσα στον Σωκράτη και έναν πλούσιο γαιοκτήμονα, τον Ισχόμαχο, μέσα από τον οποίο περιγράφονται οι δομές λειτουργίας του *οίκου* και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών του. Στο πλαίσιο αυτό ο Ισχόμαχος εξηγεί το πρωί της επόμενης μέρας του γάμου στη γυναίκα του τον ρόλο που πρέπει να έχει μέσα στο νέο της σπιτικό: “*Το σώμα και την ψυχή του άντρα τάπλασε ο θεός έτσι που να μπορεί περισσότερο από τη γυναίκα να υπομένει τις παγωνιές και τις κάμες και τις πεζοπορίες και τις εκστρατείες. Κι γι’ αυτό σ’ αυτόν ανέθεσε τις εξωτερικές δουλειές. Για τη γυναίκα [...] που της έπλασε το σώμα λιγότερο δυνατό γιά ν’ αντέχει σ’ αυτά, θαρρώ πως όρισε τις οικιακές δουλειές*” (Οικ., 7.23-24).²³³ Ως πρώτο καθήκον της συζύγου, καθοριστικής σημασίας για τη συνέχιση του *οίκου*, ήταν η γέννηση και η ανατροφή των τέκνων. Παράλληλα, ο γάμος χρησίμευε για την απόκτηση μιας αξιόπιστης διαχειρίστριας του οίκου.²³⁴ Η γυναίκα όφειλε να ασχολείται με το μαγείρεμα, την επεξεργασία μαλλιών και την κατασκευή ενδυμάτων. Επιπροσθέτως, ήταν υπεύθυνη με την επιστασία των υπηρετών και των δούλων, τον καταμερισμό δηλαδή των εργασιών τους και την επίβλεψη αυτών, αλλά παράλληλα και με τη φροντίδα για την ενδυμασία και την υγεία τους. Τέλος, καθήκον της παντρεμένης γυναίκας ήταν η διατήρηση των προμηθειών και ισόρροπη παράδοσή τους για κατανάλωση.²³⁵ Το ιδεώδες, μάλιστα, ήταν η νεαρή σύζυγος να στερείται

κόρης σε εκείνη της συζύγου και μητέρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που αποδεικνύει πως ο θεσμός του γάμου και κυρίως η μητρότητα αποτελούσαν σπουδαία στάδια της ζωής των γυναικών αποτελεί το διαβατήριο έθιμο της *αρκτείας*, το οποίο λάμβανε χώρα σε μια περιοχή της ανατολικής Αττικής, την Βραυρώνα. Το τελετουργικό σχετιζόταν κυρίως με τη διαδικασία ενηλικίωσης των νεαρών κοριτσιών και τη μετάβασή τους από την παρθενικότητα στον έγγαμο βίο. Στην περιοχή αυτή η θεά Άρτεμις λατρευόταν μεταξύ άλλων αρχαιολογικών λειτουργιών και ως προστάτιδα των νεαρών παρθένων. Προκειμένου η θεά να εξευμενιστεί απαιτούσε από τις κοπέλες πριν τον γάμο να προσφέρουν σε αυτήν την υπηρεσία τους ως *άρκτοι* στην τελετή προς τιμήν της. Στην τελετή, τα νεαρά κορίτσια, τα οποία αποκαλούνταν *άρκτοι*, μιμούνταν τις αρκούδες, βάζοντας και βγάζοντας κατά τη διάρκειά τους *κροκωτούς χιτώνες*. Ο Αριστοτέλης (*Ιστ. Ζώων*, 579a 18-25) αναφέρει πως η αρκούδα είναι γνωστή για το ισχυρό μητρικό της ένστικτο. Προφανώς το μητρικό αυτό ένστικτο της αρκούδας την κατέστησε σύμβολο μητρότητας και ως τέτοιο φαίνεται να αποτελούσε παράδειγμα προς μίμηση για τις νεαρές κοπέλες, κατά τη μετάβασή τους από παρθένο σε *γυνή*, βλ. Guettel Cole (1987) 60, 64 & Seaford (1987) 108.

231 Reinsberg (1999) 13.

232 Lyons (2003) 97. Δεν είναι τυχαίο πως το ρήμα “γαμέω”, που παράγεται από το ουσιαστικό “γάμος”, ετυμολογείται από το ρήμα “δαμάω” που σημαίνει “δαμάζω, υποτάσσω”. Επομένως, το ουσιαστικό “γάμος” είχε την έννοια της *τιθάσευσης* και του *δαμασμού* της γυναίκας, βλ. Βερέττας (2006) 13.

233 Καιροφύλας – Τζουμελέας - Μώρος (2010) 63.

234 Sabetai (2009) 289 & Reinsberg (1999) 13, 49 & Γκιρτζή (2011) 3.

235 Reinsberg (1999) 50.

γενικότερης γνώσης και εμπειρίας, ώστε ο άντρας να της μάθει όσα σύμφωνα με την πατριαρχική αντίληψη όφειλε να γνωρίζει.²³⁶ Ο Ισχύμαχος θεωρεί καθήκον του να κάνει τη νεαρότερη σύζυγό του όχι μόνο μια ευσυνείδητη νοικοκυρά, αλλά και έναν καλό άνθρωπο.²³⁷

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η απεικόνιση του γάμου στις παραστάσεις των αττικών ερυθρόμορφων αγγείων της κλασικής εποχής

1. Το σχήμα και η χρήση των κυριότερων ερυθρόμορφων αγγείων με απεικονίσεις γαμήλιων παραστάσεων

Τα κυριότερα γαμήλια αγγεία, τα οποία χρησίμευαν στο τελετουργικό του γάμου ή δίνονταν ως δώρα, ήταν ο *γαμικός λέβης* και η *λουτροφόρος*.²³⁸ Εκτός όμως από αυτά και άλλα σχήματα αγγείων σχετίζονταν με τις νύφες και τις γαμήλιες τελετές όπως η *πυξίς*, η *λεκανίς*, η *υδρία/κάλπις*, η *αρυβαλλοειδής λήκυθος*, το *αλάβαστρο* και η *πλημοχόη*, χωρίς αυτό να σημαίνει πως τα εν λόγω αγγεία δεν είχαν και άλλες χρήσεις εκτός γάμου, καθώς επίσης πως δεν υπάρχουν και άλλα αγγεία που είχαν ανάλογη εικονογραφία ή προσφέρονταν ως δώρα.²³⁹

1.1. Λέβης Γαμικός

Ο όρος *γαμικός* ή *νυφικός λέβης* έχει αποδοθεί συμβατικά σε δύο τύπους αγγείων που αποκαλούνται *τύπος 1* και *τύπος 2*, διαχωρισμός που βασίστηκε κυρίως στη διαφορετική

²³⁶ Πετροπούλου (2000) 286.

²³⁷ Καιροφύλας – Τζουμελέας - Μώρος (2010) 63.

²³⁸ Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 41 & Sanchez – Ellart (2013) 4.318.

²³⁹ Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 41 & Sabetai (2009) 295.

μορφολογία των δύο τύπων.²⁴⁰ Συγκεκριμένα, ο *τύπος 1* (**Εικ. 2**) αναφέρεται σε ένα σύνθετο ανοιχτό αγγείο το οποίο στηρίζεται σε ένα ψηλό υπόστατο κωνικού σχήματος, ενιαίο με το ωοειδές σώμα του αγγείου και φέρει δύο οριζόντιες διπλές λαβές που υψώνονται κάθετα στους ώμους.²⁴¹ Ο *τύπος 2* (**Εικ. 1**) αφορά ένα αγγείο που μοιάζει με μικρή ωοειδή πυξίδα με κάθετες λαβές και σε αντίθεση με τον *τύπο 1* φέρει επίπεδο πώμα και έχει δακτυλιόσχημη βάση.²⁴² Οι αττικοί ερυθρόμορφοι γαμικοί λέβητες *τύπου 1* εμφανίζονται στην Αττική μετά το 480 π. Χ., ενώ οι γαμικοί λέβητες *τύπου 2* δεν συναντούνται πριν τα μέσα του 5ου αι. π. Χ.²⁴³

Αν και ο *γαμικός λέβης* απεικονίζεται σε συμφραζόμενα γαμήλιων τελετών (στη γαμήλια προετοιμασία, στη γαμήλια πομπή και στη προσφορά δώρων στη νύφη) ο ακριβής ρόλος του σε κάποιο από τα στάδια του γάμου, παραμένει άγνωστος.²⁴⁴ Σε όλες τις σωζόμενες παραστάσεις χρησιμοποιείται αποκλειστικά από γυναίκες, ενώ οι κυριότερες σκηνές που κοσμούν το σώμα του σχετίζονται με τον χώρο του γυναικωνίτη και οι περισσότεροι ερευνητές τις συνδέουν με τα *Ἐπαύλια*.²⁴⁵



240 Beats (2012) 78 & Moore (1997) 18.

241 Τσοκανά (2008) 528. Ο προαιμότερος ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας αποδίδεται στον Συρίσκο και βρέθηκε στη Ρηνεία. Βλ. Oakley - Sinos (1993) 80.

242 Moore (1997) 18-19.

243 Oakley - Sinos (1993) 80 & Moore (1997) 18.

244 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 41 & Reinsberg (1999) 95-96. Ίσως μέσα στον *γαμικό λέβητα* να έβαζαν μαζί με αρωματικά βότανα το νερό που είχαν μεταφέρει από την πηγή Καλλιρρόη για το λουτρό της νύφης την παραμονή του γάμου, βλ. Kauffmann- Samara (1987) 19 & Moore (1997) 18. Σύμφωνα με τη Reinsberg (1999) 96, οι *γαμικοί λέβητες* χρησίμευαν ως δοχεία νερού, από τα οποία αντλούσαν το καθαγιασμένο νερό, για να ράνουν την εορταστική συντροφιά, κάνοντας μια συμβολική πράξη καθαρισμού. Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι σε κάποιες παραστάσεις αγγείων οι *γαμικοί λέβητες* περιέχουν *θάλλους* μυρτιάς, οι οποίοι προφανώς χρησίμευαν για το τελετουργικό ράντισμα, βλ. Oakley - Sinos (1993) 17, υποσημ. 49. Αν και η χρήση του *γαμικού λέβητα* κατά τη γαμήλια τελετουργία δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη, το σίγουρο είναι πως τόσο η διακόσμησή του με γαμήλια θέματα όσο και η χρήση του στα διάφορα στάδια του γάμου, το αποσυνδέουν από την καθημερινή ζωή, βλ. Καββαδίας (2000) 41.

245 Rehm (1994) 32.

Εικ. 3: Λουτροφόρος- αμφορέας

Εικ. 4: Λουτροφόρος-υδρία

2. Ανάλυση γαμήλιων παραστάσεων αττικών ερυθρόμορφων αγγείων

2.1. Η πράξη της *έγγυης*

Η πράξη της *έγγυης* μαρτυρείται εικονογραφικά μόνο σε μια μεγάλου μεγέθους αττική ερυθρόμορφη *λουτροφόρο-αμφορέα* που χρονολογείται περίπου το 425 π. Χ.²⁵⁰ Αν και το αγγείο διακοσμείται με διαφορετικές παραστάσεις στις δύο όψεις του σώματός του, τα θέματα των δύο παραστάσεων συνδέονται εικονογραφικά, καθώς αναφέρονται σε διαφορετικά στάδια της τελετής του γάμου.²⁵¹ Το ενδιαφέρον εδώ επικεντρώνεται στην παράσταση της οπίσθιας όψης της *λουτροφόρου* όπου εικονίζεται η χειραψία (*δεξίωσις*) μεταξύ δύο αντρών. Πιο αναλυτικά, στο αριστερό άκρο της παράστασης διακρίνεται ένας γενειοφόρος άντρας, πιθανόν ο πατέρας της νύφης, ντυμένος με *χιτώνα* και *ιμάτιο*. Στο αριστερό του χέρι κρατάει μια *βακτηρία* και προτάσσει το δεξί σε έναν νεαρό άνδρα, προφανώς τον μέλλοντα γαμπρό. Ο τελευταίος παριστάνεται ως Αθηναίος έφηβος, αγένειος και με τον χαρακτηριστικό *πέτασο* (καπέλο που φορούσαν συνήθως οι έφηβοι), τον *χιτωνίσκο*, τα σανδάλια και ένα δόρυ στο αριστερό του χέρι.²⁵² (Εικ. 5)

Αν και οι Oakley - Sinos υποστηρίζουν πως η συγκεκριμένη *λουτροφόρος* απεικονίζει τη διαδικασία της *έγγυης*, ορισμένοι μελετητές δεν συμφωνούν. Συγκεκριμένα, ο Sutton υποστηρίζει πως η ενδυμασία των δύο αντρικών μορφών παραπέμπει περισσότερο σε μυθολογικές φιγούρες και πως στόχος της συγκεκριμένης παράστασης είναι να απεικονιστεί η *φιλία* μεταξύ δύο αντρών.²⁵³ Το

250 Oakley - Sinos (1993) 9 & Smith (2005) 3.

251 Στην πρώτη όψη του αγγείου απεικονίζεται η νυφική πομπή κατά την οποία ο γαμπρός κρατάει από το χέρι τη νύφη και την οδηγεί στον νυφικό θάλαμο, βλ. Oakley - Sinos (1993) 9. Θα εξετάσουμε τη συγκεκριμένη σκηνή παρακάτω.

252 Oakley - Sinos (1993) 9 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 36 & Smith – Plantzos (2012) 483.

253 Sutton (1989) 347.

γεγονός, όμως, πως ο νεαρός άντρας φοράει πάνω από τον *χιτωνίσκο επενδύτη*, που ήταν ένα επίσημο ένδυμα της εποχής, δηλώνει πως δεν πρόκειται για μια απλή και καθημερινή σκηνή χαιρετισμού μεταξύ δύο αντρών, αλλά για μια πιο επίσημη συνάντηση. Επιπροσθέτως, η κλίση των κεφαλιών και των δύο αντρών προς τα κάτω μαρτυρά τη σοβαρότητα και την επισημότητα της χειραψίας. Αν λάβουμε μάλιστα υπόψη το αναρτημένο στεφάνι που εικονίζεται ανάμεσα στις δύο μορφές (ένδειξη που υπαινίσσεται την επικείμενη γαμήλια διαδικασία)²⁵⁴ αλλά και τη γαμήλια σκηνή που απεικονίζεται στην άλλη πλευρά του αγγείου (**Εικ. 6**), όλα τα στοιχεία συνηγορούν στο να αποδοθεί στην παράσταση αυτή η διαδικασία της *έγγυης*.²⁵⁵



Εικ. 6: Νυφική πομπή. Ο γαμπρός κρατάει από το χέρι τη νύφη (“*χεῖρ ἐπί καρπῶ*”) και την οδηγεί στον νυφικό θάλαμο.



Εικ. 5: Διαδικασία της *έγγυης*. Ο πατέρας της νύφης επικυρώνει τον μελλοντικό γάμο της κόρης του μέσω μιας χειραψίας με τον μέλλοντα γαμπρό

254 Σύμφωνα με τους Oakley -Sinos (1993) 7, η απεικόνιση στεφανιών στα αγγεία σήμαινε πως εκτυλισσόταν μια τελετουργική διαδικασία, συνήθως γάμος.

255 Oakley - Sinos (1993) 9.

2.2. Θυσίες/αναθήματα της νύφης προς τους θεούς (*Προτέλεια, Άπαρχαί*)

2.2.1. Προτέλεια

Οι θυσίες της νύφης (*Προτέλεια*) προς τη θεά Αφροδίτη απεικονίζονται σε μια αττική ερυθρόμορφη *λήκυθο* που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Μειδία και χρονολογείται περίπου το 410 π. Χ. Στο κέντρο της σκηνής βρίσκεται το άγαλμα της θεάς, η οποία κρατά σε κάθε χέρι της από μία *φιάλη*. Δύο Έρωτες, στεφανωμένοι και κρατώντας κλαδιά, στέκονται εκατέρωθεν από το άγαλμα, μπροστά ακριβώς από δύο μεγάλα θυμιατήρια.²⁵⁶ **(Εικ. 7)** Στο αριστερό άκρο της παράστασης αποδίδεται μια γυναικεία μορφή - η μητέρα της νύφης- με τα μαλλιά της δεμένα **(Εικ. 8)**, ενώ στην δεξιά πλευρά μια άλλη γυναικεία μορφή κατευθύνεται προς το άγαλμα της θεάς. Έχει τα μαλλιά της λυτά μέχρι τους ώμους και πιθανόν πρόκειται για τη νύφη, η οποία δεν έχει στολιστεί ακόμα για τη γαμήλια τελετουργία.²⁵⁷ **(Εικ. 9)** Η παράσταση δεν περιέχει πολλά εικονογραφικά στοιχεία, είναι αρκετά λιτή, ενώ οι μορφές εικονίζονται με σεμνότητα και σοβαρότητα, γεγονός που φανερώνει πως πρόκειται να τελέσουν κάποια θυσία προς τιμή της θεάς Αφροδίτης.²⁵⁸ Σύμφωνα με τη Ζαφειροπούλου ο συνδυασμός του ανθρώπινου με το θεϊκό στοιχείο στις γαμήλιες παραστάσεις αντανακλά την αντίληψη της εποχής για την ανάγκη της προστασίας του θεσμού του γάμου από τους θεούς.²⁵⁹

256 Σύμφωνα με τη Ζαφειροπούλου (2003) 160, η απεικόνιση πολυτελών θυμιατηρίων στις παραστάσεις αγγείων υποδηλώνει τις απαραίτητες για τον γάμο θυσίες. Τα θυμιατήρια αποτελούνταν συνήθως από μια πυραμοειδή βάση με τρία λεοντοπόδαρα στα άκρα, και από ένα ψηλό κεντρικό στέλεχος, από το οποίο εκφύονταν τέσσερις ραβδωτές φιάλες. Τα διάκενα ανάμεσα στις φιάλες και τα στηρίγματα της βάσης κοσμούσαν με κομψούς, λεπτούς έλικες.

257 Τα νεαρά κορίτσια, πριν παντρευτούν, άφηναν ελεύθερα τα μαλλιά τους έως τους ώμους ή τα μάζευαν με αλογοουρά στην κορυφή του κεφαλιού. Αντίθετα, οι παντρεμένες γυναίκες έπιαναν τα μαλλιά σε ψηλό κότσο, ο οποίος τις περισσότερες φορές καλυπτόταν από κεφαλόδεσμο.

258 Oakley-Sinos (1993) 14.

259 Ζαφειροπούλου (2003) 168.



Εικ. 7: *Προτέλεια*. Το άγαλμα της Θεάς Αφροδίτης



Εικ. 8-9: Μητέρα και νύφη πλησιάζουν το άγαλμα της θεάς



Εικ. 9

2.2.2. Απαρχαί

Μια αττική ερυθρόμορφη *λήκυθος* που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αχιλλέα και χρονολογείται περίπου το 450 π. Χ. απεικονίζει πιθανόν το έθιμο των *Απαρχών*. Στο αριστερό άκρο της παράστασης εικονίζεται η θεά Άρτεμις κρατώντας μια δάδα στο δεξί της χέρι και ένα τόξο με βέλη στο αριστερό. Απέναντί της στέκεται μια γυναικεία μορφή - προφανώς η νύφη - η οποία λύνει τη *ζώνη* της προκειμένου να την αφιερώσει στη θεά. Η θεά δείχνει πρόθυμη να τη δεχτεί, γεγονός που αποτελεί ευνοϊκό σημάδι για τη μετάβαση της νύφης από την παρθενική ζωή στην έγγαμη συμβίωση.²⁶⁰ (Εικ. 10)

²⁶⁰ Smith (2005) 4 & Oakley - Sinos (1993) 9.



Εικ. 10: Η νύφη λύνει τη ζώνη της υπό την παρουσία της θεάς Άρτεμις

2.3. Παῖς Ἀμφιθαλής

Σε αρκετές παραστάσεις αγγείων απεικονίζεται ένα μικρό αγόρι, ο *παῖς ἀμφιθαλής*, είτε να κάθεται στην αγκαλιά της νύφης, ή να μεταφέρεται από μια γυναικεία μορφή σε μια άλλη. Σε έναν γαμικό λέβητα *τύπου I* που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού απεικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, σε δεξί προφίλ, η νύφη καθήμενη σε *δίφρο*. Φορά *χιτώνα*, *στεφάνι* και *ενώτια*, ενώ το *μάτιό* της που είναι διακοσμημένο με μια μαύρη μπορντούρα, καλύπτει τα πόδια της. Με τα δυο

της χέρια σηκώνει ένα μικρό, γυμνό αγόρι και το δίνει σε μια άλλη γυναικεία μορφή (πιθανόν σε μια τροφό), η οποία φορά χιτώνα και μιάτιο και κρατά ένα ύφασμα, προφανώς για να το σκεπάσει.²⁶¹ Σύμφωνα με την ερμηνεία του Perentidi η νύφη παραδίδει τον παῖδα ἀμφιθαλή στη μητέρα του, αφού έχει προηγηθεί ο τελετουργικός ύπνος μαζί του.²⁶² Στα αριστερά της νύφης εικονίζεται μια γυναίκα, η οποία φοράει πέπλο. Τα μαλλιά της τα έχει μαζεμένα ψηλά, έχοντας αφήσει μόνο δύο μπούκλες να πέφτουν σε κάθε ώμο. Με τα δυο της χέρια ανασηκώνει τον πέπλο με μια χειρονομία ανακάλυψης κίνηση που ενδεχομένως υποδηλώνει τα επερχόμενα ανακαλυπτήρια της νύφης.²⁶³ Πίσω από την όρθια γυναικεία μορφή πλησιάζουν σε πομπή κάποιες άλλες γυναίκες οι οποίες κραδαίνουν λουτροφόρο-υδρία, κιστίδιο και αρύβαλλο αντίστοιχα. (Εικ 12)



Εικ. 11: Παῖς Ἀμφιθαλής

261 Smith – Plantzos (2012) 485 & Reeder (1995) 227.

262 Perentidis (2002) 22-23.

263 Oakley - Sinos (1993) 20 & Reeder (1995) 227- 228.



Εικ. 12

2.4. Λουτροφορία

Η ιεροτελεστιακή πράξη της *λουτροφορίας* έχει τις ρίζες του σε πανάρχαιους χρόνους και η ύπαρξη ενός σταθερού εικονογραφικού τύπου που αναφερόταν σε αυτή υπήρχε ήδη από τον ύστερο 7ο αι. π. Χ.²⁶⁴ Αν και το έθιμο της *λουτροφορίας* έχει απεικονιστεί αρκετές φορές κυρίως σε *λουτροφόρους*, και στις δύο παραλλαγές: *υδρίες* και *αμφορείς*, στα ερυθρόμορφα αγγεία της κλασικής εποχής βρίσκει την τελειότητά του. Για τη συμμετοχή της νύφης στη *λουτροφορία* δε σώζονται γραπτές μαρτυρίες. Επομένως οι μοναδικές πληροφορίες μπορούν να αντληθούν μόνο μέσα από τη σχετική εικονογραφία.²⁶⁵ Στο σημείο αυτό θα σχολιαστούν μερικές από τις πιο αξιοσημείωτες παραστάσεις *λουτροφορίας*.

Σε μια αττική ερυθρόμορφη *λουτροφόρο* που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού και χρονολογείται μεταξύ του 430-420 π. Χ.,²⁶⁶ εικονίζεται μια εορταστική πομπή γυναικών η οποία ταυτίζεται με τη *λουτροφορία* χάρη στη *λουτροφόρο* που κουβαλά μία από τις νεαρές γυναικείες

264 Sabetai (2009) 293.

265 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 37 & Smith – Plantzos (2012) 483.

266 Oakley - Sinos (1993) 15-16 & Smith (2005) 4.

μορφές της πομπής.²⁶⁷ **(Εικ. 13)** Η παράσταση αναδιπλώνεται γύρω από ολόκληρο το σώμα του αγγείου. Ξεκινώντας από τα δεξιά, την πομπή ανοίγει μια γυναικεία μορφή που κρατάει δύο δάδες, μία σε κάθε χέρι, και έχει το βλέμμα και το σώμα της στραμμένα πίσω προς την πομπή. Της γυναικείας αυτής μορφής έπεται ένα μικρό αγόρι (προφανώς ο *παῖς ἀμφιθαλής*), το οποίο πιθανόν παίζει με τον *δίαυλο* τη μουσική που συνόδευε τους γαμήλιους ύμνους και τα εγκωμιαστικά άσματα που έψαλλαν οι συγγενείς και οι φίλες της νύφης. Το μικρό αγόρι φοράει στεφάνι μυρτιάς, *χιτώνα* και *μάτιο*.²⁶⁸ Πίσω του στέκεται το νεαρό κορίτσι που φέρει τη *λουτροφόρο*, στη λαβή της οποίας ένας μικρός φτερωτός Έρωτας δένει μια ταινία. Στη συνέχεια, απεικονίζεται η νύφη τυλιγμένη στο *μάτιο* της.²⁶⁹ **(Εικ. 14)** Κατά την άποψη των Oakley - Sinos η ταύτιση της συγκεκριμένης γυναικείας μορφής με το πρόσωπο της νύφης οφείλεται στην απεικόνιση τριών συγκεκριμένων εικονογραφικών στοιχείων: της *στεφάνης* που εικονίζεται αναρτημένη δίπλα της ακριβώς, της παρουσίας του φτερωτού Έρωτα αλλά και της απεικόνισης του χαμηλωμένου βλέμματός της, σημάδι που δήλωνε τη σεμνότητα και την *αιδώς* που όφειλε ως νύφη και κυρίως ως γυναίκα να έχει.²⁷⁰ Η παράσταση κλείνει στα αριστερά με την απεικόνιση δύο ακόμα γυναικείων μορφών, η μία εκ των οποίων κρατά δαυλό και η άλλη ακουμπάει το δεξί χέρι της στον ώμο της άλλης.²⁷¹ **(Εικ. 13-14)**

267 Σύμφωνα με τους Oakley-Sinos (1993) 7, η απεικόνιση σε παραστάσεις αγγείων άλλων αγγείων όπως *λουτροφόρων* ή *γαμικών λέβητων* βοηθά στην ευκολότερη ταύτιση αυτών των παραστάσεων με παραστάσεις γάμου.

268 Sabetai (2009) 293.

269 Το *μάτιο* που το έλεγαν διαφορετικά και *ἀμπεχόνιον*, ήταν συνήθως μάλλινο ή από λινό ύφασμα και σκέπαζε το κεφάλι με ένα είδος κουκούλας, βλ. Ξενίδου - Schild (2001) 323.

270 Oakley - Sinos (1993) 15-16.

271 Για την ανάλυση της παράστασης του αγγείου βλ. επίσης Beats (2012) 77.



Εικ. 13



Εικ. 14

Πομπή *λουτροφορίας*, πιο πολυπρόσωπης και με περισσότερα εικονογραφικά στοιχεία αυτή τη φορά, η οποία καλύπτει όλη την κοιλιά του αγγείου, απεικονίζεται και σε μια άλλη αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη *λουτροφόρο-αμφορέα* κοντά στη τεχνοτροπία του Ζωγράφου της Νεάπολης που χρονολογείται μεταξύ του 430-420 π. Χ.²⁷² Στο συγκεκριμένο αγγείο εικονίζεται πάλι από τα αριστερά προς τα δεξιά μια γυναικεία πομπή, η οποία κατευθύνεται από μια κρήνη που απεικονίζεται στο φόντο της παράστασης προς τη μισάνοιχτη πόρτα ενός *οίκου* (πιθανόν της νύφης), έξω από τον οποίο βρίσκεται ένας βωμός και μια ερμαϊκή στήλη.²⁷³ Της πομπής προπορεύεται πάλι ένας νεαρός στεφανωμένος αυλητής που παίζει *δίαυλο*. Φοράει *μάτιο* και σε αντίθεση με τον αυλητή της προπεριγραφείσας *λουτροφόρου* του Ζωγράφου του Λουτρού απεικονίζεται σε μεγαλύτερη ηλικία. (Εικ. 18) Πίσω του ακριβώς ακολουθεί μια νεαρή κοπέλα που φοράει ταινία στο κεφάλι και μεταφέρει με μεγάλη σοβαρότητα και σεβασμό τη *λουτροφόρο-αμφορέα* η οποία φέρει κλαδιά.²⁷⁴ Ακολουθούν κάποιες ακόμα γυναικείες μορφές. Δύο από αυτές κρατούν δάδες, υποδηλώνοντας έτσι πως η πομπή λαμβάνει χώρα τη νύχτα, ενώ η *δαδούχος*, που βρίσκεται πίσω ακριβώς από τη γυναίκα με τη *λουτροφόρο*, κρατά με το δεξί της χέρι ένα μικρό

272 Kauffmann-Σαμαρά (1985) 21 & Smith – Plantzos (2012) 483 & Oakley-Sinos (1993) 16. Αν και οι περισσότεροι ερευνητές αποδίδουν το συγκεκριμένο αγγείο στον Ζωγράφο της Νεάπολης, η Kauffmann-Σαμαρά (1985) 22, υποστηρίζει πως πρέπει να αποδοθεί στον Ζωγράφο της Αριάδνης.

273 Oakley (2012) 483. Για την παρουσία του βωμού και της ερμαϊκής στήλης σε παραστάσεις αγγείων βλ. επίσης Oakley-Sinos (1993) 16, υποσημ. 39. Σύμφωνα με την Kauffmann-Σαμαρά (1985) 27, υποσημ. 22, στην πόλη της Αθήνας υπήρχαν συχνά στους δρόμους ή και στην ύπαιθρο τέτοιες στήλες με το κεφάλι του γενειοφόρου Ερμή, οι οποίες είχαν σκοπό να προστατεύουν τους ταξιδιώτες και τους περιπατητές.

274 Smith – Plantzos (2012) 483.

κορίτσι στρέφοντας παράλληλα το κεφάλι της προς τα πίσω. **(Εικ. 17)** Ακολουθεί μια γυναίκα που παίζει κρόταλα, αποδεικνύοντας ότι ο χορός αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της λουτροφορίας.²⁷⁵ **(Εικ. 16)** Η νύφη είναι πιθανότατα η προτελευταία στην πομπή γυναικεία μορφή. Είναι τυλιγμένη στο μιάτιό της και καθοδηγείται από το χέρι μιας εκ των λαμπαδηδοφόρων, πιθανόν της νυμφεύτριας. Έχει χαμηλωμένο το βλέμμα της, ενώ μια στεφάνη είναι πάλι αναρτημένη πριν από αυτή.²⁷⁶ Την παράσταση ολοκληρώνει μια γυναικεία μορφή η οποία βρίσκεται δίπλα ακριβώς στην αρχιτεκτονικά διαμορφωμένη κρήνη, από την οποία προφανώς προμηθεύτηκε η πομπή το καθαρήριο και ιερό νερό για το νυφικό λουτρό.²⁷⁷ **(Εικ. 15)** Σύμφωνα με αρκετούς μελετητές η συγκεκριμένη παράσταση απεικονίζει πομπή λουτροφορίας, η οποία ξεκινάει από την Εννεάκρουνο πηγή και καταλήγει στο σπίτι της νύφης.



Εικ. 15

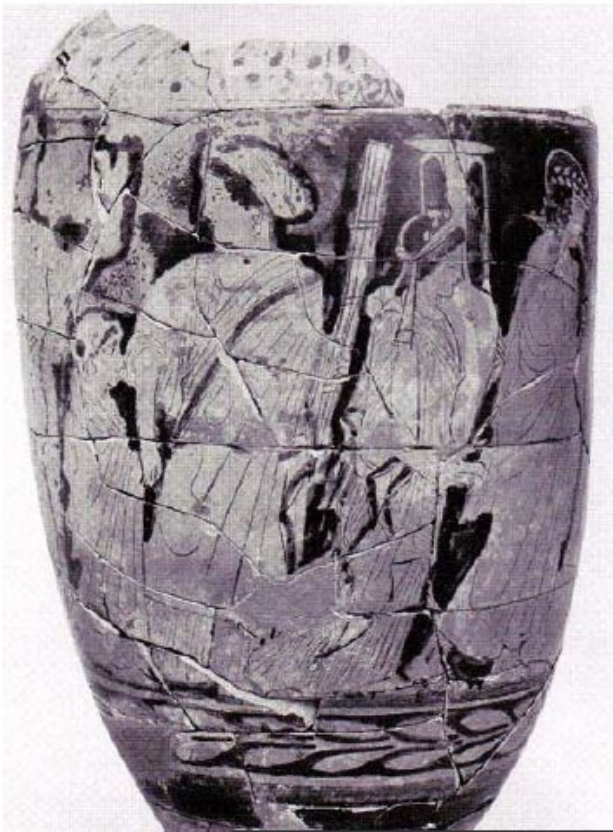


Εικ. 16

275 Oakley (2012) 483.

276 Oakley (2012) 483 & Kauffmann-Σαμαρά (1985) 22 & Smith (2005) 5.

277 Oakley-Sinos (1993) 16.



Εικ. 17



Εικ. 18

2.5. Το καθαυτό γαμήλιο λουτρό νύφης

Απεικονίσεις λουόμενου νέου ή λουόμενης νέας υπάρχουν σε λίγες μόνο ερυθρόμορφες παραστάσεις, αλλά λόγω έλλειψης αρκετών εικονογραφικών στοιχείων, είναι δύσκολο να συσχετιστούν με το καθαυτό γαμήλιο λουτρό.²⁷⁸ Κατά τη διάρκεια σχεδόν όλου του 5ου αι. π. Χ. το καθαυτό λουτρό της νύφης δεν έχει απεικονιστεί ποτέ, παρά μόνο γίνεται υπαινιγμός μέσω της απεικόνισης της *λουτροφόρου*. Το να δείχνεται γυμνή στο λουτρό της μια άγαμη αστή τον 5ο αι. π. Χ. θεωρούνταν άσεμνο και κατακριτέο. Η γυμνότητα στις εικαστικές τέχνες την περίοδο εκείνη ήταν γνώρισμα μόνο των εταίρων.²⁷⁹ Μόνο από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. και τις αρχές του 4ου αι. π. Χ. και ύστερα παρατηρείται στην αγγειογραφία μια αύξηση του αριθμού των γαμήλιων παραστάσεων, στις οποίες απεικονίζεται τόσο το αντρικό όσο και το γυναικείο σώμα, γυμνό.²⁸⁰

Σε μία αττική ερυθρόμορφη *πυξίδα* που χρονολογείται περίπου το 420 π. Χ. απεικονίζεται η λουόμενη νύφη γυμνή. (Εικ. 19) Ωστόσο στην παράσταση της συγκεκριμένης *πυξίδας* δεν

278 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 37.

279 Reinsberg (1999) 77, 78.

280 Sutton (1997/1998) 41.

απεικονίζεται αποκλειστικά και μόνο το γαμήλιο λουτρό της νύφης, αλλά το λουτρό αποδίδεται εικονογραφικά μαζί με άλλα στάδια προετοιμασίας της νύφης.²⁸¹ Όσον αφορά στο γαμήλιο στάδιο του λουτρού, στο αριστερό άκρο της παράστασης απεικονίζεται ένας φτερωτός Έρωτας να ρίχνει νερό με μια *υδρία* στη γυμνή νύφη, η οποία αποδίδεται γονατιστή.²⁸² (Εικ. 20) Σύμφωνα με τον Sutton η απόδοση στη συγκεκριμένη παράσταση της νύφης γυμνής προσδίδει στη μορφή της γυναίκας έντονο ερωτισμό, κάτι που θεωρούνταν ακραίο τόσο για τη γαμήλια τελετουργία όσο και για τη γαμήλια εικονογραφία της κλασικής εποχής. Ωστόσο, σύμφωνα πάλι με τον ίδιο ερευνητή, η μη απεικόνιση ανδρικών μορφών στην παράσταση, αλλά και το γεγονός ότι το συγκεκριμένο αγγείο (*πυξίδα*) χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά από γυναίκες, οπότε την παράσταση θα την έβλεπαν μόνο αυτές, μετριάζει κάπως την κατάσταση.²⁸³



281 Η περιγραφή των σταδίων αυτών θα γίνει παρακάτω, σελ. 64

282 Smith – Plantzos (2012) 483 & Smith (2005) 5 & Sutton (1997/1998) 41.

283 Sutton (1997/1998) 41.

Εικ. 19



Εικ. 20

2.6. Λουτρό γαμπρού

Η αρχαιότερη παράσταση, που πιστεύεται πως απεικονίζει το λουτρό του γαμπρού διακοσμεί μια ερυθρόμορφη *υδρία* του Ζωγράφου του Λένινγκραντ και χρονολογείται το 470 π. Χ. (Εικ. 21-24) Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ένας νεαρός άντρας με στεφάνι στο κεφάλι (πιθανόν ο γαμπρός), γυμνός και γονατιστός, με το ένα του πόδι τοποθετημένο μέσα σε μια *λεκάνη*. Τον περιβάλλουν κάποιες γυναικείες μορφές οι οποίες πιθανόν είναι *θεραπαινίδες* ή συγγενείς που τον βοηθούν με το λουτρό. (Εικ. 21) Πιο αναλυτικά, ακριβώς μπροστά του απεικονίζεται μια γυναίκα που φοράει *ποδήρη* χιτώνα και υφασμάτινη ταινία στο κεφάλι, έχοντας σηκωμένα τα χέρια της σε μια κίνηση που είναι δύσκολο να ερμηνευτεί. Ο τρόπος που κρατάει με το ένα χέρι τον αγκώνα της, ίσως, να υποδηλώνει πως δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού.²⁸⁴ Πίσω της σε μια εστία θερμαίνεται ένας *αρυτήρας*, ο οποίος μάλλον περιέχει το ζεστό νερό για το λουτρό. Στα αριστερά

²⁸⁴ Πετροπούλου (2000) 299.

του νεαρού άντρα απεικονίζεται μια γυναίκα που φέρει στον ώμο της τα ρούχα του λουόμενου, ενώ κρατά με το δεξί της χέρι μια *πλημοχόη γεμάτη*, πιθανότατα, με αρωματικό λάδι. **(Εικ. 21-23)** Κάπως παράμερα από την ομάδα του λουτρού στέκονται δύο λαμπαδηφορούσες γυναίκες, από τις οποίες η πρώτη κρατάει δύο δάδες, ενώ η δεύτερη μία. Στο τέλος της παράστασης απεικονίζεται μια γυναικεία μορφή που κρατάει μια μεταλλική *φιάλη* και στέκεται μπροστά από μια *λουτροφόρο* υδρία, στολισμένη με ταινία γύρω από τον λαιμό και τοποθετημένη μέσα σε κωνικό βάθρο (*δικωνικό ορθοστάτη*). Η γυναίκα εκτείνει το δεξί της χέρι με τη φιάλη προς το μέρος του γαμπρού, δίνοντας προφανώς το νερό που μόλις άντλησε από από τη γαμήλια *λουτροφόρο* και με το οποίο περιχύνεται ο λουόμενος. **(Εικ. 24)** Το ότι απεικονίζεται λουτρό του γάμου, αποδεικνύεται από την παράσταση μεγάλης *λουτροφόρου* εντός της σύνθεσης.²⁸⁵



Εικ. 21



Εικ. 22



Εικ. 23



Εικ. 24

2.7. Προετοιμασία της νύφης

Στην αττική ερυθρόμορφη *πυξίδα* που περιγράφηκε παραπάνω το γαμήλιο λουτρό της νύφης (Εικ. 19-20), παρατίθενται επίσης, άλλα τρία διαφορετικά στάδια της γαμήλιας προετοιμασίας της.²⁸⁶ Στο συγκεκριμένο αγγείο η νύφη πιθανόν απεικονίζεται περισσότερες από μία φορές. Το πρώτο στάδιο απεικονίζει, όπως περιγράψαμε, το γαμήλιο λουτρό. Το δεύτερο στάδιο περιλαμβάνει το ντύσιμο της νύφης μετά το λουτρό, το οποίο αποδίδεται εικονογραφικά με μια γυναικεία μορφή που έχει λυμένα τα μαλλιά της και κρατάει τη ζώνη της, ενώ ένας φτερωτός Έρωτας τη βοηθάει, φέρνοντας μια *πυξίδα*, η οποία προφανώς περιέχει αρώματα και είδη καλλωπισμού. Ακολουθεί το τρίτο στάδιο, όπου δύο γυναίκες – προφανώς *θεραπαινίδες*- στολίζουν μια *λουτροφόρο* με ταινίες, ενώ δίπλα τους αποδίδεται κατενώπιον πάλι η νύφη μπροστά από έναν *δίφρο*, δένοντας μια ταινία

286 Blundell – Rabinowitz (2008) 128 & Stafford (2012) 203.

γύρω από το κεφάλι της. Το τελευταίο στάδιο, το οποίο ολοκληρώνει και την παράσταση, απεικονίζει τρεις γυναικείες μορφές σε έναν εσωτερικό χώρο, ο οποίος οριοθετείται από δύο *κίονες* δωρικού ρυθμού και ένα *επιστύλιο*. Η γυναίκα που κάθεται στον *κλισμό* με τον φτερωτό Έρωτα²⁸⁷ στα γόνατά είναι η Νύφη, ενώ η εστεμμένη γυναικεία μορφή στο κέντρο μπορεί να είναι είτε η Αφροδίτη ή η Ήρα. Με μια χαρακτηριστική χειρονομία δείχνει προφανώς στη Νύφη πώς να φορέσει σωστά τον πέπλο της.²⁸⁸ Η γυναίκα πίσω ακριβώς από τη θεά (αν υιοθετήσουμε την άποψη πως πρόκειται για τη θεά Αφροδίτη) θα μπορούσε να είναι η βοηθός της η Πειθώ, η οποία απεικονίζεται αρκετές φορές σε γαμήλιες σκηνές δίπλα στη θεά.²⁸⁹

Σύμφωνα με τον Lissarrague η συγκεκριμένη παράσταση δεν έχει ως στόχο να παρουσιάσει τις γαμήλιες προετοιμασίες της Νύφης αυτές καθαυτές, αλλά κυρίως να αναδείξει τη γυναικεία θελκτικότητα και ομορφιά. Η Νύφη έπρεπε να είναι όμορφη και να εκπέμπει ερωτισμό. Σε αυτό συμβάλλει τόσο η πολλαπλή παρουσία του φτερωτού Έρωτα όσο και της θεάς Αφροδίτης(ς).²⁹⁰

2.8. Νυμφοστολείν

Παραστάσεις με απεικονίσεις *νυμφοστολισμού* υπάρχουν σε μεγάλο αριθμό αγγείων,²⁹¹ καθώς το στάδιο αυτό της γαμήλιας τελετής φαίνεται να ήταν ένα από τα πιο αγαπητά θέματα για τους αττικούς αγγειογράφους της κλασικής περιόδου.²⁹² Στις παραστάσεις αυτές απεικονίζονται όλα τα στάδια του στολισμού, από το δέσιμο των *νυμφίδων* μέχρι και την κόμμωση, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην ομορφιά της Νύφης, η ελκυστικότητα της οποίας θα βοηθούσε στην εξασφάλιση της επιτυχίας και του κυριότερου σκοπού του γάμου, που ήταν η τεκνοποίηση αρσενικών απογόνων.²⁹³

Τα κυριότερα συνοδευτικά εικονογραφικά θέματα που απαντούν σε σκηνές *νυμφοστολισμού* είναι: α) η *νυμφεύτρια* που ασχολείται κυρίως με τον στολισμό της Νύφης, αλλά και οι *θεραπαινίδες*

287 Ο Έρωτας παριστάνεται ως παιδί και πιθανόν να συμβολίζει την επιθυμητή για το νεόνυμφο ζευγάρι τεκνοποίηση και τη γέννηση αγοριών, βλ. Veyne-Lissarrague- Frontisi-Ducroux (2008) 165.

288 Blundell – Rabinowitz (2008) 128.

289 Σύμφωνα με τους Oakley-Sinos (1993) 17, η ταύτιση των μορφών σε αγγειογραφικές παραστάσεις είναι ιδιαίτερα δύσκολη όταν δεν υπάρχουν επιγραφές που να τις συνοδεύουν.

290 Veyne – Lissarrague – Frontisi - Ducroux (2008) 164-165. Η παρουσία του φτερωτού Έρωτα τόσες φορές στο αγγείο αποτελεί σαφή πρόθεση του αγγειογράφου για την ανάδειξη του γυναικείου ερωτισμού. Για τη σημασία του Έρωτα στο συγκεκριμένο αγγείο βλ. Stafford (2012) 203.

291 Οι περισσότερες παραστάσεις *νυμφοστολισμού* απεικονίζονται σε γαμικούς λέβητες και των δύο τύπων.

292 Οι παραστάσεις στολισμού της Νύφης μοιάζουν με τις απεικονίσεις γυναικωνίτη. Όμως, η απεικόνιση μιας *λουτροφόρου* ή οποιουδήποτε άλλου αγγείου που συνδέεται με τον γάμο, η απεικόνιση του φτερωτού Έρωτα ή η αναρτημένη *στεφάνη* μας επιτρέπουν να τις ταυτίσουμε με παραστάσεις *νυμφοστολισμού*, βλ. Oakley - Sinos (1993) 20.

293 Oakley (2012) 484 & Smith – Plantzos (2012) 485.

που κραδαίνουν *λεκανίδες* και *κιβωτίδια* με τα απαραίτητα είδη καλλωπισμού. β) Αρκετές φορές εικονίζεται σε σκηνές νυμφοστολισμού μια μικρή νεαρή κόρη (που ταυτίζεται με την *παίδα αμφιθαλή*), η οποία – όπως και η *νυμφεύτρια* αλλά και η *νύφη* - είναι πλουμιστά στολισμένη και γ) αντικείμενα, όπως ιερά καλάθια, κάτοπτρα και θυμιατήρια απεικονίζονται, επίσης, αρκετά συχνά.²⁹⁴ Όσον αφορά τη *νυμφεύτρια*, η απεικόνισή της ως τελετουργικού υποκατάστατου της μητέρας της *νύφης*, η οποία έπρεπε να κρατηθεί σε συναισθηματική απόσταση ασφαλείας από την “αναχωρούσα” κόρη της, φαίνεται σε αρκετές σκηνές προετοιμασίας του γάμου αλλά και της κυρίως γαμήλιας τελετής, όπου τις περισσότερες φορές απεικονίζεται να στερεώνει την *καλύπτρα* στην κεφαλή της *νύφης* με μια χαρακτηριστική χειρονομία ενθάρρυνσης και υποστήριξης.²⁹⁵

Σε έναν γαμικό *λέβητα τύπου 2* ο οποίος αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού, απεικονίζεται μια σκηνή *νυμφοστολισμού*, όπου στο κέντρο της σύνθεσης βρίσκεται η *νύφη* καθήμενη σε *κλισμό*²⁹⁶ έχοντας ανασηκωμένο το κεφάλι της. **(Εικ. 25)** Μια *θεραπεινίδα* (το πιθανότερο η *νυμφεύτρια*) είναι σκυμμένη προς το μέρος της προσπαθώντας να της φορέσει ένα περιδέριο (*ίσθμιο*) στον λαιμό. Εκτός από τη *νυμφεύτρια* η *νύφη* πλαισιώνεται και από άλλες γυναικείες μορφές. Η μία που αποδίδεται στα δεξιά, στέκεται δίπλα σε μία *δίφρο* και κρατάει μια *λουτροφόρο*, η οποία είναι διακοσμημένη με ταινίες, ενώ από το στόμιό της προεξέχουν θάλλοι μυρτιάς, οι οποίοι προφανώς θα χρησιμοποιηθούν αργότερα στην τελετουργική γαμήλια διαδικασία προκειμένου οι συγγενείς και οι καλεσμένοι να ράνουν το νεόνυμφο ζευγάρι με το ιερό νερό. Στα αριστερά απεικονίζεται μια ακόμα γυναικεία μορφή που κρατάει έναν *σάκκο*, ενώ ακριβώς πίσω της μια δεύτερη που κρατά στο αριστερό της χέρι ένα *κιβωτίδιο* και στο δεξί πιθανώς ένα λουλούδι.²⁹⁷ Το ενδιαφέρον σε αυτή την παράσταση είναι ο “αισθησιακός” τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει η *νυμφεύτρια* τη *νύφη* και ιδιαίτερα το παθιασμένο βλέμμα με το οποίο την κοιτάει. Σύμφωνα με την Blundell πολλές φορές οι αγγειογράφοι, κυρίως όταν πρόκειται για παραστάσεις στολισμού της *νύφης*, χρησιμοποιούν κάποιες αισθησιακές χειρονομίες προκειμένου να αναδείξουν μια οικειότητα μεταξύ των γυναικείων μορφών. Η οικειότητα και οι χειρονομίες αυτές έχουν ως στόχο να προσδώσουν μια ερωτική ατμόσφαιρα στην όλη σκηνή, υποδηλώνοντας με αυτό τον

294 Ζαφειροπούλου (2003) 159.

295 Sabetai (2009) 295-296.

296 Στις περισσότερες παραστάσεις στολισμού η *νύφη* εικονίζεται καθιστή ενώ οι γυναικείες μορφές που την πλαισιώνουν αποδίδονται όρθιες, βλ. Sabetai (2004) 29. Ο τύπος της καθιστής *νύφης* αποδίδεται στη γαμήλια εικονογραφία μετά το β' τέταρτο του 5ου αι. π. Χ. Σύμφωνα με την Blundell το γεγονός ότι η *νύφη* αποδίδεται με αυτόν τον τρόπο υποδηλώνει τον σεβασμό που οφείλουν να δείχνουν οι υπόλοιπες γυναικείες μορφές που την πλαισιώνουν στο πρόσωπό της., βλ. Blundell- Rabinowitz (2008) 122. Επίσης, η στάση της *νύφης* που με το ένα της χέρι λυγισμένο στηρίζεται άνετα στο *ερεσίνωτο* του *κλισμού* έχει πιθανόν επηρεαστεί από κάποιον αγαλατικό τύπο της Αφροδίτης, ίσως της *Αφροδίτης εν κήποις*, βλ. Καββαδίας (2000) 124 και υποσημ. 873.

297 Oakley-Sinos (1993) 17.

τρόπο τη μελλοντική σεξουαλική σχέση που πρόκειται να δημιουργηθεί μεταξύ της νύφης και του γαμπρού.²⁹⁸



Εικ. 25

Μια ακόμα σκηνή *νυμφοστολισμού*, απεικονίζεται σε μια αττική ερυθρόμορφη *πυξίδα* που αποδίδεται και πάλι στον Ζωγράφο του Λουτρού και χρονολογείται γύρω στα 420 π. Χ.²⁹⁹ Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται η νύφη καθήμενη σε μια *κλίνη* να προσπαθεί, με τη βοήθεια ενός μικρού φτερωτού Έρωτα, να δέσει με μια υφασμάτινη ταινία τα μαλλιά της. (Εικ. 26) Δεξιά από τη νύφη στέκεται όρθια μια γυναικεία μορφή που κρατά μια *λουτροφόρο*, ενώ αριστερά μια άλλη γυναικεία μορφή ανασηκώνει με τα δύο χέρια το *μάτιό* της, αφήνοντας να διαφανεί το λεπτό, διάφανο ύφασμα από το οποίο είναι φτιαγμένο.³⁰⁰ (Εικ. 26, 27) Αξίζει να σημειωθεί ότι στις περισσότερες παραστάσεις νυμφοστολισματος, η λουτροφόρος απεικονίζεται να γέρνει προς τα εμπρός στα χέρια της γυναικείας μορφής που την κρατάει, εφόσον είναι άδεια μετά το τέλος του

298 Blundell (2004) 34.

299 Oakley-Sinos (1993) 17-18 & Smith – Plantzos (2012) 485.

300 Κάποιοι ερευνητές έχουν ταυτίσει τη μορφή αυτή με τη θεά Αφροδίτη. Συγκεκριμένα οι Oakley-Sinos (1993) 17, θεωρούν πως η μορφή μπορεί να ταυτιστεί είτε με τη θεά Αφροδίτη, είτε (το πιο πιθανό) με τη *νυμφεύτρια*. Η χειρονομία της παραπέμπει και ίσως αποτελεί υπαινιγμό για το έθιμο των “*ανακαλυπτηρίων*”.

γαμήλιου νυφικού λουτρού.³⁰¹ Στη συνέχεια της παράστασης απεικονίζονται δύο φτερωτοί Έρωτες να μονομαχούν. Η μάχη αυτή μεταξύ των δύο Ερώτων συμβολίζει την ψυχική εσωτερική σύγκρουση της νύφης τη δεδομένη χρονική στιγμή, την πάλη δηλαδή ανάμεσα στην απροθυμία της να εγκαταλείψει την παιδική, παρθενική ζωή από τη μία, και στην ανυπομονησία της για τον γάμο και τη νέα της ζωή από την άλλη.³⁰² Τους δύο φτερωτούς Έρωτες παρακολουθούν κατά τη διάρκεια της μονομαχίας τους δύο γυναικείες μορφές. Και οι δύο φέρουν στα χέρια τους σκήπτρο με τη διαφορά ότι αυτή που βρίσκεται στα αριστερά, και της οποίας σώζεται μόνο το κάτω τμήμα, απεικονίζεται όρθια, ενώ η άλλη στα δεξιά αποδίδεται καθήμενη σε κλισμό. **(Εικ. 28)** Στο δεξί άκρο της σύνθεσης εικονίζεται ακόμα μία γυναίκα που κρατάει στο αριστερό της χέρι ένα κυκλικό *κιβωτίδιο*, ενώ ταυτόχρονα ανασηκώνοντας το δεξί χέρι φαίνεται να κάνει μια χειρονομία προς τις άλλες γυναικείες μορφές της παράστασης.³⁰³ Η σκηνή κλείνει με μια γυναικεία μορφή καθήμενη σε κλισμό να παίζει άρπα. **(Εικ. 29)**



301 Kauffmann – Σαμαρά

302 Oakley - Sinos (1993)

303 Η ταυτότητα των τριών

ως ομάδα μπορεί να

γυναίκες με τα σκήπτρα μπορεί να είναι η θεά Αφροδίτη ή η θεά Αθηνά, βλ. Oakley - Sinos (1993) 17, υποσημ.

55.

γυναίκες αυτές ιδωθούν

νύφης. Ξεχωριστά, οι δύο

γυναίκες με τα σκήπτρα μπορεί να είναι η θεά Αφροδίτη ή η θεά Αθηνά, βλ. Oakley - Sinos (1993) 17, υποσημ.

55.

Fig. 26



Fig. 27



Εικ. 28



Εικ. 29

Στην εμπρόσθια όψη του σώματος ενός εντυπωσιακού γαμικό λέβητα τύπου 1³⁰⁴ που προέρχεται από τις Αχαρνικές Πύλες και αποδίδεται πιθανόν στο Ζωγράφο του Γαμήλιου Χορού λόγω της μεγαλοπρεπούς παράστασης του χορού στο υπόστατό του, απεικονίζεται πάλι η γαμήλια προετοιμασία της νύφης, το *νυμφοστολείν*.³⁰⁵ Οι κεντρικές μορφές της παράστασης εικονίζονται ανάγλυφα. Στο μέσο της σκηνής απεικονίζεται κατενώπιον η νύφη, καθιστή σε πολυτελή θρόνο και τυλιγμένη σε *ποδήρη* χιτώνα και *μάτιο*. Προς το μέρος της πετούν με ανοιγμένα φτερά δύο Έρωτες που κρατούν στεφάνια ή περιδέραια. Ο φτερωτός από τη δεξιά πλευρά της νύφης Έρωτας πετά σε

304 Ο γαμικός λέβης ανήκει ως προς το σχήμα στον τύπο 1. Έχει ψηλό υπόσταστο, ψηλή κωνική βάση, σφαιρικό σώμα, ψηλό λαιμό, έντονη κοίλανση στο μέσο και ψηλές λαβές που φτάνουν ως το νεύον προς τα έξω χείλος. Το εντυπωσιακό ύψος του (φτάνει σχεδόν τα 0,80μ.) επεκτείνεται με την τοποθέτηση του πώματος, το οποίο έχει πεπλατυσμένο κωνικό σχήμα. Λόγω των μεγάλων διαστάσεών του πιθανόν πρόκειται για αγγείο που προοριζόταν ως σήμα σε τάφο παντρεμένης γυναίκας. Η συμπαγής λαβή του, σχήματος *μήκωνος υπνοφόρου*, λείπει, βλ. Ζαφειροπούλου (2003) 156-157.

305 Ζαφειροπούλου (2003) 159, 170.

λοξή φορά, με τις άκρες του *χιτωνίσκου* του να κυματίζουν μακριά από το σώμα λόγω της κίνησης και του αέρα. Ο Έρωτας από την αριστερή πλευρά, στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τη μορφή της νύφης, φοράει διάφανο *χιτωνίσκο* και *μίτρα* στο κεφάλι, ενώ έχει τα χέρια του απλωμένα έτοιμος να στεφανώσει ή να στολίζει με περιδέραιο τη νύφη (το ακριβές αντικείμενο που κρατάει δεν σώζεται). Δυο γυναικείες μορφές με πλούσια ενδύματα πλαισιώνουν τη νύφη, κρατώντας ανοιχτά τα *κιβωτίδια* που μεταφέρουν και τα οποία προφανώς εμπεριέχουν τα αντικείμενα στολισμού. Ίσως, επρόκειτο για τις *νυμφεύτριες*.³⁰⁶ Η δεύτερη από τα αριστερά γυναικεία μορφή, που κρατά μεγάλη *κίστη* και εικονίζεται ελαφρά σκυμμένη, είναι η μοναδική που φέρει πέπλο ζωσμένο στη μέση. Στα δεξιά της παράστασης εικονίζεται μια άλλη γυναικεία μορφή που ακουμπά με το δεξί της χέρι πάνω σε ψηλό θυμιατήρι, το οποίο απεικονίζεται ακριβώς μπροστά της. Τη νύφη πλησιάζει επίσης από τα δεξιά ένα μικρό κορίτσι³⁰⁷ με καταστόλιστο στις παρυφές πέπλο, έχοντας στραμμένο το κεφάλι της στον φτερωτό Έρωτα που πετάει από πάνω του. Κάτω από τις λαβές του αγγείου εικονίζονται αποσπασματικά και κάποιες άλλες γυναικείες μορφές, δύο από τα δεξιά και δύο από τα αριστερά με *χιτών*α και *μάτιο*. Τα κεφάλια τους είναι στολισμένα με στεφάνια, ενώ τα μαλλιά τους είτε είναι δεμένα σε μικρούς *κρωβύλους*, είτε πέφτουν ελεύθερα στους ώμους. Συγκεκριμένα μόνο μία μορφή από τα δεξιά έχει τα μαλλιά της τυλιγμένα σε *σάκκο*. Τα περισσότερα αντικείμενα της παράστασης, όπως τα ανοιχτά *κιβωτίδια*, το ψηλό θυμιατήρι, οι ταινίες και τα στεφάνια στα κεφάλια των γυναικών, καθώς και το στεφάνι μυρτιάς που επιστέφει την παράσταση αποδίδονται ανάγλυφα με πολλές επιχρυσώσεις. **(Εικ. 30)** Στην οπίσθια όψη του αγγείου εικονίζεται η νύφη καθήμενη σε *κλισμό* έχοντας το σώμα στραμμένο προς τα δεξιά, κρατώντας στην αγκαλιά της τον πολυτελή κάλαθο προσφορών (*κανοῦν*). Από αριστερά την πλησιάζει μια γυναικεία μορφή που κρατάει μια ραβδωτή *λεκανίδα* με πόμα και μακριές ταινίες, και από τα δεξιά, άλλες δύο μορφές οι οποίες σώζονται αποσπασματικά. Η δεύτερη κρατά στεφάνι στο λυγισμένο προς τα πάνω χέρι της.³⁰⁸ **(Εικ. 31)**

306 Ζαφειροπούλου (2003) 158, 159.

307 Η μικρή αυτή κόρη παριστάνεται αρκετά συχνά σε παρόμοιες σκηνές νυμφοστολισματος. Αναγνωρίζεται εύκολα από το μικρό της μέγεθος, την έντονη στροφή του κεφαλιού προς τη νύφη και το περίτεχνο ένδυμα. Ταυτίζεται με την *άμφιθαλή παιδα*, με τους δύο γονείς εν ζωή, η οποία στα *Προαύλια* κοιμόταν σύμφωνα με τα αττικά γαμήλια έθιμα, με τον γαμπρό στο σπίτι της νύφης, αποσκοπώντας στην εξασφάλιση της μελλοντικής γονιμότητας του ζευγαριού, βλ. Ζαφειροπούλου (2003) 159.

308 Ζαφειροπούλου (2003) 158.

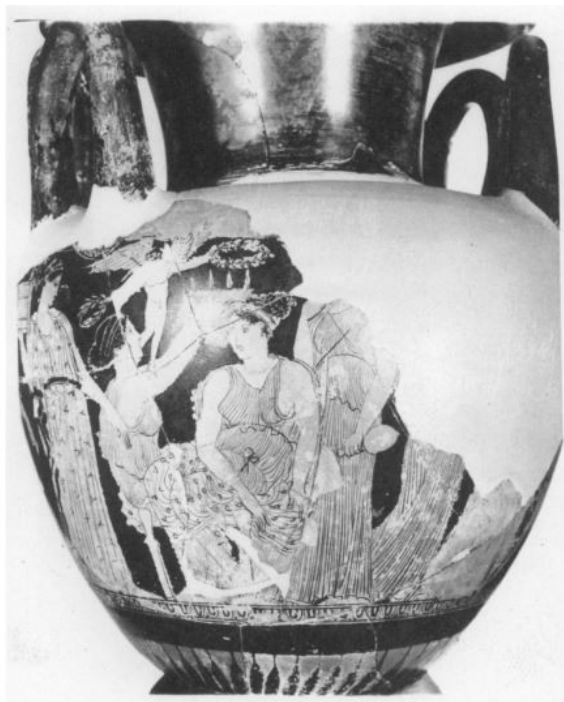


Fig. 30



Εικ. 31

Σε έναν αποσπασματικά σωζόμενο γαμικό λέβητα τύπου I που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Αθήνας απεικονίζεται πιθανόν η επίστεψη της νύφης.³⁰⁹ Στο κέντρο της σύνθεσης της εμπρόσθιας όψης της κοιλιάς του αγγείου απεικονίζεται μετωπικά μια γυναικεία μορφή, προφανώς η νύφη, έχοντας το κεφάλι της γυρισμένο προς τη νυμφεύτρια, η οποία, καθήμενη στα γόνατά της, τοποθετεί τη νυμφική στεφάνη στην κεφαλή της. Τον γαμήλιο χαρακτήρα της παράστασης σηματοδοτεί ένας φτερωτός Έρωτας, ο οποίος στηρίζεται στον βραχίονα της νυμφεύτριας και φέρει δύο στεφάνια, προφανώς για να βοηθήσει στη στέψη της νύφης. Το ένα φαίνεται πως το τοποθετεί πάνω στο κεφάλι της νύφης και το άλλο πάνω στο κεφάλι της νυμφεύτριας. Πίσω από τη νύφη στέκεται μια *θεραπαινίδα* (από την οποία σώζεται μόνο ο κορμός του σώματός της), η οποία κρατά ένα κάτοπτρο³¹⁰ μέσα στο οποίο θα κοιταχτεί η νύφη αφού τελειώσει η προετοιμασία της. (Εικ. 32) Από τα αριστερά πλησιάζει μια γυναικεία πομπή, κρατώντας διάφορα σκεύη και αντικείμενα, όπως *κιστίδια*, *αλάβαστρο* και υφασμάτινες κορδέλες. Προφανώς μέσα στα αγγεία περιέχονταν τα κοσμήματα και τα αρώματα που ήταν αναγκαία για τον στολισμό της νύφης.(Εικ. 33)³¹¹



309 Oakley - Sinos (1993) 18 &
310 Σύμφωνα με τη Blundell (2001) η επίστεψη της νύφης μέσα σε αυτό, βεβαιώνει με ερωτική διάθεση.

311 Oakley-Sinos (1993) 18.

Ες παραστάσεις και το κοίταγμα βωσής της από *παρθένο* σε *γυνή*

Εικ. 32



Εικ. 33

Αρκετές παραστάσεις νυμφοστολισματος απεικονίζουν και το δέσιμο των *νυμφίδων*, των νυφικών, δηλαδή, σανδαλιών της νύφης, το οποίο γίνεται τις περισσότερες φορές με τη βοήθεια ενός φτερωτού Έρωτα, ο οποίος απεικονίζεται σκυμμένος μπροστά από τη νύφη. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί μια αττική ερυθρόμορφη *λήκυθος* σε σχήμα βελανιδιού, κοντά στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Μειδία, που χρονολογείται μεταξύ του 410-400 π. Χ. Στο κέντρο της παράστασης, με λευκό επίθετο χρώμα, αποδίδεται όρθια και στραμμένη προς τα αριστερά η νύφη, ενώ στα πόδια της βρίσκεται ο φτερωτός Έρωτας.³¹² Με το αριστερό της χέρι είναι έτοιμη να καλύψει το πρόσωπό της με τον νυφικό πέπλο, πράξη που αποτελούσε το τελευταίο στάδιο του

312 Όπως συμβαίνει σε αρκετά ερυθρόμορφα αγγεία της εποχής, στη συγκεκριμένη παράσταση που έχει γίνει μάλλον με προσχέδιο, διακρίνονται επίθετα χρώματα και ανάγλυφες λεπτομέρειες, βλ. Ακαμάτης (2016) 107.

νυμφοστολισμού. Εκατέρωθεν της νύφης στέκονται άλλες δύο γυναικείες μορφές. Η γυναίκα από αριστερά κρατάει με το αριστερό χέρι τον νυμφικόν στέφανον, ενώ η γυναίκα από τα δεξιά κρατάει ένα περιδέραιο. Προφανώς είναι έτοιμες να στολίσουν τη νύφη.³¹³ (Εικ. 34-36)



Εικ. 34



Εικ. 35



313 Smith – Plantzos (2012) 485 &

Εικ. 36: Λεπτομέρεια

2.9. Γαμοδαισία

Το γαμήλιο δείπνο που παράθετε συνήθως ο πατέρας της νύφης κατά τον κυρίως γάμο απεικονίζεται πολύ σπάνια στα αγγεία.³¹⁴ Ωστόσο, σε μια αττική ερυθρόμορφη *λεκανίς* που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Ελευσίνας και χρονολογείται γύρω στα 360-340 π. Χ απεικονίζεται η παρασκευή του παραδοσιακού γλυκού (*σησαμής*) που προσφερόταν κατά τη διάρκεια του δείπνου τόσο στους μελλοννυμφους όσο και στους προσκεκλημένους, της. (Εικ. 37-41)

Στο αριστερό άκρο της παράστασης (Εικ. 41) απεικονίζεται η νεαρή νύφη καθισμένη υπάκουα σε ένα *δίφρο*, ενώ η *νυμφεύτρια* βάζει τις τελευταίες πινελιές στον στολισμό της. Ανάμεσά τους ένας γονατιστός φτερωτός Έρωτας βοηθάει τη νύφη να δέσει τις *νυμφίδες* της. Δίπλα από τη *νυμφεύτρια* στέκεται μια γυναικεία μορφή, η οποία κρατάει ένα κάτοπτρο, μέσα στο οποίο θα κοιταχτεί η νύφη μετά το τέλος των προετοιμασιών της. (Εικ. 39) Πίσω από τη νύφη απεικονίζονται άλλες δύο γυναικείες μορφές, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει μια ερμαϊκή στήλη και ένας σκύλος. Ακολουθεί ένας φτερωτός Έρωτας που φέρει μια μικροσκοπική *λουτροφόρο- υδρία* με μια ταινία δεμένη στη λαβή. Στη συνέχεια μία γυναικεία μορφή βγάζει προσεχτικά ένα ύφασμα -πιθανόν τον *νυφικό πέπλο*- μέσα από ένα *κιστίδιο* που είναι ακουμπισμένο στα γόνατα μιας άλλης καθήμενης σε *κλισμό* γυναικείας μορφής. (Εικ. 41) Πίσω της απεικονίζονται δύο όρθιες γυναικείες μορφές, ανάμεσα στις οποίες στέκεται ένας Έρωτας που φέρει στα χέρια του δύο στεφάνια. Στη συνέχεια, αποδίδονται δύο γυναικείες μορφές, η μία όρθια κι η άλλη καθιστή σε θρόνο με τα πόδια της σταυρωμένα στο αριστερό άκρο της παράστασης (Εικ. 39, 40). Η όρθια γυναίκα, που πιθανόν ταυτίζεται και πάλι με τη *νυμφοκόμο*, κρατά ένα κάτοπτρο στο οποίο καθρεφτίζεται η καθιστή γυναίκα που είναι στολισμένη με *ψέλια* και *περιδέραιο* και η οποία, λόγω της μεγαλύτερης ηλικίας της, πιθανόν, να ταυτίζεται με τη μητέρα της νύφης. Προφανώς ετοιμάζεται κι αυτή για τον

314 Smith (2005) 5-6. Στην παρούσα έρευνα δεν βρέθηκε κάποιο αντίστοιχο αγγείο *γαμοδαισίας*.

επικείμενο γάμο. Ταυτόχρονα, στρέφει το βλέμμα της προς έναν νεαρό, γυμνό άντρα που στέκεται δίπλα της και είναι μάλλον ο γαμπρός, ενώ ανάμεσά τους τοποθετείται ένας φτερωτός Έρωτας. **(Εικ. 40)** Όλες αυτές οι μορφές, αλλά και τα αντικείμενα της παράστασης, όπως το κάτοπτρο και τα στεφάνια, εμπίπτουν στο πλαίσιο του γαμήλιου *νυμφοστολισμού*. Οι τέσσερις γυναίκες, όμως, που απεικονίζονται στη συνέχεια (στο κέντρο της **εικόνας 39** και με λεπτομέρεια στην **εικόνα 38**) φαίνεται να ασχολούνται με κάτι τελείως διαφορετικό. Συγκεκριμένα, οι δύο καθιστές γυναίκες είναι σκυμμένες πάνω από ένα τριποδικό τραπέζι με πόδια ελαφιού, που είναι τοποθετημένο ανάμεσά τους. Σύμφωνα με τους Oakley - Sinos ετοιμάζουν τη *σησαμή*. Η γυναίκα στα αριστερά ασχολείται με τη προετοιμασία του γλυκού πλάθοντας τη ζύμη, ενώ η άλλη στα δεξιά κρατάει στο αριστερό της χέρι μια έτοιμη *σησαμή* την οποία ελέγχει προσεκτικά, ενώ παράλληλα με το δεξί πλάθει κι αυτή μια νέα. Η νεαρή κοπέλα που απεικονίζεται πίσω από τη καθήμενη γυναίκα στα αριστερά φαίνεται να προετοιμάζει τη ζύμη για τα γλυκά σε μια *λεκάνη-λουτήριο*. Μία *υδρία* που βρίσκεται ακουμπισμένη στο έδαφος, είναι πιθανόν να περιέχει το νερό που ήταν απαραίτητο για το ζύμωμα. **(Εικ. 38)** Αξίζει να σημειωθεί πως η *υδρία* αποτελεί το μοναδικό αγγείο πάνω στο οποίο απεικονίζονται παραστάσεις προετοιμασίας του γαμήλιου δείπνου.³¹⁵



315 Oakley-Sinos (199).

Εικ. 37



Εικ 38: Λεπτομέρεια



Εικ. 39



Εικ. 40: Λεπτομέρεια

Figure 44



Εικ. 41

2.10. Γαμήλιος χορός

Ο γαμήλιος χορός ήταν ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του γαμήλιου τελετουργικού και συγκεκριμένα του γαμήλιου συμποσίου.³¹⁶ Τις περισσότερες φορές πρόθεση των αγγειογράφων στις παραστάσεις αυτές ήταν η δημιουργία μιας ιδεατής εικόνας του λατρευτικού χορού παρά η απόδοση μιας ρεαλιστικής σκηνής.³¹⁷

Σε έναν αττικό ερυθρόμορφο γαμικό λέβητα που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Συρίσκου και χρονολογείται στα 470 π. Χ., απεικονίζεται μια από τις πληρέστερες και πιο σύνθετες παραστάσεις γαμήλιου χορού. Εικονίζονται συνολικά δεκαέξι γυναικείες μορφές με *ποδήρη χιτώνα* και *ιμάτιο*, οι οποίες – με εξαίρεση μία που παίζει λύρα- χορεύουν πιασμένες από τα χέρια σε δύο σειρές. Οι οκτώ από τις δεκαέξι γυναίκες αποδίδονται πιασμένες σε πρώτο επίπεδο, ενώ οι άλλες οκτώ σε δεύτερο -η παράσταση δηλαδή αποδίδεται σε δύο ζώνες-, χορεύοντας ταυτόχρονα, αλλά με αντίθετη φορά. **(Εικ. 42-45)** Η δεύτερη από τα αριστερά γυναικεία μορφή που εικονίζεται να σέρνει πρώτη τον χορό είναι η νύφη. Εκείνο που πιστοποιεί την ταυτότητά της είναι ο νυφικός πέπλος τον οποίον σηκώνει με το με το δεξί της χέρι, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ανασηκώνει το *ιμάτιό* της, αφού πρόκειται για το *ηραίο σχήμα* ή το *σχήμα της ανακάλυψης*.³¹⁸ **(Εικ. 43)**



Εικ. 42. Σχεδιαστική αναπαράσταση

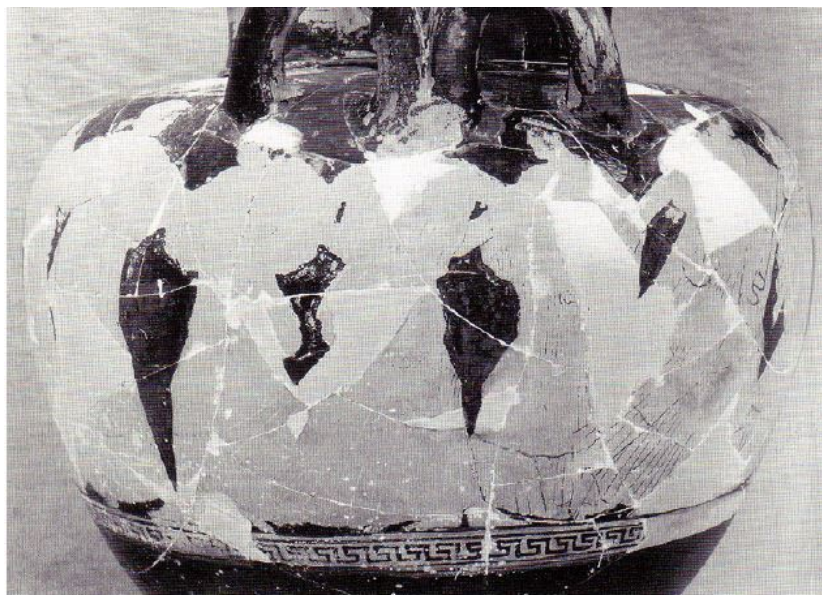


316 Smith – Plantzos (2001)

317 Ζαφειροπούλου (2001)

318 Oakley-Sinos (1993)

Ек. 43



Ек. 44



Εικ. 45

Στο *υπόστατο* του γαμικού λέβητα από τις Αχαρνικές Πύλες (Εικ. 46) αναπτύσσεται, επίσης, κυκλικά μια παράσταση γαμήλιου χορού.³¹⁹ Τρεις ψηλόλιγνες γυναίκες εικονίζονται να χορεύουν υπό τους ήχους μιας επτάχορδης λύρας, την οποία κρατάει συγκρατώντας την με *τελαμώννα* από το δεξί της ώμο στο μέσο της σκηνής μια ακόμη ψηλόλιγνη γυναικεία μορφή. Η κεντρική αυτή μορφή φοράει μακρύ *χιτώννα* και *μάτιο* που τυλίγεται γύρω από το σώμα έως τα γόνατά της, αφήνοντας ακάλυπτο μόνο το δεξί της ώμο. Οι γυναικείες μορφές που χορεύουν απεικονίζονται όλες στην ίδια χορευτική στάση: τα χέρια τους είναι λυγισμένα, το ένα κάτω από το στήθος, το άλλο υψωμένο, με ανοιχτές παλάμες, τα πόδια λίγο απομακρυσμένα να πατούν στις μύτες και το κεφάλι γερμένο πίσω από τον έντονο στροβιλισμό του χορού. Και οι τρεις φορούν διάφανο χιτωνίσκο με *μασχαλιστήρες* στο στήθος, που αφήνει να διαγράφεται από μέσα το γυμνό σώμα. Όλες, ωστόσο, οι μορφές έχουν πλούσιους μακριούς πλόκαμους, που δένονται πίσω στον αυχένα και πέφτουν στους ώμους σε ελικοειδής βοστρύχους, ενώ στολίζονται με διάδημα που αποδίδεται ανάγλυφα, με επίθετο επιχρυσωμένο πηλό. Επιστέφονται, επίσης, με ιερές μάλλινες ταινίες που είναι δεμένες σε κόμβους.³²⁰ (Εικ. 46-47)

319 Ζαφειροπούλου (2003) 166.

320 Ζαφειροπούλου (2003) 162.



Εικ. 46. Υπόστατο



2.11. Ανακαλυπτήρια- καταχύσματα

Αρκετές φορές, στις ερυθρόμορφες γαμήλιες παραστάσεις συγχωνεύονται διάφορα στάδια των τελετουργιών του γάμου. Το γεγονός αυτό δείχνει πως οι αγγειογράφοι της κλασικής εποχής απεικόνιζαν τον γάμο όχι στις συγκεκριμένες χρονικές στιγμές του, αλλά κυρίως ως ενότητα.³²¹ Με τον τρόπο αυτόν δημιουργούνταν γενικευμένες σκηνές που ενοποιούσαν τον χρόνο και τον χώρο.³²² Οι άχρονες αυτές εικονιστικές “αφηγήσεις” συντελούσαν στην εξύψωση αυτού του τύπου παραστάσεων σε ένα ιδεατό επίπεδο και τις μετέτρεπαν σε εμβληματικές απεικονίσεις αρχετυπικών γάμων, εμπλουτισμένων αρκετές φορές με την απεικόνιση μυθολογικών προσωποποιήσεων και θεών.³²³ Η συγχώνευση αυτή γινόταν κυρίως σε παραστάσεις όπου απεικονίζονται οι τελετουργίες των *καταχυσμάτων*, των *ανακαλυπτηρίων* και της προσφοράς δώρων (*Έπαυλίων*),

Σε μια αποσπασματική σωζόμενη *λουτροφόρο* του Ζωγράφου της Φιάλης που χρονολογείται στα 430 π. Χ., απεικονίζονται ταυτόχρονα τα έθιμα των *καταχυσμάτων* και των *ανακαλυπτηρίων*.³²⁴ Στο αριστερό άκρο της παράστασης απεικονίζεται η νύφη (από την οποία σώζεται μόνο το κεφάλι) καθήμενη και “χαμηλοβλεπούσα”, φορώντας *διάδημα* στο κεφάλι. Ένας φτερωτός Έρωτας περιπίπτει από πάνω της, προσπαθώντας να τη στολίζει με μια υφασμάτινη ταινία που κρατάει με τα δυο του χέρια. Η *νυμφεύτρια* απεικονίζεται σε δεξί προφίλ, πίσω ακριβώς από τη νύφη τη στιγμή που ανασηκώνει τον πέπλο της.³²⁵ Φοράει *πέπλο*, *περιδέραιο*, *ενώτια* σε τριγωνικό σχήμα και παρόμοιο διάδημα με της νύφης, αλλά σε μικρότερο μέγεθος. Μπροστά της είναι αναρτημένη μια

321 Κόκκου-Βυρίδη (2010) 67, υποσημ. 40.

322 Η συγχώνευση των διαφόρων σταδίων των γαμήλιων τελετουργικών στις παραστάσεις των αγγείων εμφανίζεται κυρίως μετά το 430 π. Χ., βλ. Smith – Plantzos (2012) 487 & Κόκκου-Βυρίδη (2010) 67, υποσημ. 40.

323 Sabetai (2009) 296.

324 Sabetai (2009) 297 & Smith – Plantzos (2012) 486- 487 & Oakley-Sinos (1993) 25 & Veyne – Lissarrague – Frontier-Ducroux (2008) 109-110. Σύμφωνα με τον Sutton (1997/1998) 45, υποσημ. 27, το συγκεκριμένο αγγείο αποκλείεται να απεικονίζει ταυτόχρονα τα *καταχύσματα* και τα *ανακαλυπτήρια*, εφόσον τα δύο αυτά τελετουργικά έθιμα πραγματοποιούνταν το μεν πρώτο στον *οίκο* του γαμπρού, το δε δεύτερο στον πατρικό *οίκο* της νύφης.

325 Σε όλες τις παραστάσεις *ανακαλυπτηρίων* η νύφη δεν ανασηκώνει ποτέ τον πέπλο μόνη της. Τη διαδικασία αυτή την κάνει αποκλειστικά η *νυμφεύτρια*. Το να *ανακαλύπτεται* μόνη της μια γυναίκα σε δημόσιο μέρος θεωρούνταν άσεμνο. Η νύφη παραμένει μια παθητική συμμετέχουσα στην όλη διαδικασία, βλ. Veyne – Lissarrague – Frontisi - Ducroux (2008) 110.

λήκυθος και ένας σάκκος.³²⁶ Ακριβώς αντίκρυ από τη νύφη εικονίζεται όρθιος ο γαμπρός, στεφανωμένος, ενώ δίπλα του στέκεται ένα νεαρό αγόρι, πιθανότατα ο παῖς *ἀμφιθαλής*. Όλες οι μορφές φαίνεται να έχουν το βλέμμα τους στραμμένο προς τη νύφη, επικεντρώνοντας κυρίως την προσοχή τους στην κίνηση της *νυμφεύτριας*. Το γεγονός αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η σύνθεση απεικονίζει τη στιγμή των *ανακαλυπτηρίων*.³²⁷ (Εικ. 48) Πίσω από τη *νυμφεύτρια* εικονίζεται αποσπασματικά μια πομπή γυναικών που κουβαλούν τα *ανακαλυπτήρια* δώρα. (Εικ. 49) Στο δεξί άκρο της παράστασης (Εικ. 48), πίσω ακριβώς από τον γαμπρό, έχουν διασωθεί και απεικονίζονται μόνο μια αναρτημένη ταινία, καθώς και τα δύο χέρια μιας γυναικείας μορφής, η οποία χύνει μέσα από ένα καλάθι στο κεφάλι των νεόνυμφων, κάποια μικρά αντικείμενα. Πρόκειται προφανώς για το έθιμο των *καταχυσμάτων*, σύμφωνα με το οποίο έραιναν το ζευγάρι με σύκα, καρύδια και καρπούς κατά την άφιξή τους στο νέο τους σπιτικό.³²⁸



Εικ. 48

326 Reeder (1995) 169-170

327 Oakley-Sinos (1993) 25 & Reeder (1995) 170.

328 Smith – Plantzos (2012) 487.



Εικ. 49

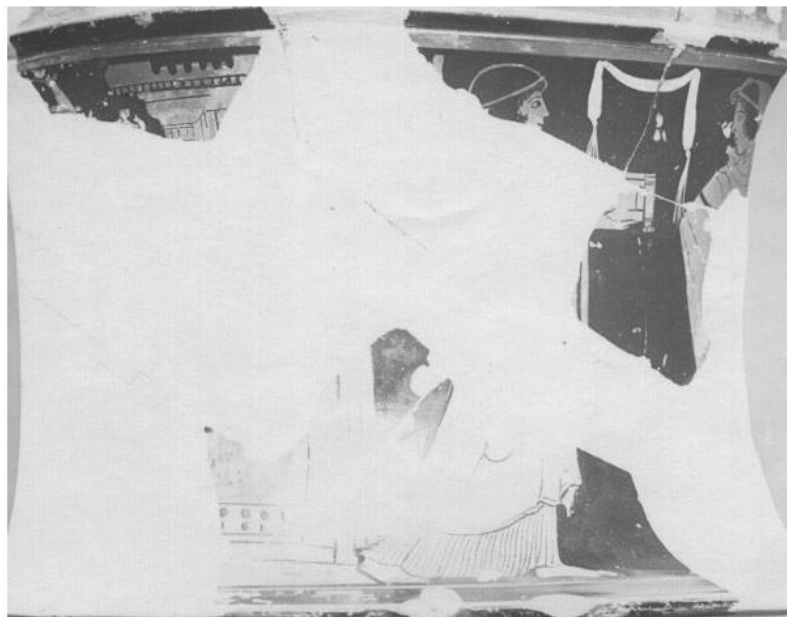
Σε μια αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη *πυξίδα* που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Πενθεσίλειας και χρονολογείται το 460 π. Χ., απεικονίζεται, σύμφωνα με τον Sutton, αποκλειστικά το έθιμο των *ανακαλυπτηρίων*.³²⁹ (Εικ. 50-51) Η νύφη απεικονίζεται στο κέντρο με το βλέμμα χαμηλωμένο (*αιδώς*) και καθιστή σε *κλισμό*, ο οποίος βρίσκεται πάνω σε μια χαμηλή πλατφόρμα, διακοσμημένη με πολύχρωμες ταινίες. Ο *νυφικός* της πέπλος καλύπτει μόνο το πάνω μέρος του κεφαλιού, καθιστώντας ορατό το πρόσωπό της, γεγονός που δηλώνει πως η *νυμφεύτρια* – που απεικονίζεται ακριβώς μπροστά της και κρατάει μια *φιάλη* – έχει πραγματοποιήσει την πράξη της *ανακάλυψης*. Πάνω ακριβώς από το κεφάλι της νύφης υπάρχει μια αποσπασματική επιγραφή που γράφει *ΚΑΛΕ* και η οποία μπορεί να αποκατασταθεί με τη φράση *he[ρ](α)ς καλέ*, δηλαδή η Ήρα η τέλεια, δίνοντας έτσι και το όνομα της νύφης.³³⁰ Πίσω από τη νύφη διασώζεται στεφανωμένο μόνο μέρος από το κεφάλι του γαμπρού, ενώ στα δεξιά του, απεικονίζεται γενειοφόρος ο πατέρας της νύφης, ο οποίος αποστρέφει το βλέμμα του από την όλη διαδικασία. Ανάμεσα στους δύο άντρες υπάρχει μια αποσπασματική επιγραφή *ΚΑΙΟΣ (-ΩΝ)* που πιθανόν αναφέρεται στο όνομα του

329 Σύμφωνα με τον Sutton (1997/1998) 31, το αγγείο αυτό είναι το μοναδικό που απεικονίζει ξεκάθαρα το έθιμο των *ανακαλυπτηρίων*.

330 Για τη σημασία και την ανάλυση της επιγραφής *he[ρ](α)ς καλέ*, βλ. Sutton (1997/1998) 45, υποσημ. 28.

γαμπρού. Αποσπασματικά σώζεται και η πομπή τεσσάρων γυναικών, που πλησιάζουν προς τη νύφη, από τις οποίες η μία κρατάει μια κίστη, ενώ μια θύρα και ένας κίονας δωρικού ρυθμού συμπληρώνουν την όλη σύνθεση.³³¹

Εικ. 50



Εικ. 51

331 Sutton (1997/1998) 31.

2.12. Γαμήλια πομπή

Η πομπική παρέλαση του γάμου αποτελούσε μια από τις πιο διαδεδομένες γαμήλιες παραστάσεις πάνω στα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία.³³² Η εικονογραφική σύμβαση των αγγειογράφων της αρχαϊκής εποχής να αναπαριστάται κατά τη γαμήλια πομπή το ζευγάρι πάνω σε άρμα³³³, που οδηγείται από δύο ή τέσσερα άλογα, συνεχίζεται και στον ερυθρόμορφο ρυθμό, σε πολύ μικρότερο όμως βαθμό. Κυρίως επικρατεί η *χαμαιποῦς πομπή* των νεονύμφων, κατά την οποία ο γαμπρός οδηγεί τη νύφη κρατώντας την από το χέρι με το λεγόμενο μοτίβο *χεῖρ ἐπί καρπῶ*.³³⁴ Στο σημείο αυτό θα εξεταστούν έξι παραστάσεις γαμήλιας πομπής. Οι δύο απεικονίζουν τους νεόνυμφους πάνω σε άρμα, οι δύο με το μοτίβο *χεῖρ ἐπί καρπῶ* (*χαμαιποῦς πομπή*), μία απεικονίζει το ζευγάρι με το σχήμα *χεῖρ ἐπί καρπῶ* να κατευθύνεται, όμως σε άρμα και τέλος μία πομπή η οποία προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον επειδή είναι ίσως η μοναδική της κλασικής ερυθρόμορφης αγγειογραφίας που απεικονίζει τη νύφη να έχει όλο το πρόσωπό της καλυμμένο με τον πέπλο.

2.12.1. Πομπές με άρμα

Μια από τις πιο πλήρεις εικονογραφικά γαμήλιες πομπές με τέθριππο άρμα απεικονίζεται περιμετρικά στο σώμα της *πυξίδας* του Ζωγράφου του Marlay που χρονολογείται το 430 π. Χ. (**Εικ. 52-57**) Το νεόνυμφο ζευγάρι μόλις έχει αποχωρήσει από τον πατρικό *οίκο* της νύφης. Στο δεξί άκρο της παράστασης εικονίζεται μισάνοιχτη η δίφυλλη *θύρα*³³⁵ της οικίας της, μέσα από την οποία διακρίνεται μια γυναικεία μορφή να παρακολουθεί τους νεόνυμφους. Της πομπής προπορεύεται ένας *προηγητής*, ντυμένος με *χλαμύδα*, *σανδάλια* και *πέτασο*. Σημείο αναφοράς της παράστασης

332 Για τη γαμήλια πομπή, βλ. Oakley - Sinos (1993) 28.

333 Στις παραστάσεις της γαμήλιας πομπής με άρμα εικονίζονται όλα τα στοιχεία που αναφέρουν οι φιλολογικές πηγές για κάθε είδους πομπή (κοινωνική ή θρησκευτική) ήδη από τον Όμηρο (*Ιλιάς*, Z 269-270, 290). Απεικονίζονται πάντα ο οδηγός της πομπής (*προπομπός*), οι συμμετέχοντες (*πομπείς*), που μεταφέρουν ό,τι είναι απαραίτητο για την τελετή, τα δώρα (*πομπεία*) και οι μουσικοί (*αυλητές*, *κιθαρωδοί*), βλ. Κόκκου - Βυρίδη (2010) 61-62.

334 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40 & Rehm (1994) 30.

335 Η απεικόνιση της *θύρας* ήταν πολύ δημοφιλής στις γαμήλιες παραστάσεις. Κυριολεκτικά σηματοδοτούσαν την αρχή και το τέλος της γαμήλιας πομπής. Μεταφορικά και συμβολικά παρίσταναν τη μετάβαση της νύφης από την παρθενική στην έγγαμη ζωή, βλ. Oakley - Sinos (1993) 31.

είναι το άρμα πάνω στο οποίο επιβαίνει το ζευγάρι. Συγκεκριμένα, η νύφη, που φορά *χιτώνα* και *ιμάτιον υπέρ την κεφαλήν*, στέκεται ήδη πάνω στο άρμα, ενώ ο γαμπρός φορώντας μακρύ *ιμάτιο* και στεφάνι στο κεφάλι, προσπαθεί να ανέβει σε αυτό, κρατώντας τα ηνία των αλόγων. **(Εικ. 52, 53, 54)** Πίσω από το άρμα και κρατώντας πυρσό ακολουθεί πεζός ο *πάροχος* που ήταν υπεύθυνος για την ασφάλεια της νύφης κατά τη οδήγηση της προς τον *οίκο* του γαμπρού.³³⁶ **(Εικ. 53, 54)** Δίπλα από το άρμα, σε δεύτερο επίπεδο, περπατά μια γυναικεία μορφή -πιθανόν η μητέρα της νύφης- κρατώντας και αυτή πυρσό. **(Εικ. 52)** Ακολουθούν δύο γυναικείες μορφές που μεταφέρουν πιθανώς τα *ανακαλυπτήρια* δώρα ή ένα μέρος από την προίκα της νύφης. Συγκεκριμένα, η πρώτη κουβαλάει μια *κίστη* στο κεφάλι ενώ με το δεξί της χέρι κρατάει από το στόμιο *λέβητα*, ενώ η δεύτερη μεταφέρει έναν μεγάλο *γαμικό λέβητα*. **(Εικ. 55-57)** Όλες οι γυναικείες μορφές φορούν ταινία στα μαλλιά, ενώ οι ανδρικές φέρουν στεφάνι.³³⁷ Χαρακτηριστικός και πολύ έξυπνος είναι ο τρόπος με τον οποίο έχει τοποθετηθεί η *μισάνοιχτη θύρα* έτσι ώστε ανάλογα με το πώς κοιτάζει κανείς το αγγείο να σηματοδοτεί το τέλος ή την αρχή της πομπής.³³⁸ **(Σύγκρινε εικ. 53-54)**



336 Smith (2005) 6.

337 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40.

338 Oakley-Sinos (1993) 31.

Εικ. 52



Εικ. 53



Εικ 54



Εικ. 55



Εικ. 56



Σε μια αποσπασματικά σωζόμενη λουτροφόρο που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Saburoff και χρονολογείται γύρω στα 430 π. Χ., απεικονίζεται ο γαμπρός, νεαρός, στεφανωμένος με στεφάνι δάφνης,³³⁹ αγένειος, και φορώντας χιτώνα και ιμάτιο να ανασηκώνει τη νύφη, προσπαθώντας να την ανεβάσει πάνω στο άρμα. (Εικ. 58, 59) Η νύφη φοράει στο κεφάλι διάδημα του οποίου το πίσω μέρος καλύπτεται από το ιμάτιο *υπέρ την κεφαλήν*, το οποίο φτάνει μέχρι τη μέση της, καλύπτοντας το δεξί της χέρι. Το άρμα οδηγεί ένας ηνίοχος – ίσως ο *πάροχος*- που έχει το κεφάλι του στραμμένο προς το ζευγάρι. Ένας φτερωτός μικροσκοπικός Έρωτας κατευθύνεται προς τη νύφη προκειμένου να τη στολίσει με ένα στεφάνι μυρτιάς. Πίσω από τους νεόνυμφους ακολουθούν ένα αγόρι, προφανώς ο *παῖς προπέμπων* και μια γυναικεία μορφή με δάδα, πιθανόν η μητέρα της νύφης. Μπροστά ακριβώς από το άρμα απεικονίζεται ένας κίονας δωρικού ρυθμού, ο οποίος διαιρεί την παράσταση σε δύο μέρη. Δεξιά από τον κίονα στέκονται οι γονείς του γαμπρού που περιμένουν να καλωσορίσουν το ζευγάρι. Η μητέρα του γαμπρού φοράει *ποδήρη χιτώνα* και *ιμάτιο* και κρατάει στα χέρια της δύο δάδες, ενώ ο πατέρας του κρατάει σκίητρο και φοράει στεφάνι στο κεφάλι. Η ύπαρξη του κίονα σηματοδοτεί τον εξής συμβολισμό: Αριστερά του απεικονίζεται ουσιαστικά η αρχή της γαμήλιας πομπής, η αποχώρηση δηλαδή της νύφης από τον πατρικό της *οἶκο*, ενώ δεξιά του η κατάληξή της, η είσοδος της νύφης στο νέο της σπιτικό.³⁴⁰



339 Στις περισσότερες γαμήλιες ερυθρόμορφες παραστάσεις στεφάνι φοράνε οι άντρες. Το στεφάνι του γαμπρού, συγκεκριμένα, ήταν φτιαγμένο από φύλλα μυρτιάς ή δάφνης, φυτά που συμβόλιζαν την ευγονία. Κάποιες φορές στεφάνι φοράει και η νύφη ή της προσφέρει ένα ο γαμπρός. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για το αν υπήρχε ειδική τελετή για το στεφάνωμα του νεόνυμφου ζευγαριού. Επίσης, σε ορισμένες παραστάσεις γαμήλιας πομπής στεφάνια κρατούν και οι γυναίκες που συνοδεύουν την πομπή. Ο χαρακτήρας στις περιπτώσεις αυτές είναι εορταστικός και συνδέεται κυρίως με τον στολισμό και τις εορτές του γάμου, βλ. Κόκκου - Βυρίδη (2010) 63.

340 Oakley - Sinos (1993) 31 & Reinsberg (1999) 87 & Reeder (1995) 170-171.

Εικ. 58



Εικ. 59

2.12.2. Χαμαιποῦς γαμήλιες πομπές

Η πιο επιβλητική χαμαιποῦς γαμήλια πομπή απεικονίζεται σε μια μεγάλη λουτροφόρο-υδρία που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Sabouroff.³⁴¹ (Εικ. 60) Ο γαμπρός, φορώντας μόνο *ιμάτιο*, αποδίδεται μετωπικά, στρέφοντας το βλέμμα του τρυφερά προς τη νύφη οδηγώντας την *ἐπί καρπῶ*. Η νύφη “σιγανοπερπάτητη και χαμηλοβλεπούσα” φοράει πολύπτυχο *χιτώνα* και *ιμάτιον υπέρ την κεφαλήν*, όπως και *νυφικό διάδημα* στα μαλλιά. Σημαντική λεπτομέρεια της παράστασης είναι η απόδοση των γυμνών μερών του σώματος της νύφης με λευκό επίθετο χρώμα. Η γυναικεία μορφή που ακολουθεί και απλώνει προσεχτικά τα χέρια της στον ώμο και τον δεξιό αγκώνα της νύφης, είναι η *νυμφεύτρια* ή η *νυμφοκόμος*, η οποία αναλάμβανε τη γενική φροντίδα της νύφης σε όλα τα στάδια

³⁴¹ Οι γαμήλιες παραστάσεις του Ζωγράφου του Sabouroff απεικονίζουν κυρίως αποσπάσματα των κυρίων σταδίων της γαμήλιας τελετουργίας, όπως τον στολισμό της νύφης, την προσφορά δώρων στη νύφη (*Επαύλια*) και τη γαμήλια πομπή. Σε όλες τις γαμήλιες πομπές που γνωρίζουμε από τον Ζωγράφο του Sabouroff οι συμμετέχοντες σε αυτήν είναι πεζοί, βλ. Καββαδίας (2000) 123, 125.

της γαμήλιας τελετής.³⁴² Μετά τη *νυμφεύτρια* ακολουθεί μια νεαρή θεραπαινίδα (όπως ταυτίζεται από τα κοντά μαλλιά), η οποία φέρνει στο κεφάλι μια μεγάλη στενόμακρη *κίστη* και κρατά στο αριστερό χέρι ένα *αλάβαστρο*. Έπονται δύο ακόμα γυναικείες μορφές, από τις οποίες η πρώτη μεταφέρει ένα λέβητα και μια ταινία. Η πομπή καταλήγει στην οικία του γαμπρού, η οποία δηλώνεται με έναν δωρικό κίονα και δύο ταινίες που κρέμονται στον τοίχο. Μέσα στο σπίτι υποδέχεται την πομπή μια γυναικεία μετωπική μορφή (ίσως πρόκειται για τη μητέρα ενός εκ των νεονύμφων) που φέρει λακωνικό πέπλο και κρατά δύο νυφικές δάδες προκειμένου να φωτίσει την είσοδο της πομπής διότι “*ἔθος ἦν την νύμφην...μετά λαμπάδων εἰσάγεσθαι*”.³⁴³ Η είσοδος της πομπής γίνεται υπό τους ήχους του *Υμέναιου* που παίζει ένας καθισμένος αυλητής με *φορβεία*.³⁴⁴



Εικ. 60

342 Καββαδίας (1992) 172-173 & Καββαδίας (2000) 125.

343 Καββαδίας (1992) 173 & Oakley - Sinos (1993) 34-35.

344 Kauffmann – Σαμαρά (1985) 24.

Στην εμπρόσθια όψη της αττικής ερυθρόμορφης λουτροφόρου-αμφορέα που αναφέρθηκε παραπάνω³⁴⁵ (βλ. **Εικ. 6, σελ. 48**), εικονίζεται η νύφη να οδηγείται και πάλι με το μοτίβο *χειρ επί καρπῶ* από τον γαμπρό στον νυφικό *θάλαμο*, ο οποίος δηλώνεται με μια μισάνοιχτη δίφυλλη *θύρα* μέσα από την οποία διακρίνεται το νυφικό *λέχος*. Μπροστά από τον θάλαμο στέκεται μια γυναικεία μορφή -πιθανόν η μητέρα του γαμπρού-³⁴⁶ που κρατάει δύο δάδες. Δίπλα της υπάρχει ένας μικρός Έρωτας, ο οποίος κάνει μια χειρονομία με το αριστερό του χέρι, γνέφοντας, ίσως, προς το νεόνυμφο ζευγάρι. Η γυναίκα δεξιά από τη *θύρα* φαίνεται να έχει αντιληφθεί την παρουσία του και σηκώνει το χέρι σε μια κίνηση έκπληξης. Πίσω από τη νύφη ακολουθούν τρεις γυναίκες. Η πρώτη, η οποία προσπαθεί να διορθώσει το ένδυμα της νύφης, είναι πιθανόν η *νυμφεύτρια*. Η δεύτερη στη σειρά κρατάει μία *κίστη* και η τρίτη μια *πλημοχόη*. Πάνω από το κεφάλι της νύφης περιίπτανται δύο μικροσκοπικοί φτερωτοί Έρωτες, από τους οποίους ο ένας κρατάει στεφάνι και ο άλλος περιδέραιο. Αριστερά της νύφης υπάρχει μια επιγραφή που λέει ΚΑΛΗ, επίθετο που αναφέρεται στην ομορφιά της νύφης, η οποία επιτυγχάνεται με τη βοήθεια των Ερώτων που τη στολίζουν.³⁴⁷



345 Παραπάνω, στη σελ. 48 περιγράφεται η διαδικασία της *έγγυης*.

346 Μετά τη μεταφορά της νύφης στον νυφικό θάλαμο, ο γαμπρός οδηγεί τη νύφη στον νυφικό θάλαμο, όπου στέκεται η νέα γονεϊκή μορφή για τη σφραγιζόταν η ένταξη του νέου μέλους στον οίκο, βλ. Sabella (2005) 290. Η συνηθισμένη απεικόνιση της μητέρας του γαμπρού σε παραστάσεις αγγείων κοντά στο νύπαντρο ζευγάρι (τις πιο πολλές φορές στην πόρτα του *οίκου*) δηλώνει όχι μόνο τη στενή σχέση της με τη νύφη στον κοινωνικό τους ρόλο για τη συνέχιση του *οίκου* με νόμιμους απογόνους, αλλά και την ευθύνη που είχε να καλωσορίσει τους νεόνυμφους στο νέο σπίτι, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 72, υποσημ. 61.

347 Stafford (2012) 206 & Oakley-Sinos (1993) 9 & Reeder (1995) 166.

Εικ. 61

Σε έναν καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Γάμου των Αθηνών, που χρονολογείται στα 420-410 π. Χ. εικονίζεται και πάλι μια *χαμαιποῦς* γαμήλια πομπή η οποία απλώνεται εικονογραφικά σε δύο ζώνες που βρίσκονται η μία κάτω από την άλλη. (Εικ. 62) Το ενδιαφέρον στην περίπτωση αυτή επικεντρώνεται στην κάτω ζώνη της εμπρόσθιας όψης του αγγείου, όπου αν και ο γαμπρός και η νύφη, αποδίδονται πιασμένοι από το χέρι με το σχήμα *χειρα επί καρπῶ*, βαδίζουν ωστόσο προς μια νυφική άμαξα που αναπαρίσταται στην άλλη άκρη της παράστασης και η οποία προετοιμάζεται για το ζευγάρι από φτερωτούς έρωτες και θεραπαινίδες.³⁴⁸ Μπροστά από τους νεόνυμφους, δίπλα σε έναν βωμό απεικονίζεται πιθανότατα η μητέρα της νύφης, η οποία οδηγεί την πομπή κρατώντας ψηλά με τα χέρια της δύο δάδες.³⁴⁹ Ο βωμός αντιπροσωπεύει την πατρική εστία της νύφης, την οποία η ίδια εγκαταλείπει.³⁵⁰ Πίσω από το ζευγάρι ακολουθεί η *νυμφεύτρια* και τελευταίος ένας άντρας που πιθανόν να είναι ο *πάροχος*. Στην επάνω ζώνη του αγγείου εικονίζεται πάνω από το κεφάλι της μητέρας της νύφης ένας φτερωτός Έρωτας, που φροντίζει τα άλογα της άλλης πλευράς του αγγείου, ενώ ένας άλλος Έρωτας βοηθάει τις θεραπαινίδες στη διακόσμηση της άμαξας με την τοποθέτηση μεγάλων διακοσμημένων προσκεφαλαίων - μαξιλαριών.³⁵¹ Δίπλα από τις θεραπαινίδες εικονίζονται ένας γυμνός νεαρός που κρατάει δάδες και τρεις καθιστοί γενειοφόροι άντρες, μεταξύ των οποίων αναπαρίσταται μια αυλητρίδα που κατευθύνεται προς τη νυφική άμαξα φορώντας *χιτώνα* και *μάτιο* και παίζοντας διάυλο. Ο πρώτος από τα αριστερά γενειοφόρος άντρας, πιθανόν ο πατέρας της νύφης³⁵², εκτείνει το δεξί του χέρι πετώντας ένα σανδάλι. Σύμφωνα με τους Oakley-

348 Oakley-Sinos (1993) 33 & Sutton (1997/1998) 40.

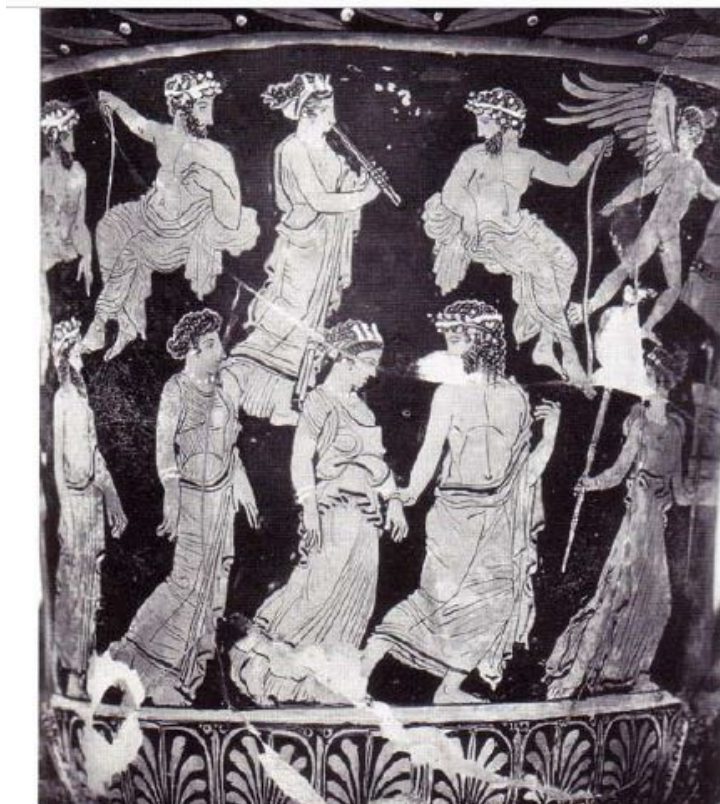
349 Oakley-Sinos (1993) 33.

350 Sutton (1997/1998) 40.

351 Oakley-Sinos (1993) 33.

352 Σύμφωνα με την Κόκκου-Βυρίδη (2010) 72, ο πατέρας της νύφης σπάνια εικονίζεται στις γαμήλιες πομπές. Όταν απεικονίζεται είναι συνήθως γενειοφόρος και κρατάει είτε βακτηρία είτε σκήπτρο, ή δόρυ, ως σεβαστός Αθηναίος

Sinos, η κίνησή του αυτή παραπέμπει σε ένα αττικό έθιμο, το οποίο δεν αναφέρεται σε καμιά γραπτή πηγή ούτε εικονίζεται σε άλλη παράσταση, σύμφωνα με το οποίο συνήθιζαν να πετούν πίσω από τη νύφη ένα σανδάλι ύστερα από την αναχώρησή της από τον πατρικό *οίκο*. Το πέταγμα του σανδαλιού πιθανόν να συμβόλιζε τη γονιμότητα ή την ενίσχυση της σεξουαλικότητας γενικότερα, εφόσον το σανδάλι ως αντικείμενο (και ιδιαίτερα η αφαίρεση του σανδαλιού από το πόδι) σχετίζεται κάποιες φορές με τη θεά του έρωτα, την Αφροδίτη. Ίσως πάλι να αποτελούσε σύμβολο που έφερνε καλή τύχη και ευλογία στο νεόνυμφο ζευγάρι, απομακρύνοντας τα κακά πνεύματα.³⁵³



Εικ. 62



πολίτης και ως νε
γαμπρού αποδίδε
353 Oakley-Sinos (1

ς φορές οι γονείς του

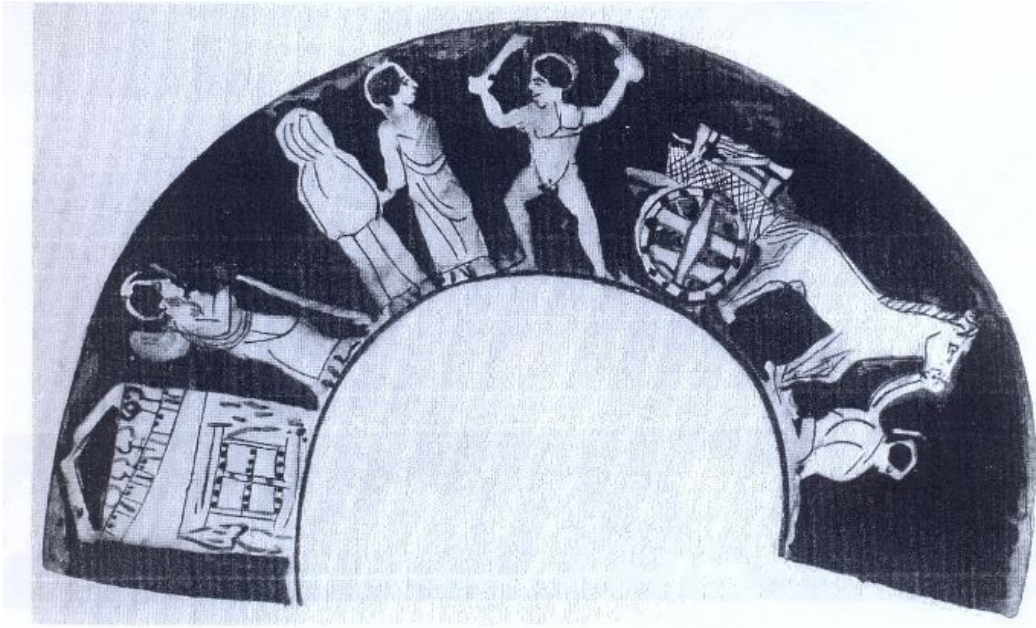
Ек. 63



Ек. 64

Σε ένα μικρό σε μέγεθος, αλλά πολύ ενδιαφέρον, αττικό πήλινο αγγείο γνωστό με το σύγχρονο όνομα *αλατιέρα* ή *αλατοδοχείο*, που χρονολογείται στο β' μισό του 5ου αι. π. Χ., απεικονίζεται μια γαμήλια πομπή στην οποία αντί για το γνωστό νυφικό άρμα, χρησιμοποιείται μια άμαξα με όνο. Η ζωγραφική απεικόνιση της παράστασης είναι εντελώς στοιχειώδης, αλλά τα στοιχεία που μας παρέχει είναι ουσιαστικά και αξιοπρόσεκτα. Στο δεξί άκρο της σύνθεσης, ακριβώς μπροστά από την άδεια άμαξα, κάθεται οκλαδόν ένας νεαρός άντρας, κρατώντας τα ηνία. Πίσω από την άμαξα απεικονίζεται ένας γυμνός άντρας με δάδες στα δύο του χέρια, ο οποίος οδηγεί τους νεόνυμφους στην άμαξα με μεγάλο ενθουσιασμό. Ο γαμπρός έχει πιάσει από το χέρι τη νύφη και την οδηγεί. Η απεικόνιση της διώροφης οικίας από όπου έφυγε προφανώς το ζευγάρι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποδίδεται ολόκληρη (και όχι όπως συνηθίζεται μόνο συμβολικά η δίφυλλη θύρα), ακόμα και η κεκλιμένη οροφή της. Μοιάζει να είναι διακοσμημένη, όπως συνηθιζόταν στους γάμους, αν δεχτούμε πως οι σχεδιαστικές γραμμές υποδηλώνουν φύλλα δάφνης. Μπροστά από την οικία στέκεται ένας άντρας με μια βακτηρία, που πιθανόν είναι ο πατέρας της νύφης. Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει ο τρόπος απεικόνισης της νύφης. Το πρόσωπό της είναι τελείως καλυμμένο με τον νυφικό πέπλο, κάτι που σπάνια συναντάται σε άλλα ερυθρόμορφα αγγεία γαμήλιας πομπής. Συνήθως το πρόσωπο της νύφης είναι ορατό και φοράει *μάτιο υπέρ την κεφαλήν*. Μήπως η παράσταση αυτή παρουσιάζει κάποιο άλλο γαμήλιο έθιμο που δεν είναι γνωστό; Μήπως όντως η νύφη ήταν καλυμμένη με τον πέπλο της κατά τη διάρκεια της γαμήλιας πομπής και οι αγγειογράφοι λόγω του ότι ήθελαν να απεικονίσουν την ελκυστικότητα και την ομορφιά της την απέδιδαν διαφορετικά; Σύμφωνα με τους Oakley-Sinos η παράσταση αυτή αποτελεί μία από τις σπάνιες ρεαλιστικές παραστάσεις της γαμήλιας πομπής, που ενισχύει την άποψη ότι η νύφη αφού αφαιρούσε τον πέπλο κατά τη διάρκεια της γαμοδαισίας (*ανακαλυπτήρια*), όφειλε να τον ξαναφορέσει κατά τη διάρκεια της γαμήλιας πομπής. Έτσι μπορεί να εξηγηθεί και το γεγονός πως σε πολλές παραστάσεις η *νυμφεύτρια* απεικονίζεται στη διάρκεια της πομπής να διορθώνει την ενδυμασία της νύφης.³⁵⁴

354 Oakley-Sinos (1993) 31-32.



Етк. 65

2.13. Το έθιμο προσφοράς κυδωνιού στη νύφη κατά την άφιξή της στον συζυγικό οίκο

Μετά την ολοκλήρωση της γαμήλιας πομπής και την κατάληξή της στον οίκο του γαμπρού τελούνταν γύρω από την εστία κάποια έθιμα ενσωμάτωσης της νύφης στη νέα της πλέον οικογένεια. Ένα από αυτά ήταν η προσφορά ενός κυδωνιού στη νύφη, το οποίο έτρωγε πριν την είσοδό της στον νυφικό θάλαμο. Σκοπός του συγκεκριμένου εθίμου ήταν η εξασφάλιση του γλυκού λόγου από μέρους της νύφης. Επιπροσθέτως, η αποδοχή του κυδωνιού από τη νύφη συμβόλιζε και την αποδοχή της αγάπης του συζύγου της.³⁵⁵

Το έθιμο αυτό απεικονίζεται πιθανότατα σε μια λευκού βάρους *πυξίδα* του Ζωγράφου του Σπλαχνόπτη, που χρονολογείται γύρω στα 470-460 π. Χ. και στην οποία απεικονίζεται ο γαμπρός να οδηγεί τη νύφη με το γνωστό σχήμα *χειρ επί καρπῶ* προς την εστία, τον βωμό δηλαδή της οικογένειας από τον οποίον διακρίνονται και οι φλόγες. Μπροστά από τον γαμπρό εικονίζεται ένας *ματιοφόρος* αυλητής που παίζει διάυλο, ενώ επικεφαλής της πομπής τίθεται μια δαδούχος γυναικεία μορφή, πιθανόν η μητέρα της νύφης. Την πομπή κλείνουν δύο ακόμα γυναικείες μορφές, από τις οποίες η μία κρατά σκήπτρο. Στα δεξιά του βωμού απεικονίζεται μια γυναίκα, μάλλον η μητέρα του γαμπρού, η οποία κρατά στο αριστερό της χέρι σκήπτρο και στο δεξί ένα φρούτο, πιθανόν το κυδώνι που θα προσφέρει στη νύφη της.³⁵⁶ (Εικ. 66-68)



Εικ. 66

355 Oakley-Sinos (1993) 31-35.

356 Oakley-Sinos (1993) 31-35. Σύμφωνα με τον Sutton (1989) 355, η γυναικεία μορφή με το σκήπτρο και το φρούτο στο χέρι είναι η θεά Εστία, η προστάτιδα θεά του οίκου.



Εικ. 67



Εικ. 68

2.14. Έπαύλια

Τα Έπαύλια αποτελούν, όπως και οι σκηνές στολισμού και της γαμήλιας πομπής, ένα από τα προσφιλέστερα θέματα στην αγγειογραφία ήδη από τα μέσα του 5ου αι. π. Χ. Στις παραστάσεις Έπαυλιών η νύφη απεικονίζεται τις περισσότερες φορές καθήμενη στο κέντρο, πλαισιωμένη από γυναίκες που της προσφέρουν δώρα, μέσα σε λουτροφόρους, κιστίδια, αλάβαστρα, πλημοχόες κ.α. Αρκετές φορές, λόγω του ότι πολλά από τα αντικείμενα που απεικονίζονται στις παραστάσεις αυτές υπάρχουν και στις σκηνές νυμφοστολισμού, δεν είναι εύκολο να ταυτοποιηθεί εάν πρόκειται για παραστάσεις γαμήλιας προετοιμασίας ή προσφοράς δώρων στη νύφη. Αυτό που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι οι αγγειογράφοι δεν ενδιαφέρονταν τόσο να αποδώσουν τον πραγματικό χρόνο εξέλιξης των σταδίων της γαμήλιας τελετουργίας, αλλά κυρίως να δώσουν έμφαση στη μεταμόρφωση της νύφης μέσω του στολισμού, που σηματοδοτούσε τη μετάβασή της σε γυνή.³⁵⁷

Η διαδικασία των Έπαυλιών απεικονίζεται άκρως λεπτομερειακά και ζωντανά σε έναν ερυθρόμορφο γαμικό λέβητα τύπου 2, που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Μαρσύα και τοποθετείται χρονολογικά το τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π. Χ. (360-355 π. Χ.) (Εικ. 69-74) Η νύφη εικονίζεται

357 Oakley-Sinos (1993) 39.

στη μέση καθήμενη σε πολυτελή κλισμό. Δύο μεγάλοι φτερωτοί Έρωτες πετούν γύρω της, ενώ η ίδια κρατά στην αγκαλιά της έναν τρίτο μικρότερο Έρωτα. Και από τις δύο πλευρές πλησιάζουν τη νύφη κάποιες γυναικείες μορφές. Ξεκινώντας από τα δεξιά και περιγράφοντας την παράσταση περιμετρικά, κατ' ενόπιόν της νύφης στέκεται μια γυναικεία μορφή που χαϊδεύει κι αυτή τον μικρό έρωτα που βρίσκεται στην αγκαλιά της νύφης και η οποία συνοδεύει ένα μικρό κορίτσι, το οποίο προσφέρει στη νύφη μια *λεκανίδα*³⁵⁸, προφανώς με δώρα. Η γυναίκα που την ακολουθεί φέρει έναν κάλαθο προσφορών (*κανοῦν*) και μια υφασμάτινη ταινία. Πίσω της ακολουθεί μια άλλη νεαρή γυναίκα, η οποία έχει αποθέσει ένα μικρό σεντούκι, από το οποίο η διπλανή γυναικεία μορφή έχει πάρει προφανώς ένα πανί. Πάνω στην σκυμμένη γυναίκα ακουμπά ένας Έρωτας που φέρει στο κεφάλι καλαθόσχημο διάτρητο κάλυμμα.³⁵⁹ Στη συνέχεια απεικονίζεται μια ψηλή γυναικεία μορφή τυλιγμένη στο *μάτιό* της, με ακάλυπτα μόνο τα μάτια, η οποία δεν κραδαίνει κανένα αντικείμενο, ενώ μπροστά της μια θεραπεινίδα τοποθετεί έναν *δίφρο*. Η σημασία αυτής της μορφής είναι κάπως ανεξήγητη. Σύμφωνα με τη Reinsberg πρόκειται μια “*χορεύτρια με χιτώνα*”, η παρουσία της οποίας ήταν πολύ γνωστή κατά την ελληνιστική περίοδο. Καθήκον αυτών των χορευτριών ήταν να ολοκληρώσουν συμβολικά την πράξη της αποκάλυψης της νύφης αναπαριστώνοντας με παντομίμα και χορεύοντας ένα είδος *χορού πέπλο*, την τελετουργική *έκδοσιν* της νύφης στον γαμπρό.³⁶⁰ Αντίθετα, οι Oakley - Sinos υποστηρίζουν πως η γυναικεία αυτή μορφή είναι η μητέρα της νύφης η οποία παρακολουθεί τη μεταμόρφωση της κόρης της από *παρθένος* σε *νύφη*.³⁶¹ Πίσω από τη γυναίκα με τον *δίφρο* ακολουθεί γυναικεία μορφή, που φέρνει μπροστά της ξεδιπλωμένο ένα υφασμάτινο αντικείμενο, ίσως κάποιο πανί ή ένα προσκέφαλο (*μαξιλάρι*).³⁶² Οι υπόλοιπες τρεις γυναίκες της πομπής φέρουν *πυξίδα*, *κίστη* σκεπασμένη με κροσσωτό ύφασμα, έναν μελανόμορφο γαμικό λέβητα *τύπου 1* και ένα *κιβωτίδιο* πάνω στο οποίο πατά ένας φτερωτός Έρωτας. Προς την πομπή των τριών γυναικών στρέφει το κεφάλι της μια άλλη γυναικεία μορφή, αριστερά ακριβώς από τη νύφη, που φέρει πλούσια καταστόλιστη ενδυμασία. Στο αριστερό της χέρι κρατάει μια υφασμάτινη ταινία.

358 Ησύχιος (λ. *Λεκανίδες*): “*κεράμειαι λοπάδες και εν αις ανθρυπά [είδος γλυκίσματος] έφερον τοις νεογάμοις*”. Για τη χρήση των *λεκανίδων* στους γάμους, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 67 με υποσημ. 42.

359 Reinsberg (1999) 94 & <https://www.user.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/klasiki/Marsyas-Painter/2.htm>. Οι Oakley-Sinos (1993) 40, θεωρούν πως η γυναίκα κρατάει έναν ξετυλιγμένο πάπυρο, στον οποίο θα έχει γράψει μια σύνθεση για να διαβάσει σχετική με τον γάμο.

360 Reinsberg (1999) 94-95.

361 Oakley-Sinos (1993) 40.

362 Reinsberg (1999) 94. Η γυναικεία αυτή μορφή μπορεί να αποκαλύπτει και ένα μαρμάρινο ανάγλυφο, που να εικονίζει ίσως προστάτιδες θεότητες του *οίκου*, βλ. <https://www.user.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/klasiki/Marsyas-Painter/2.htm>



Εικ. 69



Εικ. 70



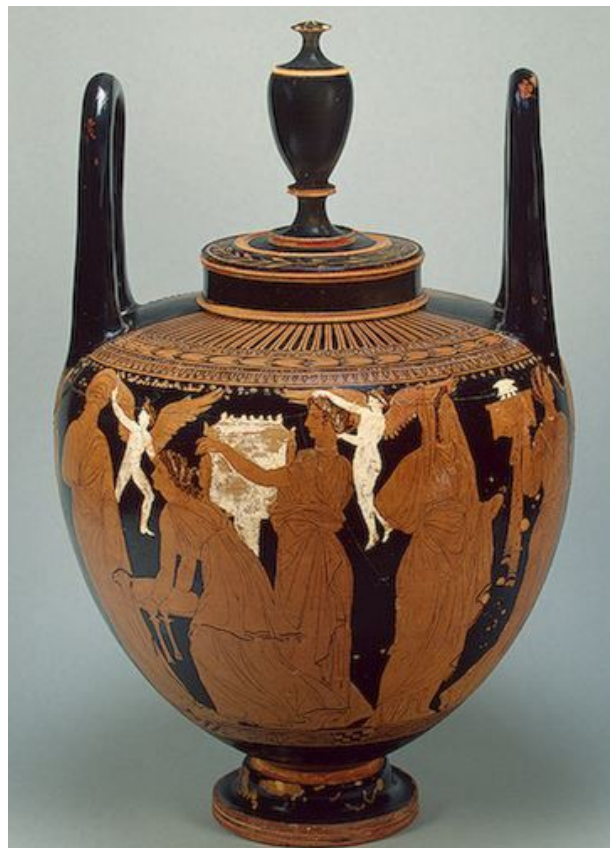
Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Εικ. 74

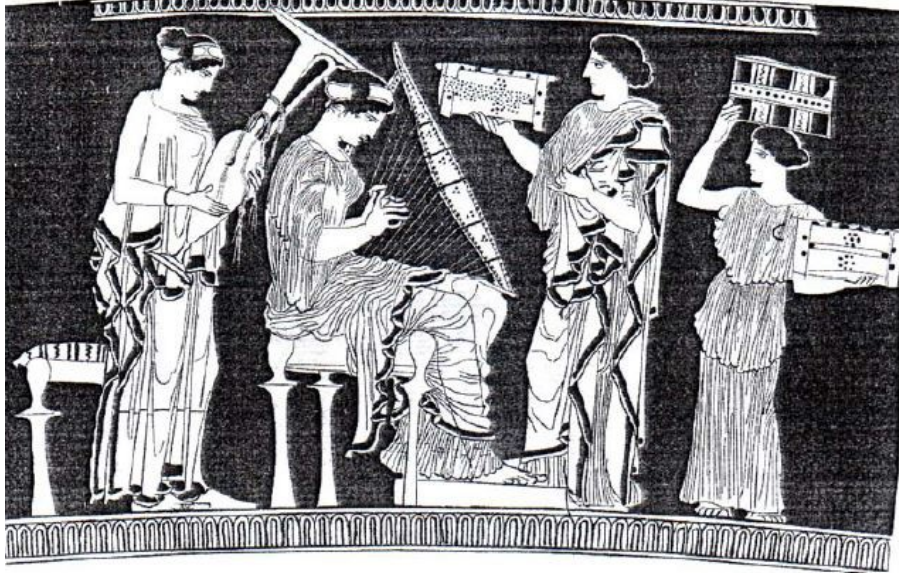
Μια ακόμα σκηνή *Ἐπαυλίων* απεικονίζεται σε έναν ερυθρόμορφο γαμικό λέβητα τύπου 1 του Ζωγράφου του Λουτρού, που χρονολογείται γύρω στα 430-420 π. Χ. (Εικ. 75-76) Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται η νύφη με έναν ιδιαίτερα σαγηνευτικό τρόπο. Είναι καθισμένη σε δίφρο φορώντας ποδήρη χιτώνα και έχοντας το μάτιο ριγμένο στα γόνατά της. Πατώντας σε υποπόδιο, παίζει με πλήρη αφοσίωση μια άρπα. Και από τις δύο πλευρές την πλησιάζουν συγγενείς και φίλες της, οι οποίες κραδαίνουν τα *ἐπαύλια* δώρα. Η γυναίκα που στέκεται πίσω από τη νύφη φέρει μια *λουτροφόρο*, που είναι στολισμένη με κόκκινες υφασμάτινες ταινίες. Δεξιά της αναπαρίσταται μια άλλη γυναικεία μορφή η οποία κρατά μια *κίστη*.³⁶³ Το γεγονός ότι η νύφη δεν φοράει *νυφικό πέπλο* ούτε *στεφάνι*, αλλά και το ότι δεν βρίσκεται σε κάποιο στάδιο προετοιμασίας επιβεβαιώνει το γεγονός πως η παράσταση πρόκειται για απεικόνιση των *Ἐπαυλίων*.³⁶⁴



363 Οι *κίστες* που απαντώνται στα ερυθρόμορφα αγγεία απεικονίζονται σε δύο τύπους: η ψηλή, σχεδόν τετράγωνη *κίστη* και η ρηχή, στενόμακρη. Πιθανόν να επρόκειτο για ελαφριά πλεκτά καλάθια. Για την πιο εύκολη μεταφορά τους χρησιμοποιούσαν ένα μικρό μαξιλάρι, γνωστό ως *τύλη* ή *σπείρα* ή *κνέφαλλον* ή *ποτικεφάλαιον*, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 68.

364 Reeder (1995) 225 & Oakley-Sinos (1993) 20 & Kauffmann – Σαμαρά (1985) 23.

Εικ. 75



Εικ 76

Στο σώμα μιας αττικής ερυθρόμορφης πυξίδας της Ομάδας Otchet στο Βερολίνο, που χρονολογείται μεταξύ του 360-350 π. Χ. αναπαριστώνται σε μια συνεχόμενη σύνθεση, που διαιρείται σε τρία μέρη, τρία στάδια του γαμήλιου τελετουργικού. (Εικ. 77-81) Ξεκινώντας την περιγραφή από αριστερά, στο πρώτο μέρος της παράστασης απεικονίζονται οι προετοιμασίες της νύφης. Η νύφη κάθεται σε *δίφρο*, τυλιγμένη στο *μάτιό* της, μπροστά από ένα θυμιατήρι, καθώς ένας φτερωτός Έρωτας πετάει προς το μέρος της κρατώντας ένα περιδέραιο. (Εικ. 77) Στο μεσαίο τμήμα απεικονίζεται και πάλι η νύφη καθήμενη σε *δίφρο* φορώντας ποδήρη *χιτώνα* και *μάτιο*. Από πίσω της πλησιάζει μια πομπή, *προηγητής* της οποίας είναι ένας ιματιοφόρος νεαρός άντρας που κρατά μία δάδα. Ακολουθούν δυο γυναικείες μορφές από τις οποίες η μία φέρει έναν ιερό κάλαθο και η άλλη μια *λεκανίδα* και έναν γαμικό λέβητα *τύπου 2*. Ένας φτερωτός Έρωτας που συμμετέχει της πομπής κραδαίνει στον αριστερό του ώμο μια μικροσκοπική λουτροφόρο-υδρία και κρατάει μια ταινία. Ακολουθεί μια νεαρή αυλητρίδα που παίζει διάυλο και η πομπή κλείνει με μια ακόμα γυναικεία μορφή που φέρει δύο γαμικούς λέβητες *τύπου 1* σε κάθε χέρι. (Εικ. 79) Στο τρίτο τμήμα απεικονίζεται ο γενειοφόρος γαμπρός³⁶⁵ που οδηγεί τη νύφη *χειρ επί καρπῶ* προς τον νυφικό *θάλαμο*, στην πόρτα του οποίου τους υποδέχεται η μητέρα του γαμπρού, κρατώντας δύο δάδες.

365 Σε αντίθεση με τα άλλα ερυθρόμορφα αγγεία του 5ου αι. π. Χ. όπου ο γαμπρός απεικονίζεται αγένειος, στην παράσταση αυτή αποδίδεται γενειοφόρος, κάτι που αρχίζει να παρατηρείται και πάλι στην εικονογραφία του 4ου. αι. π. Χ., βλ. Oakley - Sinos (1993) 38.

Πίσω από τη νύφη υπάρχει ένας φτερωτός Έρωτας, που προφανώς έχει αναλάβει τον ρόλο της νυμφεύτριας, διορθώνοντας το ένδυμά της.³⁶⁶ (Εικ. 80)



Εικ. 77



Εικ. 78

366 Oakley-Sinos (1993) 38.



Εικ. 79



Εικ. 80



Εικ. 81: Σχεδιαστική αναπαράσταση

Σε ορισμένες παραστάσεις *Έπαυλιών* εικονίζεται και μια ανδρική μορφή, πιθανόν ο γαμπρός, αφού σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές δεχόταν κι αυτός δώρα μαζί με τη νύφη. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί μια αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη *λουτροφόρο* που χρονολογείται το 420 π. Χ. Η νύφη αποδίδεται στο κέντρο φορώντας *στεφάνη* και καθήμενη σε *κλισμό* με το *μάτιό* της ριγμένο στα γόνατα. Ένας μικροσκοπικός Έρωτας στέκεται δίπλα της, ακουμπώντας το ένα του πόδι στον αριστερό της ώμο και το άλλο στο πίσω μέρος του *κλισμού*. Δεξιά της νύφης απεικονίζεται ο γαμπρός. Για τη μορφή του γαμπρού δεν μπορούμε να δώσουμε αρκετά στοιχεία, εφόσον σώζεται αποσπασματικά: έχει διασωθεί ένα μέρος του σώματός του, το δεξί του χέρι και μέρος από το πρόσωπό του. Ανταλλάσει το βλέμμα του με τον Έρωτα και τη νύφη. Ανάμεσα στον γαμπρό και τον Έρωτα υπάρχει αναρτημένος ένας *σάκκος*, ενώ πάνω από το κεφάλι της νύφης ένα αναρτημένο *στεφάνι*. (Εικ. 83) Αριστερά από τη νύφη στέκεται μια γυναικεία μορφή που κρατά έναν *σάκκο* και μια *πλημοχόη*. Πίσω της είναι ορατό μόνο ένα χέρι που κρατάει μια *δάδα*.³⁶⁷ (Εικ. 82)

367 Η παρουσία του γαμπρού τόσο σε σκηνές προετοιμασίας της νύφης όσο και σε σκηνές *Έπαυλιών* οδηγεί στο συμπέρασμα πως η εικονογράφηση του είναι μάλλον ιδεαλιστική και όχι ρεαλιστική. Αποδιδόμενος με το βλέμμα του επικεντρωμένο προς τη νύφη προσδίδει σε όλη την παράσταση μια ρομαντική ατμόσφαιρα, τονίζοντας ιδιαίτερα τη γοητεία και την ομορφιά της νύφης, βλ. Oakley - Sinos (1993) 39.



Fig. 82



3. Σύγκριση ερυθρόμορφης και μελανόμορφης αγγειογραφίας-στοιχεία που προκύπτουν από τα αναλυθέντα αγγεία για τη θέση των γυναικών στον γάμο και την κοινωνία γενικότερα.

Η εικαστική απεικόνιση του θεσμού του γάμου στις ανωτέρω παραστάσεις γαμήλιων αγγείων μας επιτρέπει να γνωρίσουμε καλύτερα τα ουσιαστικά γνωρίσματα της γαμήλιας τελετουργίας. Η σπουδαιότητα των γαμήλιων παραστάσεων εκφράζεται με την επιλογή ή την παράλειψη, την παραμέληση ή τον τονισμό ορισμένων γεγονότων και σταδίων του γαμήλιου τυπικού.³⁶⁸ Για τον λόγο αυτόν η καλύτερη κατανόηση των γαμήλιων παραστάσεων της αττικής ερυθρόμορφης αγγειογραφίας μπορεί να γίνει όταν ιδωθεί σε σχέση με την πρωιμότερη παράδοση της αρχαϊκής μελανόμορφης κεραμικής, την οποία διαδέχθηκε.³⁶⁹

368 Reinsberg (1999) 98.

369 Sutton (1997/1998) 28.

Η μελανόμορφη γαμήλια εικονογραφία από τα μέσα του 6ου έως τις αρχές του 5ου αι. π. Χ., εστίαζε κυρίως στην απεικόνιση της μεγαλοπρεπούς γαμήλιας πομπής, στη μεταφορά δηλαδή της νύφης στον *οίκο* του γαμπρού, κατά την οποία το νεόνυμφο ζευγάρι εικονιζόταν όρθιο πάνω σε δίφρο τεθρίππου άρματος συνοδευόμενο από πολλούς καλεσμένους.³⁷⁰ Η μεγάλη αξία της απεικόνισης της γαμήλιας πομπής κατά την αρχαϊκή εποχή έγκειτο στο ότι τόνιζε την οικονομική ισχύ των οικογενειών που εμπλέκονταν στη γαμήλια τελετή, αλλά και στο ότι παρουσίαζε με συμβολικό τρόπο τον νομικό πυρήνα της σύναξης του γάμου, που ήταν η περιέλευση της γυναίκας στην νομική ισχύ του συζύγου της. Δεν είναι τυχαίο πως στις περισσότερες παραστάσεις της μελανόμορφης αγγειογραφίας η απεικόνιση του γαμπρού γίνεται πάντα σε πρώτο επίπεδο, ενώ της νύφης σε δεύτερο, ακριβώς δίπλα του με *ιμάτιον υπέρ την κεφαλήν*³⁷¹ - σαφής υπαινιγμός για την ανδρική εξουσία και κυριότητα.³⁷²

Επιπροσθέτως, δεν είναι τυχαίο πως σε καμία από τις παραστάσεις μελανόμορφων αγγείων δεν προσδίδεται κάποια συναισθηματική έκφραση ή χειρονομία μεταξύ του νεόνυμφου ζευγαριού.³⁷³ Οι συνθέσεις των μελανόμορφων αγγείων δεν επιδίωκαν να τονίσουν την εσωτερική αξία του γάμου ως ενέργειας για τη θεμελίωση της οικογένειας, αλλά κυρίως την εξωτερική επίδραση της γαμήλιας τελετής και τη σχέση της προς την κοινότητα. Στην αρχαϊκή κοινωνία, από την οποία έλειπαν οι κανονισμοί και οι αυστηρές δομές της μεταγενέστερης δημοκρατίας, η κοινωνική σταθερότητα απαιτούσε δημόσια διαφάνεια στις οικογενειακές σχέσεις.³⁷⁴ Γι' αυτό η γαμήλια πομπή, η οποία αποτελούσε το μέσο για να γίνει δημόσια η ιδιωτική πράξη της κοινωνικής μεταβολής των νεόνυμφων και να επικυρωθεί νομικά, απεικονιζόταν τόσο συχνά στα γαμήλια αγγεία. Επίσης, η προσθήκη στην μελανόμορφη εικονογραφία πλήθους μορφών – γυναικών με κίστες στο κεφάλι, *προπέμποντων* παιδών, των γονιών αλλά και ανώνυμων καλεσμένων- υποδήλωναν ταυτόχρονα και την τάση της μελανόμορφης αγγειογραφίας για μια ρεαλιστική απεικόνιση.³⁷⁵

Το θέμα της γαμήλιας πομπής δεν είχε σημαντική αξία στην αρχαϊκή κοινωνία μόνο από κοινωνιολογική άποψη. Κυριότερη πρόθεση των αρχαίων κεραμέων ήταν ο τονισμός του ιδεώδους των αριστοκρατικών τάξεων της εποχής για αυτοπροβολή και αυτο-επίδειξη μέσω του γάμου.³⁷⁶ Το

370 Oakley-Sinos (1993) 44.

371 Η κάλυψη της κεφαλής, γνωστή από τον Όμηρο, είχε ως στόχο την προστασία γενικά των γυναικών -ιδίως των νυφών- από κακές επιδράσεις, αλλά ήταν παράλληλα και δείγμα συστολής. Δεν αποσκοπούσε, δηλαδή, στο να μη δει έως τον γάμο ο γαμπρός το πρόσωπο της νύφης, βλ. Κόκκου-Βυρίδη (2010) 61.

372 Sabetai (2009) 294 & Oakley-Sinos (1993) 44.

373 Sutton (1997/1998) 28.

374 Reinsberg (1999) 99.

375 Κόκκου-Βυρίδη (2010) 77, 79 & Sabetai (2009) 294.

376 Οι γάμοι κατά την αρχαϊκή εποχή έκαναν τις περισσότερες φορές ιδιαίτερη εντύπωση όχι μόνο λόγω της πολιτικής τους σπουδαιότητας, αλλά κυρίως εξαιτίας της φαντασμαγορικής τους αυτοεπιδεικτικής διοργάνωσης.

συμπέρασμα αυτό προκύπτει από τα εικονογραφικά στοιχεία των παραστάσεων τα οποία επικεντρώνονται κατά κύριο λόγο: στην απεικόνιση της γαμήλιας πομπής με άρμα, στον μεγάλο αριθμό δώρων που προσφέρονταν στο νιόπαντρο ζευγάρι, στο μεγάλο πλήθος των μορφών που συμμετέχουν στα γαμήλια τελετουργικά και στην ανάμειξη της γαμήλιας ένωσης με τη θεϊκή/ηρωική σφαίρα.³⁷⁷

Στα μελανόμορφα αγγεία αναπτύχθηκε ένα γαμήλιο θεματολόγιο με παραδειγματικούς μύθους που πραγματεύονταν το θέμα της γυναικείας ομορφιάς, σε σχέση με την εξεύρεση συζύγου, αλλά και με γαμήλιες πομπές γνωστών θεϊκών ή ηρωικών ζευγαριών (Ζευς-Ήρα, Πηλεύς-Θέτις, Ηρακλής-Ήβη, Μενέλαος-Ελένη, Άδμητος-Άλκηστις), που αναδεικνύονταν σε πρότυπα για τα θνητά ζευγάρια και προσέδιδαν ταυτόχρονα μια ηρωική χροιά στη μεταφορά της νύφης από το σπίτι των γονιών της στον οίκο του συζύγου της.³⁷⁸ Αρκετές φορές, μάλιστα, συνόδευαν το μελλόνυμφο ζεύγος θεοί, όπως ο Διόνυσος, ο Απόλλων και ο Ερμής. Στις παραστάσεις αυτές, στις οποίες αναμειγνυόταν το θεϊκό με το θνητό στοιχείο, προβαλλόταν συνήθως το θεϊκό περιβάλλον, με τη μακρά σειρά τεθρίππων αρμάτων των προσκεκλημένων θεών, και όχι οι νεόνυμφοι, οι οποίοι εικονίζονται στην άκρη της παράστασης τη στιγμή που υποδέχονται τους θεούς στο νέο τους σπιτικό.³⁷⁹

Κατά την κλασική περίοδο, και ιδίως μετά το 480 π. Χ. οι ερυθρόμορφοι αγγειογράφοι ανανεώνουν το θεματολόγιο της γαμήλιας εικονογραφίας.³⁸⁰ Οι ερυθρόμορφες γαμήλιες παραστάσεις του τέλους του 5ου και του 4ου αι. π. Χ. εξελίσσονται από τον συμβολικό σε εικονογραφικό τύπο, δείχνοντας τις περισσότερες φορές τα πράγματα πιο εξιδανικευμένα από ότι ήταν στην πραγματικότητα και παρουσιάζοντας μια ιδεαλιστική και στερεότυπη εικόνα του αθηναϊκού γάμου.³⁸¹ Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι παρά τις δυσκολίες που εμπειρείχε η μετάβαση μιας νεαρής κοπέλας από την *παρθενία* στην *έγγαμη* ζωή, όταν αυτή βιωόταν στην πραγματική ζωή, οι παραστάσεις των ερυθρόμορφων αγγείων προέκριναν μια θετική, σε γενικές γραμμές, άποψη της γαμήλιας διαδικασίας, εξιδανικεύοντας το νεαρό ζευγάρι

Οι γάμοι εντός της αριστοκρατίας ήταν ένας παράγοντας δύναμης και οι γαμήλιες τελετές τους πρόσφεραν την αφορμή να προβάλλουν τους ανθρώπους της τάξης τους αλλά και στον εξαρτημένο λαό τη δύναμή τους, βλ. Reinsberg (1999) 42, 44, 99.

377 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 39-40 & Reinsberg (1999) 99.

378 Sabetai (2009) 294 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40 & Oakley-Sinos (1993) 44.

379 Κόκκου-Βυρίδη (2010) 78.

380 Oakley-Sinos (1993) 44. Κατά την περίοδο αυτή εκτός από την ανανέωση της γαμήλιας εικονογραφίας υπάρχει και αλλαγή στη χρήση των αγγείων που σχετίζονται με αυτή. Ενώ μέχρι τότε οι κεραμείς χρησιμοποιούσαν κυρίως *υδρίες* και *αμφορείς*, τώρα οι περισσότερες γαμήλιες παραστάσεις βρίσκονται σε *λουτροφόρους*, *γαμικούς λέβητες* και *πυξίδες*, σε αγγεία δηλαδή που η λειτουργία και η χρήση τους σχετίζεται άμεσα με τη γαμήλια τελετουργία.

381 Oakley-Sinos (1993) 43-44.

και τονίζοντας τη χάρη και την ομορφιά της νύφης, που συχνά σχετίζονταν με τα αρώματα και τη μουσική. Η ερυθρόμορφη εικονογραφία που εξυμνούσε τον γάμο και τους ιδιαίτερους τελετουργικούς ρόλους των γυναικών σε αυτόν, έγινε σταδιακά δημοφιλέστατη τόσο σε επιτύμβιες στήλες, όσο και σε όλα τα είδη της διακοσμημένης κεραμικής, αλλά και της τέχνης γενικότερα. Οι εικόνες που ξεδιπλώνονται πάνω στην επιφάνεια των αγγείων προορίζονταν είτε για κοινή θέα στις γαμήλιες τελετουργίες και το γαμήλιο συμπόσιο ή είχαν περισσότερο ιδιωτική χρήση, καθώς περιείχαν το νερό για το λουτρό, αρωματικά έλαια και γαμήλια στολίδια.³⁸²

Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αλλαγής στην ερυθρόμορφη εικονογραφία του 5ου και 4ου αι. π. Χ., αποτελούν οι γαμήλιες πομπές οι οποίες τις περισσότερες φορές δεν εικονίζονται πλέον με άρμα ή άμαξα, αλλά επικρατεί η *χαιμαιποῦς* πομπή των νεονύμφων, όπου ο γαμπρός οδηγεί τη νύφη κρατώντας την “*χεῖρα ἐπί καρπῶ*”³⁸³ Τα μεγάλων αξιώσεων άρματα της μελανόμορφης αγγειογραφίας είτε απεικονίζονται στο βάθος της σύνθεσης είτε απουσιάζουν εντελώς. Στις περισσότερες γαμήλιες σκηνές *χαιμαιποῦς πομπής* η νύφη απεικονίζεται πάντα στο ίδιο ύψος με τον γαμπρό και σε αμοιβαίο κοίταγμα με εκείνον, γεγονός που αποτελεί σαφή υπαινιγμό στη συζυγική πλέον φροντίδα και προστασία της νύφης από μέρος του γαμπρού.³⁸⁴ Όλα τα παραπάνω μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως, αντίθετα με την αρχαϊκή πρόδρομό της, η ερυθρόμορφη απεικόνιση της γαμήλιας πομπής είχε ως στόχο όχι τη δημόσια κοινωνική σύσταση του νέου ζεύγους αλλά την πρακτική ολοκλήρωση της σύναψης του γάμου, την εισαγωγή δηλαδή της νύφης στον *οἶκο* του άντρα της και την εγκατάστασή της εκεί ως νοικοκυράς. Δεν είναι τυχαίο πως στο επίκεντρο των περισσότερων ερυθρόμορφων παραστάσεων βρίσκεται η απεικόνιση της εισόδου της νύφης στον νυφικό *θάλαμο*.³⁸⁵

Είναι χαρακτηριστικό πως στις γαμήλιες παραστάσεις της κλασικής περιόδου προτάσσεται περισσότερο η ιδέα του γάμου, παρά εξιστορείται η αφηγηματική απεικόνιση της ίδιας της τελετής. Οι παραστάσεις έχουν δηλαδή “*παραδειγματικό*” χαρακτήρα και ενώ μέχρι τότε προέβαλλαν το δημόσιο μέρος της γαμήλιας τελετουργίας αρχίζει τώρα να προβάλλεται το ιδιωτικό μέρος, με κύριο χαρακτηριστικό την επικέντρωση της εικονογραφίας στο πρόσωπο και τις αρετές της νύφης.³⁸⁶ Οι απεικονίσεις των περισσότερων αγγείων που εξετάστηκαν αναφέρονται σε σκηνές γυναικωνίτη, ιδιαίτερα στην προετοιμασία και στον στολισμό της νύφης, στη *λουτροφορία*, στην

382 Sabetai (2009) 292, 294.

383 Oakley-Sinos (1993) 45 & Kauffmann- Samara (1987) 24.

384 Sabetai (2009) 294 & Oakley-Sinos (1993) 45.

385 Reinsberg (1999) 99, 100.

386 Καββαδίας (2000) 124. Στην γαμήλια εικονογραφία της κλασικής περιόδου οι άντρες εμφανίζονται μόνο στη γαμήλια πομπή και στη διαδικασία της *έγγυης*, βλ. Oakley-Sinos (1993) 9-10 & Sutton (1989) 348.

προσφορά δώρων σε αυτήν (*Ἐπαύλια*), στην είσοδό της στον οίκο του συζύγου της και γενικότερα στην ένωση του μελλοννυμφου ζευγαριού.³⁸⁷ Η εξιδανικευμένη πλέον μορφή της νύφης άλλοτε ταυτίζεται με τη θεά Αθηνά και άλλοτε με τη Μούσα.³⁸⁸ Η νύφη σπάνια εμφανίζεται ως ένα άπειρο νεαρό κορίτσι, αλλά κυρίως ως ώριμη γυναίκα. Αντίστοιχα ο γαμπρός, παρά τη μεγάλη διαφορά ηλικίας από τη νύφη, απεικονίζεται τις πιο πολλές φορές σε νεαρότερη ηλικία και αγένειος.³⁸⁹ Η απεικόνιση επίσης της νύφης με μουσικά όργανα, εικόνα που ταιριάζει περισσότερο στις ακολούθους του Απόλλωνα, παρουσιάζει μια ιδεαλιστική παρουσίαση του γάμου.³⁹⁰ Η εμφάνιση, επίσης, για πρώτη φορά στις γαμήλιες σκηνές των ερυθρόμορφων αγγείων, της θεάς Αφροδίτης συμβολίζει όχι μόνο τη μετάβαση της νύφης από την εφηβική ηλικία στη σφαίρα επιρροής της θεάς, στην ερωτική δηλαδή ζωή, αλλά τονίζει και την χαρακτηριστική ομορφιά της νύφης στην οποία δίνεται πλέον μεγάλη σημασία.³⁹¹ Μετά το 450 π. Χ., μάλιστα, εισάγεται από τους αγγειογράφους για πρώτη φορά και η μορφή του φτερωτού Έρωτα, η παρουσία του οποίου λειτουργεί ως φορέας μηνυμάτων ερωτικής επιθυμίας και αγάπης.³⁹²

Η διαμόρφωση των νέων αυτών, πιο ρομαντικών, γαμήλιων εικονογραφικών μοτίβων στα αγγεία της κλασικής περιόδου εγείρει εύλογα ένα ερώτημα. Εφόσον ο γάμος κατά την κλασική περίοδο στην Αθήνα αποτελούσε κυρίως μία αποκλειστική συμφωνία μεταξύ του *κυρίου* της νύφης και του μέλλοντα γαμπρού, χωρίς εκείνη να μπορεί να εκφέρει καμία γνώμη ή αντίρρηση, και αφού η θέση της γυναίκας τόσο στα πλαίσια της αθηναϊκής κοινωνίας όσο και μέσα στα πλαίσια της γαμήλιας συμβίωσης δεν ήταν οι ιδανικότερες, γιατί οι αγγειογράφοι επικεντρώνονται στην παρουσίαση μιας ωραιοποιημένης εικόνας όλων των σταδίων της τελετής του γάμου και στην υπογράμμιση ιδιαίτερα του προσώπου της νύφης αλλά και της γυναίκας γενικότερα;

Είναι αναμφισβήτητο πως ανέκαθεν οι αλλαγές στην τέχνη αντανακλούν τις αλλαγές της πολιτικής και κοινωνικής κατάστασης της κοινωνίας μέσα στα πλαίσια της οποίας αυτή η τέχνη δημιουργείται.³⁹³ Η καλλιτεχνική μεταλλαγή του γαμήλιου τυπικού μέσω της δημιουργίας μιας ωραιοποιημένης εικόνας, αντικατοπτρίζει αυτό που ανταποκρίνεται στην πολιτική σημασία του γάμου, στην αλλαγή ολόκληρης της αθηναϊκής κοινωνίας απέναντι στον γάμο και την κοινωνική

387 Sabetai (2009) 294 & Oakley-Sinos (1993) 46.

388 Ζαφειροπούλου (2003) 168.

389 Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40 & Stafford (2012) 205. Η απεικόνιση του αγένειου γαμπρού έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη ρεαλιστική απεικόνισή του στα μελανόμορφα αγγεία όπου απεικονίζεται σχεδόν πάντα γενειοφόρος, σε μεγάλη δηλαδή ηλικία, βλ. Oakley-Sinos (1993) 46.

390 Ζαφειροπούλου (2003) 168.

391 Ζαφειροπούλου (2003) 160 & Oakley - Sinos (1993) 46.

392 Oakley-Sinos (1993) 45-46 & Sutton (1989) 345-346 & Sutton (1997/1998) 32. Στη μελανόμορφη αγγειογραφία της αρχαϊκής εποχής απεικόνιση του Έρωτα υπάρχει μόνο μία φορά, βλ. Stafford (2012) 175.

393 Oakley-Sinos (1993) 46.

απαίτηση για τη νομιμοποίηση του θεσμού του γάμου και κατ' επέκταση για την ομαλή λειτουργία και σταθερότητα της πόλης. Η καθιέρωση του δημοκρατικού πολιτεύματος, η κυριότερη λειτουργία του γάμου που ήταν η παραγωγή νόμιμων απογόνων και η εξασφάλιση του νοικοκυριού αλλά και ο νόμος *περί επιγαμίας* του Περικλή (451/50 π. Χ.), ο οποίος ενίσχυσε την αξία του θεσμού του γάμου καθορίζοντας σε αυστηρότερα πλαίσια τη χορήγηση της ιδιότητας του Αθηναίου πολίτη μόνο σε όσους είχαν και τους δύο γονείς Αθηναίους, να έδωσε ώθηση στη διαμόρφωση νέων εικονογραφικών θεμάτων με επίκεντρο τα διάφορα στάδια της τελετής του γάμου και τη ζωή της γυναίκας γενικότερα.³⁹⁴

Επιπροσθέτως, κατά την περίοδο της κλασικής εποχής η αθηναϊκή κοινωνία υπέστη την επίδραση μιας σειράς παραγόντων μέσω των οποίων υπερκεράστηκαν ως ένα βαθμό παλιά συντηρητικά έθιμα και δημιουργήθηκαν καταστάσεις που συνετέλεσαν, σε πολλαπλά επίπεδα στην ανεξαρτητοποίηση των γυναικών. Ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, που κράτησε για δεκαετίες, οδήγησε μακριά από τους *οίκους* τους, πατεράδες και Αθηναίους συζύγους, με αποτέλεσμα οι γυναίκες να αναγκαστούν να αναλάβουν τα ηνία του πατρικού ή συζυγικού τους *οίκου*. Στη χειραφέτηση των γυναικών συνέβαλε και η ανάπτυξη του υπερπόντιου εμπορίου που κρατούσε – για πολλούς μήνες ή και χρόνια ακόμα- μεγάλο αριθμό ανδρών μακριά από τους *οίκους* τους, επιτρέποντας στις γυναίκες πλέον να αναλάβουν τη διοίκηση όλων των γεωργικών εργασιών, των δούλων και γενικότερα τη “διεύθυνση” του *οίκου*. Ακόμα και το θέατρο και τα δραματικά κείμενα των αρχαίων ποιητών της περιόδου συνετέλεσαν στην απελευθέρωση των γυναικών. Η παρουσίαση επί σκηνής δυναμικών γυναικών δίδασκε τις γυναίκες τι ήταν ικανές να κάνουν, ενώ παράλληλα έδειχνε στους άντρες τις δυνάμεις και τις ικανότητες που έκρυβε το γυναικείο φύλο.³⁹⁵

Ωστόσο, παρά την έως κάποιον βαθμό χειραφέτηση των γυναικών σε κοινωνικό επίπεδο και παρά την αλλαγή της ερυθρόμορφης εικονογραφίας, όσον αφορά τον θεσμό του γάμου, προς το ρομαντικότερο, η κοινωνική άνοδος των γυναικών, αλλά η ισαξία και η ανθρώπινη συντροφικότητα που δημιουργείται μέσα από τη συζυγία, ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα, δεν παρουσιάστηκε ουσιαστικά στις εξεταζόμενες αγγειογραφικές παραστάσεις. Αντίθετα μπορούμε να ισχυριστούμε πως στην κλασική γαμήλια ερυθρόμορφη αγγειογραφία, σε αντίθεση με την αρχαϊκή, η εικόνα της κυριαρχίας του άντρα πάνω στη γυναίκα είναι πιο εμφανής, ενώ η αλλαγή προς το ρομαντικότερο είναι μόνο φαινομενική. Δύο εικονογραφικά μοτίβα είναι αρκετά ενδεικτικά, για να γίνει η άποψη αυτή κατανοητή. Κατά την οδήγηση της νύφης στον *οίκο* του γαμπρού, παρόλο που οι νεόνυμφοι απεικονίζονται να περπατούν μαζί πιασμένοι από το χέρι (“*χεῖρ ἐπί καρπῶ*”) και παρόλο το

394 Oakley-Sinos (1993) 46 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40 & Smith (2005) 9.

395 Δημάκης (1986) 20.

ανασήκωμα της νύφης πριν την είσοδό της στο νέο σπιτικό, οι κινήσεις αυτές δεν πρόκειται στην ουσία για μια ρομαντικές χειρονομίες. Ο γαμπρός φαίνεται να “αρπάζει” κυριολεκτικά τη νύφη από το χέρι και να την οδηγεί χωρίς τη θέλησή της στον *οίκο* του. Η πράξη του θυμίζει το μοτίβο της αρπαγής και δηλώνει τον βίαιο αποχωρισμό της γυναίκας από τον πατρικό της οίκο, χωρίς άλλη δυνατότητα επιλογής. Παρόλο το αμοιβαίο βλέμμα που υπάρχει στις απεικονίσεις μεταξύ του γαμπρού και της νύφης, η τελευταία απεικονίζεται ως ένα αντικείμενο στη διάθεση του άντρα, μια παθητική φιγούρα η οποία χειραγωγείται και κατευθύνεται από τον έναν *κύριο* στον άλλον, εικόνα που υποδηλώνει άμεσα τη θέση της γυναίκας στην κλασική εποχή.³⁹⁶

Δεν είναι τυχαίο που για πρώτη φορά στην κλασική ερυθρόμορφη αγγειογραφία, εμφανίζεται το μοτίβο της αντίστασης της νύφης. Η νύφη, πλέον, δεν απεικονίζεται πρόθυμη για τον γάμο, όπως άλλωστε συνέβαινε και στην πραγματική ζωή. Για το λόγο αυτό δεν είναι αξιοπερίεργο, ούτε βέβαια τυχαίο, το γεγονός ότι οι αγγειογράφοι επικεντρώνονται στην ανάδειξη του προσώπου και της ομορφιάς της νύφης και προτιμούν τη συχνότερη απεικόνιση των *Έπαυλιών*. Σύμφωνα με όσα περιγράψαμε για την κλασική κοινωνία, αποκλειστικός στόχος κάθε γυναίκας ήταν να κάνει έναν επιτυχημένο γάμο που θα φέρει στον *οίκο* της νέους απογόνους. Επειδή όμως η μετάβαση από τον πατρικό *οίκο* στον συζυγικό αποτελούσε μια δυσάρεστη, συνήθως, εμπειρία για τις γυναίκες, είναι πολύ πιθανόν η κατασκευή αγγείων με απεικονίσεις δελεαστικών για την κάθε γυναίκα σκηνών, όπως η αποδοχή από εκείνη γαμήλιων δώρων, ο πλούσιος στολισμός της, αλλά και η πλαισίωσή της από φίλες και συγγενείς, να βοηθούσε την ίδια να δεχτεί πιο εύκολα αυτή τη μετάβαση.³⁹⁷ Με άλλα λόγια δε θα ήταν άστοχο να ισχυριστούμε πως η κλασική αγγειογραφία λειτουργούσε και κάπως “προπαγανδιστικά”, με απώτερο στόχο να ενθαρρύνει τις γυναίκες της Αθήνας ώστε να βλέπουν τη γαμήλια τελετή ως μια επιθυμητή για εκείνες έκβαση.³⁹⁸ Ίσως για τον λόγο αυτόν να χρειαζόταν και η απεικόνιση νέων εικονογραφικών στοιχείων – όπως η επέμβαση του φτερωτού Έρωτα ή η παρουσία της θεάς Αφροδίτης- η παρουσία και τα θέληγτρα των οποίων θα οδηγούσαν σε μια πιο ομαλή και αποδεκτή από μέρους της γυναίκα μετάβαση από την παρθενία στην έγγαμη ζωή.³⁹⁹ Ιδιαίτερα η παρουσία του Έρωτα ως φορέα μηνυμάτων επιθυμίας και αγάπης, δημιουργούσε μια ρομαντική και θελκτική εικόνα για τον γάμο.⁴⁰⁰

396 Ζαφειροπούλου (2003) 46, 168 & Reinsberg (1999) 101,102 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40.

397 Ακαμάτης (2016) 113.

398 Blundell (2004) 36.

399 Ζαφειροπούλου (2003) 46, 168.

400 Oakley - Sinos (1993) 45- 46. Σύμφωνα με τον Sutton (1997/1998) 32, πριν το τελευταίο μισό του 5ου αι. π. Χ. οι Έρωτες απεικονίζονταν μόνο σε σκηνές παιδεραστίας ή σε μυθολογικές σκηνές. Για την ιδιαίτερη θέση του φτερωτού Έρωτα στα ερυθρόμορφα αγγεία της κλασικής εποχής, βλ. Sutton (1997/1998) 27-48.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1. Ο θεσμός του γάμου και ο ρόλος της γυναίκας στην τραγωδία και ιδιαίτερα στις τραγωδίες του Σοφοκλή

Αν και η αρχαία ελληνική τραγωδία ασχολείται εις βάθος και κυρίως με τη δημόσια, συλλογική ταυτότητα του Αθηναίου ως πολίτη, η δράση της σπάνια τοποθετείται στους αντρικούς χώρους του πολιτικού λόγου - στην Εκκλησία του Δήμου ή στα δικαστήρια-, αλλά κυρίως στον ιδιωτικό περιθωριακό χώρο έξω ακριβώς από την είσοδο του *οίκου*. Έξω από το σημείο όπου αφαιρείται το πέπλο από το πρόσωπο των οικογενειακών κρίσεων και συγκρούσεων, αποκαλύπτοντάς τες στη δημόσια σφαίρα και φανερώνοντας τις πολύπλοκες συνέπειές τους, όχι μόνο για τους ήρωες

-άνδρες και γυναίκες- αλλά και για την ευρύτερη κοινωνία.⁴⁰¹ Επίσης, είναι χαρακτηριστικό πως, στην αρχαία τραγωδία, στο πλαίσιο της οποίας τίγονται θέματα πολύ πρωτοποριακά για την κοινωνία της κλασικής εποχής, όπως η αιμομιξία ή η παιδοκτονία, η γυναίκα μεταβαίνει από τη θέση του αντικειμένου σε αυτή του υποκειμένου, από σύζυγος και μητέρα, υποκείμενη στην εξουσία του “*κυρίου*” της, τοποθετημένη στο περιθώριο της αθηναϊκής κοινωνίας, μετατρέπεται σε κεντρικό πρόσωπο της θεατρικής δράσης.⁴⁰² Τον δεύτερο μ. Χ. αιώνα ο σατιρικός συγγραφέας Λουκιανός παρατηρεί ότι στα περισσότερα τραγικά έργα του 5ου αι. π. Χ. “*υπάρχουν περισσότερες γυναίκες από τους άντρες*”.⁴⁰³ Έτσι, αν και οι γυναίκες αποκλείονταν σχεδόν από τον δημόσιο βίο της Αθήνας, κατέχουν μια περίοπτη θέση σε αυτή τη μορφή της αθηναϊκής τέχνης, η οποία είχε κατ’εξοχήν δημόσιο χαρακτήρα.⁴⁰⁴ Επιπροσθέτως, η αρχαία τραγωδία χρησιμοποιεί συστηματικά τη γλώσσα της τελετουργίας και περιλαμβάνει στην πλοκή της διάφορες τελετές μετάβασης/διάβασης των ανθρώπων από το ένα στάδιο της ζωής τους σε κάποιο άλλο. Σύμφωνα με τα παραπάνω, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός πως ο θεσμός του γάμου, ο οποίος αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες εκφάνσεις του ιδιωτικού βίου (ιδιαίτερα των γυναικών) και από τις σημαντικότερες τελετουργίες μετάβασης στην Αθήνα της κλασικής περιόδου, αποτελεί κεντρικό θεματικό άξονα αρκετών τραγωδιών.⁴⁰⁵

Τις περισσότερες φορές στις τραγωδίες, και κυρίως στις τραγωδίες του Σοφοκλή, ο θεσμός του γάμου υπονομεύεται και η ισορροπία του *οίκου* ανατρέπεται. Η υπονόμευση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι η τραγωδία, έχοντας ως στόχο να παρουσιάσει τη μεταβλητότητα της ανθρώπινης μοίρας, εστιάζει κυρίως σε ακραίες καταστάσεις του ανθρώπινου πόνου που δημιουργούνται σε κρίσιμα μεταβατικά στάδια της ανθρώπινης ζωής, επομένως οι θετικά κοινωνικές και συναισθηματικές υποδηλώσεις του γάμου φαίνονται ασύμβατες με το περιεχόμενό της. Και πράγματι, στα τραγικά έργα που έχουν ως κεντρικό στοιχείο της πλοκής τους τον γάμο, υπάρχει μια έντονη τάση προς ένα θλιβερό τέλος ή ενδείξεις για ένα ανήσυχο μέλλον.⁴⁰⁶ Ο μη ολοκληρωμένος

401 Hall (2012) 153-154. Η επικέντρωση της τραγωδίας στον χώρο του *οίκου* δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, εφόσον περιγράφηκε προηγουμένως η σχέση του *οίκου* και της πόλης.

402 Παπαθανασίου (2010) 25.

403 Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, 28. Με εξαίρεση τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, οι γυναίκες είτε ως χαρακτήρες σε πρωταγωνιστικό ή δευτερεύοντα ρόλο, είτε ως μέλη του Χορού αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι του δραματικού κόσμου, βλ. Παπαδοπούλου (2008) 149.

404 Hall (2012) 158.

405 Ormand (1999) 6 & Foley (2001) 14.

406 Ormand (1999) 5. Ο γάμος αποτελεί ένα παράδειγμα κομβικού σημείου στη ζωή των ανθρώπων και πολλές φορές η τραγωδία αντιπαράθετεί την άθλια κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι τραγικοί ήρωες με την ευτυχία του γάμου τους. Ωστόσο, οι γάμοι που παρουσιάζονται στις τραγωδίες δεν αντιστοιχούν σε πραγματικούς γάμους της αθηναϊκής κοινωνίας. Όπως παρατηρεί ο Seaford οι τραγικοί γάμοι τείνουν να υπογραμμίζουν τα “αρνητικά στοιχεία” που ενυπάρχουν σε αυτούς, βλ. Ormand (1999) 5.

γάμος, η έμμονη ιδέα της διαιώνισης του *οίκου* διά των νόμιμων αρρένων κληρονόμων του, αλλά και η κατάλυση της συνέχειας ενός γένους συγγενών, είναι κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά μοτίβα που επικρατούν στην τραγωδία και χρησιμοποιούνται κυρίως για την ανάδειξη του *πάθους* των ηρώων.⁴⁰⁷

Η κατηγορία των “γυναικών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας” συμπεριλαμβάνει ηλικιωμένες χήρες, *παρθένους* σε ηλικία γάμου, φόνισσες και πρότυπα αρετής, μοιχούς, αλλά και υποδειγματικές συζύγους των οποίων η απόλυτη αφοσίωση στην οικογένεια και στον *οίκο* τις οδηγεί στην ιεράρχησή τους πάνω από την ίδια τους τη ζωή.⁴⁰⁸ Σε γενικότερες γραμμές, οι γυναικείες μορφές διακρίνονται σε “γυναίκες του *οίκου*” και σε “γυναίκες της ανατροπής”. Στην τελευταία κατηγορία ανήκουν εκείνες οι οποίες συγκρούονται με την ανδρική κυριαρχία, φτάνοντας μέχρι και τη συντριβή της ανδροκεντρικής δομής της αρχαιοελληνικής κοινωνίας, ενώ στην πρώτη, εκείνες που αν και η δράση τους καθορίζεται από ένα συγκεκριμένο πλέγμα αξιών, με τις σκέψεις και τις πράξεις τους, το αμφισβητούν και βαίνουν πέραν αυτού.⁴⁰⁹ Εκείνο που ενδιέφερε κυρίως τους τραγικούς ποιητές δεν ήταν να παρουσιάσουν στα δράματά τους την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα των γυναικών κατά την περίοδο των κλασικών χρόνων, αλλά να παρουσιάσουν γυναικείες φωνές και καταστάσεις που ξέφευγαν από τα συνήθη, παρέκκλιναν από την κοινωνική νόρμα και εισέφεραν κάτι διαφορετικό στο έργο.⁴¹⁰

Έτσι, η δραματική ποίηση της κλασικής εποχής επικεντρώνει την προσοχή της στον πόνο των γυναικών που βιώνουν ακραίες καταστάσεις, οι οποίες πηγάζουν είτε από την ιδιότητα της ανύπαντρης κόρης, τονίζοντας κατ’ επανάληψη το γεγονός ότι η μετάβαση προς τον γάμο αποτελεί μια δυνητικά τραυματική εμπειρία για τα νεαρά κορίτσια, είτε συνηθέστερα σε ακραίες καταστάσεις που δημιουργούνται εντός του γάμου, αποδεικνύοντας πως η διάλυσή του μπορεί να οδηγήσει μια παντρεμένη γυναίκα στην καταστροφή. Οι δραματουργοί τονίζουν την πικρή απογοήτευση των γυναικών που απορρέει τόσο από την κοινωνική τους θέση όσο και από τη θέση τους μέσα στον γάμο, δίνουν φωνή και έκφραση στο παράπονό τους και καλούν το κοινό να αναλογιστεί τις επιπτώσεις που έχουν οι πράξεις των ανδρών πάνω στις γυναίκες. Ταυτόχρονα, όμως, τονίζουν και τις επιπτώσεις που έχουν οι πράξεις αυτές πάνω και στους ίδιους τους άντρες,

407 Hall (2012) 154, 155. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ο *οίκος* αποτελεί βασικό θέμα των τραγωδιών επειδή οι εντάσεις μεταξύ εχθρών ή ατόμων που δεν έχουν συγγενικές σχέσεις δεν μπορούν να προκαλέσουν το έλεος και τον φόβο, βλ. Ormand (2014) 3 & Sorum (1982) 201.

408 Buxton (2002) 169 & Hall (2012) 158 & Foley (2011) 14. Χαρακτηριστικές είναι οι ιστορίες του αποχωρισμού της Κλυταμνήστρας από την Ιφιγένεια, της Εκάβης από την Πολυξένη και της Δήμητρας από την Περσεφόνη, βλ. Sabetai (2009) 292.

409 Παπαθανασίου (2010) 25.

410 Foley (2011) 4 & Hall (2012) 158.

καθώς με νομοτελειακό σχεδόν τρόπο πέφτουν στο τέλος θύματα ενός σχεδίου εκδίκησης από μέρους των γυναικών, είτε συνειδητό είτε ασυνείδητο. Δεν είναι τυχαίο πως η τραγωδία και κυρίως η σοφοκλεία τραγωδία, θέτει στο επίκεντρο του προβληματισμού της και δραματοποιεί την καταστροφική κλιμάκωση των συγκρούσεων που προκαλούνται για παράδειγμα όταν η νόμιμη σύζυγος υποχρεώνεται να δεχτεί στο σπίτι της τη νέα γυναίκα που φέρνει ο άντρας της.⁴¹¹

Μιλώντας συγκεκριμένα για τις τραγωδίες του Σοφοκλή παρατηρούμε πως τις περισσότερες φορές ο θεσμός του γάμου παρουσιάζεται ως μια έντονα ζοφερή διαδικασία, δίχως να διαφαίνεται καμιά προοπτική πως θα μπορούσε να είναι κάτι το ευτυχισμένο. Ο Ormand εστιάζοντας στα γυναικεία πρόσωπα των σοφοκλείων δραμάτων, παρατηρεί πως *“ο γάμος αποτυγχάνει να φτάσει στην ολοκλήρωση, σε ένα τέλος”* και αποτελεί μάλλον *“μια κατάσταση διαρκούς και ανολοκλήρωτου πόθου”*.⁴¹² Σύμφωνα με τη Lefkowitz ο γάμος και κυρίως η τεκνογονία παρουσιάζονται για τις σοφοκλείες τραγικές ηρωίδες ταυτόχρονα ως ακμή και ως τέλος μιας φυσιολογικής εξέλιξης, πέρα από την οποία δεν συμβαίνει κυριολεκτικά τίποτα άλλο. Πράγματι, η θέση της γυναίκας μέσα στον *οίκο* λειτουργεί ως *τόπος* στην αρχαία τραγωδία και γενικότερα στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και η βασική διάκριση μέσα (*οίκος*) – έξω (*δημόσιος βίος*), η οποία συνοψίζει την διαφορά του κόσμου των ανδρών από εκείνον των γυναικών μέσα στον γάμο είναι ένα στοιχείο που απαντάται συχνά στις τραγωδίες του Σοφοκλή.⁴¹³

Το στερεότυπο σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα συνδέεται κατά κανόνα με τον *οίκο* γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης με διάφορους τρόπους στον Σοφοκλή και προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση κάθε φορά στην κοινωνική εμπειρία που αυτό απηχεί.⁴¹⁴ Τις περισσότερες φορές ο δραματικός ποιητής παρουσιάζει τις παντρεμένες γυναίκες δέσμιες του *οίκου* τους, να περιμένουν και να αντιδρούν στις αναχωρήσεις και στους ερχομούς των συζύγων τους. *“Υπάρχει εμμέσως η παραδοχή ότι οι γυναίκες, αν και μεταφέρονταν από σπίτι σε σπίτι- είτε με κοινή απόφαση μεταξύ αντρών, στην περίπτωση του γάμου, είτε δια της βίας, όπως επέβαλλαν ο άνδρες, στην περίπτωση του πολέμου-, βρίσκονταν ουσιαστικά ακινητοποιημένες μέσα στον οίκο”*.⁴¹⁵ Οι αρχαιοελληνικές ηρωίδες καθορίζονται από τη σχέση τους με τον γάμο.⁴¹⁶

Άλλες φορές πάλι παρουσιάζει τις ηρωίδες του (παντρεμένες ή ανύπαντρες) να αποκλίνουν από τον γενικό κανόνα που τις θέλει περιορισμένες στον εσωτερικό χώρο του *οίκου* και τις τοποθετεί

411 Παπαδοπούλου (2008) 167, 168 & Ormand (1999) 19.

412 Ormand (1999) 161.

413 Mastronarde (2010) 254 & Παπαδοπούλου (2008) 157.

414 Παπαδοπούλου (2008) 157.

415 Hall (2012) 159.

416 Buxton (2002) 170-171.

στο επίκεντρο της δράσης, είτε με το να αφηθούν το κύρος των ανδρών ή με το να ενεργούν υπό την επήρεια μιας κατακριτέας ερωτικής παρόρμησης, παραβιάζοντας με αυτόν τον τρόπο τις κοινωνικές και αποδεκτές συμβάσεις του φύλου τους. Η εγκατάλειψη του *οίκου*, όμως, αποτελεί θεματικό τόπο που σηματοδοτεί κατά κανόνα τη διατάραξη της ισχύουσας τάξης. Τις πιο πολλές φορές οι ηρωίδες αυτές καταλήγουν να έχουν τον συγκεκριμένο διαλυτικό ρόλο, μόνο εάν ο νόμιμος σύζυγος ή νόμιμος “κύριος” τους απουσιάζει.⁴¹⁷

Ένα άλλο χαρακτηριστικό μοτίβο που απαντάται συχνά στις σοφοκλείες τραγωδίες είναι η εναντίωσή των ηρωίδων στον θεσμό του γάμου. Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, οι υποχρεώσεις της ηρωίδας προς τον πατρικό *οίκο* στρέφονται εναντίον σημαντικών πλευρών του *οίκου*, όπως ο γάμος, τον οποίον η Αντιγόνη έχει απαρνηθεί. Η εναντίωση όμως αυτή συνιστά ένα ακραίο παράδειγμα εναντίωσης στην ίδια την κοινωνία, η οποία λειτουργεί με τις συμβάσεις και τους θεσμούς που αποδέχεται.⁴¹⁸ Έτσι, η απόρριψη του γάμου επιφέρει μόνο την καταστροφή.⁴¹⁹

Εξαιτίας της μεγάλης σημασίας που απέδιδαν οι αρχαίοι Αθηναίοι στον γάμο και κυρίως στην απόκτηση απογόνων, οι τραγικές *παρθένοι* που πέθαιναν προτού ακόμα παντρευτούν, αλλά και οι *έπικληροι* κόρες αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία χαρακτήρων στην τραγωδία που ανθεί ιδιαιτέρως στα χέρια του Σοφοκλή.⁴²⁰ Τις πιο πολλές φορές οι *παρθένες* τραγικές ηρωίδες που οδηγούνται στον θάνατο υπόκεινται στον θεσμό της *έπικλήρου* κόρης, γεγονός που αποδίδει ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον για τις αποφάσεις και τις πράξεις τους.⁴²¹ Ο Σοφοκλής, στις περιπτώσεις αυτές, παραλαμβάνει από τον μύθο το μοτίβο “γάμος-θάνατος” και το αξιοποιεί τελειοποιώντας το, εφόσον τα θέματά του ταιριάζουν για τη μεταφορική χρήση του γάμου ως θανάτου.⁴²² Και αυτό γιατί, από τις συλλογικές παραστάσεις της κοινωνικής ζωής, στον θάνατο αναλογεί η μεταφορά του γάμου, καθώς, κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετουργίας, η νεαρή κόρη ενταφιάζει τον παρθενικό της εαυτό.⁴²³

Εκείνο που κάνει τον θάνατο των *παρθένων* κοριτσιών τραγικό είναι το γεγονός ότι τις πιο πολλές φορές επέρχεται τη στιγμή που εκείνες είναι πλέον έτοιμες να διαβούν το κατώφλι που οδηγεί στον έγγαμο βίο, με αποτέλεσμα να στερούνται τον γάμο και τις χαρές της μητρότητας.⁴²⁴

417 Foley (2001) 4, 8 & Hall (2012) 158.

418 Παπαδοπούλου (2008) 158.

419 Buxton (2002) 170-171.

420 Ormand 17-18. Σύμφωνα με τον Rehm (1994) 32, 166, υποσημ. 15, οι πρόωροι θάνατοι των νεαρών *παρθένων* κοριτσιών έπλητταν σημαντικά όχι μόνο τον πατρικό *οίκο* τους αλλά και ολόκληρη την πόλη, εφόσον η απόκτηση απογόνων αποτελούσε απαραίτητη προϋπόθεση για την ευημερία και σταθερότητα της.

421 Ormand (1999) 19.

422 Γιαννάκης (1998) 95 & Πετρίδης, <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/05/01/tragic-parthenoi/>

423 Loraux (1995) 90-91.

424 Foley (2001) 32.

Για τον λόγο αυτόν, οι τραγικές *παρθέναι* που πεθαίνουν νωρίς, ανταλλάσσοντας έτσι τον γάμο με τον θάνατο, παρουσιάζονται στην τραγωδία ως οι εν δυνάμει μητέρες και σύζυγοι που δεν θα καταφέρουν ποτέ να μεταβούν στον συζυγικό τους οίκο και δεν θα βιώσουν ποτέ τη νέα προσωπική και κοινωνική πραγματικότητα για την οποία προετοιμάζονται σε όλη τους τη ζωή.⁴²⁵ Τις περισσότερες φορές ο γάμος αντιστρέφεται και ταυτίζεται με τον θάνατο, λόγω κάποιας γυναικείας δράσης, αναγκαστικής ή αυτόβουλης.⁴²⁶

Συμπερασματικά, στις τραγωδίες του Σοφοκλή αλλά και στην αττική τραγωδία γενικότερα, η κοινωνική θέση της γυναίκας, ο ρόλος της σε βασικούς θεσμούς όπως ο γάμος και ο προσδιορισμός της ταυτότητάς της σε σχέση με την αντρική ταυτότητα δραματοποιούνται με τρόπο που άλλοτε ενισχύει και άλλοτε υπονομεύει την κυρίαρχη ιδεολογία. Ιδιαίτερα οι απόψεις των τραγικών ηρωίδων για τον θεσμό του γάμου παρουσιάζονται πάντα σε σχέση με τον ρόλο των ανδρών, με έναν τρόπο όμως που δεν παύει να αναδεικνύει τη γυναικεία οπτική των πραγμάτων.⁴²⁷

2. Ο θεσμός του γάμου στις *Τραχίνιαι*

Από όλες τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή οι *Τραχίνιαι* έχουν ξεκάθαρα ως βασικό θέμα και επίκεντρο της δράσης τον θεσμό του γάμου.⁴²⁸ Ο Σοφοκλής παρεμβαίνει στο μυθολογικό υπερκείμενο προκειμένου να φωτίσει την ουσιαστική λειτουργία του γάμου μέσα στην πόλη καταδεικνύοντας τη θεμελιώδη σημασία των θεσμών του *οίκου* και του γάμου για τη διατήρηση της σταθερότητας μια πολιτισμένης κοινωνίας.⁴²⁹ Το έργο είναι γεμάτο γάμους⁴³⁰, γαμήλιες εικόνες και προβληματισμούς σχετικά με τη σημασία της γαμήλιας ένωσης τόσο για τον άντρα όσο και για τη

425 King (1983) 124.

426 Νικολαΐδου- Αραμπατζή (2011) 193 & Rehm (1994) 43-71.

427 Παπαδοπούλου (2008) 177.

428 Seagal (1998) 69 & Seagal (1992) 64.

429 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/ & Seagal (1998) 69.

430 Εκτός από τον γάμο του Ηρακλή και της Δηϊάνειρας στο έργο υποδηλώνονται άμεσα ή έμμεσα άλλοι τρεις γάμοι είτε κυριολεκτικά ή μεταφορικά: Ο υπονοούμενος γάμος του Ηρακλή και της Ιόλης, η αντιστροφή του γαμήλιου τελετουργικού όπου στη συμπεριφορά του Ηρακλή διακρίνονται στοιχεία της νύφης και ο μελλοντικός γάμος του Υλλου με την Ιόλη, βλ. Ormand (1999) 36.

γυναίκα, αλλά και για τη θέση που τα δύο φύλα οφείλουν να έχουν μέσα στη γαμήλια συμβίωση.⁴³¹ Επίσης, στο έργο υποδηλώνονται οι κίνδυνοι που εμφανίζονται στην περίπτωση που ένας άνδρας εγκαταλείπει μόνη τη σύζυγό του, με αποτέλεσμα εκείνη να λαμβάνει αποφάσεις χωρίς την καθοδήγησή του.⁴³² Πάνω από όλα όμως το έργο παρουσιάζει τη ξεχωριστή εμπειρία της γυναίκας μέσα στον γάμο.

Πιο συγκεκριμένα, οι *Τραχίνιαι* τοποθετούν στο προσκήνιο τον γάμο ως έναν κοινωνικό θεσμό που αντιπροσωπεύεται απόλυτα από την κεντρική ηρωίδα, τη Δηιάνειρα.⁴³³ Η πλοκή της τραγωδίας περιστρέφεται γύρω από την υπονόμηση του γάμου και τη διασάλευση που επιφέρει στον συζυγικό *οίκο* η επεισαγωγή μιας άλλης γυναίκας ως *κρυφίον λέχος* (Ιόλη) από τον σύζυγό της, Ηρακλή και από την αντίδραση στην οποία οδηγεί η ερωτική ζήλια, αλλά και το αίσθημα της κοινωνικής αυτοσυντήρησης στην ηρωίδα.⁴³⁴ Η Δηιάνειρα, η οποία στην προσπάθειά της να εξαλείψει την μεγαλύτερη απειλή για την καταστροφή του *οίκου* της, την αντικατάσταση της δηλαδή ως νόμιμη σύζυγος από μια άλλη νύφη, συντείνει τελικά στην πλήρη αποσταθεροποίηση του, σκοτώνοντας άθελά της τον σύζυγό της, κάνοντάς τον να φορέσει το δηλητηριασμένο με το αίμα του Κένταυρου Νέσσου χιτώνα, με τον οποίο ελπίζει να ξανακερδίσει τον έρωτά του,⁴³⁵

Γενικότερο θέμα προβληματισμού στη συγκεκριμένη τραγωδία αποτελεί η “σύγκρουση” του συζυγικού ζεύγους Ηρακλή – Δηιάνειρας στα πλαίσια του γάμου τους. Και μάλιστα είναι αρκετά ειρωνικό πως και οι δύο σύζυγοι, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, οι άνθρωποι δηλαδή που όφειλαν να λειτουργούν ως βασικοί εγγυητές της σταθερότητας του γάμου, είναι εξίσου υπεύθυνοι για τα οδυνηρά και καταστροφικά αποτελέσματα της διάλυσης του *οίκου* τους.⁴³⁶

2.1. Το βίωμα του φόβου για τον γάμο: από την παρθενία μέχρι και τη συζυγική ζωή

431 Ormand (1999) 36. Για τις *Τραχίνιαι* ως “τραγωδία των δύο φύλων”, βλ. Winnington-Ingram (1999) 116 & 130-131.

432 Hall (2012) 159.

433 Seagal (1998) 70.

434 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/ & Seagal (1995) 69-70.

435 Το γεγονός αυτό υπογραμμίζεται και από τον Χορό στους στ. 205-207, βλ. Easterling (1996) 60.

436 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/

Σε όλο σχεδόν το έργο στο πρόσωπο της Δηιάνειρας αποτυπώνεται ο τύπος της “*γυναίκας του οίκου*”. Η προσωπικότητά της χτίζεται με βάση την Αθηναία σύζυγο του 5ου αι. π. Χ. που ως θεματοφύλακας διαφυλάσσει και πασχίζει να προασπίσει τον *οίκο* του ανδρός της. Σε όλους τους λόγους της μιλάει για την προσωπική της εμπειρία από τον γάμο της αλλά και για τον θεσμό του γάμου γενικότερα.⁴³⁷ Ολόκληρο το πρώτο ήμισυ του έργου κινείται στο ρυθμό των φόβων της, οι οποίοι σχετίζονται κυρίως με την έγγαμη ζωή της, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα άγχους και μια αίσθηση ενός άστατου κόσμου.⁴³⁸

Στον εισαγωγικό της μονόλογο, που αποτελεί και τον πρόλογο της τραγωδίας (στ. 1-48), η ηρωίδα παρουσιάζει σε μια μακρά αφήγηση όχι μόνο την προσωπική της ιστορία μέχρις ότου έγινε σύζυγος του Ηρακλή αλλά δίνει και το στίγμα του γάμου της μέχρι εκείνη τη στιγμή. (στ. 6-35) Αρχικά, αγνοώντας ακόμη την τύχη του απόντος συζύγου της κάνει μια παρατήρηση που φωτίζει εξαιρετικά τον γάμο της. Αντί να μιλάει για συζυγική ευτυχία επαναλαμβάνει ένα αρχαίο προειδοποιητικό απόφθεγμα, μονολογώντας για τη δυστυχία της έγγαμης ζωής: “*Λόγος μὲν ἔστ’ ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείσ’ ὡς οὐκ ἄν αἰῶν’ ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν/ θάνη τις, οὐτ’ εἰ χρηστός οὐτ’ εἴ τωι κακός*” (στ. 1-3).⁴³⁹ Αυτή η ιδέα της μεταβλητότητας της ανθρώπινης μοίρας υποδηλώνει έμμεσα ότι η ίδια και ο Ηρακλής δεν κατάφεραν να φτάσουν ποτέ στον *μακαρισμό* και την ευτυχία της γαμήλιας συμβίωσης.⁴⁴⁰ Η επιβεβαίωση έρχεται από την ίδια αμέσως μετά: “*ἐγὼ δὲ τὸν ἐμὸν, καὶ πρὶν εἰς Αἴδου μολεῖν/ ἔξοιδ’ ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρὺν*”.(στ. 4-5).⁴⁴¹

Στη συνέχεια αναφερόμενη στο απώτερο παρελθόν της, όταν ακόμη βρισκόταν στον πατρικό της *οίκο*, εκφράζει τον φόβο που ένιωθε ως νεαρή κοπέλα στην σκέψη και μόνο της γαμήλιας ένωσης: “*.....νυμφείων ὄκνον/ ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλὶς γυνή*” (στ. 7-8).⁴⁴² Η ιδέα, μάλιστα, του

437 Ormand (2014) 38.

438 Easterling (1996) 99 & Wender (1974) 2. Φόβος για τον γάμο (στ. 15-17), φόβος μήπως το κάλλος της γίνει η συμφορά της, (στ. 24-25), φόβος για την καταστροφική δύναμη του έρωτα, φόβος για την τύχη του άντρα της, (στ. 27-29), φόβος για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες είναι αναγκασμένη να ζει μακριά από το σπίτι της, φόβος για την *δέλτο* που άφησε ο Ηρακλής με την οποία ρυθμίζει τα του *οίκου* του σε περίπτωση που δεν επιστρέψει, βλ. Winnington-Ingram (1999) 114.

439 Οι στίχοι της τραγωδίας που παρατίθενται προέρχονται από P. Easterling (1996).

440 Seagal (1992) 64-65 & Mosse (1996) 119. Σύμφωνα με τον Stinton (1990) 413, η μοίρα της Δηιάνειρας ταυτίζεται με τη μοίρα της εξαπατημένης νύφης που υποτίθεται ο γάμος θα την οδηγούσε στη συζυγική ευδαιμονία. Στη συνέχεια του έργου, θα συνειδητοποιήσει ότι δεν είναι απλά μια εγκαταλειμμένη σύζυγος, αλλά μια πολύ εύκολα αντικαταστάσιμη σύζυγος.

441 Τη Δηιάνειρα πάντα τη συνέχει ο φόβος. Η απουσία του άντρα της τη φοβίζει. «Αρχόντισσα Δηιάνειρα,» της λέει η τροφός « σ’ έχω δει πολλές φορές να κλαις πικρά και να θρηνείς την απουσία του Ηρακλή» (στ. 49-50) και ο χορός λίγο αργότερα: «*φοβάται, συνεχώς, [η Δηιάνειρα] τρέφει τον φόβο για τον άντρα της που λείπει· βασανίζεται, μόνη, σ’ ένα κρεβάτι άδειο· βλέπει στη μοίρα της μονάχα συμφορές*» (στ. 108-111).

442 Ο Σοφοκλής παρουσιάζει ταυτόχρονα δύο ξεχωριστά πορτρέτα της Δηιάνειρας- την ώριμη σύζυγο και μητέρα που έχει διαχειριστεί τον *οίκο* ολομόναχη κατά την απουσία του Ηρακλή και την παρθένο κόρη που πέρασε τη νιότη της σε μια κατάσταση απόλυτης αδυναμίας και φόβου.

γάμου εισβάλλει εντελώς αθέλητα και απροσδόκητα στη ζωή της Δηιάνειρας, όταν ο τερατόμορφος, ποτάμιος θεός Αχελώος ζητάει από τον πατέρα της, τον Οινέα, να την παντρευτεί.⁴⁴³ Η ίδια παρουσιάζεται ως μια *παρθένος*-νύμφη γεμάτη φρίκη και τρόμο μπροστά στην προοπτική ενός τέτοιου γάμου. Οι αποτρόπαιες μορφές με τις οποίες παρουσιάζεται ο Αχελώος στον πατέρα της, ως ταύρος *έναργής* (στ. 11), ως *δράκων έλικτός* (στ. 12) και ως ανθρωπόμορφο τέρας (*άνδρείωι κύτει/ βούπρωιρος*, (στ. 12-13), της προκαλούν τέτοια αποστροφή, τρόμο και απέχθεια για τον γάμο, που προτιμάει καλύτερα τον θάνατο: “*τοιόνδ’ έγώ μνηστήρα προσδεδεγμένη/ δύστηνος αείει κατθανείν έπηυχόμην/ πρίν τήσδε κοίτης έμπελασθήναι ποτε.*” (στ. 15-17).⁴⁴⁴ Σύμφωνα με τον C. Seagal ο φόβος αυτός που προκαλεί στη Δηιάνειρα η τρομακτική μορφή του επικείμενου μνηστήρα της, αντανακλά τις λαϊκές παραδόσεις για το άγχος, τον φόβο και την απροθυμία των νεαρών παρθένων της τότε αθηναϊκής κοινωνίας απέναντι στον γάμο, εφόσον έρχονταν αντιμέτωπες σε πολύ νεαρή ηλικία με την προοπτική να απομακρυνθούν από τον *οίκο* του πατέρα τους και να «παραδοθούν» σε ένα άγνωστο ενήλικο αρσενικό.⁴⁴⁵ Επιπροσθέτως, η παθητική στάση και η αδυναμία της ηρωίδας να εκφράσει την άποψή της απέναντι στην εκλογή του συζύγου της αντικατοπτρίζει τη θέση των γυναικών της κλασικής περιόδου, όπου η επιλογή του κατάλληλου γαμπρού ήταν αποκλειστικά απόφαση των “*κυρίων*” τους.. Είναι προφανές πως ανάμεσα στον πατέρα της Δηιάνειρας και στον Αχελώο έχει πραγματοποιηθεί, αν όχι η κανονική διαδικασία της *έγγυης*, σίγουρα μια συμφωνία για τον γάμο.⁴⁴⁶

Η μακρόχρονη αυτή φρικιαστική μνηστεία της Δηιάνειρας λήγει με την απρόσμενη εμφάνιση του Ηρακλή, ο οποίος μονομαχεί με το τερατόμορφο ποτάμιο πλάσμα για το χέρι της, σύμφωνα με το θέλημα του *άγωνίου Διός*.⁴⁴⁷ Ο αγώνας λήγει υπέρ του Ηρακλή και για την ηρωίδα, η οποία εμφανίζεται μέχρι και το τέλος της μάχης άφωνη από τον τρόμο, σχεδόν ανίκανη να υπερασπιστεί τον εαυτό της, η επικράτηση του Ηρακλή σήμανε την απελευθέρωσή της από έναν απαίσιο και διαρκή φόβο.⁴⁴⁸ Όπως η ίδια λέει, *χάρηκε* που έγινε γυναίκα του Ηρακλή και, σαν άνθρωπος με ερωτικές ορμές, ανέπτυξε συναισθήματα για αυτόν.⁴⁴⁹ Ωστόσο, μέσα από την περιγραφή της μάχης

443 Winnington-Ingram (1999) 114.

444 Easterling (1996) 102 & Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2011) 205. Η Γιόση (1996) 91-92, ισχυρίζεται πως οι στίχοι *νυμφείων όκνον/ άλγιστον έσχον* (στ. 7-8) δεν δηλώνουν απλώς τον φόβο της Δηιάνειρας μπροστά σε έναν μνηστήρα- τέρας ο οποίος παρουσιάζεται με πρωτεϊκές μεταμορφώσεις και τη διεκδικεί, αλλά κυρίως δηλώνουν τον βασικό της φόβο απέναντι στον γάμο γενικότερα, γεγονός που εξηγείται από την αμαζονική φύση της Δηιάνειρας του μύθου. Άλλωστε στους στίχους 15-17 η ειρωνεία του Σοφοκλή είναι εμφανής με τη λέξη *κοίτης*, η οποία μπορεί να αναγνωστεί ως ποτάμι αλλά και ως κρεβάτι.

445 Seagal (1998) 69 & Seaford (1987) 116.

446 Ormand (1999) 15.

447 Γιόση (1996) 92.

448 Ormand (1999) 39.

449 Winnington-Ingram (1999) 128.

μεταξύ του Ηρακλή και του Αχελώου, η οποία δίνεται από τον Χορό στο πρώτο στάσιμο (στ. 497-530)⁴⁵⁰, γίνεται αντιληπτό ότι ο γάμος της Δηιάνειρας με τον Ηρακλή ήταν εξαρχής αμφιλεγόμενος. Εφόσον η γαμήλια ένωσή τους ήταν παράγωγο μιας άγριας πάλης, μιας μάχης πρωτόγονης ανάμεσα σε δύο άντρες που έλαβε χώρα στη σφαίρα της άγριας φύσης, πώς είναι δυνατόν ο *οίκος* τους να μην ενέχει εξορισμού το σπέρμα της ανατροπής, αφού ο γάμος είναι ένας κοινωνικός θεσμός κατά βάση ιδρυτικός του πολιτισμού; Η υποβόσκουσα ανατροπή στον συζυγικό *οίκο* της ηρωίδας ενισχύεται και από το γεγονός πως η μετάβαση της νύφης-Δηιάνειρας στον *οίκο* του Ηρακλή δεν έγινε ομαλά, αλλά βασίστηκε στη βίαιη αποξένωσή της από τον πατρικό οίκο.⁴⁵¹ Για τον γάμο της δεν υπήρξε ούτε η καθιερωμένη κατά τα αθηναϊκά πρότυπα της κλασικής εποχής, επιλογή του γαμπρού από τους γονείς της Δηιάνειρας, ούτε και κάποια συμφωνία μεταξύ του πατέρα της Δηιάνειρας και του μέλλοντα γαμπρού. Αντίθετα, η επιλογή του Ηρακλή ως συζύγου της ηρωίδας καθορίστηκε από την τελική έκβαση ενός άγριου αγώνα κατά τη διάρκεια του οποίου όπως λέει η ίδια στεκόταν άφωνη, φοβισμένη και υποταγμένη στην ερωτική μανία των δύο αρσενικών (στ. 517-519). Στον γάμο της όχι μόνο δεν έχει η ίδια συμμετοχή, αλλά το κυριότερο, δεν συμμετέχει κανένα μέλος από την πατρική της οικογένεια. Ήταν εντελώς μόνη (*έρημα*, στ.530). Πολύ εύστοχα, λοιπόν, ο Χορός περιγράφει στο τέλος του δεύτερου στάσιμου τη Δηιάνειρα ως μια *πόρτις έρημα* η οποία χωρίζεται απότομα από τη μητέρα της.⁴⁵²

Ένα ακόμα γεγονός που αποδεικνύει τον εξαρχής προβληματικό γάμο της Δηιάνειρας και του Ηρακλή υπονοείται στο δεύτερο επεισόδιο της τραγωδίας και συγκεκριμένα στους στίχους 564-565, όταν η Δηιάνειρα διηγείται πως ο Κένταυρος Νέσσος, στα χέρια του οποίου την εμπιστεύτηκε ο Ηρακλής για να την περάσει μέσα από τον ποταμό Εύηνο, αποπειράθηκε να τη βιάσει. Σύμφωνα με τον Rehm η μετάβαση του ποταμού μπορεί να ιδωθεί μεταφορικά ως η γαμήλια πομπή της ηρωίδας στον νέο της συζυγικό *οίκο* αμέσως μετά τον “γάμο” της με τον Ηρακλή, με αποτέλεσμα η ίδια “να έχει κακοποιηθεί σεξουαλικά κατά τη διάρκεια της φυσικής μεταφοράς στον *οίκο* του συζύγου της, αφού και η απόπειρα βιασμού της και ο επακόλουθος θάνατος του Νέσσου συμβαίνουν στη «μέση της διάβασης» προκαλώντας έτσι μια διακοπή στο τελετουργικό της μετάβασής της από παρθένα σε γυναίκα”.⁴⁵³ Η ίδια η Δηιάνειρα αναφέρεται στο πέρασμα του ποταμού ως *πατρῶιον στόλον* (στ. 560-562|), δηλαδή ως “πατρική πομπή”, παραπονούμενη ουσιαστικά για το γεγονός πως η γαμήλια πομπή της δεν έγινε κατά τα συνηθισμένα πάνω σε νυφικό άρμα, αλλά πάνω στον γυμνό

450 Το σκηνικό της μονομαχίας δεν δίνεται από τη Δηιάνειρα, αλλά από τον Χορό στους στίχους 503-530. Η ίδια λέει: “*ἀλλ’ ὅστις ἦν/ θακῶν ἀταρβής τῆς θέας, ὄδ’ ἄν λέγοι*” (στ. 22-23)

451 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/

452 Seaford (1987) 111.

453 Rehm (1994) 75.

ώμο του Κένταυρου. Τα χέρια του Νέσσου εκτέλεσαν ουσιαστικά τη “γαμήλια πομπή” και μάλιστα όχι και τόσο αξιόπιστα αφού δοκίμασαν να την αγγίξουν πρόστυχα (στ. 565). Μάλιστα, υπογραμμίζει πως η πομπή έγινε χωρίς συνοδευτικά κουπιά (*πομπίμοις Κώπαις*, στ. 560-561), χωρίς τη συνοδεία, δηλαδή, φίλων και συγγενών.⁴⁵⁴

Στη συνέχεια του λόγου της η Δηιάνειρα περιγράφει την τωρινή της κατάσταση και κυρίως την εμπειρία της από τον μακροχρόνιο γάμο της με τον Ηρακλή. Από τα λεγόμενά της φαίνεται πως η προγαμιαία ανησυχία της, η οποία έδρευε κυρίως στη μετάβασή της από νεαρή *παρθένος* σε *γυνή*, συνεχίζεται και στο παρόν εξαιτίας της απογοήτευσης που βιώνει στην έγγαμη ζωή της (*έκ φόβου φόβον τρέφω*, στ. 28).⁴⁵⁵ Οι φόβοι του παρελθόντος δεν κατάφεραν να διαλυθούν ούτε με τον γάμο της, ο οποίος στην ουσία δεν είναι κανονικός γάμος, αφού όπως η ίδια ομολογεί ο Ηρακλής είναι συνεχώς απών από τον *οίκο* τους, με αποτέλεσμα εκείνη να τον αναμένει μέσα σε μια εξαρθρωμένη οικογενειακή πραγματικότητα.⁴⁵⁶ Είναι μια γυναίκα έρημη και μόνη, που ζει συνεχώς μέσα στον οίκο συντροφιά με τους φόβους και τις αγωνίες της, εφόσον ο Ηρακλής έχοντας ως προτεραιότητα την ολοκλήρωση των άθλων του αποποιείται όλες τις ευθύνες που επιφέρει ένας γάμος. Η πικρία της για την απουσία του Ηρακλή είναι μεγάλη. Μια απουσία που για εκείνη ισοδυναμεί με εγκατάλειψη, καθώς φέρνει στον κόσμο και ανατρέφει ολομόναχη τα παιδιά τους, ενώ εκείνος τα βλέπει μια φορά στις τόσες (στ. 31-35, 54, 162-163, 1146-47 και 1153-56).⁴⁵⁷

Για να δείξει μάλιστα το πόσο εγκαταλελειμμένη νιώθει, παρομοιάζει τον εαυτό της με απόμερο χωράφι (*ἄρουραν*) το οποίο ο Ηρακλής, ως γεωργός (*γήιτης*) το έχει επισκεφτεί μόνο δύο φορές, μία στη σπορά (σεξουαλική επαφή) και άλλη μία στο θέρισμα (γέννηση των παιδιών) (στ.32-33). Η κατεξοχήν σύνδεση της γυναίκας με τη φύση και το πρωτόγονο στοιχείο που έπρεπε να τιθασευτεί/εξημερωθεί, η συχνή παρομοίωσή της με χωράφι, καθώς και η αντιστοιχία της τεκνογονικής της λειτουργίας με τη γεωργική δραστηριότητα αποτελούν μεταφορικές εικόνες που χρησιμοποιούνται συχνά στις τραγωδίες του Σοφοκλή, είτε για να υπονομεύσουν είτε για να επιβεβαιώσουν διάφορες καταστάσεις ανάλογα με τις εκάστοτε δραματικές ανάγκες.⁴⁵⁸ Στην περίπτωση της Δηιάνειρας και του Ηρακλή οι μεταφορές αυτές έχουν ως στόχο να καταδείξουν την υπονόμηση των αξιών που εισάγει ο θεσμός του γάμου. Και αυτό γιατί ενώ η γεωργία στηρίζεται στη σχέση σταθερότητας και μονιμότητας που αναπτύσσεται ανάμεσα στον γεωργό και τη γη, κάτι

454 Ormand (1999) 41-42.

455 Seagal (1998) 78 & Γιόση (1996) 114 & Ormand (1999) 27.

456 Δρομάζος (1984) 98, 100.

457 Γιόση (1996) 53, 112.

458 Παπαδοπούλου (2008) 154.

τέτοιο δεν φαίνεται να συμβαίνει στον γάμο της Δηϊάνειρας, τουλάχιστον από τη πλευρά του Ηρακλή. Ενώ η Δηϊάνειρα παραμένοντας μέσα στον *οἶκο* και περιμένοντας τον Ηρακλή καταδεικνύει πως ο γάμος όπως και η γεωργία πρέπει να συνδέονται άμεσα με τη σταθερότητα του οριοθετημένου οικιακού χώρου, ο Ηρακλής κινούμενος στον “έξω” κόσμο,⁴⁵⁹ όπου δεν υπάρχουν δεσμευτικοί κανόνες συμπεριφοράς και οριοθετημένες περιοχές, επιβεβαιώνει την άποψη ότι είναι αντίθετος προς τις αξίες της μονιμότητας και σταθερότητας που καθιερώνει ο γάμος.⁴⁶⁰ Επίσης, από τους στίχους 34-40 γίνεται αντιληπτό ότι η Δηϊάνειρα ως *παρθένος-νύφη* έχει “*εξημερωθεί*” μόνο μέχρι ενός σημείου από τον γάμο της με τον Ηρακλή. Η μετάβαση της στον *οἶκο* του Ηρακλή δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί, αλλά βρίσκεται σε ένα ενδιάμεσο στάδιο, αφού το σπίτι όπου ζει εξορισμένη με τα παιδιά της στην Τραχίνα, απέχει πολύ από το να γίνει οίκος κανονικός και σταθερός. Η μονιμότητα και η σταθερότητα που αποτελούν ιδανικά για τη Δηϊάνειρα διαταράσσονται από την έλλειψη μόνιμης οικογενειακής εστίας, αφού στην ουσία ζει απομονωμένη σε έναν *οἶκο ἔκτοπο*.⁴⁶¹ Μέχρι αυτό το σημείο, όλος ο λόγος της φανερώνει μια σκληρή αντιστροφή του *μακαρισμού* της νύφης στα πλαίσια του γάμου, αφού για εκείνη ο γάμος είναι συνώνυμο της ανησυχίας και της δυστυχίας (*ὠδῖνας* στ. 42).⁴⁶²

Είναι αξιοσημείωτο πως στους στίχους 65-66 η Δηϊάνειρα εκφράζει τη ντροπή της για το γεγονός πως δεν γνωρίζει πού βρίσκεται ο σύζυγός της όλον αυτό τον καιρό που λείπει: “*σέ πατρός οὔτω δαρὸν ἔξενωμένου/ τό μή πυθέσθαι ποῦ ἴστιν αἰσχύνην φέρειν*”. Σύμφωνα με τον Σ. Δεληκωστόπουλο, το συναίσθημα που νιώθει, δεν συνδέεται μόνο με την απογοήτευσή της, τη γυναικεία της φύση και ευαισθησία, αλλά υποδηλώνει έμμεσα και τη γενικότερη αποδοκιμασία του ίδιου του Σοφοκλή για την κρατούσα αρσενική ιδεολογία κυριαρχίας στον γάμο.⁴⁶³

Η απογοήτευση της Δηϊάνειρας για την έγγαμη ζωή της αλλά και για τον θεσμό του γάμου γενικότερα, περιγράφονται και στη συνέχεια, στο Πρώτο Επεισόδιο, όπου μέσα από τα λόγια της αποδεικνύεται πως στον μακροχρόνιο γάμο της με τον Ηρακλή δεν κατάφερε ποτέ να νιώσει ασφαλής όπως ένιωθε στον *οἶκο* του πατέρα της.⁴⁶⁴ Θεωρεί τον θεσμό του γάμου καταστροφικό,

459 Ιδίως στους στίχους 34-35 φαίνεται καθαρά πως οι δραστηριότητες του Ηρακλή προσανατολίζονται προς τα έξω: “*τοιούτος αἰὼν εἰς δόμους τε κάκ δόμων/ αἰεί τὸν ἄνδρ’ ἔπεμπε λατρεύοντά τω*”.

460 Γκαστή (1990) 383.

461 Γιώση (1996) 112, 114.

462 Η λέξη *ὠδῖνας* χρησιμοποιείται εδώ ειρωνικά. Αντί να αναφέρεται στις ωδίνες του τοκετού που προκαλούν χαρά για την άφιξη ενός νέου μέλους στον οἶκο, χρησιμοποιείται για να δείξει το άγχος και την ανασφάλεια της Δηϊάνειρας εξαιτίας της εγκατάλειψής της από τον σύζυγό της.

463 Δεληκωστόπουλος (2007) 577.

464 Seagal (1998) 78. Η περίοδος της παρθενίας, δηλαδή το χρονικό διάστημα πριν από τον γάμο ήταν η πιο ευτυχισμένη περίοδος στη ζωή μιας γυναίκας και η μετάβασή της σε παντρεμένη γυναίκα ήταν συνήθως προβληματική.

επειδή μέσω αυτού καταστρέφεται η ειδυλλιακή εικόνα της παρθενικής της ζωής των νεαρών κοριτσιών. Για τον λόγο αυτό αναπολεί και επιστρέφει στην παιδική της ηλικία αντιπαραβάλλοντας τις δικές της αγωνίες και έγνοιες ως έγγαμης γυναίκας με την ελευθερία και την γαλήνη (*ἄμοχθον βίον*) του νεαρού κοριτσιού πριν τον γάμο (στ. 144-150).⁴⁶⁵ Συγκεκριμένα, η ηρωίδα συνδυάζει τη νεότητα με τον χώρο της ανύπαντρης γυναίκας, τον οποίο τοποθετεί σε μια ιδιαίτερη και αποκομμένη από τους άνδρες και τη ζωή της πόλης περιοχή, όπου δεν υπάρχουν αντίξοες καιρικές συνθήκες (*θάλλπος, ὄμβρος, πνεύματα*). Εύλογα γίνεται σαφές πως η παρουσία αυτών των φυσικών στοιχείων- η οποία εντάσσεται στα πλαίσια κυρίως του γάμου- θεωρείται αιτία μόχθου, κινδύνων και αγωνίας. Σύμφωνα με τον Seaford η νοσταλγία της Δηιάνειρας για την παρθενική της ηλικία δείχνει πως γι' αυτήν υπερισχύει η απροθυμία της νύφης για τον γάμο και έτσι ανατρέπεται η μετάβαση από τον *οἶκο* του πατέρα στον *οἶκο* του ανδρός.⁴⁶⁶

Οι παραπάνω διαπιστώσεις, ωστόσο, δεν υποδηλώνουν πως η Δηιάνειρα δεν ανταποκρίνεται στα καθήκοντά της ως σύζυγος και ως μητέρα. Μπορεί ως «*παρθένος νύμφη*» να υπέφερε από φόβους και ανησυχίες, ζώντας καταστάσεις που ήταν ακατανόητες για εκείνη, μπορεί κατά τη μετάβασή της από *παρθένα* σε *γυνή*, δηλαδή κατά την εισαγωγή της στον *οἶκο* του Ηρακλή, να ήταν ανίκανη να ελέγξει το περιβάλλον γύρω της, μπορεί ως «σύζυγος του Ηρακλή» να μην έχει ολοκληρωθεί ακόμα, ωστόσο παρουσιάζεται όχι μόνο ως μια ώριμη, ολοκληρωμένη – σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα- γυναίκα, αλλά και άξια επικεφαλής του *οἴκου* του ανδρός της. Οι χαρακτηρισμοί που της αποδίδονται από τα πρόσωπα του έργου αποδεικνύουν τη μεγάλη δύναμη και εξουσία που έχει μέσα στον *οἶκο*.⁴⁶⁷ Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, ότι και ο ίδιος ο Ηρακλής δείχνει πλήρη εμπιστοσύνη στο πρόσωπό της, αφήνοντας στην ίδια τη διαθήκη του (*δέλτον*, στ. 47, 156) στην οποία περιγράφει πώς θα μοιραστεί η περιουσία του σε περίπτωση που δεν επιστρέψει.

Είναι ευδιάκριτο, λοιπόν, ότι μέχρι αυτό το σημείο του έργου, η προσωπικότητα, η κοσμοθεωρία και ο βίος της Δηιάνειρας ολοκληρώνονται στους ρόλους τους οποίους έχει καθορίσει η κοινωνία του 5ου αι. π. Χ για τις Αθηναίες συζύγους.⁴⁶⁸ Προβάλλεται ως μια αθάνατη και τρυφερή ύπαρξη, μια γυναίκα βουβά και βαθιά ερωτευμένη που αγωνιά για την τύχη του άντρα της και της οποίας η ταυτότητα εκφράζεται και καθορίζεται ολοκληρωτικά μέσα από τον γάμο της.⁴⁶⁹

465 Easterling (1996) 126 & Γιόση (1996) 114.

466 Seaford (1987) 107.

467 Ο κήρυκας Λίχας την χαρακτηρίζει *κρατούσαν* (στ. 405), και ο χορός την προσφωνεί *ἀφέντρα*.

468 Wender (1974) 2. Ο Ιακώβ (1995) 58, θεωρεί τις *Τραχίνιαι* μια οικογενειακή και όχι μια πολιτική τραγωδία. Για τις *Τραχίνιαι* ως «τραγωδία των δύο φύλων» βλ. Winnington-Ingram (1999) 116 και 130-131 & Ιακώβ (1995) 58.

469 Ormand (1999) 2.

2.2. Από την παρασυζυγία στη διασάλευση του *οίκου* - γάμου

Οι φόβοι της Δηιάνειρας καταλύονται προσωρινά όταν, στη συνέχεια μαθαίνει από τον αγγελιαφόρο ότι ο Ηρακλής έχει επιστρέψει σώος έχοντας ολοκληρώσει με επιτυχία τον τελευταίο του άθλο. Η καρδιά της ηρωίδας ευφραίνεται και πιστεύει πως θα μπει επιτέλους ένα τέλος στη δυστυχία της, πως θα ολοκληρωθεί η μετάβασή της στον *οίκο* του ανδρός της, εφόσον ο Ηρακλής θα εγκατασταθεί από εδώ και στο εξής μόνιμα στο σπίτι αναλαμβάνοντας πλέον τα συζυγικά του καθήκοντα.⁴⁷⁰ Μέσα από έναν ξέφρενο αλαλαγμό προστάζει τον Χορό να τραγουδήσει στην αυλή και στα δώματα σαν να επρόκειτο να πορευτεί ξανά ως νύφη στο πλευρό του πολυάθλου συζύγου της (στ. 199-204).⁴⁷¹ Το τραγούδι του Χορού (στ. 205-224) που είναι ένας ύμνος στον Απόλλωνα και στην Άρτεμη (στ. 209,214), ο οποίος αναφέρεται και στις Νύμφες (στ. 215) και στον Διόνυσο (στ.219) συνδέεται ιδιαίτερα με τον θεσμό του γάμου.⁴⁷² Η επικείμενη αποκατάσταση του *οίκου* μέσω του επερχόμενου γάμου εκφράζεται συνοπτικά με τη φράση *έφεστίοις άλαλαϊς* (στ. 206): Η επιστροφή του Ηρακλή σημαίνει πως η εστία θα αποκτήσει ξανά τον κεντρικό της ρόλο ως σύμβολο του οίκου, πως ο *οίκος* που ήταν έτοιμος να διαλυθεί θα αναδημιουργηθεί και ότι η εγκατάλειψη της Δηιάνειρας θα αντικατασταθεί από την ολοκλήρωση του γάμου της.⁴⁷³

Κι όμως, στο σημείο αυτό, ο Σοφοκλής διαστρεβλώνει απροσδόκητα δραματικά και με μια εξαιρετη ειρωνεία τη γαμήλια επανασύνδεση της Δηιάνειρας και του Ηρακλή. Γιατί η νύφη είναι ουσιαστικά εκεί, αλλά δεν είναι η Δηιάνειρα. Είναι η Ιόλη.⁴⁷⁴ Η αποκάλυψη της παρασυζυγίας του Ηρακλή με την Ιόλη και του «γαμήλιου» αγώνα του για να κερδίσει τη νεαρή νύμφη (άλωση της Οιχαλίας, στ. 351-359), αλλά κυρίως η αποστολή της τελευταίας ως μέλλουσας νύφης στο πλευρό του (*κρυφίον λέχος* στ. 360) επιβεβαιώνει με τον πιο τραγικό τρόπο ότι αυτό που ποθούσε η Δηιάνειρα, να φτάσει δηλαδή σε ένα *τέλος*⁴⁷⁵, σε ολοκλήρωση του γάμου της δεν πρόκειται να

470 Readfield (1996) 277.

471 Kitto (2005) 396

472 Stinton (1990) 409 & Rehm (1994) 74.

473 Seagal (1998) 46.

474 Seaford (1987) 128-129.

475 Σύμφωνα με τον Seagal (1998) 72, ο γάμος είναι ένα τέλος με την έννοια της ολοκλήρωσης, της τελείωσης της ζωής τόσο για τη νύφη όσο και για τον γαμπρό.

συμβεί.⁴⁷⁶ Ταυτόχρονα η αποκάλυψη αυτή γεννάει στην ηρωίδα νέους φόβους και, μάλιστα, φόβους *νυμφεΐων*. Διότι ο *οίκος* που ήταν έτοιμος να δεχτεί την επανένωση του Ηρακλή και της Δηιάνειρας θα γίνει μάρτυρας ενός άλλου, δυσοίωνου γάμου που θα υπονομεύσει ακόμα περισσότερο την ήδη κλονισμένη σταθερότητά του.⁴⁷⁷

Η αρχική αντίδραση της Δηιάνειρας όταν αποκαλύπτεται η πραγματική ταυτότητα της Ιόλης είναι μία αντίδραση σύγχυσης και αμηχανίας. Η Δηιάνειρα μοιάζει να χάνει την επαφή της με την πραγματικότητα στην οποία βρίσκεται. Δεν είναι απλό πράγμα να ακούει μια γυναίκα ότι μπροστά της έχει ως φιλοξενούμενη μια άλλη γυναίκα, πιο νέα, την οποία ο άντρας της διάλεξε για δεύτερη, κρυφή σύζυγο.⁴⁷⁸ Στη συνέχεια, ξεσπάει σε μια κραυγή πόνου φωνάζοντας για το κακό που τη βρήκε έχοντας έναν κρυφό καημό κάτω από τη στέγη του σπιτιού της (στ. 375-377). Σύντομα, όμως, συνέρχεται και ως συνετή και «μυαλωμένη γυναίκα» συμφιλιώνεται με την πορεία των γεγονότων, δείχνει συμπόνια για τη νεοφερμένη *δάμαρτα*⁴⁷⁹ και προσπαθεί να δικαιολογήσει την απιστία του συζύγου της, χαρακτηρίζοντάς την ως θεόσταλη “*νόσο*” (στ. 436). Ακόμα και τώρα οι πράξεις της Δηιάνειρας βασίζονται στον ορθολογισμό και το ήθος της δεν παρεκκλίνει από το ιδεατό πρότυπο της Αθηναίας συζύγου του 5ου αι. π. Χ.⁴⁸⁰

Στο Δεύτερο επεισόδιο, όμως, η αλλαγή στον χαρακτήρα της είναι εμφανής και ο λόγος της ηχεί

εντελώς διαφορετικά από ό,τι προηγουμένως. (στ. 531-632) Η Δηιάνειρα συνειδητοποιεί πως προσβάλλεται η αξιοπρέπεία της από τη στιγμή που ο Ηρακλής της φέρνει ως «δώρο» και ως ανταμοιβή για την μέχρι τώρα αφοσίωσή της, μια νέα «σύζυγο»-αντίζηλο (στ. 538-42).⁴⁸¹ Στο σημείο αυτό ο θεσμός του γάμου συνδέεται άμεσα με την έννοια της τιμής της νόμιμης συζύγου στον *οίκο*. Η Δηιάνειρα δηλώνει χαρακτηριστικά την προσβολή που υφίσταται στους στ. 538: «*λωβητόν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός*».⁴⁸²

476 Το τέλος που περιμένει η Δηιάνειρα θα έρθει αργότερα στο έργο αντιστραμμένο, δηλαδή με την έννοια του θανάτου, βλ. Segal (1998) 72.

477 Seaford (1987) 56 & Kitto (2005) 396.

478 Κωστάρας (1997) 172.

479 Η λέξη *δάμαρτα* (στ. 427-30) σημαίνει και *παλλακίδα*, αλλά ο Σοφοκλής εκμεταλλεύεται την ασάφεια του συζυγικού αυτού όρου προκειμένου να ενισχύσει την διασάλευση που προκαλείται στον οίκο του Ηρακλή από την νέα αυτή *νύφη* και τον νέο *γάμο*. (στ. 893-895), βλ. Seagal (1998) 74.

480 Easterling (1996) 173, 175.

481 Easterling (1996) 191.

482 Δρομάζος (1984) 108.

Αναμφισβήτητα, η άφιξη της Ιόλης εντός του *οίκου* του Ηρακλή και η ρητή αναγνώρισή της ως σύζυγος του τελευταίου (στ. 427-28, 475-8), σε συνδυασμό με τη μακρόχρονη απουσία του και την εγκατάλειψη της Δηιάνειρας μόνης στον οίκο του πυροδοτούν μια πολύ επικίνδυνη κατάσταση στον ήδη “επιβαρυσμένο” γάμο του Ηρακλή και της Δηιάνειρας. Η Ιόλη, ωστόσο, δεν είναι μόνο μια απλή αντίζηλος της Δηιάνειρας.. Είναι η ίδια η Δηιάνειρα, το συμπληρωματικό δίπολο του νεαρού εαυτού της με όλους τους φόβους του παρελθόντός της. Ο γάμος του Ηρακλή με την Ιόλη συνιστά αντικαθρέφτισμα της ένωσής του με τη Δηιάνειρα. Καθώς παρουσιάζεται η μοίρα της Ιόλης στη Δηιάνειρα όλοι οι φόβοι που είχε νιώσει η τελευταία στο παρελθόν ως νεαρό κορίτσι για τον γάμο επανέρχονται. Πράγματι, παίρνοντας τις δύο γυναίκες μαζί, οι φιγούρες τους θυμίζουν όχι μόνο τις ανησυχίες μιας γυναίκας πριν και μετά τον γάμο, αλλά μοιάζουν να ενσαρκώνουν όλα στάδια και τις κατηγορίες του γυναικείου φύλου στη διάρκεια μιας γαμήλιας τελετής: την παρθένα *κόρη*, τη φοβισμένη νύφη που φτάνει στο νέο της σπιτικό, την ολοκληρωμένη γυναίκα-μητέρα με τα παιδιά της, τη θρηνούσα χήρα. Κυρίως, όσον αφορά στη Δηιάνειρα, η οποία όπως είδαμε δεν έχει ολοκληρώσει τη μετάβασή της στον *οίκο* του Ηρακλή, δημιουργείται, με την άφιξη της Ιόλης, μια σύγχυση ως προς την ταυτότητά της η οποία μοιάζει τώρα να συγκεντρώνει τρεις ιδιότητες ταυτόχρονα: της νεαρής *παρθένας* κοπέλας, εφόσον βρίσκεται εγκλωβισμένη σε ένα μεταβατικό στάδιο, της μητέρας που έχει παιδιά και της “χήρας”, εφόσον έχει εγκαταλειφθεί από τον σύζυγό της.⁴⁸³

Ο μεγαλύτερος, ωστόσο, φόβος της Δηιάνειρας, όπως η ίδια δηλώνει, είναι η συνοίκησή (*συννοικείν*) της με την Ιόλη. (στ. 544-546). Η Δηιάνειρα δεν τρέφει πλέον καμιά ψευδαίσθηση για τον κίνδυνο που διατρέχει ο γάμος της και ουσιαστικά τρέμει μπροστά στην ενδεχόμενη άρση της φύσης της ως συζύγου και ως μητέρας. Γνωρίζει ότι η Ιόλη θα ζήσει μέσα στο σπίτι και η ίδια θα παραμεριστεί προφανώς σε μια γωνιά.⁴⁸⁴ Η άρνησή της να μοιραστεί την ίδια συζυγική κλίνη με μια άλλη γυναίκα δείχνει ότι αντιλαμβάνεται τον θεσμό του γάμου με την πιο αποκλειστική του έννοια, αυτή των απόλυτων δικαιωμάτων της νόμιμης συζύγου.⁴⁸⁵ Συνειδητοποιεί, λοιπόν, ότι χάνεται η ταυτότητά της ως συζύγου του Ηρακλή κι αποφασίζει να δράσει. Πιστεύει ότι υπάρχει ακόμη περιθώριο γι αυτήν να παλέψει.⁴⁸⁶ Όλες οι ενέργειες της από εδώ και στο εξής θα έχουν ως στόχο την προστασία της υπόληψής της ως η μοναδική σύζυγος του Ηρακλή.⁴⁸⁷ Βάφει, λοιπόν, με

483 Seagal (1992) 67, 71.

484 Kitto (2005) 398 & Δρομάζος (1984) 108.

485 Seagal (1998) 76.

486 Δρομάζος (1984) 108.

487 Σύμφωνα με τον Foucault εκείνο που έχει τη μεγαλύτερη σημασία για τη γυναικεία τιμή και υπόληψη είναι να μην αντικατασταθεί από κάποια άλλη στα πλαίσια του γάμου της, βλ. Seagal (1992) 72.

το δηλητήριο του Νέσσου έναν χιτώνα και τον στέλνει ως «γαμήλιο» δώρο στον άντρα της (*ἀντί δώρων δῶρα*, στ. 494).⁴⁸⁸ Στο σημείο αυτό παρατηρείται και μια αντιστροφή της γαμήλιας τελετής και πιο συγκεκριμένα της γαμήλιας πομπής με τον θάνατο. Η άφιξη του Ηρακλή στην Τραχίνα, συνοδευόμενη από τα γαμήλια τραγούδια του χορού, μπορεί να παραλληλιστεί με την γαμήλια πομπή μιας νέφης που φτάνει στον *οἶκο* του συζύγου της. (στ. 205-207). Ο χιτώνας που στέλνει η Δηιάνειρα στον Ηρακλή για να τον καλωσορίσει και για να ξανακερδίσει την αγάπη του, καλύπτει το σώμα του σαν *πέπλο* νέφης. Ο *πέπλος* όμως αυτός θα γίνει ο θανάσιμος συνοδός που θα μεταμορφώσει τον γάμο σε κηδεία. Και ο Λίχας, ο οποίος αναλαμβάνει το καθήκον να μεταφέρει το “δώρο της πομπής” δεν θα είναι ο Ερμής ο *Πομποῖος* αλλά θα γίνει ο Ερμής ο ψυχοπομπός.⁴⁸⁹ Με την αποστολή του θανάσιμου “γαμήλιου δώρου” η Δηιάνειρα εξωθείται σε καταστάσεις και συναισθήματα που δεν μπορεί να ελέγξει. Παραβιάζει τα όρια του *οἴκου* της προβαίνοντας σε μια παράτολμη πράξη και η δράση που αναλαμβάνει είναι ασύμφωνη με τον μέχρι πρότινος συνεσταλμένο και παθητικό χαρακτήρα της. Και όταν μια τραγική ηρωίδα υπερβαίνει τα κοινωνικά της όρια, μετατρέπεται σε μια ανατρεπτική, “επικίνδυνη” γυναικεία μορφή αποδεικνύοντας πως η γυναίκα μπορεί να καταστεί *δηῖα*⁴⁹⁰, έστω και αν, όπως η Δηιάνειρα, δεν είναι κατ’ ανάγκην ένοχη ή ηθικά υπόλογη.⁴⁹¹ Την ολέθρια φύση αυτού του δώρου της ανακοινώνει οργισμένος ο γιος της ο Ύλλος, ο οποίος παρουσιάζει μέσα από μια γλαφυρή περιγραφή τον θάνατο του Ηρακλή και πνέει μένεα προς εκείνη. Η Δηιάνειρα συνειδητοποιεί πως εκτός από την οριστική απώλεια της ταυτότητας της συζύγου του Ηρακλή, χάνει τώρα και την ταυτότητα της μητέρας από το ίδιο της το παιδί.⁴⁹²

2. 3. Από την Οιχαλία ένωση στη φορική γαμήλια ένωση

Η Δηιάνειρα έχοντας εκτοπιστεί και από τον συζυγικό και από τον μητρικό της ρόλο αποφασίζει να αυτοκτονήσει. Πεθαίνει μόνη της “*με το ίδιο της το χέρι*”, “*χέρι οπλισμένο με σπαθί*” (στ. 891, 930-931), προδομένη από το λάθος της και παραδομένη στις συμφορές που γέννησε ο νέος έρωτας του άντρα της. Κάνει αυτό που οφείλει να κάνει μια *σώφρον* γυναίκα προκειμένου να σώσει την τιμή της: “*Μαζί στον θάνατο: τραγικός τρόπος να αγγίζει μια γυναίκα τα όρια του γάμου, κάνοντας,*

488 Seagal (1992) 77. Η Δηιάνειρα αντιστρέφει τους ρόλους των φύλων στο θέμα της προίκας, αφού η ίδια αναλαμβάνει να εκτελέσει τον ρόλο του αντρικού φύλου στέλνοντας «γαμήλιο» δώρο στον άντρα της.

489 Seagal (1992) 80-81.

490 Σούδα (λ. *δηῖα*): “*καταπεπολεμημένη, κατακεκαυμένη, ἢ δηῖα, πεπονθυῖα. Κοινῶς πολεμία, Ἀτικῶς δύστηνε.*”

491 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/

492 Κωστάρας (1997) 176.

είναι η αλήθεια, μια δεινή μετάθεση, πραγματώνοντας στον θάνατο τη συνοίκηση με τον σύζυγο”.⁴⁹³ Σύμφωνα με τη Loraux οι τραγικές γυναίκες “είναι σύζυγοι στον θάνατο – και απ’ότι φαίνεται, μόνο στον θάνατο, γιατί μόνο ο θάνατος τους τούς ανήκει, κι εκεί ολοκληρώνουν τον γάμο τους”.⁴⁹⁴ Στα λόγια της τροφού (στ. 899-946) περιγράφεται εκτενώς το τέλος της Δηιάνειρας, το τέλος μιας γυναίκας που όλη της η ζωή ήταν συνυφασμένη με τον ρόλο της συζύγου του Ηρακλή και μητέρας των παιδιών του.⁴⁹⁵

Πριν την αυτοχειρία της, ενεργώντας με τη σοβαρότητα της γνήσιας συζύγου και της μόνης αρχόντισσας του σπιτιού, προσπέφτει μοιρολογώντας στην εστία του σπιτιού και αποχαιρετάει για τελευταία φορά τα σκεύη και τους υπηρέτες της. (στ. 899-911) Μπαίνοντας σαν νύφη στον κοιτώνα του Ηρακλή στρώνει λευκή παστάδα σαν να επρόκειτο να τελεστεί κάποια ερωτική πράξη⁴⁹⁶ (στ. 915-916), κάθεται καταμεσής της κλίνης (αφού αυτή είναι η σύζυγος και δεν υπάρχει χώρος για άλλη στο κρεβάτι) και αποχαιρετάει με πόνο το ερωτικό κρεβάτι (στ.12-922). Τον Ηρακλή ούτε που τον αναφέρει. Τον έχει ταυτίσει απόλυτα με το συζυγικό κρεβάτι το οποίο χάνει μαζί με τη ζωή της.⁴⁹⁷ Μεταμορφωμένη σε παρθένα, ξεγυμνώνει τον αριστερό της ώμο και παραδίδεται στον θάνατο-έρωτα αυτοκτονώντας μπήζοντας το μαχαίρι βαθιά ως το συκώτι.⁴⁹⁸

Η επιλογή της Δηιάνειρας να δώσει τέλος στη ζωή της στο εσωτερικό του *οίκου*, μέσα στον νυφικό *θάλαμο* και συγκεκριμένα πάνω στο συζυγικό *λέχος*, που θεωρείται “το έμβλημα του αυτοπροσδιορισμού των γυναικών”, δεν είναι τυχαία.⁴⁹⁹ Μέσα σε αυτόν τον *θάλαμο* η ηρωίδα υπέφερε πολλά χρόνια μακριά από τον σύζυγό της και τώρα τελειώνει τη ζωή της στον ίδιο *θάλαμο* που ήταν το προπύργιο της ερωτικής τους σχέσης. Η αυτοκτονία της πάνω στο νυφικό *λέχος*, που είναι συνδεδεμένο με τις ηδονές της *νύμφης*, “διαπαρθενευμένη” κατά κάποιον τρόπο από το ξίφος, μπορεί να θεωρηθεί ως η τελευταία, απονενομημένη πράξη σεξουαλικής ένωσής της με τον Ηρακλή.⁵⁰⁰ Στην τραγωδία ο θάνατος των παντρεμένων γυναικών γίνεται συνήθως μέσω μιας αιματηρής αυτοκτονίας (και όχι μέσω απαγχονισμού), γεγονός που συνδυάζει το αίμα με τη μητρότητα και τις ωδίνες του τοκετού, μέσω των οποίων η σύζυγος βρίσκει πάντα την πλήρη τελείωσή της. Σύμφωνα με τη Loraux: “δεν υφίσταται γυναικείος θάνατος που να μην περνά από το

493 Loraux (1995) 72.

494 Loraux (1995) 75.

495 Seagal (1992) 68.

496 Easterling (1996) 258.

497 Δρομάζος (1984) 112.

498 Γιόση (1996) 120-121.

499 Garrison (1991) 63.

500 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/ & Loraux (1995) 69.

κρεβάτι: εκεί και μόνον εκεί η Δηιάνειρα μπορεί, προτού αυτοκτονήσει, να ομολογήσει την ταυτότητά της.” Οι παντρεμένες γυναίκες δεν επιτρέπεται να ξεφύγουν από τον χώρο του οίκου, από τον χώρο που είναι βαθιά ριζωμένες σε όλη τους τη ζωή. Σε αυτόν τον χώρο, σπεύδουν να αφαιρέσουν τη ζωή τους, μια ζωή που βιώνεται στους θεσμούς, γάμο, μητρότητα και προσδένουν τις γυναίκες στον κόσμο και τη ζωή των ανδρών.⁵⁰¹

Η αστάθεια του κόσμου που ζούσε η Δηιάνειρα από την αρχή του έργου συμπυκνώνεται τελικά στο προδομένο της συζυγικό κρεβάτι.⁵⁰² Με τον θάνατό της καταφέρνει αυτό που όλη της τη ζωή επιδίωκε: να γίνει η μοναδική σύζυγος του Ηρακλή και ο Ηρακλής να μην αποχτήσει άλλη σύζυγο εκτός από αυτή.⁵⁰³ Με άλλα λόγια μέσω του θανάτου της καταφέρνει να “αποκαταστήσει” τη σχέση της με τον γάμο. Στην πραγματικότητα, ο θάνατός της είναι η δεινή κατάληξη ενός *αλγίστου* φόβου ο οποίος περιέβαλλε από την αρχή τη σχέση της με τον γάμο.⁵⁰⁴

3. Ο θεσμός του γάμου στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή

Από τις πιο δημοφιλείς τραγωδίες, η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή πραγματεύεται την τραγική ιστορία της ομώνυμης ηρωίδας, μιας νεαρής *παρθένου*, που οδηγείται ανύμφευτη στον Κάτω Κόσμο. Η *παρθένος* Αντιγόνη, αψηφώντας τη ρητή διαταγή του βασιλιά Κρέοντα, θάβει τον αδερφό της τον Πολυνείκη, εκτελώντας όπως η ίδια υπερασπίζεται καθ’ όλη τη διάρκεια του έργου, το ηθικό της καθήκον απέναντι στον πατρικό της *οίκο*.

501 Loraux (1995) 56, 68, 69.

502 Δρομάζος (1984) 112.

503 Κωστάρας (1997) 180.

504 Νικολαΐδου- Αραμπατζή (2011) 205 & Loraux (1995) 69.

Αν και η συγκεκριμένη τραγωδία περιέχει μία από τις σπουδαιότερες σκηνές διαστρέβλωσης της γαμήλιας τελετουργίας με τον θάνατο, αρκετοί μελετητές δεν αναγνωρίζουν στο έργο τον θεσμό του γάμου ως κεντρικό στοιχείο της πλοκής.⁵⁰⁵ Συνήθως το ενδιαφέρον τους επικεντρώνεται στη σύγκρουση μεταξύ Αντιγόνης- Κρέοντα, όσον αφορά στην υπεράσπιση των θείων, άγραφων νόμων και των νόμων της πόλεως, αντίστοιχα. Πράγματι, κάνοντας μια πρώτη ανάγνωση, φαίνεται πως ο γάμος δεν αποτελεί κεντρικό στοιχείο βάσει του οποίου προωθείται η δράση στο έργο. Γεννιέται όμως το εξής ερώτημα: αφού ο θεσμός του γάμου δεν φαίνεται να έχει κάποιον σπουδαίο ρόλο, τότε γιατί ο Σοφοκλής εγείρει το ζήτημα του γάμου της Αντιγόνης με τον Αίμονα και γιατί παρουσιάζει τον θάνατο της ηρώιδας ως γάμο και ερωτική ένωση με τον Άδη; Επιπροσθέτως, γιατί πολλοί μελετητές αποδίδουν στην Αντιγόνη τον τίτλο της κατεξοχήν νύφης του Άδη;⁵⁰⁶

Αναμφισβήτητα, η άρνηση της Αντιγόνης για τον γάμο της με τον Αίμονα, διαρρηγνύει κάθε δεσμό με τις παραδοσιακές αντιλήψεις του 5ου αιώνα π. Χ., γύρω από το ζήτημα του γάμου και του κοινωνικού ρόλου των γυναικών γενικότερα.⁵⁰⁷ Η άρνηση αυτή, μάλιστα, έχει στο έργο μια ιδιαίτερη σημασία, εφόσον η Αντιγόνη ως *ἐπίκληρος*⁵⁰⁸ έχει την αποκλειστική ευθύνη της εξασφάλισης κληρονόμων για τον πατρικό της *οίκο*. Επομένως η πράξη της αποκτά παρεμβατικό χαρακτήρα και ως προς τα θέματα της πόλεως, της οποίας η συνέχεια και σταθερότητα βασίζονταν στους νέους πολίτες.⁵⁰⁹ Ο Σοφοκλής αξιοποιεί δραματικά τη μη πραγματοποίηση του γάμου της Αντιγόνης με τον Αίμονα προκειμένου να καταδείξει ότι η απόφαση της ηρώιδας να μην παντρευτεί και κυρίως οι επιπτώσεις αυτής της απόφασης είναι τα στοιχεία εκείνα που θα την οδηγήσουν τελικά στην κορύφωση του τραγικού της πάθους. Δεν είναι τυχαίο ότι από τη μέση της τραγωδίας και μετά οι ηθικές και νομικές πράξεις της Αντιγόνης τίθενται ρητά με όρους της γαμήλιου λεξιλογίου.

Η έννοια του γάμου ως ιδεολογία αποτελεί, επίσης, κομβικό σημείο στο έργο για τη δημιουργία αντιφατικών διαπροσωπικών σχέσεων αλλά και σχέσεων εξουσίας: αποτελεί τόπο σύγκρουσης ανάμεσα στον Κρέοντα και τον Αίμονα αλλά και ανάμεσα στον Κρέοντα, την Ισμήνη και την Αντιγόνη.⁵¹⁰ Ιδιαίτερα οι συγκρούσεις στις οποίες εμπλέκεται η Αντιγόνη προέρχονται από τις ίδιες της τις επιλογές, στις οποίες η ιδεολογία του γάμου είναι εμφανής: Με το να επιλέξει να προβεί

505 Ormand (1999) 79.

506 Rehm (1994) 59 & Νικολαΐδου- Αραμπατζή (2011) 202.

507 Foley (2001) 169. Η επιτυχής μετάβαση στην ενηλικίωση, τον έγγαμο βίο, και στη συνέχεια στη μητρότητα, αποτελούσε σκοπό ζωής και μέσο προσωπικής ολοκλήρωσης για όλες τις άγαμες κόρες.

508 Προκειμένου να διατηρήσει τη συνέχεια του βασιλικού του *οίκου*, ο Κρέων έχει αρραβωνιάσει την Αντιγόνη με τον γιο του Αίμονα.

509 Παπαδοπούλου (2008) 158 & Sorum (1982) 204.

510 Ormand (1999) 79.

στην ταφή του αδερφού της και να παραβεί του διάταγμα του Κρέοντα αυτόματα επιλέγει την προσκόλλησή της στον πατρικό *οίκο* και όχι τη δημιουργία ενός νέου συζυγικού *οίκου*.

Ωστόσο, η μεγάλη θεατρική δύναμη της *Αντιγόνης* και η σημασία του θεσμού του γάμου στο έργο μπορεί να γίνουν αντιληπτές, διερευνώντας και αναλύοντας κυρίως το μοτίβο γάμος-θάνατος ως ένα από τα βασικά στοιχεία της δομής, αλλά και κατανοώντας ταυτόχρονα την πολικότητα μεταξύ γάμου και θανάτου ως μέρος των πιο ισχυρών αντιθέσεων μέσα στο έργο.⁵¹¹

3.1. Απόρριψη του γάμου και προσκόλληση στον πατρικό *οίκο*

Στον Πρόλογο του έργου (στ. 1-99) η Αντιγόνη εκκινεί από τον κόσμο του *οίκου*.⁵¹² Ως αρραβωνιαστικιά του Αίμονα, βρίσκεται στην κρίσιμη μεταβατική περίοδο από *παρθένος* σε *γυνή*, όπως υποδηλώνουν και οι όροι *νυμφεΐα* (στ. 568), *μελλόγαμος τάλις* (στ. 628-29) και *μελλόνυμφος* (στ.633).⁵¹³ Εκείνο, όμως, που απασχολεί την ηρωίδα και εμπιστεύεται στην αδερφή της την Ισμήνη, δεν είναι ο γάμος της με τον Αίμονα, αλλά η ταφή του αδερφού της, η πραγματοποίηση της οποίας θα την οδηγήσει στην εκπλήρωση του οικογενειακού της καθήκοντος απέναντι στους νεκρούς συγγενείς της. Αυτό που τη θλίβει και που προκαλεί την αξιοπρέπειά της είναι ο ατιμασμός που γίνεται στο πρόσωπο του Πολυνείκη και που εκδηλώνεται με την απαγόρευση της ταφής του από τον Κρέοντα. Η απαγόρευση αυτή ξυπνά την ανιδιοτελή και άδολη αδελφική της αγάπη και την ωθεί στην αμετάκλητη απόφαση να θάψει τον αδερφό της, αφού η ίδια θεωρεί την παραμέληση αυτού του καθήκοντος, προδοσία.⁵¹⁴

Σε όλο σχεδόν το έργο η Αντιγόνη εξαιρεί το γεγονός του γάμου από την απόφασή της να θάψει τον αδερφό της.⁵¹⁵ Η επιθυμία όμως της ταφής του Πολυνείκη από την Αντιγόνη συνιστά παραβίαση του θεσμικού κοινωνικού της ρόλου. Ως *επίκληρος*, αλλά κυρίως ως ανύπαντρη γυναίκα, η ηρωίδα δεν θεωρείται επικεφαλής του *οίκου* της, οπότε δεν έχει καμιά νομική εξουσία να θάψει τον αδερφό της. Η αρμοδιότητα αυτή ανήκει αποκλειστικά στον Κρέοντα, ο οποίος όμως έχει διατάξει την απαγόρευση της ταφής.⁵¹⁶

511 Rehm (1995) 59.

512 Ανδρεάδης (2008) 31.

513 Για την ανάλυση της τραγωδίας οι στίχοι παρατίθενται από Μπάρμπας (2001).

514 Κωστάρας (1997) 17-18.

515 Νικολαΐδου- Αραμπατζή (2011) 202.

516 Σύμφωνα με τον Scodel (2011) 107, ο κοινωνικός ρόλος των γυναικών κατά την ταφή περιοριζόταν μόνο στο στάδιο της *πρόθεσις*, στην προετοιμασία δηλαδή του σώματος του νεκρού.

Καθ' όλη τη διάρκεια της τραγωδίας η Αντιγόνη διακηρύττει σθεναρά πως θέλει να μείνει απόλυτα αφοσιωμένη στον πατρικό *οίκο*, στους νεκρούς γονείς και τον νεκρό αδερφό της. Αν δεν τους τιμήσει, νιώθει πως θα χάσει την ψυχή της, και επομένως κάθε δυνατότητα να ερωτευτεί. Αν δεν μπορεί να είναι κόρη και αδερφή, δεν μπορεί να είναι ούτε σύζυγος.⁵¹⁷ Μάλιστα, η απόλυτη αφοσίωσή της στους νεκρούς οικείους παίρνει στο έργο τη μορφή προσκόλλησης. Η ίδια λέει χαρακτηριστικά πως είναι έτοιμη και να πεθάνει ακόμα, παρά να αφήσει άταφο τον αδερφό της: “*φίλη μετ’ αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα*”. (στ. 73).

Στο σημείο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να ερμηνεύσουμε τη δήλωση αυτή της Αντιγόνης σε σχέση με τις απόψεις της Ισμήνης και του Χορού. Η Ισμήνη της απαντάει χαρακτηριστικά πως: “*έχεις θερμή καρδιά για πράγματα ψυχρά*” (ἀμηχάνων *ἐρᾶς*, στ. 90), ενώ ο Χορός χρησιμοποιεί το ίδιο λεξιλόγιο όταν απευθύνεται στον Κρέοντα μετά την ανακάλυψη της “συμβολικής” ταφής του Πολυνείκη: “*Δεν υπάρχει κανείς τόσο ανόητος που να επιθυμεί να πεθάνει*” (οὐκ ἔστιν οὕτω μᾶρος ὅς θανεῖν *ἐρᾶ*, στ. 220). Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο η Ισμήνη όσο και ο Χορός χρησιμοποιούν το ρήμα *ἐράω*, -ένα ρήμα ενδεικτικό της σεξουαλικής επιθυμίας- προκειμένου να περιγράψουν την πρόθεση της Αντιγόνης να θάψει τον αδερφό της. Συγκεκριμένα ο Χορός, προσδιορίζει τη συγκεκριμένη επιθυμία της ηρώιδας ως επιθυμία θανάτου, ένα σύμπτωμα που τα ιατρικά κείμενα του 5ου α. π. Χ., απέδιδαν στις *παρθένας* κόρες, που ενώ ήταν σε ηλικία γάμου, παρέμεναν ανύπαντρες. Η μόνη αντιμετώπιση αυτής της “*ερωτικής επιθυμίας με τους νεκρούς και τον θάνατο*” ήταν η άμεση νύμφευσή τους προκειμένου να θεραπεύσουν το *άγχος* τους που προερχόταν από την *παρθενική* τους *ατέλεια*.⁵¹⁸

Η Αντιγόνη όμως δεν θα παντρευτεί, δε θα θεραπευτεί. Αρνούμενη τον γάμο και παραμένοντας αιώνια *παρθένος* δε θα διαβεί το κατώφλι της ενηλικίωσης, δε θα ολοκληρώσει τη μετάβασή της στον *οίκο* του Αίμονα και δε θα γίνει ούτε σύζυγος ούτε μητέρα. Θα οδηγηθεί στον θάνατο, ανίκανη να βιώσει τον γάμο και την μητρότητα.⁵¹⁹

3.2. Διαστρέβλωση της γαμήλιας τελετουργίας και μεταφορικές εικόνες αντίθεσης μεταξύ παρθένου και έγγαμης γυναίκας

517 Ανδρεάδης (2008) 25.

518 King (1983) 114.

519 Ormand (1999) 94.

Εικόνες σχετικές με τον γάμο αρχίζουν να εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο έργο από το Δεύτερο επεισόδιο μετά, αφότου η Αντιγόνη έχει προβεί στη “συμβολική” ταφή του Πολυνείκη και έχει συλληφθεί. Κατά την περιγραφή της σύλληψής της από τον φρουρό, η επανάληψη του ρήματος *άγω* και η έμφαση που δίνεται στο ότι η Αντιγόνη «οδηγείται» μπροστά στον Κρέοντα, θυμίζει την εικόνα της *εξαγωγής* στη γαμήλια τελετουργία κατά την οποία η νύφη «οδηγείται» από τον *οίκο* του πατέρα της στον *οίκο* του συζύγου της. (στ. 404-440) Ωστόσο στο σημείο αυτό συμβαίνει μια αντιστροφή της γαμήλιας τελετουργίας. Η Αντιγόνη αντί να απομακρυνθεί από τον *οίκο* του κηδεμόνα της, του Κρέοντα, επιστρέφει σε αυτόν. Έτσι το αποτέλεσμα της *εξαγωγής* της είναι όχι η κοινωνική ενσωμάτωση στο συζυγικό της *οίκο* αλλά η επιστροφή στον *οίκο* του “κυρίου” της, ο οποίος μάλιστα δεν θα της επιτρέψει να παντρευτεί.⁵²⁰

Πολλές εικόνες γάμου και μητρότητας χρησιμοποιούνται επίσης σε αντιδιαστολή με την εικόνα της *παρθένου* Αντιγόνης, προκειμένου να αναδειχθεί η αντίθεση ανάμεσα στην αποδεκτή πράξη μιας νεαρής κοπέλας προς την ολοκλήρωσή της μέσω του γάμου και στην μη αποδεκτή πράξη της Αντιγόνης προς την απομόνωση και τον θάνατο. Μια τέτοια εικόνα υπάρχει στους στίχους 423-25 όπου η Αντιγόνη παραλληλίζεται με ένα μητρικό πουλί το οποίο θρηνεί βλέποντας αδειανή τη φωλιά του (*λέχος*). Η λέξη *λέχος* χρησιμοποιείται πολλές φορές στην τραγωδία και για το «νυφικό κρεβάτι» ή ως μετωνυμία της λέξης *γάμος* (στ. 573). Έτσι η Αντιγόνη, η οποία έχει καταδικάσει τον εαυτό της σε αιώνια παρθενία, παρουσιάζεται συμβολικά ως μητέρα με ένα “*νυφικό κρεβάτι*” (*λέχος*) άδειο από απογόνους.⁵²¹

Αργότερα η *παρθένος* Αντιγόνη παρομοιάζεται με «*ένα επικίνδυνο άγριο ζώο*», το οποίο πρέπει να εξημερωθεί από τον ζυγό του γάμου.⁵²² Συγκεκριμένα, όταν ο φρουρός αναφέρει στους στίχους 432-33 πως “*όλοι μαζί ορμήσαμε να την πιάσουμε*” (σύν *δέ νιν/ θηρώμεθ*) χρησιμοποιεί το ρήμα *θηράω* παρομοιάζοντας την ηρωίδα με θηρίο που πρέπει να πιαστεί σαν “*τα σμήνη των ελαφρόμυαλων πουλιών και των αγριμιών τα στίφη*” (*κουφονόων τε φῦλον ὄρνιθων . . . καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη* (στ. 342-44). Είναι φανερό εδώ η παραδοσιακή εικόνα της *παρθένου* που οφείλει να εξημερωθεί μέσω του γάμου.⁵²³ Ο παραλληλισμός αυτός καθίσταται σαφέστερος στα λόγια του Κρέοντα, όταν παρομοιάζει την Αντιγόνη με ατίθασο άλογο (*σμικρῶ χαλινῶ δ’ οἶδα τούς θυμουμένους/ ἵππους καταρτυθέντας*, στ. 477-78) το οποίο πρέπει να «*εξημερωθεί*» από έναν άντρα ώστε να προσαρμοστεί στην πολιτισμένη ζωή.⁵²⁴

520 Seaford, (1990) 78.

521 Katz (1994) 93-94 & Ανδρεάδης (2008) 42.

522 Ormand (1999) 90.

523 Το ότι η γυναίκα έπρεπε «εξημερωθεί» μέσω της σεξουαλικής ένωσης και μέσω του γάμου, ήταν κατά κάποιο τρόπο, μια νίκη του πολιτισμού έναντι της άγριας φύσης, βλ. Seaford (2003) 106.

524 Ormand (1999) 90.

3.3. Η προετοιμασία για τον «γάμο» - θάνατο της Αντιγόνης

Η αναπόφευκτη πορεία της Αντιγόνης προς τον γάμο-θάνατο αρχίζει πλέον να γίνεται ξεκάθαρη στο Δεύτερο Επεισόδιο, καθώς η σύγκρουσή της με τον Κρέοντα κλιμακώνεται. Στον στίχο 519 η Αντιγόνη υποστηρίζει σθεναρά την πράξη της ταφής του αδερφού της, αφού: “ὄ γ’ Ἄιδης τοὺς νόμους ἴσους ποθεῖ”. Η χρήση της λέξης *ποθεῖ* (όρος που δηλώνει τη σεξουαλική επιθυμία) φανερώνει στα λόγια της μια ρητή σεξουαλική υποδήλωση, μια έμμεση παραδοχή ότι ο θεός Ἄδης είναι στην ουσία σεξουαλικά επιθυμητός από εκείνη.

Αργότερα, ο ισχυρισμός της Αντιγόνης ότι είναι από τη φύση της γεννημένη να αγαπάει παρά να μισεί αντικρούεται από το εξής ειρωνικό σχόλιο του Κρέοντα: «κάτω νυν ἐλθοῦσ’, εἰ φιλητέον, φίλει» (στ. 524), το οποίο εμφανέστατα υπονοεί ότι η «ένωση» με τους δικούς της ανθρώπους θα λάβει χώρα κάτω από τη γη, όπου την περιμένει ο ποθητός γι’ αυτή (βγαίνοντας από το ρήμα *ποθεῖ*) θεός του κάτω κόσμου.

Η Ισμήνη, στην απεγνωσμένη προσπάθειά της να μεταπειεί τον Κρέοντα για τη θανάτωση της Αντιγόνης, επισημαίνει στον βασιλιά τις συνέπειες που θα είχε για τον γιο του η θανάτωση και του κάνει την εξής ερώτηση: “ἀλλά κτενεῖς νομφεῖα τοῦ σαυτοῦ τέκνου;” (στ. 568). Εκείνος, όμως, είναι κατηγορηματικός, εφόσον δεν θεωρεί την Αντιγόνη άξια για να γίνει σύζυγος του γιου του και προσθέτει πως είναι πλέον προορισμένο ο Ἄδης να σταματήσει αυτόν τον γάμο: “Ἄιδης ὁ παύσων τούσδε τοὺς γάμους ἔφω”. (στ. 575).

3.4. Τρίτο Στάσιμο (στ. 781-805)

Ο Χορός στο τρίτο στάσιμο, εμπνεόμενος από τον έρωτα του Αίμονα προς την Αντιγόνη, ψάλλει την ακατάλυτη δύναμη του Έρωτα. Σύμφωνα με τον Seaford ο ύμνος αυτός προς τον Έρωτα μπορεί θεωρηθεί και ως ένας γαμήλιος *Υμέναιος* που ψάλλεται στη γαμήλια πομπή της Αντιγόνης προς τον Ἄδη, αλλά με έναν διαφορετικό, διαστρεβλωμένο τρόπο. Ενώ τα τραγούδια του *Υμέναιου* τόνιζαν συνήθως τα χαρίσματα της νύφης και του γαμπρού, εδώ ο ύμνος του Χορού παρουσιάζεται πιο ανταγωνιστικός και επικεντρώνεται μόνο στο πρόσωπο της νύφης. Ο Έρωτας, σύμφωνα με τον Χορό διανυκτερεύει στα τρυφερά μάγουλα της νέας κοπέλας (στ. 783-784) και χαρίζει δύναμη στις νύφες (εν

προκειμένω στην Αντιγόνη, στ. 795-800). Παράλληλα, προκαλεί τη φιλονεικία ανάμεσα σε άντρες ιδίου αίματος -στην προκειμένη περίπτωση ανάμεσα στον Κρέοντα και στον Αίμονα- (στ. 794-795). Έτσι ο Χορός ψάλλοντας τον συγκεκριμένο *Υμέναιο* προοικονομεί στην ουσία πως η νύφη-Αντιγόνη θα είναι η νικήτρια σε μια μάχη κατά την οποία αντί να αναπαράγει έναν *οίκο*, θα τον καταστρέψει. Πράγματι, η Αντιγόνη με τον θάνατό - γάμο της θα καταστρέψει τον *οίκο* του Κρέοντα.⁵²⁵

3.5. Δ' Επεισόδιο. (στ. 801-943) Ο θρήνος της Αντιγόνης. Αντίφαση;

Θύμα ολέθριων γάμων, η αδιάλλακτη σε όλο το έργο Αντιγόνη ακολουθεί την τραγική μοίρα μιας ολόκληρης γενιάς, τελώντας τον δικό της θανατηφόρο γάμο με τον ίδιο τον θάνατο. Η ηρωίδα θα έρθει αντιμέτωπη στον θάνατο με τον γάμο είτε γιατί αναμένεται, αφού προτίμησε έναν νεκρό αδερφό από μια ζωή συζύγου, είτε γιατί ήταν η ίδια ταγμένη στον αφέντη των νεκρών.⁵²⁶ Ο Χορός (στ. 801-805) αναφέρει πως η Αντιγόνη είναι έτοιμη να ξεκινήσει το ταξίδι της προς τον *παγκοίταν θάλαμον*⁵²⁷, δηλώνοντας ξεκάθαρα πλέον την “ένωσή” της με τον γαμπρό - Άδη στο “νυφικό κρεβάτι”-τάφο.

Η ηρωίδα καλεί την πόλη στα πρόσωπα των γερόντων του Χορού να είναι αυτόπτες μάρτυρες της μοναχικής πορείας της προς τον Άδη. (στ. 807-816). Μιας πορείας που συλλαμβάνεται με τους όρους γαμήλιας πομπής, που θα καταλήξει ωστόσο σε τάφο ανήκουστο (*ποταίνιον*, στ. 849). Η έντονη αυτή εικόνα της Αντιγόνης, που οδοιπορεί προς *τὸν παγκοίταν θάλαμον* (στχ. 804) του Άδη ενισχύει δραστικά το επικοινωνιακό πλαίσιο της σκηνης με τους θεατές της και αφετέρου εκκενώνει την εκκωφαντική ειρωνεία ενός γαμήλιου τελετουργικού δρώμενου που στην τραγωδία παραμορφώνεται σε νεκρώσιμη πομπή. Έτσι ο συσχετισμός της περίπτωσης της με τη Νιόβη, ο αποχαιρετισμός της στο φως, στις πηγές της Δίρκης, στο άλσος της Θήβας, η πικρή ανάμνηση των οικογενειακών συμφορών και η συναίσθηση ότι οδεύει στο νυφικό της τύμβο ἄκλαυτος, ἄφιλος και ἄνυμέναιος προτυπώνουν, με τη σκηνική δυναμική του θρηνητικού λόγου που ακούγεται, τη σωματικότητα του πάθους της Αντιγόνης.⁵²⁸

525 Seaford (1987) 108.

526 Laurax (1995) 91.

527 Η λέξη *θάλαμος*, εκτός από τον νυμφώνα χρησιμοποιείται επίσης και για τον τάφο που είναι η κατοικία των νεκρών. Η φυλακή όπου θα οδηγηθεί η Αντιγόνη και που θα γίνει ο τάφος της αποκαλείται από τον Χορό *παγκοίτος θάλαμος*, δηλαδή «κοιτώνας όπου κοιμούνται όλοι», βλ. Μπάρμπας (2001) 230.

528 Μερκενίδου (2005) 77-80.

Πιο συγκεκριμένα, καθώς φτάνουμε στον *κομμό*⁵²⁹, παρουσιάζεται μπροστά μας μια εντελώς διαφορετική Αντιγόνη. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη το ήθος της ηρωίδας παρουσιάζεται ως “ομαλώς ανόμαλόν”. Η ηρωική, αγέρωχη και αδιάλλακτη μορφή της ηρωίδας που κυριαρχούσε σε όλο το έργο εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από τη δειλή, αδύναμη, άγαμη *παρθένα*, την *παρθένα* νύφη του Άδη. Κι ενώ μέχρι εκείνη τη στιγμή η Αντιγόνη ήταν αποφασισμένη να πεθάνει, στους στίχους αυτούς θρηνεί για τον επικείμενο θάνατό της και τη μη πραγματοποίηση του γάμου της. Η Αντιγόνη αντιλαμβάνεται πλέον ότι το αφύσικο του γάμου της συνίσταται στο ότι δεν θα γίνει κατά τον συνήθη τρόπο, αλλά στον άλλο κόσμο, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει στον στίχο 816 (*Άχέροντι νυμφεύσω*) και αισθάνεται απέχθεια προς τον Άδη: “ο παγκοίτας Αΐδας” (στ. 810-811). Ως *νύμφη ἄνυμφος* και *παρθένος ἀπάρθενος* συνειδητοποιεί πως εγκαταλείπει τον επίγειο νυμφίο της και οδηγείται σε έναν υποχθόνιο σύζυγο, γεγονός που την κάνει να λυγίζει. Ο πόνος της, δυνατός για την απώλεια της ζωής, επιτείνεται και από την απώλεια της χαράς των *Υμεναίων* (στ. 813), της χαράς που δίνει ο “*ἐπί νυμφίδιος ὕμνος*” (στ. 814-815), δηλαδή ο γάμος, που αποτελεί όνειρο κρυφό κάθε νεαρής κοπέλας.⁵³⁰ Τραγική η *εξάγωγή* της μελλοννυμφης (αφού οδηγός στη γαμήλια-νεκρική πομπή δεν είναι ο σύζυγός της αλλά η νεκρή πατρική της οικογένεια) και θλιβερή η *νυμφαγωγία*, χωρίς τη συνοδεία γαμήλιων λαμπάδων.⁵³¹ Η πομπή την οδηγεί σε έναν τάφο που είναι ταυτόχρονα ο νυφικός της *θάλαμος*. Εκεί ακριβώς, στο *νυμφεῖον* του Άδη, θα ολοκληρωθεί ο θανάσιμος γάμος της *παρθένου*.⁵³²

Μέσα στον θρήνο της θυμάται και τον αδερφό της τον Πολυνείκη, ο οποίος είχε και αυτός έναν άτυχο γάμο: “*δυσπότμων...γάμων κυρήσας*”, και με τον θάνατό του έγινε στην ουσία η αιτία να οδηγείται κι εκείνη προς τον θάνατο. (στ. 871)⁵³³ Οι προσφωνήσεις της ηρωίδας “*ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφής/ οἴκησις αἰείφρουρος*” (στ. 891-892), μετά την ανακοίνωση από τον Κρέοντα του τρόπου θανάτωσής της, αποτελούν άλλο ένα ξέσπασμα πόνου. Η Αντιγόνη που θα νυμφευθεί τον τάφο της, διαλέγεται πλέον μαζί του ως παρόντα: “*ὦ, νυμφεῖον*”.⁵³⁴

Αναμφίβολα η ψυχική αυτή μεταστροφή της Αντιγόνης προκαλεί μεγάλη εντύπωση. Μετανιώνει άραγε η Αντιγόνη που προτίμησε να προβεί στην ταφή του Πολυνείκη με αποτέλεσμα να οδηγηθεί

529 Ο *κομμός* της Αντιγόνης αποτελείται από δύο στροφές, δύο αντιστροφές και από την επωδό. Μετά από κάθε στροφή και αντιστροφή παρεμβάλλονται τα λόγια του Χορού, ο οποίος είναι αποδέκτης και εκφραστής των αντιδράσεων που προκαλεί ο θρήνος της ηρωίδας, βλ. Μπάρμπας (2001) 434.

530 Μπάρμπας (2001) 435.

531 Η Αντιγόνη «ανταλλάσσει» τις γαμήλιες ωδές με νεκρικούς θρήνους. Στους στίχους 881-82 και 891-94 ξεσπάει σε θρήνο καθώς τραγουδάει η ίδια το γαμήλιο τραγούδι που της στέρησε ο Κρέοντας.

532 Seaford (1987) 107-108.

533 Σύμφωνα με τον Μπάρμπα (2001) 440, στους στίχους αυτούς κυριαρχεί το θέμα του γάμου: της Ιοκάστης και του Οιδίποδα ως αφετηρίας συμφορών, του αδερφού ως αιτίας θανάτου και της κόρης ως ανεκπλήρωτης επιθυμίας.

534 Μπάρμπας (2001) 444.

στον θάνατο και να μην μπορέσει να εκπληρώσει τα γυναικεία “καθήκοντα” του γάμου και της μητρότητας; Προφανώς όχι. Κάτι τέτοιο θα ήταν ασυμβίβαστο με το μέχρι τώρα ηρωικό της ήθος και θα της στερούσε μέρος από το ηθικό μεγαλείο της.⁵³⁵ Τα εντελώς ανθρώπινα αυτά συναισθήματα και οι συνακόλουθες σκέψεις, δεν πρέπει να τα χαρακτηρίσουμε ως σημάδια πτώσης της ηρωίδας ή ως δείγμα μεταμέλειας.⁵³⁶ Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η Αντιγόνη είναι μια νεαρή κοπέλα, μια *παρθένος*, μεγαλωμένη με γυναικείες αξίες, με όνειρα για την απόκτηση τέκνων, αλλά και με ανθρώπινες αδυναμίες όπως όλοι οι άνθρωποι. Είναι φυσιολογικό πως η εμμονή της για την ταφή του αδερφού της την έκανε να παραμερίσει βασικές αξίες, όπως ο πόθος για τον συζυγικό βίο και η αγάπη για τη ζωή. Προέβη σε μια πολύ δύσκολη ηθική επιλογή αποφασίζοντας τελικά να θυσιάσει τη δημιουργία δικής της οικογένειας ώστε να φανεί συνεπής στο καθήκον της απέναντι στον νεκρό αδερφό της. Αφού εκτέλεσε το ηθικό χρέος της, έρχονται στο μυαλό της όλες οι χαρές της ζωής τις οποίες όμως δε θα μπορέσει να γευτεί. Και για αυτό είναι φυσιολογικό να λυγίζει.⁵³⁷

Δεν είναι λοιπόν καθόλου αφύσικη η αγωνιώδης προσπάθεια της Αντιγόνης αυτή την ύστατη στιγμή να αναζητήσει την αιτιολόγηση και την καταξίωση της πράξης της. Συγκεκριμένα, η δήλωσή της ότι μόνο για χάρη του νεκρού αδερφού της έφτασε στο σημείο να παραβεί τη διαταγή της πολιτείας και ότι δεν θα επιδείκνυε ανάλογη στάση για χάρη πιθανού συζύγου ή τέκνων, εφόσον μπορούσε να ξαναπαντρευτεί αν πέθαινε ο άντρας της ή να γεννήσει άλλα παιδιά, δείχνει την τάση υποχώρησης και συμβιβαστικότητας της. (στ. 907-912) Μέσα από αυτή την επιχειρηματολογία της φαίνεται η προσπάθειά της να συμβιβαστεί με την απόρριψη του γάμου.⁵³⁸ Στην ουσία η Αντιγόνη εξυψώνοντας τον αδερφό της στην κορυφή της κλίμακας των συγγενών και επιλέγοντας τον άζυγο βίο προσπαθεί να πείσει, τον εαυτό της κυρίως, πως θυσίασε τον μελλοντικό γάμο και τη μέλλουσα οικογένειά της στον βωμό υπέρτατων ηθικών αξιών, οι οποίες όμως αποτελούν ακλόνητες κρηπίδες του αθηναϊκού δημοκρατικού πολιτεύματος.⁵³⁹

3.6. Ο θάνατος της Αντιγόνης ως γαμήλιο τελετουργικό

Στη σκηνή κατά την οποία η Αντιγόνη εμφανίζεται ως νύφη που συνοδεύεται στον νέο συζυγικό της *οίκο*, αυτόν του Άδη, παρατηρούνται, συμβολικά, τέσσερα από τα σημαντικότερα στάδια της

535 Ανδρεάδης (2008) 137.

536 Γκίκας, https://www.academia.edu/2962473/Σοφοκλέους_ΑΝΤΙΓΟΝΗ_Ανάλυση, 98.

537 Καψάλης (1988) 217.

538 Murnaghan (1986) 195. Για την περαιτέρω ανάλυση των στίχων (904-920) βλ. Murnaghan (1986) 192-107.

539 Μαρκαντωνάτος (2012) 26.

γαμήλιας τελετουργίας, όπως περιγράφηκαν στο πρώτο κεφάλαιο (η *έγγυη*, η *έκδοσις*, τα *ανακαλυπτήρια* της νύφης και η ολοκλήρωση γάμου (*τέλος*) με τη σεξουαλική ένωση των νεόνυμφων). Συγκεκριμένα, ο Κρέοντας ως ο πλησιέστερος άρρενας συγγενής του Οιδίποδα και της Ιοκάστης και κατά συνέπεια ως νόμιμος πλέον “κύριος” της *έπικλήρου* Αντιγόνης, έχει κανονίσει τον γάμο της με τον Άδη, λέγοντας στον γιο του τον Αίμονα: “*ἀλλά πτύσας ὥσει τε δυσμενῆ μέθες/ τὴν παῖδ’ ἐν Ἄιδου τήνδε νυμφεύειν τινί*” (στ. 653-654). Τα λόγια αυτά αποτελούν ένα είδος *έγγυης*. Όσο για την μεταφορά-γαμήλια πομπή της νύφης- Αντιγόνης (*έκδοσις*) στον *οἶκο* του γαμπρού – Άδη, ο χορός την περιγράφει χαρακτηριστικά στους στίχους 804-805. Η διαδικασία των *ανακαλυπτηρίων* και της ολοκλήρωσης (*τέλος*) του γάμου της Αντιγόνης και του Αίμονα περιγράφονται από τον αγγελιαφόρο τη στιγμή της αυτοκτονίας της Αντιγόνης μέσα στον *νυφικό* της τάφο.

Όσον αφορά στα *ανακαλυπτήρια*, το σεντόνι με το οποίο η Αντιγόνη έφτιαξε τη θηλιά για να κρεμαστεί (*μιτώδει σινδόνος*, στ. 1222), μπορεί να θεωρηθεί συμβολικά ο *νυμφικός*, παρθενικός της πέπλος, τον οποίον με μια *χειρονομία ανακάλυψης* τον βγάζει και στη συνέχεια δίνει τέλος στη ζωή της.⁵⁴⁰ Μετά τα *ανακαλυπτήρια* πραγματοποιείται, πάντα σε συμβολικό επίπεδο, η σεξουαλική ένωση του Αίμονα και της Αντιγόνης. Θρηνώντας τον άδικο χαμό της μνηστής του και τον άτυχο γάμο τους που δεν πρόλαβε να τελεστεί εν ζωή, ο Αίμονας αυτοκτονεί πάνω στο νεκρό σώμα της Αντιγόνης. (στ. 1223-1225). Η περιγραφή της αυτοκτονίας του έχει ερωτικές συνδηλώσεις, εφόσον θυμίζει έντονα σεξουαλική ολοκλήρωση. Σύμφωνα με τα λόγια του αγγελιαφόρου, ο Αίμονας καρφώνει το σπαθί στα πλευρά του και μετά “*ἔς δ’ ὑγρόν/ ἀγκῶν ἔτ’ ἔμφρων παρθένῳ, προσπύσσειται,/ καὶ φυσιῶν ὄξειαν ἐκβάλλει ῥοήν/ λευκῆ παρειᾷ φοινίου σταλάγματος*” (στ. 1236-1239). Όλες αυτές οι λεπτομέρειες – το σφιχτό αγκάλιασμα της *παρθένου* από τον άντρα, το βαρύ αγκομαχητό, η έκχυση υγρού, οι σταγόνες αίματος πάνω στη λευκή επιδερμίδα- υποδηλώνουν την ανδρική εκσπερμάτωση και την απώλεια της παρθενίας κατά την πρώτη νύχτα του γάμου.⁵⁴¹

Σύμφωνα με τη Rose, ο θάνατος του Αίμονα στο έργο είναι αναγκαίος, εφόσον προσφέρει στο μνηστευμένο ζευγάρι το *τέλος* του γάμου, ένα *τέλος* που ο Κρέοντας τους στέρησε στον επίγειο κόσμο. Αυτή η άποψη επιβεβαιώνεται και από τους στίχους 1240-1241: “*κεῖται δέ νεκρός περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικά/ τέλη λαχόν δειλαιοσ ἔν γ’ Ἄιδου δόμοις*”.⁵⁴²

540 Σύμφωνα με τον Seaford (1987) 113 οι ανύπαντρες κοπέλες όταν πέθαιναν φορούσαν νυφικό ένδυμα, οπότε υπάρχει πιθανότητα η Αντιγόνη όντως να κρεμάστηκε από τον νυμφικό της πέπλο.

541 Ormand (1999) 97-98 & Rehm (1994) 63-65.

542 Rose (1925) 238.

4. Ο γάμος στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή η ομώνυμη ηρωίδα είναι, όπως και η Αντιγόνη, μια ιδιότυπη «*νόμφη του Άδη*» αλλά με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο και για έναν διαφορετικό λόγο. Η Ηλέκτρα δε θυσιάζεται κυριολεκτικά όπως η Αντιγόνη, αλλά παραμένοντας πεισματικά προσκολλημένη στη μνήμη του πατέρα της και στον σκοπό της εκδίκησης για τη δολοφονία του, απομακρύνεται εθελουσίως από την κοινωνική ζωή και κατά συνέπεια από την προοπτική ενός γάμου. Η Ηλέκτρα επιλέγει μια μορφή ζωντανού θανάτου, η οποία σταδιακά την αποξενώνει από όλους τους ανθρώπους τριγύρω της.⁵⁴³

Προκειμένου να κατανοήσουμε τη σοφόκλεια ηρωίδα πρέπει να αναλύσουμε τον ρόλο και τη στάση που έχει μέσα στον πατρικό *οίκο*, να εξετάσουμε τι σκέφτεται για τον θεσμό του γάμου, και πώς αντιλαμβάνεται τη θέση της ως ανύπαντρη γυναίκα. Διότι η Ηλέκτρα, σε αντίθεση με την Αντιγόνη, δεν είναι πια μια νεαρή κοπέλα, αλλά μια γυναίκα που σχεδόν έχει εξαντλήσει τα βιολογικά της περιθώρια να παντρευτεί και να τεκνοποιήσει και αντίθετα από την Αντιγόνη, η οποία στο τέλος της τραγωδίας φαίνεται να λυγίζει στην προοπτική της μη πραγματοποίησής του γάμου της, η Ηλέκτρα δε φαίνεται καμιά στιγμή να μετανιώνει που έχει παραμείνει ανύπαντρη. Παρά την περιορισμένη αναφορά του ρόλου του γάμου στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*⁵⁴⁴ αρκετές σκέψεις και πράξεις της ηρωίδας, καθορίζονται, όπως θα δούμε, σε συνάρτηση με την οικογενειακή της κατάσταση/status.⁵⁴⁵

4.1. Επιμονή σε μια μόνιμη παρθενία

Στην πλοκή της *Ηλέκτρας* δεσπόζει το παλάτι των Πελοπιδών, *οίκος* θανάτου και αμαρτίας, που έχει γνωρίσει φόνους και εγκλήματα επαναλαμβανόμενα από γενιά σε γενιά. Σε αυτόν τον *οίκο* και συγκεκριμένα στο κατώφλι του είναι καρφωμένη-εγκλωβισμένη σωματικά και ψυχολογικά- η

543 Πετρίδης, <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/05/01/tragic-parthenoi/>

544 Ο γάμος αναφέρεται μόνο τέσσερις φορές (στ. 164-172, 185-192, 1183, 962-964)

545 Ormand (1999) 61.

Ηλέκτρα.⁵⁴⁶ Η αρχική της εμφάνιση γίνεται μέσα σε ατμόσφαιρα πλήρους απόγνωσης. Η ίδια τραγουδά σε ανάπαιστους μια ακατάπαυστη, άγρια και επιθετική θρηνητική μονωδία, αναφέροντας παράλληλα τον λόγο για τον οποίο θρηνεί. (στ. 86-120). Η αιτία του θρήνου της είναι η δολοφονία του πατέρα της, Αγαμέμνονα, από τη μητέρα της Κλυταιμίστρα και τον εραστή της Αίγισθο. (στ. 93-97). Τονίζει με έμφαση πως δε θα σταματήσει να θρηνεί έως ότου γίνει ενοχλητική για τους δολοφόνους και μέχρι να εγείρει τους τιμωρούς.⁵⁴⁷

Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι πως η Ηλέκτρα παρομοιάζει τον εαυτό της με αηδόνα που θρηνεί μπροστά στην αρπαγμένη φωλιά της: *“μή οὐ τεκνολέτειρ’ ὥς τις ἀηδών/ ἐπί κωκυτῶ τῶνδε πατρῶων/ πρό θυρῶν ἤχώ πᾶσι προφωνεῖν* (στ. 107-109).⁵⁴⁸ Αν και η ίδια φαίνεται να αντιλαμβάνεται πως η προσκόλλησή της στο παρελθόν και στην προσπάθειά της να διατηρήσει ζωντανή τη μνήμη του πατέρα της, αλλά και η εμμονική της προσήλωση στην εκδίκηση του θανάτου του τῆς στερεί τη δυνατότητα δημιουργίας δική της οικογένειας, ωστόσο επιμένει να θρηνεί την απώλειά του.⁵⁴⁹

Ήδη, από τα πρώτα της λόγια, τη σκηνική παρουσία της στο κατώφλι/θύρα του παλατιού και την απόφαση της να περάσει την υπόλοιπη ζωή της στα πρόθυρα του οίκου (στ. 817-819), καθηλωμένη στην ουσία ανάμεσα στον εξωτερικό και εσωτερικό κόσμο, γίνεται άμεσα αντιληπτό πως η ηρωίδα παρεκκλίνει από τον θεσμοθετημένο ρόλο της γυναίκας του 5ου αι. π. Χ. Και αυτό γιατί ως *παρθένος* ο φυσικός χώρος της θα έπρεπε να είναι το εσωτερικό του οίκου, από το οποίο όμως έχει εξωθηθεί, αφού η παρουσία του ζεύγους των μοιχών (Κλυταιμνήστρας-Αίγισθου) εκεί της προκαλεί αηδία. Από την άλλη όμως ως γυναίκα δεν μπορεί να κινείται ελεύθερα στη δημόσια σφαίρα.⁵⁵⁰ Επίσης, η από δική της επιλογή απόφαση να παραμένει ανύπαντρη (εξαιτίας της άρνησής της να συμβιβαστεί με τη νέα κατάσταση μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα) και η δημόσια καταγγελία των δολοφόνων του πατέρα της, η οποία εκθέτει ένα ιδιωτικό ζήτημα σε δημόσιο χώρο, αποτελούν δύο πράξεις κατακριτέες για την αθηναϊκή κοινωνία, εφόσον λόγω αυτών η ηρωίδα υπερβαίνει τα κοινωνικώς κατασκευασμένα όρια του γυναικείου φύλου. Σύμφωνα με τον Ormand η Ηλέκτρα μένοντας ανύπαντρη κινείται μεταξύ κοινωνικής φθοράς και αφθαρσίας.

546 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/02/sophocles_electra_2/

547 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/03/sophocles_electra_3/

548 Για την ανάλυση της τραγωδίας οι στίχοι παρατίθενται από Τοπούζης (1997).

549 Nooter (2011) 405. Σύμφωνα με τη Μάντζιου (1995) 66, η προσπάθεια διατήρησης ζωντανής της μνήμης του Αγαμέμνονα από μέρους της Ηλέκτρας, δε γίνεται από υπερβολική αγάπη προς αυτόν, αλλά επειδή η ηρωίδα αρνείται, λόγω ηθικών αρχών, να νομιμοποιήσει το παράνομο βασιλικό ζεύγος Κλυταιμνήστρας – Αίγισθου.

550 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/02/sophocles_electra_2/ & Βαλάκας (2010) 42.

Σε αυτή τη μεταιχμιακή κατάσταση, είναι πολύ δύσκολο να ελεγχθεί κι έτσι οι πράξεις της αποτελούν συνεχείς πηγές πιθανής διατάραξης της τάξης.⁵⁵¹

Στη συνέχεια του έργου, κατά τη διάρκεια του μακρόσυρτου *κομμού* ανάμεσα στην Ηλέκτρα και τις Μυκηναίες γυναίκες του Χορού, γίνεται εμφανέστερη η υπέρμετρη και προβληματική προσήλωση της Ηλέκτρας στον νεκρό πατέρα της, στον πατρικό της *οίκο* και κατ' επέκταση στη θυγατρική της ιδιότητα έναντι της γυναικείας της φύσης.⁵⁵² (στ. 145-146, 149-150, 164-172, 185-192) Μέσα από τον συνεχόμενο υπερβολικό της γόο φαίνεται πως η ίδια αρνείται κατηγορηματικά να εγκαταλείψει τον ρόλο της ως κόρης του Αγαμέμνονα. Αρνείται να παντρευτεί και να επιτελέσει το γυναικείο καθήκον της απέναντι στον *οίκο της*, να παράγει δηλαδή αρσενικούς απογόνους. Μάλιστα στους στίχους 164-172 η Ηλέκτρα δείχνει να διασυνδέει την *ανυμφεία*-ατεκνία της με την απουσία του Ορέστη.⁵⁵³ Η Ηλέκτρα, σύμφωνα με το αττικό δίκαιο εμπίπτει στην ιδιαίτερη διάταξη *περί ἐπικλήρων*. Σύμφωνα με τα κοινωνικά δεδομένα της κλασικής Αθήνας, οι γυναίκες ήταν στην εξουσία των πατεράδων τους. Σε περίπτωση που αυτός είχε πεθάνει περνούσαν στην κηδεμονία του πληρέστερου άρρενα συγγενή. Άρα, η Ηλέκτρα ως ανύπαντρη κοπέλα περιμένει την επιστροφή του Ορέστη, που είναι ο πιο στενός συγγενής μετά τον Αγαμέμνονα, προκειμένου να παντρευτεί.⁵⁵⁴ Ωστόσο, από τα λόγια της στη συνέχεια, δεν είναι καθόλου σαφές αν η ίδια θέλει να παντρευτεί και αν η επιστροφή του Ορέστη θα την οδηγήσει σε κάτι τέτοιο.

Συγκεκριμένα στους στίχους 187-192 η Ηλέκτρα περιγράφει τις συμφορές της και την κακομεταχείριση που υφίσταται στα χέρια της μητέρας της και του Αίγισθου. Η μη πραγματοποίηση έως τώρα του γάμου της αποτελεί μια πτυχή της γενικής καταπίεσης που υφίσταται από εκείνους⁵⁵⁵:

ἄτις ἄνευ τεκέων κατάκομαι
ἄς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται,
ἀλλ' ἄπερεί τις ἔποικος ἀναζία
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὄδε μὲν
ἀεικεῖ σὺν στολᾷ,

551 Ormand (1999) 64 & Nickerson (2012) 33.

552 Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/03/sophocles_electra_3/

553 Ormand (1999) 63.

554 Foley (2001) 145.

555 Ormand (1999) 63.

κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις.

Την προσωπική της δυστυχία την περιγράφει με όρους του αττικού Δικαίου. Δε νιώθει να έχει πια (ζώντες) συγγενείς, ούτε κάποιον “κύριο” ή κηδεμόνα που να μπορεί να την προστατέψει. Νιώθει στερημένη ενός κανονικού πατρικού οίκου, ζει, δηλαδή, σαν έποικος αναξία και κυκλοφορεί στα πατρικά παλάτια σαν δούλα ντυμένη με κουρέλια. Επίσης, καταγγέλλει πως παρά το προχωρημένο της ηλικίας της δεν έχει παντρευτεί και δεν έχει κάνει παιδιά. Στην κατάσταση που βρίσκεται θα ήταν δύσκολο να ισχυριστούμε ότι η *ανυμφεία* της αποτελεί τη σημαντικότερη δυστυχία της. Ωστόσο, δεδομένου της ηλικίας και του φύλου της το γεγονός ότι παραμένει ανύπαντρη είναι μια κατάσταση που ενισχύει το τραγικό της πάθος.⁵⁵⁶

Η περιγραφή της παρούσας κατάστασής της επιτρέπει να παρομοιάσουμε την ηρώιδα σαν μια υποψήφια νύφη που έχει φύγει από τον πατρικό οίκον, χωρίς όμως να έχει ενταχθεί σε έναν συζυγικό οίκο. (κι εδώ θα πρέπει πάντα να θυμόμαστε την ετυμολογία του ονόματός της: α-λέκτρα, η στερημένη τα λέκτρα (=κρεβάτια γάμου)]. Η Ηλέκτρα βρίσκεται σε μια μεταιχμιακή κατάσταση μέχρι την πλήρη ενσωμάτωσή της στον συζυγικό οίκο. Η Παπάζογλου το εξηγεί αναλυτικά: “*Η “ανώμαλη” μεταιχμιότητα της Ηλέκτρας ανάμεσα στους ζωντανούς και τους νεκρούς συναρτάται και με τη μεταιχμιακότητά της ως παρθένου κόρης, και εγγράφεται στο πλαίσιο μιας ακόμα τελετουργικής διαδικασίας που εμφανίζεται διαστρεβλωμένη: της τελετουργικής διαδικασίας του γάμου. Η γαμήλια τελετή διαβίβαζε τη νύφη από την ταυτότητά της ως παρθένου στην ταυτότητά της ως συζύγου, και διαρθρωνόταν σύμφωνα με το γνωστό σχήμα του V. Genner: “Διαχωρισμός [από τον πατρικό οίκο] – Μετάβαση- Επανένταξη [στον συζυγικό οίκο]”. Στο μεσαίο στάδιο, στο στάδιο της μετάβασης” ή του “κατωφλιού” (limen), που στο πλαίσιο της γαμήλιας τελετουργίας αναπαριστούσε η γαμήλια πομπή από τον έναν οίκο στον άλλον, η υποψήφια νύφη θεωρούνταν νεκρή”, ή μάλλον νεκροζώντανη: αφενός είχε “πεθάνει” ως κόρη, αφετέρου δεν είχε “ζαναγεννηθεί” ως γυνή”.*⁵⁵⁷

Όμως, αν και η Ηλέκτρα παραπονιέται πως δεν έχει παντρευτεί ακόμα, δεν φαίνεται στα λόγια της πως επιθυμεί την προοπτική ενός γάμου. Αντίθετα, όπως η ίδια δηλώνει ο τόπος που εμμένει να κατοικεί είναι ο *θάλαμος* του πατρός της. Η λέξη *θάλαμος* σημαίνει στα αρχαία ελληνικά δύο πράγματα: αφενός τον τάφο και αφετέρου τον κοιτώνα, και ιδίως τον *νυφικό* κοιτώνα. Λέγοντας *οικονομώ θάλαμους πατρός*, η Ηλέκτρα μοιάζει να λέει “θα ζω μαζί με τον πατέρα μου στον τάφο του”.⁵⁵⁸ Όπως πολύ εύστοχα συνοψίζει ο Seaford: “*Η ασυνήθιστη μοναχική μεταιχμιακότητα του*

556 Badnall (2008) 121-122.

557 Ormand (1999) 63 & Παπάζογλου (2014) 397 & Μάντζιου (1994) 66 & Nickerson (2012) 33.

558 Παπάζογλου (2014) 397. Σύμφωνα με τη Παπάζογλου η φράση “*οικονομώ θάλαμους πατρός*” μπορεί συνδηλώνει, επίσης, έναν αιμομικτικό ερωτισμό (“ζω στον ίδιο νυφικό κοιτώνα μαζί του”).

θρήνου της Ηλέκτρας έχει αφομοιωθεί στη μοναχική μεταιχμιακότητα της νύφης. Μόνο που στην περίπτωση της Ηλέκτρας αυτή η μεταιχμιακότητα είναι μόνιμη. Ζει στους θαλάμους του παλατιού. Ωστόσο, δεν ανήκει εκεί. Θα έπρεπε να έχει κάνει τη μετάβαση στους θαλάμους του συζύγου της. Επειδή όμως ανήκει στους νεκρούς, στους θαλάμους του νεκρού πατέρα της, είναι αδύνατον να κάνει αυτή τη μετάβαση”.⁵⁵⁹ Η Ηλέκτρα, λοιπόν, αποφασίζει να «παντρευτεί» όχι ακριβώς τον Άδη αλλά τον νεκρό της πατέρα προτάσσοντας τη θυγατρική της ιδιότητα έναντι της προκαθορισμένης της κοινωνικής της αποστολής, δηλαδή του γάμου και της μητρότητας.⁵⁶⁰

Επιπροσθέτως, η φράση της *κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις* αποτελεί καθαρή υποδήλωση της αιώνιας παρθενίας της. Κανονικά, μια νιόπαντρη γυναίκα θρηνεί την απουσία της από την *πατρική τράπεζα*. Ωστόσο, η εικόνα της Ηλέκτρας να κάθεται συνεχώς στην τράπεζα του πατέρα της, αποτελεί διαστρέβλωση της γαμήλιας μετάβασης, και άρνηση της ίδιας να φύγει από τον *πατρικό* οίκο. Σύμφωνα με τον Ormand η *ανυμφεία* για την Ηλέκτρα είναι ταυτόχρονα πηγή πόνου αλλά και δύναμης. Η Ηλέκτρα παραμένει ηθελημένα σε κατάσταση μόνιμης παρθενίας προκειμένου να καταγγείλει πως η κατάστασή της αυτή είναι αποτέλεσμα της κακομεταχείρισης που υφίσταται από την μητέρα της και τον Αίγισθο και απόδειξη της διατάραξης που εκείνοι έχουν προκαλέσει.⁵⁶¹ Κατά την άποψη του Πετρίδη η Ηλέκτρα αποποιείται τον κοινωνικό της ρόλο ως *παρθένου* που προορίζεται να παντρευτεί και να τεκνοποιήσει, τόσο εξ ανάγκης, όσο και από επιλογή (δηλαδή και επειδή την εμποδίζουν η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος, αλλά και επειδή με την παρθενία της αποτελεί ζωντανή καταδίκη και πηγή συνεχούς κοινωνικής κατακραυγής για τους σφετεριστές). Μάλιστα, ο ίδιος μελετητής παρατηρεί πως η ηρωίδα περιμένει την επιστροφή του αδερφού της, Ορέστη με την ίδια λαχτάρα και πόθο με τον οποίο οφείλει κανονικά να προσδοκά τον γάμο της.⁵⁶²

Άλλο ένα θέμα που πρέπει να θίξουμε είναι ότι η μόνιμη παρθενία που επιβάλλει ηθελημένα η Ηλέκτρα στον εαυτό της, στιγματιζόταν στην Αθήνα της κλασικής περιόδου, όχι μόνο ως μια κατάσταση που δεν θεωρούνταν υποδειγματική, αλλά μπορούσε να θεωρηθεί κλινικά παθολογική.⁵⁶³ Σύμφωνα με τη Bakogianni ο υπερβολικός γόος και η υστερία της Ηλέκτρας, οφείλονται στην παρθενική της κατάσταση.⁵⁶⁴

559 Seaford (1991) 319.

560 Η άποψη αυτή ενισχύεται και από τον στίχο 452 όπου η Ηλέκτρα αφιερώνει τη *ζώνη* της, σύμβολο της παρθενίας, στον τάφο του Αγαμέμνονα, βλ. Ormand (1999) 64-65.

561 Ormand (1999) 67.

562 Πετρίδης, <https://antonispetrides.wordpress.com/2014/05/20/sophocles-electra-8/>

563 Buxton (2002) 165.

564 Bakogianni (2011) 37.

Στη συνέχεια του έργου, μαθαίνοντας για τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη, η Ηλέκτρα αποφασίζει να μετακινηθεί από τη λεκτική αντίσταση του θρήνου σε έναν πιο ενεργητικό ρόλο: να υποκαταστήσει τον αδερφό της στον ρόλο του τιμωρού, με άλλα λόγια να δολοφονήσει η ίδια τον Αίγισθο. Επιχειρώντας να στρατολογήσει και την αδερφή της τη Χρυσόθεμη (στ. 955-957) στο σχέδιό της, επικαλείται αξίες, τόσο θηλυκές όσο και αρσενικές, τόσο ιδιωτικές όσο και δημόσιες.⁵⁶⁵ Μέσα σε αυτές τις αξίες τοποθετεί και τον θεσμό του γάμου. Αυτό που είναι εντυπωσιακό είναι πως παρόλο που η ηρωίδα έχει αναφερθεί στον πόνο που της προκαλεί η στέρηση του γάμου, στη συζήτηση με την αδερφή της αγνοεί στην ουσία την προσωπική δυστυχία που της επιφέρει μια τέτοια κατάσταση και επικεντρώνεται στον θεσμό του γάμου ως ένα απλό υλικό-κοινωνικό ζήτημα το οποίο πρέπει να εκκινήσει τη δράση εναντίον του Αίγισθου. Συγκεκριμένα η Ηλέκτρα λέει στη Χρυσόθεμη πως όσο ο Αίγισθος είναι ζωντανός, εκείνες θα στερούνται τη δυνατότητα να παντρευτούν (στ. 962) και θα παραμένουν *ἄοικοι* χωρίς να μπορούν να εξασφαλίσουν τη συνέχεια του *οίκου* τους.⁵⁶⁶ (στ.963-966). Με άλλα λόγια, η Ηλέκτρα δεν αντιμετωπίζει την *ανυμφεία* της ως μια απώλεια που προκαλεί προσωπική θλίψη και πένθος, αλλά την αντιμετωπίζει ψυχρά ως πρόσχημα και ως μια σοβαρή έλλειψη η οποία θα επιλυθεί μόνο με τη δολοφονία του Αίγισθου.

Η Ηλέκτρα αν και σε όλο το έργο έχει συνείδηση της ακρότητας των πράξεων, του θρήνου της και της προσκόλλησης στον νεκρό πατέρα της δεν είναι σε θέση να τη θεραπεύσει, και ενδίδει παράφορα σε αυτήν. Σε αντίθεση με την Αντιγόνη η οποία στο τέλος του έργου, καθώς οδηγείται προς τον θάνατό της φαίνεται να λυγίζει συνειδητοποιώντας όσα χάνει ως ανύπαντρη κοπέλα, η Ηλέκτρα δε φαίνεται να μετανιώνει ποτέ.⁵⁶⁷ Ακόμα και μετά τη μητροκτονία και την επικείμενη δολοφονία του Αίγισθου, όταν καλείται να αντικαταστήσει το πένθος με τη χαρά, εμφανίζεται ανίκανη να διαχειριστεί τη χαρά της και οδηγείται σε έναν ακόμα πιο κοφτερό παροξυσμό από εκείνον του πένθους της. Η χαρά της την οδηγεί σε μια συμπεριφορά τόσο άγρια, ώστε να της αφαιρεί και την όποια αυτοσυνειδησία χαρακτήριζε τον εαυτό της, όσο ακόμη βρισκόταν υπό το συναισθηματικό κράτος του θρήνου. Όπως στο πένθος της έτσι και στη χαρά της, η Ηλέκτρα εκτροχιάζεται εντελώς σε σχέση με τα πρόσωπα που κανονικά θα της άρμοζαν, τα πρόσωπα που θα μπορούσαν να την εντάξουν στην κοινότητα: αυτό της ευγενούς, αυτό της κόρης, αυτό της γυναίκας. Σε αυτή της τη συμπεριφορά πρέπει να αποδοθεί και το γεγονός πως ο Σοφοκλής αποφεύγει να την “αποκαταστήσει” μέσω ενός γάμου με τον Πυλάδη: αυτός ο γάμος θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι τελικά θεραπεύει τα ελλείμματα του εαυτού, παρέχοντάς του μια καινούρια

565 Foley (2001) 160 & Πετρίδης, https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/03/sophocles_electra_3/

566 Μάντζιου (1995) 80 & Foley (2001) 163-164.

567 Παπάζογλου (2014) 398.

ταυτότητα, με την οποία μπορεί να ενταχθεί στην κοινότητα. Ωστόσο, η Ηλέκτρα δεν μπορεί να κατακτήσει ποτέ ένα τέτοιο πρόσωπο.⁵⁶⁸

Συμπεράσματα

Κύριος στόχος της παρούσας εργασίας, όπως ορίστηκε από την εισαγωγή, ήταν να μελετηθεί ο θεσμός του γάμου κατά την περίοδο της κλασικής εποχής στην πόλη της Αθήνας, να αναλυθεί η λειτουργία του ως δραματικού μοτίβου στην αρχαία ελληνική τραγωδία του 5ου αιώνα π. Χ. και συγκεκριμένα σε τρεις από τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, και, τέλος, να μελετηθεί η γαμήλια αττική αγγειογραφία της κλασικής περιόδου. Αν και δεν εξετάστηκε το σύνολο των αρχαίων φιλολογικών και γραπτών πηγών ούτε και όλες οι αγγειογραφικές παραστάσεις που σώζονται προσπαθήσαμε να καταλήξουμε, όπου αυτό ήταν δυνατό σε κάποια συμπεράσματα.

⁵⁶⁸ Παπάζογλου (2014) 399.

Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι να παρουσιαστούν συνοπτικά τα κυριότερα πορίσματα των επιμέρους ενοτήτων, αλλά και να επιχειρηθεί μια συνδυαστική μελέτη τους, προκειμένου να εξαχθούν ορισμένα γενικότερα συμπεράσματα σε σχέση με τον θεσμό του γάμου στην Αθήνα της κλασικής περιόδου.

Ο θεσμός του γάμου από τα ομηρικά έπη έως τα κλασικά χρόνια αποτέλεσε μια σημαντική έκφανση του ιδιωτικού βίου και ένα από τα κυριότερα μεταβατικά στάδια της ζωής του ανθρώπου. Κυρίως για τη γυναίκα ο γάμος και κατ' επέκταση η μητρότητα όριζαν τη μετάβασή της στην ενήλικη ζωή και αποτελούσαν την κύρια και ουσιαστική βάση της θέσης της και τον βασικό λόγο ύπαρξής της, εφόσον μέσω αυτών, εξασφάλιζε και εγκαθίδρυε μια κοινωνική θέση και αναγνώριση στη γυναικεία της ύπαρξη.

Ο θεσμός του γάμου κατά την κλασική περίοδο αποτελούσε κυρίως μια κοινωνική σύμβαση με οικονομικές, πολιτικές και πρακτικές προεκτάσεις και με απώτερο στόχο τη διαιώνιση της οικογένειας στα πλαίσια της αναπαραγωγής νόμιμων πολιτών. Αν και ο γάμος ως πράξη δεν ήταν συνδεδεμένος με την επίσημη θρησκευτική ζωή, δηλαδή δεν τελούνταν μέσα σε ναούς, ωστόσο, προκειμένου να εξασφαλιστεί για τους άμεσα εμπλεκόμενους η θείκη εύνοια και προστασία, απαιτούνταν η τέλεση διαφόρων τελετουργικών εθίμων και θυσιών. Απώτερος σκοπός των συγκεκριμένων τελετουργικών ήταν κυρίως η διευκόλυνση της μετάβασης της γυναίκας στη νέα ιδιότητα της συζύγου και μητέρας.

Για την ακριβή αλληλουχία των τελετουργικών εκδηλώσεων και εθίμων που συνιστούσαν τον αττικό γάμο δεν υπάρχει κάποια ακριβής και συνοπτική περιγραφή. Οι κυριότερες πληροφορίες προέρχονται από επιμέρους περιγραφές σε όλων των ειδών τα γραπτά κείμενα και από παραστάσεις μελανόμορφων και ερυθρόμορφων αγγείων.

Σύμφωνα με τις πηγές αυτές, λοιπόν, το γαμήλιο εθιμοτυπικό της Αθήνας των κλασικών χρόνων διαρκούσε πιθανόν τρεις ημέρες, ήταν δηλαδή μοιρασμένο σε τρία στάδια με ανάλογη διάρκεια: τα *προαύλια* ή *προτέλεια* ή *προγάμια* ή *άπαρχαί*, τον *κυρίως γάμο* και τα *επαύλια* ή *μεταύλια* ή *άπαύλια*. Ωστόσο, το ουσιώδες στοιχείο και απαραίτητος όρος για την εγκυρότητα και τη νομιμότητα ενός γάμου ήταν η *έγγυη*, η προφορική, επίσημη όμως, υπόσχεση γάμου που έδινε ο κηδεμόνας της νύφης στον μέλλοντα γαμπρό και η οποία επικυρωνόταν με μια χειραψία. Οι νεαρές κοπέλες παντρεύονταν σε δυσανάλογα νεότερη ηλικία από εκείνη των ανδρών, ενώ η παρουσία τους στη διαδικασία της *έγγυης* ήταν εντελώς περιττή, εφόσον η συγκατάθεσή τους για τον γάμο δεν ήταν υποχρεωτική. Με άλλα λόγια ο γάμος δεν αποτελούσε ελεύθερη επιλογή της γυναίκας, αλλά του

πατέρα ή κηδεμόνα της. Η Αθηναία περνούσε από τον έναν *οίκο* στον άλλον άφωνη και άβουλη, υποταγμένη στην έννομη αθηναϊκή τάξη.

Όσον αφορά την πρώτη ημέρα του γάμου, από φιλολογικές και αρχαίες πηγές πληροφορούμαστε πως περιλάμβανε τα έθιμα προετοιμασίας. Συγκεκριμένα, διοργανώνονταν κάποιες μικρές γαμήλιες τελετές με θρησκευτικό και εξαγνιστικό χαρακτήρα, όπως: α) τα *Προτέλεια* και οι *Άπαρχαί*, θυσίες που προσφέρονταν στους θεούς, β) η *λουτροφορία*, η πομπική παρέλαση μεταφοράς του νερού για το γαμήλιο λουτρό από την Εννεάκρουνο πηγή, και γ) το έθιμο του τελετουργικού ύπνου με τον *παϊ άμφιθαλή*.

Την επόμενη μέρα λάμβανε χώρα η καθεαυτή γιορτή της γαμήλιας τελετής, ο κυρίως γάμος (*έκδοσις*). Στον γυναικωνίτη γινόταν ο στολισμός της νύφης, ενώ το κυρίως μέρος της γαμήλιας εθιμοτυπίας ξεκινούσε με τη *γαμοδαισία*, ήτοι το το γαμήλιο συμπόσιο, που διοργάνωνε ο πατέρας της νύφης στον *οίκο* του και στο οποίο συνέτρωγαν άνδρες και γυναίκες μαζί. Το συμπόσιο αποτελούσε την πρώτη δημόσια κοινή εμφάνιση του νεόνυμφου ζεύγους, ενώ κατά τη διάρκειά του πραγματοποιούνταν ίσως και η εορταστική τελετή των *ανακαλυπτηρίων*, της αφαίρεσης δηλαδή του νυφικού *πέπλου* και της αποκάλυψης του προσώπου της νύφης στον γαμπρό και στους καλεσμένους. Την ίδια ημέρα γινόταν και η γαμήλια πομπή, η μεταφορά δηλαδή της νύφης στον νέο της *οίκο*, η οποία πραγματοποιούνταν με τη συνοδεία μουσικής και χορού. Με την άφιξη της πομπής στον *οίκο* του γαμπρού ολοκληρωνόταν το τελετουργικό μέρος της *έκδόσεως*. Στη συνέχεια, συντελούνταν μια σειρά συγκεκριμένων ιεουργιών και εθίμων, που είχαν ως στόχο την ευκολότερη ενσωμάτωση της νύφης στη νέα και ξένη προς αυτή συζυγική εστία. Ένα από αυτά ήταν τα *καταχύσματα*, όπου οι γονείς του γαμπρού έραιναν τους νεόνυμφους με διάφορους καρπούς και νομίσματα, τα οποία απέβλεπαν στην απόκτηση απογόνων αλλά και υλικών αγαθών κατά τη γαμήλια συμβίωσή τους. Στη συνέχεια, οι νεόνυμφοι οδηγούνταν στον νυφικό *θάλαμο*, έξω από τον οποίο περνούσαν όλη τη νύχτα οι φίλοι της νύφης και του γαμπρού, τραγουδώντας τα επιθαλάμια τραγούδια και χορεύοντας τον *θυροκοπικό* ή *κρουσίθυρο* χορό.

Από τη στιγμή που η νύφη είχε μπει στο σπίτι του γαμπρού για να συγκατοικήσουν, ολοκληρωνόταν ο γάμος. Με άλλα λόγια, ένας αττικός γάμος, ολοκληρωνόταν μόνο εφόσον πληρούνταν και τα τρία στάδια της *«εγγύης»*, της *«έκδοσης»* και της *«συνοίκησης»*.

Η τρίτη μέρα που ακολουθούσε την τέλεση του γάμου, ονομαζόταν *Έπαύλια*. Την ημέρα αυτή οι συγγενείς της νύφης σχημάτιζαν επίσημη πομπή, φέρνοντας στον *οίκο* του γαμπρού τα *έπαύλια* δώρα στους νεόνυμφους. Την τρίτη μέρα της γιορτής των *Απατουρίων* γινόταν η επίσημη ένταξη της νύφης στη *φρατρία* του συζύγου της, μέσω μιας γαμήλιας θυσίας και ενός γεύματος, που

τελούνταν από μέρους του γαμπρού προς τιμήν των *φρατέρων*. Τέλος, οχτώ μέρες μετά τον γάμο, γινόταν ο *Αντίγαμος*, κατά τον οποίο οι νιόπαντροι πήγαιναν στον πατρικό οίκο της νύφης, όπου, μαζί με άλλους καλεσμένους, έτρωγαν και γλεντούσαν.

Συνδυάζοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία, συμπεραίνουμε εύκολα πως η θέση της γυναίκας στο όλο τελετουργικό του γάμου αντικατοπτρίζει την κοινωνική της θέση στην Αθήνα των κλασικών χρόνων. Η γυναίκα της Αθήνας ήταν μια αιώνια ανήλικη, που είχε σε όλη της τη ζωή έναν κηδεμόνα και η άποψη αυτή ενισχύεται και από το ότι ο γάμος της δεν ήταν μια ελεύθερη επιλογή από εκείνη. Το ιδανικό πρότυπο για την ανύπαντρη κοπέλα ήταν να ζει περιορισμένη με σωφροσύνη και *αιδώ* στον *οίκο* του πατέρα της. Η μοναδική αποδεκτή άποψη για τη ζωή μιας Αθηναίας ήταν η μεταβίβαση από τον πατρικό *οίκο* στον *οίκο* του συζύγου. Σε όλα τα στάδια του γάμου η νύφη παρουσιάζεται ως μια άβουλη, παθητική φιγούρα, με μοναδικό σκοπό να διαβεί όλα τα στάδια και με τη “βοήθεια” όλων των συμβολικών τελετουργικών εθίμων να ενσωματωθεί στον νέο της *οίκο*.

Εξαιτίας της έλλειψης γραπτών πηγών, η εικονιστική αναπαράσταση του θεσμού του γάμου σε παραστάσεις γαμήλιων αγγείων μας επιτρέπει σε μεγάλο βαθμό να γνωρίσουμε καλύτερα τα ουσιαστικά γνωρίσματα της γαμήλιας τελετουργίας. Μέσα από την επιλογή ή την παράλειψη, τον τονισμό ή την παραμέληση από μέρους των αγγειογράφων των διαφόρων σταδίων του γαμήλιου τυπικού, παίρνουμε σημαντικές πληροφορίες, που φωτίζουν ιδιαίτερα τα τελετουργικά έθιμα του γάμου, αλλά και τη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία.

Τα κυριότερα γαμήλια αγγεία, τα οποία χρησίμευαν στο τελετουργικό του γάμου ή δίνονταν ως δώρα, ήταν ο *γαμικός λέβης* και η *λουτροφόρος*. Απεικόνιζαν ποικίλα γαμήλια εικονογραφικά μοτίβα, από τα οποία φάνηκε να πρωταγωνιστούσαν, οι σκηνές στολισμού της νύφης, οι παραστάσεις γαμήλιας πομπής και οι σκηνές των *Έπαυλιών*. Το γεγονός αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως κατά την κλασική περίοδο οι αγγειογράφοι πρόβαλλαν όλο και περισσότερο την ιδιωτική ζωή και κυρίως τη ζωή της γυναίκας στο εσωτερικό του γυναικωνίτη. Επίσης, είναι αξιοπαρατήρητο πως σε όλες τις γαμήλιες παραστάσεις το επίκεντρο είναι η νύφη, η ανάδειξη της ομορφιάς της, αλλά και η απόδοση ενός σωστού προτύπου νύφης, ενώ η απεικόνιση του γαμπρού συναντάται σπάνια.

Πράγματι, κατά την κλασική περίοδο, και ιδίως μετά το 480 π. Χ. οι ερυθρόμορφοι αγγειογράφοι ανανέωσαν το θεματολόγιο της γαμήλιας εικονογραφίας. Οι ερυθρόμορφες γαμήλιες παραστάσεις του τέλους του 5ου και του 4ου αι. π. Χ. εξελίχθηκαν από τον συμβολικό-αυστηρό τύπο των μελανόμορφων παραστάσεων της αρχαϊκής εποχής σε εικονογραφικό-περιγραφικό τύπο,

δείχνοντας τις περισσότερες φορές τα πράγματα πιο εξιδανικευμένα από ότι ήταν στην πραγματικότητα και παρουσιάζοντας μια ιδεαλιστική και στερεότυπη εικόνα του αθηναϊκού γάμου. Έτσι, δεν προκαλεί εντύπωση πως στα κλασικά ερυθρόμορφα αγγεία, σε αντίθεση με τα μελανόμορφα της αρχαϊκής περιόδου όπου οι παραστάσεις ήταν απλώς περιγραφικές και πολύ αυστηρές, απεικονίζονται ρομαντικές στιγμές, όπου ο γαμπρός ανταλλάσσει βλέμματα με τη νύφη και την κρατάει από το χέρι. Ταυτόχρονα τονίζεται η ομορφιά της νύφης, ως μέσο το οποίο μπορεί να εμπνεύσει τη θελκτικότητα και το πάθος στον γαμπρό, διασφαλίζοντας έτσι την τεκνοποιία. Επιπροσθέτως εμφανίζονται για πρώτη φορά στις αγγειογραφικές συνθέσεις, κυρίως στις παραστάσεις γαμήλιας προετοιμασίας της νύφης, η θεά Αφροδίτη και ο φτερωτός θεός Έρωτας, είτε για να πείσουν τη νύφη να να προβεί στη μετάβαση από παρθένο σε γυνή είτε για να τονίσουν την ιδεατή γυναικεία ομορφιά. Έτσι, παρά τις δυσκολίες που εμπειρείχε η μετάβαση μιας νεαρής κοπέλας από την παρθενία στην έγγαμη ζωή, όταν αυτή βιωνόταν στην πραγματική ζωή, οι παραστάσεις των ερυθρόμορφων αγγείων προέκριναν μια θετική, σε γενικές γραμμές, άποψη της γαμήλιας διαδικασίας.

Η καλλιτεχνική αυτή μεταλλαγή του γαμήλιου τυπικού μέσω της δημιουργίας μιας ωραιοποιημένης εικόνας, αντικατόπτριζε την αλλαγή ολόκληρης της αθηναϊκής κοινωνίας απέναντι στο θεσμό του γάμου. Συγκεκριμένα, οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της κλασικής περιόδου, ιδιαίτερα η επικράτηση της δημοκρατίας, ο νόμος *περί επιγαμίας* του Περικλή (451-450 π.Χ.), αλλά και ο Πελοποννησιακός Πόλεμος οδήγησε σε μια άνοδο της γυναικείας δυναμικής και χειραφέτησης, η οποία αποτυπώθηκε και στο πολιτιστικό επίπεδο. Ωστόσο, μετά την ανάλυση των εξεταζόμενων αγγειογραφικών παραστάσεων έγινε κατανοητό πως παρά την έως κάποιον βαθμό χειραφέτηση των γυναικών σε κοινωνικό επίπεδο και παρά την αλλαγή της ερυθρόμορφης εικονογραφίας, όσον αφορά τον θεσμό του γάμου, προς το ρομαντικότερο, η ισαξία και η ανθρώπινη συντροφικότητα που δημιουργείται μέσα από τη συζυγία, ανάμεσα στον άντρα και στη γυναίκα, δεν υφίσταται απεικονιστικά. Αντίθετα μπορούμε να ισχυριστούμε πως στην κλασική γαμήλια ερυθρόμορφη αγγειογραφία η εικόνα της ανδρικής κυριαρχίας και της υπόταξης πάνω στη γυναίκα είναι πιο εμφανείς, ενώ η αλλαγή προς το ρομαντικότερο είναι μόνο φαινομενική. Η νύφη απεικονίζεται τις περισσότερες φορές ως ένα αντικείμενο στη διάθεση του άντρα, μια παθητική φιγούρα η οποία χειραγωγείται και κατευθύνεται από τον έναν *κύριο* στον άλλον, εικόνα που υποδηλώνει άμεσα τη θέση της στην κλασική εποχή.

Σε αντίθεση με την αθηναϊκή πραγματικότητα της κλασικής εποχής και την απεικόνιση των γυναικών στις ερυθρόμορφες αγγειογραφίες, στην αρχαία τραγωδία, η γυναίκα μεταβαίνει από τη

θέση του παθητικού αντικειμένου σε αυτή του υποκειμένου. Από σύζυγος και μητέρα, υποκείμενη στην εξουσία του “κυρίου” της και τοποθετημένη στο περιθώριο της αθηναϊκής κοινωνίας, μετατρέπεται σε κεντρικό πρόσωπο της θεατρικής δράσης. Ο θεσμός του γάμου, ο οποίος αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες εκφάνσεις του ιδιωτικού βίου (ιδιαίτερα των γυναικών) και από τις σημαντικότερες τελετουργίες μετάβασης στην Αθήνα της κλασικής περιόδου, αποτελεί κεντρικό θεματικό άξονα αρκετών τραγωδιών. Τις περισσότερες φορές στις τραγωδίες, και κυρίως στις τραγωδίες του Σοφοκλή, ο θεσμός του γάμου υπονομεύεται και η ισορροπία του *οίκου* ανατρέπεται. Εκείνο που ενδιέφερε κυρίως τους τραγικούς ποιητές δεν ήταν να παρουσιάσουν στα δράματά τους την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα των γυναικών κατά την περίοδο των κλασικών χρόνων, αλλά να παρουσιάσουν γυναικείες φωνές και καταστάσεις που ξέφευγαν από τα συνήθη, παρέκκλιναν από την κοινωνική νόρμα και εισέφεραν κάτι διαφορετικό στο έργο.

Στις *Τραχίνιαι*, η Δηιάνειρα φαίνεται εκ πρώτης όψεως να εκπροσωπεί τις αξίες του γάμου και του *οίκου*. Αρχικά, προβάλλεται ως μια τυπική κατά τα θέσμιμα του γένους και της κοινωνικής της θέσης γυναίκα του 5ου αι. π.Χ., πιστή και πειθήνια στον σύζυγό της, με μια λέξη *σώφρων*. Μόνιμη και μοναδική έγνοιά της είναι η διατήρηση της οικογένειάς της και η ασφάλεια και η σταθερότητα του *οίκου* της. Στη συνέχεια όμως της τραγωδίας μεταβαίνει σε μια πλήρης βίαιη μεταστροφή, με σκοπό να περιφρουρήσει τον *οίκο* της από την εισβολή μιας νέας γυναίκας, προασπίζοντας ταυτόχρονα και τη δική της θέση μέσα σε αυτόν ως τη νόμιμη σύζυγο. Οδηγείται, όμως, σε ένα καταστροφικό αποτέλεσμα, στον θάνατο του συζύγου της, με αποτέλεσμα την πλήρη καταστροφή του γάμου και του *οίκου* της. Η Δηιάνειρα υποσκάπτει μόνη της τον *οίκο* της στην προσπάθειά της να υπερασπίσει τα νόμιμα δικαιώματά του.

Στην *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα*, η άρνηση των δύο ομώνυμων ηρωίδων να παντρευτούν διαρρηγγύνει κάθε δεσμό με τις παραδοσιακές αντιλήψεις του 5ου αιώνα π. Χ., γύρω από το ζήτημα του γάμου και του κοινωνικού ρόλου των γυναικών γενικότερα. Και δύο *παρθένες* ηρωίδες παρουσιάζονται σε ένα μεταιχμιακό σημείο ως εν δυνάμει νύφες που βρίσκονται ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, χωρίς να κατέχουν κανένα. Η μέλλουσα νύφη, έχοντας εγκαταλείψει την προστασία του πατρικού *οίκου* και χωρίς ακόμα να απολαμβάνει την ενσωμάτωση στον συζυγικό, θεωρούνταν ότι βρισκόταν σε μια ενδιάμεση κατάσταση, σε ένα θεσμικό “διάκενο”, όπου προσωρινά, βρίσκεται στερημένη οποιασδήποτε ταυτότητας: “απρόσωπη”. Έτσι, αν η γαμήλια τελετή περιλάμβανε ένα μεταιχμιακό στάδιο ανάμεσα στο status της παρθένας κόρης και το status της συζύγου, όπου το υποκείμενο ήταν επικίνδυνα ακαθόριστο, τόσο η Αντιγόνη όσο και η Ηλέκτρα είναι κάτι σαν “μαύρες” νύφες, καθώς η “διαστρεβλωμένη” μεταιχμιακότητα του πένθους τους αντανακλά και τη

“διαστρεβλωμένη” μεταιχμιακότητα τους ως υποψήφιων συζύγων. Όπως είναι ανίκανες να βγουν από το πένθος τους και να επανενταχθούν στον κόσμο των ζωντανών, έτσι εμφανίζονται ανίκανες να βγουν από τον *οίκο* του πατέρα τους και να ενταχθούν στον *οίκο* ενός συζύγου.⁵⁶⁹ Η άρνησή τους απέναντι στον γάμο, μάλιστα, έχει και για τις δύο ηρωίδες μια ιδιαίτερη σημασία, εφόσον ως *ἐπίκληροι* κόρες έχουν την αποκλειστική ευθύνη της εξασφάλισης κληρονόμων για τον πατρικό τους *οίκο*. Επομένως η πράξη τους αποκτά παρεμβατικό χαρακτήρα και ως προς τα θέματα της *πόλεως*, της οποίας η συνέχεια και σταθερότητα βασιζόνταν στην ύπαρξη νέων πολιτών, μέσω του γάμου και της τεκνοποίησης.

Μιλώντας πιο συγκεκριμένα, η Ηλέκτρα, έχοντας απεμπολήσει ηθελημένα την προκαθορισμένη της κοινωνική αποστολή, δηλαδή τον γάμο και τη μητρότητα, εν μέρει λόγω των απαγορεύσεων της μητέρας της και του Αίγισθου και εν μέρει ως αντίμετρο στην καταπίεση, γίνεται τροπον τινά νύφη του νεκρού πατέρα της, κολλημένη σε μια διηνεκή θρηνητική αγωνία.⁵⁷⁰ “Νύφη” του Άδη γίνεται και η Αντιγόνη, αφού προτιμά έναν νεκρό αδερφό από μια ζωή συζύγου. Η τραγική *παρθένος* ηρωίδα πεθαίνει νωρίς, ανταλλάσσοντας τον γάμο της με τον θάνατο και παρουσιάζεται ως η εν δυνάμει μητέρα και σύζυγος που δε θα καταφέρει ποτέ να μεταβεί στον συζυγικό της *οίκο* και δε θα βιώσει ποτέ τη νέα προσωπική και κοινωνική πραγματικότητα για την οποία προετοιμαζόταν σε όλη της τη ζωή. Σε αντίθεση όμως με την Ηλέκτρα, η οποία δε φαίνεται να μετανιώνει σε κανένα σημείο του έργου για την *ανυμφεία* της, η Αντιγόνη θρηνεί για τον επικείμενο θάνατό της και τη μη πραγματοποίηση του γάμου της.

569 Παπάζογλου (2014) 395-396.

570 Πετρίδης, <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/05/23/secondary-characters/>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Ακαμάτης, Ν., (2016).“Ερυθρόμορφη πελίκη του Ζωγράφου της Γαμήλιας πομπής στο αρχαιολογικό μουσείο της Πέλλας”, στο: Μ. Γιαννοπούλου- Χ. Καλλίνη (επίμ.) *Τιμητικός τόμος για την Σ. Δρούγου, Ηχάδιν Ι*, Αθήνα 100-114.
- Ανδρεάδης, Γ., (2008). *Αντιγόνη 2.Δραματουργική ανάλυση-Αρχαίο κείμενο-Μετάφραση*, Λιβάνης, Αθήνα.
- Αντωνίου, Α., (1986). “Το τελετουργικό του γάμου στην αρχαία Ελλάδα”, *Αρχαιολογία* 21, 26-27.
- Βαλάκας, Κ., (2010). “Η παθολογία της Ηλέκτρας του Σοφοκλή”, *Αρχαιολογία* 118, 41-45.
- Βερέττας, Μ., (2006). *Ο γάμος στην αρχαία Ελλάδα*, Βερέττα, Αθήνα.
- Blanck, H., *Einführung in das Privatleben der Griechen und Romer*, 1996. [Ελλ. Έκδ. *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*, μτφρ. Μουστάκα Α., (β' έκδ., ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2007)].
- Βρεττός, Λ., (2003). *Γάμος, γέννηση, θάνατος στην αρχαία Ελλάδα*, Σαββάλας, Αθήνα.

Buxton, R., *Imaginary Greece*, 1994 [Ελλ. Έκδ. *Όψεις του φαντασιακού στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Τ. Τυφλόπουλος (εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002)].

Γιαννάκης, Γ. Κ., “Το ποιητικό μοτίβο “γάμος-θάνατος” στην αρχαία ελληνική και την ινδοευρωπαϊκή”, *Φιλολογία* 27, 93-113.

Γιόση, Μ. Ι., (1996). *Μύθος και λόγος στον Σοφοκλή*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Γκαστή, Ε., (1990). *Κοινές ανθρωπολογικές θέσεις στον Σοφοκλή και στους Σοφιστές*, Ιωάννινα, (Διδακτορική Διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Γκιρτζή, Μ., (2008). “Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στο γάμο”, *ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ & ΤΕΧΝΕΣ* 109, 52-60.

Δελικωστόπουλος, Σ., (2007). *Η γυναίκα όταν χιζόταν ο πολιτισμός*, Λιβάνη, Αθήνα.

Δημάκης, Π. Δ., (1986). *Αττικό Δίκαιο Ι: Το οικογενειακό δίκαιο της Αθήνας κατά τους κλασικούς χρόνους*, Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα.

Δημάκης, Π. Δ., (1986). “Οι Αττίδες του Ε’ και του Δ’ π. Χ. αιώνα”, *Αρχαιολογία* 21, 19-22.

Δρομάζος, Στ. Ι., (1994). *Αρχαίο Δράμα, Αναλύσεις*, Κέδρος, Αθήνα.

Easterling P. E. *Sophocles Trachiniae*, Cambridge University Press, 1982 [Ελλ. Έκδ. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, μτφρ. Π. Μ. Φαναράς, (εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996)].

Ζαφειροπούλου, Θ. Κ., (2003). “Γαμικός λέβης από τις Αχαρνικές Πύλες”, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 54 (1999), Αθήνα.

Hall, E., (2012). “Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας” στο: P. E. Easterling (επίμ.) *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Α.Ρόζη-Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

Ιακώβ, Δ. Ι., (1998). *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα.

Ιμβριώτη, Ρ., (1922). *Η Αθηναία στον Ε' και Δ' αιώνα π.Χ.*, Αθήνα, Αθήνα.

Καββαδίας, Γ. Γ., (1992). *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*, (Διδακτορική Διατριβή) Θεσσαλονίκη.

Καββαδίας, Γ. Γ., (2000). “Ο Ζωγράφος του Sabouroff”, στο: Κυπραία Ε. (επιμ.) *Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου 71*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα.

Καιροφυλάς, Κ.- Τζουμελέας, Στ.-Μώρος, Ευ., (2010). *Ξενοφών ο Αθηναίος. Απολογία Σωκράτους. Συμπόσιο. Αγησίλαος. Οικονομικός. Πόροι/ Ξενοφών*, Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.

Kauffmann-Σαμαρά, Α., (1985). “Η μουσική στο γάμο της αρχαίας Ελλάδας”, *Αρχαιολογία* 14, 16-28.

Καψάλης, Γ., (1988). *Σοφοκλή Αντιγόνη*, Αθήνα.

Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy*, Associated Book Publishers LTD, London, 1939 [Ελλ. Έκδ. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ζενάκος Λ., (εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 2005)].

Κόκκου-Βυρίδη, Κ., (2010). *Μελανόμορφα γαμήλια αγγεία από τις πυρές θυσιών στο Ιερό της Ελευσίνας*, Η εν Αθήναις αρχαιολογική εταιρεία, Αθήνα.

Κολόμποβα, Κ. Μ.- Οζερέτσκαια, Ε. Λ., (1988). *Η καθημερινή ζωή στην αρχαία Ελλάδα: Με 29 εικόνες εντός κειμένου και 5 σχέδια*, μτφρ. Ζωΐδης Γ., Παπαδήμα, Αθήνα.

Κυριακού-Ζαφειροπούλου, Θ., (1999). “Γαμικός Λέβης από τις Αχαρνικές Πύλες”, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 54, Αθήνα, 155-172.

Κωστάρης, Β., (1997). *Γυναικείες Μορφές της Αρχαίας Τραγωδίας*, Δοκίμιο, Αθήνα.

Λιακόπουλος, Ι., (1999). *Η νομοθεσία της αρχαίας Αθηναϊκής Πολιτείας*, Κυρομάνος, Θεσσαλονίκη.

Lissarrague, F. Les mysteres du gynecée. [Ελλ. Έκδ. “Εικόνες του γυναικωνίτη” στο: Ρ. Veyne κ.α., *Τα μυστήρια του γυναικωνίτη*, μτφρ. Βουτσοπούλου Λ., (εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2008,147-165)].

Loraux, N., Façons tragiques de tuer une femme, Hachett, 1985. [Ελλ. Έκδ. *Βίαιοι Θάνατοι γυναικών στην Τραγωδία*, μτφρ. Ροβάτσου Α., (εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1995)].

MacDowell, D. M., The Law in Classical Athens 2003. [Ελλ. Έκδ. *Το δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, (εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 2009)].

Μανακίδου, Ε., - Μανακίδου, Φ., (2016). *Εν οίκω και εν δήμω* (No. IKEEBOOK-2016-065), Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράματα και Βοηθήματα.

Μαντάς Κ., (2007). “Οψεις του θεσμού του γάμου στην αρχαιότητα”, *Αεροπόρος* No 75, 25-31.

Μάντζιου, Μ., (1995). *Η έννοια της τιμής στην Ηλέκτρα του Σοφοκλή*: μέρος Β΄.

Μαρκαντωνάτος, Α., (2012). “Αρχαίο ελληνικό θέατρο και αθηναϊκή πόλη” στο: Μαρκαντωνάτος, Α., - Λ. Πλατυπόδης (επίμ) *Θέατρο και Πόλη: Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, Gutenberg, Αθήνα.

Μερκενίδου, Ε., (2005). *Το Απολλώνιο της πλάνης και του ονείρου*, University Studio Press, Αθήνα.

Μίσιου, Α. (1999). “Γυναίκες και Πολίτες στην κλασική Αθήνα”, στο: *Φύλο των δικαιωμάτων. Εξουσία, Γυναίκες και Ιδιότητα του Πολίτη*. Πρακτικά Ευρωπαϊκού Συνεδρίου (9-10 Φεβρουαρίου 1996). Κέντρο Γυναικείων Μελετών και Ερευνών Διοτίμα, Νεφέλη, Αθήνα.

Mosse, C., *La femme dans la Grece antique*, Albin Michel S.A., 1983. [Ελλ. Έκδ. *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Δ. Στεφάνης, 3^η εκδ., (εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 2002)].

Μπάρμπας, Ι., (2001). *Σοφοκλής. Αντιγόνη*, Ζήτρος, Αθήνα.

Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σ., (2011). “Νύφες του Άδη ή Μαινάδες του Διονύσου: Περιπτώσεις αντιστροφής του γάμου με τον θάνατο στην αρχαία Τραγωδία”, *Ελληνικά* 61.2, 193- 231.

Ξενίδου-Schild, Β., (2001). *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα: Καταδίκη μνήμης*, Ερμής, Αθήνα.

Παπαδοπούλου, Θ., (2008). “Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση”, στο: Μαρκαντωνάτος Α. (επίμ) *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και Πράξη*, Gutenberg, Αθήνα.

Παπάζογλου, Ε., (2014). *Το πρόσωπο του πένθους: Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα.

Παπαθανασίου, Α., (2010). *Γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Νέδα, Αθήνα.

Πετροπούλου, Α., (2000). “Οικογενειακοί θεσμοί”, στο: *Δημόσιος και ιδιωτικός βίος στην Ελλάδα Ι: Από την αρχαιότητα έως και τα μεταβυζαντινά χρόνια*, τόμ. Α΄, ΕΑΠ, Πάτρα, 279-302.

Redfield, J. (1996). “Homo domesticus”, στο: *Ο Έλληνας Άνθρωπος*, μτφρ. Χ. Τασάκος, 2^η έκδ., Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

Reinsberg, C., *Hetarentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, 1989. [Ελλ. Έκδ. *Γάμος, Εταίρες και Παιδεραστία στην αρχαία Ελλάδα: Με 120 εικόνες και σχέδια*, μτφρ. Γεωργοβασίλης Δ.Γ. - Pfreimter M., (εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1999)].

Robertson, M., *The Art of Vase-painting in classical Athens*. [Ελλ. Έκδ. *Η τέχνη της αγγειογραφίας στην κλασική Αθήνα*, μτφρ. Μ. Καραμπατέα-Μ. Κόμβου, (εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, 2001)].

Sabetai, V., (2009). “Οι γυναίκες και ο κύκλος της ζωής: οι τελετουργικοί ρόλοι των γυναικών στον κύκλο της ζωής”, στο: Κάλτσας, Ν. - Shapiro, Α. (επίμ.), *Γυναικών λατρείες: Τελετουργίες και καθημερινότητα στην Κλασική Αθήνα*, Κοινοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Ωνάσης – ΥΠΠΟ, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Νέα Υόρκη, 286-297.

Seaford, R., *Resiprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-Stage*, 1994. [Ελλ. Έκδ. *Ανταπόδοση και Τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφρ. Β. Λιαπής, (εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2003)].

Τοπούζης, Κ., (1997). *Σοφοκλής. Ηλέκτρα*, Επικαιρότητα, Αθήνα.

Τσοκανά, Κ. (2008). *Χρήσεις αττικών αγγείων κατά τους αρχαίους και κλασικούς χρόνους με βάση την εικονογραφική και γραπτή παράδοση*, (Διδακτορική Διατριβή), ΑΠΘ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.

Vernant J.-P., *Myth et Societe en Grece ancienne*. 1974. (Ελλ. Έκδ. *Μυθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αλεξοπούλου Κ., (εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005)].

Winnington-Ingram, R. P., *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge University Press, 1980. [Ελλ. Έκδ. *Σοφοκλής. Ερμηνευτική Προσέγγιση*, μτφρ. Ν. Κ. Πετρόπουλος- Χ. Φαράκλας (εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1999)].

Χατζόπουλος, Χ., (1990). *Το ιερό Μυστήριο του γάμου: οι μικτοί γάμοι*, Αποστολική Διακονία, Αθήνα.

Ξενόγλωσση

Avagianou, A., (1991). *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, Peter Lang, New York.

Badnall, T. P., (2008). *The Wedding Song in Greek Literature and Culture*, PhD diss. Nottingham.

Bakogianni, A. (2011). "Electra. Ancient and modern aspects of the reception of the tragic heroine", *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, iii-250.

Beats, K.A., (2012). *Size, Surface and shape: Experiencing the Athenian Vase*, Doctoral dissertation, University of Warwick.

Blondell, R.- Gamel, M. K. - Rabinowitz, N. S. - Zweig, B., (1999). *Women on the edge, four play by Euripides, Alcestis, Medea, Hele"n, Iphigenia at Aulis*, London, Routledge.

Blundell, S, (2004). "Scenes from a marriage: viewing the imagery on a lebes gamikos", in: Kery, S., Morer, S. (eds), *Greek Art in view. Essays in Honour of Brian Sparkes*, Oxford, 30-42.

Blundell, S., (1995). *Women in Ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Blundell, S. - Rabinowitz, N. S., (2008). "Women's bonds, women's pots: Adornment scenes in Attic vase-painting", *Phoenix* 62, No. 1/2, 115-144.

Cantarella, E., (1985). "Dangling Virgins: Myth, Ritual and the Place of Women in Ancient Greece", *Poetics Today* 6, 91-101.

Foley, H. P., (2001). *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.

Garrison, P. E., (1991). "Attitudes toward Suicide in Ancient Greece", *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, 1-34.

Katz, M. A., (1994). "The Character of Tragedy: Women and the Greek Imagination", *Arethusa* 27, 81-103.

Kauffmann-Samara, A., (1987). "Mere et enfants sur leslebetes nuptianx a figures rouges attiques du Ve S. av. J.C." στο: Christiansen, J. - Melander, T. (Eds.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and related Pottery*, Copenhagen, 286-299.

King, H., (1983). "Bound to Bleed: Artemis and Greek Women", στο: Cameron, A. & Kuhrt, A. (επίμ.), *Images of Women in Antiquity*, Groom Helm, London, 109-127.

Lacey, W. K., |(1968). *The family in Classical Greece*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

Llewellyn- Jones, L., (2003). *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*, The Classical Press of Wales, Swansea.

Lyons, D. (2003). "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece", *Classical Antiquity*, Vol. 22, No 1, 93-134.

Mastrorarde, D., (2010). *The Art of Euripides, dramatic technique and social context*, Cambridge.

Moore, M. B., (1997). *Attic Red-figured and white-ground pottery*. Vol XXX, American School of Classical studies at Athens, Princeton, New Jersey.

Murnaghan, S., (1986). "Antigone 904-920 and the Institution of Marriage", *The American Journal of Philology*, Vol. 107, No 2, 192-207.

Nickerson, B., (2012). "Rebellious Performances: An Examination of the Gender Roles of Clytemnestra and Electra", University of Colorado, Boulder, 1-64.

Nooter, S., (2011). "Language, lamentation, and power in Sophocles' Electra", *Classical World* Vol. 10.4, John Hopkins University Press, 399-417.

Oakley, J. H., & Sinos, R. H., (1993). *The wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin Press, London.

Oakley, J. H., (2012). "Birth, Marriage, and Death", in T. Jo Smith – D. Plantzos (eds): *A companion to Greek Art*, vol I, 480-497.

Ormand, K., (1999). *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*, University of Texas Press, U.S.A.

Perentidis, S., (2002). *Pratiques de Marriage et Nuances de Continuite dans le Monde Grec: quatre etudes d'anthropologie historique et juridique*, (No 3), Presses Universitaires de la Mediterranee PULM.

Reeder, E. D., (ed.) (1995). *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton University Press, Baltimore and Princeton.

Rehm, R., (1994). *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Rose, H. J., "The Bride of Hades", *CP* 20, 238-242.

Sorum, C. E., (1982). "The family in Sophocles' Antigone and Electra", *CW* 75, 201-211.

Sabetai, V., (2004). "Red-figured Vases at the Benaki Museum: Reassembling Fragmenta Disjecta", *Μουσείο Μπενάκη*, 4, 15-37.

Sanchez, C.- Ellart, M., (2013). "Marriage, Greece and Rome" in: *The Encyclopedia of Ancient History*, First edition. Ed. Roger S. Bagnall, Kai Brodersen, Craige B. Champion, Andrew Erskine, and Sabine R. Hueber, 4317-4321.

Scodel, R., (2010). *An introduction to Greek tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.

Seagal, C., (1992). "Time, Oracles, and Marriage in the Trachiniae", *Lexis* 9/10, 63-92.

Seagal, C., (1998). *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Seaford, R., (1987). "The tragic Wedding", *The journal of Hellenic Studies* 107, 106-130.

- Seaford, R., (1990). "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy", *JHS* 110, 76-90.
- Smith, A. C., (2005). "The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment". *Leeds international classical Studies*, 4.01, 1-32.
- Smith, T. J.,- Plantzos, D., (Eds.). (2012). *A companion to Greek Art*, Vol I, John Wiley & Sons.
- Stafford, E., (2012). "From the Gymnasium to the Wedding: Eros in Athenian Art and Cult", in: Sanders, E.-Thumiger, C. (eds), *Eros in Ancient Greece*, Oxford University Press, 175-208.
- Stinton, T. C. W., (1990). *Collected Papers on Greek Tragedy*, Clarendon Press, Oxford.
- Sutton, R. F., Jr., (1989). "On the Classical Athenian Wedding: Two Red-Figure Loutrophoroi in Boston" in Robert F. Sutton, Jr (ed) *Daidalikon: Studies in Memory of Raymond V. Schoder, S.J.*, Bolchazy-Carducci Publishers, Wauconda, Illinois, 347-351.
- Sutton, R. F. Jr, (1997/1998). "Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens", *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 55/56, The Walters Art Museum, 27-48.
- Syropoulos, S., (2003). *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, Basingstoke Press, London.
- Verilhac, A. M. - Via, C., (1998). "Le mariage grec du Vie siecle av. J-C. A l' epoque d' Auguste" *BCH suppl.* 32, 331-345.
- Wender, D., (1974). "The will of the beast: sexual imagery in the *Trachiniae*", *Ramus* 3, 1-17.
- Wolff, H. J., (1994). "Marriage law and family organization in ancient Athens: A study on the Interrelation of Public Law in the Greek City", *Traditio*, Vol.2, 43-95.

Δικτυογραφία

Γκίκας, https://www.academia.edu/2962473/Σοφοκλέους_ΑΝΤΙΓΟΝΗ_Ανάλυση

Καλογερόπουλος, Κ., <https://archive.gr/?p=525>

Νικήτα-Κόλτσιου, Α., <https://www.academia.edu/13021446/%CE%97>

Πετρίδης, Α., <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/05/01/tragic-parthenoi/>

Πετρίδης, Α., https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/30/trachinies_2/

Πετρίδης, Α., https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/02/sophocles_electra_2/

Πετρίδης, Α., https://antonispetrides.wordpress.com/2013/11/03/sophocles_electra_3/

Πετρίδης, Α., <https://antonispetrides.wordpress.com/2014/05/20/sophocles-electra-8/>

<https://www.user.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/klasiki/Marsyas-Painter/,2.htm>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: Σχέδιο γαμικού λέβητα *τύπου 2*.

Εικόνα 2: Γαμικός λέβητας *τύπου 1*.

Εικόνα 3: Λουτροφόρος-αμφορέας. *Σχεδιαστική αναπαράσταση.*

Εικόνα 4: Λουτροφόρος- υδρία. *Σχεδιαστική αναπαράσταση.*

Εικόνα 5. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βοστώνη, Museum of Fine Arts 03.802.

Περιγραφή: **Η διαδικασία της έγγυης.** Ο πατέρας της νύφης επικυρώνει με μια χειραψία τη συμφωνία γάμου με τον μελλοντικό γαμπρό. (β' όψη αγγείου)

Χρονολόγηση: 450-400 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 9 & Smith (2005) 3 & Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 36 & Smith – Plantzos (2012) 483 & Sutton (1989) 347.

Εικόνα 6. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βοστώνη, Museum of Fine Arts 03.802.

Περιγραφή: **Νυφική πομπή.** Ο γαμπρός οδηγεί *χειρ επί καρπῶ* τη νύφη. (α' όψη αγγείου)

Χρονολόγηση: 450-400 π. Χ.

Βιβλιογραφία: E. Stafford (2012) 206 & Oakley - Sinos (1993) 9 & Reeder (1995) 166.

Εικόνες 7-9. Αττική ερυθρόμορφη λήκυθος, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Μειδία.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Οξφόρδη, Ashmolean Museum GR 1966.714.

Περιγραφή: **Προτέλεια.** Η νύφη και η μητέρα της πλησιάζουν το άγαλμα της Αφροδίτης για να τελέσουν θυσία.

Χρονολόγηση: Γύρω στα 410 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 14.

Εικόνα 10. Αττική ερυθρόμορφη λήκυθος, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αχιλλέα.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Συρακούσες, Museo Archaiological Regionale Paolo Prsi 21186.

Περιγραφή: **Απαρχαί.** Η νύφη στέκεται μπροστά από τη θεά Άρτεμη, λύνοντας τη ζώνη της προκειμένου να της την αφιερώσει.

Χρονολόγηση: Γύρω στα 450 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Smith (2005) 4 & Oakley - Sinos (1993) 9.

Εικόνες 11-12. Αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας (Τύπος 1), **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 7578.

Περιγραφή: Παῖς Ἀμφιθαλής. Η νύφη καθήμενη ανασηκώνει με τα δυο της χέρια ένα μικρό παιδί, το οποίο δίνει σε μία τροφό ή στη μητέρα του, αφού έχει προηγηθεί το έθιμο του τελετουργικού ύπνου.(;)

Χρονολόγηση: 425-420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Smith – Plantzos (2012) 485 & Reeder (1995) 227 & Perentidis (2002) 22-23 & Oakley - Sinos (1993) 20.

Εικόνα 13. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 1453.

Περιγραφή: Λουτροφορία. Πομπή γυναικών κατά τη διάρκεια της οποίας μεταφέρεται στη *λουτροφόρο* το ιερό νερό για το καθαρτήριο λουτρό της νύφης.

Χρονολόγηση: 430-420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 15-16 & Smith (2005) 4 & Sabetai (2009) 293 & Beats (2012) 77.

Εικόνα 14. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 1453.

Περιγραφή: Λουτροφορία. Σχεδιαστική αναπαράσταση.

Χρονολόγηση: 430-420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 15-16 & Smith (2005) 4 & Sabetai (2009) 293 & Beats (2012) 77.

Εικόνες 15-18. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος-αμφορέας, **κοντά στη Τεχνοτροπία του Ζωγράφου της Νάπολης.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Καρλσρούη, Badisches Landesmuseum, αρ. 69/78.

Περιγραφή: Πομπή Λουτροφορίας.

Χρονολόγηση: 430-420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Kauffmann - Σαμαρά (1985) 21 & Smith – Plantzos (2012) 483 & Oakley-Sinos (1993) 16 & Oakley (2012) 483 & Smith (2005) 5.

Εικόνα 19. Αττική ερυθρόμορφη πυξίδα.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 1972.118.148.

Περιγραφή: Γαμήλιο λουτρό νύφης. Ένας φτερωτός Έρωτας να ρίχνει νερό με μια *υδρία* στη γυμνή νύφη, η οποία αποδίδεται γονατιστή

Χρονολόγηση: 420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Smith – Plantzos (2012) 483 & Smith (2005) 5 & Sutton (1997/1998) 41 & Lissarrague (2008) 164-165.

Εικόνα 20. Αττική ερυθρόμορφη πυξίδα.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 1972.118.148.

Περιγραφή: Γαμήλιο λουτρό νύφης. **Σχεδιαστική αναπαράσταση.**

Χρονολόγηση: 420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Smith – Plantzos (2012) 483 & Smith (2005) 5 & Sutton (1997/1998) 41.

Εικόνες 21-24. Αττική ερυθρόμορφη υδρία, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λένινγκραντ.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βαρσοβία, National Museum 142290.

Περιγραφή: Γαμήλιο λουτρό γαμπρού.

Χρονολόγηση: 470 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Reinsberg (1999) 76 & Oakley-Sinos (1993) 15.

Εικόνα 25. Αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας (Τύπος 2), **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού.**

Προέλευση: Αττική

Μουσείο: Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Ζουμπουλάκης.

Περιγραφή: **Νυμφοστολείν.** Η νύφη κάθεται σε κλισμό, καθώς η νυμφεύτρια της δένει ένα περιδέραιο (ίσθμιο) στον λαιμό.

Χρονολόγηση:

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 17.

Εικόνες 26-29. Αττική ερυθρόμορφη πυξίδα, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Wurzburg, Martin-von-Wagner Museum, αρ. Η 4455 (L 541)

Περιγραφή: **Νυμφοστολείν.** Δύο φτερωτοί Έρωτες παλεύουν, καθώς η νύφη καθιστή δένει τα με μια ταινία τα μαλλιά της.

Χρονολόγηση: Γύρω στα 420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 17-18 & Smith – Plantzos (2012) 485.

Εικόνες 30-31. Αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας (Τύπος 1), **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Γαμήλιου Χορού.**

Προέλευση: Αττική.

Συλλογή/ Μουσείο: Συλλογή Άρεως, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αρ. Ευρ. 13252

Περιγραφή: **Νυμφοστολείν.** Α: σκηνή “νυμφοστολισμού”, Β: σκηνή Έπαυλίων”, Υπόστατο: Γαμήλιος Χορός

Χρονολόγηση:

Βιβλιογραφία: Ζαφειροπούλου (1999) 158 - 170.

Εικόνες 32-33. Αποσπασματικά σωζόμενος αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας (Τύπος 1), **αποδίδεται στον Ζωγράφο της Αθήνας.**

Προέλευση: Αττική

Μουσείο: Αθήνα, Εθνικό Μουσείο, 1454

Περιγραφή: Νυμφοστολείν. Επίστεψη νύφης. Η *νυμφεύτρια* τοποθετεί στο κεφάλι της νύφης τη νυφική στεφάνη, καθώς ένας φτερωτός Έρωτας στολίζει με στεφάνι τόσο τη νύφη όσο και τη *νυμφεύτρια*.

Χρονολόγηση: 450-400 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 18.

Εικόνες 34-36. Αττική ερυθρόμορφη λήκυθος, **κοντά στην τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Μειδία.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βοστώνη, Museum of Fine Arts 95.1402.

Περιγραφή: Νυμφοστολείν. Δέσιμο *νυμφίδων* της νύφης από έναν φτερωτό Έρωτα.

Χρονολόγηση: 400-410 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Smith – Plantzos (2012) 485 & Oakley - Sinos (1993) 18.

Εικόνες 37-41. Αττική ερυθρόμορφη λεκανίδα, **αποδίδεται στον Ζωγράφο της Ελευσίνας.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Ρωσία, St. Petersburg, Hermitage St. 1791.

Περιγραφή: Γαμοδαισία. Στιγμή προετοιμασίας γαμήλιου γλυκού (*σησαμής*).

Χρονολόγηση: 360-340 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 23 & Sutton (1997/1998) 37.

Εικόνες 42-45. Αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Συρίσκου.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Μύκονος, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 970.

Περιγραφή: Γαμήλιος χορός. Δεκαέξι συνολικά γυναικείες μορφές με *ποδήρη χιτώνα* και *μάτιο*, χορεύουν πιασμένες από τα χέρια σε δύο σειρές.

Χρονολόγηση: 470 π.Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley - Sinos (1993) 25 & Smith – Plantzos (2012) 486.

Εικόνες 46 – 47. Υπόστατο αττικού ερυθρόμορφου γαμικού λέβητα (Τύπος 1), **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Γαμήλιου Χορού.**

Προέλευση: Αττική.

Συλλογή/ Μουσείο: Συλλογή Άρεως, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αρ. Ευρ. 13252.

Περιγραφή: Υπόστατο: Γαμήλιος Χορός.

Χρονολόγηση:

Βιβλιογραφία: Ζαφειροπούλου (1999) 162-166.

Εικόνες 48-49. Αποσπασματικά σωζόμενη αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, **αποδίδεται στον Ζωγράφο της Φιάλης.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βοστώνη, Museum of Fine Arts 10.223.

Περιγραφή: Έθιμα “καταχυσμάτων” και “ανακαλυπτηρίων”.

Χρονολόγηση: 430 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993), 83, εικ. 60-61.

Εικόνες 50-51. Αττική αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη πυξίδα, **αποδίδεται στον Ζωγράφο της Πενθεσίλειας.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο:

Περιγραφή: Ανακαλυπτήρια.

Χρονολόγηση: 460 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Sutton (1997/1998) 31.

Εικόνες 52-57. Αττική ερυθρόμορφη πυξίδα, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Marlay.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο αρ. 1920, 12-21.1., BARD 216210

Περιγραφή: Γαμήλια πομπή με άρμα.

Χρονολόγηση: 440/430 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Μανακίδου – Μανακίδου (2016) 40 & Oakley – Sinos (1993) 31.

Εικόνες 58-59. Αττική αποσπασματικά σωζόμενη ερυθρόμορφη λουτροφόρος, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Saburoff.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βερολίνο, Staatliche Museen F 2372,

Περιγραφή: **Γαμήλια Πομπή με άρμα και σχεδιαστική αναπαράσταση.** Ο γαμπρός ανασηκώνει τη νύφη και την τοποθετεί πάνω στο γαμήλιο άρμα.

Χρονολόγηση: Γύρω στα 430 π. Χ

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 31 & Reinsberg (1999) 87 & Reeder (1995) 170-171.

Εικόνα 60. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος – υδρία, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Saburoff.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Κοπεγχάγη, Nationalmuseet αρ. 9080.

Περιγραφή: **Χαμαιπούς γαμήλια πομπή.**

Χρονολόγηση: 460 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Καββαδίας (1992) 172-173 & Καββαδίας (2000) 125 & Oakley – Sinos (1993) 34-35.

Εικόνα 61. Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βοστώνη, Museum of Fine Arts 03.802.

Περιγραφή: **Νυφική πομπή.** Ο γαμπρός οδηγεί “*χείρ ἐπί καρπῶ*” τη νύφη. (α΄ όψη αγγείου)

Χρονολόγηση: 450-400 π. Χ.

Βιβλιογραφία: E. Stafford (2012) 206 & Oakley – Sinos (1993) 9 & Reeder (1995) 166.

Εικόνες 62-64. Αττικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Γάμου των Αθηνών.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Αθήνα, Εθνικό Μουσείο 1388.

Περιγραφή: **Χαμαιπούς γαμήλια πομπή.** Η νύφη και ο γαμπρός, πιασμένοι από το χέρι με το σχήμα *χείρ ἐπί καρπῶ*, βαδίζουν προς μια άμαξα που αναπαρίσταται στην άλλη πλευρά του αγγείου.

Χρονολόγηση: 410 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 33 & Sutton (1997/1998) 40.

Εικόνα 65. Μικρό αττικό ερυθρόμορφο πήλινο αγγείο γνωστό με το σύγχρονο όνομα *αλατιέρα* ή *αλατοδοχείο*.

Προέλευση: Αττική.

Συλλογή: Πανεπιστήμιο Βόννης, 994.

Περιγραφή: Γαμήλια πομπή στην οποία αντί για το γνωστό νυφικό άρμα, χρησιμοποιείται μια άμαξα με όνο.

Χρονολόγηση: β΄ μισό του 5ου αι. π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 31-32.

Εικόνες 66-68. Λευκού βάρους αττική ερυθρόμορφη πυξίδα, **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Σπλαχνόπτη.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Λονδίνο, British Museum D 11.

Περιγραφή: Έθιμο ενσωμάτωσης της νύφης στον νέο οίκο. Προσφορά κυδωνιού.

Χρονολόγηση: 470-460 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 31-35 & Sutton (1989) 355.

Εικόνες 69-74. Αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας (Τύπος 2), **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Μαρσύα.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ, αρ. 15592.

Περιγραφή: **Σκηνή Επαυλίων.** Στο κέντρο η νύφη καθήμενη κρατά έναν Έρωτα, ενώ απο τα δεξιά πλησιάζουν γυναίκες που κραδαίνουν δώρα.

Χρονολόγηση: 360-355 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Reinsberg (1999) 94 – 95 & Oakley - Sinos (1993) 40 &

<https://www.user.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/klasiki/Marsyas-Painter/,2.htm>.

Εικόνες 75-76. Αττικός ερυθρόμορφος γαμικός λέβητας (τύπος 1), **αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λουτρού.**

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art αρ. 07.286.35

Περιγραφή: **Επαύλια.** Η νύφη καθήμενη στο κέντρο παίζει άρπα, ενώ γύρω της κάποιες γυναίκες φέρουν *κιστίδια* που περιέχουν τα “επαύλια δώρα”.

Χρονολόγηση: 430-420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Reeder (1995) 225 & Oakley - Sinos (1993) 20 & Kauffmann – Σαμαρά (1985) 23.

Εικόνες 77-81. Αττική ερυθρόμορφη πυξίδα.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Βερολίνο, Staatliche Museen 3373.

Περιγραφή: **Επαύλια.**

Χρονολόγηση: 360-350 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 38.

Εικόνες 82-83. Αποσπασματικά σωζόμενη αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος.

Προέλευση: Αττική.

Μουσείο: Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1927.4067.

Περιγραφή: **Επαύλια.** Παρουσία γαμπρού.

Χρονολόγηση: 420 π. Χ.

Βιβλιογραφία: Oakley – Sinos (1993) 39.

Προέλευση Εικονογραφικού Υλικού

Εικ. 1: ΣΧΕΔΙΟ ΓΑΜΙΚΟΥ ΛΕΒΗΤΑ ΤΥΠΟΥ 2

<https://www.users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/AR/ar.ag/aggeia.htm>

Εικ. 2: ΣΧΕΔΙΟ ΓΑΜΙΚΟΥ ΛΕΒΗΤΑ ΤΥΠΟΥ 1

<https://www.users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/AR/ar.ag/aggeia.htm>

Εικ. 3: ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΥ-ΑΜΦΟΡΕΑ

<https://www.scribd.com/document/25019778/%CE%A4%CE%B1-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%AF%CE%B1>

Εικ. 4: ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΥ- ΥΔΡΙΑΣ

<https://www.scribd.com/document/25019778/%CE%A4%CE%B1-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%AF%CE%B1>

Εικ. 5: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΒΟΣΤΟΝΗ ΜUSEUM OF FINE ARTS 03.802. (α΄ ΟΨΗ)

Beazley Archive #15815 & Oakley – Sinos (1993) 51, εικ. 1.

Εικ. 6: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΒΟΣΤΟΝΗ ΜUSEUM OF FINE ARTS 03.802. (β΄ ΟΨΗ)

Beazley Archive #15815 & Oakley – Sinos (1993) 110, εικ. 106.

Εικ. 7-9: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΗΚΥΘΟΣ, ΟΞΦΟΡΔΗ, ASHMOLEAN ΜUSEUM GR 1966.714.

Oakley – Sinos (1993) 53, εικ. 3-5 & <https://anaskafh.arsakeio.gr/stadia-zwhs-sthn-arxaia-ellada/>

Εικ. 10: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΗΚΥΘΟΣ, ΣΥΡΑΚΟΥΣΕΣ, ΜUSEO ARCAIOLOGICAL REGIONALE PAOLO PRSI 21186.

Beazley Archive #213901.

Εικ. 11-12: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΜΟΝΑΧΟ, STAATLICHE ANTIKENSAMMLUNGEN UND GLYPTOTHEK 7578.

Oakley – Sinos (1993) 72, εικ. 40 & Reeder (1995) 227, εικ. 56.

Εικ. 13: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΑΘΗΝΑ, ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ 1453.

Oakley – Sinos (1993) 59, εικ. 15 & Kauffmann-Σαμαρά (1985) 22, 23, εικ. 16.

Εικ. 14: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΑΘΗΝΑ, ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ 1453. ΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.

J. H. Oakley – R. Sinos (1993) 58, εικ. 14 & Beazley Archive #214899.

Εικ.15-18: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΚΑΡΛΣΡΟΥΗ, BADISCHES LANDESMUSEUM 69/78.

Oakley – Sinos (1993) 60-1, εικ. 16-19 Kauffmann-Σαμαρά (1985) 21, 22, εικ. 15α, β, γ & Smith – Plantzos (2012) 484, εικ. 24.2

Εικ. 19-20: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΠΥΞΙΔΑ, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, METROPOLITAN MUSEUM OF ART 1972.118.148.

Oakley – Sinos (1993) 62, εικ. 20.

Εικ. 21-24: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΥΔΡΙΑ, ΒΑΡΣΟΒΙΑ, NATIONAL MUSEUM 142290.

Oakley – Sinos (1993) 57, εικ. 11-12, 58 εικ. 13.

Εικ. 25: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΑΘΗΝΑ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ.

Oakley – Sinos (1993) 17 & 63, εικ. 22.

Εικ. 26-29: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΠΥΞΙΔΑ, WURZBURG, MARTIN-VON-WAGNER MUSEUM 541.

Oakley – Sinos (1993) 65, εικ. 24-27.

Εικ. 30-31: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΑΘΗΝΑ, ΑΡ. 13252.

Ζαφειροπούλου (1999), πιν. 26-27, σελ.163-164.

Εικ. 32-33: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΩΖΟΜΕΝΟΣ ΑΤΤΙΚΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΑΘΗΝΑ, ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ 1454.

Beazley Archive #215616.

Εικ. 34-36: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΗΚΥΘΟΣ, ΒΟΣΤΟΝΗ, MUSEUM OF FINE ARTS 95.1402.

<https://www.mfa.org/collections/object/oil-flask-lekythos-in-the-form-of-an-acorn-with-scene-of-bridal-preparations-153772>

Εικ. 37-41: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΕΚΑΝΙΔΑ, ΡΩΣΙΑ, ST. PETERSBURG, HERMITAGE ST. 1791.

Oakley – R. Sinos (1993) 76, εικ. 44-45 & <https://www.opencourses.uoa.gr/courses/ARCH3/>

Εικ. 42-45. ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΜΥΚΟΝΟΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ, ΑΡ. 970.

Oakley – Sinos (1993) 80, εικ 54, 55 & 58, εικ. 56, 58.

Εικ. 46-47. ΥΠΟΣΤΑΤΟ ΑΤΤΙΚΟΥ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΥ ΓΑΜΙΚΟΥΥ ΛΕΒΗΤΑ, ΑΘΗΝΑ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ Α13252.

Ζαφειροπούλου (1999) 163, πιν. 26-27.

Εικ. 48-49: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΩΖΟΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΒΟΣΤΟΝΗ, MUSEUM OF FINE ARTS 10.223.

Oakley – Sinos (1993) 83, εικ. 60-61.

Εικ. 50-51: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΩΖΟΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΠΥΞΙΔΑ, ΑΘΗΝΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΚΡΟΠΟΛΗΣ, ΑΡ. 2.569.

Beazley Archive #211735.

Εικ. 52-57: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΠΥΞΙΔΑ, ΛΟΝΔΙΝΟ, ΒΡΕΤΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΡ. 1920, 12-21.1., BARD 216210.

<https://www.users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/klasiki/Marlay02.htm> & Beazley Archive #216210.

Εικ. 58-59: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΩΖΟΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, STAATLICHE MUSEEN F 2372.

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.2041-5370.1983.tb00443.x> & Oakley – Sinos (1993) 90, εικ. 72, 73.

Εικ. 60: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΚΟΠΕΓΧΑΓΗ, NATIONALMUSEET, 9080.

Oakley – Sinos (1993) 34, εικ. 92, 93 & 35, εικ. 94, 95.

Εικ. 61: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΒΟΣΤΟΝΗ, MUSEUM OF FINE ARTS 03.802.

Beazley Archive #15815 & Oakley – Sinos (1993) 110, εικ. 106, 111, εικ. 107 & Reeder (1995) 166, εικ. 24, 167, εικ.24.

Εικ. 62-64: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΚΑΛΥΚΩΤΟΣ ΚΡΑΤΗΡΑΣ, ΑΘΗΝΑ, ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ 1388.

Oakley – Sinos (1993) 99 εικ. 87-88 & 100, εικ. 89.

Εικ. 65: ΑΤΤΙΚΟ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟ ΠΗΛΙΝΟ ΑΓΓΕΙΟ (*ΑΛΑΤΙΕΡΑ Η ΑΛΑΤΟΔΟΧΕΙΟ*).

Oakley – Sinos (1993) 94, εικ. 79.

Εικ. 66-68: ΛΕΥΚΟΥ ΒΑΘΟΥΣ ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΠΥΞΙΔΑ, ΛΟΝΔΙΝΟ, BRITISH MUSEUM D 11.

<https://anaskafh.arsakeio.gr/stadia-zwhs-sthn-arxaia-ellada/> & Oakley – Sinos (1993) 105, εικ. 98.

Εικ. 69-74: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΑΓΙΑ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΕΡΜΙΤΑΖ 15592.

Oakley - Sinos (1993) 123, εικ. 124-127 & Reinsberg (1999) 92, εικ. 22 a-d &

<http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/klasiki/Marsyas-Painter.2.htm>

Εικ. 75-76: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΓΑΜΙΚΟΣ ΛΕΒΗΤΑΣ, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 07.286.35.

Reeder (1995) 225., εικ. 55 & Oakley – Sinos (1993) 69, εικ. 36.

Εικ. 77-81: ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΠΥΞΙΔΑ, ΒΕΡΟΛΙΝΟ, STAATLICHE MUSEEN 3373.

Oakley – Sinos (1993) 116, εικ. 115 & 117, εικ. 116 & 118, εικ. 117 & 119, εικ. 118, 119.

Εικ. 82-83: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΑ ΣΩΖΟΜΕΝΗ ΑΤΤΙΚΗ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΣ, ΟΞΦΟΡΔΗ, ASHMOLEAN MUSEUM 1927.4067. Oakley – Sinos (1993) 120, εικ. 120 & 121, εικ. 121.

Γλωσσάριο

Αγχιστεύω: συγγενεύω, είμαι κληρονόμος σύμφωνα με τον νόμο.

Αιδώς: ντροπή, σεβασμός.

Αλάβαστρο: επίμηκες αγγείο με κυλινδρική βάση, στενό λαιμό που κατέληγε σε μικρό άνοιγμα, καθιστώντας το κατάλληλο για τη μεταφορά αρωμάτων. Δεν είχε λαβές, αλλά μερικές φορές φέρει

τοξωτές οπές στις οποίες περνούσε λουρί ή «ώτα» (αυτιά). Κατασκευαζόταν από διάφορα υλικά, όπως πηλό, γυαλί, αλάβαστρο κ.ά. Κατεξοχήν γυναικείο αρωματικό δοχείο.

Ανακαλυπτήρια: Η τελετή κατά την οποία η νύφη αφαιρεί τον νυφικό πέπλο και αποκαλύπτει το πρόσωπό της.

Αυλίζεσθαι: Ρήμα που σημαίνει “περνάω τη νύχτα”, διανυκτερεύω.

Βακτηρία: ράβδος, μαστούνι.

Βόστρυχος: μπούκλα, τούφα από μαλλιά.

Γαμηλιών: Ο 7ος μήνας στο αττικό ημερολόγιο, ο οποίος ήταν αφιερωμένος στους θεούς Δία και Ήρα. Πήρε το όνομά του από τη γιορτή των *Γαμηλίων* ή *Θεογαμίων*, του ιερού γάμου μεταξύ των δύο θεών.

Γαμικός ή νυμφικός λέβης: σύνθετο ανοιχτό σκεύος, με κυλινδρικό λαιμό, σφαιρικό ή ωσειδές σώμα, κάθετες διπλές ή μονές τοξωτές λαβές στο σημείο της μεγαλύτερης διαμέτρου, άλλοτε με ψηλό κωνικό υπόστατο συμφυές με το σώμα (τύπος Α) και άλλοτε με απλή, μικρή βάση (τύπος Β), πάντα όμως με ξεχωριστό καπάκι, το οποίο έχει σφαιρική ή περίτεχνη λαβή.

Γόος: Θρήνος.

Γυνή: η παντρεμένη γυναίκα, μητέρα.

Δαδούχος: αυτός που κρατάει δάδα.

Δαμάζω: τιθασεύω, ημερώνω, υποτάσσω.

Δάμαρ: η γαμετή γυνή παρά τον γάμο.

Διάδημα: ταινία, στεφάνι γύρω από τα μαλλιά.

Διάυλος: μουσικό όργανο που συνόδευε δραματικές και χορευτικές παραστάσεις και πομπές.

Έγγυάω: δίνω ενέχυρο, εγγύηση, υπόσχομαι.

Έγγυή: η συμφωνία μεταξύ του “κυρίου” της γυναίκας και του μέλλοντα γαμπρού για τον επικείμενο γάμο.

Έγκαρπα: διακοσμήσεις-γυρλάντες από φυλλώματα και καρπούς.

Εγχειρίζω, Ενεχειρίζω: Βάζω κάτι στο χέρι άλλου, παραδίδω.

Έλεος: οίκτος (Αριστοτέλης)

Ενώτια: σκουλαρίκια.

Έπαύλια: Ονομασία της τρίτης ημέρας του γάμου, αλλά και των δώρων που προσφέρονταν στους νεόνυμφους την ίδια ημέρα.

Έπίκληρος: νεαρή κοπέλα της οποίας ο πατέρας έχει πεθάνει χωρίς να έχει αφήσει άρρενες κληρονόμους.

Έράω: αγαπάω, επιθυμώ.

Εστία: τζάκι, βωμός, κατοικία.

Θαλλός: βλαστάρι, κλωνάρι.

Ιμάτιο: ένδυμα από βαρύ ύφασμα που φοριόταν συνήθως πάνω από τον χιτώνα.

Κάλαθος: αγγείο για την τοποθέτηση του λιναριού κατά την ύφανση.

Καταχύσματα: γαμήλιο έθιμο κατά το οποίο έραιναν τους νεόνυμφους με καρπούς κατά την είσοδό τους στον συζυγικό οίκο.

Κεκρύφαλος: πλεκτό δίκτυ, με το οποίο έδεναν τα μαλλιά τους οι κοπέλες

Κλιντήρ ή κλισμός: είδος άνετης πολυθρόνας, με γυρτή προς τα πίσω ράχη, εφοδιασμένη με άφθονα υφάσματα και προσκέφαλα, που τη χρησιμοποιούσαν κυρίως οι γυναίκες.

Κλιτύς: πλαγιά βουνού

Κοίτη: κρεβάτι, φωλιά.

Κομμός: στηθοκτύπημα. Θρηνητικό άσμα της τραγωδίας, στο οποίο κάποτε συμμετέχουν περισσότεροι υποκριτές, καθώς και ο Χορός.

Κρατήρ: μεγάλο, ανοιχτό αγγείο για τη μείξη του κρασιού με νερό.

Κρόκος: είδος κόκκινου φυτού.

Κρόταλα: καστανιέτες

Κύμβαλα: μικρά ορειχάλκινα πιατάκια, που τα χτυπούσαν αντικριστά παράγοντας κρυστάλλινους ήχους.

Κύριος: άρρην συγγενής (πατέρας, αδερφός, κτλ.) που είχε τη κηδεμονία της νύφης.

Λεκανίς: χαμηλό, πλατύ αγγείο που στηριζόταν σε χαμηλή και στενή βάση. Αποτελούνταν από δύο τμήματα. Το κατώτερο κυλινδρικό τμήμα μετά τη βάση φάρδαινε βαθμιαία και ενωνόταν με το ανώτερο το οποίο έμοιαζε με ζώνη και στηριζόταν κάθετα πάνω στο κατώτερο. Σ' αυτό το τμήμα ήταν στερεωμένες οι δύο οριζόντιες λαβές σε σχήμα κορδέλας. Το αγγείο κατέληγε σε χείλη κατάλληλα προσαρμοσμένα για να δεχτούν κάλυμμα. Το κάλυμμα ήταν ένας οριζόντιος με ελαφριά καμπύλη κυλινδρικός δίσκος στην κορυφή του οποίου ορθωνόταν ένας κυλινδρικός μίσχος· στην άκρη του μίσχου ενωνόταν ένας μικρότερος δίσκος που χρησίμευε ως λαβή. Προσφερόταν ως γαμήλιο δώρο, όπως φαίνεται από τις διακοσμήσεις γαμήλιων πομπών στη ερυθρόμορφη αγγειογραφία. Η χρήση του ήταν ποικίλη: για τις θυσίες, για πλύσιμο, για τοποθέτηση φαγητού κ.ά. Μέσα σε λεκανίδες συνηθιζόταν να τοποθετούν κοσμήματα, αρώματα ή γυναικεία παιχνίδια που έστελναν οι γονείς στη νύφη τη δεύτερη μέρα του γάμου, στα *Επαύλια*. Αν το αγγείο δεν έφερε κάλυμμα ήταν γνωστό ως *λεκάνη*.

Λήκυθος: Ψηλό, λεπτό αγγείο λαδιού, με ύψος περίπου 35 c.m., κυλινδρικό σώμα, κατηφορικό ώμο και επιμηκή λαιμό. Κατ'εξοχήν ταφικό αγγείο. Χρησιμοποιούταν επίσης στα ιερά, στους λουτήρες, στο φαγητό και στα διαμερίσματα των γυναικών.

Λουτροφόρος: Κλειστό αγγείο με ψηλό κυλινδρικό λαιμό που ανοίγει προς το χείλος, ωσειδές σώμα και δισκόμορφη βάση. Ανάλογα με τον αριθμό των λαβών διακρίνονται δύο παραλλαγές: η λουτροφόρος- αμφορέας (με δύο κάθετες λαβές) και η λουτροφόρος- υδρία (με δύο οριζόντιες και μία κάθετη λαβή). Χρησίμευαν για τη μεταφορά του νερού που ήταν απαραίτητο για το λουτρό των νεονύμφων ή των νεκρών, ανάλογα με τον τελικό τους προορισμό.

Μίτρα: ζώνη, ταινία για τα μαλλιά.

Νυμφοκόμος ή Νυμφεύτρια: βοηθός της νύφης κατά τη διάρκεια του στολισμού της. Τη συνόδευε σε όλα τα στάδια της γαμήλιας τελετής.

Οινοχόη: Αγγείο μετρίου μεγέθους, κλειστό με μια κάθετη λαβή, το οποίο χρησιμοποιούνταν για το γέμισμα των ποτηριών με κρασί.

Παίς Αμφιθαλής: μικρό αγόρι ή κορίτσι του οποίου ζούσαν και οι δύο γονείς.

Παστός: ειδικό κάλυμα που τοποθετούταν πάνω στο νυφικό κρεβάτι.

Πλαγγόνες: κούκλες

Πλημοχόη ή εξάλειπτρο: μικρό ανοιχτό αγγείο με ψηλό πόδι, πλατύ σώμα που κάμπτεται προς τα πάνω και κάλυμμα που απολήγει σε λαβή. Ήταν είδος μυροδοχείου ευρύτερης χρήσης, αλαβάστρινο ή μαρμάρινο.

Προτέλεια: οι προ του γάμου θυσίες.

Πυξίδα: αποθηκευτικό αγγείο, στο οποίο συνήθως αποθήκευαν καλλυντικά ή αντικείμενα καλλωπισμού. Χαρακτηριζόταν για το στρογγυλό της σχήμα και διέθετε βάση και πόμα.

Σάκκος: κάλυμμα μέσα στο οποίο μαζεύονταν τα μαλλιά της νύφης και γενικότερα όλων των γυναικών.

Στεφάνη: στέμμα

Σφαίρα: μπάλα, φτιαγμένη συνήθως από κομμάτια δέρματος (*δωδεκάσκυτος*) ραμμένα μεταξύ τους και παραγεμισμένη με μαλλί.

Υδρία: Κλειστό αγγείο κυρίως για την αποθήκευση και τη μεταφορά νερού.

Υμέναιος: αρχαιοελληνικό τραγούδι γάμου.

Φιάλη: ευρύ, αβαθές αγγείο, με ή χωρίς πόδι. Συχνά είχε ένα κεντρικό «ομφαλό». Ο ομφαλός χρησίμευε ως υποδοχή των δακτύλων, κατά τη χοή, αν βέβαια το αγγείο δεν είχε λαβές.

Χιτών: Ένδυμα που φοριόταν κατάσαρκα.

Χλαμύδα: αντρικό ελαφρύ μάλλινο επανωφόρι που φοριόταν πάνω στους ώμους σαν κάπα και κούμπωνε με πόρπη στον δεξιό ώμο ή πίσω στον λαιμό. Ήταν περισσότερο ένδυμα των εφήβων, των στρατιωτών και των ταξιδιωτών.