Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Διδακτορική Διατριβή

Η παρωδία στην τέχνη της Βοιωτίας κατά την αρχαϊκή και κλασική περίοδο. Εικονογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση

Αγγελική Αγωγιάτη

Αθήνα 2023

Εξεταστική επιτροπή:

Βικτωρία Σαμπετάι, Διευθύντρια ερευνών Κ.Ε.Α., Ακαδημία Αθηνών (επόπτης)

Ιωάννης Κωνσταντάκος, Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ (μέλος της τριμελούς επιτροπής)

Ευρυδίκη Κεφαλίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ (μέλος της τριμελούς επιτροπής)

Δέσποινα Τσιαφάκη, Διευθύντρια ερευνών Ε. Κ. Κ.Τ. Π., των Επικοινωνιών

και της Γνώσης "Αθηνά", Ινστιτούτο Επεξεργασίας του λόγου

Δημήτριος Πλάντζος, Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ

Νικόλαος Δημάκης, Επίκουρος Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ

Νικόλαος Ακαμάτης, Ερευνητής Γ΄ βαθμίδας του Κ.Ε.Α., Ακαδημία Αθηνών

Υποστηρίχθηκε: 31 Μαρτίου 2023

Περιεχόμενα

Πρόλογος 4
Εισαγωγή 9
Το Καβίριο και τα καβιρικά αγγεία 9
Ιστορία της έρευνας 12
Ορολογία 17
Μπαχτινικό Καρναβάλι 18
I. Η γένεση της γελοιογραφίας στη Βοιωτία 28
Πρώιμη φάση (8ος-5ος αι. π.Χ) 29
Ώριμη φάση (5ος-4ος αι. π.Χ) 32
I.1. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου 35
I.2. Το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου 40
I.3. Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών 45
I.4. Τα αμφισβητούμενα αγγεία 54
I.4.1. Καβιρικός σκύφος 3286 του Βερολίνου 55
I.4.2. Λέβητας 1967.115.165 του Σικάγο 63
I.4.3. Καβιρικός σκύφος 144 Ναυπλίου 66
I.4.4. Κάνθαρος 4081 του Ναυπλίου 69
I.5. Η Ομάδα του Κόη και ο ημιμελανόμορφος σκύφος 442 του ΕΑΜ 73
I.6. Ικανός αντιγραφέας ή απατεώνας; 75
I.6.1. Ο κρατήρας «του Μαλιμπού» 76
I.6.2. Μια ενδο-καβιρική μίμηση 80
I.6.3. Ο ερυθρόμορφος καβιρικός σκύφος Α 80 των Βρυξελλών 83
I.6.4. Η οινοχόη της Πέλλας 85
I.7. Ο Βησά και το Καβίριο 95
I.7.1. Η ταινία «των μυστών» 102
I.7.2. Νάνοι 104
I.7.3. Τα νεγροειδή χαρακτηριστικά 110
I.7.4. Το ανδρόγυνο 117
II. Ο αντιήρωας και το αντι-ιδανικό 122
II.1. Ο αντιήρωας στη βοιωτική εικονογραφία 129
II.1.1. Το γκροτέσκο σώμα 136
II.1.2. Ο ήρωας και το άλογό του 139
II.1.3. Ο ανακεκλιμένος ήρωας 146

II.1.4. Γερανομαχία 155
II.1.5. Το κυνήγι 163
II.1.6. Ο αγώνας και ο αθλητής 174
III. Καρναβάλι και τελετή. Οι καβιρικές διαβατήριες τελετές μέσα από την εικονογραφία 178
III.1. «Καβίρια»-Ανθεστήρια. Σκύφοι-Χόες 182
III.2. Οι σχετικές με το Καβίριο διαβατήριες τελετές 201
III.2.1. Η αναχώρηση 201
III.2.2. Η ενσωμάτωση 206
III.2.3. Η εξωαστική ζωή και η ουτοπία 216
III.2.4. Η βοσκή 228
III.2.5. Γοργώ και Κίρκη. Δύο μυήτριες στο Καβίριο 235
III.2.6. Τα εύθυμα φόβητρα 250
III.2.7. Το κυνήγι 259
III.2.8. Ο αγώνας 261
IV. Η καρναβαλική γλώσσα στη βοιωτική εικονογραφία 269
IV.1. Το ασύδοτο φαγοπότι 269
IV.1.1. Κοπρογραφία 280
IV.1.2. Το κρασί και η βλακεία 283
IV.1.3. Το κρασί και η βία 292
IV.1.4. Αισχρογραφία και σκώμματα 295
IV.1.5. Τα εν κώμω τέρατα 300
IV.2. Ενθρόνιση-Εκθρόνιση 305
IV.2.1. Ο βασιλιάς έκπτωτος ή η εκθρόνιση 305
IV.2.2. Η ενθρόνιση 315
IV.2.3. Νέος-Γέρος. Ο νέος ως διάδοχος 318
IV.2.4. Αντί του στέμματος 321
IV.2.5. Ανθρωπομορφία και ζωομορφία 326
V. Η Θεατρικότητα 332
V.1. Στα αγγεία του Καβιρίου 332
V.2. Στα ειδώλια του Καβιρίου 339
V.3. Τι εικονίζουν τα καβιρικά αγγεία; 341
VI. Διάλυση και συνέχεια. Το διαχρονικό των καρναβαλικών θεμάτων 350
Σύνοψη και Συμπεράσματα 355
Εικόνες 367
Κατάλογος 447
Βιβλιογραφία 496

Πρόλογος

Θέμα της παρούσας διατριβής είναι η παρωδία στην τέχνη της Βοιωτίας κατά την αρχαϊκή και κλασική περίοδο. Το εικονιστικό χιούμορ της αναλύεται εικονογραφικά και ανθρωπολογικά. Προκειμένου να παρουσιαστεί σφαιρικά, συμπεριλαμβάνονται και ειδώλια ίδιας περιόδου. Μέρος της θα είναι και αγγεία και ειδώλια σύγχρονα που δεν δημιουργήθηκαν από βοιωτικά χέρια αλλά βρέθηκαν στη Βοιωτία ή είναι άγνωστης προέλευσης, αλλά συναφή με τα προηγούμενα (π.χ. Sam Wide). Η συνεξέταση αυτή θα συντελέσει στον εντοπισμό και στην κατανόηση της προέλευσης μοτίβων, των επιρροών που έχει δεχθεί η βοιωτική τέχνη. Μία από τις σημαντικότερες εξεταζόμενες ομάδες αγγείων είναι και τα καβιρικά, που παράχθηκαν στο ιερό της Θήβας. Η άποψη πως προέρχονται από κωμαστικές δεν έχει βεβαιωθεί με παραδείγματα μέχρι σήμερα, όπως θα συμβεί σε αυτήν τη διατριβή.

Τα καβιρικά αγγεία συνδέονται τα τελευταία χρόνια με την καρναβαλική θεωρία του Μιχαήλ Μπαχτίν (Mitchell 2009, Schlott 2021), λόγω του γελοιογραφικού και γκροτέσκου χαρακτήρα των μορφών τους. Ενδελεχής μελέτη, που να αποδεικνύει τη σχέση τους, ωστόσο, δεν υπάρχει. Το κενό θα καλύψει η παρούσα εργασία. Η θεωρία αξιοποιείται σε όλη την έκτασής της. Αν δεν συνέβαινε αυτό, δεν θα υπήρχε τεκμηρίωση. Είναι αξιοσημείωτο, επιπλέον, πως μέχρι σήμερα αφορά κυρίως έργα της λογοτεχνίας ή του θεάτρου. Σε αυτήν τη διατριβή επεκτείνεται στην εικονογραφία της κλασικής περιόδου και έτσι θα προκύψει η «καρναβαλική εικονογραφία». Από την ένωση αυτή συνάγεται, παράλληλα, το αθάνατο και διαχρονικό του καρναβαλιού, που καταδεικνύει τη συνέχεια της αρχαιοελληνικής παράδοσης στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Οι συσχετισμοί που αναπτύσσονται δεν είναι μηχανιστικοί ούτε προβληματικοί. Η ουσιαστική συνάφεια γίνεται φανερή και από τη στενή συγγένεια της βοιωτικής εικονογραφίας με την αναγεννησιακή καρναβαλική τέχνη. Ραμπελαισιανές περιγραφές και επεισόδια ή σύγχρονες ζωγραφικές συνθέσεις μοιάζουν κάποιες φορές να αναφέρονται σε αρχαία έργα, παρουσιάζοντας εντυπωσιακές ομοιότητες με τα υπό ανάλυση. Η εν συνόλω εξέταση της παρωδιακής τέχνης της Βοιωτίας σε συνάρτηση με την μπαχτινική θεωρία συντελεί και στην ανάδειξη των ομοιοτήτων μεταξύ της κωμαστικής και καβιρικής εικονογραφίας, που είναι, βέβαια, ζητούμενο για τον προσδιορισμό των καταβολών της τελευταίας.

Στο Καβίριο της Θήβας, όπου πολλά από τα καβιρικά αγγεία βρέθηκαν, θεωρείται από την πλειοψηφία των ερευνητών, πως θα λάμβαναν χώρα διαβατήριες εφηβικές τελετές. Η καρναβαλική θεωρία του Μπαχτίν χρησιμοποιείται σε αυτήν τη διατριβή και ώστε αφενός να παρουσιαστούν μοτίβα και μηχανισμοί που επικρατούν στις παραστάσεις τους και δεν έχουν μέχρι σήμερα ανιχνευτεί και καταγραφεί σε απλές εικονογραφικές προσεγγίσεις και αφετέρου να επιχειρηθεί μέσα από την ανάλυσή τους να δοθούν απαντήσεις σχετικές με τη φύση των τελετουργιών και της λατρείας του Καβιρίου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την παρουσίαση της στενής σχέσης

του καρναβαλιού και της εφηβείας, που δεν έχει μελετηθεί σε βάθος. Με τη σύνδεση αυτήν αναφύονται ταυτόχρονα και παραμυθικά θέματα, τα οποία δεν έχουν εντοπιστεί ξανά στη βοιωτική τέχνη. Ο χαρακτηρισμός «*η Σταχτοπούτα των τοπικών σχολών*», που ο Sparkes (1967) απέδωσε προφητικά και για άλλους λόγους στη αρχαία βοιωτική κεραμική, επαληθεύεται στην παρούσα εργασία. Το καρναβάλι συνυπάρχει με το παραμύθι. Ανθρωπολογικές μελέτες, που ενδεχομένως έχουν δεχτεί κριτική π.χ. των Eliade και Jung, χρησιμοποιούνται επικουρικά για τους ίδιους σκοπούς, όπως, άλλωστε, συμβαίνει σε άλλες σύγχρονες και αποδεκτές από την έρευνα (Brelich 1969, Buxton 2002 (1994), Garry και El-Shamy 2005, Blakely 2006, Bierl 2009, Winkler-Horaček 2015, Aguirre και Buxton 2020).

Το πρώτο μέρος της διατριβής πραγματεύεται τεχνοτροπικά ζητήματα. Αναζητούνται οι ρίζες και ο τρόπος δημιουργίας της βοιωτικής γελοιογραφίας. Καταγράφονται για πρώτα φορά στην έρευνα τα χαρακτηριστικά και ο τρόπος δράσης του κάθε καβιρικού εργαστηρίου. Γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν οι επιρροές που έχει δεχθεί το καθένα μέσα από εικονογραφικές αναλύσεις και συγκρίσεις με άλλα βοιωτικά και μη έργα. Αμφισβητούμενες για τη γνησιότητά τους παραστάσεις βοιωτικών αγγείων εξετάζονται επίσης. Εξαιρετικά σημαντικό κεφάλαιο για την κατανόηση της τεχνοτροπίας και καλλιτεχνικής μεθοδολογίας των Βοιωτών κεραμέων είναι εκείνο για τις αντιγραφές, στο οποίο επαναπροσδιορίζονται αποδόσεις και χρονολογήσεις. Στο τελευταίο, η μορφή του Αιγύπτιου θεού νάνου, Βησά, συσχετίζεται με τις καβιρικές μορφές και το ιερό της Θήβας.

Το δεύτερο μέρος είναι αφιερωμένο στον αντιήρωα, εκείνον που πρωταγωνιστεί σε κάθε βοιωτική παρωδιακή παράσταση. Το γκροτέσκο σώμα που συνήθως έχει αναλύεται και δείχνεται πως είναι σύμφωνο με τις αρχές της καρναβαλικής θεωρίας. Οι εκφάνσεις του στη βοιωτική εικονογραφία αποτελούν ξεχωριστά κεφάλαια: ο ήρωας και το άλογό του, ο ανακεκλιμένος, ο συμμετέχων στη γερανομαχία, στο κυνήγι, σε αγώνες και στον αθλητισμό.

Στο τρίτο μέρος εξετάζεται η καβιρική εικονογραφία και αναλύονται θέματα που αφορούν την εφηβική ζωή και τις συναφείς τελετές στο Καβίριο, όπως διαγράφονται από τα αρχαιολογικά ευρήματα και την τέχνη. Το καρναβαλικό πνεύμα συνάγεται αφενός από τον παραλληλισμό της καβιρικής εικονογραφίας με την αντίστοιχη των αττικών σχετικών με τα Ανθεστήρια (διονυσιακή εορτή που θεωρείται καρναβαλική) χόων αλλά και από τα παραμυθένια της θέματα, που μοιάζουν να αναφέρονται σε εφηβικούς καρναβαλικούς-ουτοπικούς κόσμους, γεμάτους αφθονία και τερατομορφία. Το μοντέλο του Van Gennep για τις διαβατήριες τελετές χρησιμοποιείται σε δύο κεφάλαια, που φορούν την αναχώρηση και την ενσωμάτωση.

Στο τέταρτο μέρος η καβιρική εικονογραφία ενώνεται με την προγενέστερη, τη σύγχρονη και υστερότερη βοιωτική και εντοπίζονται κοινά μεταξύ τους μοτίβα. Αυτά τυχαίνει να ταυτίζονται με εκείνα, που συναποτελούν τη λεγόμενη από τον Μπαχτίν καρναβαλική γλώσσα.

Στο πέμπτο μέρος καταγράφεται αναλυτικά η θεατρικότητα της καβιρικής αγγειογραφίας και των δύσμορφων ειδωλίων, που βρέθηκαν στο Καβίριο. Στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις βοιωτικές μορφές κωμαστών της αρχαϊκής περιόδου υπάρχουν

και στις καβιρικές παραστάσεις. Δύο από αυτά είναι η θεατρικότητα και το γκροτέσκο. Στο τελευταίο κεφάλαιο γίνεται προσπάθεια μέσα από όσα έχουν ήδη εξετασθεί να δοθούν απαντήσεις σχετικά με το τι εικονίζεται στα καβιρικά αγγεία, ποιες είναι οι κοντές γελοιογραφικές μορφές, τι σχέση είχαν οι μυούμενοι έφηβοι με αυτές, τι αντανακλάται μέσα τις καβιρικές παραστάσεις, με ποιες μορφές τις νεοελληνικής παράδοσης έχουν κοινά χαρακτηριστικά.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με την παρουσίαση υστερότερης εικονογραφίας σχετικής με το καρναβάλι, η οποία παραλληλίζεται με τη βοιωτική ή μη βοιωτική που, όμως, βρέθηκε στη Βοιωτία. Από την εντυπωσιακή ομοιότητά τους συμπεραίνεται πως η βοιωτική παράδοση αποτελεί μία από τις αρχαιότερες καρναβαλικές.

Παρότι το θέμα της παρούσας διατριβής ήταν δική μου πρόταση, η ιδέα για συνεξέταση έργων της αρχαϊκής περιόδου και μη βοιωτικών (αρχαϊκών και κλασικών), που, όμως, βρέθηκαν στη Βοιωτία, συμπερίληψη ειδωλίων ήταν της κ. Β. Σαμπετάι. Δική της σκέψη, που υιοθετήθηκε, ήταν να παρουσιαστούν οι καταβολές των καβιρικών μορφών και οι γελοίοι πίλοι. Την ευχαριστώ πολύ για αυτές, για το ότι δέχθηκε να αναλάβει την εποπτεία αυτής της διατριβής, ενώ δεν αποτελούσε μέρος των καθηκόντων της, και για την καθοδήγησή της. Εκτός από εκείνη, ευχαριστώ για τα σχόλιά τους καθώς και για τις υποδείξεις τους τα δύο άλλα μέλη της τριμελούς επιτροπής, κ. Ι. Κωνσταντάκο και κ. Ε. Κεφαλίδου.

Για τα αναλυτικά σχόλιά του ευχαριστώ πολύ τον κ. Ν. Ακαμάτη. Ο ίδιος επεσήμανε, μάλιστα, και γλωσσικά και τυπογραφικά μου λάθη, συντελώντας στην καλυτέρευση του κείμενου μου. Μοιράστηκε, ακόμα, μαζί μου μετά την υποστήριξη της διατριβής την άποψή του για την οινοχόη της Πέλλας. Χρήσιμες ήταν και οι συμβουλές/προτάσεις της κ. Δ. Τσιαφάκη. Κριτικά έργα για εκείνο του Μπαχτίν προτάθηκαν από τον κ. Δ. Πλάντζο (Bristol 1985, Lachmann 1988-1989, Gardiner 1993).

Ο ομότιμος πια καθηγητής κ. Π. Βαλαβάνης με ενθάρρυνε να συνεχίσω τις σπουδές μου πριν την ένταξή μου στον Β' κύκλο των Μεταπτυχιακών Σπουδών λίγο πριν συνταξιοδοτηθεί. Τον ευχαριστώ πολύ για αυτό. Για την υποστήριξή τους έμπρακτη και ηθική κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής εγκάρδια ευχαριστώ τους αγαπημένους φίλους και συναδέλφους κ. Β.-Γ. Αργυρού, κ. Β. Ζάχαρη (Υπ. Διδάκτορα του EHESS του Παρισιού) και κ. Μ. Μπαρλαμπά. Για τις γόνιμες συζητήσεις, που είχα μαζί τους, είμαι ιδιαιτέρως ευγνώμων στην κ. K. Schlott (Διδάκτορα Χαϊδελβέργης) και στον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου του Σύδνεϋ κ. R. Green. Ο κ. Δ. Παπαγεωργίου (Υπ. Διδ. Προϊστορικής Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ) μου υπέδειξε μελέτη συναφή με την ειδικότητά του, η οποία επιβεβαίωνε τις σχετικές μου θέσεις, αλλά δεν χρειάστηκε, τελικά, να συμπεριληφθεί στη βιβλιογραφία. Τον ευχαριστώ.

Θερμές ευχαριστίες για πληροφορίες, φωτογραφίες, χορήγηση άδειας εξέτασης αρχαιολογικού υλικού και οποιουδήποτε είδους άλλη διευκόλυνση οφείλω στους Δρ. Γ. Καββαδία, Δρ. Χρ. Αβρονιδάκη (την ίδια ευχαριστώ και για την ονομασία (υβριδικός κρατηρίσκος) του κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης αλλά και

για τα ενθαρρυντικά της λόγια στη συνάντησή μας στο ΕΑΜ), κ. Ι. Ντάλλα, Δρ. Μ. Τόλια-Χριστάκου (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο), κ. Α. Κατσιώτη, κ. Ε. Κανίνια (Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου), κ. Π. Κασίμη, κ. Π. Ευαγγέλογλου (Εφορεία Αρχαιοτήτων Κορινθίας), ομότιμο καθηγητή κ. Μ. Τιβέριο (Ακαδημία Αθηνών), Δρ. Α. Ζαμπίτη (17η Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων), Δρ. Zimmermann-Elseify, Δρ. M. Maischberger (Κρατικό Μουσείο Βερολίνου), Δρ. M. Euskirchen (Ρωμαιο-Γερμανικό Μουσείο Κολωνίας), κ. Z. Etsina (Μουσείο Ερμιτάζ, Αγ. Πετρούπολη), κ. K. Endreffy (Μουσείο Καλών Τεχνών Βουδαπέστης), Δρ. A. Shanley (Μουσείο Michael C. Carlos, Πανεπιστήμιο Emory), Δρ. L. Bartlett Stoner (Γκαλερί Jean-David Cahn AG, Βασιλεία), κ. R. Novakovich (Γκαλερί Royal-Athena, Ν. Υόρκη), κ. A. Büchler (Γκαλερί Günter Puhze GmbH, Φράιμπουργκ).

Για την πολύχρονη παροχή οικονομικής στήριξης ευχαριστώ πολύ την Ακαδημία Αθηνών, της οποίας υπήρξα υπότροφος (κληροδότημα Ελένης Ψημένου) μετά από γραπτή εξέταση. Με τα γραφειοκρατικά ζητήματα της υποτροφίας με εξυπηρέτησαν πρόθυμα όλο αυτό το διάστημα η κ. Ελ. Αρμένη (Τμήμα Υποτροφιών Ακαδημίας Αθηνών) και η κ. Χρ. Κούκου (Γραμματεία Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ). Η κ. Ελπ. Χριστοδούλου (μέλος της ίδιας Γραμματείας) ήταν η πηγή ενημέρωσής μου μετά την τελική κατάθεση της διατριβής μου στην τριμελή επιτροπή. Την ευχαριστώ θερμά.

Ως ένα μικρό αντίδωρο για όλη την αγάπη, την αφοσίωση, τη στήριξη, την εμψύχωση η διατριβή αυτή είναι αφιερωμένη στον σύντροφό μου, Δημήτρη.

Εισαγωγή

Τα σκήπτρα στην έρευνα των αρχαίων χιουμοριστικών απεικονίσεων ως αντικείμενο μελέτης κρατά διαχρονικά η βοιωτική παράδοση, αφού τα καβιρικά αγγεία προσέφεραν το εναρκτήριο λάκτισμα στην εντατική διερεύνηση της αρχαίας εικονογραφικής παρωδίας, συνεχίζοντας μέχρι και σήμερα να απασχολούν.[1] Ο προφανής μπουρλέσκος χαρακτήρας, η «καρικατουρίστικη» και ως εκ τούτου αλλοφανής σε σύγκριση με το κυρίαρχο φυσιοκρατικό ή και ιδεαλιστικό πνεύμα της αττικής αγγειογραφίας σχεδίαση αλλά και το δυσεπίλυτο αίνιγμα, αν οι παραστάσεις αποδίδουν θεατρικά δρώμενα ή είναι απλώς ένα ντόπιο είδος γελοιογραφίας, υποβεβλημένο από την καβιρική λατρεία, ήταν λόγοι ικανοί να έλξουν συστηματικά το ενδιαφέρον πολυάριθμων ερευνητών από τον 19 αι. ως και σήμερα. Η υπόλοιπη χιουμοριστική βοιωτική τέχνη των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων μαζί με συναφή αττικά και κορινθιακά έργα, που βρέθηκαν στη Βοιωτία, δεν έχουν εξετασθεί ποτέ συνολικά και ενδελεχώς, όπως θα συμβεί παρακάτω. Η μελέτη θα ξεκινήσει με εισαγωγικές αναφορές για το ιερό της Θήβας, το Καβίριο, τα καβιρικά αγγεία, την ιστορία της έρευνας, την ορολογία που θα χρησιμοποιηθεί σε αυτήν τη διατριβή και τη σχετική με το καρναβάλι θεωρία του Μπαχτίν.

Το Καβίριο και τα καβιρικά αγγεία

Το Καβίριο βρίσκεται 8 χλμ. περίπου δυτικά της Θήβας. Τα αρχαιότερα ευρήματα ανάγονται στη Νεολιθική περίοδο. Κατά τη γεωμετρική ξεκινά η λατρευτική δραστηριότητα, όπως μαρτυρούν τα χάλκινα ειδώλια ταύρων, που βρέθηκαν εκεί. Τα αρχαιότερα κτήρια, η Μέση (18) και η Κατώτερη (12) Θόλος, που ήταν φτιαγμένα από ντόπιο λίθο και άργιλο και είχαν διάμετρο 4-5 μ., κτίστηκαν στην υστεροαρχαϊκή περίοδο. Θεωρείται, ωστόσο, πως θα υπήρχαν και προκάτοχοί τους, οικοδομημένοι από φθαρτά ενδεχομένως υλικά. Αυτά τα δύο κτήρια ήταν τα σημαντικότερα κατά τα φαινόμενα του ιερού ακόμα και τον επόμενο αιώνα. Η Μέση Θόλος (18) εικάζεται πως αποτελούσε τον αναφερόμενο σε όστρακα αγγείου των αρχών του 5ου αι. π.Χ ναό του. Σε αυτήν τη φάση ανάγονται και άλλα κτήρια, το ορθογώνιο κτήριο (R2), που θεωρείται χώρος συμποσιακός (όπου οι συμποσιάζοντες θα ανακλίνονταν), ένα αψιδωτό (29), που βρισκόταν ανάμεσα στη Μέση (18) και σε μία άλλη μικρότερη (M125) θόλο. Μία τέτοια (28) ακόμα γειτνίαζε με τη Μέση (18) στα δυτικά. Τα κτήρια αυτά βρίσκονταν στη νότια όχθη του ρυακιού που περιέτρεχε το ιερό από τα ανατολικά και εκβαλλόταν σε ένα δεύτερο που υπήρχε στη δυτική άκρη του Καβιρίου με προσανατολισμό από Νότο προς Βορρά. Σε αυτά πιστεύεται βάσει των ευρημάτων

[1] Το πρώτο έργο που αφορά στην εικονογραφική παρωδία και την καρικατούρα των αρχαίων χρόνων δημοσιεύτηκε το 1851, γράφτηκε από τον Theodor Panofka και τιτλοφορείται "Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst." Δεν συμπεριελάμβανε τα καβιρικά, διότι τότε δεν ήταν γνωστά. Δεν άσκησε, πάντως, επιρροή στους τότε αρχαιολογικούς κύκλους και έτσι δεν αποτέλεσε το έναυσμα για περαιτέρω συζήτηση. Αξιοσημείωτο είναι, πως το επόμενο σχετικό δημοσίευμα, που χρονολογείται το 1956, συγκατέλεξε, φυσικά, τα καβιρικά αγγεία. Binsfeld 1956.

κυρίως της Μέσης Θόλου (στάχτες, οστά ζώων, καβιρικά αγγεία) πως λάμβαναν χώρα δείπνα και πως οι συμμετέχοντες (6-10 άτομα) θα κάθονταν σε θρανία. Στη βόρεια όχθη υπήρχε το λεγόμενο φυσικό κοίλο ή θεατρική περιοχή (τουλάχιστον από το τέλος του 6ο αι. π.Χ.), το οποίο δεν επηρεαζόταν από την ύπαρξη του ρυακιού, που βρισκόταν ακριβώς νότια της λεγόμενης ορχήστρας του. Η λατρευτική σημασία του βόρειου αυτού τμήματος του ιερού υποδηλώνεται και από τη βραχώδη διαμόρφωση που υπήρχε εκεί σε όλες τις περιόδους του ιερού. Θεωρήθηκε από τον Schachter μέρος της μυστηριακής λατρείας -αφού ανάλογη υπάρχει σε άλλα ιερά με τέτοιον χαρακτήρα- και σημείο επαφής τους χθόνιους θεούς. Τα ανοίγματα (θύρες) προς τον Βορρά των τριών θόλων (28, 18, Μ125), που στέκονταν απέναντι από το κοίλο, υποδεικνύουν τη σημαντικότητά του και των όσων συνέβαιναν σε αυτό. Έπρεπε για αυτό να υπάρχει προς τα εκεί ορατότητα και ευκολότερη προσβασιμότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι η ορχήστρα του κοίλου χαρακτηρίζεται ως η «καρδιά της ιερής περιοχής του τεμένους» της υστεροαρχαϊκής περιόδου, καθώς εκεί εικάζεται πως θα λάμβαναν χώρα τα δρώμενα του Καβιρίου. Η σπουδαιότητά του υποδηλώνεται και από το γεγονός πως ακόμα και στην τέταρτη φάση του ιερού (370-335 π.Χ), το ανατολικό κατώτερο μέρος του κοίλου επεκτείνεται και στρέφεται προς τα δυτικά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου κοίλου, μιας νέας θεατρικής περιοχής. Από επιγραφές είναι γνωστό πως στο ιερό αυτό λατρευόταν κυρίως ο Κάβιρος και ο Παις.[2] Τα σημαντικότερα ευρήματά του είναι αναμφίβολα τα λεγόμενα -επειδή τα περισσότερα εξ αυτών βρέθηκαν εκεί-[3] καβιρικά αγγεία.

Πρόκειται κυρίως για αγγεία πόσεως, που είναι διακοσμημένα ως επί το πλείστον με τη μελανόμορφη τεχνική, αν και η χρονολόγησή τους συμπίπτει με την περίοδο κατά την οποία χρησιμοποιούταν και στη Βοιωτία ο ερυθρόμορφος ρυθμός. Κάποια ήταν αναθηματικά, όπως φαίνεται από την καβιρική εικονογραφία, πολλά μάλλον τελετουργικά, όπως υποδεικνύει ο τόπος εύρεσής τους και τα συνευρήματα, και μερικά χρησιμοποιήθηκαν και ως κτερίσματα.[4] Το μέσο ύψος των σκύφων που έφεραν εικονιστικές παραστάσεις και σώζονται ακέραιοι ή έχουν σε μεγάλο βαθμό αποκατασταθεί είναι 17,5 εκ. Ο ψηλότερος φθάνει τα 31 εκ., ο κοντύτερος τα 10,3 εκ.[5] Τα σωζόμενα καβιρικά αγγεία ξεπερνούν στον αριθμό τα 400.[6] Οι παραστάσεις

[2] Για τα ευρήματα του ιερού, τα κτήρια και τις χρονολογήσεις: Schachter 1986, 74-76, 77-79. Cooper και Morris 1990, 66-69 (όπου μια πολύ καλή για την κατανόηση της έκτασης και του σχήματος του κοίλου, της ορχήστρας και των ρυακιών του τέλους του 6ου-370 αι. π.Χ κάτοψη). Schachter 2003, 114-122. Για τις Θόλους ειδικότερα: ΚΗ ΙΙ, 38-40, 44-47. Για τις επιγραφές: ΚΗ Ι, 20-80.

[3] Πολύ λίγα από αυτά αποκαλύφθηκαν έξω από τη Βοιωτία. Τα περισσότερα είναι σκύφοι διακοσμημένοι με φυτικά μοτίβα. Δύο καβιρικοί σκύφοι βρέθηκαν πιθανόν στην Αίγινα ΚΗ Ι, 116-117 S19, S21 πίν. 19.10, 59.1. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 294 και 275, ένας στην Κέα ΚΗ Ι, 116 S20 πίν. 59.2. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 385, ενώ ο 545 του ΕΑΜ **(Η50 εικ. 19)** προέρχεται πιθανόν από τα Μέγαρα και ο 582 του Άμστερνταμ **(Η24 εικ. 161)** από την Ερέτρια. Καβιρικός χους βρέθηκε στην Ερέτρια **(Θ5 εικ. 30)**, ο 1721 του ΕΑΜ **(Θ1 εικ. 127)** και ίσως ο 4878 του Βερολίνου **(Θ2 εικ. 171)** στην Αθήνα.

[4] Αναθηματικό αγγείο στην παράσταση του 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 69α)**. Το μεγάλο μέγεθος κάποιων θεωρήθηκε δηλωτικό είτε του αναθηματικού ή του χρηστικού τους χαρακτήρα. Σύμφωνα με το τελευταίο ενδεχόμενο θα λειτουργούσαν ως κρατήρες για την ανάμειξη του κρασιού. Bedigan 2008, 391. Η ανεύρεση πολλών εντός της Μέσης Θόλου (18) μαζί με στάχτες και οστά ζώων είναι η αιτία που σχετίζονται με τελετουργικά δείπνα. ΚΗ IV, 50-54. Cooper και Morris 1990, 66-69.

[5] Το μέσο ύψος υπολογίστηκε από 30 ακέραια ή συγκολλημένα αγγεία, που φέρουν εικονιστικές παραστάσεις. Το ψηλότερο είναι ο καβιρικός σκύφος 10466 του ΕΑΜ **(Η40)**, το κοντύτερο ο ΘΠ570

που φέρουν αποτελούν σχεδόν πάντα παρωδίες μυθικών επεισοδίων ή γελοιογραφημένες σκηνές της καθημερινής ζωής. Τη διακόσμησή τους ολοκληρώνουν τα κλαδιά μυρτιάς, ελιάς, κισσού και συνηθέστερα αμπέλου, που κοσμούν το πάνω μέρος της εικονιστικής παράστασης.[7] Το πίσω μέρος κοσμείται πολλές φορές μόνο με κλαδιά αμπέλου ή κισσού. Πολλά καβιρικά αγγεία δεν φέρουν εικονιστικές παραστάσεις, αλλά φυτικές με κλαδιά αμπέλου, κισσού, μυρτιάς και ελιάς ή γραμμικές με καμπύλες γραμμές ή κουκκίδες.[8] Είναι άγνωστο πότε ακριβώς ξεκίνησε η παραγωγή τους. Ένα *terminus ante quem* θεωρείται το 424 π.Χ, όταν έλαβε χώρα η μάχη του Δηλίου. Στο Πολυάνδριο των πεσόντων Θεσπιαίων βρέθηκαν τρία. Τα καβιρικά αγγεία με εικονιστικές παραστάσεις σταματούν στο τέλος του 4ου αι. π.Χ, ενώ εκείνα με φυτική διακόσμηση συνεχίζουν να κυκλοφορούν μέχρι τον 3ο αι. π.Χ.[9]

Η ονομασία του σχήματός τους αποτελεί πεδίο διαφωνίας μεταξύ των ερευνητών, κάποιοι από τους οποίους πιστεύουν πως πρόκειται για σκύφους, άλλοι για κανθάρους.[10] Έχουν σφαιρικό σώμα, κάθετες στρογγυλές λαβές, οι οποίες κοσμούνται με μία ή δύο πλαστικές ακάνθους. Όταν υπάρχουν δύο, τότε η μία βρίσκεται στη πάνω πλευρά της λαβής, η άλλη στην κάτω. Κάποιοι είναι άποδες, άλλοι έχουν δακτυλιόσχημη βάση. Πρόδρομός τους θεωρήθηκε ο σκύφος τύπου β ή της γλαύκας.[11] Η έντονη διαφορά τους είναι η μία η λαβή. Έχουν μία κάθετη στη μία πλευρά και μία οριζόντια στην άλλη. Τεκμήριο της σχέσης τους αποτελεί ο καβιρικός σκύφος 1905/1.39 του Leiden, του οποίου οι λαβές έχουν σχηματιστεί με τον ίδιο τρόπο: η μία είναι οριζόντια και η άλλη κάθετη με μία άκανθο στην πάνω της πλευρά.[12] Οι Βοιωτοί γνώριζαν το ιδιάζον σχήμα αττικού σκύφου με αντίθετης κατεύθυνσης λαβές ήδη από το 480 π.Χ, όπως φαίνεται από τον αττικό ερυθρόμορφο σκύφο, που βρέθηκε στη Ριτσώνα **(Z2)**. Το μοναδικό καβιρικό αγγείο πόσεως με μελανόμορφη γελοιογραφική παράσταση, που διαφέρει από τα υπόλοιπα τέτοιου τύπου αγγεία, είναι ο σκύφος G249 της Οξφόρδης με οριζόντιες και τις δύο λαβές του **(Η12 εικ. 194)**, ένας κανονικού σχήματος σκύφος δηλαδή. Για τους παραπάνω λόγους σε αυτήν τη διατριβή προτιμάται ο όρος «καβιρικός σκύφος».

(Η59) της Θήβας, που βρέθηκε στο πολυάνδριο των Θεσπιέων. Και οι δύο είναι έργα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

[6] ΚΗ IV, 37-68.

[7] Σπανιότερα κοσμείται το πάνω μέρος της παράστασης με κουκκίδες **(Η51)**. Δυσεύρετη είναι και η διακόσμησή της με κλαδί ελιάς **(Η42)**.

[8] Το ύψος τους, πιθανόν λόγω της απουσίας εικονιστικής παράστασης, εκτός από μέσου μεγέθους μπορεί να είναι και πολύ μικρό, 8,5 ή 4,9 εκ.: ΚΗ IV, 65, 66 αρ. κατ. 361, 386.

[9] ΚΗ IV, 33. Sabetai 2012α, 87. Schlott 2021, 80-83, 557-563. Ένα αγγείο μόνο με εικονιστική παράσταση χρονολογήθηκε μεταξύ του 310-290 π.Χ. ΚΗ IV, 48 αρ. κατ. 145 πίν. 7.2.

[10] Κάνθαροι: Thompson 1934, 444-445. ΚΗ IV, 2. Thompson 2008. Mitchell 2009, 253-254. Schmidt 2022. Σκύφοι: Pfuhl 1923, 716. ΚΗ III, 1 σημ. 2. Siebert 1986 (βιβλιοκρισία ΚΗ IV), 169. Kilinski 1980, 55. Αβρονιδάκη 2007, 75-77. Bedigan 2008. Schlott 2021, κυρίως σελ. 620-621.

[11] ΚΗ I, 125. Θραύσμα αττικού σκύφου με τη χαρακτηριστική ερυθρόμορφη παράσταση γλαύκας του β' μισό 5ου αι. π.Χ βρέθηκε και στο Καβίριο. Οι λαβές δεν σώζονται, οπότε είναι άγνωστο αν πρόκειται για τον ίδιο τύπο. ΚΗ I, 86 πίν. 41. 1. Bedigan 2008, αρ. κατ. 710.

[12] ΚΗ I, 119, 125 πίν. 59.10. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 394.

Ιστορία της έρευνας

Το πρώτο άρθρο για τα καβιρικά αγγεία γράφτηκε το 1888 από τον Hermann Winnefeld ως δημοσίευμα των πρώτων ανασκαφών που έγιναν στο Καβίριο. Εκεί αναλύθηκαν κάποια από αυτά, το σχήμα, η φυτική και η εικονιστική τους διακόσμηση.[13] Την αναφερόμενη από πηγές της ύστερης αρχαιότητας μυστηριακή λατρεία του ιερού των Καβίρων της Θήβας θεώρησαν πολλοί μελετητές δεδομένη και για την κλασική περίοδο, με αποτέλεσμα να ερμηνεύουν βάσει αυτής τις περισσότερες καβιρικές παραστάσεις χωρίς να έχουν παραθέσει αρκετά τεκμήρια. Το 1892-1893 ο Henry Beauchamp Walters μελέτησε δύο καβιρικά αγγεία με παραστάσεις συνάντησης του Οδυσσέα και της Κίρκης. Αντιστοιχώντας τα αναφερόμενα από τον Παυσανία *δρώμενα*, που θα διεξάγονταν στο Καβίριο, με «γκροτέσκες παρουσιάσεις των μύθων της ορφικής λατρείας», που θα είχαν μεταφερθεί στο ιερό της Θήβας, υποστήριξε πως οι παραστάσεις είναι εμπνευσμένες από τα εκεί διαδραματιζόμενα.[14] Το 1894 ο Alfred Körte εξετάζοντας τον κωδωνόσχημο κρατήρα 1391 του ΕΑΜ, του οποίου η καταγωγή θεώρησε πως ήταν βοιωτική, αναφέρθηκε στα καβιρικά αγγεία, ταυτίζοντας τις μορφές με δαίμονες που δρουν ως θεοί ή ήρωες.[15] Λίγες δεκαετίες μετά, το 1920 η Margaret Bieber ενέταξε τα καβιρικά αγγεία στη μελέτη της «Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum» στην οποία ερεύνησε τα θεατρικά δρώμενα της αρχαιότητας μέσα από την εικονογραφία και τις πηγές, θεωρώντας πως απεικονίζουν σκηνές βοιωτικής φάρσας εκτελεσμένης από τους Θηβαίους μίμους, γνωστούς από τον Αθήναιο ως *εθελοντές*.[16] Στο ίδιο συμπέρασμα κατέληξε και ο Étienne Lapalus, ο πρώτος ερευνητής, που ασχολήθηκε με την παρωδία ομάδας καβιρικών αγγείων σε ένα άρθρο το 1930. Στις εικόνες που εξέτασε εκτός από την παρωδία διέκρινε και θρησκευτικές ιδέες εμμέσως διατυπωμένες.[17] Εν τω μεταξύ, ο Ernst Pfuhl είχε διαφοροποιηθεί από την τότε κρατούσα θέση μιλώντας για καρικατούρα, γελοιογράφηση των μυστών και συμμετοχή τους σε καρναβαλικούς εορτασμούς.[18]

Τα ισχυρότερα θεμέλια για την νεότερη έρευνα τέθηκαν το 1940 στο πλαίσιο μιας σειράς δημοσιευμάτων για τα ευρήματα του ιερού των Καβίρων στη Θήβα. Τότε γράφτηκε ως μέρος του πρώτου τόμου με τίτλο «*Das Kabirenheiligtum bei Theben*» και η ολοκληρωμένη μελέτη των καβιρικών αγγείων της Gerda Bruns, στην οποία όχι μόνο καταλογογραφήθηκαν τα περισσότερα από τα καβιρικά αγγεία, αλλά

[13] Winnefeld 1888, 412-428.
[14] Walters 1892-1893, 77-87 εικ.1-2 πίν. IV.
[15] Körte 1894, 346-350. Ιδιαίτερα 349. Για την απόρριψη της άποψής του βλ. ΚΗ Ι, 126. Για την κορινθιακή καταγωγή του κρατήρα βλ. σημ. 1438.
[16] Bieber 1920, 153-155. Αθ. *Δειπν.* 14.15. Ο Körte κρίνοντας το έργο αποφάνθηκε, πως οι μορφές των καβιρικών αγγείων είναι άσχετες με το θέατρο, επειδή δεν φορούν προσωπεία και κοστούμια. Οι αγγειογράφοι παρωδούν τους μύθους των ηρώων, γιατί οι παρωδίες και η μεταμφίεση από γελοίους δαίμονες αποτελούσαν μέρος των καβιρικών μυστηρίων. Körte 1921 (βιβλιοκρισία του *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*), 310-312. Επανερχόμενη η Bieber το 1961, ενέμεινε στη θέση της, παρά τη σκληρή κριτική του Körte. Bieber 1961, 48-49 εικ. 204-207.
[17] Lapalus 1930, 65-88. Για τα δρώμενα: 85-87. Για τους λατρευτικούς συμβολισμούς βλ. σελ. 68-70, 72-74, 77-78.
[18] Pfuhl 1923, 715.

αναγνωρίστηκαν και τα τρία μεγάλα εργαστήρια που δρούσαν σύμφωνα με εκείνη στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ: του Ζ. του Καβίρου, του Ζ. των Μυστών και του Ζ. του Σατύρου.[19] Εκεί, υποστηρίχτηκε η κρατούσα άποψη, πως οι παραστάσεις των καβιρικών αγγείων εικονίζουν δρώμενα παρωδιακού χαρακτήρα, τα οποία, είναι απόρροια όσων είχαν αποτυπωθεί στη μνήμη των αγγειογράφων. Τονίστηκε παράλληλα η απουσία απόδοσης θεατρικής σκηνής στον καβιρικό σκύφο του Ζ. του Καβίρου 3284 του Βερολίνου με παράσταση Κάδμου και Δράκοντα **(Η8 εικ. 14)**.[20] Ο Bernhard Schmaltz δημοσίευσε τα πήλινα ειδώλια του ιερού, ανάμεσα στα οποία βρέθηκαν και δύσμορφα.[21] Το 1981 εκδόθηκε μία ακόμα μελέτη της ίδιας σειράς για την εικονιστική κεραμική του Καβιρίου, αποτελούμενη κυρίως από θραύσματα καβιρικών αγγείων, προερχόμενα από τις μεταπολεμικές ανασκαφές του ιερού. Σε αυτήν εντάχθηκαν και τα γυάλινα αντικείμενα. Την πρώτη ανέλαβε η Karin Braun, τα τελευταία η Thea Elizabeth Haevernick. Η Braun κατέβασε στο τέλος του 5ου με δ' τέταρτο 4ου αι. π.Χ τα χρονολογηθέντα από τους προγενέστερους καβιρικά εργαστήρια στο γ΄ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ, ενώ επεξέτεινε το εύρος της εν γένει χρονολόγησης των καβιρικών αγγείων μέχρι τον 3ο αι. π.Χ.[22] Ερμήνευσε τις καβιρικές παραστάσεις ως αυτοσχέδιες φάρσες, που θα διεξάγονταν στο Καβίριο, οι οποίες θα λειτουργούσαν ως σατυρικά δράματα, ως μέρη του ιερού τελετουργικού. Για την ενίσχυση της θέσης της αντιπαρέβαλε τους τίτλους έργων της Μέσης Κωμωδίας με κάποιες από τις μυθολογικές κυρίως παραστάσεις των καβιρικών αγγείων, προκειμένου να αναφανεί η σύγκλιση των θεμάτων τους. Τα σχετικά περί θεατρικού τύπου δρωμένων υιοθέτησε η Inge Nielsen το 2002, συμπεριλαμβάνοντας το θηβαϊκό Καβίριο στη μελέτη της για το τελετουργικό δράμα.[23]

Είχε προηγηθεί χρονικά ο Thomas Webster, επιφανής μελετητής της εικονογραφίας της αρχαίας κωμωδίας, αναφερόμενος σε βοιωτική μυθολογική κωμωδία (*mythological comedy*), η οποία θα ήταν σύγχρονη με την ακμάζουσα αττική. Ταυτόχρονα, ανέδειξε τη δημοφιλία που απολάμβανε η αττική κωμωδία στη Βοιωτία τον 4ο αι. π.Χ μέσα από τα πήλινα ειδώλια κωμικών ηθοποιών που βρέθηκαν στην περιοχή. Ο Pickard-Cambridge συνέδεσε, επίσης, τις καβιρικές παραστάσεις με ένα είδος κωμωδίας, επηρεασμένης από την αττική, αλλά προερχόμενης από προδραματικά δρώμενα, όπως εικονίζονται στα βοιωτικά μελανόμορφα αγγεία.[24] Σε

[19] ΚΗ I, 95-128. Για τη χρονολόγηση: 124-125.
[20] ΚΗ I, 126-127.
[21] ΚΗ V. Την εικόνα της καρικατουρίστικης βοιωτικής ειδωλοπλαστικής επιχείρησε να συμπληρώσει ο Nikolaus Himmelmann συμπεριλαμβάνοντας στη μελέτη του τα γελοιογραφικά ειδώλια, που βρέθηκαν στο Καβίριο και σε άλλες περιοχές της Βοιωτίας. Himmelmann 1994, 89-122.
[22] ΚΗ IV, 14-15, 18, 32-33. Η ομοιότητα των προσώπων των γελοιογραφικών μορφών των καβιρικών αγγείων με τα προσωπεία αττικών σχετικών με την κωμωδία παραστάσεων του τέλους του 5ου αι. π.Χ ήταν ένα από τα κριτήρια χρονολόγησης τους.
[23] ΚΗ IV, 27. Στην άποψη αυτή άσκησε μετριοπαθή κριτική ο John Boardman (1983, 149-150 βιβλιοκρισία του ΚΗ IV) υποστηρίζοντας, πως η αντιστοιχία αυτή δεν είναι αρκετή, για να αποδείξει, πως σε όλα τα καβιρικά αγγεία εικονίζονται δρώμενα σχετικά με τη Μέση Κωμωδία και όχι κάποιο τοπικό θεατρικό είδος. Εντούτοις, το 2001 στη μονογραφία του για την ιστορία των αρχαίων ελληνικών αγγείων αναφέρεται στον εναρμονισμό των καβιρικών αγγείων με το πνεύμα των σατυρικών δραμάτων και των κωμωδιών του Αριστοφάνη. Boardman, J. 2004 (2001). *Η Ιστορία των Αρχαίων Ελληνικών Αγγείων,* μτφρ από Κ. Κοπανιά, Αθήνα, 78. Nielsen 2002.
[24] Pickard-Cambridge 1962, 138.

επόμενη δημοσίευσή του ο Webster το 1978 για την Παλαιά και Μέση Κωμωδία, που τυγχάνει ιδιαίτερης απήχησης μέχρι και σήμερα, συμπεριέλαβε κάποιες παραστάσεις καβιρικών αγγείων, στις μορφές των οποίων αναγνώρισε μάσκες.[25] Στο ίδιο περίπου μήκος κύματος, όσον αφορά την επιρροή της αττικής θεατρικής και μη τέχνης στη Βοιωτία, ήταν και η θέση του Breitholtz, ο οποίος ισχυρίστηκε, παρ' όλα αυτά, πως οι καβιρικές παραστάσεις δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα δείγμα του χονδροειδούς χιούμορ των Βοιωτών, καρικατούρες μυθολογικού περιεχομένου και όχι αντικατοπτρισμός βοιωτικής φάρσας.[26] Η σύγχρονη εκδοχή της άποψης αυτής εκφράστηκε από την Anne-Françoise Jaccottet, η οποία δεν δέχεται πως οι καβιρικές μορφές φορούν προσωπεία, αλλά αποτελούν γκροτέσκες εκφράσεις ετερότητας.[27] Από τελείως διαφορετική σκοπιά είδε τις παραστάσεις ο William Edward Stevenson στη διατριβή του για το παθολογικό γκροτέσκο, θεωρώντας πως είναι επηρεασμένες από αιγυπτιακά πρότυπα θεοτήτων με παθολογικά προβλήματα. Οι αγγειογράφοι του Καβιρίου θα έρχονταν, σύμφωνα με τον ίδιο, σε επαφή με πάσχοντες από χρονδροδυστροφία, δηλαδή νάνους.[28] Πιο πρόσφατα, σε παρόμοιου θέματος μελέτη για την αναπηρία και τη δυσμορφία συμπεριέλαβε η Ευρυδίκη Κεφαλίδου τις καρικατούρες, οι οποίες, σύμφωνα με εκείνη, σχεδιάζονται με ελαττώματα και παραμορφώσεις, προκειμένου να προκαλέσουν γέλιο στον θεατή.[29]

Ο κλασικιστής Albert Schachter το 1986 βρίσκει σήμα κατατεθέν τους την καρικατούρα, θεωρεί, παράλληλα, πως τα καβιρικά αγγεία αποδίδουν δρώμενα, που θα εκτυλίσσονταν κατά τα μυστήρια των Καβίρων, χωρίζοντάς τα σε τρεις μεγάλες εικονογραφικές ομάδες.[30] Το 2003 συμπληρώνει πως οι παραστάσεις αυτές αντανακλούν τα ενδιαφέροντα των ανδρών αριστοκρατικών οικογενειών, που θα λάμβαναν μέρος στα συμπόσια του ιερού, μη αρνούμενος, ωστόσο, την άποψη, πως η Μέση Κωμωδία φαίνεται να έχει επηρεάσει την καβιρική αγγειογραφία.[31] Το 2008 η Kirsten Bedigan, αποδεχόμενη τη θεωρία του Schachter αφιέρωσε μέρος της διατριβής της, στην οποία εξέτασε την κεραμική του ιερού των Καβίρων της Θήβας, στην ανάλυση των παραστάσεων βάσει της τριμερούς δικής του κατάταξης. Υπογραμμίζοντας τον σημαντικό ρόλο του κρασιού στις τελετουργίες του ιερού, συσχέτισε το ιλαρό των καβιρικών παραστάσεων με το συμπόσιο και τη συνήθη αττική χιουμοριστική εικονογραφία των αγγείων, που είχαν φτιαχτεί για αυτόν τον σκοπό. Διερωτήθηκε ακόμα, αν η γελοιογραφία αποτελεί ένα παραπλανητικό μέσο απόκρυψης των όσων τελούνταν στη μυστική λατρεία, ώστε να μην καταλαβαίνουν

[25] Webster 1956, 138-140. Έξω από αυτό το πλαίσιο άφησε την παράσταση με τον ναυαγό Οδυσσέα, διότι κατά τη γνώμη του δεν θα μπορούσε να αποτελεί στιγμιότυπο θεατρικής παράστασης. Με αυτήν την άποψη συμφώνησε και η Thompson 2008, 309 σημ. 732. Webster και Green 1978, 19-20, όπου η παραπάνω παράσταση εντάχθηκε στο σώμα των κωμικών παραστάσεων, ενώ το πρόσωπο του ναυαγού Οδυσσέα θεωρήθηκε μάσκα.
[26] Breitholtz 1960, 200-201.
[27] Jaccottet 2012, 1-13.
[28] Stevenson 1975, 145.
[29] Κεφαλίδου 2017, 62-64 εικ. 5.
[30] Schachter 1986, 99-102. Τα κατέταξε χρονικά: άφιξη στο ιερό και προκαταρκτικοί εορτασμοί, κατάληξη στη μύηση και πανήγυρις. Η τελευταία περιελάμβανε οινοποσία, χορούς, άθληση και δραματικές παραστάσεις.
[31] Schachter 2003, 130.

οι μη μυημένοι τα εκεί συμβαίνοντα. Πρόσφατα, ο Stefan Schmidt είδε τη δυσμορφία των πήλινων ειδωλίων, που βρέθηκαν στο Καβίριο, και των απεικονιζόμενων στα καβιρικά αγγεία ως αντανάκλαση της μέθης των νέων που θα μυούνταν στις τελετές του ιερού στο περιπαιχτικό αλλά καλοπροαίρετο πλαίσιο της φιλικής συνάθροισης.[32]

Τη δεκαετία του ’90 το ενδιαφέρον στράφηκε και στη λατρεία του Καβιρίου, στοιχεία της οποίας αναζητήθηκαν μέσα από την αγγειογραφία. Το έργο του Lapalus θέλησε να συνεχίσει ο Jean-Marc Moret βρίσκοντας περισσότερους θρησκευτικούς συμβολισμούς, οι οποίοι έχουν σχέση με την ορφική παράδοση, σε κάποια καβιρικά αγγεία, όπως είχε υποστηρίξει το 1890 ο Otto Kern.[33] Το λατρευτικό γίγνεσθαι του Καβιρίου της Θήβας προσπάθησε η Michelle Daumas να ανασυστήσει μέσα από τα εν λόγω αγγεία, την αρχαία τέχνη της Βοιωτίας αλλά και τις νεοελληνικές παραδόσεις της Βοιωτίας. Ως δοκιμασίες, που έπρεπε να περάσουν επιτυχώς οι υποψήφιοι μύστες, μέχρι να φτάσουν στη μύηση, είδε τις περισσότερες καβιρικές παραστάσεις. Στα πρόσωπα κάποιων μορφών διέκρινε, μάλιστα, μάσκες.[34]

Τα τελευταία χρόνια η καβιρική εικονογραφία εξετάζεται ως μέρος μελετών με άξονα την παρωδία και το χιούμορ. Πρώτη τέτοια απόπειρα έγινε, όμως, το 1956 από τον Bielefeld στη διδακτορική του διατριβή με θέμα τους γρύλλους και την αρχαία καρικατούρα, εξετάστηκαν κωμικές σκηνές και μορφές από την αγγειογραφία και τη γλυπτική όλων των χρονικών περιόδων της κλασικής αρχαιολογίας πλην της γεωμετρικής.[35] Ο Maffre το 2000 παρουσίασε την αρχαία χιουμοριστική εικονογραφία από τα προσωπεία του ιερού της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη μέχρι και τα ψηφιδωτά της Πομπηίας. Επιχείρησε, επιπλέον, και μια σύντομη ανασκόπηση των μέχρι τότε ειρημένων σχετικά με τα καβιρικά αγγεία, μένοντας αμέτοχος στις δύο επικρατέστερες τάσεις ερμηνείας, της θεατρικότητας και του λατρευτικού τους υποστρώματος. Εντόπισε ως τρωτό σημείο τους τις «ήσσονος» σημασίας, όπως τις χαρακτηρίζει, σκηνές (συμποσίου, χορού και αγώνων), οι οποίες, δεν μπορούν να ενταχθούν ούτε στο ένα πλαίσιο, ούτε στο άλλο. Για τον λόγο αυτό, οδηγείται στο συμπέρασμα πως το ζήτημα παραμένει ανοιχτό.[36]

Τη διετία 2008-2009 υπήρξε ένα έντονο κύμα ενδιαφέροντος για την εικονογραφική παρωδία. Ο Sven Drühl σε μια αναδρομή στην ιστορία της αρχαίας και ρωμαϊκής τέχνης του «αλλόκοτου», ξεκινώντας αντίστροφα από τη σύγχρονη του 21ου αιώνα, έδειξε πως οι ρίζες της τελευταίας φτάνουν μέχρι την αρχαία. Τονίζει την

[32] Για την εξέταση της εικονογραφίας βάσει της θεωρίας του Schachter: Bedigan 2008. 243-296. Για τη βαρύνουσα σημασία του κρασιού στα Καβίρια σελ. 391, 394-397. Για την άποψή της για τη γελοιογραφία βλ σελ. 395. Schmidt 2022.

[33] Kern 1890. Moret 1991, 227-266.

[34] Daumas 1998, 33-36. Οι δοκιμασίες είναι χορός, αγώνας δρόμου, το δέσιμο με αλυσίδες, το κυνήγι και η ομολογία που διενεργείται κατά το συμπόσιο, αφού οι μελλοντικοί μύστες ανταπεξέλθουν στις προηγούμενες. Για τις μάσκες: σελ. 25.

[35] Ο γρύλλος ήταν η καρικατούρα στην αρχαιότητα σύμφωνα με τον συγγραφέα. Ο όρος προέρχεται από χωρίο του Πλινίου (*Φυσ. Ιστ.* 35.114), στο οποίο ο Αντίφιλος, ζωγράφος του 4ου αι. π.Χ, μαθητής του Κτησίδημου, εφήυρε γελοίες μορφές, που ονομάζονταν γρύλλοι. Binsfeld 1956, 27-30. Για την ασάφεια που διακρίνει τον όρο: Stevenson 1975, 10-20. Για τη βοιωτική αγγειογραφία και τα καβιρικά αγγεία Binsfeld 1956, 15-17. Εκτός της εξέτασής του άφησε τα καβιρικά 1962 ο Gabriel Hejzlar, καταπιανόμενος με αττικά κυρίως εικονογραφικά θέματα, όπως η κρίση του Πάριδος, η επιστροφή του Ηφαίστου, η γερανομαχία κ.ά. Hejzlar 1962, 175-194.

[36] Maffre 2000, 269-315 (για τα καβιρικά σελ. 310-313 εικ.31-32).

παρωδιακή φύση των καβιρικών παραστάσεων, βλέποντας σε όλες τις μορφές καρικατούρα με εξαίρεση κάποιες, τα πρόσωπα των οποίων του θυμίζουν κωμικές μάσκες.[37] Η διδακτορική διατριβή της Erin Louisa Thompson αναφέρεται στην τελετουργική παρωδία, όπως αυτή διαφαίνεται από την ελληνική αγγειογραφία, κυρίως μέσα από τα καβιρικά, τα Sam Wide αγγεία[38] και τους αττικούς χόες. Σημαντική είναι συμβολή της στον επαναπροσδιορισμό της ερμηνείας ορισμένων καβιρικών αγγείων. Παραδέχτηκε και εκείνη πως μερικές παραστάσεις τους έχουν πιθανόν θεατρικά στοιχεία.[39] Η Karin Mackowiak σε ένα ενδιαφέρον άρθρο της αφιερωμένο στις κοντόχοντρες καβιρικές μορφές δείχνει τις πολυσχιδείς αλληλεπιδράσεις μεταξύ της Ελλάδας και των πολιτισμών του ανατολικού Αιγαίου, το γκροτέσκο των οποίων τοποθετεί σε άλλο κείμενό της στο πλαίσιο της διονυσιακής μεταμόρφωσης.[40]

Ο Alexandre Mitchell στην ενδελεχή μελέτη για τη χιουμοριστική εικονογραφία της ελληνικής αρχαιότητας, εξετάζει κυρίως αττικά και καβιρικά αγγεία. Επαναφέρει την ξεχασμένη άποψη του Pfuhl σχετικά με τους καρναβαλικούς εορτασμούς που θα λάμβαναν χώρα κάθε χρόνο στο Καβίριο, ενώ τάσσεται υπέρ της άποψης πως οι περισσότερες μορφές των καβιρικών αγγείων είναι καρικατούρες και όχι αναπαριστώμενοι με μάσκες. Θεωρεί, ακόμα, πως οι παραστάσεις αυτές έχουν σχέση με διονυσιακούς εορτασμούς παρά με μυστηριακή λατρεία. Το συνακόλουθο χιούμορ και το καρναβάλι συνδέονται με τον αγροτικό κύκλο της λατρείας του Διονύσου και της Δήμητρας, ενώ γίνεται αναφορά στην καθαρτήρια και ανατρεπτική δύναμη του καρναβαλιού, όπως αυτή πρωτοαναπτύχθηκε από τον Μιχαήλ Μπαχτίν.[41] Ο David Walsh εξέτασε και εκείνος τα καβιρικά, τα Sam Wide, κατωιταλιώτικα με παραστάσεις «φλυάκων», καιρετανές υδρίες κ.ά, όχι μεμονωμένα την κάθε ομάδα, αλλά βάσει θεματικών, κάνοντας λόγο για στρεβλά ιδανικά και μυθολογικό μπουρλέσκο. Ο Mark Stansbury-O'Donnell ανέλυσε τη δομή της εικονογραφίας της συνάντησης και της καταδίωξης της Κίρκης από τον Οδυσσέα σε αττικά και κάποια καβιρικά αγγεία, καταγράφοντας ασύμβατα προς τη συμβατική εικονογραφία και άρα αστεία στοιχεία. Αναφέρθηκε στις καβιρικές μορφές λέγοντας πως το πρόσωπό τους μοιάζει με προσωπείο και πως πρόκειται για ηθοποιούς. Πιο πρόσφατη είναι η εμπεριστατωμένη διατριβή της Karin Schlott, η οποία επανεξέτασε τα καβιρικά αγγεία, αναλύοντας την τεχνοτροπία και ξανασυζητώντας την ερμηνεία διάφορων παραστάσεων με στόχο την ανάδειξη του «κωμικού» τους χαρακτήρα.[42]

Ως χιουμοριστικές αναγνωρίστηκαν και παραστάσεις βοιωτικών αγγείων

[37] Drühl 2008, 150 (κωμικές μάσκες: σελ. 204, εικ. 57, 149 εικ. 34).

[38] Πρόκειται για μια ομάδα ολιγάριθμων κορινθιακών μικρού μεγέθους αγγείων (κύλικες, πυξίδες, πινάκια). Χρονολογούνται στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Οι μορφές τους αποδίδονται με την τεχνική του περιγράμματος. Οι παραστάσεις τους είναι αρκετές φορές χιουμοριστικές. Πήραν το όνομά τους από τον αρχαιολόγο, που τα μελέτησε πρώτος, τον Sam Wide, ο οποίος τα θεώρησε βοιωτικά. Αργότερα, αποδείχθηκαν κορινθιακά. Wide 1901. Corinth XV, 368-371.

[39] Thompson 2008. Το 2008 ολοκληρώθηκε και η διδακτορική διατριβή της Kirsten Bedigan, που αναφέρθηκε προηγουμένως.

[40] Mackowiak 2008, 281-296. Mackowiak 2010, 63-64.

[41] Mitchell 2009, 249-250, 252, 254-255, 278

[42] Stansbury-O'Donnell 2009, 37 και 38. Walsh 2009. Schlott 2021. Ο Lowenstam το 2008 και ο Green το 2014, 338 θεώρησαν κάποιες παραστάσεις καβιρικών αγγείων σχετικές με το θέατρο.

άλλου τύπου ή τεχνοτροπίας. Ο Karl Kilinski έκανε λόγο για σκηνές μελανόμορφων αγγείων, στις οποίες το γκροτέσκο και το χονδροειδές χιούμορ είναι διάχυτα.[43] Το 2015 στη μελέτη του Detlev Wannagat για το «αρχαϊκό γέλιο» εξετάστηκαν κορινθιακά, κάποια βοιωτικά αρχαϊκά μαζί με λίγα καβιρικά με τις θεματικές να περιστρέφονται κυρίως γύρω από τις αστείες σκηνές κωμαστών. Για το λεπτό χιούμορ που διακρίνει ως επί το πλείστον τις ερυθρόμορφες παραστάσεις μίλησε η Βικτωρία Σαμπετάι.[44] Με την τεχνική Σιξ αποδίδονται γελοιογραφικές μορφές που κοσμούν τρεις κανθάρους, έναν εκ των οποίων δημοσίευσε ο Graindor το 1905 και τους άλλους δύο το 1951 η Annie Dunman Ure. Το 2018 τους επανεξέτασε εικονογραφικά και τεχνοτροπικά όλους η Βικτωρία Σαμπετάι με τη Χριστίνα Αβρονιδάκη αντίστοιχα.[45]

Ορολογία

Η παρωδία θεωρείται πως εμφανίστηκε στις τέχνες ως λογοτεχνικό είδος.[46] Πρόκειται για μια στρεβλή, αστείου ύφους απομίμηση ενός πρωτοτύπου, το οποίο βρίσκεται τις περισσότερες φορές στον αντίποδα του κωμικού (π.χ. ιερό, νομικό, επιστημονικό κείμενο, ηρωικό έπος, τραγωδία). Όσο πιο υψηλό, λόγιο, στομφώδες, επίσημο είναι το έργο αναφοράς, τόσο πιο γελοία και ως εκ τούτου πετυχημένη είναι η παρωδία. Ευρετής της ήταν μάλλον ο Ιππώναξ, ιαμβικός ποιητής του 6ου αι. π.Χ. Έγινε, ωστόσο, προσφιλής ως συστατικό της κωμωδίας του 5ου αι. π.Χ. Ο κωμωδιογράφος Ηγήμων ο Θάσιος την εισήγαγε στους δραματικούς αγώνες. Ο Νικοχάρης έγραψε τη *Δειλιάδα*, μια παρωδία της *Ιλιάδας*, αναφερόμενη πιθανότατα σε δειλούς αντιήρωες. Αναπόσπαστο στοιχείο θεωρείται, επιπλέον, των έργων του Αριστοφάνη.[47] Στην εικονογραφία η παρωδία συντίθεται με την παράλλαξη γνωστών και καθιερωμένων σχημάτων με στόχο, βεβαίως, την παραγωγή χιούμορ. Σύνηθες μέσο είναι η απεικόνιση σε αυτά μη αναμενόμενων για τον θεατή μυθολογικών ή άλλων στοιχείων. Μορφές ανάρμοστες με τα συμφραζόμενα αντικαθιστούν πολύ συχνά τους παραδοσιακούς εικονογραφικούς πρωταγωνιστές. Η αντιπαραβολή ή η παράλληλη τοποθέτηση/απεικόνιση του παρωδούμενου και του παρωδιακού αποτελεί ακόμα μια τεχνική παρώδησης.[48] Υποκατηγορία της στις εικαστικές τέχνες μπορεί να θεωρηθεί

[43] Kilinski 1990, 44-45. Σημαντικές ήταν οι παρατηρήσεις του σχετικά με τα πρόδρομα βοιωτικά στοιχεία, που οδήγησαν στο καβιρικό στυλ σελ. 37, 41, 42.
[44] Sabetai 2012β, 125-128.
[45] Graindor 1905, 325-328 πίν. 5. Ure 1951, 194-197 πίν. XLII. Sabetai και Avronidaki 2018, 326, 332, 349-356 αρ. κατ. Β24, Β25, Β26 εικ. 22 a-b, 23 a-b, 24 a-c.
[46] Για την παρωδία και τις τεχνικές της: Κιουρτσάκης 1985, 168-169. Bertolín Cebrián 2008, 5-8. Tsitsiridis 2010. Μπαχτίν 2017 (1965), 16-20. Hosty 2020, 14-18.
[47] Για τον Ιππώνακτα ως εισηγητή της παρωδίας: Αθ. *Δειπν.* 15.55. Για τον Ηγεμόνα τον Θάσιο ως πατέρα της: Αριστ. *Ποιητ.* 1448a.2. Για το θέμα: Hosty 2020, 14-15. Για τον Αριστοφάνη: Tsitsiridis 2010.
[48] Steiner 2007, 196-197, 200 εικ. 9.1-9.2. Η Steiner αναφέρεται σε ένα ανέκδοτο που διέσωσε ο Αιλιανός (*Ποικίλης Ιστορίας* 2.13) και σχετίζεται αυτόν τον μηχανισμό παρωδίας. Κατά τη διάρκεια διδαχής των *Νεφελών* του Αριστοφάνη, ένας από τους ξένους παρευρισκόμενους ρώτησε «ποιος είναι αυτός ο Σωκράτης;» και τότε ο ίδιος ο φιλόσοφος που παρακολουθούσε την παράσταση, σηκώθηκε όρθιος σιωπηλά. Το αντικείμενο παρωδίας του θεατρικού έργου βρισκόταν στον ίδιο χώρο, καταντικρύ. Η χιουμοριστική αντιπαραβολή χρησιμοποιείται και στην αγγειογραφία. Χαρακτηριστικό

και η γελοιογραφία/καρικατούρα,[49] που διακωμωδεί τα χαρακτηριστικά και το σώμα του αναπαριστώμενου δια της υπερβολικής μεγέθυνσης και της σμίκρυνσής τους. Ως γκροτέσκα νοείται η εικόνα που προκαλεί αηδία, δυσφορία και γέλιο μαζί. Τα αμφίθυμα συναισθήματα που γεννά την εντάσσουν στον κόσμο του καρναβαλιού. Σε αυτήν τη διατριβή οι λέξεις καρναβαλικός και καρνάβαλος θα χρησιμοποιούνται πάντα αναφερόμενες στη θεωρία του καρναβαλιού του Μπαχτίν.

Μπαχτινικό Καρναβάλι

Το 1965 δημοσιεύτηκε το σπουδαίο έργο του Μιχαήλ Μπαχτίν, του Ρώσου στοχαστή και θεωρητικού της λογοτεχνίας του 20ου αιώνα, *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του. Για τη Λαϊκή Κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, με το οποίο κατάφερε να συνταυτίσει για πάντα το όνομά του με το καρναβάλι και το κλασικό έργο του Φρανσουά Ραμπελαί, *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ*. Ήταν η διδακτορική του διατριβή, η οποία αρχικά δέχτηκε δριμεία επίθεση και πολλές καθυστερήσεις μέχρι τελικά να αναγνωριστεί διεθνώς στις ανθρωπιστικές επιστήμες.[50] Με αυτήν, παρά τα εμπόδια και την πολεμική, δεν έλαβε μόνο τον τίτλο του διδάκτορα αλλά κατέστη και θρυλική προσωπικότητα των θεωρητικών σπουδών.

Η μελέτη του αφορούσε ένα πεντάτομο σατιρικού, σχετικού με το φαγοπότι χαρακτήρα μυθιστόρημα του 16ου αιώνα, *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ*, που ο συγγραφέας του, ο Ραμπελαί, εκτός από γιατρός και ιερέας ήταν και εμβριθής γνώστης της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Οι ιδιότητές του αυτές αντανακλώνται στο γεμάτο γκροτέσκες αλλά και μυστικιστικές εικόνες έργο του, έχοντας ως βάση τον αρχαίο κόσμο. Ο Δρακονταειδής σχολιάζει οξυδερκώς: «Η διαδικασία θυμίζει κάπως το χτίσιμο των χριστιανικών ναών πάνω σε ειδωλολατρικά τεμένη, χρησιμοποιώντας κιόλας τα ίδια τα μάρμαρα». Το μυθιστόρημα θεωρείται, μάλιστα, έμπλεο διονυσιακών απηχήσεων.[51]

Ο Μεσαίωνας, που προηγείται της Αναγέννησης, έχει, άλλωστε, στενή σχέση με την αρχαιότητα. Δεν είναι αποκομμένος από αυτήν, όπως θα περίμενε κανείς. Απεναντίας, είναι οπισθοδρομικός. Κληρονομεί ήθη και έθιμα, ιδέες και φρονήματα

παράδειγμα είναι οι παραστάσεις μιας αττικής μελανόμορφης κύλικας του Z. του Burgon Sianas. Στη μία της όψη εικονίζεται άνδρας με ρόπαλο να τρέχει πίσω από έναν Κένταυρο, που έχει αρπάξει μια γυναίκα. Το επεισόδιο θεωρείται μυθικό και ταυτίζεται με την αρπαγή της Δηιάνειρας. Στην άλλη όψη ένας άνδρας τρέχει πίσω από έναν ιθυφαλλικό ημίονο, που κυνηγά έναν θηλυκό. Η παρωδιακή αντιστοιχία των μορφών με εκείνες της πίσω όψης είναι προφανής. Steiner 2007, 200 εικ. 9.1-9.2. BAPD 8777. Για την επανάληψη ως κλασικό κωμικό μέσο: Bergson 1998 (1900), 63, 66, 77-79.

[49] Η λέξη καρικατούρα προκύπτει από το ιταλικό *caricare*, που σημαίνει φορτώνω, πιθανόν επειδή τα χαρακτηριστικά του απεικονιζόμενου δίνουν την εντύπωση του φορτίου, του βάρους, λόγω του μεγάλου τους μεγέθους. Mitchell 2009, 34.

[50] Lachmann 1988-1989, 116-121. Morson και Emerson 1990, XIII-XV. Μπαχτίν 2017 (1965), σημείωμα μεταφραστή. Ενδιαφέρον είναι πως η διατριβή του για τον Ραμπελαί, μια σοβαρή, δηλαδή, ακαδημαϊκή μελέτη, έχει θεωρεί η ίδια μια παρωδία του ακαδημαϊκού λόγου και των μηχανισμών του, που επιτίθεται στον μονόλογο του αστικού, επίσημου ορθολογισμού. Gardiner 1993, 37.

[51] Για το σχόλιο του Δρακονταειδή: Ραμπελαί 2004 (1532-1534), 27. Για τις διονυσιακές επιρροές (κρασί, ελευθεριότητα κ.ά) στον Ραμπελαί βλ. Lachmann 1988-1989, 147-148. Bideaux 1997. Για τα διονυσιακά στοιχεία του καρναβαλιού και της λογοτεχνίας της Αναγέννησης: Lachmann 1988-1989, 126-128, 148, 152.

από το παρελθόν. Πάνω από όλα, όμως, διατηρεί ζωντανό τον παγανισμό. Οι λαϊκές εκδηλώσεις, οι πανήγυρεις, τα ταβερνεία, τα καρναβάλια, που χαρακτηρίζουν τον Μεσαίωνα, συντηρούν την αρχαία συνήθεια του φρενήρους ξεφαντώματος.[52]

Στο ραμπελαισιανό μυθιστόρημα άμεσες αναφορές σε αρχαίους συγγραφείς, φιλοσόφους (π.χ. στον Όμηρο, τον Αριστοτέλη, τον Ιπποκράτη κ.ά)[53] βασιλείς, ήρωες, μύθους ή παρωδιακές εικόνες αρχαίων έργων υπάρχουν αναρίθμητες. Χαρακτηριστικότερες είναι οι δύο φορές, κατά τις οποίες ο Ραμπελαί αφιερώνει λίγες γραμμές στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα.[54] Στην εισαγωγή του βιβλίου *Γαργαντούας* ο άσχημος και όμοιος με τους αστείους Σιληνούς αλλά σπουδαίος φιλόσοφος Σωκράτης παρομοιάζεται με τα ευωδιαστά αρώματα, που τοποθετούνται σε δοχεία με αστείες παραστάσεις, που, όμως, μέσα τους κρύβουν κάτι πολύτιμο. Προτρέπει με αυτόν τον τρόπο τους αναγνώστες του να μην το κρίνουν επιπόλαια ως παλαβομάρα, αλλά να σκεφτούν βαθύτερα τα όσα γράφει. Στο όγδοο κεφάλαιο του πρώτου του βιβλίου όταν περιγράφει ένα μενταγιόν, που παρίστανε δύο ανθρώπους ενωμένους, παραπέμπει στο αρχέγονο ανδρόγυνο του *Συμποσίου* του Πλάτωνα. Ο Ραμπελαί θαύμαζε ιδιαίτερα τον Λουκιανό, κείμενα του οποίου μετέφρασε. Επεισόδια, που αναφέρονται σε εξωπραγματικούς κόσμους, είναι εμπνευσμένα από το έργο του. Σε εκείνο με τη νύφη και τον στρεψοδίκη γίνεται, μάλιστα, άμεση αναφορά στο *Συμπόσιον ἢ Λαπίθαι*.[55]

Μέρος του μεσαιωνικού φαντασιακού και γνωστές στον Ραμπελαί θεωρούνται και οι σχετικές με τα *ινδικά θαύματα* πηγές του Κτησία του Κνίδιου, οι οποίες καθόρισαν το σωματικό γκροτέσκο του, όπως και πολλών άλλων των μεσαιωνικών εικαστικών και λογοτεχνικών δημιουργιών.[56] Κατά τον Μπαχτίν σημαντική για το έργο αυτό επίδραση είχαν ο Πλίνιος, ο Αθήναιος, ο Μακρόβιος και ο Πλούταρχος, στα κείμενα των οποίων μεταφέρονται συμποτικές και σχετικές με το φαΐ συζητήσεις. Καθοριστικότερη ήταν, ωστόσο, η επιρροή της Ιπποκρατικής συλλογής, που ο Ραμπελαί ως γιατρός είχε βαθιά μελετήσει και επιμεληθεί μεταφράσεις της το 1532.[57] Η γκροτέσκα αντίληψη του σώματος και οι περιγραφές για τις ποικίλες εκκρίσεις, τα υγρά ή τα αέριά του διέπουν στο σύνολό του το μεσαιωνικό αυτό μυθιστόρημα. Κατά τον Μεσαίωνα εισήχθη, άλλωστε, η ανατομία στην ιατρική.[58] Η φιλοσοφία, που ανθούσε στις αναγεννησιακές σχολές, είναι, επίσης, αισθητή στο ραμπελαισιανό έργο.[59] Οι ιδέες του Παράκελσου πως το σύμπαν, ο έναστρος ουρανός, υπάρχει μέσα στον άνθρωπο και του Πομπονάτσι περί της άρρηκτης σχέσης της ψυχής και του σώματος ήταν γνωστές στον συγγραφέα. Τα διδάγματα του Αριστοτέλη για τα στοιχεία της φύσης (γη, νερό, αέρας, φωτιά) αποτέλεσαν θεμέλιο λίθο για τη

[52] Ραμπελαί 1998 (1534), 18-20. Dowden 2000, 156-163, όπου σημειώνεται για πως «όποια λαϊκή τελετή δεν εγκρίνει η εκκλησία είναι παγανισμός». Ραμπελαί 2004 (1532-1534), 27-29. Για την επίδραση της αρχαίας σάτιρας σε εκείνη της γαλλικής κατά την περίοδο της αναγέννησης: Trtnik-Rossettini 1958. Renner 2014.
[53] Π.χ *Γαργαντούας*, κεφ. 3. Ραμπελαί 1998 (1534), 48-49. Βλ. και Μπαχτίν 2017 (1965), 83.
[54] Μπαχτίν 2017 (1965), 194-195, 375.
[55] Ραμπελαί 2004 (1532-1534), 30. Μπαχτίν 2017 (1965), 82-83, 240, 391.
[56] Μπαχτίν 2017 (1965), 398-402.
[57] Μπαχτίν 2017 (1965), 83, 411-419. Για τις μεταφράσεις: Bolgar 1940.
[58] Ραμπελαί 1998 (1534), 17. Ραμπελαί 2004 (1532-1534), 29.
[59] Μπαχτίν 2017 (1965), 419-425.

μεσαιωνική φιλοσοφία. Οι κινήσεις τους βάσει του κέντρου του κόσμου είναι υποταγμένες στους νόμους του *πάνω* και *του κάτω* π.χ. η φωτιά έχει την τάση να πηγαίνει προς τα πάνω. Η *μεταβολή* και η μετατροπή τους στο άλλο γειτονικό στοιχείο είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό τους (π.χ. ο αέρας μετασχηματίζεται σε νερό και το αντίστροφο), στο οποίο συνυπάρχουν η *γέννηση* αλλά και η *φθορά*. Πάνω από τον γήινο κόσμο, τον υποσελήνιο, στον «ανώτατον τόπον», στην έδρα του θείου, βρίσκονται τα ουράνια σώματα -σε αυτά δεν συμπεριλαμβάνεται η γη-, τα οποία δημιουργούνται από μία διαφορετικού είδους ύλη, «τον αιθέρα», την πέμπτη ουσία (πεμπτουσία).[60] Τα ουράνια σώματα είναι αναλλοίωτα και άφθαρτα, εκτελώντας μόνο μία κίνηση, *την κυκλική*. Την αριστοτελική κοσμολογική θεωρία κατέχει πολύ καλά ο Ραμπελαί, μιας και αυτή φαίνεται να καθορίζει σε μεγάλο βαθμό όλο του το έργο. Ειδικότερα, το σχετικό με τη βασίλισσα Πεμπτουσία επεισόδιο του πέμπτου βιβλίου του είναι δηλωτικό αυτής του της εξοικείωσης.

Παρωδίες συντεθειμένες από ιερά κείμενα ή εκφράσεις σχετικές με τη χριστιανική θρησκεία, που όντας ιερωμένος γνώριζε πολύ καλά, δίνουν μυστικιστικό χρώμα στο κείμενο. Στον πρόλογο του τρίτου του βιβλίου, η απαρίθμηση των όπλων και του πολεμικού εξοπλισμού θεωρείται πως παραπέμπει στη σχετική με τα μυστήρια μεσαιωνική λογοτεχνία, συγκεκριμένα στο *Μυστήριο της Παλαιάς Διαθήκης* (15ος αι.), όπου γίνεται καταλογογράφηση των όπλων από τους αξιωματικούς του Ναβουχοδονόσορα.[61] Το «Διψώ» και το «Τετέλεσται», που λέει ο Χριστός πάνω στον σταυρό, συνδέονται με σκηνές αχαλίνωτης ευωχίας, ενώ το *Lacrima Christi*, το δάκρυ του Χριστού, αναφέρεται σε ένα είδος εξαίσιου ιταλικού κρασιού.[62]

Όλα τα παραπάνω στοιχεία μαζί με το έντονα χονδροειδές χιούμορ συμπλέκονται με τη λαϊκή προφορική παράδοση και το παραμύθι. Στο μυθιστόρημα αυτό πρωταγωνιστές είναι οι δύο βασιλιάδες γίγαντες, ο Γαργαντούας και ο γιος του, Πανταγκρυέλ. Τα ονόματά τους είναι χιουμοριστικά παρατσούκλια. Το Γαργαντούας προέκυψε από την αναφώνηση του πατέρα του κατά τη γέννησή του Que grand tu as?, αναφερόμενη στο λαρύγγι του. Είναι για αυτό σχεδόν συνώνυμο με εκείνα των γονιών του, Γκρανγκοζιέ και Γκαργκαμέλ, σημαίνοντας ουσιαστικά «Μεγάλος Καταπιώνας». Το όνομα του Παντακρυέλ μεταφράζεται ως «Πανδιψασμένος».[63] Παρωνύμι χρησιμοποιεί και ο Φρανσουά Ραμπελαί για τον ίδιο και τη συμμετοχή του μέσα στο μυθιστόρημα ως ήρωα, ονομαζόμενου αναγραμματισμένα ως Αλκοφριμπά Ναζιέρ, Ιδέες και εικόνες ατελείωτου φαγοποτιού και ξέφρενης κρασοκατάνυξης, ενδοσωματικών «ταξιδιών», σκατολογία και αθυροστομία βρίσκονται άφθονα στο παρωδιακού ύφους κείμενο. Λογοπαίγνια και αστείοι συχνά πολυσύλλαβοι νεολογισμοί όπως π.χ. Ροστοκνημηγαϊδούρα, βρεγμενογουρουνομούρη, σανταλοποδεμένους κ.ά συγκροτούν τη γιγαντολογία, το ουτοπικο-κωμικό λεξιλόγιο του βασιλείου των γιγάντων, εκείνου της Διψωδίας. Ανακαλούν, παράλληλα, παρόμοιες χιουμοριστικές γλωσσοπλαστίες των κωμωδιών του Αριστοφάνη αλλά και

[60] Αριστ. *Περί Ουρανού* 1. 270b.
[61] Μπαχτίν 2017 (1965), 204.
[62] Ραμπελαί *Γαργαντούας*, κεφ. 5. Ραμπελαί 1998 (1534), 58-59. Μπαχτίν 2017 (1965), 102-103. Για μυστηριακά στοιχεία στο έργο του Ραμπελαί βλ. και Μπαχτίν 2017 (1965), 402-405.
[63] Ραμπελαί 1998 (1534), 20. Μπαχτίν 2017 (1965), 383, 532-533.

των έργων του Καραγκιόζη.[64]

Ο Ραμπελαί κατά τον Δρακονταειδή δεν επινόησε τους αντιήρωές του, αλλά τους ανακάλυψε μέσα σε παλιάς και άγνωστης προέλευσης διηγήσεις.[65] Ο Μπαχτίν σημειώνει τις επιδράσεις, που δέχτηκε ο αναγεννησιακός συγγραφέας από θρύλους, διηγήματα και μυθιστορήματα.[66] Η πιο άμεση ήταν εκείνη ενός αδέσποτου μικρού βιβλίου με τίτλο *Τα μεγάλα χρονικά του Γαργαντούα* (1532), που εδράζετο σε σχετική προφορική παράδοση. Στην ιστορία αυτή διακωμωδούνταν τα πολύ διαδεδομένα τότε ιπποτικά μυθιστορήματα, στα οποία απεικονίζονταν γίγαντες, χωρίς, όμως, γκροτέσκα χαρακτηριστικά, όπως στο προαναφερθέν έργο. Παρόμοια παραδείγματα, που «παρωδούσαν» ηρωικά/ιπποτικά κατορθώματα, υπήρχαν και στην ιταλική παράδοση, την οποία γνώριζε εξίσου ο Ραμπελαί. Από δύο αναφορές εντός του κειμένου στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη συνάγεται πως τα λαίμαργα χαρακτηριστικά και αυτού του γίγαντα θα έδωσαν μάλλον τροφή στον συγγραφέα. Καταλύτης για τη δημιουργία των μυθικών χαρακτήρων του θεωρούνται και οι φιγούρες γιγάντων των μεσαιωνικών πανηγυριών και καρναβαλιών, που αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος τους.

Το μυθιστόρημα αυτό αποτελεί ουσιαστικά μια εξιστόρηση των περιπετειών των δύο γιγάντων, από τη γέννηση μέχρι την άνδρωση και «ηρωοποίηση» μέσα από μία θριαμβευτική νίκη σε πόλεμο. Ο αναγνώστης παρακολουθεί όλο το φάσμα της νεανικής ηλικίας τους, συναφείς με αυτήν πρακτικές όπως την κλοπή (των καμπανών της Παναγίας των Παρισίων) και τη σχέση με ναρκωτικές ουσίες (πανταγκρυελίνο=κάνναβη),[67] τα παιχνίδια και την εκπαίδευσή τους. Ο Παντακρυέλ βρίσκει μάλιστα και έναν καρδιακό φίλο και σύντροφο στις περιπέτειες του, τον Πανούργο, θυμίζοντας ανάλογα ζευγάρια αρχαίων επών, όπως τον Γκιλγαμές με τον Ενκίντου. Η νεότητα και οι πολεμικές πρακτικές βρίσκονται σε πρώτο πλάνο. Η γενεαλογία φαίνεται πως παίζει, επίσης, σημαντικό ρόλο για τον Ραμπελαί. Εκτός από την εξιστόρηση της απαρχής της γενιάς του Πανταγκρυέλ και την αναφορά εκείνης του Γαργαντούα, που μάλλον παρωδούν σχετικές αφηγήσεις ηρωικών μυθιστορημάτων και αρχαίων συγγραμμάτων ή ιερών κειμένων, η καταγραφή των περιπετειών *πατέρα* και *υιού* (Γαργαντούα και Πανταγκρυέλ, ονόματα-τίτλοι του μυθιστορήματος και πρωταγωνιστές του) είναι δηλωτική αυτού του ενδιαφέροντος.

Ο μεσαιωνικός και αναγεννησιακός φοιτητόκοσμος της Γαλλίας ήταν αξεδιάλυτα συνδεδεμένος με τις «πλατεΐστικες» εορτές, που περιλάμβαναν καρναβαλικά δρώμενα, χορούς, παρωδίες, εξαπατήσεις, περιγελάσματα στα λατινικά ή στη δημοτική, διαφόρων ειδών παιχνίδια (χαρτοπαικτικά, αθλητικά κ.ά).[68] Το ίδιο το πανεπιστήμιο οργάνωνε ηθολογίες και φάρσες εκτός, όμως, των τειχών του. Έτσι

[64] Βλ. για παράδειγμα λέξη αναφερόμενη σε φαγητό: Αριστ. *Εκκλ.* 1169-1175 (καταλαμβάνει έξι ολόκληρους στίχους). Το ίδιο και στον Καραγκιόζη: Κιουρτσάκης 1985, 226-227, 230 (μακαρονοσαλτσοτυροποιία, γιγαντοφασουλαδοναυμαχία). Για την ιδιότυπη γλώσσα του Ραμπελαί και τη δυσκολία που αντιμετωπίζουν, όσοι επιχειρούν να τη μεταφράσουν: Gulyás 2021. Για την έτερη προς την επίσημη γλώσσα ως καρναβαλικό στοιχείο: Lachmann 1988-1989, 143-145.
[65] Ραμπελαί 1998 (1534), 19.
[66] Μπαχτίν 2017 (1965), 395-398.
[67] Μπαχτίν 2017 (1965),434-435.
[68] Μπαχτίν 2017 (1965),123, 179-180, 267.

προέκυψε η τότε ιδιαίτερα δημοφιλής εύθυμη λογοτεχνία των φοιτητών. Εικάζεται πως και ο Ραμπελαί συμμετείχε ενεργά ως φοιτητής σε αυτές τις εορτές αλλά και πως έγραψε και εκείνος ανέκδοτα, περιγελάσματα, αστείες αντιλογίες και έκανε κωμικά σκίτσα. Η εμπειρία αυτή θα εξηγούσε τη δυσερμήνευτη ταχύτητα με την οποία γράφτηκε ο Πανταγκρυέλ. Αντικατοπτρίζεται ακόμα σε διάφορα σχετικά με την μποέμικη ζωή και τα περιγελάσματα των φοιτητών επεισόδια του μυθιστορήματός του.

Οι εξωσχολικές αυτές δραστηριότητές του είχαν ως αποτέλεσμα το έργο του να έχει έντονα θεατρικά στοιχεία, ενώ δεν είναι θεατρικό. Στη Γαλλία του 16ου αι. ήταν δημοφιλείς οι Μωρίες, στα Γαλλικά *sotties*, (σύντομο κωμικό έργο, στο οποίο έπαιζαν οι λεγόμενοι τρελοί=sots) και οι Φάρσες. Τις τελευταίες δεν ήταν ανάγκη να τις παρακολουθήσει κανείς για να τις μάθει. Ήταν δυνατόν να τις διαβάσει και άρα να τις μελετήσει καλά μιας και εκδίδονταν σε βιβλία. Ο Ραμπελαί ήταν ένας από τους ηθοποιούς της φάρσας που είδε ο Πανταγκρυέλ με τους φίλους του στο κεφάλαιο 34 του *Τέταρτου Βιβλίου*. Η αυτοαναφορά του συγγραφέα ως ηθοποιού είναι σύμφωνα με ιστορικά αρχεία ένα αυτοβιογραφικό στοιχείο, γιατί πράγματι ο ίδιος συμμετείχε σε φάρσες. Δεν προκαλεί έκπληξη που στο μυθιστόρημά του έχουν εντοπιστεί πολλά φαρσικά θέματα. Με αυτόν τον τρόπο εξηγείται από τον Hayes ο «υβριδικός» χαρακτήρας του, ο συνδυασμός, δηλαδή, της λαϊκής κουλτούρας (αισχρότητα, κοπρολογία κ.ά.) με τον ουμανισμό (αρχαία και βιβλική παράδοση). Οι φάρσες απευθύνονταν όχι μόνο στους ανθρώπους των χαμηλών στρωμάτων αλλά και στους μορφωμένους της τότε κοινωνίας, αφού μερικές γράφονταν στα λατινικά και χρησιμοποιούσαν δικανικό λόγο. Οι ήρωες του αναγεννησιακού μυθιστορήματος, οι δύο γίγαντες, και ο ίδιος ο δημιουργός χαρακτηρίζονται ως *farceurs*, ηθοποιοί, δηλαδή, φάρσας από τον Hayes.[69] Ο Renner, που, επίσης, θεωρεί πως υπάρχουν φαρσικά στοιχεία στο εν λόγω έργο, καταδεικνύει ως μακρινό πρόδρομό του το σατυρικό δράμα. Τον Πανούργο παρομοιάζει, μάλιστα, με σάτυρο.[70]

Αναλύοντας αυτό το έργο ο Μπαχτίν αναπτύσσει τη θεωρία του για το καρναβαλικό πνεύμα, τη λαϊκή κουλτούρα του γέλιου και το γκροτέσκο σώμα.[71] Από τη δεκαετία του 1980, οπότε τα περισσότερα από τα κείμενά του είχαν μεταφραστεί στα αγγλικά, οι μελετητές της κλασικής αρχαιότητας άρχισαν να την εφαρμόζουν ως ερμηνευτικό εργαλείο στην αρχαία γραμματεία π.χ. στην κωμωδία ακόμα και στις

[69] Hayes 2010, ιδιαίτερα: 1-4, 8, 99-101, 171. Στα πρώτα βιβλία (*Γαργαντούας*, *Πανταγκρυέλ*) ο Ραμπελαί χρησιμοποιεί «φαρσοειδή» επεισόδια για να ταπεινώσει χαρακτήρες που συμβολίζουν ιδέες και πρακτικές που αυτός σατιρίζει. Αντίθετα, όμως, από τις τότε δραματικές φάρσες, που οι χαρακτήρες ήταν ανώνυμοι, απεικονισμένοι ως νοικοκυραίοι, ο Ραμπελαί ενδιαφέρεται πιο πολύ για τον δημόσιο βίο. Κυρίαρχες πολιτικές και θρησκευτικές πεποιθήσεις καυτηριάζονται σε «φαρσοειδείς» σκηνές του έργου του. Στη δραματική φάρσα της περιόδου η πλήξη του καθεστώτος τιμωρείται, ενώ στο ραμπελαισιανό μυθιστόρημα η φάρσα είναι όπλο για την ανατροπή του. Στο *Τρίτο* και *Τέταρτο* Βιβλίο του ο συγγραφέας συνεχίζει τη χρήση φαρσικών στοιχείων, αυτά, ωστόσο, παίρνουν διαφορετική μορφή. Ονομάζονται «τραγικά», καθώς εγγράφονται σε πλαίσιο δυστοπικό, σε εκείνο του πολέμου, και διαπνέονται από πεσιμισμό και κυνισμό. Διάφορα πραγματικά γεγονότα επηρέασαν τον Ραμπελαί και ήταν ο λόγος αυτής της αλλαγής π.χ. εχθροπραξίες του Καρόλου Ε' αλλά και η καταδίκη-λογοκρισία των προηγουμένων βιβλίων του από τη Σορβόννη. Hayes 2010, 99-169.

[70] Renner 2014, ιδιαίτερα 384-389, 395-417.

[71] Lachmann 1988-1989. Μπαχτίν 2017 (1965).

ωδές του Πινδάρου.[72] Στην Ελλάδα εισήχθη μέσα από την εξαιρετική ανθρωπολογική του μελέτη, που κυκλοφόρησε το 1985, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: οι Ρίζες και οι Μεταμορφώσεις του Γέλιου*, του μυθιστοριογράφου και δοκιμιογράφου, Γιάννη Κιουρτσάκη. Το εν λόγω πόνημα είναι μια εκ νέου διεισδυτική ματιά στη γλώσσα του λαϊκού γέλιου και στο πως αυτή εκφράζεται μέσα από το λαϊκό θέατρο σκιών. Κατορθώνει να δείξει ότι η παράδοση του Νεοέλληνα κωμικού ήρωα αποτελεί μέρος του κόσμου της μπαχτινικής θεωρίας του καρναβαλιού αλλά και πως η τελευταία είναι ένα διαχρονικό ανθρωπολογικό φαινόμενο, που εκτείνεται από την αρχαιότητα έως σήμερα. Το 2007, δεκαετία κατά την οποία το ενδιαφέρον των μελετητών της Δύσης αναθερμαίνεται για αυτήν, εφαρμόστηκε με πρωτότυπο για τα αρχαιολογικά δεδομένα τρόπο και στη ρωμαϊκή εικονογραφία από τον John Clarke στο *Looking at laughter: humor, power, and transgression in Roman visual culture, 100 B.C.-A.D. 250*.[73]

Το καρναβάλι ορίζεται από τον Μπαχτίν ως «μια υπαίθρια θεατρική παρουσίαση με τελετουργικό χαρακτήρα» χωρίς σκηνή, μια ισοπεδωτική και ταυτόχρονα αναγεννητική δύναμη που αποσκοπεί στην ανατροπή κάθε έκφανσης της καθεστηκυίας ζωής, κάθε κοινωνικο-ιεραχικού κατεστημένου, ώστε να ιδρυθεί μια νέα, παράλογη ή χαοτική τάξη πραγμάτων.[74] Σκοπός είναι η καταστροφή του παλιού και η γέννηση του νέου. Στο καρναβαλικό σύμπαν κυριαρχούν έννοιες σχετικές με το παράδοξο, το φαιδρά φαντασιακό, το δύσμορφο, το παρωδιακό, το αναποδογυρισμένο. Η αντιστροφή των παραδεδομένων αξιών είναι ο κανόνας που το διέπει.[75] Αντί για το όμορφο, το αγαθό, το υψηλό, εξυμνείται το άσχημο, το αισχρό, το αντιηρωικό. Το γέλιο, που παίζει σπουδαίο ρόλο στο καρναβάλι, συνδέεται με το λεγόμενο αρχαίο τελετουργικό γέλιο.[76] Τελετές αντιστροφής είναι γνωστές ήδη από την αρχαιότητα. Μερικές από αυτές παραδίδονται από τον Αθήναιο: τα Κρόνια, τα θεσσαλικά Πελώρια (προς τιμήν του Διος Πελωρίου), τα κρητικά Ερμαία, τα ρωμαϊκά Σατουρνάλια κ.ά.[77] Στα Ανθεστήρια και τα Κρόνια οι δούλοι έτρωγαν και έπιναν μαζί με τα αφεντικά τους. Στα ρωμαϊκά Σατουρνάλια τους έδιναν και διαταγές.[78] Στα Υβριστικά, γιορτή προς τιμήν της Αφροδίτης στο Άργος, οι γυναίκες ντύνονταν άνδρες και οι άνδρες γυναίκες.[79]

---

[72] Barta κ.ά. 2001, 7. Για τις ωδές του Πινδάρου πιο πρόσφατα: Nicholson 2001.

[73] Η εφαρμογή της θεωρήθηκε από τον Mitchell (βιβλιοκρισία *Looking at laughter: humor, power, and transgression in Roman visual culture, 100 B.C.-A.D. 250*) επιτυχημένη.

[74] Μπαχτίν 2000 (1929), 196. Μπαχτίν 2017 (1965), 8-9.

[75] Μπαχτίν 2017 (1965), 14.

[76] Μπαχτίν 2000 (1929), 203-204. Για το τελετουργικό γέλιο: Halliwell 2008, 155-214.

[77] Για τα Κρόνια: Πλουτ. *Ότι ουδέ ήδεως ζην έστιν κατ' Επίκουρον*, 1098b. Αθ. *Δειπν*. 14.45, παραπέμποντας στον Βάτωνα από τη Σινώπη (β' μισό 3ου αι. π.Χ) αναφέρει πως τα ρωμαϊκά Σατουρνάλια (προς τιμήν του Κρόνου) είναι *εορτή Ελληνικωτάτη*, καθώς είχαν παρόμοια έθιμα με τα θεσσαλικά Πελώρια π.χ. ελευθέρωση δεσμωτών κ.ά.

[78] Αθ. *Δειπν*. 10.50 (437e). Bourboulis 1964, 11-13. Parker 2011, 211. Δούλοι έτρωγαν με τους κυρίους τους και στα Υακίνθια της Σπάρτης. Για τα Ανθεστήρια ως τελετή αντιστροφής βλ. και Spineto 2005, 115-119.

[79] Πλουτ. *Γυναικών αρεταί*, 245e-f. Parker 2011, 211. Η Froma Zeitlin θεωρεί αυτές τις εορτές ευκαιρία για καρναβάλι. Zeitlin 1990, 66 σημ. 8. Η καρναβαλική κοσμοθεωρία έφτασε μέσω των Σατουρναλίων μέχρι τον Μεσαίωνα σύμφωνα με τον Μπαχτίν, οπότε υπήρχαν τελετές σαν το *charivari* (καρηβαρία), τη γιορτή του γαϊδάρου και εκείνη των τρελών, οι οποίες διαιώνισαν τη λαϊκή κουλτούρα του γέλιου. Μπαχτίν 2017 (1965), 9, 88-90, 93, 169, 254. Παρόμοια άποψη εξέφρασε πιο

Στον ανεστραμμένο αυτόν κόσμο του καρναβαλιού καταλύεται οποιαδήποτε μορφή εξουσίας και στον θρόνο ανεβαίνει μια ιδιότυπη αναρχία. Όλοι οι συμμετέχοντες είναι κοινωνικά ίσοι, ένα σώμα. Δεν απολαμβάνουν ως θεατές από απόσταση ερμηνευτές να υποδύονται κάποιον ρόλο, όλοι συμμετέχουν ενεργά, βιώνουν ανεξάρτητα από την ηλικία, την ιδιότητα ή άλλη κοινωνική διάκριση.[80] Η ταυτότητα στο καρναβάλι καταργείται. Η απώλεια αυτή καθιστά το έδαφος πρόσφορο για ελευθεριάζουσες συμπεριφορές, τις οποίες διακατέχει πάντα η απουσία της λογικής και η έλλειψη του μέτρου, η τρέλα και η υπερβολή. Οι πάντες γελούν με όλα και με όλους ακόμα και με τον ίδιο τους τον εαυτό, ενδεικτικό της οικουμενικότητας, την οποία χαρακτηρίζει το καρναβαλικό γέλιο.[81] Το ατελεύτητο φαγοπότι που συντελείται κατά τη διάρκεια του αντανακλά ένα χωρίς σύνορα σώμα, που αλληλεπιδρά άμετρα με τον έξω από αυτό κόσμο, το γκροτέσκο.[82] Πρόκειται ουσιαστικά για τη βίωση μιας ουτοπίας, μιας εξωθεσμικής και εξωχρονικής εμπειρίας, την οποία χαρακτηρίζει η ανατροπή. Από τον Gardiner ταυτίστηκε με την «κριτική ουτοπία», που βασίζεται σε απραγματοποίητες ανθρώπινες επιθυμίες και έχει τη δυνατότητα να δράσει αντιθετικά και ανατρεπτικά. Προσφέρει, επιπλέον, πιθανότητες για ένα λιγότερο καταπιεστικό και καιροσκοπικό κρατικό μηχανισμό. Καταδικάζει την κυριαρχία, την ιεραρχία και την ταυτότητα. Δεν είναι μόνο μια φαντασίωση ενός ιδεώδους τόπου αλλά συνδέεται και με πραγματικές κοινωνικο-ιστορικές δράσεις, με δραστηριότητες και επιθυμίες συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Η ουτοπία αυτή είναι ακόμα αυτοσαρκαστική και εσωτερικά αποδομητική. Λειτουργεί κριτικά στο παρόν, εφόσον εκθέτει αυτό που λείπει, φανερώνει το πιθανό, που το παρόν δυσκολεύεται να προσεγγίσει. Προσφέρει τη δυνατότητα να δώσει κανείς λύσεις στα προβλήματα του τώρα. Το επικό παρελθόν ενδιαφέρει κυρίως για να ξεπεραστεί.[83]

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά του καρναβαλιού η εξίσωση-ενοποίηση, η ακατάπαυστη βρώση και πόση, που φανερώνει τη διάθεση του ανθρώπινου σώματος να γίνει ένα με την τροφή και το ποτό, να επεκταθεί, να ανανεωθεί, αναδεικνύουν ως βασικό καρναβαλικό αξίωμα τη σύνδεση. Το πάντρεμα αντιθετικών εννοιών είναι ακόμα ένα από αυτά.[84] Το ιερό συναρθρώνεται με το βλάσφημο, το σοφό με το

πρόσφατα και ο Testa 2021, 61-77, όπου συναφείς ρωμαϊκές εορτές όπως τα Σατουρνάλια, τα Λουπερκάλια και τα Μαμουράλια θεωρήθηκαν πρωτο-καρναβαλικές, πρόδρομοι των μεσαιωνικών καρναβαλιών. Το νήμα αυτό συνεχίζει την πορεία του μέχρι σήμερα στην Ελλάδα. Οι Μωμώγεροι του Πόντου, οι Γέροι και οι Κορέλες της Σκύρου και οι Καλόγεροι της Θράκης είναι κάποια από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα. Για τους Μωμόγερους: Σαμουηλίδης 1991. Κιουρτσάκης 2003, 28. Για τους Γέρους της Σκύρου βλ. Φαλταΐτς 1972, 3-12. Για τους Καλόγερους της Θράκης και τα διονυσιακά τους στοιχεία: Dawkins 1906, 191-206. Ρωμαίος 1944-45. Κιουρτσάκης 2003, 83-84..

[80] Μπαχτίν 2000 (1929), 195-199. Μπαχτίν 2017 (1965),12-13.

[81] Μπαχτίν 2017 (1965), 15. Κιουρτσάκης 1985, 38. Το γεγονός ότι ο γελών γελά και με τον εαυτό του, διαχωρίζει ουσιωδώς, κατά τον Μπαχτίν, το καρναβάλι από τη σάτιρα, όπου το γέλιο στρέφεται μόνο ενάντια στους άλλους. Για το «εγώ» και την ενσωμάτωση στο «εμείς» στο έργο του Ραμπελαί: Lachmann 1988-1989, 145-146.

[82] Μπαχτίν 2017 (1965), 368. Η θεωρία του για το γκροτέσκο σώμα θα αναλυθεί σε άλλο κεφάλαιο.

[83] Gardiner 1993, ιδιαίτερα 26-27, 35. Η μελέτη αποτελεί ουσιαστικά απάντηση στην κριτική που δέχθηκε ο Μπαχτίν για την έμφασή του στην αχαλίνωτη ουτοπική υπερβολή και ελευθεριότητα του καρναβαλιού και για το σοσιαλιστικό υπόβαθρο της θεωρίας του. Για την κριτική: Morson και Emerson 1990, ιδιαίτερα 67, 89-96, 433-470.

[84] Μπαχτίν 2000 (1929), 197-198. Μπαχτίν 2017 (1965), 142.

ανόητο, το όμορφο με το άσχημο, το υψηλό με το χαμηλό, η γέννηση με τον θάνατο, το παλιό, που πρέπει να καταστραφεί, συνυπάρχει με το νέο που θα επικρατήσει κ.τ.λ, δημιουργώντας εικόνες αμφίθυμες, δισώματες, εγκυμονούσες, όπως τις χαρακτηρίζει ο Ρώσος φιλόσοφος.[85] Η ανάγκη για επαφή με αυτό, που στον ορθολογικό, «εξωκαρναβαλικό» κόσμο είναι απομακρυσμένο ή και απαγορευμένο σε συνάρτηση με την προαναφερθείσα καταστροφή της ταυτότητας, ωθεί σε ανάρμοστες, τρελές πράξεις, που γυρνούν την πλάτη στον θεσμοθετημένο καθωσπρεπισμό της καθημερινότητας, έχοντας σκοπό πάντα το γέλιο, τη διασκέδαση, το ξεφάντωμα και την κατ'επέκταση απελευθέρωση από τον φόβο.

Αντίθετη από την ανάγκη για ένωση αλλά συνυφασμένη με αυτήν είναι η κακοποιητική συμπεριφορά. Ο ξυλοδαρμός, οι βρισιές, οι κατάρες, οι άσεμνες χειρονομίες είναι συνήθεις καρναβαλικές εκδηλώσεις, που στέλνουν το θύμα κυριολεκτικά ή μεταφορικά προς τα κάτω, προς τη γη ή τα γεννητικά όργανα.[86] Στοχεύουν στον υποβιβασμό, στη θανάτωση του αντικειμένου. Στη γη ενταφιάζονται οργανισμοί, από αυτήν, όμως, γεννιούνται και βλασταίνουν νέοι. Στην αρχαιότητα τα αισχρά λόγια και το επιφερόμενο από αυτά γέλιο αποτελούσαν μέρος πολλών τελετών γονιμότητας προς τιμήν της Δήμητρας και του Διονύσου.[87] Όταν, όμως, υποβιβάζεται και θανατώνεται η μία έννοια, αυτομάτως ανυψώνεται και γεννιέται μία άλλη. «Στο καρναβάλι όλα μοιάζουν με έναν τροχό».[88] Η διαρκής αμφιταλάντευση μεταξύ ανύψωσης και υποβιβασμού, ενθρόνισης και εκθρόνισης είναι πεμπτουσία του καρναβαλιού, η αποθέωση της αλλαγής.

Ζητούμενα στο καρναβάλι είναι, συνεπώς, η ένωση και η απόλαυση. Η κατανάλωση φαγητού και ποτού στον υπερθετικό βαθμό, ο ξυλοδαρμός, η βωμολοχία, η σεξουαλική ελευθεριότητα, προσφέρουν την ψευδαίσθηση της ανωτερότητας, καθιστώντας κάθε «καρναβαλιστή» έναν μικρό βασιλιά, μα μεγαλοπρεπή δούλο των παθών του.[89] Θεμέλιο του πλασματικού αυτού μεγαλείου είναι η έλλειψη της ταυτότητας ή και το μασκάρεμα. Το καρναβάλι παρουσιάζει κοινά γνωρίσματα με το όνειρο και το παραμύθι. Το στοιχείο της φυγής, της απόδρασης από τον πραγματικό κόσμο και η συνακόλουθη ιδέα της αναγέννησης, η βίωση του απίθανου, του ανεστραμμένου, η ανάγκη για ένωση, η σύγκρουση -στο παραμύθι-, η συμπύκνωση -στο όνειρο- αντιθετικών εννοιών, όπως του καλού και του κακού, της δειλίας και του θάρρους, γκροτέσκες εικόνες, ο υποβόσκων παρωδιακός χαρακτήρας της κατάληψης της θέσης/απόκτησης ιδιοτήτων ενός άλλου ή της μεταμφίεσης (π.χ. κακός λύκος ως γιαγιά, η υπηρέτρια ως πριγκίπισσα -*Το Κορίτσι με τις Χήνες*-), η ραγδαία αλλαγή κοινωνικής θέσης (π.χ. *Σταχτοπούτα, ο*

---

[85] Μπαχτίν 2017 (1965), 475.

[86] Μπαχτίν 2017 (1965), 35, 192, 230-231. Πρβλ. κοινωνιολογικές κυρίως μελέτες που υποστηρίζουν πως τέτοιου είδους τελετές, που περιλαμβάνουν βία και ελευθεριότητα, λειτουργούν εκτονωτικά ως αποσυμπιεστικός μοχλός ή βαλβίδα ασφαλείας για την κοινωνία, οδηγώντας στον συμβιβασμό με την πραγματικότητα. Bristol 1985, 26-39.

[87] Ο Rösler εξετάζει την αισχρολογία των αρχαίων τελετών υπό το πρίσμα της καρναβαλικής θεωρίας του Μπαχτίν. Rösler 1991, 39-42. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν: ο *γεφυρισμός* κατά τα Ελευσίνια μυστήρια, τα Θεσμοφόρια, τα Αλώα και τα Διονύσια. Την άποψη αποδέχτηκε και η Kreilinger 2010, 81. Για το τελετουργικό γέλιο και την ανανέωση της ζωής: Halliwell 2008, 155-206.

[88] Κιουρτσάκης 1985, σποράδην. Μπαχτίν 2017 (1965), 14.

[89] Βλ. για παράδειγμα τον Φιλοκλέωνα στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη, παρακάτω σημ. 1465.

Ψαράς και η Γυναίκα του) αλλά και η απαλοιφή της ταυτότητας, που στο παραμύθι εκδηλώνεται με τη χρήση περιγραφικών ή περιφραστικών ονομάτων όπως Κοκκινοσκουφίτσα, Χιονάτη, Παπουτσωμένος Γάτος κ.ά είναι μερικά από αυτά.[90]

Αν και η μεταμφίεση, το μασκάρεμα, το προσωπείο είναι οι κυριότερες συνειρμικές εικόνες του καρναβαλιού και ανήκουν οπωσδήποτε σε αυτό, δεν αποτελούν τον νοηματικό πυρήνα της θεωρίας, ο οποίος ανιχνεύτηκε από τον Μπαχτίν στη λογοτεχνία (*καρναβαλοποίηση*).[91] Σύμφωνα με τον ίδιο, το λογοτεχνικό είδος διατηρεί εντός του αθάνατα πατροπαράδοτα στοιχεία, τα οποία είναι αρχαϊκά. Ένα από αυτά είναι το σπουδαίο-γελοίον η γελοιοποίηση, δηλαδή, σοβαρών πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων.[92] Αυτό διέπει τους μίμους του Σώφρονα, την αρχαία κωμωδία, την ιαμβική και βουκολική ποίηση, τη μενίππεια σάτιρα (Μένιππος 3ος αι. π.Χ) ακόμα και τον σωκρατικό διάλογο. Ο συνδυασμός αυτός του κωμικού και του σοβαρού θεωρείται πως προήλθε από το καρναβάλι.[93] Έτσι, ο Μπαχτίν ονομάζει τη λογοτεχνία, η οποία επηρεάζεται είτε ευθέως ή έμμεσα από αυτό, καρναβαλική.

Το πρώτο χαρακτηριστικό, που καταγράφει, είναι πως το σοβαρό και ταυτόχρονα κωμικό αντικείμενο απεικόνισης δεν βρίσκεται αποστασιοποιημένο στη σφαίρα του μύθου ή της τραγωδίας αλλά εντάσσεται στην απτή καθημερινότητα. Το δεύτερο είναι πως αυτό το είδος δεν φωτίζεται από την παράδοση αλλά χρησιμοποιεί την πείρα και την ελεύθερη επινόηση. Το τελευταίο είναι η άρνηση της υφολογικής ενότητας, η σύμμειξη, δηλαδή, πολλών υφών διήγησης, όπως του σοβαρού και του γελοίου. Συμπεριλαμβάνονται, ακόμα, διάφορα είδη διήγησης (επιστολές, χειρόγραφα, παρωδίες), συνδυάζονται ο πεζός και ο προσωδιακός λόγος, συνυπάρχουν διαφορετικά συγγραφικά προσωπεία.

Αυτά τα γνωρίσματα διέκρινε ο Μπαχτίν και στο έργο του Ντοστογιέφσκι πριν εκπονήσει τη διατριβή του για τον Ραμπελαί.[94] Ο νεωτερισμός, η δημιουργία, ενός νέου είδους, που έγκειται στη μεταμόρφωση παλαιότερων καλλιτεχνικών ειδών, είναι μάλλον το κυριότερο στοιχείο της ντοστογιεβσκικής λογοτεχνίας. Καταλύεται το παλιό ευρωπαϊκό μονολογικό μυθιστορηματικό σύστημα και γεννιέται το πολυφωνικό. Αυτό συνίσταται στην ύπαρξη πολλών «αυτόνομων και ασυγχώνευτων φωνών και συνειδήσεων». Οι ήρωες αποτελούν μια ελεύθερη, ξένη προς τον συγγραφέα συνείδηση. Ο φιλοσοφικός μονόλογος και η διαλεκτική ή η αντινομία στη σκέψη των ηρώων είναι συχνά φαινόμενα. Η εξατομίκευση και η μοναστική ιδεαλιστική απομόνωσή τους πρέπει να καταστραφεί με σκοπό να αναγνωριστεί το «συ ει», το διαφορετικό από τον ήρωα «εγώ». Ο ντοστογιεβσκικός χαρακτήρας είναι ο ονειροπόλος αλλά και ο άνθρωπος του υπογείου. Δεν είναι ευγενικής καταγωγής

[90] Ο Μπαχτίν, άλλωστε, ανέπτυξε τη θεωρία του καρναβαλιού βάσει ενός μυθιστορήματος, στο οποίο πρωταγωνιστούν φανταστικά όντα, γίγαντες. Για το όνειρο και το καρναβάλι: Κιουρτσάκης 1985, 126, 210, 278-279. Για τα παραμυθικά ονόματα και τη σχέση του ονείρου με το παραμύθι: Cooper 2015 (1983), 72-75, 95. Για το μοτίβο του *mundus inversus* στα παραμύθια: Konstantakos 2021, 125-126.

[91] Lachmann 1988-1989, 139-142. Morson και Emerson 1990, 456-463. Μπαχτίν 2000 (1929), 168-173. Platter 2001, 55. Για σχετικά παραδείγματα στην αγγλική λογοτεχνία: Bristol 1985, 22, 162-213.

[92] Giangrande 1972, 15-19, 76-81. Γεωργούση 2015, ιδιαίτερα 21-22, 54-55.

[93] Γενικά, το μυθιστορηματικό είδος σύμφωνα με τον Ρώσο φιλόσοφο έχει τρεις βασικές ρίζες: το έπος, τη ρητορική και το καρναβάλι. Μπαχτίν 2000 (1929), 173.

[94] Μπαχτίν 2000 (1929). Για κριτική ανάλυση σε αυτό του έργο: Morson και Emerson 1990, 259-263, 454-467.

αλλά είναι ιδεολόγος. Είτε πρόκειται για άγιο ή για κακοποιό, όταν αυτοί αναπτυχθούν πλήρως ως προσωπικότητες, έχουν ίση αξία. Η δόμηση των έργων του αποτελείται από τα πιο ετερόκλητα υλικά, από φθηνά ρομάντζα μέχρι ιερά κείμενα, τα οποία προσαρμόζονται τελικά στο ύφος του συγγραφέα. Οι αντιφατικές έννοιες κυριαρχούν (π.χ. αγάπη-μίσος). Ο ρεαλισμός (περιγραφή κατέργων, αυθαιρεσιών μοναρχίας κ.ά) αναμειγνύεται με την ουτοπία και τον μυστικισμό. Τα έργα της τελευταίας περιόδου του θεωρούνται, μάλιστα, μυστηριακά. Ο Μπαχτίν εντοπίζει, ακόμα, ανανεωμένα στοιχεία της μεννίπειας σάτιρας στον Ντοστογιέβσκι.

Η πλήρης ανάπτυξη της καρναβαλικής θεωρίας μέσα από ένα αναγεννησιακό μυθιστόρημα έγινε μετά την εφαρμογή της σε ντοστογιεφσκικά έργα. τα οποία διαφέρουν από το πρώτο ως προς το περιεχόμενο, το ύφος, τον χρόνο γραφής, την πλοκή κ.ά, στο λαϊκό ελληνικό θέατρο σκιών από τον Κιουρτσάκη, στις ωδές του Πινδάρου, στη ρωμαϊκή εικονογραφία από τον Clarke καταδεικνύουν την εγκυρότητα και την αποδοχή που τυγχάνει στις ανθρωπιστικές επιστήμες.[95] Η Παλαιά Κωμωδία, αναπόσπαστα συστατικά της οποίας αποτελούν το γκροτέσκο, η βωμολοχία, οι ξυλοδαρμοί, αντιστροφή των ρόλων και κυρίως το σπουδαίο-γελοίο, θεωρείται, εξάλλου, ένα είδος που πηγάζει από το καρναβάλι.[96] Παρότι, το αναγεννησιακό κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι ήταν διαφορετικό από εκείνο της αρχαιότητας, και το μεσαιωνικό-αναγεννησιακό καρναβάλι συνδέθηκε και με την αντιπαλότητα του λαού και της εκκλησιαστικής κυρίως ελίτ, οι αρχές της θεωρίας, όπως σημειώθηκαν παραπάνω, είναι διαχρονικές. Αν και ο ίδιος ο Μπαχτίν πίστευε πως το καρναβάλι είναι εξ ορισμού ταυτόσημο της σύγκρουσης με την εξουσία, επηρεασμένος ίσως από τη μαρξιστική ιδεολογία, αναγνώριζε «την αρμονική με την κλασική αρχαιότητα αλληλεπίδραση των ειδών».[97] Θεωρούσε, μάλιστα, πως «σε ό,τι αφορά τη λαϊκή

[95] Ο Testa θεωρεί πως όσα γράφτηκαν από τον Μπαχτίν για το καρναβάλι και την καρναβαλοποίηση δεν μπορεί να είναι αβάσιμα, αφού λίγο αργότερα ο Γάλλος λόγιος Claude Gaignebet χαρακτήριζε τα ίδια έθιμα και τις ίδιες πρακτικές «ευρωπαϊκή θρησκεία του καρναβαλιού». Σύμφωνα με εκείνον και άλλους ευρωπαίους μελετητές το καρναβάλι εμπεριέχει στοιχεία θρησκευτικών τελετών αρχαίων λαών της Ευρασίας. Testa 2021, 23, 47 σημ. 28.

[96] Μπαχτίν 2000 (1929), 207-208. Κιουρτσάκης 1985, 43. Goldhill 1991, 176-188. Von Möllendorff 1995. Farioli 2001, 12-15. Platter 2001. Buxton 2002 (1994), 65. Edwards 2002. Bierl 2009. Platter 2007. Varakis 2010, 30-31. Ruffell 2015, 65-72. Μπαχτίν 2017 (1965), 36 σημ. 28, 383. Για αυτά τα χαρακτηριστικά ως δομικά υλικά της Παλαιάς Κωμωδίας βλ. Σπυρόπουλος 2011, 412-434. Γεωργούση 2015. Για το ανεξάρτητο από τη θεωρία του Μπαχτίν καρναβάλι και την Παλαιά Κωμωδία: Carrière 1983. Στη Μέση Κωμωδία επικρατεί η ιδέα του *ἡδέως ζῆν*, οι επιδιωκόμενες αρχές της οποίας είναι: «κρασί, φαΐ και σεξ», που αναμφίβολα ταιριάζουν με τον ηδονιστικό καρναβαλικό κόσμο. Παπαχρυσοστόμου 2011, 95. Για τον διαχωρισμό της Παλαιάς Κωμωδίας από το καρναβάλι: Henderson 1990, 274-275. Pelling 2000, 125-126. Silk 2000, 299.

[97] Platter 2001, 72. Walsh 2009, 284-285. Το μοτίβο της σύγκρουσης, ωστόσο, υπάρχει με τη μορφή του «αγώνα λόγου» και στην Παλαιά Κωμωδία. Πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν αφενός πως προϋπήρχε των έργων του Αριστοφάνη αλλά και πως η ίδια η κωμωδία προέχεται αυτόν. Παπαγεωργίου 2011, 395-397. Ο Carrière 1983, 31 σημείωσε ως κύρια διαφορά μεταξύ του καρναβαλιού και της κωμωδίας τον ανεπίσημο χαρακτήρα του πρώτου. Βλ. και Goldhill 1991, 183-184. Ο Halliwell αναφέρεται στην μπαχτινική καρναβαλική θεωρία στη μελέτη του για το αρχαίο τελετουργικό γέλιο. Θεωρεί πως η σύγκρουση και η τάση για ανατροπή απουσιάζουν από αυτό. Παραλληλίζει, ωστόσο, την αρχαία αθηναϊκή αγορά με έναν τόπο «πλατεΐστικο», λαϊκό και συνάμα επίσημο. Δέχεται, επιπλέον, πως ό,τι αναφέρεται από τον Μπαχτίν για το γκροτέσκο ταιριάζει με όσα συνέβαιναν στις σχετικές με το γέλιο αρχαίες τελετές. Halliwell 2008, 205-206, 234. Για τον πληβείο πολιτισμό και το καρναβάλι: Bristol 1985, ιδιαίτερα 40-53. Για τον όρο λαϊκή κουλτούρα, η οποία αντιπαρατίθεται προς την επίσημη και ερμηνεύεται ως μια μαρξιστική-ουτοπική θεώρηση επικράτησης

παράδοση του καρναβαλιού ανάμεσα στην αρχαιότητα και τον Μεσαίωνα, δεν υπάρχει διακοπή».[98] Ο Ρώσος φιλόσοφος κατάφερε να φτάσει σε ένα ανθρωπολογικό αξίωμα, το οποίο μπορεί, παρά το όποιο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, με μαθηματική ευελιξία να εφαρμοστεί σε ποικίλα ανομοιογενή πεδία.

Ι. Η γένεση της γελοιογραφίας στη Βοιωτία

Το γελοίο είναι το αντίθετο του ωραίου, το αισχρό, δηλαδή το άσχημο, όπως εξηγεί ο Αριστοτέλης.[99] Η δημιουργία της γελοιογραφίας στη Βοιωτία είναι αποτέλεσμα ένωσης επείσακτων προτύπων και της τοπικής παράδοσης ή αισθητικής. Η φήμη, πως την επιχώρια αυτήν αγγειογραφία χαρακτηρίζουν τα αττικά και κορινθιακά κυρίως δάνεια,[100] επιβεβαιώνεται και σε αυτήν την περίπτωση. Οι Βοιωτοί έχουν γνώση επί των γελοιογραφιών, σύγχρονων ή πιο παλιών, άλλων περιοχών του ελληνικού χώρου, αποδεσμεύονται, όμως, από αυτήν. Η άντληση εξωβοιωτικών ιδεών ήταν σε τέτοιο βαθμό, που επέτρεψε τη διαμόρφωση ενός αυτόνομου ντόπιου είδους γελοιογραφίας, ίσως του τελειότερου και του υψηλότερου της αρχαιότητας.

των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, ο Μπαχτίν δέχθηκε κριτική. Ο Berrong αναλύοντας και εκείνος το έργο Ραμπελαί συμπέρανε πως πρόκειται για μία κουλτούρα, όχι δύο διαφορετικές. Berrong 1986. Ο Haydes (2010, 5-11) συμφώνησε στηρίζοντας την κριτική του κυρίως σε δύο προγενέστερες μελέτες: Κατά τον Burke 1978, 175-176 η διάθεση των λαϊκών μαζών ήταν κυρίως συντηρητική. Το ίδιο θεωρείται και για την τότε φάρσα, παρά το γεγονός πως ο μηχανισμός που κυριαρχεί σε αυτήν είναι ο ανεστραμμένος κόσμος. Πρόκειται για ένα είδος συντηρητικό. Haydes 2010, 5. Οι φάρσες, που παίζονταν κατά τη διάρκεια των καρναβαλιών, μπορεί να διέπονταν από το μοτίβο της αντιστροφής, στο τέλος τους, ωστόσο, υπήρχε συνήθως η υπενθύμιση, πως είχε φτάσει η ώρα να επιστρέψει η κανονική τάξη των πραγμάτων. Burke 1978, 202. Πρβλ. το εμβόλιμο πρωτοκωμικό επεισόδιο στους *Ἀχαρνῆς* του Αριστοφάνη (241-279), στο όποιο ο ήρωας, ο Δικαιόπολις, συμμετέχει σε διονυσιακή αγροτική εορτή μετά την εξασφάλιση ιδιωτικής ειρήνης, ενώ προηγουμένως οι σκηνές σχετίζονται με τον πόλεμο. Λήγει με επίθεση εναντίον του, που σηματοδοτεί τον πόλεμο. Ο Κωνσταντάκος σημειώνει χαρακτηριστικά: "the hero's festival is an act characteristic of peace, a peaceful interlude within the play's first, war-dominated part…However, this celebration of peace is only a brief interlude in a world still dominated by war. Dikaiopolis' ceremony meets a violent end when the Acharnians attack him; he is thus dragged back into the realm of war, where comedy has no place." Konstantakos 2012, 151-154. Ο Hayes παραπέμπει ακόμα στη Davis που αναγνωρίζει μεν τον επαναστατικό χαρακτήρα των καρναβαλικών τελετών, επισημαίνει ωστόσο, πως μετά το πέρας τους αυτός έπρεπε να θεωρηθεί ένα ατύχημα, ένα λάθος. Davis 1975, 107. Για τον Μαρξισμό και τη ουτοπία στο έργο του Μπαχτίν βλ. και Gardiner 1993, 38-46 όπου υπάρχει η παραδοχή πως η επίσημη κουλτούρα του Μεσαίωνα είχε πολλά κοινά στοιχεία εκείνη της Σοβιετική ένωσης, την περίοδο που ζούσε ο Μπαχτίν. Ήταν ασκητική, εκφοβιστική και καταπιεστική. Μπορεί η ουτοπία να τελειώνει μαζί με το καρναβάλι έχει, όμως, τη δύναμη να προβληματίσει, έχει ήδη αμφισβητήσει, έχει αρνηθεί εύθυμα και παρουσιάσει πιθανότητες για ένα καλύτερο μέλλον.

[98] Μπαχτίν 2000 (1929), 207. Από τη ρωμαϊκή εποχή έως τη μεσαιωνική μέρος των καρναβαλιών ήταν και αγώνες (δρόμου, ίππων, κωπηλασίας κ.ά.) αλλά και κάποιου είδους θεατρικό έργο, συνήθως φάρσα. Burke 1978, 184-185.

[99] Αριστ. *Ποιητ.* 1449a.

[100] Sparkes 1967. Ακόμα για τις ακριβείς της αντιγραφές. Ο Kilinski κάνει μάλιστα λόγο για την καλλιτεχνική εξάρτηση της Βοιωτίας από τις δύο κορυφαίες επί της αγγειογραφίας πόλεις-κράτη (Αθήνα-Κόρινθο). Kilinski 1990, 34-40. CVA Thebes Museum, Sabetai 2001, 30-33, πίν.17-19. Αβρονιδάκη 2007, 31-32. Schöne-Denkinger 2012, 139-149. Οι ομοιότητες μεταξύ αττικής και βοιωτικής αγγειογραφίας ήταν τέτοιες που στα πρώιμα στάδια έρευνας της μελανόμορφης αγγειογραφίας προκαλούσαν σύγχυση στους μελετητές. Από αυτήν προέκυψαν οι όροι Αττικο-Βοιωτικό, Αττικο-Κορινθιακό ή Βοιωτικό-Χαλκιδικό, οι οποίοι δίνονταν από αμηχανία σε βοιωτικά αγγεία. Kilinski 1990, 1-2.

Πρώιμη φάση (8ος-5ος αι. π.Χ)

Η απεικόνιση μορφών χωρίς αρμονικές αναλογίες ξεκινά πιθανόν στην υστερογεωμετρική περίοδο στην ιωνική τέχνη της ανατολικής Ελλάδας.[101] Πρόκειται για πρωιμότατες χορεύουσες μορφές των γνωστών από την αρχαϊκή περίοδο κωμαστών με προτεταμένες κοιλιές και μεγάλους γλουτούς, οι οποίες εξελίσσονται για περίπου έναν αιώνα στην κορινθιακή αγγειογραφία και από εκεί διασπείρονται στην Αττική, τη Βοιωτία κ.α. Τέτοιες κωμαστικές μορφές βρίσκονται τον 6ο αι. π.Χ στην τέχνη της Βοιωτίας, κοσμώντας κυρίως κανθάρους. Σε βοιωτικό υστερογεωμετρικό κάνθαρο εικονίζονται όρθιοι ιθυφαλλικοί ζωόμορφοι, που έχουν ερμηνευτεί ως πρωτοσάτυροι.[102]

Μορφές, που δίνουν την εντύπωση πως είναι κακότεχνες, έχουν θεωρηθεί γελοίες σε αγγεία που αποκαλύφθηκαν στη Βοιωτία ή είναι βοιωτικά και ανάγονται στις αρχές ή στο β' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Τα χαρακτηριστικά εκείνων του Βοιωτού Ζ. της Αρσενικής Σφίγγας θεωρήθηκαν καρικατουρίστικα.[103] Πρόκειται για έναν ζωγράφο Αιμώνειου στυλ κυλίκων. Το γεγονός πως για την ανάπτυξη της ώριμης βοιωτικής γελοιογραφίας -της καβιρικής- αντλούνται στοιχεία από αυτήν την τεχνοτροπία, όπως θα φανεί παρακάτω, επιβεβαιώνει ότι αυτές οι μορφές είναι ή εκλαμβάνονταν ως «πρωτο-καρικατούρες».

Ολιγάριθμοι είναι οι μελανόμορφοι σκύφοι, που βρέθηκαν σε τάφους της Ριτσώνας του τέλους του 6ου ή των αρχών του 5ου αι. π.Χ και φέρουν παραστάσεις με χιουμοριστικό περιεχόμενο ή δύσμορφα όντα. Ο σκύφος από τον τάφο 82 εικονίζει έναν ιθυφαλλικό γάιδαρο και έναν δύσμορφο άνδρα σε περίεργη στάση **(Β2 εικ. 1)**. Μεταξύ τους παρεμβάλλεται άμπελος. Ο Ure ταύτισε τον δύσμορφο άνδρα με ανακεκλιμένο σάτυρο. Μοιάζει να παραμονεύει τον γάιδαρο. Το αριστερό του χέρι φαίνεται στρεβλό, θυμίζοντας τους κωμαστές του περασμένου αιώνα. Στον σκύφο από τον τάφο 18 απεικονίζεται σκηνή μεταλλουργίας με τέσσερις δύσμορφους άνδρες και ένα πύραυνο στη μέση, από το οποίο αναδύονται φωτιές. Οι άνδρες κρατούν, σύμφωνα με τον Ure, μεγάλα άσπρα αντικείμενα, τα οποία αποτελούν μάζες ή κράματα μετάλλου, που πρόκειται να λιώσουν στη φωτιά. Παρόμοια είναι η πίσω όψη, μόνο που οι άνδρες φαίνεται να ενισχύουν τη φωτιά **(Β3 εικ. 2)**. Στον τάφο 9 αποκαλύφθηκε και ένας σκύφος στη μία πλευρά του οποίου εικονίζονται δύο Σφίγγες, τις οποίες ο Ure χαρακτηρίζει γκροτέσκες. Πρόκειται για έναν από τους ελάχιστους σκύφους, που εικάζει πως μπορεί να είναι βοιωτικός, μιμούμενος αττικούς. Οι περισσότεροι θεωρήθηκαν από τον ίδιο «αναμφισβήτητα αττικοί».[104]

Η πρωτοτυπία των μοτίβων και η απόδοση των μορφών, ωστόσο, προκαλούν αμφιβολίες. Στην πρώτη περίπτωση, ο παραμονεύων σάτυρος και το αμέριμνο ζώο αποτελούν εικονογραφικό σχήμα που απαντά στις αρχές του 5ου αι. π.Χ στην

[101] Smith 2010, 14-15.
[102] Αντίθετα από τη Βοιωτία, στην Κόρινθο οι κωμαστικές μορφές κοσμούν τις περισσότερες φορές αρυβάλλους και στην Αθήνα κύλικες, σκύφους και τυρρηνικούς αμφορείς. Carpenter 2007, 44. Smith 2007, 56. Smith 2010, 66-73, 351. Για το βοιωτικό αγγείο περισσότερα: Καλλιγά 2018, 34.
[103] Kathariou 2007, 17.
[104] Ure 1927, 57.

Αθήνα.[105] Η ιθυφαλλία του γαϊδουριού και το γεγονός πως ο σάτυρος είναι κρυμμένος, τοποθετούν την εικόνα σε ερωτικό πλαίσιο, θυμίζοντας ενέδρες σατύρων σε νύμφες με κορυφαίο παράδειγμα τον μελανόμορφο χαλκιδικό σκύφο του Ζ. του Φινέα του 530 π.Χ.[106] Δεν είναι λίγες οι φορές που σάτυροι παρενοχλούν ερωτικά ημίονους ή όνους στην αττική αγγειογραφία του τέλους του 6ου με αρχές 5ου αι. π.Χ.[107] Το στρεβλό του χέρι ή πόδι (αν πράγματι εικονίζεται έτσι) τον τοποθετεί σε κωμαστικό πλαίσιο και απομακρύνει τον σκύφο από την αττική καταγωγή, δεδομένου ότι οι χωλοί κωμαστές στην Αθήνα δεν ήταν καθόλου δημοφιλείς.[108] Αντίθετα, η Βοιωτία έχει να επιδείξει μερικά παραδείγματα, για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω. Η σύμμειξη ξένων στοιχείων και η διατήρηση αρχαιότερων είναι, όπως αναφέρθηκε, εγγενής βοιωτικός συνδυασμός.

Στο βοιωτικό πνεύμα ανήκει και ο σκύφος με τη σκηνή μεταλλουργίας. Στη μελανόμορφη αττική αγγειογραφία υπάρχουν λίγες τέτοιου θέματος παραστάσεις, αλλά με διαφορετικά στοιχεία. Δεν εικονίζεται ποτέ πύραυνο. Οι μεταλλουργοί κρατούν λαβίδες ή σφυρηλατούν το μέταλλο στο αμόνι. Σε άλλη παράσταση φτιάχνουν τρίποδες.[109] Το γεγονός πως σε κοντινό τάφο -στον 16- βρέθηκε μελανόμορφος σκύφος με ίδιο θέμα και αριθμό μορφών και φωτιά αντί για πύραυνο και πως παρόλα αυτά ο Ure χαρακτήρισε γκροτέσκες μόνο τις μορφές του σκύφου του τάφου 18 σε συνάρτηση με τους υπαινιγμούς σχετικούς με την οινοποσία (οι οποίοι θα αναλυθούν στο κεφ. IV.1) της παράστασής του, της κυρίως θεματικής ομοιότητάς της με εκείνης του σκύφου 442 του ΕΑΜ **(Δ6 εικ. 76)** -βάναυσοι, συνυποδηλώσεις σχετικές με την οίνο, φυσιοκρατικά σώματα και την όποια γελοιογράφηση να περιορίζεται στο πρόσωπο- υποδεικνύει πως ο σκύφος με τους δύσμορφους μεταλλουργούς του τάφου 18 αποτελεί πιθανότατα ένα παρωδιακό έργο εκείνου από τον τάφο 16 **(Β3 εικ. 2)**.[110] Εκτός από το θέμα που απαντάται στο τέλος του 5ου αι. π.Χ στη βοιωτική τέχνη, τον τόπο εύρεσης του αγγείου, που μπορεί να αποτελεί δείκτη του τόπου παραγωγής του, και τεχνοτροπικά στοιχεία έχουν κοινά με άλλα βοιωτικά. Τα καμπτόμενα αριστερά χέρια με την έντονη καμπύλη και την παλάμη στραμμένη έτσι ώστε να σχηματίζει όλο μήκος του χεριού ένα τρίπλευρο σχήμα υπάρχουν σε αττικά αλλά και σε βοιωτικά έργα. Έτσι εικονίζεται το δεξί χέρι του πρώτου από αριστερά κωμαστή της βοιωτικής μελανόμορφης κύλικας του μουσείου του Göttingen **(εικ. 3)**. Παρόμοια σχηματισμένο είναι και το χέρι της κεντρικής μορφής του σκύφου του τάφου 16. Για την πιθανή βοιωτική καταγωγή του

[105] Σάτυρος που καιροφυλαχτεί για να πιάσει μία γλαύκα εικονίζεται σε πλαστικό αγγείο του Ζ. του Βρύγου των αρχών του 5ου αι. π.Χ. Την αίσθηση πως εκείνος είναι κρυμμένος, όπως ο σάτυρος του σκύφου της Ριτσώνας πίσω από το δένδρο, και όχι στο οπτικό πεδίο της γλαύκας, δίνει η απεικόνισή τους σε διαφορετικές όψεις. BAPD 6764. Hoffmann 1997, 52-53 εικ. 25.

[106] Hedreen 1992, 78-79, 87 πίν. 22. Steinhart και Slater 1997, 209. Για τον ερωτισμό στην εικόνα της ενέδρας ακόμα και μεταξύ ανδρών βλ. Isler-Kerényi 2007, 81-82.

[107] Lissarrague 2013, 84-86 εικ. 59, 60 και σελ. 110-111 εικ. 84.

[108] Smith 2009, 81.

[109] BAPD 9016251 και 16433.

[110] Ure 1927, 61-62 αρ. κατ. 18.100 πίν. XVIII. Αρ. κατ. 18.98. Η ομοιότητα κυρίως ως προς το θέμα της παράστασης ενός αγγείου των αρχών του 5ου αι. π.Χ (σκύφος του τάφου 18) με εκείνης ενός, που ανήκει στην ώριμη φάση της γελοιογραφίας της αρχαίας βοιωτικής γελοιογραφίας (σκύφος 442 του ΕΑΜ) αποτελεί συχνό φαινόμενο της ντόπιας αγγειογραφίας, όπως θα δειχθεί παρακάτω. Είναι, παράλληλα, ακόμα μια ένδειξη πως η παραπάνω άποψη ισχύει.

σκύφου του τάφου 18, θα γίνει λόγος και παρακάτω.

Στο τέλος του 6ου με αρχές 5ου αι. π.Χ χρονολογείται ο κάνθαρος 17432 του ΕΑΜ, στον οποίο εικονίζονται δύο μορφές να κυνηγούν ένα πουλί που πετά στο κέντρο της παράστασης **(Ι3 εικ. 4)**. Αυτές εκατέρωθεν του και καταντικρὺ η μία στην άλλη έχουν τα χέρια λυγισμένα μπροστά από τον θώρακα. Η μία είναι πτηνόμορφη. Έχει λειρί (ερμηνευμένο ως πίλο) και πόδια κόκορα, ενώ η άλλη έχει ογκώδεις γλουτούς σαν τους κωμαστές. Πάνω τους κάθεται ένα πουλί. Η εικόνα εκπορεύεται πιθανότατα από την ανατολική τέχνη. Η ομοιότητα στη στάση των μορφών, το πετούμενο στο κέντρο της παράστασης και η πτηνόμορφη όψη της μίας δείχνει πως προέρχονται από εικόνες της Ανατολής. Στη μνημειακή τέχνη, συγκεκριμένα σε ανάγλυφο του 9ου αι. π.Χ του βορειοδυτικού ανακτόρου της Nimrud της Ασσυρίας, το οποίο φιλοτεχνήθηκε κατά τη βασιλεία του Ασσουρμπανιπάλ ΙΙ, πάνω από το δέντρο της ζωής εικονίζεται φτερωτός δίσκος. Εκατέρωθεν στέκεται ο βασιλιάς δύο φορές με τα χέρια σε στάση λατρείας, δηλαδή το ένα χέρι σηκωμένο στο ύψος του ώμου, το άλλο κατά μήκος του κορμού. Πίσω από αυτόν εικονίζεται ένας φτερωτός άνδρας-δαίμονας κάθε φορά, ο οποίος φορά πίλο με κέρατα. Στο ίδιο ανάκτορο βρέθηκε άλλο ανάγλυφο με δύο αετόμορφα προστατευτικά πνεύματα εκατέρωθεν του δένδρου της ζωής σε ίδια στάση λατρείας. Θεωρούνται φρουροί πυλών. Τα σχήματα αυτά θα ήταν δυνατό να είναι, ωστόσο, γνωστά στους Έλληνες από τη μικροτεχνία, από ασσυριακές σφραγίδες.[111] Στο μυκηναϊκό ανακτορικό συγκρότημα των Θηβών της Βοιωτίας βρέθηκαν, μάλιστα, ανατολικοί σφραγιδόλιθοι του 13ου-14ο αι. π.Χ, ένας εκ των οποίων φέρει σχετική παράσταση με γρυποκέφαλους δαίμονες.[112] Σε εκείνη του κανθάρου του ΕΑΜ ανατολικά στοιχεία συνυπάρχουν με κωμαστικά, όπως θα φανεί παρακάτω. Διατηρείται το ένα πτηνόμορφο ον, αλλά γελοιογραφημένο, και το άλλο εικονίζεται σε σμίκρυνση ως κανονικό πουλί πάνω στους ευρείς γλουτούς του γελοίου κυνηγού, αντικαθιστώντας τον πτηνόμορφο δαίμονα του ανατολικού προτύπου. Το ανατολικό μοτίβο είναι πολύ πιθανό να έγινε ξανά αγαπητό στη Βοιωτία μετά από τόσους αιώνες λόγω της τότε σχέσης με την Περσία. Οι Βοιωτοί (εκτός από τους Θεσπιείς και τους Πλαταιείς) μηδίζουν στις αρχές του 5ου αι. π.Χ.[113]

Στο μετάλλιο της λεκανίδας του Reading, που τοποθετείται χρονικά στον 5ο αι. π.Χ, εικονίζεται μια «εξόχως γκροτέσκα Σφίγγα», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Ure **(Β1 εικ. 5)**.[114] Το αγγείο είναι επαρχιώτικου στυλ και αποδίδεται σε βοιωτικό εργαστήριο με επιφύλαξη. Το δύσμορφο, φαλακρό και αγένειο κεφάλι της Σφίγγας είναι μάλλον εμπνευσμένο από την απεικόνιση Αιγυπτίων στην αρχαϊκή αττική αγγειογραφία. Η ομοιότητα με τους δούλους του Βουσίριδος όπως

[111] Και τα δύο ανάγλυφα φυλάσσονται στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. το πρώτο: 1849,0502.15, το άλλο: 1849,1222.21. James 1966, 97-99. Δύο σφραγιδόλιθοι του ίδιου Μουσείου με αρ. ευρ. 89415 και 89135 τεκμηριώνουν πως το εν λόγω θέμα εικονιζόταν και στη μικροτεχνία και θα ήταν επομένως δυνατόν να είναι γνωστό στον ελλαδικό χώρο. Για ανατολικά θέματα στην ελληνική τέχνη ακόμα και στο β' μισό του 6ου αι. π.Χ και για τα νεοασσυρικά ανάγλυφα: βλ. Κοπανιάς 2003, 108, 268-270 εικ. 289. Το σχήμα υπάρχει και σε ανάγλυφα στην Άγκυρα και αλλού στην Τουρκία και στη Συρία. Κυκλοφορούσε, δηλαδή, και σε άλλες περιοχές, που αργότερα θα αποτελούσαν την αυτοκρατορία των Αχαιμενιδών. Κοπανιάς 2003, 257, 271, 275 εικ. 273, 275.

[112] Porada 1981/1982, 38 αρ. κατ. 20 (202). Αραβαντινός 2010, 83 (Μιττανικός).

[113] Ηρ. *Ιστ*. 7.132.1. Πλουτ. *Περὶ τῆς Ἡροδότου κακοηθείας*, 865c.

[114] CVA Reading 1, Great Britain 12, Ure και Ure 1954, 32 4a-b.

εικονίζονται στην αττική ερυθρόμορφη υδρία του Ζ. του Τρωίλου του 480 π.Χ, είναι εμφανής.[115] Εικονίζονται φαλακροί, αγένειοι, με αφρικάνικα χαρακτηριστικά -πλατιά μύτη, μεγάλα χείλη-, ενώ φορούν και ενώτια, όπως συνήθιζαν οι Ανατολίτες. Το αυτί της Σφίγγας αποδίδεται με εγχάραξη με ένα περίτεχνο σχέδιο σαν να πρόκειται για ενώτιο. Το γελοίο ανοιχτό στόμα της Σφίγγας, που εικονίζεται έτσι προκειμένου να δοθεί έμφαση στο μέγεθός του, έχει αντικαταστήσει τα σαρκώδη χείλη των Αιγυπτίων, τα οποία είναι επίσης δηλωτικά ενός μεγάλου στόματος. Η επιλογή αυτού δύσμορφου και αφρικανικού κεφαλιού γίνεται ενδεχομένως ως μία χιουμοριστική αναφορά στην καταγωγή της Σφίγγας από την Ανατολή αλλά και τη δαιμονική της φύση.[116] Μεταξύ του 450-425 π.Χ έχει αναχθεί η ημιμελανόμορφη κύλικα 544 του Ναυπλίου, στην οποία το πρόσωπο του σατύρου έχει σχεδιαστεί ελαφρώς δυσειδές χωρίς να παραπέμπει σε σάτυρο **(Δ4 εικ. 6)**.[117]

Ώριμη φάση (5ος-4ος αι. π.Χ)

Από το β΄ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ η Αττική δίνει τον τόνο για την ανάπτυξη της ώριμης γελοιογραφίας, της πλήρως ανεπτυγμένης καρικατούρας, που ανεξαρτητοποιείται εντελώς από την αρχαϊκή κωμαστική παράδοση με τη μορφή του Γήρατος. Καθόλου τυχαία, η γελοιογραφία εισχωρεί τον 5ο αι. π.Χ και στη μεγάλη ζωγραφική. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο Παύσων ζωγραφίζει τους ανθρώπους χειρότερους από ότι είναι στην πραγματικότητα, αντίθετα από τον Πολύγνωτο, που τους απεικονίζει ωραιότερους.[118] Περί τα μέσα του αιώνα δημιουργούνται στον αττικό Κεραμεικό οι μεγαλοκέφαλοι άνδρες με τα μικρότερα σώματα, που ερμηνεύονται πολλές φορές ως νάνοι, των ερυθρόμορφων αγγείων σχετικών με το συμπόσιο, κυρίως κυλίκων. Το σχήμα τους καθόρισε τον κανόνα για το ζωγραφικό στυλ της καρικατούρας ως σήμερα.[119] Η μεγαλοκεφαλία ως χιουμοριστικό χαρακτηριστικό ξεκινά δειλά ήδη από το 570-560 π.Χ, οπότε χρονολογείται ο αττικός μελανόμορφος δίνος Ε876 του Λούβρου, στη ζωφόρο του ώμου του οποίου εικονίζεται κώμος.[120] Μεταξύ των κωμαστών και ένας γυμνός γενειοφόρος πάνω από μία οινοχόη εικονίζεται με μεγαλύτερο από τις άλλες μορφές κεφάλι, όχι πάντως με βραχύτερο σώμα. Θεωρήθηκε πως φορά προσωπείο. Η πρωτομορφή αυτή της

[115] Στο μουσείο Antikensammlungen του Μονάχου με αρ. ευρ. J342. BAPD 203080.

[116] Για την καταγωγή της Σφίγγας από την Ανατολή, τη δαιμονική της φύση και την πρώιμη εικονογραφία της βλ. Tsiafakis 2003, 78-83. Winkler-Horaček 2015, 45 κ.ε.

[117] Οι μορφές της κύλικας του Ναυπλίου χαρακτηρίστηκαν «εξαιρετικά γκροτέσκες». Ure 1940-45, 25. Άξιο σημείωσης είναι πως η στάση του σατύρου μοιάζει να συνδυάζει εκείνη των δύο σατύρων στη δεξιά άκρη της παράστασης της μελανόμορφης ληκύθου του Ζ. της Μέγαιρας του 480/470 π.Χ, που βρέθηκε στην Ερέτρια (BAPD 352144). Η δυσμορφία εδώ αναπτύσσεται στη γυναίκα που ταυτίζεται συνήθως με τη Λάμια.

[118] Αριστ. *Ποιητ.* 1448a.2. Binsfeld 1956, 21. Ο Πολύγνωτος είχε ζωγραφίσει και τον Θερσίτη να παίζει κύβους με τον Αίαντα της Σαλαμίνας στη λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς. Είναι άγνωστο αν τον είχε κάνει άσχημο, όπως τον περιέγραφε ο Όμηρος. Παυσ. 10.31.1.

[119] Για τις αττικές γελοιογραφικές παραστάσεις: Binsfeld 1956, 13. Ghiron-Bistagne 1976, 150-151, 153 εικ. 61. Keuls 1988, 311 εικ. 15-16. Dasen 1993, 169-170, 312, πίν. 38.1-4. Mitchell 2009, 34 εικ. 3, 52 εικ. 16, 244-248 εικ. 125. Keuls 2007, 24 εικ. 8, 9. BAPD 16393, 200661, 2720. Για την κύλικα με τον Αίσωπο βλ. παρακάτω σελ. 285.

[120] BAPD 300837. Csapo και Miller 2007, 14 εικ. 1. Csapo 2015, 85 εικ. 2.

μεγαλοκεφαλίας παρουσιάζεται στη Βοιωτία στο τέλος του 6ου αι. π.Χ στην α' όψη του κανθάρου Α 2321 των Βρυξελλών **(Ι2)**, στην οποία οι δύο έφηβοι έχουν αφύσικα ευμέγεθες κεφάλι σε σχέση με τις άλλες δύο εικονιζόμενες μορφές.

Παρότι ο Himmelmann θεώρησε μητέρα παραγωγής δύσμορφων ειδωλίων την Αθήνα ή την Κόρινθο,[121] αυτή είναι για ακόμα μια φορά η ανατολική Ελλάδα. Υποστήριξε πως τα γκροτέσκα του Καβιρίου προέρχονται τυπολογικά από άλλα αττικά ή κορινθιακά, βασιζόμενος σε δύο ειδώλια, ένα αττικό των αρχών του 5ου αι. π.Χ που εικονίζει τον ανακεκλιμένο Πολύφημο και ένα, που βρέθηκε στην Κόρινθο ίδιου τύπου με το βοιωτικό 10336/2 του ΕΑΜ **(ΙΓ11 εικ. 119)**.[122] Το πρώτο, πράγματι προηγείται του βοιωτικού ανακεκλιμένου Πολύφημου **(ΙΓ27 εικ. 192)**. Το αρχαιότερο γκροτέσκο ειδώλιο ανακεκλιμένου (τέλος 6ου-α' τέταρτο 5ου αι. π.Χ) ανήκει, ωστόσο, σε ροδιακό εργαστήριο και εικονίζει κατά τον Hamdorf έναν ανακεκλιμένο δαίμονα με πιθηκόμορφο πρόσωπο. Σε τάφο νέου στο Μακρύ Λαγγόνι της Ρόδου του 475-450 π.Χ, βρέθηκε και πήλινο ανάγλυφο με τον Πολύφημο σε βαθύ κάθισμα με μεγάλη κοιλιά και φαλλό, θυμίζοντας τον αντίστοιχο βοιωτικό τύπο **(ΙΓ26 εικ. 193)**. Εκείνος του ειδωλίου που βρέθηκε στην Κόρινθο θεωρήθηκε από τον Hamdorf βοιωτικός και όχι κορινθιακός, όπως υποστήριξε έμμεσα ο Himmelmann.[123]

Η ωρίμανση της γελοιογραφίας στη Βοιωτία επήλθε, στο τέλος του 5ου αι. π.Χ μέσα από την καβιρική εικονογραφία, η οποία αποτελεί σήμα κατατεθέν της ντόπιας αγγειογραφίας. Η μεστότητά της δεν συνεπήγαγε και την αποκοπή της από τις αρχαϊκές της ρίζες, όπως θα ήταν αναμενόμενο. Παρά την εκτεταμένη μελέτη, στην οποία έχουν υποβληθεί όλα αυτά τα χρόνια οι παραστάσεις των καβιρικών αγγείων, δεν έχουν αναζητηθεί με τεκμήρια ως σήμερα τα πρότυπα και η απαρχή του νήματος της πορείας εξέλιξης των γελοίων μορφών τους. Μοναδικές και γενικής φύσης αναφορές στις καταβολές τους αποτέλεσαν εκείνες του Pickard-Cambridge, του Kilinski, της Smith και του Schmidt πως η αρχαϊκή και μάλιστα η κωμαστική παράδοση έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία τους.[124] Η Mackowiack ανέδειξε με εύστοχα παραδείγματα την επίδραση της τέχνης της Ανατολής στην καβιρική εικονογραφία, την οποία ήδη είχε θίξει η Daumas βασιζόμενη στις πηγές.[125]

Η διείσδυση των αττικών και κορινθιακών προτύπων μέσω των εισαγωγών αγγείων και πήλινων ειδωλίων στο γόνιμο βοιωτικό εικονογραφικό έδαφος σε συνάρτηση με τη διατήρηση στοιχείων αντλημένων από την προγενέστερη εγχώρια καλλιτεχνική παράδοση δημιούργησαν την καβιρική γελοιογραφία. Σημαντική και

---

[121] Himmelmann 1994, 101-102.

[122] Το ειδώλιο του Πολύφημου βρέθηκε στη νότια κλιτύ της Ακρόπολης και εκείνο της Κορίνθου χρονολογήθηκε στον 5ο αι. π.Χ. Για τον ανακεκλιμένο αττικό Πολύφημο: Himmelmann 1994, 103 εικ. 46. Hamdorf I 2014, 89-90 αρ. κατ. C 186. Για το κορινθιακό ειδώλιο: Corinth XII, 38 αρ. κατ. 196 πίν. 14. ΚΗ V, 116. Himmelmann 1994, 97 εικ. 42. Hamdorf I 2014, 234 αρ. κατ. D 236.

[123].Για τον ροδιακό πιθηκόμορφο ανακεκλιμένο: Hamdorf I 2014, 43 αρ. κατ. C 47. Το πήλινο ανάγλυφο με τον Πολύφημο βρέθηκε στον τάφο Τ 25 (52) και φυλάσσεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Ρόδου με αρ. ευρ. 12417. Clara Rhodos IV, 98-101, εικ. 85, 87. Η άποψη του Hamdorf ενισχύεται από την ομοιότητα του ειδωλίου 10336/2 του ΕΑΜ με το Τ.314 της Βουδαπέστης **(ΙΓ11, ΙΓ39 εικ. 119-120)**, που κατά τα αρχεία του μουσείου πιθανός τόπος εύρεσής του είναι η Τανάγρα.

[124] Pickard-Cambridge 1962, 138. Kilinski 1990, 41. Smith 2009, 91. Schmidt 2022, 373 κ.ε.

[125] Daumas 1998, 25-26. Mackowiack 2008, 281-296.

πιο περίπλοκη είναι και η συμβολή της τέχνης της ανατολικής Ελλάδας και των χωρών της Ανατολής. Η υιοθέτηση των ξένων στοιχείων της καβιρικής εικονογραφίας έγινε τις περισσότερες φορές σταδιακά, αφού πρώτα είχε προσαρμοστεί στα γούστα των Βοιωτών αγγειογράφων της αρχαϊκής περιόδου. Υπήρξαν, ωστόσο, περιπτώσεις αναπαραγωγής χωρίς προηγούμενο, εφαρμοσμένες κατευθείαν στην καβιρική αγγειογραφία. Η καταγραφή των επιρροών και της εξέλιξης των καβιρικών μορφών θα γίνει ανά καβιρικό εργαστήριο. Η οπισθοδρόμηση προς τις εικονιστικές παραδόσεις της αρχαϊκής περιόδου είναι το κυριότερο ιδίωμα όλων των καβιρικών εργαστηρίων, το οποίο συνάδει και με τον ρυθμό με τον οποίο είναι εκτελεσμένη η εν λόγω αγγειογραφία, τον μελανόμορφο. Την τεχνική του περιγράμματος και το ενίοτε γέμισμά του με στιγμές χρησιμοποιούν κυρίως το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών και εκείνο του Ζ. του Καβίρου, ως αποτέλεσμα της επιρροής που τους ασκήθηκε από τα σύγχρονα κορινθιακά Sam Wide αγγεία ή και τα προγενέστερα αττικά αλάβαστρα νέγρων των αρχών του 5ου αι. π.Χ, που αρκετά και από τις δύο ομάδες βρέθηκαν στη Βοιωτία. Οι μορφές των τελευταίων αποδοσμένες σε σκιαγραφία και με την τεχνική των περιγράμματος αναπτύσσονται σε ανοιχτό, βαμμένο εν αντιθέσει προς τα καβιρικά και τα Sam Wide αγγεία, βάθος.[126] Με την καβιρική αγγειογραφία οι Βοιωτοί αγγειογράφοι, ωστόσο, καινοτομούν αναμορφώνοντας χιουμοριστικά παλιές και καινούργιες, επιχώριες και ξένες τάσεις.

Απότοκοι σύζευξης δύο εικονογραφικών τύπων, του αρχαϊκού κωμαστή και του αττικού νάνου ή πυγμαίου του 5ου αι. π.Χ είναι σχεδόν όλες οι καβιρικές μορφές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου και εκείνου του Ζ. των Μυστών με τους μακρούς φαλλούς και τις προτεταμένες κοιλιές.[127] Ως γνωστόν οι περισσότεροι κωμαστές, από τους οποίους οι καβιρικές μορφές κληρονομούν τις κοιλιές, κάποιες φορές τα μεγάλα οπίσθια και τις χορευτικές κινήσεις, δεν εικονίζονται συχνά μακροφαλλικοί.[128] Αντίθετα οι νάνοι και οι πυγμαίοι, διαθέτουν το βραχύ ανάστημα, τον μακρύ φαλλό και τη συνήθεια να πολεμούν γερανούς, στοιχεία τα οποία υπάρχουν στην καβιρική αγγειογραφία των δύο εργαστηρίων. Με μακρύ φαλλό εικονίζονται πολλές φορές στα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία του 5ου αι. π.Χ.[129] Τότε οι νάνοι και οι πυγμαίοι εκτός από μακροφαλλικοί, κοντοί είναι και γελοιογραφικοί, όπως οι μορφές των δύο εργαστηρίων. Η εικονογραφική αυτή φόρμουλα, της ένωσης των δύο τύπων, δεν ισχύει για το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου, κάποιες μορφές του οποίου είναι ψηλόλιγνες και δεν πρέπει να αναφέρονται σε νάνους ή πυγμαίους. Αυτές προέκυψαν από βοιωτικές μακροφαλλικές κωμαστικές μορφές, όπως θα δειχθεί.

---

[126] Sparkes 1967, 124. Για την επίδραση των αττικών αλαβάστρων στα Sam Wide αγγεία: Stillwell και Benson 1984, 368.

[127] Η Mackowiak (2008) συσχέτισε όχι άδικα τους πυγμαίους χαμένου σήμερα ροδιακού διαδήματος των αρχών του 6ου αι. π.Χ με τις καβιρικές μορφές. Οι στάσεις των τελευταίων, ωστόσο, μοιάζουν, όπως θα φανεί παρακάτω, περισσότερο με τους σύγχρονους αττικούς νάνους του τέλους του 5ου αι. π.Χ παρά με τους ροδιακούς.

[128] Csapo και Miller 2007, 14. Green 2007, 97-99.

[129] Βλ. Dasen 1993, αρ. κατ. G67, G71, G74, G75, G77, G79, BAPD 209495, 218716, 29108, 29107, 44035, 21358. Για τον μακρύ και αντι-ιδανικό τους φαλλό: Padgett 2000, 47-48.

Χαρακτηριστική είναι η έμφαση στην α' όψη του αγγείου,[130] η οποία είναι διακριτή από το διαφορετικό είδος διακόσμησης που επιλέγεται πολλές φορές, εικονιστική για αυτήν και φυτική για τη β'. Η πρακτική εφαρμόζεται από τα εργαστήρια του Ζ. του Μυστών και του Ζ. του Καβίρου. Το τελευταίο, μάλιστα, αντί για άμπελο στη β΄ όψη ζωγραφίζει σε δύο περιπτώσεις ζώα.[131]

Ι.1. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου

Το πιο προοδευτικό και ανοιχτό στις ξένες επιδράσεις σύγχρονων έργων καβιρικό εργαστήριο είναι εκείνο του Ζ. του Καβίρου. Θεωρείται το μακροβιότερο και είναι ως εκ τούτου το παραγωγικότερο με αγγεία του να έχουν χρονολογηθεί στο γ' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.[132] Διατηρεί, όπως όλα, αρχαϊκά χαρακτηριστικά, όμως αφουγκράζεται και αφομοιώνει στοιχεία από τις νέες τάσεις της εικονογραφίας ιδίως όσες προέρχονται από την Αττική και την Κόρινθο. Επαναφέρει ιδέες και φόρμες παραστάσεων βοιωτικών πρώιμων κλασικών Αιμώνειου στυλ μελανόμορφων κυλίκων. Επηρεάζεται σημαντικά από το σύγχρονό του αττικό εργαστήριο του Ζ. του Δίνου και τον κύκλο του, ενώ υιοθετεί στοιχεία από το βοιωτικό του Ζ. του Μεγάλου Αθηναϊκού Κανθάρου (στο εξής Ζ. του ΜΑΚ).[133] Επιδεικνύει, ακόμα, δεινή αντιγραφική ικανότητα, για την οποία θα γίνει εκτενής λόγος στα επόμενα κεφάλαια.

Κάποια από τα κεφάλια των μορφών του παρουσιάζουν ομοιότητες με μορφές της σύγχρονης κορινθιακής αγγειογραφίας και της ειδωλοπλαστικής. Οι ανασηκωμένες στο πίσω μέρος του κεφαλιού σαν ακτίνες τούφες μαλλιών, όπως στη μορφή της α' όψης του καβιρικού σκύφου 99.534 της Βοστώνης, στην α' όψη του 12547 του ΕΑΜ και εκείνης του θραύσματος 330 του Άμστερνταμ είναι σχεδόν όμοια σχεδιασμένες όπως το στέμμα του κορινθιακού πήλινου ειδωλίου μαϊμούς 1903,0518.3 του Βρετανικού Μουσείου **(Η22, Η34, Η74, ΙΔ1 εικ. 7)**, που βρέθηκε στην Τανάγρα. Παρόμοια κόμμωση φέρει η αρσενική Σφίγγα στην Sam Wide κύλικα της Οξφόρδης **(ΙΒ1 εικ. 122)**.[134] Η Σφίγγα εικονίζεται με αφρικάνικα χαρακτηριστικά, όπως εκείνη της λεκανίδας του Reading. Παραπλήσια είναι η κόμμωση και στον δύσμορφο ιθυφαλλικό άνδρα του κορινθιακού αμφορίσκου 664 του ΕΑΜ (600-580 π.Χ), όπου πρωτοσυναντάται. Εκείνος, που θα προβεί σε μία πράξη βίαιη (ρίψη λίθων ή καρπών) εικονίζεται χωρίς ταινία στο κεφάλι και με ξέπλεκα, ανασηκωμένα μαλλιά. Με συγγενικό τρόπο ζωγραφίζονται και σε πυγμαίο

[130] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο αμφορέας του Ζ. του Νέσσου 11.210.1 του Μητροπολιτικού μουσείου της Ν. Υόρκης.
[131] Κ1244+1509 **(Η41 εικ. 144)** και του 1768 της Βόννης **(Η18).**
[132] Η μαζική παραγωγή του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, το οποίο μετονόμασε η Braun σε *ομάδα της Αμπέλου (Rebrankegruppe)* λόγω του επαναλαμβανόμενου στα αγγεία του φυτικού μοτίβου, θεωρήθηκε από εκείνη πως συνέβη κοντά στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. ΚΗ IV, 16-21. Συντελέστηκε, ωστόσο, στο τέλος του 5ου με αρχές του 4ου αι. π.Χ, όπως φαίνεται από τις επιρροές που έχει δεχτεί. Η γράφουσα διατηρεί το όνομα «Ζ. του Καβίρου» που έδωσε η Bruns από την επιγραφή του θραύσματος του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ, διότι το εργαστήριο δεν κοσμεί πάντα με άμπελο το πάνω μέρος των εικονιστικών παραστάσεών του.
[133] Ο Lullies 1940, 18 είχε επισημάνει πως και το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ αντέγραφε έργα του Ζ. του Δίνου και των μαθητών του.
[134] Boardman 1970, 194-195 πίν. ΙΙ1-2.

της τεχνοτροπίας του Ζ. του Σωτάδη.[135] Πρόκειται για κόμμωση, επομένως, των μορφών ετερότητας, των άξεστων, των γελοίων. Πρόσωπα σαν της μαϊμούς του Βρετανικού Μουσείου φαίνεται πως υπήρξαν πρότυπο για τις μορφές των δύο πρώτων σκύφων.

Με τα πρόσωπα των νέων της κορινθιακής, όπως έδειξαν εργαστηριακές αναλύσεις, μελανόμορφης λεκανίδας CA2585 του Λούβρου,[136] που βρέθηκε στο Καβίριο (475-450 π.Χ), μοιάζουν τα πιο φυσιοκρατικά των νέων του, όπως εκείνο του οπλίτη του σκύφου 3179 του Βερολίνου, του αγοριού του άρματος που σέρνουν κατσίκες στην πυξίδα Van Branteghem[137] και του χορευτή της β' όψης του σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(ΙΑ2, Η23, Η85, Η40 εικ. 8)**. Τα μικρά και στρογγυλά τους χαρακτηριστικά συνηγορούν υπέρ της άποψης. Τα έντονα ζυγωματικά κάποιων μορφών του, όπως των γελοιογραφικών του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ, μπορεί να προέρχονται από συγγενείς με τον φτερωτό δαίμονα αττικής ερυθρόμορφης πελίκης, την οποία πιάνει ο Ηρακλής από τον λαιμό, μορφές **(εικ. 9)**.[138] Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, η στρογγυλή μύτη, τα σαρκώδη χείλη και το έντονο, εξέχον πιγούνι είναι αφρικάνικα γνωρίσματα, στα οποία αναφέρονται πιθανότατα κάποιες από τις καβιρικές μορφές και η Σφίγγα της λεκανίδας 29.V.5, έργο πιθανόν βοιωτικό **(Β1 εικ. 5)**. Η πελίκη βρέθηκε στη Θίσβη της Βοιωτίας και χρονολογείται κοντά στο 470 π.Χ. Δεν αποκλείεται αυτό ή άλλο παρόμοιο έργο να ενέπνευσε τη δομή του προσώπου κάποιων καβιρικών μορφών.

Η παράσταση με τον Κέφαλο αποτελεί έναν συγκερασμό αττικών επιρροών και βοιωτικής παράδοσης. Η εικόνα της θήρας με τον κυνηγό πίσω από τον σκύλο του και το θήραμά του είναι γνωστή από την αρχαϊκή αγγειογραφία. Η στάση του Κέφαλου με το ένα προτεταμένο χέρι **(Η32)**, όπως της κυνηγημένης από τριχωτό τέρας μορφής του σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 142)** και του κυνηγού του σκύφου 12547 του ΕΑΜ **(Η34)**, οφείλει, όμως, τη δημιουργία της σε κάποιο έργο συγγενικό με την παράσταση ενός αττικού πλαστικού αγγείου της τεχνοτροπίας του Ζ. της Ερέτριας, σύγχρονου του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.[139] Ο εικονιζόμενος

---

[135] Για το κορινθιακό αγγείο βλ. σελ. 132. Για τον πυγμαίο: BAPD 275885.

[136] https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010260345.

[137] Λόγω του σχήματος και του μεγέθους του αγγείου αποδόθηκε από τη Ure στο «εργαστήριο Van Branteghem» του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Την απόδοση διατήρησε και η Schlott 2021, 66. Όπως, όμως, σωστά, επεσήμανε η Ure, το αγγείο δεν φέρει καμία άλλη φυτική διακόσμηση τυπική αυτού του εργαστηρίου, εκτός από τη φορά του στεφανιού μυρτιάς. Ure 1940-1945, 22-23. Αντίθετα, οι μορφές της παράστασης του σώματος δείχνουν πως ανήκει στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Οι ομοιότητες του προσώπου του αγοριού στην άμαξα με άλλα του εργαστηρίου αναφέρονται στο κυρίως κείμενο. Η γραμμή του προσώπου του Έρωτα της πυξίδας σχεδιάζεται με σχεδόν όμοιο τρόπο όπως στη δεύτερη από αριστερά γυναικεία μορφή της α' όψης του καβιρικού σκύφου ALg 18 του μουσείου του Kassel **(Η30 εικ. 63)**. Ο χιτώνας της πρώτης από αριστερά Νίκης φουσκώνει στα ίδια σημεία και με το παρόμοιο τρόπο όπως εκείνος των μαινάδων μελανόμορφης οινοχόης του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου ΚΗ Ι, 104 Κ52 πίν. 8.3 και 45.5. Η στάση των άνω άκρων της είναι συγγενική με εκείνη της μαινάδας της β' όψης του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου και του Πανός στον Α 2627 των Βρυξελλών **(Η67, Η52 εικ. 13α, 199)**.

[138] Στο Schloss Charlottenburg του Βερολίνου με αρ. ευρ. 3317. BAPD 32014. CVA Berlin 15, Deutschland 95, Schöne-Denkinger 2014, 24-25 πίν. 14.1-5. Ο δαίμονας ταυτίζεται πότε με το Γήρας πότε πιο εύστοχα με Κήρα, δαίμονα του θανάτου.

[139] Dasen 1993, 289 αρ. κατ. G4 πίν. 43a-b. Στο εθνικό μουσείο της Ferrara με αρ. ευρ. 2561. Βρέθηκε στη Spina. BAPD 5045.

κυνηγός νάνος προτάσσει το δεξί χέρι του πίσω από την ουρά του σκύλου του, ενώ ο Κέφαλος το αριστερό. Και οι δύο φέρουν ιματίδιο, ο Κέφαλος τυλιγμένο στο αριστερό του χέρι, ο νάνος του αττικού αγγείου πάνω στον αριστερό του ώμο. Συναφής με αυτές τις απεικονίσεις είναι εκείνη του κυνηγιού ελαφιού στο πάνω μέρος της βάσης του αττικού ερυθρόμορφου δινοειδούς κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου ως μέρος παράστασης γρυπομαχίας, έργο του οποίου -ή κάποιου παρεμφερούς- τις εικόνες γνώριζε, όπως θα φανεί, το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου **(εικ. 10)**.[140]

Τα ισχνά σώματα των μορφών του με τα λεπτά άκρα που αποδίδονται με μια γραμμική πινελιά, ενώ απαντώνται στις σύγχρονες ανθεμωτές κύλικες,[141] έχουν ρίζες στην αρχαϊκή βοιωτική αγγειογραφία και αυτή με τη σειρά της στη γεωμετρική. Τα σώματα των κωμαστών του αδημοσίευτου κανθάρου V. I. 3273 του Βερολίνου, που πρέπει να χρονολογηθεί στο β' μισό του 6ου αι. π.Χ και είναι πιθανότατα βοιωτικός, είναι παρομοίως εκτελεσμένα **(εικ. 11)**.[142] Με κοντό και στενό κορμό και λεπτοκαμωμένα άκρα αποδίδονται οι κωμαστές, όπως οι μορφές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, που συγγενεύουν με εκείνες του γεωμετρίζοντος ρεύματος αυτής της περιόδου. Διαφέρουν από αυτό αφενός διότι οι λεπτομέρειες του σώματός τους αποδίδονται με εγχάραξη και αφετέρου επειδή οι μορφές του κανθάρου και των καβιρικών αγγείων είναι κοντές, αντίθετα προς τις γεωμετρίζουσες οι οποίες είναι ψηλόλιγνες.

Η παρατακτική διάταξη των μορφών των καβιρικών σκύφων 426 του ΕΑΜ του Τ424 του Kassel και εκείνου 370066 της Θήβας απορρέει από την αρχαϊκή παράδοση **(Η6 εικ. 12)**.[143] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η βοιωτική λεκάνη 1879,1004.1 (Β 80) του Βρετανικού Μουσείου, που ανήκει στην Ομάδα της Βοιωτικής Σκιαγραφίας (*Boeotian Silhouette Group*) ή γεωμετριζόντων αγγείων και χρονολογείται στα μέσα του 6ου αι. π.Χ.[144] Στη μία εξωτερική πλευρά της λατρευτές με τελετουργικά σκεύη και έναν ταύρο προς θυσία κατευθύνονται προς τον βωμό και το άγαλμα της Αθηνάς, όπως η οικογένεια και στις τρεις περιπτώσεις των καβιρικών σκύφων. Το άνοιγμα στον χώρο με τον ευρύ διασκελισμό και τα ανοιχτά χέρια δεν ταιριάζουν με τις «κλειστές» μορφές του Ζ. του Καβίρου. Αυτές φαίνεται πως αναφέρονται σε σχετικά αρχαϊκά αττικά έργα.[145]

Ο ίδιος συνδυασμός -βοιωτικής παράδοσης και αττικών προτύπων- παρατηρείται και στην αποσπασματικά σωζόμενη β' όψη του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου. Μία μαινάδα με προτεταμένο το αριστερό της χέρι προς τα δεξιά φαίνεται να προσκαλεί ή να παρακινεί έναν αγένειο και γελοιογραφικά αποδοσμένο

---

[140] BAPD 44230. Πρβλ. το αγκαλιασμένο ζευγάρι του μελανόμορφου κώθωνα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου με παράσταση πομπής νέων που παίζουν μουσική και χορεύουν με τους επίσης αγκαλιασμένους Διόνυσο και Απόλλωνα του δινοειδούς κρατήρα. Είναι χαρακτηριστικό πως και τα δύο ζευγάρια αλληλοκοιτάζονται και ο ένας κρατά λύρα. ΚΗ Ι, πίν.30.4. Bedigan 2008, αρ. κατ. 376

[141] Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η κύλικα 302 του Μουσείου της Χαιρώνειας **(Δ7 εικ. 262)**. Πρβλ τη στάση της μορφής με τις προαναφερθείσες του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(εικ. 10)**.

[142] Η γράφουσα ευχαριστεί θερμά την κ. Β. Σαμπετάι, που της υπέδειξε το αδημοσίευτο αυτό αγγείο.

[143] Sabetai 2014, 25 σημ. 52.

[144] Ure 1929, 160 αρ. κατ. 1. Ghiron-Bistagne 1976, 219 εικ. 75. Scheffer 1992, 119-120 εικ. 7, 8.

[145] Βλ. για παράδειγμα την α' όψη του μελανόμορφου αττικού αμφορέα F1690 του μουσείου της Περγάμου στο Βερολίνο, έργο του Ζ. του Άμαση. BAPD 310438.

άνδρα να σκοτώσει πιθανότατα την αίγα, πάνω στη ράχη της οποίας στέκεται ένα πουλί **(Η67 εικ. 13α)**.[146] Ίδια είναι η κίνηση του Ερμή στον βοιωτικό ή ευβοϊκό μελανόμορφο σκύφο της Θήβας του τέλους του 6ου με αρχές 5ου αι. π.Χ, ο οποίος παρίσταται στην πάλη του Ηρακλή με το λιοντάρι της Νεμέας. Η στάση και η θέση του στην παράσταση -στο αριστερό άκρο- είναι ίδια με της μαινάδας. Η ιδέα της απεικόνισης μαινάδας δίπλα σε μια επικείμενη πιθανόν «θηριοκτονία» αντιγράφεται από τις Αιμώνειου στυλ βοιωτικές κύλικες της πρώιμης κλασικής περιόδου. Στην 66.213 της συλλογής Δινιακόπουλου η πάλη του Ηρακλή με το λιοντάρι πλαισιώνεται από όρθιες δύο γυναίκες, ενώ στο μετάλλιο εικονίζεται μαινάδα με θύρσο **(εικ. 13β)**.[147] Η μορφή στη δεξιά άκρη της παράστασης είναι εξαιτίας της σχέσης με το προαναφερθέν έργο μάλλον γυναίκα. Η στάση της μοιάζει επίσης ενθαρρυντική.

Το σώμα της αίγας σώζεται από τον κορμό και πάνω. Ενδέχεται ανάμεσα στα πόδια της να υπήρχε ένα νεαρό κατσικάκι, το οποίο να θήλαζε, όπως συμβαίνει στο γεωμετρικό χάλκινο σύμπλεγμα ελαφιών και πουλιού στη ράχη, που βρέθηκε στο Καβίριο **(εικ. 13γ)**.[148] Με πουλί στη ράχη εικονίζεται ελαφίνα να θηλάζει το μικρό της, ενώ πρόκειται να θανατωθεί από έναν πολεμιστή με κράνος και δόρυ, που στέκεται δίπλα της, σε βοιωτική χάλκινη πόρπη των αρχών του 7ου αι. π.Χ ιδιωτικής συλλογής **(εικ. 13δ)**.[149] Η παράσταση ερμηνεύθηκε ως το κυνήγι του ελαφιού της Κερύνειας από τον Ηρακλή. Ο ίδιος με τόξο και ρόπαλο στέκεται μπροστά από θηλάζον βόδι σε αττική μελανόμορφη οινοχόη της ομάδας του Λεάγρου.[150] Αυτή ταυτίζεται με τον σχετικό με τα βόδια του Γηρυόνη άθλο του. Αίγα που θηλάζει το μικρό της, ενώ στη ράχη της κάθεται ένα πουλί εικονίζεται σε σφραγιδόλιθο, που βρέθηκε στις Σάρδεις και χρονολογείται τον 5ο αι. π.Χ **(εικ. 13ε)**.[151] Η εικόνα αυτή θα ήταν πιθανότατα γνωστή τότε στη Βοιωτία, εφόσον ίδια σχήματα με διαφορετικά ζώα υπήρχαν σε αρχαιότερα βοιωτικά τέχνεργα. Η συναπεικόνισή της αίγας με άνδρες -χωρίς πτηνό και νεαρό θηλαζόμενο- σε εορταστικό κλίμα απαντάται στην προαναφερθείσα βοιωτική μελανόμορφη λεκανίδα του Βρετανικού Μουσείου.

---

[146] Σύμφωνα με τη Bruns ο νέος πρόκειται πιθανόν να την αρμέξει. Την άλλη μορφή δίπλα του ταυτίζει με γυναίκα αντίθετα από τη Braun, η οποία αναρωτιέται αν πρόκειται για δύο σατύρους. Αγένειοι σάτυροι, ωστόσο, δεν απαντώνται στο σωζόμενο έργο του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου. ΚΗ I, 102 Κ35. ΚΗ IV, 64-65 αρ. κατ. 359.

[147] Ο σκύφος έχει αρ. ευρ. 17093 (R.18.96) και βρέθηκε στη Ριτσώνα. CVA Thebes Museum, Sabetai. 2001, 28 πίν. 14-15. Sabetai 2008, 137-140 εικ. 1a-2b. Στο πρώτο το αγγείο αποδίδεται με επιφύλαξη σε βοιωτικό εργαστήριο, στο δεύτερο σε ευβοϊκό. Η χημική ανάλυση που δημοσιεύεται στο άρθρο του 2008 έδειξε πως ο πηλός του αγγείου προέρχεται είτε από την ανατολική Βοιωτία ή τη νοτιοδυτική Εύβοια. Άξιο αναφοράς είναι πως ίδια διάταξη μορφών για την απεικόνιση του άθλου του Ηρακλή υπάρχει σε Αιμώνειου στυλ βοιωτική κύλικα: Kathariou 2007, 20 αρ. κατ. 4 εικ. 5. Για τη μελανόμορφη κύλικα της συλλογής Δινιακόπουλου: Kilinski 2004, 56, 101 αρ. κατ. 8 εικ. 4.2-3. Kathariou 2007, 23 αρ. κατ. 14 εικ. 13a-c. Για παρόμοιες παραστάσεις Αιμώνειου στυλ: Kathariou 2007.

[148] Στο μουσείο Καλών τεχνών της Βοστώνης με αρ. ευρ. 99.650 και στο σε εκείνο της Θήβας με αρ. ευρ. 41.100. ΚΗΙ VI, πίν. 24.

[149] DeVries 1974, 67-68 εικ. 16.6.

[150] BAPD 302326. Στο μουσείο Communale της Μπολόνια με αρ. ευρ. 476.

[151] Στο μουσείο της Κωνσταντινούπολης με αρ. ευρ. 4590. Karagöz 2013, 132 αρ. κατ. 92 εικ. 223-224. Το ζώο που εικονίζεται είναι αίγα παρ'ότι ταυτίζεται λανθασμένα από τον συγγραφέα με ελάφι. Τα προς τα πίσω στραμμένα κέρατα και το γένι στη μουσούδα, χαρακτηριστικά που υπάρχουν και στις θηλυκές αίγες, μαρτυρούν το είδος του.

Εκείνοι κρατούν στεφάνια και χορεύουν. Πρόκειται πιθανότατα για κωμαστές, αν και στα συμφραζόμενα δεν υπάρχει ένδειξη οινοποσίας.[152] Στον καβιρικό σκύφο αντί για αυτούς εικονίζεται γελοιογραφημένος νέος, ενώ η αίγα ως ένα από τα διονυσιακά ζώα, δεν μοιάζει παράταιρη δίπλα στη μαινάδα και το πλησίον αυτής εικονιζόμενο φίδι.[153] Η αίγα δίπλα σε παιδιά και νεαρούς γλεντοκόπους αποτελεί μοτίβο των αττικών χόων, όπως θα φανεί παρακάτω, και άρα μέρος ενός κώμου, όπως συμβαίνει και σε άλλες αττικές παραστάσεις με σατύρους. Στην εικόνα συνυπάρχουν, επομένως, ηρωικά και κωμαστικά-εορταστικά θέματα.

Η παράσταση του Ηρακλή, ο οποίος τραβά ή έλκεται από έναν ταυρόκερο άνδρα (μάλλον τον Αχελώο) από το χέρι στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 3284 του Βερολίνου, έχει κωμαστικά, διονυσιακά και επικά γνωρίσματα **(Η8 εικ. 14)**. Εκτός από τη στεατοπυγική του μορφή, η στάση του σώματός του μαρτυρά αττικά αρχαϊκά κωμαστικά πρότυπα. Στη β' όψη του ερυθρόμορφου αμφορέα του Μονάχου του Ευθυμίδη εικονίζονται τρεις κωμαστές.[154] Μορφές σαν τον κατά την επιγραφή ονομαζόμενο Εύδημο ή Ηγήδημο έχουν μάλλον αποτελέσει πηγή έμπνευσης για την εικονογράφηση του πιθανόν χορεύοντος Ηρακλή. Η σε τρία τέταρτα απόδοσή του κατά την οποία ο θεατής βλέπει τη γυρισμένη πλάτη και το κεφάλι του κατά τομήν είναι σχεδόν όμοια με εκείνη του Ηρακλή. Ο Εύδημος υψώνει βακτηρία, είναι γυμνός και μόνο από το αριστερό του χέρι κρέμεται ιματίδιο. Ο Ηρακλής κρατά στο αριστερό του χέρι ένα μακρύ ρόπαλο, το οποίο μοιάζει με βακτηρία και από το δεξί του χέρι κρέμεται ως ιμάτιο η λεοντή. Η μάχη δια του τραβήγματος από το χέρι εικονίζεται νωρίτερα, το 460-450 π.Χ, σε ερυθρόμορφη πελίκη του Μαλιμπού με τον Θησέα να τραβά από τον καρπό τον Σίνη, ο οποίος υψώνει με το ελεύθερο αριστερό του χέρι έναν καρδιόσχημο λίθο.[155] Ο τελευταίος εικονίζεται με λυγισμένα γόνατα, γυρισμένη την πλάτη στον θεατή σε τρία τέταρτα και το κεφάλι γυρισμένο προς τα δεξιά κατά τομήν, όπως ο Ηρακλής. Αντίθετα, η μορφή του ταυρόκερου απορρέει από σύγχρονα αττικά έργα. Σωστά τη συσχετίζει η Schlott με εκείνη του ιματιοφόρου με κέρατα αίγας, ταυτιζόμενου με τον Ωκεανό, της αττικής ερυθρόμορφης πελίκης του Ζ. του Πασιθέας. Από παρόμοιες μορφές πιθανώς προέρχεται η ιδέα απεικόνισης του κερασφόρου αλλά ταυρόκερου στην περίπτωση του καβιρικού σκύφου ως ιματιοφόρου, όμως η στάση του θυμίζει περισσότερο τον παπποσιληνό με βακτηρία πίσω από τη γυναίκα με τον δίσκο με τις προσφορές του δίνου F2402 του Βερολίνου

[152] Για τα στεφάνια ως θέμα συνυφασμένο με τους κωμαστές στη μελανόμορφη αγγειογραφία βλ. Smith 2010, 99-100.

[153] Για την αίγα ως ζώο, που ανήκει στον διονυσιακό κόσμο βλ. Otto 1965, 167-169. Smith 2010, 100 πίν. 19c. Iozzo 2013, 6-7. Lissarrague 2013, 114-121.

[154] Με αρ. ευρ. J378 και 8731. BAPD 200160. Keuls 1988, 306 εικ. 9. Smith 2010, 74 πίν. 15d. Isler-Kerényi 2015, 33 εικ. 34.

[155] Με αρ. ευρ. 76.AE.19. Ο τρόπος της απεικονιζόμενης μάχης του Θησέα με τον Μινώταυρο της α' όψης θεωρήθηκε πρωτότυπος "*eigenwillige*", χαρακτηρισμός που πολλές φορές έχει δοθεί σε βοιωτικές παραστάσεις. Brommer 1985α, 220-224 εικ. 43, 45. Αβρονιδάκη 2007, 31, 141. BAPD 14718. Το έργο χαρακτηρίστηκε από τον Brommer επαρχιακό. Κατά την Αβρονιδάκη είναι ντόπιο σικελικό ή βοιωτικό. Η ομοιότητα της καβιρικής παράστασης με εκείνη της πελίκης δείχνει πως μάλλον πρόκειται για έργο βοιωτικής παραγωγής.

του Ζ. του Δίνου.[156] Η παράσταση έχει επιρροές και από την αττική εικόνα του Ηρακλή με το Γήρας, όπως θα φανεί παρακάτω.

Από την αρχαϊκή κωμαστική παράδοση ξεπηδά και ο νέος που εικονίζεται σε ακροβατικό χορό μπροστά από ανακεκλιμένους στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 15)**. Στην α' όψη του βοιωτικού γεωμετρίζοντος κανθάρου των μέσων του 6ου αι. π.Χ της συλλογής Βλαστού,[157] εικονίζεται ένας κωμαστής στην ίδια με τον νέο του σκύφου στάση. Η διαφορά έγκειται στην εναέρια κίνηση του νέου, αντίθετα με τον αρχαϊκό κωμαστή, του οποίου το ένα πόδι πατά στο έδαφος. Ο προς τα πίσω γερμένος κορμός, το αριστερό χέρι ψηλά και δεξί κάτω και τα πόδια λυγισμένα με αριστερό σηκωμένο συνθέτουν τη σχεδόν όμοια χορευτική τους στάση. Από την πρώιμη κλασική περίοδο της αττικής παράδοσης αντιγράφεται η στάση του ενός εκ των δύο πυγμαίων της παράστασης γερανομαχίας του θραύσματος του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(Η20 εικ. 78)**. Το βαθύ κάθισμα πάνω στα ανοιχτά του πόδια με τα πέλματα σε πολύ κοντινή απόσταση το ένα από το άλλο του κατενώπιον αποδοσμένου πυγμαίου είναι ίδιο με τον Αιγύπτιο υπηρέτη του Βουσίρη, κατά του οποίου και άλλων επιτίθεται ο Ηρακλής σε ερυθρόμορφη αττική πελίκη του Ζ. του Πανός, που βρέθηκε στη Βοιωτία.[158] Η κατενώπιον απόδοση του σώματός του ξεχωρίζει ανάμεσα στις κατά τομήν των υπολοίπων.

Σύγχρονα αττικά έργα του Ζ. του Δίνου, του Ζ. του Somzée, του Ζ. του Μελεάγρου και του Ζ. των Νιοβιδών επηρέασαν σε σημαντικό βαθμό κάποιες από τις δημιουργίες του υπό εξέταση εργαστηρίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο καβιρικός σκύφος 10426 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125)**.[159] Ο οινοχόος Παις και η ανακεκλιμένη διονυσιακή μορφή του Καβίρου, αναφέρονται σε αττικό εικονογραφικό σχήμα του πλούσιου ρυθμού του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Πλησιέστερο ομοιάζον δείγμα αποτελεί η ερυθρόμορφη πελίκη του Ζ. του Somzée, μαθητή του Ζ. του Δίνου. Σε αυτό ο Διόνυσος ανακεκλιμένος και γενειοφόρος κρατά στο δεξί χέρι κάνθαρο, τον οποίο πρόκειται να γεμίσει ένας γυμνός παίδας οινοχόος, όπως και στην καβιρική παράσταση. Η εικόνα φέρει, ακόμα, στοιχεία της αττικής αναθηματικής κυρίως γλυπτικής του τέλους του 5ου αι. π.Χ.[160] Οι υπόλοιπες σύγχρονες αττικές επιρροές που ασκήθηκαν στο εν λόγω εργαστήριο θα αναλυθούν σποραδικά παρακάτω.

Ι.2. Το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου

Δεδομένου ότι οι περισσότερες παραστάσεις του εργαστήριου του Ζ. του Σατύρου εικονίζουν κωμαστές, δεν προκαλεί εντύπωση η διατήρηση αρχαϊκών, κωμαστικών χαρακτηριστικών, τα οποία χρησιμοποιεί ως εργαλεία για να πλάσει τις δικές του

[156] Schlott 2021, 255-256. BAPD 230396. Για τον δίνο: Isler-Kerényi 2015, 186-187 εικ. 99. Heinemann 2016, 75, 79, εικ. 22, 27. BAPD 215255.
[157] Ure 1935, 226 εικ. 3, 277-228.
[158] BAPD 206325. Στο ΕΑΜ με αρ. ευρ. 9683. Snowden 1970, 23 εικ.4. Keuls 2007, 20-21 εικ. 1. Heinemann 2016, 155-156, εικ. 100. Barbanera 2018, 111 εικ. 13.
[159] KH IV, 6-7. Schöne-Denkinger 2012, 143 εικ. 5-6.
[160] KH IV, 6-7.

μορφές. Θα έλεγε κανείς πως πρόκειται για το πιο αδιάφορο ως προς τις ξένες επιδράσεις καβιρικό εργαστήριο με τοπικιστικό κυρίως ενδιαφέρον και συντηρητισμό, όχι, πάντως, τέτοιον που να αποκλείει τις πρωτότυπες δημιουργίες.

Τα βοιωτικά έργα του 6ου αι. π.Χ είναι τα αγαπημένα αυτού του εργαστηρίου όχι μόνο προς άντληση εικονογραφικών σχημάτων αλλά και για τη σχεδίαση των δικών του μορφών. Στον βοιωτικό μελανόμορφο κάνθαρο του Βερολίνου F 2116 του β' μισού του 6ου αι. π.Χ εικονίζονται ραδινές γενειοφόρες μορφές κωμαστών με βραχείς κορμούς και μακριά άκρα. Τέτοιοι αποτελέσαν μάλλον πρότυπα για τη δημιουργία των δικών του **(Α17 εικ. 16, 20)**. Η συνάφεια είναι εμφανής στις μορφές των κωμαστών του καβιρικού σκύφου της Χαϊδελβέργης, στις οποίες τα πόδια είναι σε αντίθεση με τον βαρύ λόγω της μεγάλης κοιλιάς κορμό λεπτά **(Η51 εικ. 17)**. Η εγχάρακτη απόδοση της κόμμωσής των μορφών του κανθάρου μοιάζει με εκείνη των κωμαστών και του σατύρου του σκύφου 545 του ΕΑΜ **(Η50 εικ. 19)**. Τα μικρά και στρογγυλά χαρακτηριστικά του προσώπου τους θυμίζουν, όμως, εκείνα των μελανόμορφων νέων της παράστασης της κορινθιακής μελανόμορφης λεκανίδας του Λούβρου του β' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στο Καβίριο **(ΙΑ2 εικ. 18)**. Τα ψιλόλιγνα σκέλη και η τριγωνική γενειάδα του κυνηγού του καβιρικού σκύφου του Μουσείου Κανελλοπούλου είναι συγγενικά με εκείνα των μορφών του κανθάρου του Βερολίνου **(Η60 εικ. 16, 20)**. Τα τέσσερα ζώα που τον συνοδεύουν σκυλί-θήραμα και πάλι σκυλί-θήραμα θυμίζουν σκηνές κυνηγιού του 6ου αι. π.Χ, στις οποίες περισσότερα του ενός σκυλιά κυνηγούν μαζί με τον ιδιοκτήτη τους.[161]

Οι ομοιάζοντες στη στάση και στις χειρονομίες με σατύρους κωμαστές των καβιρικών σκύφων του ΕΑΜ, της Χαϊδελβέργης, του Τίμπινγκεν και του Ερμιτάζ, τους οποίους η Bruns ονόμασε «σατύρους χωρίς ουρά»,[162] παίρνουν κάποια στοιχεία από τη βοιωτική αρχαϊκή ειδωλοπλαστική σατύρων **(Η51, Η50, Η54, Η53 εικ. 17, 19, 21, 22)**. Τα δύο χέρια κάθετα προς τον κορμό και τις παλάμες προς τα έξω του γενειοφόρου κωμαστή και του μετωπικού Πανός στον καβιρικό σκύφο του Τίμπινγκεν όπως και του κωμαστή με το περίζωμα σε εκείνον του Ερμιτάζ είναι όμοια με εκείνη του βοιωτικού πήλινου ειδωλίου σατύρου 1992.352.3 του Μουσείο Τέχνης Cleveland, που χρονολογείται μεταξύ του 500-480 π.Χ **(ΙΓ37 εικ. 23)**. Η κωμαστική αυτή κίνηση ανάγεται, ωστόσο, στις αρχές του 6ου αι. π.Χ όπως φαίνεται από τον κωμαστή με το μεγάλο κεφάλι της ζωφόρου του ώμου του αττικού δίνου Ε876 του Λούβρου και εξακολουθεί να υπάρχει σε σατυρίσκους του τέλους του 5ου αι. π.Χ σε αττική ερυθρόμορφη παράσταση χου.[163] Η στάση του άνω κορμού και των

---

[161] Τη συνέχεια των αρχαϊκών σκηνών κυνηγιού στην καβιρική εικονογραφία σημειώνει και ο Kilinski 1990, 42. Βλ. στο βοιωτικό μελανόμορφο εξάλειπτρο F 1727. Sabetai 2014, 24-25 εικ. 11f. BAPD 300333. Το ίδιο μοτίβο και στην αττική μελανόμορφη φιάλη του τέλους του 6ου αι. π.Χ του Βρετανικού μουσείου με αρ. ευρ. 1873.0820.388. BAPD 3566.

[162] *Schwanzlose Satyrn*. Βλ. για παράδειγμα KH I, 114 S5, S6 και 115 S10. Η απεικόνισή τους ξεκινά από τον 6ο αι. π.Χ και απαντάται στην Κόρινθο, στη Βοιωτία, στην Αττική και στη Λακωνία. Ο Hedreen ονομάζει συμβατικά αυτές τις μορφές μη αλογόμορφους σιληνούς. Θεωρεί πως, αφού αυτό το πλάσμα που μοιάζει με σιληνό, εμφανίζεται στη λακωνική αγγειογραφία ως ο αιχμάλωτος σιληνός, τότε τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις νοείται ως τέτοιος Hedreen 1992, 128-130.

[163] Για τον αττικό δίνο βλ. σελ. 32. Για τον χου, που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. E530: BAPD 16402. Van Hoorn 1951, 143 αρ. κατ. 634 εικ. 2. LIMC VIII (1), E. Simon 1997, λ.

χεριών του κωμαστή δίπλα στον μετωπικό Πάνα του καβιρικού σκύφου της Χαϊδελβέργης είναι ίδια με εκείνη του αποσπασματικά σωζόμενου πήλινου βοιωτικού ειδωλίου σατύρου του Λούβρου CA 253 των αρχών του 5ου αι. π.Χ **(ΙΓ46 εικ. 24)**. Η απόδοση των κάτω άκρων του είναι σχεδόν ίδια με εκείνη του δεύτερου από δεξιά γενειοφόρου κωμαστή του μεσοκορινθιακού σκύφου F 3925 του Βερολίνου.[164] Εκείνος που κρατά τον κάνθαρο εικονίζεται σε μια εκμοντερνισμένη εκδοχή στη συνηθισμένη στάση των αρχαϊκών κωμαστών με το ένα πόδι στον αέρα και το άλλο στο έδαφος, όπως κάποιοι από εκείνους της α' όψης της πάνω ζώνης του βοιωτικού κανθάρου 419 του Μονάχου **(Α2)**. Η διάταξη των μορφών -δύο κωμαστές εκατέρωθεν του αυλητή- είναι όμοια με την παράσταση του μεταλλίου της γεωμετρίζουσας βοιωτικής λεκανίδας της Βρετανικής Σχολής στην Αθήνα των μέσων του 6ου αι. π.Χ και της προαναφερθείσας βοιωτικής κύλικας του Göttingen **(εικ. 3)**.[165]

Οι κωμαστές των καβιρικών αγγείων του εν λόγω εργαστηρίου δεν διαθέτουν οξύληκτα αυτιά, όπως αντίθετα έχει ο σάτυρος χωρίς ουρά του εργαστηρίου Z. του Καβίρου του καβιρικού σκύφου CA 444 του Λούβρου **(Η75 εικ. 25)**, που κυνηγά μαινάδες και ο εικονιζόμενος στον βοιωτικό κωδωνόσχημο κρατήρα του Μουσείου Μπενάκη του β' μισού του 5ου αι. π.Χ, τον οποίο ονομάζει η Σαμπετάι «σατυρόμορφο κωμαστή».[166] Ακόμα και ο μοναδικός που έχει ουρά στον καβιρικό σκύφου 545 του ΕΑΜ δεν διαθέτει τέτοιου σχήματος αυτιά. Αυτός με την ουρά είναι, αντίθετα από τους άλλους ιθυφαλλικός. Η Thompson θεώρησε πως όλοι οι υπόλοιποι είναι απλοί κωμαστές.[167] Τέτοιες «σατυροειδείς» μορφές είναι γνωστές στη βοιωτική αγγειογραφία του 6ου αι. π.Χ. Σαν σάτυρος εικονίζεται ο κωμαστής Σάμων του τριποδικού εξάλειπτρου V.I. 3364 του Βερολίνου του β' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ, ο οποίος δεν διαθέτει ούτε ουρά, ούτε οξύληκτα αυτιά **(Ι1 εικ. 26)**. Είναι ντυμένος, όμως, με μαλλωτό χιτώνα και αυνανίζεται όπως οι σάτυροι, στοιχεία τα οποία, έκαναν τον Hedreen να τον συγκαταλέξει στους «μη αλογόμορφους σιληνούς» και τον ερμηνεύσει ως τέτοιον ή έναν μασκαρεμένο άνθρωπο που τον μιμείται. Η Σαμπετάι τον χαρακτήρισε μεταμφιεσμένο ηθοποιό, ο οποίος συνδυάζει στοιχεία κωμαστών και σατύρων.[168] Σε δύο βοιωτικά έργα του α' μισού του 6ου αι. π.Χ, στη β' όψη και πάνω ζώνη του κανθάρου 419 του Μονάχου και στο πώμα της κύλικας 3366 του Βερολίνου **(Α2, Α7 εικ. 28)**, εικονίζονται κωμαστές με σάτυρο στην πρώτη περίπτωση και στην άλλη κωμαστές με περισσότερους του ενός σατύρους. Σε μελανόμορφο βοιωτικό αλάβαστρο, έντονα επηρεασμένο από την κορινθιακή

Silenoi, 1111 αρ. κατ. 5 . Ίδια στάση έχει και ένας νάνος στο μετάλλιο ερυθρόμορφης κύλικας που σώζεται αποσπασματικά Dasen 1993, αρ. κατ. G 15, πίν. 50.1.

[164] Wannagat 2015, 80-82 εικ. 6.

[165] Smith 2010, 158 πίν. 32A με αρ. ευρ. A 88. Παρόμοια παράσταση με την ίδια τεχνική στο μετάλλιο της βοιωτικής λεκανίδας 172 του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης. BAPD 1003174

[166] Τοποθετείται σε κωμαστικό πλαίσιο. Λόγω του του ότι κυνηγά τη γυναίκα της πίσω όψης, το ενιαίο θέμα των παραστάσεων είναι το ερωτικό κυνήγι, στο οποίο ο σάτυρος κατέχει, όπως θα φανεί σε άλλο κεφάλαιο, τα πρωτεία. Ο κρατήρας, οι παρατάσεις του οποίου είναι εκτελεσμένες με την τεχνική Σιξ, έχει αρ. ευρ. 40359. CVA Benaki Museum I, Greece 9, Sabetai 2006, 68-69 πίν. 69. Sabetai και Avronidaki 2018, 319, 332, 339 αρ. κατ. Β31.

[167] Thompson 2008, 97 σημ. 247. Αναφερόμενη στον καβιρικό σκύφο 545 του ΕΑΜ αιτιολόγησε την ταύτιση των μορφών με απλούς κωμαστές βασιζόμενη στην ύπαρξη άλλων απεικονίσεων κωμαστών μαζί με σατύρους, όπως συμβαίνει στον εν λόγω σκύφο.

[168] Hedreen 1992, 128-129. Sabetai και Avronidaki 2018, 338.

αγγειογραφία, κωμαστής φοράει χιτωνίσκο με προσαρτημένη ουρά, ενώ δίπλα του χορεύουν άλλοι **(Α11)**. Ο Hedreen ισχυρίστηκε πως ο κάνθαρος του Μονάχου εικονίζει έναν αληθινό χορό κωμαστών και πως ο σάτυρος είναι ένας μασκαρεμένος άνδρας, όπως και εκείνος με τον χιτωνίσκο στο βοιωτικό αλάβαστρο. Η Isler-Kerényi θεώρησε πως σε όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις πρόκειται για την εικονογράφηση της αφομοίωσης ή της μεταμόρφωσης των κωμαστών σε σατύρους, κατά την οποία κάποιοι έχουν ήδη υποβιβαστεί στην επόμενη-κατώτερη κατάσταση.[169] Οι εικόνες αυτές έχουν ερμηνευθεί και ως μεταβατικές μεταξύ κωμαστικού χορού και σατυρικού δράματος.[170]

Σχετική είναι και η μελανόμορφη πυξίδα SCHOEN58 του Μονάχου, στο πώμα της οποίας εικονίζεται κώμος αποτελούμενος από ετερόκλητες μορφές. Ανάμεσά τους και δύο με ουρά **(Α23 εικ. 27)**. Πιο παράξενη, χωρίς επανάληψη είναι η απόδοση φτερωτής μορφής με ουρά μαζί με άλλες χωρίς ουρά. Στην ίδια παράσταση εικονίζονται και άπτερη μορφή με ουρά και μία άλλη δίπλα στον Ερμή με φτερωτά υποδήματα και ουρά **(Α27 εικ. 47)**. Σε αυτή δηλώνεται ίσως πως η έκσταση του χορού σε συνδυασμό με την κατανάλωση οίνου συνεπάγεται τη «σατυροποίηση» του κωμαστή, τη μεταμόρφωσή του, όπως γράφει η C. Isler-Kerényi, ακόμα και αν αυτός είναι μία φτερωτή ή δαιμονική μορφή. Από αυτήν την εικονογραφική παράδοση προήλθαν οι καβιρικές δημιουργίες του εργαστήριου του Ζ. του Σατύρου, ο οποίος ήθελε πιθανότατα να εκφράσει το κοινό ουτοπικό μέρος συνάντησης κωμαστών και σατύρων, ένα καρναβαλικό. Πρέπει, πάντως, να σημειωθεί πως η έντονη διαφορά μεταξύ των κωμαστών του 6ου αι. π.Χ και εκείνων των καβιρικών αγγείων του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου και των υπολοίπων είναι η μακροφαλλία, η οποία δεν αποτελεί κανόνα για τους πρώτους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.[171] Μεγαλοφαλλικοί και ιθυφαλλικοί είναι οι κωμαστές του βοιωτικού μελανόμορφου κανθάρου του Yale, που χρονολογείται στο γ' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ, οι οποίοι εκτός από τη μίτρα στο κεφάλι δεν φορούν τίποτα άλλο **(Α20 εικ. 246)**. Επομένως, ο ευρύς φαλλός δεν νοείται ως προσάρτημα ενός κοστουμιού, όπως στην παράσταση του κανθάρου του Μουσείου Θηβών 6809 **(Α9 εικ. 132)**, αλλά ένα γκροτέσκο γνώρισμα, όπως στις περισσότερες καβιρικές μορφές.

Η συναπεικόνιση χορεύοντος νάνου και κωμαστών υπό τον ήχο του αυλού που παίζει μία μορφή συνήθως εξηρημένη -είτε λόγω ενδύματος ή λόγω του είδους της-, όπως συμβαίνει στον καβιρικό σκύφο του Ερμιτάζ **(Η53 εικ. 22)**, στον οποίο ο ιθυφαλλικός Πάνας είναι ο αυλητής, εκπορεύεται από τη βοιωτική παράδοση του β' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ. Στο πώμα που είναι συμφυές με την κύλικα 3366 του Βερολίνου εικονίζεται μελανόμορφη παράσταση κώμου αποτελούμενη από οκτώ

[169] Hedreen 1992, 127, 133 πίν. 42a-b και 46. Isler-Kerényi 2007, 37-39 εικ. 23-26.
[170] Green 2007, 104 εικ. 30. Αναφερόμενος στην παράσταση του βοιωτικού αλάβαστρου.
[171] Αυτή είναι που τους απομακρύνει από τον χαρακτηρισμό τους ως πρωτο-ηθοποιούς, διότι τα κοστούμια των ηθοποιών της αττικής κωμωδίας έφεραν μακρούς φαλλούς. Η αττική απεικόνιση ηθοποιών ξεκινά το 440-430 π.Χ. Μεσολαβεί έτσι ένα κενό ενός αιώνα, το οποίο καλύπτει η εικονογράφηση των σατύρων, η οποία ξεκινά στην Αθήνα, όταν παύει εκείνη των κωμαστών. Η σχέση των δύο ως προς την καρναβαλική φύση είναι αξιοπρόσεκτη αλλά οι κωμαστές δεν ερμηνεύονται ως πρωτο-σάτυροι, μολονότι το σατυρικό δράμα θεωρείται η εξέλιξη του χορού των κωμαστών. Csapo και Miller 2007, 14. Green 2007, 97-99.

μορφές, τρείς από τις οποίες έχουν αλογίσια ουρά, ένας από αυτούς είναι νάνος **(Α7 εικ. 28)**. Ένας αγένειος παίζει διπλό αυλό φορώντας χιτώνα πλούσια διακοσμημένο. Νάνος μεταξύ κωμαστών εικονίζεται στη μία όψη του βοιωτικού πλαστικού ρυτού σε σχήμα χοίρου ίδιας περίπου χρονολόγησης με το προηγούμενο βοιωτικό αγγείο **(Α10 εικ. 114)**. Στο τέλος του 6ου αι. π.Χ χρονολογήθηκε η μελανόμορφη βοιωτική πυξίδα SCHOEN58 του Μονάχου, στην οποία ένας πολυμελής κώμος χορεύει στον ρυθμό που παίζει και πάλι ένας αυλητής **(Α23 εικ. 27)**. Μεταξύ αυτών τρεις κοντές ιματιοφόρες μορφές, πιθανόν νάνοι, μορφές με ουρά, όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις.

Οι αττικές επιδράσεις που δέχεται το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου είναι λίγες. Η α' όψη του καβιρικού σκύφου της Χαϊδελβέργης **(Η51 εικ. 17)**, στην οποία εικονίζεται ένας ταυροκέφαλος άνδρας να χορεύει με την πλάτη γυρισμένη στον θεατή, μαζί με δύο κωμαστές ενέχει αττικές επιρροές αρχαϊκών, όμως, έργων. Δύο ερυθρόμορφοι ψυκτήρες του Σμίκρου έχουν στοιχεία που φαίνεται πως αποτέλεσαν τα πρότυπα για τη δημιουργία αυτών των καβιρικών μορφών.[172] Η κατόπισθεν απεικόνιση είναι καλλιτεχνικό επίτευγμα της αττικής ομάδας των Πρωτοπόρων. Μια τέτοια εικονίζεται σε παράσταση γυμνασίου στον ψυκτήρα του Σμίκρου του Μαλιμπού. Το κεφάλι, όμως, του νέου που εικονίζεται στον ψυκτήρα με την πλάτη αποδίδεται κατά τομήν, ώστε να φαίνεται το πρόσωπό του. Αντίθετα, το κεφάλι με τα κέρατα ταύρου του καβιρικού σκύφου της Χαϊδελβέργης εικονίζεται μόνο από την πίσω πλευρά του. Το άπλωμα του κωμαστή στον καλλιτεχνικό χώρο με τα ανοιχτά δεξιά και αριστερά άκρα, το ένα πόδι στο αέρα και τον κορμό κατενώπιον αποδοσμένο είναι το ιδιαίτερο στοιχείο της παράστασης του ψυκτήρα του Σμίκρου του Λούβρου.[173] Παρόμοια επεκτατική διάθεση στη στάση της μορφής υπάρχει και στον Πάνα του καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ **(Η50 εικ. 19)**. Εύκολα μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τις εμφανείς ομοιότητες μεταξύ των καβιρικών και αττικών αυτών κωμαστών. Δεν γίνεται, παρ'όλα αυτά, να παραγνωριστεί η εξέλιξη στην απεικόνιση της οπίσθιας όψης τους σώματος της μορφής και η πρωτότυπη απόδοση της πίσω όψης του κεφαλιού του καβιρικού αυτού εργαστηρίου.

Η συνύπαρξη της μυθικής ζωομορφίας με εκείνη που είναι αποτέλεσμα μεταμφίεσης είναι το κύριο γνώρισμα των ανωτέρω σκύφων. Το χιούμορ, που συγκροτείται από αυτές τις μορφές, παράγεται μέσα από την αρχική σύγχυση του θεατή, ο οποίος όταν πρωτοβλέπει τις παραστάσεις αυτές δεν αντιλαμβάνεται αμέσως αν πρόκειται για κωμαστές, σατύρους, ταυρανθρώπους ή Πάνες.[174] Οι σατυροειδείς

---

[172] Ο ένας ψυκτήρας φυλάσσεται στο Λούβρο με αρ. ευρ. G58, BAPD 200107, και ο άλλος στο μουσείο του J. Paul Getty στο Μαλιμπού με αρ. ευρ. 82.AE.53, BAPD 30685.

[173] Οι κωμαστές κατενώπιον αποδοσμένοι με ανοιχτά τα πόδια εκπορεύονται από την κορινθιακή κωμαστική παράδοση. Βλ για παράδειγμα στον αρύβαλλο του Βρετανικού Μουσείου με αρ. ευρ. 1884. 10-11.48. Steinhart 2004, 42 εικ. 12. Wannagat 2015, 45-46 εικ. 26. Δίνουν, όμως, την αίσθηση της στατικότητας και όχι του έντονου χορού. Αυτήν καταφέρνουν να περάσουν στον θεατή οι μορφές του Σμίκρου και του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου.

[174] Ο χαρακτηρισμός των κωμαστών της Bruns ως *Schwanzlose Satyrn*, η λανθασμένη ταύτιση του ταυροκέφαλου του σκύφου της Χαϊδελβέργης **(Η51 εικ. 17)** με τον Πάνα και το σχόλιο πως στη β' όψη του σκύφου 545 του ΕΑΜ **(Η50 εικ. 19)** η ταυροκέφαλη μορφή μοιάζει με τον Μινώταυρο, αλλά προτιμήθηκε, παρ' όλα αυτά, η ταύτιση με τον Πάνα, αποτυπώνουν το περίπλοκο παιχνίδι μεταξύ

χειρονομίες κωμαστών, οι ουρές που λείπουν, κέρατα, στην μία όψη ταύρου, στην άλλη αίγας, τραγοπόδης Πάνας σε αντιπαραβολή με έναν αιγοκέφαλο με ανθρώπινα πόδια, οπίσθια απεικόνιση από τη μία, κατενώπιον από την άλλη απέβλεπαν ίσως στην περαιτέρω ζάλη του θεατή, ο οποίος έχοντας ήδη πιει το περιεχόμενο του σκύφου, θα καταλάβαινε λανθασμένα αυτό που έβλεπε. Η εικόνα θα δημιουργούσε, έτσι, μία σύντομη ψευδαίσθηση. Πρόκειται για ένα επιδέξιο οπτικό παιχνίδι μεταξύ ζωομορφισμού και ανθρωπομορφισμού,[175] το οποίο εκτός από το ότι καταδεικνύει τα ζωώδη ένστικτα που ξεπροβάλλουν, κυριαρχούν και μεταμορφώνουν με τη μέθη, στοχεύει στο να δημιουργήσει μια βραχύχρονη εικαστική σπαζοκεφαλιά. Η μείξη των ζωωδών χαρακτηριστικών, από την οποία προκύπτει ένα παρωδιακά παραλλαγμένο υβριδικό ον, όπως η χίμαιρα-κατσίκα του σκύφου της Θήβας Θ.Π. 701 **(Η33 εικ. 29)** και ο γάιδαρος-Πήγασος του χου 12147 του ΕΑΜ **(Θ5 εικ. 30)**, επιβεβαιώνουν πως το εργαστήριο αρέσκεται ιδιαίτερα σε αυτό το είδος το οπτικό χιούμορ.

Ι.3. Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών[176]

Αν το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου δύναται λόγω επιρροών να χαρακτηριστεί συντηρητικό, τότε το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών πρέπει να θεωρηθεί «προγονοκεντρικό».[177] Η εξεζητημένη αρχαιοπρέπειά του, που συγκροτείται τόσο από την επιλογή των θεμάτων όσο και από τη σχεδίαση των μορφών του, συνιστά το κυριότερο γνώρισμά του. Αξιοσημείωτη είναι η ανάγκη του εργαστηρίου να διατηρεί μοτίβα της μυκηναϊκής περιόδου, από όπου εμπνέεται για να δημιουργήσει τις γελοίες ή και δαιμονικές μορφές του.[178] Αυτή η τάση του έρχεται σε αντίθεση με τη

ζωομορφισμού και ανθρωπομορφισμού, το οποίο σκοπίμως και τεχνιέντως δημιούργησε το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου. ΚΗ Ι, 114 S5 και S6.

[175] Παρόμοια πρόθεση από αττικούς αγγειογράφους του 540-510 π.Χ θεώρησε ο Lissarrague πως υπάρχει όταν εικονίζονται στην ίδια παράσταση σάτυροι με αλογίσια πόδια και άλλοι με ανθρώπινα. Lissarrague 2013, 53-54 εικ. 29-30.

[176] Προτιμάται ο όρος Ζ. των Μυστών έναντι του Ζ. της Θέτιδας, διότι κατά την άποψη της γράφουσας, το εν λόγω εργαστήριο έχει δημιουργήσει παραστάσεις καβιρικών αγγείων, που αναφέρονται έστω και υπαινικτικά ή αλληγορικά σε μυστηριακές τελετές. Το ότι δεν είναι ρεαλιστικές αυτό δεν αναιρεί το ότι μπορεί να εμπνέονται από πραγματικά γεγονότα, τα οποία δηλώνονται σε φαντασιακό και χιουμοριστικό πλαίσιο εμμέσως. Οι σκύφοι είναι: ο 3159 του Βερολίνου **(Η19)** και ο 427 του ΕΑΜ **(Η1)**. Για τα δύο ονόματά του και την αντίθετη προτίμηση βλ. Sabetai 2012α, 87 σημ. 25.

[177] Ο Burkert υποστήριξε πως κάποιες τελετές στο Καβίριο της Θήβας, βασιζόμενος στην καβιρική εικονογραφία, χαρακτηρίζονταν από «υποβιβασμό στον πρωτογονισμό». Burkert 1993 (1985), 573.

[178] Παρ΄ότι ο συσχετισμός δύο έργων με χρονική διαφορά αιώνων μπορεί να θεωρηθεί μεθοδολογικό ατόπημα, πρέπει στην περίπτωση της Βοιωτίας να γίνει αποδεκτός, εφόσον έχει τελεστεί και σε έργο μη καβιρικό αλλά σύγχρονο με αυτό. Η βοιωτική ανθεμωτή κύλικα του 5ου αι. π.Χ, που ανήκε στη συλλογή Γιαννόπουλου και σήμερα φυλάσσεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Λάρισας, διακοσμείται εξωτερικά κάτω από τη μία λαβή της με μυκηναϊκά ιδεογράμματα ή λογογράμματα. Biesantz 1958, 50-60 πίν. 1a-b. Αναχρονισμός παρατηρείται από τον Szabó 1994, 114-117 και άλλους στη βοιωτική αγγειοπλαστική και ειδωλοπλαστική του τέλους του 7ου αι. π.Χ, οπότε βοιωτικά πλαστικά αγγεία και ειδώλια μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με μυκηναϊκά. Ως κειμήλια πρέπει να κρατούσαν μυκηναϊκά έργα ή να ήταν αυτά ορατά σε ιερά ή τάφους τους οποίους επισκέπτονταν για να αποτίσουν φόρο τιμής στους ηρωοποιημένους τους νεκρούς. Από τις αρχαίες πηγές είναι γνωστό πως στο ιερό του Απόλλωνα Ισμηνίου στη Θήβα υπήρχαν χαραγμένες επιγραφές «*αρχαίων γραμμάτων*». Χαραγμένα τα «*κάδμεια*» γράμματα πάνω σε τρεις τρίποδες του ιερού είδε με τα μάτια του, όπως μαρτυρεί, ο Ηρόδοτος. Ηροδ. *Ιστ*. 5.59-61.1. Στην Αινιανική βρέθηκε «*αρχαία*» επιγραφή, η οποία κατέληξε στο μαντείο του

δεκτικότητα που επιδεικνύει ως προς τη δοκιμή εφαρμογής άλλης τεχνοτροπίας, της Σιξ **(Ι8 εικ. 67)**, ή άλλου ρυθμού, του ερυθρόμορφου, και τη συνεργασία του με τον Ζ. του Άργου **(Ε13 εικ. 225)**.[179] Η επέκταση του αυτή, του επιτρέπει να γνωρίζει και να παρωδεί και σύγχρονα βοιωτικά σχήματα. Οι επιδράσεις που δέχεται στο ρεπερτόριό του είναι λίγες αλλά σημαντικές. Ενδιαφέρεται πιο πολύ για έργα της Ανατολής, λιγότερο της Αττικής, ενώ από τα σύγχρονα της Κορίνθου (Sam Wide) αντλεί διακοσμητικά και τεχνοτροπικά στοιχεία. Η αναζήτηση προτύπων στη μυκηναϊκή περίοδο και την Ανατολή υποδεικνύουν την επιθυμία λήψης στοιχείων κατευθείαν από τις πηγές. Η πρώτη νοείται ως δεξαμενή προγονικού υλικού και η δεύτερη του γελοίου. Η δραστηριότητά του εκτείνεται μεταξύ του τέλους του 5ου με το β' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.[180]

Το χαρακτηριστικό των κατά τομήν ανδρικών μορφών του κατά το οποίο η κόμμωση αποδοσμένη με εγχάρακτα γραμμίδια πάνω από το μέτωπο μεταβαίνει ενιαία σε γενειάδα, κοσμώντας σαν ημισέληνος το μισό πρόσωπό του, προέρχεται από την αρχαϊκή βοιωτική παράδοση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κεφάλι του κυνηγού του καβιρικού σκύφου 190 της Χαϊδελβέργης **(Η55)**. Το ίδιο γνώρισμα υπάρχει και στο κεφάλι της ανδρικής μορφής της β' όψης του βοιωτικού μελανόμορφου κανθάρου Τ 1863 του Kiel του β΄ μισού του 6ου αι. π.Χ, η οποία ταυτίζεται με τον Διόνυσο **(εικ. 31)**.[181] Ο άλλος τύπος των μορφών του με τα κατά τομήν πρόσωπα που έχουν ανοιχτά ραμφόσχημα στόματα, όπως ο ορχούμενος σε πόδιο του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου, φαίνεται να αποτελεί την καβιρική εκδοχή της αντίστοιχης μορφής της ημιμελανόμορφης κύλικας 544 του Ναυπλίου, η οποία έχει τοποθετηθεί χρονικά μεταξύ του 450-425 π.Χ **(Η43, Δ4 εικ. 32)**. Η στάση τους είναι, επίσης, παρόμοια **(εικ. 6, 218)**.

Οι κατενώπιον μορφές του με τη χαρακτηριστική ταινία «των μυστών» αποτελούν ιδιαίτερο γνώρισμα του εργαστηρίου του. Δίνουν την εντύπωση πως πρόκειται για δαίμονες.[182] Είναι σχεδόν πάντα φαλακρές και αγένειες.[183] Η μορφή με

Ισμηνίου Απόλλωνος στη Θήβα, όπου κατέστη δυνατή η μετάφρασή της λόγω της δυνατότητας κατανόησης των «*αρχαίων*» επιγραφών που υπήρχαν εκεί. Αριστ. *Περί θαυμασίων ακουσμάτων*, 133. Για κειμήλια γίνεται λόγος και στην *Ιλιάδα* (11.132 και 18.290) και στην *Οδύσσεια* (15.91, 101, 113). Αυτά βρίσκονται και σε ανασκαφές (μινωικός σφραγιδόλιθος σε αποθέτη του 7ου αι. π.Χ): Gaignerot-Driessen, F. 2022. "Votive Keimelia from Crete: Homeric Perspectives on a 7th-Century Deposit of Curated Objects", *Hesperia* 91:2, 251-278.

[179] Αβρονιδάκη 2007, 95-97. Sabetai 2012α, 89. Avronidaki 2014, 96.

[180] Στο συμπέρασμα αυτό οδηγήθηκε η Braun εξετάζοντας τα σχήματα αγγείων, τα οποία έπλασε και ζωγράφισε το εργαστήριο, συγκρίνοντάς τα με άλλα αττικά ή ερυθρόμορφα βοιωτικά. Στον κατάλογο των έργων του εργαστηρίου προστέθηκαν και άλλα από τις νεότερες ανασκαφές. ΚΗ IV, 7-9, 9-12

[181] CVA Kiel I, Freyer-Schauenburg 1988, 48 πίν. 45.1-5. Βρέθηκε στη Θήβα.

[182] Ως δαίμων σύμφωνα με τον Burkert 1993 (1985), 380-383 νοείται περισσότερο ένας τρόπος δράσης παρά μια υπερφυσική οντότητα στην αρχαία ελληνική πεποίθηση. Ως τέτοιος μπορεί να δρα ένας θεός, ένας ήρωας, ενώ και θνητοί αποκαλούνται δαιμόνιοι, προκειμένου να τους αποδοθεί ένας χαρακτήρας μάλλον μεμπτός. Οι δαίμονες, όμως, συνδέονται και με τους νεκρούς. Ο Burkert συνθέτει τις σχετικές αρχαίες πηγές γράφοντας «Βάσει του μύθου του Ησιόδου δικαιολογείται μάλλον να τιμώνται ως δαίμονες οι μακάριοι, ισχυροί νεκροί. Έτσι στους *Πέρσες* του Αισχύλου γίνεται επίκληση του Δαρείου ως δαίμονος΄ ο χορός παρηγορεί τον Άδμητο για τον θάνατο της Αλκήστιδος: νῦν δ' ἐστὶ μάκαιρα δαίμων΄ο δολοφονημένος Ρήσος γίνεται ένας ανθρωποδαίμων προφήτης. Ο Πλάτων υποστηρίζει ότι όσοι πέφτουν στον πόλεμο θα έπρεπε γενικώς να τιμώνται ως δαίμονες. Σε επιγραφές της ελληνιστικής εποχής κατόπιν ο χαρακτηρισμός των νεκρών ως δαιμόνων έγινε συνηθισμένος.» Από τον Πλάτωνα διατηρήθηκε μέχρι και σήμερα η ταύτιση του όρου δαίμονας με ένα έλασσον υπερφυσικό ον, το οποίο

το κατενώπιον πρόσωπο του καβιρικού σκύφου 425 του ΕΑΜ αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα **(Η39 εικ. 33)**. Η χορευτική του κίνηση με τα ανοιχτά χέρια και τα πόδια εν γούνασι, απαντάται στο βοιωτικό πήλινο ειδώλιο σατύρου του τέλους του 6ου με αρχές 5ου αι π.Χ 1992.352.1 του Cleveland **(ΙΓ37)**. Συνάφεια παρατηρείται και με την παράσταση της Γοργούς ενός μελανόμορφου καμπανικού αμφορέα του 480 π.Χ **(εικ. 34)**.[184] Η Γοργώ είναι άπτερη, εν γούνασι, και το κεφάλι της όπως και ο άνω κορμός του σώματός της εικονίζονται κατενώπιον. Τα χέρια της είναι ανοιχτά. Κρατά ένα φίδι στο δεξί χέρι και κλαδί στο άλλο. Στο δεξί χέρι της καβιρικής μορφής είναι δεμένη μια ταινία, ενώ από το αριστερό της κρέμεται ένα στεφάνι. Ο τρόπος που ελίσσονται τα δύο φίδια στο κεφάλι της Γοργούς θυμίζουν τις δύο άκρες της ταινίας στο κεφάλι της καβιρικής μορφής. Με το γοργόνειο της αττικής μελανόμορφης ληκύθου του α' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στο Λειβρήθριο άντρο, έχει κοινά χαρακτηριστικά **(εικ. 34)**.[185] Τα στρογγυλά μάτια και το ανοιχτό στόμα αποτελούν όμοια γνωρίσματά τους.

Δαίμονας με τρία φίδια και σηκωμένα χέρια θεωρήθηκε η «ειδεχθής», όπως τη χαρακτήρισαν αρχαιολόγοι της προϊστορικής τέχνης, μορφή του ΜΜΙΙ ή ΙΙΙ σφραγιδόλιθου που βρέθηκε στο Μόχλο της Κρήτης **(εικ. 35)**. Θεωρήθηκε απόδειξη πως η μορφή του γοργονείου ήταν γνωστή στους Κρητομυκηναϊκους λαούς.[186] Η νεότερη έρευνα επιβεβαιώνει την άποψη, ονομάζοντας αυτήν και συγγενικές μορφές «προϊστορικά γοργόνεια», θεωρώντας τα προδρόμους των κλασικών. Η κατενώπιον απόδοσή της μορφής, τα στρογγυλά της μάτια, το ανοιχτό της στόμα και τα φίδια που

έχει κακές διαθέσεις. Οι σκοτεινές δυνάμεις του, οι οποίες προέρχονται από τον χθόνιο χαρακτήρα του συνταιριάζονται με το εξωπραγματικά δύσμορφο παρουσιαστικό του, με το οποίο πλάθονται στη ανθρώπινη φαντασία εξαιτίας των λαϊκών δοξασιών και εικονίζονται κυρίως σε μεσαιωνικά ή σχετικά με τη χριστιανική λατρεία έργα. Ο Carl Jung θεωρούσε πως οι δαίμονες αποτελούν ένα αρχέτυπο, το οποίο ξεπήδησε από το συλλογικό ασυνείδητο έχοντας ρίζες στα όνειρα, στα παραμύθια, τους μύθους και την παγκόσμια εικονογραφική παράδοση. Ως προσωποποιήσεις του ανθρώπινου φόβου έχουν πάντα τερατώδη ή άσχημη μορφή. Η άποψη σημειώνεται στο: Winkler-Horaček 2015, 21-38. Υπό αυτό το πρίσμα ερμηνεύονται οι ηθελημένα κακοσχηματισμένες μορφές της αρχαίας τέχνης ως δαίμονες, οι οποίες έχουν τις περισσότερες φορές αποτροπαϊκές ιδιότητες. βλ. μια δύσμορφη πήλινη κεφαλή του 16ου-11ου αι. π.Χ από τη Δωδώνη με προεξέχουσα γλώσσα ή δόντι, που χαρακτηρίζεται «δαιμονική». Παντερμαλής, Δ. 2016. *Δωδώνη: το μαντείο των ήχων. Μουσείο Ακρόπολης 20 Ιουνίου 2016 -10 Ιανουαρίου 2017,* Αθήνα, 58 αρ. κατ. 24 [Χ. Κλείτσας]. Το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο 5621 του ΕΑΜ **(ΙΓ51 εικ. 124)** και ένα παρόμοιο που βρέθηκε στο Άργος: Παπασπυρίδη-Καρούζου 1933-35, 38-40 εικ. 39 και πίν. 3. Οι κωμαστές της μελανόμορφης αγγειογραφίας και πήλινα ειδώλια νάνων με μεγάλη κοιλιά της αρχαϊκής περιόδου θεωρήθηκαν ευεργετικοί δαίμονες. Για τους πρώτους: Bielefeld 1944, 6. Carpenter 2007, 42. Green 2007, 100, 104. Για τα ειδώλια: Hadzisteliou-Price 1978, 76. Dasen 2015, 36. Δαίμονες χαρακτηρίζονται προστατευτικά ή και βλαπτικά όντα όπως η Γοργώ, η Λάμια, η Μορμώ, η Έμπουσα. Για τη Γοργώ βλ. Καράγιωργα 1970, 74-77. Για τις τελευταίες Johnston 1995. Patera 2015. Για τον δαίμονα στην αρχαία και νεοελληνική αντίληψη εκτός από Burkert 1993 (1985) και Tsiafakis 2003. Winkler-Horaček 2015, 21-38, όπου αναφέρεται πως γενικά για τα θηριομορφικά και υβριδικά όντα της αρχαϊκής τέχνης (Σειρήνες, Σφίγγες) επικρατεί ο όρος δαίμονες, λόγω της σχέσης τους με τον θάνατο, τον αποτροπαϊκό τους χαρακτήρα και τη μειξογενή όψη τους.

[183] Εξαίρεση αποτελεί εκείνη του καβιρικού σκύφου 427 του ΕΑΜ **(Η1 εικ. 222)**, η οποία έχει και γενειάδα και μαλλιά.

[184] Στο μουσείο Martin-von-Wagner στο Würzburg με αρ. ευρ. L 797. LIMC IV, I. Krauskopf 1988, λ. Gorgo, 307 αρ. κατ. 247.

[185] Ζαμπίτη 2012, 108-110 Αγ.εξωτικ Τρ. 528 πίν.53.1α-β

[186] Μαρινάτος 1927-1928, 17 κ.ε. εικ. 6. Αλεξίου 1958. 226 πίν. ΙΑ.9. Lazarou 2019 εικ. 374 εικ. 10/Α. Υστερογεωμετρικές κατενώπιον αποδοσμένες μορφές με γραμμές σαν φίδια στους ώμους έχουν ταυτιστεί με τις Γοργόνες. Το αγγείο που κοσμούν βρέθηκε στην Κρήτη. Langdon 2008, 5-7 εικ. 0.4.

τρία υψώνονται πάνω στο κεφάλι της, με το κεντρικό και κοντύτερο να εικονίζει το κεφάλι του φιδιού και τα δύο άλλα μακρύτερα να κυρτώνουν στις άκρες τους, ανακαλούν την απεικόνιση της κατενώπιον μορφής του καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ με την ταινία «των μυστών». Αυτή αποτελείται από τρία μέρη, το μεσαίο τριγωνικό, κοντύτερο και τις δύο άκρες του, οι οποίες σχηματίζουν προς τα έξω καμπύλη. Συνεπώς. η μετωπικότητα των καβιρικών μορφών του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών με την ταινία «των μυστών» στο κεφάλι πρέπει να θεωρηθεί ένδειξη του δαιμονικού τους χαρακτήρα και επομένως ένα αρχαϊστικό-αναχρονιστικό στοιχείο.[187]

Το τέχνεργο, με το οποίο μοιάζει περισσότερο το κατενώπιον πρόσωπο της μορφής του καβιρικού σκύφου, είναι το προσωπείο του μουσείου της Λευκωσίας με αρ. ευρ. 553 **(εικ. 35)**.[188] Χρονολογείται στην υστεροκυπριακή ΙΙΙ περίοδο (1200-1100/1050 π.Χ.). Πρόκειται για ένα ετερομορφικό προσωπείο φυσικού μεγέθους (15,9 εκ), το οποίο φαίνεται περισσότερο δαιμονικό παρά ανθρώπινο. Τα ολοστρόγγυλα μάτια, η χοντρή και πλατιά μύτη, το χάσκον στόμα, θυμίζουν το πρόσωπο της μορφής του καβιρικού σκύφου. Δύο προεξοχές στις άκρες του προσωπείου, που δεν σώζονται, ερμηνεύτηκαν ως κέρατα, φτερά ή φύλλα. Μοιάζουν να αντιστοιχούν στα δύο κλαδιά που φορά στο κεφάλι η καβιρική μορφή. Ενδιαφέρον είναι πως το κυπριακό προσωπείο σχετίστηκε με τη μορφή του Βησά.[189] Το γεγονός πως βρέθηκε σε μεταλλουργικό εργαστήριο στο Κίτιον της Κύπρου μαζί με κατεργασμένο τρίτωνα, ο οποίος θα λειτουργούσε ως μουσικό όργανο και θα συνόδευε τις ζωομορφικές τελετουργίες που θα λάμβαναν, σύμφωνα με τους ερευνητές, εκεί χώρα (βρέθηκαν και βουκράνια και άλλα προσωπεία για αυτό μάλλον δεν ερμηνεύεται ως βασκάνιο), αποτελεί έναν επιπλέον σύνδεσμο με την εικόνα του

[187] Η μετωπικότητα και όταν μάλιστα αυτή συνοδεύεται από την εντύπωση πως η μορφή φορά προσωπείο, όπως συμβαίνει στις καβιρικές και στη Γοργώ, είναι ίδιον δαιμονικό κατά τη Θεοδώρα Καράγιωργα. Με αυτόν τον τρόπο απεικόνισης υπογραμμίζεται το μυστήριο που κρύβει ο σκοτεινός κόσμος της γης. Καράγιωργα 1970, 76-77. Στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία θεωρείται πως χρησιμοποιείται προκειμένου να εκφραστεί μέσα από αυτήν ο συναισθηματικός κόσμος μιας μορφής. Έτσι εικονίζονται μετωπικά οι σάτυροι, οι κωμαστές, πολεμιστές, αθλητές, κένταυροι, μαινάδες κ.ά ώστε να αναδειχθεί το πάθος, η λαγνεία, ο πόνος, η έκσταση που νιώθουν. Korshak 1987, 8-9 και 12. Σύμφωνα με τον A. Greifenhagen και τη μελέτη του το 1929, στην οποία παραπέμπει ο προαναφερθής ερευνητής συμφωνώντας, οι αγγειογράφοι του ερυθρόμορφου ρυθμού χρησιμοποίησαν τη μετωπικότητα, η οποία εκπορεύεται από τα «μαγικά δαιμονικά αποτρόπαια» της πρώιμης αρχαϊκής περιόδου, όπως η Γοργώ, με σκοπό να εκφραστούν ανάλογα έντονα συναισθήματα. Αυτόθι, 2-3, 43-44. Προβληματική βρήκε ο Hedreen την άποψη, εκφράζοντας μια πιο σύνθετη, εστιάζοντας στον θεατή. Το κατενώπιον πρόσωπο, παραπέμπει τον θεατή στον πρώτο άνθρωπο μυθικό ή πραγματικό που το αντίκρισε, προκαλώντας τον να οραματιστεί, αυτό που δεν εικονίζεται. Hedreen 2017, 183. Με τη μάσκα συσχετίστηκε η μετωπικότητα και από τον Csapo, ο οποίος παρατήρησε πως έτσι εικονίζονται κάποιες φορές εκείνοι, που ανήκουν στον διονυσιακό κόσμο. Csapo 1997, 256-258. Ο Stefan Schmidt είδε στις κατενώπιον καβιρικές μορφές τις πλέον μεθυσμένες. Schmidt 2022, 375. Τα περισσότερα καβιρικά πρόσωπα, που συσχετίστηκαν με μάσκες από τους Webster και Green 1978, 19-20, είναι έργα του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

[188] Carter 1987, 364. Walckek Averett 2015, 8 αρ. κατ. 11. Filitz 2018, 99 εικ. 85. Η χρονική και τοπική απόσταση δεν θεωρείται εμπόδιο στην εξέταση των καταβολών των μασκών μάλλον λόγω του ότι οι σωζόμενες είναι ολιγάριθμες: Carter 1987. Langdon 2008, 114-115. Lloyd Rosenberg 2015, 250-251.

[189] Carter 1987, 364. Τις προεξοχές του προσωπείου, που αναφέρονται από τον ίδιο ως *feather-like* ή *leaf-like*, αντιστοίχισε με τα κέρατα που έχει ο ίδιος ο Βησά σε κυπριακά ειδώλια. Αξιοσημείωτο είναι ακόμα πως ο αιγυπτιακός θεός στην κυπριακή τέχνη εικονίζεται φαλακρός χωρίς στέμμα. Για τα κυπριακά ειδώλια του Βησά με κέρατα βλ. Wilson 1975, 96 αρ. κατ. 10 και 16 πίν. XVI C.

καβιρικού σκύφου και την εν γένει λατρευτική ατμόσφαιρα του Καβιρίου, όπως αντανακλάται από την τέχνη. Μεταλλουργικοί δαίμονες θεωρούνταν γενικώς οι Κάβειροι, ως γιοι του Ηφαίστου.[190]

Έντονες μυκηναϊκές αναφορές υπάρχουν στον καβιρικό σκύφο Ι866 της Βόννης **(Η37 εικ. 36)**. Ο όρθιος άνδρας που με το υψωμένο αριστερό του χέρι κρατά ένα αγγείο πόσεως, μάλλον κύλικα, εικονίζεται κατενώπιον. Μεσολαβεί ένα μεγάλο ανθέμιο μεταξύ αυτού και ενός άλλου άνδρα που φορά χιτωνίσκο και κρατά βακτηρία. Δίπλα στον τελευταίο στέκεται ένα πουλί. Σε πυξίδα της υστεροκυπριακής ΙΙΙβ εικονίζεται κατενώπιον άνδρας που κρατά κύλικα. Έπεται ένα μεγάλο γεωμετρικό μοτίβο επάλληλων τριγώνων και ακολουθούν δύο μορφές, μία αίγα και ένα πουλί. Αντί για το φυτικό μοτίβο του ανθεμίου μεταξύ του φέροντος την κύλικα και των δύο άλλων μορφών εικονίζεται γραμμικό, ενώ η αίγα έχει αντικατασταθεί από μία ανθρώπινη μορφή.[191] Το σχήμα του μονήρους, όρθιου, στατικού, αποδοσμένου με τον θώρακα κατενώπιον (στο καβιρικό αγγείο και με το πρόσωπο), φέροντος ψηλά την κύλικα, του «*ἐγείροντος πρόποσιν*» είναι άγνωστο στην τέχνη της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου, είναι όμως προσφιλέστατο σε εκείνη της μυκηναϊκής. Απαντάται και στη βοιωτική παράδοση σε ΥΕ ΙΙΙ πήλινη σαρκοφάγο της Τανάγρας.[192] Σύμφωνα με τους ερευνητές της προϊστορικής τέχνης στις περισσότερες περιπτώσεις η κύλικα αυτού του μοτίβου χρησιμοποιείται ως σπονδικό αγγείο τελετουργιών προς τιμήν των νεκρών. Στην πυξίδα στο πλαίσιο της θυσίας, λόγω της παρουσίας της αίγας, ενώ στη σαρκοφάγο σε κάποια νεκρική τελετή χθόνιου χαρακτήρα. Μοναδικό είναι και το πήλινο ειδώλιο 01.7759 της Βοστώνης, στο οποίο ένας όρθιος φαλακρός δύσμορφος άνδρας κρατά κοντά στο στήθος του κάνθαρο με ψηλό πόδι **(ΙΓ17 εικ. 36)**. Μυκηναΐζουσα είναι όχι τυχαία και η δεύτερη ανδρική μορφή του καβιρικού σκύφου της Βόννης **(Η37 εικ. 37)**. Το κατά τομήν πτηνόσχημο πρόσωπο της με το μεγάλο μάτι και το ανοιχτό στόμα έχει πολλές ομοιότητες με τα δύο του θραύσματος ενός (αδημοσίευτου;) κρατήρα του μουσείου της Θήβας του 12ου αι. π.Χ. Αξιοσημείωτα συγγενής είναι η απόδοση της κόμμωσης με στιγμές ή γραμμίδια γύρω από το κεφάλι.

Στο πνεύμα της ομηρικής μονομαχίας, η οποία ταυτίζεται συνήθως με εκείνη του Έκτορα και του Αχιλλέα, είναι εναρμονισμένα τα εικονογραφικά σχήματα των

---

[190] Ηροδ. *Ιστ*. 3.37.2-3. Καλλιμ. *Αίτια* αποσπ. 11. Blakely 2006, 13, 16-17. Ειδικά για τους Καβίρους της Θήβας και τη δικής τους μεταλλουργική ιδιότητα θα γίνει λόγος στο κεφ. V.5.

[191] Μεγάλου μεγέθους λωτός, που χωρίζει τις τρεις μορφές σε δύο μέρη, δυο στη μία πλευρά και μία στην άλλη εικονίζεται στον βοιωτικό μελανόμορφο κάνθαρο Τ 1863 της Λειψίας του β' μισού του 6ου αι. π.Χ. Δύο ένοπλες μορφές, που ταυτίζονται με την Αθηνά και έναν πολεμιστή ή τον Άρη στέκονται αντωπά πριν τον λωτό. Στην άλλη άκρη ένας γυμνός άνδρας σε ασταθή στάση, σαν να χορεύει, κατά τομήν εικονιζόμενος, που ταυτίζεται με τον Δία, κρατά στο ένα χέρι ένα οριζόντιο αντικείμενο, το οποίο ερμηνεύεται ως κεραυνός. Η καβιρική παράσταση είναι συγγενέστερη με την κυπριακή μυκηναϊκή παρά με τη βοιωτική αρχαϊκή αν και τις τρεις μορφές χωρίζει και σε αυτήν την περίπτωση φυτικό μεγάλου μεγέθους κόσμημα. Για τον κάνθαρο βλ. σημ. 181.

[192] Η βοιωτική λάρνακα αποτελεί μοναδική απεικόνιση θνητής γυναίκας, που κρατά κύλικα. Το αγγείο αυτό στη μυκηναϊκή εικονογραφία σχετίζεται με τον άνδρα. Στην προκειμένη περίπτωση η γυναίκα ερμηνεύτηκε λόγω του σκισμένου της ενδύματος ως πενθόν μέλος της οικογένειας του εκλιπόντος, που θα τελούσε νεκρικές σπονδές ή θα έκανε ανάλογες προπόσεις. Για τη μορφή της βοιωτικής λάρνακας βλ. Kramer-Hajos 2015, 649 εικ. 12, αρ. κατ. 30. Γενικά για το εικονογραφικό σχήμα του «*ἐγείροντος πρόποσιν*» βλ. Vlachou 2017, 20-23 εικ. 10-14 πίν. 7.

δύο όψεων του καβιρικού σκύφου του 99.532 της Βοστώνης **(Η29 εικ. 38)**. Στην πρώτη εικονίζεται μία μονομαχία, που θυμίζει ανάλογες της γεωμετρικής αγγειογραφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μονομαχία του αττικού κρατήρα 34.11.2 της Ν. Υόρκης του πρώτου τετάρτου του 8ου αι. π.Χ, η οποία διεξάγεται πάνω στο πλοίο.[193] Όπως και στην καβιρική παράσταση έτσι και σε εκείνη του κρατήρα, τους μονομάχους παρακολουθεί ένα πουλί. Η τρίτη μορφή που μοιάζει να επεμβαίνει στη μονομαχία με λυγισμένα τα χέρια εκπορεύεται από αρχαϊκά κωμαστικά πρότυπα όπως η δεύτερη από αριστερά μορφή της πάνω ζώνης της β' όψης του βοιωτικού μελανόμορφου κανθάρου 6051 της Θήβας **(Α3)**. Μοιάζει να θέλει να σταματήσει τη μονομαχία προσκαλώντας τους σε κωμαστικό ξεφάντωμα, προσφέροντας στην σκηνή χιουμοριστική χροιά. Η παράσταση της πίσω όψης φέρει, επίσης, στοιχεία της γεωμετρικής περιόδου. Οι δύο γενειοφόροι μακροφαλλικοί άνδρες που φορούν χιτωνίσκους κρατούν με το ένα τους χέρι ένα κλαδί που ορθώνεται πίσω από τον καθένα. Το ίδιο μοτίβο εικονίζεται και σε θραύσμα αττικής υστερογεωμετρικής οινοχόης του ΕΑΜ, μόνο που τα κλαδιά κρατούν γυναίκες **(εικ. 38)**.[194] Η γεωμετρική παράσταση έχει ερμηνευθεί ως πρώιμη συμποτική. Δεν θα ήταν απίθανο ο επίδοξος ειρηνοποιός να νοείται ως αποδρόν μέρος της πίσω παράστασης προκειμένου να επιτελέσει τον εν λόγω σκοπό, αποτελώντας τον χιουμοριστικό συνδετικό κρίκο των δύο γεωμετρίζοντων παραστάσεων. Παρόμοιο παράδειγμα υπάρχει και στην αρχαϊκή κωμαστική μελανόμορφη παράδοση της Βοιωτίας.[195] Το εορταστικό του σχήματος της β' όψης επιβεβαιώνεται και από τις παραστάσεις του άωτου αγγείου της ομάδας της κύλικας της Ναυπλίας του 450-425 π.Χ, στην οποία σάτυρος κρατά κλαδιά με παρόμοιο τρόπο. Σε αυτό το αγγείο ένα φυτικό κόσμημα εικονίζεται πάνω στο τεντωμένο χέρι άλλου σατύρου, όπως στις μορφές του καβιρικού σκύφου.[196]

Ο τρόπος απόδοσης των κλαδιών που ορθώνονται ως διακοσμητικά μοτίβα στις παραστάσεις του, στέκονται στο κεφάλι των μορφών του ή βαστιούνται από αυτές στο χέρι, θεωρείται πως προέρχονται από τις παραστάσεις των Sam Wide αγγείων.[197] Τα κλαδιά στον κάλαθο δίπλα στον Πάνα στην πυξίδα του Reading ή της κύλικας με φυτική διακόσμηση λωτού της ίδιας συλλογής είναι όμοια με εκείνα που ζωγραφίζει το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών **(ΙΒ2 εικ. 39)**.

Από την αρχαϊκή κωμαστική παράδοση του β' μισού του 6ου αι. π.Χ επιβιώνει ο τύπος του σκυμμένου κωμαστή στην πλάτη του οποίου κάθεται ένα πουλί, όπως στον πυγμαίο του καβιρικού σκύφου 3159 του Βερολίνου **(Η19 εικ. 40)**. Το πουλί είναι στραμμένο προς τα αριστερά, ενώ ο κωμαστής προς τα δεξιά και στις δύο περιπτώσεις. Στην κάτω ζώνη του μεταλλίου λακωνικής κύλικας, η παράσταση είναι

[193] CVA MET Museum, Greek Geometric & Protoattic Pottery, USA 37, Moore 2014, 1-8 πίν. 7.1, 3.
[194] Με αρ. ευρ. 18542. Schäfer 1997β., 25 πίν. 1.1. Langdon 2008, 185 εικ. 3.27. Παρόμοια είναι η παράσταση υστερογεωμετρικού κανθάρου του μουσείου της Θήβας από το ιερό του Ηρακλή με άνδρες χορεύοντες στη μία όψη και στην άλλη αντί για πολεμική σκηνή κυνηγετική: Αραβαντινός 2010, 135.
[195] Βλ. παρακάτω σημ. 253 και σελ. 281 **(εικ. 237)**.
[196] Για το αγγείο: Ure 1940-45, 25 αρ. κατ. 4 πίν. 9.8a-c.
[197] Stillwell και Benson 1984, 370.

αμιγώς κωμαστική.[198] Η πρώτη φορά που εικονίζεται πουλί πάνω σε ανθρώπινη μορφή στη βοιωτική αγγειογραφία είναι στον κάνθαρο 17432 του ΕΑΜ **(Ι3)**. Το αγγείο αυτό φέρει παρηλλαγμένη την κεντρική σκηνή της παράστασης της κάτω ζώνης του μεταλλίου της εν λόγω λακωνικής κύλικας, η οποία απορρέει από ανατολικά πρότυπα, όπως φάνηκε παραπάνω στην ανάλυση της παράστασης του κανθάρου του ΕΑΜ. Στην λακωνική κύλικα απέναντι από τον σκυμμένο κωμαστή εικονίζεται ένας άλλος με χέρια λυγισμένα σηκωμένα στο ύψος του θώρακα. Στο ένα κρατά κέρας πόσεως. Ανάμεσά τους και πάνω από αυτούς πετά πουλί. Κάτω από το πουλί εικονίζεται ένας μεγάλου μεγέθους αμφορέας, αντί για το δένδρο της ζωής της ανατολικής εικονογραφίας. Στον βοιωτικό κάνθαρο το πουλί κάθεται στους γλουτούς του κωμαστή προκειμένου να εξάρει το ήδη τονισμένο τους μέγεθος. Στον καβιρικό σκύφο του εργαστηρίου του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών η εικονογράφηση του πουλιού στην πλάτη του κωμαστή διατηρείται, όπως βεβαίως και η σκυμμένη στάση του με το ένα χέρι στο πρόσωπο και το άλλο στο έδαφος. Το νέο στοιχείο, το οποίο διαφοροποιεί την εικόνα από τις προηγούμενες και προσδίδει αστείο τόνο είναι το τσίμπημα του πρωκτού του κωμαστή από τον γερανό και η κάλυψη του κεφαλιού.

Η α΄ όψη του ακολουθεί κατά κύριο λόγο πρότυπα της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας. Το εικονογραφικό σχήμα με τον γερανό που έχει το ράμφος του στον πρωκτό του πυγμαίου και κάθεται πάνω του φαίνεται να είναι εμπνευσμένο από έργο του Ζ. του Θησέα, την κύλικα 1864.10-7.1686 του Βρετανικού Μουσείου.[199] Στο μετάλλιο της ένας ιθυφαλλικός σάτυρος έχει ανέβει πάνω σε μια νεβρίδα ανάποδα, έχοντας το πρόσωπό του στον πρωκτό της. Το ίδιο κάνει και το θηλυκό ελάφι στον σάτυρο δημιουργώντας ένα ερωτικό κυκλικό σχήμα. Η εικόνα του μετωπικά αποδοσμένου και καθιστού πυγμαίου με μεγάλη κοιλιά του εν λόγω καβιρικού σκύφου σχετίζεται με μορφή της α' όψης του μελανόμορφου αμφορέα του Βρετανικού Μουσείου Β177 του τέλους του 6ου αι. π.Χ, τα χαρακτηριστικά της οποίας και οι μεταξύ τους ομοιότητες θα αναλυθούν παρακάτω στο κεφάλαιο, που εξετάζεται η γερανομαχία.

Το ίδιο σύνθετος ως προς την πλέξη μοτίβων αλλοτινών περιόδων, εγχώριων και αλλοδαπών εργαστηρίων είναι και ο καβιρικός σκύφος της Βοστώνης με παράσταση γελοιογραφίας της κρίσης του Πάριδος **(Η9 εικ. 41)**. Όλες οι μορφές πλην του Ερμή κάθονται σε βράχους, σχεδιασμένους με την τεχνική του περιγράμματος με το εσωτερικό τους διακοσμημένο με στιγμές. Το γαμήλιο εννοιολογικό υπόβαθρο της απεικόνισης της κρίσης του Πάριδος ίσως ήταν η αιτία

---

[198] Το αγγείο βρέθηκε στο Λαβίνιο και αποδίδεται στον Ζ. της Ναύκρατης, ο οποίος δρα στο β' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ. Φυλάσσεται στο αρχαιολογικό Μουσείο του Λαβίνιου με αρ. ευρ. F1986. Isler-Kerényi 2007, 54-55 εικ. 32. Η Smith σχολιάζει πως ο σκυμμένος κωμαστής αναγνωρίστηκε από κάποιους ως σάτυρος, λόγω ενός προεξέχοντος σημείου στους γλουτούς του, το οποίο θεωρήθηκε ουρά. Εκείνη το ταυτίζει με τα γεννητικά του όργανα, απορρίπτοντας την παραπάνω άποψη. Smith 2010, 125-126 εικ. 2. Thomsen 2011, 107-108 εικ.49, ο οποίος χαρακτηρίζει τη στάση των κωμαστών γκροτέσκα, ενώ σημειώνει πως μία ή δύο φορές, συμπεριλαμβάνοντας με επιφύλαξη και τον σκυμμένο κωμαστή, τα γεννητικά όργανά τους εικονίζονται μεγάλα.

[199] Lissarrague 1990, 61 εικ. 2.19. Lissarrague 2013, 84 εικ. 58. BAPD 330714. Το έργο του Ζ. του Θησέα έχει γενικά επηρεάσει την αγγειογραφία της Βοιωτίας στο πρώτο μισό του 5ου αι. π.Χ, ειδικά τα αγγεία που έχουν διακοσμηθεί με την τεχνική Σιξ. Sabetai και Avronidaki 2018, 324-326, 339, 349. Για τα αγγεία του Ζ. του Θησέα, που έχουν βρεθεί τη Βοιωτία βλ. Φριτζίλας 2006, 239.

που το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών αρύσθηκε στοιχεία από την ερυθρόμορφη πυξίδα ιδιωτικής συλλογής ή κάποιο παρεμφερές έργο του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ του 430-415 π.Χ **(εικ. 42)**.[200] Μια νύφη με πόλο στα ξέπλεκα μαλλιά της προϊσταται άλλων δύο ορχούμενων πεπλοφόρων, που συμμετέχουν σε παιχνίδι με σφαίρα γαμήλιων επίσης συνυποδηλώσεων. Και στις δύο περιπτώσεις τέσσερις γυναίκες κάθονται σε βράχους, ενώ μόνο ένα ζευγάρι καθισμένων εικονίζεται αντωπά. Κοινό τους χαρακτηριστικό είναι ακόμα πως η γυναίκα με το υψωμένο χέρι, εκείνη που κρατά σφαίρα στην πυξίδα και η γυμνόστηθη μορφή του σκύφου με το στεφάνι στα χέρια, μάλλον η Αφροδίτη,[201] αντικρύζει μία όρθια μορφή. Αντί για παιχνίδι με σφαίρα, εικονίζεται στον σκύφο παιχνίδι με ράβδο, ο *κλῆρος διὰ δακτύλων* ή από τα ιταλικά *μόρρα*,[202] που παίζουν δύο γυναίκες μία εκ των οποίων είναι σύμφωνα με το μυθικό επεισόδιο και την κρατούσα επιστημονική πεποίθηση η Αθηνά. Η απουσία προσδιοριστικών της ταυτότητάς της στοιχείων, που οι άλλες θεές διαθέτουν, και με τα οποία εικονίζεται και η ίδια στην άλλη καβιρική παράσταση κρίσης του Πάριδος, οδηγεί στην υπόθεση πως εικονίζονται δύο νέες θνητές και η θεά Αθηνά παραλείπεται.[203] Η απεικόνισή τους είναι μια αναφορά και στη γαμήλια παράσταση της ερυθρόμορφης πυξίδας του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ, που αποτέλεσε πρότυπο την εκτέλεσή της, ώστε να υπογραμμιστεί ο νυφικός χαρακτήρας του εν λόγω μυθικού επεισοδίου. Εικονογραφικά, άλλωστε, ο *κλῆρος διὰ δακτύλων* εγγράφεται πολλές φορές σε πλαίσιο συναφές με τον γάμο.[204] Ο πόλος που φορά η νύφη της πυξίδας φοριέται από την κατεξοχήν σύζυγο του ελληνικού πανθέου, την Ήρα, η οποία ξεχωρίζει όχι μόνο από αυτόν αλλά και την εν αντιθέσει με τις λοιπές μορφές κατενώπιον απεικόνιση του δυσειδούς προσώπου της. Τέσσερεις στον αριθμό είναι οι γυναίκες που κάθονται σε βράχους στην πυξίδα, όπως και στον σκύφο. Η παρουσία μόνο μίας καθισμένης σε βράχο μορφής που παίζει έγχορδο μουσικό όργανο είναι ένα επιπλέον ίδιο σημείο των δύο παραστάσεων.

Η ιδέα των καθιστών σε βράχο γεμάτου με στιγμές στο εσωτερικό μορφών που υπάρχει και στη βοιωτική ερυθρόμορφη πυξίδα υπάρχει και στην κορινθιακή παράδοση. Σε σύγχρονο και όμοιου σχήματος αγγείο, την πυξίδα Sam Wide του 47.6.2A-B του Reading, ο Πάνας κάθεται πάνω σε βράχο αποδοσμένο με την τεχνική του περιγράμματος, πλήρη εσωτερικά στιγμών **(ΙΒ2 εικ. 39)**. Η παράσταση φέρει και άλλα στοιχεία, όπως αναφέρθηκε, που αναπαράγονται από το εν λόγω καβιρικό εργαστήριο και η προέλευσή του είναι άγνωστη. Δεν αποκλείεται να βρέθηκε στην

---

[200] Avronidaki 2014, 82-101. Για την χρονολόγηση του αγγείου βλ. σελ. 98.

[201] Η έκθεση του στήθους, αντίθετα από τις άλλες γυναικείες μορφές της παράστασης, που είναι ενδεδυμένες με χιτώνα, παραπέμπει στην θεά του Έρωτα. Καθιστή με σταυρωμένα τα πόδια αποδίδεται στον τύπο της εν κήποις του Αλκαμένη ή Ολυμπιάδος. Pfisterer-Haas 1989, 89-90.

[202] Κάθε παίκτης, που στέκεται απέναντι από τον άλλον χειρονομεί με το δεξί έναν αριθμό και ταυτόχρονα λέει έναν άλλο με σκοπό να μαντέψει εκείνον που σχηματίζει με τα χέρια του ο αντίπαλός του. Εκείνος που τον πετυχαίνει, κερδίζει τον γύρο προχωρώντας με το αριστερό χέρι του κατά μήκος της ράβδου που και οι δύο κρατούν. Dasen 2016, 7-8.

[203] Η Braun επισημαίνει πως στην κατωιταλιώτικη αγγειογραφία είναι συνήθης η απεικόνιση του μύθου με δύο ή μία μόνο θεά. Εκείνη χαρακτηρίζει τις δύο γυναίκες θεές. KH IV, 65 αρ. κατ. 366. Ο Wachter 2001, 302 παρ. 437 αναρωτιέται αν η κρίση για την καλλίστη παρωδείται ως διαγωνισμός για την καλύτερη παίχτρια *μόρρας* και επομένως πως το παιχνίδι αποτελεί τον αστείο πυρήνα της παράστασης.

[204] Dasen 2016, 7-10.

Τανάγρα, όπως άλλα του είδους του ή να εισήχθη εκεί ένα εικονογραφικά παρεμφερές.

Ο τύπος στον οποίο αποδίδεται η Αφροδίτη του σκύφου της Βοστώνης ανάγεται στο α' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Καθιστή με στεφάνι στο χέρι εικονίζεται καλυμμένη με ιμάτιο μορφή σε μελανόμορφο σκύφο που βρέθηκε στη Ριτσώνα.[205] Την ίδια περίοδο εικονίζεται με αυτόν τον τρόπο Νίκη σε αττική λευκή λήκυθο της Ομάδας των Αθηνών 2025, η οποία σχετίζεται με το εργαστήριο του Ζ. του Αισχίνη, όπου εργάστηκε για κάποιο διάστημα πριν έρθει στη Βοιωτία ο Ζ. του Άργου. Καθιστή με στεφάνι στο χέρι εικονίζεται και σε βοιωτικά Αιμώνειου στυλ έργα.[206] Ο τύπος της καθισμένης γυναίκας με γελοιογραφικά χαρακτηριστικά και σταυρωμένα πόδια απαντάται στη βοιωτική ειδωλοπλαστική του 4ου αι. π.Χ. Αντί για στεφάνι κρατά κάποιες φορές λύρα **(ΙΓ28, ΙΓ29)**.[207] Με την Αφροδίτη του σκύφου της Βοστώνης μοιάζει ο Ερμής της απουλικής ερυθρόμορφης οινοχόης του μουσείου του Τάραντα **(εικ. 43)**.[208] Ο θεός κάθεται γελοιογραφημένος σε βωμό. Είναι γυμνός από τη μέση και πάνω, ενώ τα πόδια του καλύπτονται από ιμάτιο, όπως ακριβώς εικονίζεται η Αφροδίτη, κρατά στο ένα χέρι στεφάνι, όπως εκείνη, στο άλλο κηρύκειο και στο κεφάλι πέτασο, όπως ο Ερμής του σκύφου της Βοστώνης. Η οινοχόη χρονολογείται μεταξύ 370-360 π.Χ και εντάσσεται στη «φλυακική» εικονογραφία. Ενδιαφέρον είναι πως για τον Ερμή επιλέγεται ο τύπος της Αφροδίτης, που στον καβιρικό σκύφο, αντωπά της εικονίζεται γελοιογραφημένος ο Ερμής. Η παράσταση της Βοστώνης σχετίζεται, όπως θα φανεί παρακάτω, και με τη ζωφόρο πάνω από την εσωτερική πύλη του Ηρώου της Τρύσας, που χρονολογείται μεταξύ του 390 ή 380-370 π.Χ. Συνεπώς, το αγγείο, ίσως, ανάγεται στο α' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.

Ξεχωριστός όχι μόνο για το σχήμα του αλλά και για τις αναφορές σε μεταλλικά σκεύη είναι ο καβιρικός σκύφος G249 της Οξφόρδης **(Η12 εικ. 194)**.[209] Το μαύρο γάνωμα, που περιέργως για αυτού του τύπου τα αγγεία, καλύπτει σχεδόν όλο το σώμα του παραπέμπει σε μεταλλική επιφάνεια. Πρόσωπα σιληνών και άλλων ζώων κάτω από τις λαβές στο άνω μέρος του σώματος μεταλλικών σκευών, που πολλές φορές λειτουργούν ως προχοές, θυμίζει το απεικονιζόμενο δίπλα ακριβώς από τη μία λαβή πρόσωπο του Βορέα με μορφασμό φυσήματος και άρα μισάνοιχτο συσφιγμένο στόμα.[210] Το προεξέχον στόμα είναι χαρακτηριστικό και στα χάλκινα παραδείγματα. Αν τα δει κανείς από την πλάγια πλευρά, τα πρόσωπα βρίσκονται στην ίδια θέση με του Βορέα, ενώ το σουφρωμένο στόμα που έχουν μοιάζει σαν να

---

[205] Από τον τάφο 98. Ure 1927, 63 αρ. κατ. 102.91 πίν. XIX.

[206] Για την αττική λήκυθο: Αβρονιδάκη 2007, 93 πίν. 72β. BAPD 208880. Για ένα Αιμώνειας τεχνοτροπίας έργο: Kathariou 2007, 21-22 αρ. κατ. 10 εικ. 9a-c .

[207] Εντάσσεται από την ίδια στην κατηγορία: "*Kabiren artigen Figuren*".

[208] Trendall 1967, 65 αρ. κατ. 124 πίν. 7e. CVA Museo Nazionale di Taranto IV, Italia LXX, Lo Porto 1998, πίν. 37.1-2, 38.3. Το σχήμα της καθισμένης σε βράχο γυναίκας, που κρατά στεφάνι στα χέρια της, απομονώνει το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών σε μελανόμορφο καλυκωτό κρατήρα που φυλάσσεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης με αρ. ευρ. 2026, επιστρέφοντας στο πρωτότυπο μοτίβο των αρχών του 5ου αι. π.Χ. Η γυναίκα, ωστόσο, δεν είναι γελοιογραφημένη ούτε ημίγυμνη, όπως η Αφροδίτη του σκύφου και ο Ερμής της απουλικής οινοχόης. Για το αγγείο βλ. ΚΗ Ι, 111 Μ26, πίν. 55.2-3. Ure 1945, 25 πίν. 7.6a-b. Bedigan 2008, αρ. κατ. 44.

[209] Για άλλα βοιωτικά αγγεία του 5ου- 4ου αι. π.Χ, που φέρουν χαρακτηριστικά μεταλλικών σκευών βλ. Ure και Ure 1933, 31-32. Αβρονιδάκη 2007, 33.

[210] Πρβλ. Ανδρόνικος 1984, 146-147 εικ. 104-105 (χάλκινη situla).

φυσάει. Ήταν για αυτό ιδανικά πρότυπα για την απεικόνιση της προσωποποίησης του βόρειου ανέμου.

Επηρεασμένη από την αττική αγγειογραφία της κλασικής περιόδου είναι η παράσταση 3057 του Μονάχου, η οποία αναφέρεται πιθανότατα στην επικείμενη μύηση του Ηρακλή **(Η35 εικ. 44)**.[211] Ίδια ερμηνεία έχει δοθεί και σε εκείνη της β' όψης του αττικού ερυθρόμορφου σκύφου των Βρυξελλών, στην οποία ο Ηρακλής, ο οποίος φορά μόνο ιμάτιο και είναι γενειοφόρος, κρατά κλαδιά και δάδα στέκεται μπροστά από μία άλλη γενειοφόρα μορφή, η οποία κρατά με τα δύο χέρια της επίσης δάδες και είναι ενδεδυμένη με χιτώνα και ιμάτιο. Μπροστά από τον Ηρακλή εικονίζεται το ρόπαλό του. Πίσω από τον δαδοφόρο υπάρχει ένας αγένειος ιματιοφόρος που κρατά και αυτός δάδα, προς τον οποίο έχει γυρισμένο το κεφάλι. Ο νέος ταυτίζεται με τον Ιόλαο και ο δαδοφόρος με τον Εύμολπο ή τον Διόνυσο.[212] Η αττική ιματιοφόρος εμφάνιση του Ηρακλή με τα κλαδιά στο χέρι και το ρόπαλο συνιστά πρότυπο για τα χαρακτηριστικά των δύο ακραίων μορφών του καβιρικού σκύφου. Στην ανδρική της δεξιάς άκρης για το κλαδί στο χέρι, στην αριστερή για το ρόπαλο. Η διάταξη των μορφών είναι σχεδόν ίδια. Οι δύο από αριστερά βρίσκονται σε εγγύτητα, ενώ η τρίτη στέκεται καταντικρὺ τους σε απόσταση. Η εγγύτητα στην περίπτωση του καβιρικού σκύφου μπορεί να δείχνει τη συγγένεια μεταξύ του ροπαλοφόρου και της γυναίκας. Αξιοσημείωτη είναι η όμοια επιλογή της ενδυμασίας των κατά σειρά εικονιζόμενων: ιματιοφόρος, μορφή με χιτώνα, ιματιοφόρος. Στη θέση του Διονύσου, γνωστού για τη θηλυπρέπεια του, εικονίζεται στον καβιρικό σκύφο γυναίκα.

Ι.4. Τα αμφισβητούμενα αγγεία

Πρόσφατα, η Karin Schlott στην εμβριθή διατριβή της χαρακτήρισε κίβδηλες τις ζωγραφικές επί δεκαετίες θεωρούμενες αυθεντικές παραστάσεις κάποιων καβιρικών αγγείων ή υπέβαλε αμφιβολίες σχετικά με τη γνησιότητα άλλων.[213] Η άποψή της στηρίχθηκε κυρίως στην πρωτοτυπία των απεικονιζόμενων μοτίβων αλλά και σε ιστορικές αντικρουόμενες ως προς τη γνησιότητα των παραστάσεων δηλώσεις ειδικών, στερούμενη εικονογραφικής ανάλυσης. Η συμβολή της είναι, ωστόσο, σημαντική για τον επαναπροσδιορισμό της χρονολόγησης κυρίως των αγγείων αυτών. Παρακάτω παρατίθενται βάσιμα σχετικά στοιχεία, από τα οποία προκύπτει πως οι εν λόγω παραστάσεις είναι αρχαίες.

[211] Η παράσταση έχει συσχετιστεί με μυθικό επεισόδιο της αιχμαλωσίας του Ηρακλή και την υπηρεσία του στην Ομφάλη, βασίλισσα της Λυδίας, ως δούλου.
[212] BAPD 207745. CVA Bruxelles II: Musées Royaux d'Art et d'Histoire (cinquantenaire), Bruxelles, 9, Mayence και Verhoogen 1937, πίν. 18.1, όπου ο νέος ταυτίζεται με τον Ιόλαο και ο άνδρας με τις δύο δάδες με επιφύλαξη με τον Εύμολπο.
[213] Schlott 2021, 292-410.

Ι.4.1. Καβιρικός σκύφος 3286 του Βερολίνου

Η α' όψη του χαμένου κατά τον β' παγκόσμιο πόλεμο καβιρικού σκύφου του Βερολίνου με παράσταση της ένταξης του Πάνα στην καβιρική λατρεία με εισηγητή τον πατέρα του Ερμή παρουσία μιας γυναίκας, που ερμηνεύεται ως η Μεγάλη Μητέρα ή Δήμητρα Καβειραία,[214] μιας αυλητρίδας και δύο χορευουσών μορφών σώζεται μόνο από δύο σχέδια των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα, τα οποία διαφέρουν μεταξύ τους ελάχιστα.[215] Αυτή και η αυλητρίδα της β' όψης θεωρήθηκαν μοντέρνες επιζωγραφίσεις στο αυθεντικό αγγείο αφενός λόγω της παράξενης τεχνικής τους αλλά της «πρωτοφανούς» εικόνας της μύησης του Πανός, που δεν απαντά αλλού στη βοιωτική ή άλλη ελληνική αρχαία παράδοση και αποδίδεται στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών **(Η38 εικ. 45)**. Οι μορφές, όπως επισημαίνει η Bruns, που δεν είναι γελοιογραφικές δεν είναι και μελανόμορφες, όπως οι περισσότερες καβιρικές, αλλά φυσιοκρατικές και εκτελεσμένες με την τεχνική του περιγράμματος με γκρι-μαύρο χρώμα.[216] Έτσι, η αυλητρίδα της β΄ όψης που ήταν αποδοσμένη με την παραπάνω τεχνική διαφοροποιείται από τους μελανόμορφους και γελοιογραφικούς συμποσιαστές, για τη γνησιότητα των οποίων δεν ετέθη αμφιβολία, δημιουργώντας έκδηλη αντίθεση. Μοντέρνες έκρινε τις σε περίγραμμα μορφές το 1932 ο Neugebauer, άποψη που αναθεωρήθηκε από τον Kern το 1937 με νέα δημοσίευση, αφού οι παραστάσεις εξετάστηκαν από τη συντηρήτρια του μουσείου του Βερολίνου και διαγιγνώθηκαν αρχαίες.[217] Το 2012 η Schöne-Denkinger επανέφερε το ζήτημα προτάσσοντας ως επιχειρήματα υπέρ της πλαστότητάς τους τα πρωτότυπα εικονογραφικά στοιχεία όπως το ραβδί και το ιμάτιο του Πάνα, αφού ο θεός κρατά πάντα λαγωβόλο και φορά σύμφωνα με εκείνη μόνο δορά.[218] Την άποψη επεξέτεινε η Schlott το 2021.[219]

Εικονογραφικά η παράσταση δεν είναι ιδιαίτερα πρωτότυπη, αν εξαιρεθούν οι πρωταγωνιστές, Πάνας και Ερμής. Το εξωτερικό περιβάλλον, που λαμβάνει χώρα η

---

[214] Για τη γνωστή από τις πηγές συλλατρεία της με τους Καβίρους (Παυσ. 9.25.5) την ταύτισε με τη Μεγάλη Μητέρα ο Kern 1937, 466 και ο Schachter 1986, 90. Ο τελευταίος έλαβε υπόψιν του και την ευρισκόμενη μόνο στη Βοιωτία λατρευτική της συνύπαρξη με τον Πάνα (Πινδ. *Πυθ.* 3.77. Παυσ. 9.25.3). Schachter 2003, 125. Βασιζόμενη στον ιδρυτικό μύθο του ιερού (Παυσ. 9. 25.6) η Daumas 1998, 68 είδε τη Δήμητρα Καβειραία.

[215] Πρόκειται για τη κρατούσα ερμηνεία της παράστασης και όπως θα φανεί από τα εικονογραφικά της πρότυπα μάλλον τη σωστή. Schachter 1986, 90-91. Schachter 2003, 125. Αβρονιδάκη 2007, 106, 122-123. Sabetai 2019, 10. Η Daumas την εξήγησε ως ιερό γάμο με νύφη την από εκείνη ταυτιζόμενη με τη Δήμητρα Καβειραία μορφή, η οποία θα προσωποποιούσε κάθε μύστη. Daumas 1998, 64-65, 68. Για τα δύο σχέδια βλ. Kern 1937, 470 εικ. 2-3. KH I, 107 εικ. 5-6. Schlott 2021, 392-394 εικ. 50-51.

[216] "*mit matter grauschwarzer Farbe*" KH I, 106 M4.

[217] Για την πρώτη άποψη: Neugebauer 1932, 138. Για τη δεύτερη: Kern 1937, 467.

[218] Schöne-Denkinger 2012, 146.

[219] Schlott 2021, 392-397. Το επιχείρημα πως τα φτερά στον πέτασο του Ερμή σε συνδυασμό με τον χιτωνίσκο και τα φτερωτά σανδάλια απαντούν μόνο στη ρωμαϊκή τέχνη ως μέρος της εμφάνισης του Mercurius είναι ανεδαφικό, καθώς έτσι εικονίζεται ο θεός ήδη από τη μελανόμορφη αττική αγγειογραφία. Schlott 2021, 396. Βλ. BAPD 330986. Με την εν λόγω ενδυμασία και ιμάτιο, όπως στη χαμένη παράσταση, εικονίζεται πίσω από σάτυρο στο κορυφαίο αττικό έργο του Ζ. του Βερολίνου. Isler-Kerényi 2015, 43, 45-46 εικ. 20. BAPD 201809. Μόνο με φτερωτό πίλο, ιμάτιο και χιτωνίσκο αλλά όχι φτερωτά σανδάλια εικονίζεται στις δύο όψεις της ερυθρόμορφης κύλικας-σκύφου του Ζ. του Άργου 1407 του ΕΑΜ **(Ε7 εικ. 201)**.

τελετή, δηλώνεται με λοφίσκους ή εξάρματα εδάφους, που όπως τα βράχια του καβιρικού του σκύφου της Βοστώνης 99.533 **(Η9 εικ. 49)**, ο οποίος ανήκει σε αυτό το εργαστήριο, αποδίδονται σε περίγραμμα γεμισμένα με στιγμές.[220] Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, που φιλοτέχνησε την εικόνα έχει δημιουργήσει και άλλες με παρόμοιο θέμα αλλά διαφορετικούς ήρωες. Η μύηση του Ηρακλή ή η παράδοση του Αχιλλέα από τον πατέρα του Πηλέα στον Χείρωνα αποτελούν σχετικά έργα του **(Η35, Η31 εικ. 44, 160)**. Το σχήμα του ώριμου με τον νέο ή πατέρα και υιού συμφωνεί με το εκείνο του Καβίρου/Παίδα, που έχει απεικονίσει το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Προϋπόθεση, για την επινόηση μιας τέτοιας εικόνας, θα ήταν η βαθιά γνώση της αρχαίας λατρείας και η ικανότητα σύλληψης ταιριαστών με αυτή συσχετισμών.[221]

Από δύο νοητά τμήματα αποτελούμενα από τρεις μορφές συγκροτείται η παράσταση της α' όψης, από τη θεϊκή πιθανότατα τριάδα και εκείνη με τους ορχούμενους.[222] Η διάταξη των πρώτων τριών μορφών, της ταυτιζόμενης με τη Μητέρα, του Πανός και του Ερμή θυμίζει εκείνη της α' όψης του καβιρικού σκύφου της Βοστώνης με την Ήρα, την Αφροδίτη και πάλι τον Ερμή αλλά και του καβιρικού σκύφου του Μονάχου. Η μεσαία μορφή κρατά ή πρόκειται να λάβει πάντα κάποιου είδους κλαδί και εικονίζεται αντωπά προς μία άλλη, δύο φορές προς τον Ερμή. Η Schlott σημείωσε την ομοιότητα στη σχεδίαση του ανεμίζοντος ιματίου και του σώματος του Ερμή των δύο έργων.[223] Από τα παραπάνω γίνεται φανερό πως είναι πολύ πιθανό ο ίδιος νους να συνέλαβε την ιδέα δόμησης των εικόνων με δεδομένο πως ο υποτιθέμενος ικανός αγγειογράφος του 19ου αιώνα (πριν το 1895) δεν γνώριζε πως τα τρία αυτά αγγεία ανήκουν στο ίδιο εργαστήριο, εφόσον η δημοσίευση της Bruns έγινε το 1940. Ακόμα και αν δεχτεί κανείς πως διέθετε τις απαιτούμενες μυθολογικές γνώσεις, ικανότητα στη διάκριση των διάφορων στυλ και την αναγνώριση ζωγράφων, αρετές που θα συνέβαλαν στη δημιουργία μιας συγγενούς με την καβιρική παράδοση παράστασης κίβδηλης, υπάρχουν και άλλοι λόγοι που καθιστούν την άποψη πως οι μορφές ήταν αρχαίες πιο ισχυροί.

Για τη σχεδίαση των δύο τμημάτων της σε περίγραμμα παράστασης του Βερολίνου το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών χρησιμοποίησε διαφορετικά εικονογραφικά πρότυπα της βοιωτικής και της αττικής παράδοσης. Η παράδοση μυστηριακών συμβόλων από τη θεότητα στον νεοφώτιστο εικονίζεται νωρίτερα στον επίσης χαμένο αλλά γνωστό από φωτογραφίες βοιωτικό ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ.

---

[220] Πρβλ. χωρίς περίγραμμα αλλά με στιγμές στον καβιρικό σκύφο του Βερολίνου 3159 και στον 968.181 του Τορόντο του ίδιου εργαστηρίου **(Η19, Η44 εικ. 154, 169)**.

[221] Το σχήμα αντανακλά τα έθιμα των διαβατήριων τελετών των εφήβων του Καβιρίου, θεωρία που ανέπτυξε πρώτη η Λεμπέση τη δεκαετία του ᾽90. Λεμπέση 1992, 7-8. Αβρονιδάκη 2007, 106, 122-123. Sabetai 2019, 10 και παρακάτω σελ. 178-179. Υπάρχει ακόμα και στον ιδρυτικό μύθο του ιερού, σύμφωνα με τον οποίο, η Δήμητρα Καβειραία δίδαξε τις μυητικές τελετές στον Προμηθέα και τον Αιτναίο, τους δύο Καβίρους, που είχαν σχέση πατέρα γιου. Παυσ. 9.25.6. Αυτούς συσχέτισε ο Schachter 1986, 88-89 με τους λατρευόμενους βάσει των επιγεγραμμένων αγγείων και χάλκινων ειδωλίων Κάβιρο και Παίδα. Το ίδιο έκανε και με τον Ερμή και τον Πάνα της χαμένης καβιρικής παράστασης. Schachter 2003, 125.

[222] Ο Schachter υπέθεσε, μάλιστα, πως μαζί με την πίσω όψη ενδέχεται να αποτελούν τρεις μεμονωμένες νοηματικά εικόνες, οι οποίες αναφέρονται σε τρία διαφορετικά καβιρικά δρώμενα: τη μύηση, τον χορό και την οινοποσία. Schachter 1986, 90. Schachter 2003, 125.

[223] Schlott 2021, 395.

της Κρίσης του Πάριδος **(εικ. 46)**.[224] Η Δήμητρα, κρατά στο ένα προτεταμένο χέρι στάχυα, τα οποία πρόκειται να λάβει ο Τριπτόλεμος με το δεξί του χέρι, το οποίο βρίσκεται σε μικρή απόσταση από εκείνο της θεάς. Στην άλλη άκρη στέκεται η Κόρη κρατώντας δύο δάδες. Η μυστηριακή τριάδα αποτελεί σχήμα, μάλλον, επαναλαμβανόμενο. Η παράσταση αποτέλεσε πρόδρομο εκείνων του χαμένου σκύφου και του σκύφου του Μονάχου, εμπνευσμένη πιθανότατα από αττικά πρότυπα, όπως ο ερυθρόμορφος σκύφος Α10 των Βρυξελλών.[225] Η επικείμενη χειραψία, τα στάχυα που αντιστοιχούν στα κλαδιά, το σκήπτρο της Δήμητρας που ανακαλεί το ραβδί του Πανός, το άροτρο του Τριπτόλεμου και ο τρόπος που το κρατάει παραπέμπουν στον Ηρακλή με το ρόπαλο του σκύφου του Μονάχου.[226] Ο νεοεισαχθείς στη λατρεία Πάνας φορά, όπως ο Τριπτόλεμος, μόνο ιμάτιο.[227] Το αγγείο ήταν, όμως, γνωστό από τον 19ο αι., θα μπορούσε επομένως να έχει αποτελέσει μια από τις πηγές έμπνευσης του αντιγραφέα. Η δεξίωση μεταξύ θεών είναι ένα θέμα που απαντάται και στην περίπου σύγχρονη αττική αγγειογραφία από τον Ζ. του Κάδμου (420/410 π.Χ), όμως το έργο που σώζεται δεν έχει καμία εικονογραφική σχέση με την απολεσθείσα παράσταση.[228] Λείπει, εκτός των άλλων, το τριαδικό της θεϊκής συνάντησης, που υπάρχει στον βοιωτικό σκύφο του Ζ. της Κρίσης του Πάριδος.

Η χειραψία του Ερμή με ένα μειξογενές ον και ορχούμενους πίσω από αυτήν τη σκηνή δεν είναι πρωτότυπη στη βοιωτική παράδοση. Εικονίζεται στο εσωτερικό μελανόμορφης κύλικας του Λούβρου των αρχών του 5ου αι. π.Χ **(Α27 εικ. 47)**.[229] Ο Ερμής φορά χιτωνίσκο, δορά και φτερωτά υποδήματα, κρατά με το ένα του χέρι το κηρύκειο και με το άλλο να πιάνει το χέρι ενός άνδρα με ουρά που στέκεται καταντικρύ του. Πίσω από τον εν μέρει ζωόμορφο ή μασκαρεμένο σε ζώο άνδρα χορεύουν δύο φτερωτές μορφές. Η σκηνή αποτελεί μέρος της παράστασης στην οποία εικονίζεται ο Ηρακλής με το ρόπαλό του να κάθεται σε βράχο απέναντι από μια καθιστή σε δίφρο ανδρική μορφή με κράνος, μάλλον τον θεό Άρη. Αυτούς

[224] Lullies 1940, 13 αρ. κατ. 3 πίν. 10.2, 11.1. Αβρονιδάκη 2007, 26.
[225] BAPD 207745.
[226] Ένα από τα επιχειρήματα για τη μη γνησιότητα της παράστασης είναι, όπως προαναφέρθηκε, και το μακρύ ραβδί του Πανός, που θεωρήθηκε παράταιρο. Schöne-Denkinger 2012, 146. Schlott 2021, 396. Έχει το μήκος του σκήπτρου της Δήμητρας του ερυθρόμορφου σκύφου του Ζ. της Κρίσης του Πάριδος. Η βακτηρία που κρατά και ο Χείρωνας στον σκύφο του Βρετανικού Μουσείου του ίδιου εργαστηρίου, δεν απαντάται επίσης πουθενά αλλού στην ελληνική τέχνη **(εικ. 160)**. Ο Αχελώος του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου εικονίζεται όπως ποτέ άλλοτε με βακτηρία **(εικ. 14)**, δείγμα επιρροής από τη μορφές όπως ο σάτυρος του ερυθρόμορφου δίνου F2402 του Βερολίνου του Ζ. του Δίνου (BAPD 215255). Η ράβδος με την κύρτωση προς τη μια μεριά απαντάται και στον προαναφερθέντα σκύφο με τον Χείρωνα και στην αττική αγγειογραφία ως ποιμενικό όπλο των πυγμαίων (κάποιοι προστρέχουν στη μάχη καβάλα σε αίγες (Harari 2004, 166), με το οποίο πολεμούν κατά των γερανών στο αγγείο François (BAPD 300000). Για αυτό βλ. και παρακάτω σελ. 156. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται σε αττικές παραστάσεις κώμου: Kurtz και Boardman 1986, εικ. 22b και 32.
[227] Η αττική απεικόνιση μορφής με κέρατα αίγας και ιμάτιο, που πιθανότατα επηρέασε, όπως σωστά παρατήρησε η Schlott, την αντίστοιχη του Αχελώου του καβιρικού σκύφου 3284 του Βερολίνου, αποδεικνύει πως ο εν λόγω Πάνας δεν είναι το μόνο αιγόμορφο ενδεδυμένο με ιμάτιο μυθικό υβρίδιο. BAPD 230396. Schlott 2021, 255-256.
[228] BAPD 215695. Κεφαλίδου 2005-2006, 18-20 εικ. 3. Isler-Kerényi 2015, 192-195 εικ. 103. Heinemann 2016, 456 εικ. 308.
[229] Schauenburg 1970, 36 πίν. 18. LIMC VI, J.-R. Gisler 1992, λ. Prometheus, 541 αρ. κατ. 71 πίν. 426. Kilinski 1990, 58 σημ. 42.

περιστοιχίζουν μορφές παράξενες φτερωτές, ή με φτερωτά υποδήματα και άλλοτε με ουρές να χορεύουν ή να αλληλοεπιδρούν. Πρόκειται πιθανότατα για την εισαγωγή του Ηρακλή στον Όλυμπο, απεικόνιση μοναδική μέχρι στιγμής στη βοιωτική αγγειογραφία, αλλά όχι στην αττική. Έτσι ερμηνεύεται παράσταση ληκύθου της ομάδας του Λεάγρου, στην οποία ο Ηρακλής στέκεται όρθιος μεταξύ θεών, όπως ο Ερμής και ο Άρης, οι οποίοι κάθονται σε ογκόλιθους. Η σύναξη θεών στον Όλυμπο αποδίδεται αυτήν την περίοδο με εκείνους καθισμένους.[230] Η μελανόμορφη όλπη του Άμαση, στην οποία εικονίζονται όρθιοι ο πατέρας Δίας υποδεχόμενος με χειραψία τον γιο του Ηρακλή στον Όλυμπο παρουσία του Άρη και ενός νέου με φτερωτά υποδήματα στον Όλυμπο, μοιάζει αρκετά συγγενική με τη βοιωτική παράσταση, ιδίως με τη σκηνή στην οποία ο Ερμής πιάνει το χέρι του απέναντί του στεκόμενου με ουρά.[231] Πίσω από τον Ηρακλή εικονίζεται ένας νέος με χιτωνίσκο και φτερωτά σανδάλια και πίσω από τον Δία, μάλλον ο Άρης ένοπλος.

Ο άνδρας με την ουρά και τα φτερωτά υποδήματα της βοιωτικής κύλικας φαίνεται σαν να αποτελεί εικονογραφικό προϊόν σύμμειξης του νέου με τα φτερωτά υποδήματα και του Ηρακλή με τη λεοντή πάνω από τον χιτωνίσκο του, η ουρά της οποίας ανακαλεί εκείνης του πρώτου. Είναι χαρακτηριστικό πως στην παράσταση ο συνδυασμός φτερωτών υποδημάτων και ουράς δεν βρίσκεται σε άλλη μορφή του αγγείου. Αν ευσταθεί η υπόθεση, τότε ο Ερμής της παράστασης δεξιώνεται όχι με τον Ηρακλή, αλλά με έναν νεαρό με ουρά, ανταποκρινόμενος ίσως στο αττικό σχήμα πατέρα-γιου, Δία-Ηρακλή.[232] Η χρονολόγησή της κύλικας στις αρχές του 5ου αι. π.Χ, περίοδο που συστάθηκε η λατρεία του Πανός στην Αττική και πιθανόν στη Βοιωτία, αποτελεί ισχυρή ένδειξη πως πρόκειται για μια πρωτομορφή του Πανός και κατ' επέκταση την εισαγωγή του στο ελληνικό πάνθεο. Πάντως, τα πιασμένα χέρια των δύο τους δηλώνουν χειραψία, παρότι αποδοσμένη όχι με ιδιαίτερα εύγλωττο τρόπο, και όχι πάλη ή μάχη, καθώς το μοτίβο απαντά στο θέμα της εισαγωγής του Ηρακλή στον Όλυμπο μεταξύ πατέρα και γιου, παραλλασσόμενο στο βοιωτικό αγγείο. Στην παράσταση, συνεπώς, εικονίζονται δύο διαβάσεις.

Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών αντικατέστησε τον νέο με ουρά με τον Πάνα και τοποθέτησε το θέμα των χορεύοντων χωρίς φτερά μορφών του πίσω από την Ερμή.[233] Η άντληση του μοτίβου από το εν λόγω ή άλλο παρεμφερές έργο έγινε πιθανότατα γιατί οι δύο παραστάσεις έχουν κοινό θέμα, την εισαγωγή ενός νέου σε έναν καινούργιο τόπο, μια άλλη κατάσταση, μια διάβαση. Ο χιουμοριστικός τόνος που δίνεται από το γελοιογραφημένο συμπόσιο της β' όψης του καβιρικού σκύφου,[234] που σωστά ο Schachter θεώρησε συνέχεια της πρώτης, εκφραζόμενης ενδεχομένως από τη φυσιοκρατική και σε περίγραμμα αυλητρίδα, εκπροσωπείται στην κύλικα από τον σάτυρο του μεταλλίου. Η εικονογραφική και θεματική αυτή συγγένεια συνιστά ακράδαντο επιχείρημα για τη γνησιότητα της χαμένης παράστασης, διότι το αγγείο

[230] BAPD 306184.
[231] Για τη λήκυθο: BAPD 302354. Για την όλπη: BAPD 310460.
[232] Ο Ερμής δεξιώνεται ανακεκλιμένος με τον Ηρακλή σε αττικό μελανόμορφο σκύφο του Ζ. του Θησέα. BAPD 351545. Φριτζίλας 2006, 54, 55, 80 αρ. κατ. 142 πίν. 38.142.
[233] BAPD 9026111.
[234] Βλ. παραπάνω σημ. 222.

δημοσιεύτηκε το 1970 και μέχρι το 1990 θεωρούταν αττικό. Επιβεβαιώνει, παράλληλα, πως η μελανόμορφη κύλικα είναι βοιωτική.

Ο Ερμής με τον γιο του, Πάνα, εικονίζονται μαζί και σε αττική μελανόμορφη οινοχόη ιδιωτικής συλλογής (490-480 π.Χ) **(εικ. 48)**.[235] Ενδιαφέρον είναι πως, παρά το ότι σε αυτήν την παράσταση ο Πάνας εικονίζεται ως όρθιος τράγος, καθώς πρόκειται για μια από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του, φορά μόνο ιμάτιο περασμένο από τους ώμους του και κρατά μια μακριά ράβδο με κόμπους. Οι επάλληλοι κόμποι του κορμού της ράβδου του σκύφου ενδέχεται να αποτελούν μεταγενέστερη παρέμβαση ή κάποιο λάθος στο σχέδιο. Πατέρας και γιος εικονίζονται αντωπά, όπως στην καβιρική παράσταση. Το αγγείο δημοσιεύτηκε το 2003.

Συνάφεια στη σχεδίαση του άλλου μισού τμήματος της εικόνας του σκύφου 3286 του Βερολίνου παρατηρείται με την παράσταση του μελανόμορφου χου 57 του Μονάχου, παρ'ότι η ιδέα της απεικόνισης ορχούμενων δίπλα στους δεξιώμενους προήλθε από την προαναφερόμενη μελανόμορφη κύλικα **(Θ4 εικ. 49)**. Με τα υψωμένα χέρια, όπως η αριστερή μορφή του εν λόγω μέρους του χαμένου σκύφου, που δεν απαντούν πουθενά αλλού στη βοιωτική αγγειογραφία,[236] εικονίζεται το αγόρι της παράστασης του χου. Είναι στραμμένες και οι δύο προς τα δεξιά. Μπροστά τους στέκεται μια μορφή που έχει τον ίδιο προσανατολισμό. Στην περίπτωση του σκύφου πρόκειται για γυναίκα, όπως συμπεραίνει από την ενδυμασία της η Bruns -χιτώνας, ιμάτιο και κάποιου είδους κάλυμμα κεφαλής-. Η ίδια εικάζει πως θα έπαιζε διπλό αυλό.[237] Αν δεχτεί κανείς την υπόθεση, τότε και η στάση της με τη δεύτερη μορφή του χου θα είναι παρεμφερής, καθώς και αυτή έχει τα χέρια κοντά στο ύψος του στόματος κρατώντας δύο αγγεία, από το ένα εκ των οποίων πίνει. Προς τα αριστερά είναι στραμμένες οι δύο ακραίες μορφές των δύο παραστάσεων, αντίθετα από τις δύο προηγούμενες, που απεικονίζονται ορχούμενες σε διαφορετικές, ωστόσο, στάσεις. Η συγγένεια ως προς τη διάταξη και τη στάση των μορφών των παραστάσεων ενισχύει την άποψη πως η παράσταση είναι αρχαία.

Ο χους του Μονάχου ήταν ένα αταύτιστο ως προς την καταγωγή του αγγείο μέχρι πρότινος. Χρονολογήθηκε στο α' μισό του 5ου αι. π.Χ, προφανώς επειδή είναι μελανόμορφο. Τώρα θεωρείται αττικό και τοποθετείται χρονικά κοντά στο 430 π.Χ.[238] Είναι, όμως, βοιωτικό, όπως φαίνεται από το μοτίβο της πόσης κρασιού του μεσαίου κωμαστή από την οινοχόη και όχι από την κύλικα που κρατά, το οποίο δεν υπάρχει σε καμία άλλη αγγειογραφική παράδοση παρά μονάχα της Βοιωτίας.[239] Το σχήμα του κωμαστή που χορεύει σκυμμένος πάνω από ένα αγγείο είναι σχεδόν ίδιο με εκείνο του μεταλλουργού πάνω από το πύραυνο του μελανόμορφου και μάλλον βοιωτικού σκύφου της Ριτσώνας, που βρέθηκε στις εκεί ανασκαφές και δημοσιεύθηκε

[235] BAPD 9026111. Aston 2011, 115 εικ. 24. Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο: Padgett, J. M. (επιμ.). 2003. *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton, 353-355 αρ. κατ. 99.

[236] Εξαίρεση αποτελεί το θραύσμα καβιρικού σκύφου Α 356 της Θήβας, το οποίο φαίνεται να εικονίζει έναν πυγμαίο με υψωμένα τα χέρια. ΚΗ IV, 43 αρ. κατ. 80 πίν. 6.5. Schlott 2021, αρ. κατ. 80. Βρέθηκε στις μεταπολεμικές ανασκαφές του ιερού, οπότε αποκλείεται να υπήρξε πρότυπο για την αντιγραφή της χαμένης παράστασης του Βερολίνου.

[237] ΚΗ I, 107. Την άποψη δέχεται και ο Schachter 1986, 90.

[238] Vierneisel και Kaesar 1990, 446 εικ. 81.20 (B. Gossel-Raeck). Knauss και Wünsche 2004, 432 εικ. 48.2 (Schmölder-Veit). Schmidt 2005, 152 εικ. 75.

[239] βλ. παρακάτω σελ. 284.

το 1927 **(Β3 εικ. 2)**. Παρότι το ένα θέμα ανάγεται στα μέσα του 6ου αι. π.Χ και το άλλο στις αρχές του 5ου αι. π.Χ, το αγγείο χρονολογείται κοντά στο 400-390 π.Χ, όπως θα φανεί παρακάτω. Γίνεται εύκολα αντιληπτό πόσο απίθανο θα ήταν να γνώριζε ο αντιγραφέας του 19ου αι. όλες αυτές τις λεπτομέρειες ακόμα και αν είχε δει αυτόν τον χου, πράγμα μάλλον αδύνατο, αφού έως το 1964 ανήκε στην ιδιωτική συλλογή του Hans von Schoen, οπότε και δωρίστηκε στο κρατικό μουσείο του Μονάχου, παραμένοντας αδημοσίευτος μέχρι το 1990.

Η παράταιρη τεχνοτροπία της α' όψης και της αυλητρίδας της πίσω προκαλεί εντύπωση. Με δεδομένο πως ο αντιγραφέας θα είχε σκοπό η παράσταση να μη σπείρει καμία υποψία πλαστότητας, να είναι όσο το δυνατόν πιο συναφής με την αρχαία μελανόμορφη της πίσω όψης, δεν θα είχε λόγο να χρησιμοποιήσει διαφορετική τεχνοτροπία και φυσιοκρατικό στυλ, που θα ακύρωνε με μιας όλη την προσπάθειά του. Ο σχεδιασμός των μορφών σε περίγραμμα με γκρι-μαύρο χρώμα σε συνάρτηση με το φυσιοκρατικό στυλ τους παραπέμπουν στα ερυθρόμορφα έργα του εργαστηρίου. Σώζεται ο κωδωνόσχημος κρατήρας 1393 του ΕΑΜ και ο σκύφος 1406 του ίδιου μουσείου φέρει στη μία του πλευρά παράσταση εκτελεσμένη από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών **(Ε13 εικ. 225)**.[240] Σε αυτά τα έργα οι μορφές εικονίζονται φυσιοκρατικές. Τα σγουρά μαλλιά και γένια τους, το σχήμα των ματιών, η μη απόδοση των αυτιών, που επικαλύπτονται από την κόμμωση, είναι χαρακτηριστικά της ερυθρόμορφης τεχνικής του εργαστηρίου. Οι ολιγάριθμες πτυχώσεις στις παρυφές των ιματίων του Ερμή, του Πάνα και της ταυτιζόμενης με τη Μεγάλη Μητέρα γυναίκας ανακαλούν εκείνες του ιματίου του Οδυσσέα στον καβιρικό σκύφο G249 της Οξφόρδης και εκείνων των πυγμαίων στη μία εκ των παραστάσεων γερανομαχίας του καβιρικού σκύφου του Βερολίνου 3159 **(Η12, Η19 εικ. 194, 154)**. Ομοιότητα με την άκρη του ιματίου του Ερμή διέκρινε η Αβρονιδάκη στην τοξωτή απόληξη του ιματίου του Έρωτα της μιας όψης του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 του ΕΑΜ.[241] Τα παράξενα, κοντά και γυρισμένα προς τα πίσω κέρατα του Πανός θυμίζουν την απόδοση των αυτιών του κρυμμένου πίσω από τον βράχο σατύρου του ίδιου αγγείου. Ο υπόλοιπος σχεδιασμός του σώματός του μοιάζει να είναι επηρεασμένος από την απόδοση του τραγοπόδη θεού στη μία όψη του ερυθρόμορφου σκύφου του Ζ. του Χορεύοντος Πανός, στην οποία κρατά τύμπανο και είναι όρθιος.[242]

Το ιματίδιο που καλύπτει το κέντρο του κεφαλιού της ταυτιζόμενης με τη Μεγάλη Μητέρα μορφής αποτελούμενο από δύο-τρεις πτυχώσεις δεν είναι επίσης ξένο προς το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, όπως λανθασμένα υποστηρίχθηκε **(εικ. 50)**.[243] Με τόσες πτυχώσεις στο ίδιο σημείο αλλά διαφορετικό σε μάκρος εικονίζεται και στο κεφάλι των δύο γυναικών του καβιρικού σκύφου 427 του ΕΑΜ **(Η1)**. Οι σε κοντινή απόσταση ζωγραφισμένες ως ρόδακες στιγμές εντός των πτυχώσεων του παραπέμπουν στην απόδοση του πέπλου της νύφης του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 του ΕΑΜ και εκείνου των Νηρηίδων της μελανόμορφης σταμνοειδούς πυξίδας CA

[240] Lullies 1940, 21 πίν. 26. Αβρονιδάκη 2007, 25, 35, 97, 111, 118 πίν. 77α. Sabetai 2012β, 121 εικ.1.
[241] Αβρονιδάκη 2007, 97.
[242] Avronidaki 2008, 21, πίν. 4. 3-4. Sabetai 2019, 7-9 εικ. 6a-b. BAPD 1005143.
[243] Schlott 2021, 396.

791 του Λούβρου **(Ε13, Η83)**. Παρόμοιος είναι ο τρόπος απεικόνισής του και από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου στον καβιρικό σκύφο Τ424 του Kassel **(Η4)**, ενώ κοντό φαίνεται να είναι το ιματίδιο, που καλύπτει το κεφάλι της Σάτυρας στο συνανήκον θραύσμα του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ **(Η3)**.[244]

Η συνύπαρξη μιας φυσιοκρατικά αποδοσμένης αυλητρίδας με γελοιογραφικούς συμποσιαστές ή κωμαστές δεν είναι πρωτότυπη για τα καβιρικά δεδομένα. Έτσι εικονίζεται η καθιστή αυλητρίδα του σκύφου των Βρυξελλών του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, ενώ ο Πάνας γελοιογραφικός **(Η40 εικ. 199)**. Συγγενική είναι και η περίπτωση της β' όψης του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ του ίδιου εργαστηρίου με την αυλητρίδα όρθια, φυσιοκρατική να παίζει μουσική γυρισμένη προς δύο γελοιογραφημένους ανακεκλιμένους **(Η52 εικ. 190)**.

Με την τεχνική του περιγράμματος και γεμισμένη με στιγμές είναι αποδοσμένη η μίτρα που φορά η αυλητρίδα του καβιρικού σκύφου 425 του ΕΑΜ, του 1889,0808.2 του Βρετανικού Μουσείου και του 968.181 του Τορόντο από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών **(Η39, Η43, Η44 εικ. 33, 218, 169)**.[245] Εκείνη του χαμένου σκύφου του Βερολίνου φορά στο κεφάλι σάκκο με στιγμές.[246] Ο σάκκος χρησιμοποιείται σε βοιωτικές απεικονίσεις γυναικών εκτελεσμένες με την ερυθρόμορφη κυρίως τεχνική.[247] Με σάκκο χωρίς στιγμές εικονίζεται η όρθια γυναικεία μορφή της β' όψης του κωδωνόσχημου κρατήρα 1393 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Ερυθρόμορφα πρόσωπα γυναικών, που φορούν σάκκους γεμισμένους με στιγμές ζωγραφίζονται σε πώματα αγγείων με μελανόμορφα σώματα ή στο εσωτερικό κυλίκων με εξωτερική ημιμελανόμορφη φυτική διακόσμηση στην «Ομάδα των Αγγείων με τα Γυναικεία Κεφάλια».[248] Τέτοιο κάλυμμα κεφαλής με στιγμές φορά και η Δανάη στη μία όψη των κρατήρων CA 925 του Λούβρου και 12593 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ **(Ε4)**, που το έργο του επηρέασε τα καβιρικά εργαστήρια. Η πρωτότυπη για το εργαστήριο απεικόνιση της αυλητρίδας με σάκκο αντί για μίτρα, ενδέχεται να υπαγορεύτηκε από τη χρήση διαφορετικής τεχνικής. Η απόδοση, όμως, της κόμμωσης της Κίρκης στον μελανόμορφο σκύφο της Οξφόρδης με την τεχνική του περιγράμματος, χωρισμένης σε λωρίδες στις οποίες εσωκλείονται στιγμές είναι παρόμοια με εκείνη του στιγμωτού σάκκου της αυλητρίδας **(Η12 εικ. 51)**.[249] Από τον χρησιμοποιούμενο σε ερυθρόμορφα έργα σάκκο με στιγμές, την τεχνική του περιγράμματος για τις μορφές και το φυσιοκρατικό στυλ γίνεται φανερό, πως το εργαστήριο, θέλησε να φιλοτεχνήσει μια παράσταση που να θυμίζει τα ερυθρόμορφα έργα του.

---

[244] Πρβλ. την κοντή νυφική μάλλον καλύπτρα της Ωρείθυιας στον βοιωτικό ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ. του Άργου 12472 του ΕΑΜ. Το αγγείο συσχετίστηκε με το Καβίριο. Αβρονιδάκη 2007, 41 αρ. κατ. 9, 134-136 πίν. 22.

[245] Ίδιες μίτρες φορούν και οι Νηρηίδες της σταμνοειδούς πυξίδας CA 791 του Λούβρου.

[246] Η μοναδικότητά του μεταξύ των έργων του Ζ. των Μυστών χρησιμοποιήθηκε ως επιχείρημα υπέρ του πλαστού της παράστασης. Schlott 2021, 397.

[247] Εξαίρεση αποτελεί το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου που τον εικονίζει με κάθετες εγχαράξεις χωρίς στιγμές και στα μελανόμορφα έργα του.

[248] Ure 1953. Αβρονιδάκη 2007, 34. Ένα πώμα τέτοιου τύπου βρέθηκε και στο Καβίριο βλ. ΚΗ Ι, 89 πίν. 41.7. Bedigan 2008, αρ. κατ. 652.

[249] Πρβλ. και το πέπλο της νύφης του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 και των Νηρηίδων της σταμνοειδούς πυξίδας CA 791 του Λούβρου του ίδιου εργαστηρίου **(Ε13, Η83 εικ. 225)**.

Η τάση για συνδυασμό δύο τεχνικών υποδηλώνεται και από το πόσο προσφιλή ήταν τα δίγλωσσα -ερυθρόμορφη και ημιμελανόμορφη τεχνική- αγγεία στη Βοιωτία.[250] Το μόνο πλήρως φιλοτεχνημένο από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών ερυθρόμορφο αγγείο είναι δίγλωσσο. Έχει, επιπλέον, επιδείξει την αγάπη του για πειραματισμό αναφορικά με τις τεχνικές, ζωγραφίζοντας με τη μελανόμορφη και την ερυθρόμορφη αλλά και με εκείνη του περιγράμματος (φυτικά και φυσικά σχήματα, όπως βράχους, λόφους κ.ά) και σε μία περίπτωση τη Σιξ **(Ι8 εικ. 67)**.[251] Η εκτέλεση των μορφών του χαμένου σκύφου σε περίγραμμα ανακαλούν και εκείνες των Sam Wide, από τα οποία αντλεί στοιχεία το εν λόγω καβιρικό εργαστήριο. Η ιδέα, όμως, πρέπει να προήλθε από την ερυθρόμορφη τεχνοτροπία, από την οποία διατηρήθηκε μόνο η σχεδίαση σε περίγραμμα και το φυσιοκρατικό στυλ, ώστε η διαφορά με τη μελανόμορφη όψη να μην είναι οξεία. Δεν αποκλείεται η α' πλευρά και η αυλητρίδα να είναι δημιούργημα του ίδιου εργαστηρίου αλλά διαφορετικού ζωγράφου από εκείνου έφτιαξε τους συμποσιαστές της β' όψης, ο οποίος θα ειδικευόταν στα ερυθρόμορφα. Αυτός μπορεί να είναι και ένας λόγος, που η αυλητρίδα δεν εικονίζεται με μίτρα, όπως στις μελανόμορφες παραστάσεις του εργαστηρίου. Η συνεργασία δύο ζωγράφων για ένα αγγείο, έχει, εξάλλου, ορθά ανιχνευθεί και στον ερυθρόμορφο σκύφο 1406 του ΕΑΜ **(Ε13)**, στη μία όψη του οποίου εργάστηκε κάποιος από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών και στην άλλη ο Ζ. του Άργου.[252] Η θεματική -εδώ και τεχνοτροπική- συνέχιση της α' όψης στη β' μέσω μιας μορφής είναι ένα μοτίβο που χρησιμοποιεί το εργαστήριο και στον καβιρικό σκύφο 99.532 της Βοστώνης **(Η29 εικ. 38)**, όπως φάνηκε παραπάνω.[253] Η οικοδόμηση της παράστασης της α' όψης με τον Πάνα και τον Ερμή με πρότυπο μία άλλη (μελανόμορφη κύλικα του Λούβρου) αλλά η υποδιαίρεσή της σε δύο εικονογραφικούς πυλώνες, προερχόμενους από διαφορετικές παλαιότερες ή σύγχρονες βοιωτικές και άλλες αγγειογραφικές παραδόσεις είναι ένα καβιρικό χαρακτηριστικό, εφαρμοσμένο και από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου.[254] Τέλος, η χρήση της τεχνικής του περιγράμματος για την εξ ολοκλήρου σχεδίαση ενός έμψυχου όντος με εκείνη της μελανόμορφης για τις υπόλοιπες μορφές της παράστασης απαντάται και από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ **(Η32 εικ. 233)**. Είναι πολύ πιθανό να εφαρμόζεται μόνο στη γυναικεία μορφή ως αρχαϊστική μετάπλαση του επιθέτου λευκού, που χρησιμοποιούταν μόνο για τη γυναικεία σάρκα. [255]

---

[250] Αβρονιδάκη 2007, 34-35.

[251] Μια σύγκριση με τις μορφές του καβιρικού σκύφου 1889,0808.2 του Βρετανικού Μουσείου και του 968.181 του Τορόντο αρκεί για να επικυρώσει τη σωστή απόδοση της Braun στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών **(Η43, Η44 εικ. 218, 169)**.

[252] Ure 1940-45, 25. Ure 1958, 390-391. Αβρονιδάκη 2007, 95-97.

[253] Υπάρχει ακόμα και στον βοιωτικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα 645 του μουσείου Martin-von-Wagner του Würzburg **(Ε17 εικ. 143)**. Στη μία όψη εικονίζεται διονυσιακή παράσταση, ενώ στην άλλη ο αφηρωισμένος Ηρακλής παρουσία της Αθηνάς και μιας γυναίκας με δάδα. Το διονυσιακό κλίμα μεταφέρεται και στην άλλη πλευρά από τα σταφύλια που μοιάζουν να κρέμονται από το δόρυ της Αθηνάς. Ένα τσαμπί αποπειράται να κλέψει ένα σάτυρος που είναι «σκαρφαλωμένος» πάνω στη μία λαβή του αγγείου. Βλ και τον κάνθαρο του μουσείου Κανελλοπούλου σελ. 281 **(Α8 εικ. 237)**.

[254] Όπως στους καβιρικούς σκύφους **Η10** και **Η41 (εικ. 142, 144)**.

[255] Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών χρησιμοποιεί την τεχνική του περιγράμματος για τις μουσούδες των ημιόνων του καβιρικού σκύφου 424 του ΕΑΜ **(εικ. 181)**. Με επίθετο λευκό το σώμα αυλητρίδας

Ι.4.2. Λέβητας 1967.115.165 του Σικάγο

Το αγγείο ανήκει στη συλλογή αρχαιοτήτων του Πανεπιστημίου του Σικάγο από το 1902. Επομένως, η υποτιθέμενη αντιγραφή της παράστασης θα πρέπει να συντελέστηκε στο τέλος του 19ου ή στις αρχές του 20ου αι. Πρόκειται για σπάνιο σχήμα, το οποίο έχει σώμα λέβητα ή στάμνου χωρίς λαβές, δακτυλιόσχημη βάση όπως οι καβιρικοί σκύφοι και πώμα το οποίο δεν σώζεται. Εντάσσεται στον τύπο των βοιωτικών σταμνοειδών πυξίδων ή των λεβήτων.[256] Συγκολλήθηκε από πολλά θραύσματα, παρότι αρκετά λείπουν. Σώζεται μέρος της μελανόμορφης διακόσμησης σχηματοποιημένων γλωσσών του χείλους και του ώμου του αγγείου. Στον ώμο οι στιγμές μεταξύ των γραμμικών γλωσσών μπορεί σύμφωνα με τον Kilinski να είναι νεότερες προσθήκες του συντηρητή.

Η εικονιστική πολυπρόσωπη παράσταση, που κοσμεί την κοιλιά του αγγείου, είναι αποσπασματική **(Η16 εικ. 52)**. Ως κύριο θέμα έχει τη συνάντηση της Κίρκης με τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του. Πίσω από αυτούς εικονίζεται και μια μονομαχία. Αποδόθηκε από τον Kilinski στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου λόγω της ομοιότητας των κεφαλιών με εκείνων των μορφών άλλων έργων του. Εξαιτίας του φυτικού κοσμήματος της αμπέλου με την απόδοση αμπελόφυλλων αντί στιγμών, όπως συνηθίζει το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, η Schlott τη συσχέτισε με εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου.[257] Ο διπλός συστρεφόμενος κορμός, ο μικρός αριθμός και οι τρεις απολήξεις των αμπελόφυλλων, όμως, δεν ταιριάζουν με το φυτικό κόσμημα του εν λόγω εργαστηρίου, ούτε με την απόδοση της αμπέλου του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, στο οποίο πρέπει να αποδοθεί η παράσταση, όπως σωστά διέγνωσε ο Kilinski. Ενδέχεται να έχει δεχθεί νεότερες συμπληρώσεις.[258]

Όπως εύστοχα σημειώνει ο Kilinski, μοντέρνα επεξεργασία έχουν υποστεί πολλά ημιμελανόμορφα μέρη των μορφών. Η πυκνότατη και ξένη προς το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου επεξεργασία που μοιάζει με εγχάραξη στα πρόσωπα για την απόδοση ρυτίδων και στην κόμμωση των μορφών της παράστασης είναι σαφώς μεταγενέστερη.[259] Η Schlott πρώτη προέβαλε αμφιβολίες σχετικά με την αυθεντικότητα όλης της παράστασης. Οι μορφές είναι, όμως, αρχαίες παρά την υστερότερη παρέμβαση.

Η γνωστή από άλλες παραστάσεις επιρροή που άσκησε το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ σε εκείνο του Ζ. του Καβίρου είναι μια από τις ενδείξεις της γνησιότητάς

και η μουσούδα όνου ή ημιόνου στον μελανόμορφο σκύφο 31.172 της Ριτσώνας από τον τάφο 16. Ure 1927, 59 πίν. XVIII. Αραβαντινός 2010, 189.

[256] Kilinski 1979, 217. Αβρονιδάκη 2007, 70 σημ. 261. Schlott 2021, 398.

[257] Kilinski 1979, 217. Schlott 2021, 398.

[258] Η πρωτοτυπία του δεν συνεπάγεται απαραίτητα τη μη γνησιότητά του, καθώς το εργαστήριο έχει χρησιμοποιήσει για μία φορά το στεφάνι ελιάς στο πάνω μέρος της παράστασης του σκύφου Α 2626 των Βρυξελλών **(Η42)**, το οποίο χρησιμοποιείται σε μεγάλο μέγεθος σπανίως και μόνο σε σκύφους που δεν διαθέτουν εικονιστική παράσταση. ΚΗ Ι, 119 πίν. 47.10. Bedigan 2008, αρ. κατ. 466. Το γεγονός, ωστόσο, πως δεν απαντάται αλλού ίδιο φυτικό μοτίβο αμπέλου με εκείνο του λέβητα, δείχνει πως μάλλον αποτελεί σύγχρονη συμπλήρωση.

[259] Kilinski 1979, 217. Τις παράταιρες για τα καβιρικά δεδομένα εγχαράξεις παρατήρησε εύστοχα η Schlott 2021, 400.

της. Τα κοντά μαλλιά με την παχιά ταινία στο κεφάλι της Κίρκης, μπορεί να μην αποτελούν σύνηθες μοτίβο για τη μάγισσα στην καβιρική ή αττική αγγειογραφία, όμως σχετίζονται με τη βοιωτική παράδοση **(εικ. 53)**.[260] Με παρεμφερή τρόπο εικονίζεται η Σκύλλα στη β' όψη του κωδωνόσχημο κρατήρα CA 1341 του Λούβρου του εργαστηρίου του Z. του ΜΑΚ **(Ε9)**.[261] Το πλάτος της ταινίας διευρύνει ο Z. του Καβίρου, όπως στην ταινία του Καβίρου στον καβιρικό σκύφο του 10426 του ΕΑΜ **(Η3)**. Το μακρύ απόπτυγμα του βαρύ της πέπλου θυμίζει εκείνο του χιτώνα της Κίρκης του καβιρικού σκύφου Ρ116 του Μισισιπή, του ίδιου εργαστηρίου **(Η15 εικ. 252)**. Ο κορμός και το δεξί πόδι του σώματος του σωζόμενου μαχητή του λέβητα αποδίδονται κατενώπιον, αντίθετα προς το πρόσωπο, το αριστερό πόδι, όπως συμβαίνει με τον πυγμαίο της α' όψης του καβιρικού σκύφου 3179 του Βερολίνου **(Η23 εικ. 54)**. Η πολεμική αυτή στάση εκπορεύεται από σύγχρονα βοιωτικά επιτύμβια εγχάρακτα έργα, του Μνάσωνος και του Ρύγχωνος, που απηχούν άλλα συναφή της μεγάλης ζωγραφικής **(εικ. 170)**.[262] Ο πολεμιστής φορά το κωνικό κράνος και φέρει την ασπίδα στο αριστερό του χέρι, όπως ο γελοιογραφικός του λέβητα. Στο δεξί χέρι κρατά δόρυ και όχι ξίφος. Αυτήν την στάση αξιοποιεί και το εργαστήριο του Z. ΜΑΚ. Ο πολεμιστής της α' όψης του κανθάρου 12486 του ΕΑΜ, ο οποίος συσχετίστηκε από τη Daumas με το Καβίριο, έχει κοινά χαρακτηριστικά με τον πυγμαίο.[263] Η παράσταση εκτός από τη στάση με την ασπίδα στο αριστερό χέρι, το ξίφος στο δεξί και το γυμνό σώμα περιλαμβάνει το μοτίβο του αιωρούμενου από τη μαχητική ορμή κράνους, το οποίο υπάρχει και στην καβιρική παράσταση του λέβητα. Αν ο υποτιθέμενος αντιγραφέας είχε αυτό ως πρότυπο τότε μάλλον θα το ζωγράφιζε ως κράνος με λοφίο, όχι κωνικό και σε μεγαλύτερη απόσταση από το κεφάλι. Συγγενής είναι η απεικόνιση του οπλίτη στον ερυθρόμορφο κρατηρίσκο του Ερμιτάζ του ίδιου εργαστηρίου **(εικ. 55)**.[264] Ανυπέρβλητο εμπόδιο στην υποστήριξη της άποψης πως η παράσταση είναι κίβδηλη είναι το γεγονός πως εικόνα του πυγμαίου με το κωνικό κράνος που βγαίνει εν μέσω μάχης απαντάται σε βοιωτικό αγγείο στο θραύσμα Κ2018 της Θήβας, που βρέθηκε στις μεταπολεμικές ανασκαφές του ιερού σε παράσταση γερανομαχίας και δημοσιεύτηκε το 1981 και σε ετρουσκικό που έγινε γνωστό τη δεκαετία του 1960 **(Η27 εικ. 55)**. Η σε τρία τέταρτα απόδοση του κράνους του πυγμαίου λέβητα δεν έχει σχετικό παράλληλο σε πίλο ή κράνος στη βοιωτική παράδοση, απαντάται, όμως, νωρίτερα (460-450 π.Χ) στην αττική, στη σύγχρονη

[260] Την κόμμωσή της παραλλήλισε με εκείνη του αγαλματικού τύπου της Αθηνάς Λημνίας. Schlott 2021, 400.

[261] Avronidaki 2014, 86 εικ. 11b, 87, 91, 92-93, 100 αρ. κατ. 16. Το εργαστήριο του .Z. του Καβίρου χρησιμοποιεί τα κοντά μαλλιά και για άλλες γυναικείες μορφές του όπως την αυλητρίδα της β' όψης του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ και της Νίκης της μελανόμορφης πυξίδας του **(Η40 εικ. 190, Η85 εικ. 68α)**.

[262] Daumas 1998, 196-200 εικ. 43 και 44. Αραβαντινός 2010, 282-287. Sabetai 2012, 95-96 εικ. 17.

[263] Lullies 1940, 18 αρ. κατ. 3, 19, πίν. 19.2, 20.1. Daumas 1998, 96-97. Αβρονιδάκη 2007, 27, 130-131. Sabetai 2012α, 95-96 εικ. 15.a-c. Sabetai 2012β, 129-130 εικ. 15-16. Avronidaki 2014, 98 αρ. κατ. 4. Avronidaki 2015β, 239 εικ. 1.

[264] Με αρ. ευρ. Β 2610 (GR-192). Lullies 1940, 20, πίν. 23.2. Ure 1953, 246-247. Sabetai 2012β, 130 εικ. 17-18. Avronidaki 2014, 86, 100 αρ. κατ. 17. Πρβλ. τη στάση του Ερμή στη φιλοτεχνημένη σε καβιρικό εργαστήριο αλλά από τον Z. του Άργου κύλικα-σκύφο 1407 του ΕΑΜ **(Ε7 εικ. 201)**.

κατωιταλιώτικη και στο τέλος του 4ου στην ετρουσκική.[265] Το εργαστήριο έχει σχεδιάσει ξανά σε τρία τέταρτα όπως π.χ. στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)** το σηκωμένο πέλμα του νέου που χορεύει ακροβατικά.

Το θέμα του αιωρούμενου καλύμματος της κεφαλής χρησιμοποιεί το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου και στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης, ο οποίος δημοσιεύτηκε το 1964 **(Η10 εικ. 94)**. Το ιματίδιο πέφτει πίσω από το κεφάλι της αριστερής δύσμορφης γυναίκας, η στάση των χεριών της οποίας είναι όμοια με άλλες του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ. Η κυκλική εγχάρακτη διακόσμηση πάνω στις κρεμασμένες πάνω σε δόρατα δορές πρέπει να έχει αρχαία βάση. Στον σκύφο της Ν. Υόρκης χρησιμοποιείται γραπτά το κόσμημα ως μέρος και πάλι ενός υφάσματος, εκείνου της κλίνης **(εικ. 93β)**. Προέρχεται δε και αυτό από το εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ. Με κυκλικά γραπτά μοτίβα κοσμείται το ύφασμα της κλίνης πάνω στην οποία είναι ξαπλωμένη η Δανάη στον κωδωνόσχημο κρατήρα 12593 του ΕΑΜ **(Ε7)**. Εγχάρακτα υπάρχουν μόνο πάνω σε τσαμπί σταφυλιού σε θραύσμα καβιρικού σκύφου του τέλους του 5ου αι. π.Χ, που βρέθηκε σχετικά πρόσφατα στον Ορχομενό και πρέπει να αποδοθεί στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου **(Η17 εικ. 57)**. Η κρεμασμένη δορά σε δόρυ δεν εικονίζεται πουθενά αλλού, ως πρωτόγονη σημαία, όμως το εργαστήριο έχει παράξει ένα ίδιας λογικής σχήμα. Η κρεμασμένη από το χέρι του Ηρακλή ως ιμάτιο δορά -το χέρι λειτουργεί ως στήριγμα, όπως το δόρυ-, μοιάζει να είναι εμπνευσμένη από ένα εργαστήριο **(Η8 εικ. 56, 14)**. Το θέμα με το ύφασμα κρεμασμένο πάνω σε δόρυ, το οποίο φέρει ανδρική μορφή στην περιοχή του ώμου προέρχεται από την αρχαϊκή βοιωτική παράδοση.[266] Το πρόσωπο του άνδρα απέναντι από την Κίρκη είναι συγγενικό με εκείνο του άνδρα του προαναφερόμενου θραύσματος από τον Ορχομενό **(εικ. 56, 57)**. Η προεξέχουσα παχιά μύτη θυμίζει εκείνη του σάτυρου του θραύσματος μελανόμορφης οινοχόης, που αποδίδεται στο ίδιο εργαστήριο.[267] Το πρόσωπο του μαχητή είναι μια μείξη του τεράτων του θραύσματος S155 της Χαϊδελβέργης και του Κ2122 των Θηβών των νεότερων ανασκαφών του ιερού **(Η72, Η73 εικ. 58)**. Η ομοιότητα με τα τριχωτά τέρατα ταιριάζει με την ταύτιση που πρότεινε η Odette Touchefeu-Meynier για τη διαδραμάτιση της σκηνής στη χώρα των Κικόνων.[268]

[265] Αττική: ο Εύμαιος στο «μηλιακό» ανάγλυφο 30.11.9 του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης, που δημοσιεύθηκε το 1931. Himmelmann 1980, 70 πίν. 17. Σε καμπανική ερυθρόμορφη υδρία ιδιωτικής συλλογής. Schauenburg 1999-2000 VI, 15 εικ. 17. Πυγμαίος στον ετρουσκικό ερυθρόμορφο κρατήρα 4035 της Φλωρεντίας, που δημοσιεύθηκε το 1968. LIMC VII, V. Dasen 1994, λ. Pygmaoi, 596 αρ. κατ. 20bis.

[266] Βλ. τον βοσκό της μελανόμορφης παράστασης της οινοχόης του Ζ. του Γαμήδη. Himmelmann 1980, 46 σημ 109, 55, πίν. 2-3. Kilinski 1990, 19 αρ. κατ. 1, 42 πίν. 15.3-4.

[267] ΚΗ Ι, 104 Κ52 πίν. 8.3, 45.5. Bedigan 2008, αρ. κατ. 16.

[268] Touchefeu-Meynier 1961, 100-101. Schlott 2021, 400.

Ι.4.3. Καβιρικός σκύφος 144 Ναυπλίου

Ως σύγχρονη επιζωγραφισμένη σε μελαμβαφή αρχαίο κάνθαρο καταγράφηκε πρόσφατα η εκτελεσμένη με επίθετα χρώματα (ανοιχτό καστανό και άσπρο) παράσταση συνάντησης του Οδυσσέα και της Κίρκης και της μεταμόρφωσης των συντρόφων σε χοίρους του καβιρικού σκύφου του 144 Ναυπλίου. που προήλθε από την ιδιωτική συλλογή του Γλυμενοπούλου, παρότι μέχρι τη διατριβή της Schlott δεν ήγειρε αμφιβολίες περί πλαστότητας δεδομένης της δημοφιλίας του θέματός της στα καβιρικά εργαστήρια **(Ι9 εικ. 60)**.[269] Ο Paul Wolters στην πρώτη δημοσίευση του αγγείου το 1930 δεν κατάφερε να βρει εικονογραφικά παράλληλα.[270] Ο Lullies τη συσχέτισε με εκείνες της βοιωτικής ερυθρόμορφης πελίκης 2347 του Μονάχου, προφανώς λόγω της μορφής του Οδυσσέα που κρατά ξίφος πίσω από τράπεζα, η οποία θυμίζει τον κρεοπώλη που κρατά μάχαιρα πίσω από παρεμφερές έπιπλο, και της γυναικείας μορφής της πίσω όψης που κοιμάται καθισμένη σε κλισμό, ταιριάζοντας με την Κίρκη, που στέκεται μπροστά από κλισμό **(Ε1 εικ. 59)**.[271] Η Αβρονιδάκη με τη Σαμπετάι ανέλυσαν την τεχνοτροπία και την εικονογραφία του αντίστοιχα, εντάσσοντάς το στα βοιωτικά αποδοσμένα με τεχνική Σιξ αγγεία. Η τελευταία εξετάστηκε βάσει των αττικών της προτύπων, εφόσον πρόκειται για μια πρωτότυπη, γεγονός καθόλου ασυνήθιστο για τη βοιωτική και καβιρική αγγειογραφία,[272] απόδοση του θέματος. Το αγγείο χρονολογήθηκε στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ (450-425 π.Χ). Η Schlott λόγω της παράταιρης για τα καβιρικά αγγεία τεχνοτροπίας και των ξένων, σύμφωνα με εκείνη, μοτίβων υποστήριξε πως η παράσταση είναι ψεύτικη.

Οι παραστάσεις των δύο όψεων έχουν στοιχεία που φανερώνουν την αρχαία βοιωτική τους καταγωγή, παρά το γεγονός πως η εικονογραφική τους βάση είναι αττική. Η επιδέξια μείξη αυτή μοτίβων, που παρατηρήθηκε και σε άλλα χαρακτηριζόμενα από τη Schlott ως μη γνήσια αγγεία, είναι μια από τις ισχυρές ενδείξεις πως πρόκειται για αυθεντικό έργο. Η διάταξη των μορφών των δύο όψεων, στην πρώτη δύο μορφές εκατέρωθεν μιας τράπεζας και στην πίσω τρεις χορεύουσες που κρατούν αγγεία ανακαλεί το σχήμα των αττικών ονομαζόμενων «ληναϊκών» αγγείων, που εικονίζουν κάποια διονυσιακή εορτή γυναικών αρχικά σε σκύφους και έπειτα σε στάμνους.[273] Το διονυσιακό είδωλο που εκεί κατέχει το κέντρο της παράστασης της α' όψης παραλείπεται και τον επενδύτη που αυτό φέρει στο έργο που βρίσκεται χρονικά εγγύτερα στα καβιρικά αγγεία (Ζ. του Δίνου), φορά τώρα η Κίρκη. Στην πίσω εικονίζονται συνήθως τρεις γυναίκες που κρατούν σκύφους και θύρσους. Οι τελευταίοι αντικαθίστανται από τα κουπιά των μεταμορφωμένων συντρόφων. Το

[269] Schlott 2021, 403-406.
[270] Wolters 1930.
[271] Lullies 1940, 5.
[272] Για τις πρωτότυπες παραστάσεις των Βοιωτών: Lullies 1940, 5. Αβρονιδάκη 2007, 32.
[273] Για τα «ληναϊκά» αγγεία βλ. το κλασικό πια έργο του Frickenhaus, A. 1912. *Lenäenvasen*, Berlin, στο οποίο για πρώτη φορά συλλέχθηκαν και καταγράφηκαν ως σώμα, Deubner 1932, 127-134, και το νεότερο και πληρέστερο της Frontisi-Ducroux, F. 1991. *Le dieu-masque: une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris. Συνοπτικά: Hamilton 1992, 134-138.

πλησιέστερο «ληναϊκό» αγγείο στην καβιρική παράσταση, αν εξαιρεθεί η απουσία επίπλων, είναι εκείνη του μελανόμορφου σκύφου 498 του ΕΑΜ του Ζ. του Θησέα, τα έργα το οποίου, όπως σημειώθηκε παραπάνω, έτυχαν ιδιαίτερης απήχησης στους Βοιωτούς αγγειογράφους. Η σχέση έγκειται στην κατ'εξαίρεση για τη «ληναϊκή» εικονογραφία απεικόνιση ανδρών. Την αριστερή άκρη κατέχει ένας σάτυρος, τη δεξιά μια μαινάδα, όπως στον καβιρικό σκύφο ο Οδυσσέας στέκεται αριστερά και δεξιά του η Κίρκη. Στην πίσω όψη εικονίζεται κώμος ανδρών, ο ένας εκ των οποίων φέρει στον ώμο του οξυπύθμενο αμφορέα. Αυτοί αντιστοιχούν στους τρεις χοιρόμορφους συντρόφους. Το αγγείο βρέθηκε στην Αττική και χρονολογείται στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ. Ένας ακόμα μελανόμορφος σκύφος με «ληναϊκή» παράσταση βρέθηκε στο Μαρτίνο της Φθιώτιδας, όχι μακριά από τη Βοιωτία.[274] Ο κλισμός και η τράπεζα αποτελούν στοιχεία των υστερότερων «ληναϊκών» αγγείων, η παραγωγή των οποίων φτάνει μέχρι και τη δράση του Ζ. του Δίνου.[275] Το έργο του, όπως έχει φανεί, έχει, επίσης, ασκήσει επιρροή στα καβιρικά εργαστήρια.

Πάνω σε αυτήν τη βάση προστίθενται τα βοιωτικά θέματα. Η πρώτη όψη του αγγείου της συνάντησης του Οδυσσέα και της Κίρκης τοποθετείται εντός του οίκου με την απεικόνιση τράπεζας και κλισμού, όπως αλλόκοτα για τα αττικά δεδομένα εγγράφεται και με την απεικόνιση του αργαλειού σε άλλα καβιρικά αγγεία. Πρόκειται για μια τάση του τέλους του 5ου και των αρχών του 4ου αι. π.Χ, που εφαρμόζεται και σε βοιωτικά ερυθρόμορφα έργα.[276] Σε κλισμό κάθεται η μορφή που συνηθέστερα και μάλλον ορθά ταυτίζεται με την Κίρκη στον καβιρικό σκύφο του Cambridge του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Η14 εικ. 61)**. Τα κουπιά που κρατούν οι τρεις χορεύοντες σύντροφοι της πίσω όψης και μαρτυρούν την ταξιδιωτική τους ιδιότητα, όπως και τη θαλασσινή της Σκύλλας στον ερυθρόμορφο κρατήρα του CA 1341 του Λούβρου του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ **(Ε5 εικ. 53)**.[277] Τρεις ναύτες μέσα σε πλοίο εικονίζονται στην πίσω όψη του μελανόμορφου οξυπύθμενου αμφορίσκου 3263 του Βερολίνου του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών, ενώ στην πρώτη όψη μια Νηρηίδα κρατά περιέργως για τα γνωστά κλασικών χρόνων εικονογραφικά δεδομένα έναν κάνθαρο, όπως η Κίρκη της α' όψης του σκύφου του Ναυπλίου **(Η84 εικ. 62)**.

Ο Οδυσσέας στην παράσταση του σκύφου του Ναυπλίου κρατά ξίφος, όντας έτοιμος να επιτεθεί στη μάγισσα. Το σχήμα του επιτιθέμενου σε μια γυναικεία μορφή, μεταξύ των οποίων υπάρχει τράπεζα, όπου εικονίζονται φαγητά και ένα αγγείο πόσεως, θυμίζει την α' όψη του ερυθρόμορφου χαμένου καβιρικού σκύφου V.I. 3413 του Βερολίνου του Ζ. του Άργου με παράσταση Φινέα-Ηρακλή και Άρπυιας **(Ε9 εικ. 228)**. Συγκλίνοντα χαρακτηριστικά με τη β' πλευρά του καβιρικού σκύφου ALg18 του Kassel του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου έχει η άλλη όψη του αγγείου **(Η30 εικ. 63)**. Οι αλυσοδεμένοι σκλάβοι μετατρέπονται σε κώμο, ενώ στη δεξιά άκρη της παράστασης υπάρχει στο έδαφος ένας κρατήρας, που αντιστοιχεί στον μεγάλο

[274] Για τον σκύφο 498 του ΕΑΜ: BAPD 4318. Για αυτόν που βρέθηκε στη Φθιώτιδα: BAPD 44944
[275] BAPD 215254. Για κλισμούς σε «ληναϊκά» αγγεία βλ. BAPD 207287, 207187.
[276] Όπως στον ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα 2544 της Ζυρίχης με θέμα τη συνάντηση της Ελένης με τον Μενέλαο. Avronidaki 2015α, 542, 543 εικ. 1, 4, 7a, 8. BAPD 1008468.
[277] Τα κουπιά σε χέρια ταξιδευτών θεωρήθηκαν ξένο προς την ελληνική αγγειογραφία στοιχείο: Schlott 2021, 406.

κάνθαρο της αριστερής άκρης εκείνης του σκύφου του Ναυπλίου.[278] Η θεματική της «έκπτωσης» των ανδρών (οι σύντροφοι του Οδυσσέα μεταμορφώνονται σε χοίρους και οι άνδρες της αλωμένης Τροίας έχουν πια σκλαβωθεί), της παρόλα αυτά κωμαστικοποίησής τους, του χορού και της υπαινισσόμενης οινοποσίας είναι κοινά. Δεν πρέπει να είναι τυχαίο ότι στην α' όψη αυτού του καβιρικού σκύφου εικονίζεται ένας άνδρας να κυνηγά μια γυναίκα με ξίφος και ένας άλλος με σηκωμένο επίσης ξίφος. Αξιοσημείωτο είναι πως και στα δύο αγγεία υπάρχει μια σε μικρό βαθμό γελοιογράφηση, ενώ οι ελαφρώς φουσκωμένες κοιλιές των χοιρόμορφων συντρόφων θυμίζουν εκείνες των ανδρών με τα ξίφη της α' όψης του σκύφου του Kassel. Το γεγονός πως το εν λόγω αγγείο δημοσιεύτηκε το 1962, αποδυναμώνει την άποψη πως οι παραστάσεις του Ναυπλίου είναι πλαστές.[279]

Η συνάφεια δίνει την εντύπωση πως τα δύο έργα έχουν δημιουργηθεί από το ίδιο εργαστήριο. Όπως προαναφέρθηκε, το ένα θραύσμα καβιρικού σκύφου των μεταγενέστερων ανασκαφών του ιερού, που αδιαμφισβήτητα ανήκει στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, έχει εκτελεστεί με την τεχνική Σιξ **(εικ. 67)**. Εκείνο του Ζ. του Καβίρου είναι το μόνο που έχει απεικονίσει έναν σύντροφο του Οδυσσέα ως μειξάνθρωπο, άνθρωπο με κεφάλι χοίρου στον σκύφο 1893,0303.1 του Βρετανικού Μουσείου **(Η13 εικ. 186)**, όπως συμβαίνει σε εκείνον του Ναυπλίου. Μόνο αυτό έχει ενσωματώσει ακόμα ένα οικιακό έπιπλο σε παράσταση συνάντησης Οδυσσέα-Κίρκης, τον κλισμό στον σκύφο του Cambridge **(Η14 εικ. 61)**. Σε αυτήν ο σύντροφος πίσω από τον Οδυσσέα εικονίζεται στην ίδια στάση με τον γουρονόμορφο στην αριστερή πλευρά της παράστασης του Ναυπλίου. Το κεφάλι της Κίρκης με τα κοντά μαλλιά, όπως αναπαρίσταται από το σημάδι που άφησε η απολεπισμένη βαφή, θυμίζει το φυσιοκρατικό του πρώτου από δεξιά άνδρα της β' όψης του σκύφου 10466 του ΕΑΜ και του πεζού νέου του θραύσματος του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου **(Η40, Η67 εικ. 64)**. Με δεδομένο πως η μελανόμορφη παράσταση του λέβητα του Σικάγο είναι γνήσια, αδιάσειστο στοιχείο της αυθεντικότητας εκείνης του Ναυπλίου ή και των δύο είναι η όμοια απόδοση των χεριών της Κίρκης, η οποία έχει κοντά μαλλιά και στις δύο περιπτώσεις. Τα πολύ λεπτά της χέρια που σχεδόν ενώνονται μέχρι τον αγκώνα και μετά σχηματίζουν μια οξεία γωνία, κρατούν όχι σκύφο με οριζόντιες λαβές, όπως σε άλλες καβιρικές παραστάσεις, αλλά στον λέβητα σκύφο με κάθετες λαβές και στον σκύφο του Ναυπλίου κάνθαρο **(εικ. 65)**. Το σηκωμένο μακρύ δάκτυλο της μάγισσας του λέβητα αντιστοιχεί στο ραβδί εκείνης του σκύφου. Η τεχνοτροπική αυτή σύγκλιση, τεκμηριώνει πως το αγγείο σχετίζεται με το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, για αυτό πρέπει να χρονολογηθεί στο τέλος του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ.

[278] Ο Wolters 1930, 220 εύστοχα σημείωσε πως ο κάνθαρος στο έδαφος θα λειτουργούσε ως κρατήρας. Πάλι στο έδαφος πάνω σε υποστατό εικονίζει αμφορέα στη δεξιά άκρη της β' όψης του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ το ίδιο εργαστήριο **(Η32 εικ. 233)**. Δινοειδής κρατήρας εικονίζεται στη δεξιά άκρη της μελανόμορφης παράστασης κώθωνα, που επίσης ανήκει στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. ΚΗ Ι, πίν.30.4. Bedigan 2008, αρ. κατ. 376.

[279] ΚΗ IV, 66 αρ. 390, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

Ι.4.4. Κάνθαρος 4081 του Ναυπλίου

Οι παραστάσεις του χρονολογηθέντος με επιφύλαξη μεταξύ του 480-470 π.Χ από την Αβρονιδάκη και τη Σαμπετάι μελαμβαφούς κανθάρου του Ναυπλίου, της ίδιας ιδιωτικής συλλογής και τεχνοτροπίας με τον καβιρικό σκύφο 144, χαρακτηρίστηκαν, επίσης, ψεύτικες από τη Schlott.[280] Κοσμούν το χείλος του αγγείου και για τις μορφές τους χρησιμοποιήθηκε καστανέρυθρο χρώμα. Με το ίδιο ζωγραφίστηκε ένα στεφάνι κισσού στην κοιλιά του, ενώ οι καρποί του με λευκό.

Στην πρώτη όψη εικονίζεται πομπή σατύρων για τη θυσία ενός κριαριού. Ο προπορευόμενος σάτυρος υψώνει στο ένα χέρι του μάχαιρα. Η πομπή κατευθύνεται προς τον αναμένοντα πίσω από βωμό Διόνυσο, ο οποίος κρατά μάλλον κάνθαρο στο ένα υψωμένο του χέρι. Πίσω του χορεύουν παίζοντας μουσικά όργανα δύο γυναίκες. Κεντρικό σχήμα της άλλης όψης είναι ένα άρμα πανθήρων με ηνίοχο έναν σάτυρο με ανεμίζουσα δορά και θύρσο. Πίσω του ακολουθούν δύο κανηφόροι. Μπροστά του εικονίζεται ένας αυλητής και ένας δαδοφόρος σάτυρος **(Ι7 εικ. 66)**.

Η στυλιστική και τεχνοτροπική συγγένειά τους με εκείνες του καβιρικού σκύφου 144 του Ναυπλίου, την οποία σωστά διέγνωσε η Schlott, αλλά λανθασμένα θεώρησε κίβδηλη λόγω της ομοιότητας και της παρ' αυτής μεγάλης χρονικής τους απόστασης, κατεβάζει τη χρονολόγηση του αγγείου στο τέλος του 5ου με αρχές 4ου π.Χ. Η απεικόνιση μιας μορφής με υψωμένη μάχαιρα και μιας άλλης απέναντι να κρατά κάνθαρο πάνω από βωμό, ενώ πίσω της χορεύουν άλλες, θυμίζει πολύ τις παραστάσεις των δύο πλευρών του καβιρικού σκύφου του Ναυπλίου **(Ι9 εικ. 60)**. Η συνάφειά τους σε συνάρτηση με το γεγονός πως από την Αβρονιδάκη παρατηρήθηκαν ομοιότητες ως προς την τεχνική στην παράσταση του κανθάρου και σε εκείνη του θραύσματος καβιρικού σκύφου του μοναδικού ευρεθέντος στις μεταπολεμικές ανασκαφές του ιερού με τεχνική Σιξ, που ανήκει στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών **(Ι8 εικ. 67)**, αποτελεί αν όχι τεκμήριο, τότε μια ισχυρότατη ένδειξη αφενός πως πρόκειται για αρχαίο έργο και αφετέρου πως είναι σύγχρονο των καβιρικών εργαστηρίων.[281]

Στην παράσταση εντοπίστηκαν υστεροαρχαϊκά/πρώιμα κλασικά μοτίβα, όπως το λυγισμένο πίσω από την πλάτη πόδι του σατύρου. Παρόμοια είναι διάταξη των μορφών της β΄ όψης με μία από τις παραστάσεις βοιωτικής μελανόμορφης κύλικας του β΄ τετάρτου του 5ου αι. π.Χ **(εικ. 68γ.)**, έργο μάλλον μεταγενέστερο της προταθείσας για τον κάνθαρο χρονολόγησης. Η κατενώπιον απόδοση των ποδιών κάποιων σατύρων του κανθάρου μαρτυρά την ύστερη χρονολόγησή του, καθώς αυτή δεν απαντάται σε Αιμώνειου στυλ έργα.[282] Το σηκωμένο προς τα πίσω πόδι σατύρου ενώ χορεύει, ξεκινά από την υστεροαρχαϊκή περίοδο, απαντάται σπάνια και στο β'

[280] Για την πιθανή χρονολόγηση βλ. Sabetai και Avronidaki 2018, 369, 324, 340 αρ. κατ. Β16. Για την αμφισβήτηση της γνησιότητας των παραστάσεων του αγγείου: Schlott 2021, 406-407.

[281] Sabetai και Avronidaki 2018, 319. Η απομάκρυνση του επίθετου χρώματος σε καίρια σημεία όπως τα μάτια, οι στιγμές των πανθήρων κ.ά με ειδικό εργαλείο, ώστε να αποκαλύπτεται το μαύρο χρώμα του αγγείου είναι η κοινή τεχνοτροπία, που τα συνδέει.

[282] Πρβλ. τη στάση των ποδιών του σατύρου καλυκωτού κρατήρα του 4ου αι. π.Χ που βρέθηκε στη Θήβα και είναι ίσως βοιωτικό έργο. Αραβαντινός 2010, 386.

μισό του 5ου αι. π.Χ.[283] Σε παραπλήσια ορχούμενη στάση εικονίζεται σε ερυθρόμορφο δίνο του F2402 του Βερολίνου, εικόνα, από την οποία έχει αντλήσει πρότυπα για μορφές του το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου.[284] Ο χορεύων σάτυρος φορά στον λαιμό ανεμίζουσα δορά, όπως και στον βοιωτικό κάνθαρο. Το άρμα των πανθήρων απαντά στην αττική αγγειογραφία από το τέλος του 5ου αι. π.Χ σε παράσταση γιγαντομαχίας με τον Διόνυσο ως ηνίοχο.[285] Η μη ύπαρξή του στο βοιωτικό θεματολόγιο του β' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ τεκμηριώνεται από την απεικόνιση τεθρίππου με ηνίοχο που ταυτίζεται με τον Διόνυσο (αυτόν ακολουθεί πεζός σάτυρος) σε παράσταση γιγαντομαχίας βοιωτικής κύλικας Αιμώνειου στυλ.[286] Η τοποθέτησή του σατύρου πάνω στο άρμα πανθήρων του κανθάρου εκτός από το ότι αποτελεί παρωδιακή αντικατάσταση του Διονύσου παραπέμπει σε σχετικές βοιωτικές εικόνες ηνιόχων, όπως των δύο σχεδόν όμοιων πήλινων ειδωλίων του μουσείου της Θήβας του 4ου αι. π.Χ που βρέθηκε σε σχετικά πρόσφατες ανασκαφές του βορειοανατολικού νεκροταφείου των Θηβών. Ο νέος εικονίζεται πάνω σε άρμα που σέρνουν και πάλι δύο ζώα, ένα κριάρι και μια αίγα, ενώ η χλαμύδα του ανεμίζει **(ΙΓ57 εικ. 180)**.

Το έργο, μοιάζει όπως και ο καβιρικός σκύφος του Ναυπλίου, να σχετίζεται με το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Το άρμα, που σέρνουν δύο ζώα και οι δύο μορφές σατύρων που έπονται έχουν κοινά γνωρίσματα ως προς τις στάσεις με εκείνες της μελανόμορφης πυξίδας, που ανήκε κάποτε στη συλλογή Van Branteghem του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Η85 εικ. 68α)**. Πρόκειται για άρμα με ένα αγόρι σε ρόλο ηνίοχου που σέρνουν δύο κατσίκες. Η επόμενη μορφή εικονίζεται κατά τομήν στραμμένη προς τα δεξιά, ενώ η τελευταία με το σώμα κατενώπιον και το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω, προς την προηγούμενη από αυτή μορφή κρατά στα δυο της χέρια στεφάνια αντί για δάδες, που φέρει ο ομοίως εικονιζόμενος σάτυρος του κανθάρου. Κανούν επί της κεφαλής, όπως εικονίζονται να το φέρουν οι γυναίκες πίσω από το άρμα του σατύρου, έχει ζωγραφίσει το εν λόγω εργαστήριο μόνο φερόμενο από αγόρι στον καβιρικό σκύφο 370066 των Θηβών **(Η6 εικ. 12)**, ο οποίος βρέθηκε σε πρόσφατες ανασκαφές σε τάφο του βορειοανατολικού νεκροταφείου των Θηβών. Πολλές φορές εικονίζεται φερόμενο στο χέρι. Η ομοιότητα ως προς τις στάσεις των μορφών της β΄ όψης του κανθάρου με την παράσταση βοιωτικής μελανόμορφης κύλικας του β΄ τετάρτου του 5ου αι. π.Χ μαρτυρά ένα από τα πρώιμα κλασικά πρότυπα που χρησιμοποιήθηκαν από το εργαστήριο για το έργο, αντιγραφική πρακτική στην οποία ιδιαίτερα αρέσκεται **(εικ. 68γ)**.[287] Τεκμηριώνει, παράλληλα, τη γνησιότητα του κανθάρου, αφού η κύλικα δημοσιεύτηκε το 2007.

Αξιοσημείωτο είναι πως στην όψη της πομπής θυσίας χρησιμοποιούνται ίδιες στάσεις μορφών με εκείνες καβιρικής παράστασης πομπής προσφοράς προς τον Κάβιρο/Διόνυσο του σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 69 α, β)**. Μεταξύ του θεού

[283] Σε έργο του Ζ. του Πόθου: BAPD 215744.
[284] BAPD 215255. Πρβλ. και τον σάτυρο του προαναφερόμενου λέβητα του ΕΑΜ.
[285] Βλ. για παράδειγμα BAPD 217568. Heinemann 2006, 145 εικ. 92.
[286] CVA Museum of Cycladic Art 1, Greece 11, Kathariou 2009, 72-73 πίν. 45.
[287] Για την κύλικα: Kathariou 2007, 21 αρ. κατ. 7 εικ. 8a-c. CVA Museum of Cycladic Art 1, Greece 11, Kathariou 2009, 75 πίν. 48. Πρβλ. την περίπτωση του καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel σελ. 171.

και των λατρευτών παρεμβάλλεται και ένας ταύρος αντί για κριάρι, ζώο το οποίο, προφανώς, αποτελεί προσφορά και άρα αντικείμενο μέλλουσας θυσίας. Στο αριστερό τμήμα της παράστασης του κανθάρου, η στάση του σατύρου πίσω από το προσφερόμενο για θυσία κριάρι και ο τελευταίος σάτυρος με το κατενώπιον σώμα και το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω ανακαλούν τις δύο μεσαίες μορφές της πομπής του καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ. Ο άνδρας με το υψωμένο δεξί χέρι και το αριστερό χαμηλότερα σηκωμένο και η γυναίκα που ακολουθεί από πίσω του, που με το υψωμένο αλλά λυγισμένο χέρι της κρατά καβιρικό σκύφο, φαίνεται να έχουν φιλοτεχνηθεί από το ίδιο εργαστήριο. Η στάση των χεριών της τελευταίας μοιάζει με εκείνη της πρώτης από δεξιά γυναίκας της παράστασης του κανθάρου με τα ψαλιδόμορφα δάκτυλα της να αντιστοιχούν στα κρόταλα που παίζει η άλλη. Το κάτω μέρος του σώματός της με το ένα πόδι λυγισμένο σηκωμένο μπροστά από το άλλο θυμίζει της στάση της προστρέχουσας στο παλλάδιο γυναίκας του καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel, με τις παραστάσεις του οποίου επισημάνθηκαν παραπάνω ομοιότητες με τον καβιρικό σκύφο του Ναυπλίου **(Η30 εικ. 70)**.[288] Η στάση των ποδιών του σατύρου με τη μάχαιρα είναι παραπλήσια με του άνδρα με τη μάχαιρα του θραύσματος P217 Bryn Mawr **(Η7)**, του ιθυφαλλικού άνδρα με το ξίφος της α' όψης του καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel **(Η30 εικ. 63)** της μαινάδας του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου και της γυμνής ανδρικής μορφή με το ξίφος του ερυθρόμορφου σκύφου των Βρυξελλών **(Η67, Ε4 εικ. 72)**. Τέλος, εικόνες πομπής για θυσία σώζονται μεταξύ των καβιρικών εργαστηρίων μόνο από εκείνο του Ζ. του Καβίρου.

Οι δύο άντρες εκατέρωθεν του αυλητή σατύρου ταυτίστηκαν σωστά με σατύρους, αν και δεν έχουν ουρά ή αυτή δεν σώζεται.[289] Η ομοιότητα του προσώπου τους με τον σάτυρο χωρίς ουρά του καβιρικού σκύφου του CA 444 του Λούβρου δείχνει αφενός πως πρόκειται για τέτοιου είδους σατύρους και αφετέρου πως είναι έργο του εργαστήριου του Ζ. του Καβίρου **(Η75 εικ. 25, 71)**.

Σκηνή θυσίας ή προσφοράς, η οποία διενεργείται από σάτυρο εικονίζεται στο θραύσμα του ερυθρόμορφου καβιρικού σκύφου ΕΑΜ, που αποδίδεται στον Ζ. του Άργου **(Ε10)**.[290] Και πάλι ένας σάτυρος ιερουργεί μπροστά από βωμό σε παρόμοια στάση με εκείνη του σατύρου με τη μάχαιρα του κανθάρου. Πίσω από τον βωμό στέκεται μάλλον ο Διόνυσος κρατώντας, όπως στην παράσταση του Ναυπλίου, κάνθαρο. Παρότι η μορφή δεν σώζεται, ο κάνθαρος πάνω από τον βωμό καθιστά λογική τη δική του παρουσία.

Υπέρ της υπόθεσης πως ο κάνθαρος σχετίζεται με το Καβίριο και η χρονολόγησή του ανάγεται στο τέλος του 5^{ου} με αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ συνηγορεί και το στεφάνι κισσού που κοσμεί την κοιλιά του **(εικ. 73)**. Συγγενής απεικόνιση καρδιόσχημων κισσόφυλλων με καρπούς σε σχήμα στιγμωτού ρόδακα, απαντάται σε

[288] Πρβλ. τη στάση του καθισμένου πάνω στο λουτήριο Έρωτα του ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα 1367 του ΕΑΜ του Ζ. του Χορεύοντος Πανός. Avronidaki 2008, πίν.3.1-2, 5.4-6. Sabetai 2012β, 127-128 εικ. 8.9.

[289] Sabetai και Avronidaki 2018, 369 αρ. κατ. Β16.

[290] Η Αβρονιδάκη επισημαίνει πως η παράσταση δεν φέρει στο άνω μέρος φυτική διακόσμηση, όπως η παράσταση του κανθάρου, εν αντιθέσει με τους άλλους ερυθρόμορφους σκύφους. Αβρονιδάκη 2007, 77, αρ. κατ. 19.

καλυκωτό κρατήρα, που βρέθηκε ή σχετίζεται με το θηβαϊκό ιερό και φέρει μόνο φυτική και γραμμική διακόσμηση.[291] Κοσμεί ακόμα και το πάνω μέρος του μελανόμορφου χου 4878 του Βερολίνου **(Θ2 εικ. 171)**, ο οποίος πρέπει να είναι, επίσης, έργο του εργαστηρίου Ζ. του Καβίρου.[292] Η τοποθέτηση φυτικού κοσμήματος και μάλιστα στεφανιού κισσού κάτω από την εικονιστική παράσταση συνηθίζεται μόνο από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου.[293] Η χρήση επίθετου λευκού εναλλάξ με το κυρίως χρησιμοποιούμενο και στην εικονιστική παράσταση χρώμα είναι στοιχείο που επίσης παραπέμπει στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Στον καβιρικό σκύφο 10466 του ΕΑΜ, με τις μορφές του οποίου παρατηρήθηκαν ομοιότητες με εκείνες του κανθάρου, εικονίζεται κάτω από την παράσταση στεφάνι αμπέλου **(Η40 εικ. 69α)**. Τα φύλλα του αποδίδονται εναλλάξ μελανόμορφα και με λευκό επίθετο χρώμα.[294]

Το σχήμα του αγγείου είναι αρχαϊκό-πρώιμο κλασικό σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα.[295] Η χρονική ασυμφωνία του με την τεχνοτροπία και εν μέρει με την εικονογραφία υποδεικνύει ή πως πρόκειται για σπάνια επιβίωσή του στο τέλος του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ είτε πως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου αντέγραψε το σχήμα, ώστε να συνάδει με τα αρχαϊστικά-πρώιμα κλασικά στοιχεία της παράστασης.[296] Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου αντιγράφει και το κάνει αριστοτεχνικά, όπως θα φανεί και παρακάτω.

---

[291] ΚΗ Ι, 117, 119, 120 πίν. 17.7. Bedigan 2008, αρ. κατ. 47.

[292] Για τη σωματοδομή του λυρωδού βλ. σημ. 353. Η προς τα έξω γραμμή πίσω από το κεφάλι του, που αποτελεί μέρος της κόμμωσής του μοιάζει με εκείνου του δεύτερου γελοιογραφημένου ανακεκλιμένου στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)**. Οι μυώδεις γλουτοί θυμίζουν εκείνους του χορεύοντος αγοριού του προαναφερθέντα σκύφου.

[293] Π.χ. Κισσός κοσμεί το κάτω μέρος της παράστασης πομπής θυσίας σε βωμό των θραυσμάτων καβιρικού σκύφου P217 του Bryn Mawr, όπως του 426 του ΕΑΜ (και πάλι παράσταση πομπής θυσίας) και εκείνο του ALg 18 του Kassel **(Η7, Η5, Η30)**. Ο κισσός που κοσμεί το κάτω μέρος της παράστασης του καβιρικού σκύφου του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου μπορεί να είναι υστερότερη συμπλήρωση. ΚΗ Ι, 115 S16 πίν. 58.1-3. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 404. Vierneisel και Kaesar 1990, 449 εικ. 82.2.a-b (S. Pfisterer-Haas). Bedigan 2008, αρ. κατ. 235. Παρεμφερές με του κανθάρου του Ναυπλίου κόσμημα κισσού τοποθετημένο στην κοιλιά του αγγείου απαντάται σε βοιωτικό γαμικό λέβητα του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Ακόμα ένας των αρχών του 4ου αι. π.Χ με ανάγλυφη παράσταση ζώων φέρει συγγενικό φυτικό κόσμημα. Ure και Ure 1933, 31-32 εικ. 27. Sparkes 1967, 127 εικ. XXII.

[294] Πρβλ. τα δύο πιθανόν συνανήκοντα θραύσματα ΚΗ Ι, 103 K46-47 πίν. 45.1-2. ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 344. Bedigan 2008, αρ. κατ. 708.

[295] Sabetai και Avronidaki 2018, 369 αρ. κατ. B16. Schlott 2021, 406 σημ. 989.

[296] Για μια σπάνια επιβίωση σχήματος την εν λόγω περίοδο βλ. αμέσως παρακάτω σελ. 75 σημ. 306. Είναι χρήσιμο να σημειωθεί πως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου πρωτοτυπεί γενικώς ως προς σχήματα των αγγείων. Σε αυτό ανήκουν οι μικρότερου αλλά και μεγαλύτερου μεγέθους καβιρικοί σκύφοι, ο λέβητας πυξίδα του Σικάγο **(Η16 εικ. 52)**, ο υβριδικός κρατηρίσκος της Βοστώνης με δύο οριζόντιες και μία κάθετη λαβή και προχοή στο πρόσθιο μέρος του αγγείου **(Η87 εικ. 203)**. Το ασυνήθιστο για κρατήρα της κλασικής περιόδου αυτό σχήμα, που συμβατικά ονομάζεται *λουτήριο*, απαντάται στην υστερογεωμετρική περίοδο της αττικής, της ευβοϊκής και της βοιωτικής κεραμικής παράδοσης. Συγγενέστερο παράδειγμα (επειδή διαθέτει και κάθετη λαβή) αποτελεί ο Μ 106 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Άνδρου, ο οποίος αποδίδεται με επιφύλαξη σε ευβοϊκό εργαστήριο. Cambitoglou, A. 1981. *Archaeological Museum of Andros: donation of Basil and Elise Goulandris: guide to the finds from the excavations of the geometric town of Zagora*, Athens, 61 αρ. κατ. 133. Βλ. και Αυτόθι, 60-62 αρ. κατ. 130-132, 138 εικ. 29. Ένας παραπλήσιος αττικός χωρίς, όμως, κάθετη λαβή ίδιας περιόδου από τη Θήβα (σύμφωνα με μαρτυρίες) φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. 1899,0219.1. Callipolitis-Feytmans 1965, 41 πίν. IX. Langdon 2008, 19-33 εικ. 1.1-1.3. Στο ιερό του Ηρακλή στη Θήβα βρέθηκαν τέτοιοι κρατήρες (χωρίς κάθετη λαβή) βοιωτικής παραγωγής. Καλλιγά

Ελλείψει ανασκαφικών στοιχείων, καθώς αποτελούν προϊόντα λαθρανασκαφών, οι τρεις μεγάλοι μελαμβαφείς κάνθαροι με παραστάσεις εκτελεσμένες με τεχνική Σιξ, χρονολογήθηκαν βάσει τους σχήματός τους στα μέσα του 5ου αι. π.Χ.[297] Η Σαμπετάι και η Αβρονιδάκη διέκριναν το ίδιο χέρι, εντάσσοντάς τους σε μια ομάδα, που ονόμασαν «του Κόη», λόγω της επιγραφής που φέρει ένας εξ αυτών.[298] Ο βοιωτικός ημμελανόμορφος σκύφος 442 του ΕΑΜ, που βρέθηκε σύμφωνα με τα αρχεία του μουσείου στον Έξαρχο της Λοκρίδας αποδόθηκε λανθασμένα στο εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου **(Δ6 εικ. 76)**.[299]

Η τεχνοτροπία και η εικονογραφία τους δείχνει, πως πρόκειται για έργα του ίδιου εργαστηρίου. Το βαρύ, προεξέχον και στρογγυλεμένο πιγούνι με την οριζόντια κυλινδρική μύτη του ανακεκλιμένου της α’ όψης του κανθάρου 38.4.9 του Reading **(Ι5)** συγγενεύουν με τα ίδια χαρακτηριστικά του καθιστού πίσω από τον κεραμικό τροχό άνδρα με την ταινία δεμένη στο κεφάλι του σκύφου **(εικ. 74)**. Προς το δεξί προτεταμένο δεξί χέρι που χρησιμοποιείται για να κρατήσει στον κάνθαρο ένα πουλί και στον σκύφο ένα αγγείο είναι γυρισμένα τα κεφάλια των δύο μορφών. Γελοιωδώς τονισμένο είναι το «μήλο του Αδάμ» και στις δύο περιπτώσεις.[300] Το πρόσωπο της Αθηνάς του κανθάρου 1907.5-18.3 του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4)** μοιάζει πολύ με εκείνο του καθισμένου πάνω στον τροχό άνδρα, ο οποίος περιεργάζεται έναν σκύφο **(εικ. 75)**. Η κάθετη και σε κοντινή απόσταση από το ανοιχτό στόμα απόδοση της μύτης συνιστά το κύριο χαρακτηριστικό τους. Η παράλειψη της δήλωσης των ματιών ή άλλων χαρακτηριστικών και η έξαρση δια του όγκου τους όσων προεξέχουν είναι κοινά γνωρίσματα όλων αυτών των μορφών.

Ο Sparkes χαρακτήρισε δικαιολογημένα τους κανθάρους εικονογραφικούς προγόνους των καβιρικών, βασισμένος στη χρονολόγησή τους.[301] Η τεχνοτροπική σχέση των μορφών τους με καβιρικές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, όμως, συντείνει στη συγχρονία τόσο αυτών όσο και του ημιμελανόμορφου σκύφου. Το κεφάλι του ανακεκλιμένου του κανθάρου του Reading παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνου του τρέχοντος νάνου του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης και της αυλητρίδας του Κ1244+1509 **(Ι5, Η10, Η41 εικ. 77)**. Η απόδοση της οριζόντιας, λεπτής μύτης και οι τρίχες, που ακτινωτά αναπτύσσονται γύρω από το κεφάλι, απαντούν και στον ανακεκλιμένο. Μαλλιά ως αραιές τρίχες πάνω στο κρανίο έχει ζωγραφίσει και τον άνδρα του θραύσματος 657 του Ορχομενού του μουσείου της Θήβας **(Η17 εικ. 57)**. Μεγαλύτερη είναι η συγγένεια με το κεφάλι του ιθυφαλλικού

2018, 63 (Κρ. 33, Κρ. 35, Κρ. 36, Κρ. 41, Κρ. 45, Κρ. 46, Κρ. 48) πίν. 29-37. Το 560-550 π.Χ χρονολογείται ένας αττικός μελανόμορφος κιονωτός κρατήρας με προχοή. BAPD 310123. Callipolitis-Feytmans 1965, 34 πίν. Χ. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου φαίνεται πως επανέφερε το υβριδικό αυτό σχήμα κρατήρα (λουτήριο) από την υστερογεωμετρική ή την αρχαϊκή περίοδο στο τέλος του 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ.

[297] Ure 1951, 194-195.

[298] Sabetai και Avronidaki 2018, 373-374 αρ. κατ. Β24, Β25, Β26.

[299] Χατζηδημητρίου 2005, 212 αρ. κατ. Κ53.

[300] Για το μήλο του Αδάμ στη μορφή του ανακεκλιμένου: Sabetai και Avronidaki 2018, 351.

[301] Sparkes 1967, 124.

πολεμιστή της α’ όψης του καβιρικού σκύφου ALg18 του Kassel **(H30 εικ. 77)**. Η απόδοση της μύτης, τα ανοιχτά χείλη και το γένι στο πιγούνι αποτελούν κοινά γνωρίσματά τους. Το ογκώδες πιγούνι εκείνου και του καθισμένου πίσω από τον τροχό του ημιμελανόμορφου σκύφου θυμίζει πολύ αυτό της γυναίκας του καβιρικού σκύφου 1768 της Βόννης **(H18 εικ. 74)**. Το γυρισμένο προς τον φερόμενο σκύφο κεφάλι είναι μοτίβο που έχει απεικονιστεί σε αυτό το έργο, στον σκύφο 10466 του ΕΑΜ, εφαρμοσμένο σε γυναικεία μορφή **(H40 εικ. 75, 76 και 69α)**. Το σώμα και των δύο εικονίζεται μεν σε διαφορετική στάση αλλά από την ίδια πλευρά. Το κατενώπιον βαθύ κάθισμα του άνδρα με τον σκύφο, όπως και το σχήμα του προσώπου του ανακαλούν τον ορχούμενο του 8.360 του Berkeley **(H45 εικ. 82)**. Οι κόμποι της βακτηρίας του ανακεκλιμένου, που αναπτύσσονται ανισοϋψώς και εναλλάξ δεξιά και αριστερά είναι ίδιοι με εκείνους της βακτηρίας του Οδυσσέα στον σκύφο 1893,0303.1 του Βρετανικού Μουσείου και του δέσμιου κωμαστή της β’ όψης του σκύφου ALg 18 του Kassel **(H13, H30 εικ. 186, 63)**. Το πρόσθιο μέρος κεφαλιού του άνδρα με τη δάδα αυτής της τελευταίας παράστασης προεξέχει έντονα όπως εκείνο και του πρώτου από δεξιά άνδρα με το ρόπαλο ή τη ράβδο του ημιμελανόμορφου σκύφου **(εικ. 76)**. Η θέση στην εικόνα -δεξιά, απέναντι από έναν δέσμιο-, το κεφάλι και το μακρόστενο αντικείμενο που κρατούν προδίδουν την κοινή τους τεχνοτροπική καταγωγή. Η γωνιώδης και ανασηκωμένη απόληξη του αριστερού ποδιού του Ερμή του κανθάρου του Reading **(I5)** είναι χαρακτηριστική των μορφών του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, όπως των αυλητρίδων των σκύφων 10466 του ΕΑΜ και Α 2627 των Βρυξελλών ή της γυναικείας μορφής στους IIIG του Cambridge και P116 του Μισισιπή **(H40, H52, H15 εικ. 242, 190, 199, 61, 252)**. Τα καλάθια σε περίγραμμα, που εικονίζονται στον κάνθαρο Α 1683 των Βρυξελλών αποτελούν ακόμα ένα μοτίβο που χρησιμοποιεί το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου σε μελανόμορφες παραστάσεις του **(I6, H10 εικ. 168, 142)**. Το θέμα του δεμένου φαλλού, με το οποίο αποδίδεται ο κρεμασμένος άνδρας του σκύφου 442 του ΕΑΜ επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο μόνο σε θραύσμα του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(H64 εικ. 76)**. Δεμένος πυγμαίος εικονίζεται σε θραυσματικά σωζόμενο στρόβιλο, τον οποίο η Schlott απέδωσε στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου **(H76 εικ. 188)**.

Η επιρροή Αιμώνειου στυλ μορφών στις υπό εξέταση συνιστά ακόμη μια ένδειξη πως πρόκειται για έργα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Αθηνάς στον κάνθαρο του Βρετανικού Μουσείου **(I4)** συγγενεύουν με εκείνα της βοιωτικής κύλικας 753 του Μουσείου Κυκλαδικής Τέχνης του β’ τετάρτου του 5ου αι. π.Χ.[302] Δεν είναι ίσως τυχαίο πως θεματικά το κύριο πρόσωπο σε αυτήν είναι η Αθηνά. Στο μετάλλιο, μάλιστα, εικονίζεται μαζί με δύο πουλιά, γλαύκες, μπροστά από έναν βωμό. Το τεράστιο κηρύκειο της β’ όψης του κανθάρου του Reading **(I5 εικ. 242)** παραλληλίστηκε με εκείνο αττικής μελανόμορφης ληκύθου της ομάδας του Αίμονος από την Ure.[303] Η ομοιότητα θεωρήθηκε, ωστόσο, τυχαία. Είναι πολύ πιθανό να υπήρχε παρόμοια βοιωτική

[302] Για το αγγείο βλ. σημ. 288.
[303] Ure 1951, 195. Το αγγείο: BAPD 330986.

Αιμώνειου στυλ παράσταση και από αυτή να είναι επηρεασμένη η εν λόγω όψη του κανθάρου. Η στάση του καθιστού άνδρα με την ταινία του σκύφου 442 του ΕΑΜ **(Δ6 εικ. 76)** εκπορεύεται, επίσης, από Αιμώνειας τεχνοτροπίας έργα.[304]

Οι ομοιότητες αυτές είναι ικανές για να αποδείξουν πως η ομάδα του Κόη και ο ημιμελανόμορφος σκύφος του ΕΑΜ είναι δημιουργήματα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Η Daumas είχε, μάλιστα, προτείνει την εικονογραφική σχέση του σκύφου του ΕΑΜ με το Καβίριο, ερμηνεύοντας την εικόνα ως απεικόνιση ενός κεραμικού καβιρικού εργαστηρίου.[305] Το σχήμα των κανθάρων δεν συνιστά τροχοπέδη στην απόδοση, καθώς η Ure είχε παραδεχτεί πως αυτό επιβιώνει μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ.[306] Η τυπολογική σχέση, η συναφής με την εφηβική ζωή εικονογραφία τους και η πιθανή ανεύρεση ενός εξ αυτών σε περιοχή κοντά στο Καβίριο ενισχύουν την άποψη πως πρόκειται για καβιρικά έργα. Συνεπώς, το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου ζωγράφιζε με τεχνική Σιξ, όπως φάνηκε και από τα δύο αγγεία του Ναυπλίου, και με την ημιμελανόμορφη εκτός από τη μελανόμορφη τεχνική.

Ι.6. Ικανός αντιγραφέας ή απατεώνας;

Η εμπορική αξία των αγγείων πιθανότατα ποίκιλλε ανάλογα με τον τόπο προέλευσής τους, που θα ήταν δείκτης ίσως της ποιότητάς τους, το μέγεθός τους αλλά και τη φήμη ή τη ζήτηση του κάθε δημιουργού. Ήδη από την αρχαϊκή περίοδο βοιωτικές μιμήσεις άλλων σύγχρονων επιχώριων παραδόσεων κατακλύζουν την ντόπια κεραμική. Μεταξύ του 440-430 π.Χ είναι, ωστόσο, γνωστό πως κάποιοι Βοιωτοί αγγειογράφοι μιμούνταν με μεγάλη δεξιοτεχνία και αρκετή ακρίβεια τους Αθηναίους ομότεχνούς τους, οι οποίοι τύγχαναν, μάλλον, κάποιας δημοφιλίας, όπως ο Ζ. του Αχιλλέα.[307] Η αντιγραφική αυτή πρακτική φαίνεται πως συνεχίζεται με διαφορετικό τρόπο μέχρι τις αρχές του 4ου αι. π.Χ. Η μίμηση αττικών κυρίως έργων είναι φαινόμενο σύνηθες σε τοπικά εργαστήρια κεραμικής όπως της Κορίνθου και της Κάτω Ιταλίας. Σε αυτό ενδεχομένως συνετέλεσε και η εκεί εικαζόμενη μετανάστευση αγγειογράφων που κατοικούσαν στην Αθήνα κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο.[308] Η αντιγραφή, ωστόσο, που καθιστά δυσδιάγνωστη την ταυτοποίηση της καταγωγής του αγγείου, εξαπατώντας ακόμα και την επιστήμη, θα ήταν σίγουρα ικανή να περάσει απαρατήρητη και από τους αρχαίους και ίσως ανυποψίαστους καταναλωτές.[309]

---

[304] Simon 1976, πίν. 4. 3.5 (βοιωτική κύλικα του Würzburg). Αττικό παράδειγμα: BAPD 352164.
[305] Daumas 2000, 117-123.
[306] Ure 1951, 195.
[307] Για ερυθρόμορφα αγγεία: Lullies 1940, 1-13 πίν. 1-7. CVA Thebes Museum, Sabetai. 2001, 29-33 πίν. 16-20. Αβρονιδάκη 2007, 31-32. Sabetai 2012α, 82-86. Sabetai 2014. Αραβαντινός 2010, 234, 236, 252. Για μελανόμορφα: σημ. 100, 345.
[308] Corinth VII.IV, 3-4, 15-16. MacDonald 1981.
[309] Μια ακόμη περίπτωση βοιωτικής μίμησης των αρχών του 5ου αι. π.Χ, που ξεγελούσε για καιρό τους αρχαιολόγους είναι οι κύλικες σε τεχνοτροπία της αττικής ομάδας του Αίμονος. Κάποτε αποκαλούνταν βορειοαττικές. Simon 1976. Οι Βοιωτοί αντέγραφαν πιστά και τη διακόσμηση αλλά και το σχήμα του αγγείου. Ο Kilinski γράφει χαρακτηριστικά πως η περίοδος παραγωγής τους στη Βοιωτία δεν μπορεί να απέχει από εκείνη της Αττικής, ώστε οι βοιωτικές να μπορούν να «μασκαρεύονται ως αττικές». Kilinski 1990, 37, 66-67. Η Σαμπετάι σχολιάζει σε άρθρο της για έναν δύσκολα διαγνώσιμο

Σκοπός ήταν πάντα η προσαρμογή στις επίκαιρες αγγειογραφικές επιταγές ή και η εξαπάτηση των αγοραστών για την αποκόμιση περισσοτέρων κερδών; Εφόσον τα αντιγραμμένα αγγεία θα πωλούνταν μαζί με τα εισαγμένα, το κίνητρο υπάρχει. Απλουστευμένες ή συρρικνωμένες εκδοχές εικονογραφικών έργων άλλων σύγχρονων βοιωτικών εργαστηρίων εγείρουν ίδιες υποψίες, καθώς είναι, μάλιστα, πολύ λίγες και δύσκολα ανιχνεύσιμες. Οι δημιουργίες αυτές υπενθυμίζουν πως οι κεραμείς δεν ήταν μόνο καλλιτέχνες, ήταν και έμποροι.

Ι.6.1. Ο κρατήρας «του Μαλιμπού»

Ο μυστηριώδης ως προς την καταγωγή και την ερμηνεία της παράστασης της α' όψης του ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας που φυλασσόταν στο Μαλιμπού και σήμερα στη Νάπολη, ενδέχεται να αποτελεί μια περίπτωση βοιωτικής αντιγραφής αττικού έργου **(ΣΤ2 εικ. 95)**.

Στην πρώτη όψη εικονίζονται δύο μεταμφιεσμένες σε κόκορες μορφές κατά τομήν και καταντικρὺ. Φαίνεται να επιδίδονται σε κάποιου είδους διαμάχη. Ένας αυλητής στέκεται μεταξύ τους εικονιζόμενος κατά μέτωπον. Η πίσω κοσμείται με παράσταση αναχώρησης ενός παίδα. Σύμφωνα με την κρατούσα πεποίθηση, πρόκειται για αττικό έργο, η α' όψη του οποίου συνδέθηκε με την κωμωδία και το θέατρο.[310] Χρονολογήθηκε αρχικά κοντά στο 414 π.Χ και σχετίστηκε με την τεχνοτροπία του Ζ. του Μονάχου 2335. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η απόδοση αυτή έγινε σε εποχή, που άλλες αγγειογραφικές παραδόσεις, πλην της αττικής, δεν είχαν μελετηθεί επαρκώς και δεν ήταν για αυτό γνωστές στους τότε

μελανόμορφο σκύφο, τον οποίο αρχικά απέδωσε με επιφύλαξη σε βοιωτικό εργαστήριο και έπειτα σε ευβοϊκό πως, όταν οι επαρχιώτες (εν προκειμένω Ευβοιείς) μιμούνται σε μεγάλο βαθμό τους Αθηναίους κεραμείς, το κάνουν μάλλον επίτηδες, ώστε τα έργα τους να αρέσουν στους ντόπιους πελάτες τους, για τους οποίους τα αττικά θα είχαν ίσως κάποια παραπάνω αξία. Sabetai 2008, 137. Για τα έντονα αττικίζοντα βοιωτικά ερυθρόμορφα αγγεία αναφέρει πως η πιστή αντιγραφή των αττικών δηλώνει πως αυτά ήταν πολύ ποθητά στους Βοιωτούς. Η εύρεση αττικών και βοιωτικών ερυθρόμορφων αγγείων στη Βοιωτία συμβαίνει σε τάφους συνήθως πλούσια κτερισμένους και είναι βέβαια σπάνια. Από αυτό προκύπτει πως τα εν λόγω αγγεία ήταν πολύτιμα αντικείμενα. Στη συνέχεια κάνει λόγο για τις μιμήσεις του Ζ. του Αχιλλέα, που βρέθηκαν στο Πολυάνδριο των Θεσπιαίων, τονίζοντας πως εξαιτίας του τόπου εύρεσής τους και του χρώματος του πηλού έγινε αντιληπτό πως πρόκειται για βοιωτικές μιμήσεις αττικών έργων, αλλιώς θα μπορούσαν εύκολα να είχαν καταγραφεί ως αττικά. Sabetai 2012α, 84. Πρβλ. BAPD 213905 και 214136. Ανάλογο φαινόμενο υπήρξε και στην Αθήνα. Η πλαστογραφία είναι μία από τις ερμηνείες που δίνονται για τις επιγραφές «Δοριςεγραφσεν» σε αττικά αγγεία άλλου Αθηναίου ζωγράφου, εκείνου του Τριπτόλεμου (π.χ. BAPD 203851) ή πως προκειμένου να είναι αυτά ευπώλητα και να αποφέρουν καλύτερα κέρδη, ο μάλλον καταξιωμένος και μεγάθυμος Δούρις επέτρεπε σε φίλους ομότεχνούς του να τα παρουσιάζουν ως δικά του. Τιβέριος 1996, 307 αρ. κατ. 130. Είτε ο Δούρις έδινε τη συναίνεσή του είτε όχι, η αγορά θα γινόταν με τη λανθασμένη πεποίθηση πως επρόκειτο για δικά του έργα.

[310] BAPD 13689. Από τον Green σχετίστηκε με τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, από τον Taplin -που αναγνώρισε ως θέμα την κοκορομαχία- με τις *Νεφέλες* θεωρώντας πως οι δύο μορφές ενσαρκώνουν τη λογομαχία, τον αγώνα, μεταξύ του Κρείττονα και του Ήττονα λόγου. Green 1985. Taplin 1987, 93-96. Πιο πρόσφατα η Fronig (2009) ερμήνευσε τη σκηνή ως επεισόδιο σατυρικού δράματος χρονολόγησε και εκείνη μεταξύ του 440-430 π.Χ, ενώ επεσήμανε πως η τεχνοτροπία της παράστασης είναι μέτρια και όχι προσεγμένη αναφορικά με την προέλευση του αγγείου. Ο Τιβέριος απεφάνθη πως παρά το γεγονός πως οι πετεινοί φορούν το συνδεδεμένο με το σατυρικό δράμα περίζωμα, αυτό δεν απολήγει σε ουρά σατύρου, ούτε εικονίζονται με θεατρικά προσωπεία. Τιβέριος 2010, 509-510. Για το ότι το περίζωμα δεν ανήκει κατά ανάγκην σε εικόνες σατυρικού δράματος: Lissarrague 1990, 230-231.

ερευνητές.

Με γνώμονα την εικονογραφία, η οποία αναφέρεται στη δημοφιλή για τη Βοιωτία κοκορομαχία, όπως είναι γνωστό από τις πηγές και την ντόπια αγγειογραφία, την παράσταση της β' όψης του αγγείου, στην οποία αναπτύσσεται το θέμα της αναχώρησης του οπλίτη -εδώ παίδα-, την τεχνοτροπία, το σχήμα και την παραπληρωματική διακόσμηση του αγγείου, ο Μιχάλης Τιβέριος διαφοροποιήθηκε από την ευρεία πεποίθηση, αποδίδοντάς το σε βοιωτικό εργαστήριο της Τανάγρας ή του Καβιρίου, χρονολογώντας το κοντά στο 430 π.Χ.[311] Αξεπέραστα εμπόδια για την ερμηνεία της παράστασης ως θεατρικής θεωρήθηκαν η ιθυφαλλία των πετεινών, το ότι δεν φορούν το κοστούμι με το σωμάτιον και το προσωπείο της αρχαίας κωμωδίας, αλλά μια μάσκα, που σκεπάζει όλο το κρανίο και το γεγονός πως οι μορφές δεν εικονίζονται με τον συνήθη στην αττική αγγειογραφία τρόπο -ο ένας πίσω από τον άλλο- ως θεατρικός χορός. Αργότερα, η Σαμπετάι αναγνώρισε ομοιότητα ως προς τη στάση των μορφών με εκείνη του βοιωτικού κανθάρου 17432 του ΕΑΜ **(εικ. 4)**, όπου μια μορφή με χαρακτηριστικά κόκορα εικονίζεται απέναντι από μία άλλη, κυνηγώντας ένα πουλί, ενώ ένα άλλο στέκεται στους γλουτούς της δεύτερης.[312] Η εικόνα εγγράφηκε στο πλαίσιο των εφηβικών τελετουργιών.

Η παράσταση του κρατήρα «του Μαλιμπού» διακρίνεται από τα λοιπά παράλληλά του όχι μόνο εξαιτίας της μεταμφίεσης των δύο συναγωνιζόμενων αλλά και της κατενώπιον απεικόνισης του αυλητή. Το σχήμα του αυλητή μεταξύ δύο εφήβων συναντάται ήδη από τη μελανόμορφη αγγειογραφία σε εικόνες σχετικές με τον αθλητισμό.[313] Κατά τομήν στην πίσω όψη εικονίζεται και ο αυλητής της αττικής πελίκης 2008.4.1 του μουσείου του Πανεπιστημίου Emory, που παίζει μουσική για τον πετεινόμορφο μασκαρεμένο της άλλης **(εικ. 96)**.[314] Αυτή ή άλλη παρόμοια εικόνα

[311] Λόγω στυλιστικής απόκλισης από την κυριαρχούσα στον αττικό Κεραμεικό του 414 π.Χ τεχνοτροπία του «πλούσιου ρυθμού» αλλά και του «απλούστερου», της συγγένειας του ως προς το σχήμα με τους κρατήρες της ομάδας του Πολυγνώτου και της συχνής χρήσης των μοτίβων (μαίανδροι και σταυροί «Αγίου Ανδρέα») της διακόσμησης της κάτω ζώνης σε έργα του 430 π.Χ. Τιβέριος 2010, 480-484. Πριν το 414 π.Χ το χρονολόγησαν και οι Himmelmann 1994, 144. Steinhart 2004, 22.

[312] Sabetai και Avronidaki 2018, 346-348, αρ. κατ. Β5 εικ. 21.

[313] Δύο σάτυροι ως πυρριχιστές εκατέρωθεν ενός αυλητή εικονίζονται κατά τομήν σε αττική μελανόμορφη λήκυθο του ΕΑΜ με αρ. ευρ. Ε1836. του Ζ. της Αθηνάς. BAPD 330734. Η Σεμνή Καρούζου θεώρησε πως πρόκειται για μια σκηνή σατυρικού δράματος. Καρούζου 1972. Hedreen 1992, 109 πίν. 26. Steinhart 2004, 117 πίν. 45.1-3, όπου σχετίστηκαν με εφήβους. Ο πυρρίχιος χορός αποτελούσε από τον 6ο αιώνα αγώνισμα νέων στα Παναθήναια και πιθανόν σε άλλες εορτές. Πρόκειται ίσως για παρωδία του αγωνίσματος. Το μοτίβο απαντά και στη βοιωτική μελανόμορφη κύλικα του Göttingen σε παράσταση κώμου **(εικ. 3)**. Στον ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα του μουσείου Μπενάκη του Ζ. του Κάδμου ο κατά τομήν εικονιζόμενος αυλητής φορά έναν πολυποίκιλτο ποδήρη χιτώνα και στέκεται ανάμεσα σε δύο γυμνούς νέους αθλητές. Την εικόνα συσχέτισε ο Beazley με το θέατρο. Χρονολογείται μεταξύ του 430-420 π.Χ. BAPD 9029977. Ως εφηβική τελετουργία αναπτύσσεται σε απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα του 440 π.Χ του Ζ. του Σισύφου. Με περίτεχνο και πάλι χιτώνα ο κατά τομήν εικονιζόμενος αυλητής στέκεται ανάμεσα σε δύο γυμνούς νέους που χορεύουν, ενώ φορούν στα κεφάλια τους καλάθους. Φυλάσσεται στο μουσείο Victoria & Albert του Λονδίνου με αρ. ευρ. 4803-1901. Βλ. RVAp 16.57. Η χρονολόγηση που πρότεινε ο Τιβέριος για τον καλυκωτό κρατήρα επιβεβαιώνεται από τα παραπάνω εικονογραφικά παράλληλα.

[314] BAPD 9023810. Η προταθείσα για τον κρατήρα χρονολόγηση επιβεβαιώνεται από το εν λόγω αγγείο, καθώς τοποθετείται μεταξύ του 440-430 π.Χ. Ο Τιβέριος αιτιολόγησε τη διαφορετική καταγωγή των δύο έργων με τη μετανάστευση του Αθηναίου, πιθανότατα, αγγειογράφου, ο οποίος θα έζησε κάποια στιγμή της ζωής του στη Βοιωτία, όπου φιλοτέχνησε τον υπό εξέταση κρατήρα. Τιβέριος 2010, 510 σχ. 3.

αποτελέσαν πιθανότατα πρότυπα για την αντιγραφή του κρατήρα «του Μαλιμπού». Η απόκλιση από το στυλ του αττικού ζωγράφου ήταν η αιτία που το αγγείο δεν αποδόθηκε στον ίδιο τον Ζ. του Μονάχου 2335, αλλά θεωρήθηκε πλησίον της τεχνοτροπίας του. Διαφορές παρατηρούνται και στη σχεδίαση των κοκορόμορφων. Στην αττική πελίκη το ράμφος αποδίδεται ενιαία σαν ημισέληνος, στον κρατήρα το πάνω και το κάτω μέρος του είναι ανεξάρτητα **(εικ. 95, 96, 97)**. Η απόφυση κάτω από το ράμφος, η απόδοση του αυτιού, της ζώνης πάνω και κάτω από το περίζωμα της πρώτης δεν υπάρχουν στις μορφές του κρατήρα. Το λειρί των κοκόρων του κρατήρα έχει μεγαλύτερο μήκος, περιβάλλοντας όλο το κρανίο, αντίθετα από εκείνο της πελίκης που είναι κοντό. Ο τροχός πάνω στο περίζωμα μετατρέπεται σε μια παχιά μελανή κουκκίδα. Τα αραιά στρογγυλά κοσμήματα πολλαπλασιάζονται στο αγγείο «του Μαλιμπού», ενώ ζωγραφίζεται μια στιγμή εντός τους. Η κόμμωση και η γενειάδα του αυλητή του τελευταίου είναι αισθητά πυκνότερη από εκείνες του αυλητή της πελίκης.[315] Η απουσία της ταινίας στο κεφάλι του και υποδημάτων είναι ακόμη μία σημαντική διαφορά που υπάρχει στον αυλητή του κρατήρα.

Η μετωπικότητα του αυλητή διαχωρίζει και το έργο από την κατά τομήν απεικόνιση του σε άλλες σχετικές αττικές και κατωιταλιώτικες παραστάσεις και τον συνδέει με το Καβίριο. Στη β' όψη του καβιρικού σκύφου S151 της Χαϊδελβέργης του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου ο τραγοπόδης Πάνας εικονίζεται ως αυλητής στο κέντρο κατενώπιον μεταξύ δύο κωμαστών, που χορεύουν αποδιδόμενοι κατά τομήν, όπως στον κρατήρα «του Μαλιμπού» **(Η51 εικ. 17)**. Η κατά μέτωπον στάση του αυλητή του κρατήρα εξυπηρετεί την καλύτερη οπτική του ενδύματός του, το οποίο διαφοροποιείται από τους μακρείς χιτώνες των αυλητών των άλλων σχετικών παραστάσεων λόγω των εικονιστικών μοτίβων που το κοσμούν **(εικ. 97)**. Η παρέκκλιση συνεπάγεται τη σημαντικότητα της ανάδειξης των μικρών αυτών εικόνων για την πλήρη ανάγνωση της παράστασης από τον θεατή. Ένας άνδρας πάνω σε άρμα, ένα φτερωτό άλογο κυνηγά ή ακολουθεί ένα άλλο φτερωτό ον και ένας σκύλος κυνηγά έναν λαγό.[316] Οι εικόνες αυτές μοιάζουν να αποτελούν αυτοτελείς σκηνές, αφού εικονίζονται η μία κάτω από την άλλη μην έχοντας αλλιώς εννοιολογική συνοχή ως μία ενιαία.[317] Ξεχωριστά κοσμούν και διαφορετικά καβιρικά αγγεία. Εικόνες αρματοδρομίας εικονίζονται σε αγγεία, που βρέθηκαν στο ιερό της Θήβας

[315] Πρβλ. την κόμμωση του αυλητή με εκείνη του Σίνιδος της ερυθρόμορφης πελίκης 76.ΑΕ.19 του Μαλιμπού, που βρέθηκε στη Σικελία, όπως μάλλον και ο υπό εξέταση κρατήρας, και έχει θεωρηθεί βοιωτικό ή σικελικό έργο (BAPD 14718). Και παραπάνω σημ. 155.

[316] Για το ένδυμα του αυλητή: Μανακίδου 1997, 304, όπου ο σκύλος πίσω από τον λαγό στο κατώτερο μέρος του ενδύματος ερμηνεύεται ως ελάφι. Το ζώο πρέπει να είναι σκύλος, επειδή αφενός η απόδοσή του μοιάζει με άλλες καβιρικές (όπως του σκύφου ZV1210 της Δρέσδης **(Η57 εικ. 213)** με το ευρύ ρύγχος, τα σηκωμένα αυτιά και τα ψηλόλιγνα άκρα) και αφετέρου θα ήταν νοηματικά ακατάληπτο το ελάφι να κυνηγά έναν λαγό, ενώ το ζευγάρι σκύλος-λαγός παραπέμπει στο προσφιλέστατο σχήμα του κυνηγιού. Ο Πήγασος, το άλογο των ηρώων αποτελεί, επανειλημμένο εικονογραφικό θέμα που συναντάται στο Καβίριο βλ. παρακάτω σημ. 779.

[317] Πήγασος, Μέδουσα (;) και γρύπας εικονίζονται και πάνω στο σάβανο του αργαλειού στον σκύφο του Ζ. της Πηνελόπης BAPD 216789. Η απεικόνιση τους, ωστόσο, στον κρατήρα σε συνδυασμό τα ημιμελανόμορφα μοτίβα του αρματοδρόμου, το κυνηγιού αλλά και τη λοιπή εικονογραφία του αγγείου (κοκορομαχία και αναχώρηση παίδα) εκλύει σαφώς νοήματα που απευθύνονταν σε νέους. Χωρίς αυτό να σημαίνει πως το ίδιο δεν μπορεί να συνέβαινε και με τον αττικό σκύφο, στον οποίο εικονίζονται στιγμές από τη ζωή του Οδυσσέα. Για αυτόν και τους εφήβους θα γίνει λόγος παρακάτω.

ήδη από τον 5ο αι. π.Χ μέχρι και τον 4ο αι. π.Χ **(Η81)**,[318] κυνήγι λαγού από σκύλο ως αυθυπόστατη εικόνα στον καβιρικό σκύφο 5406 του Göttingen, του Θ.Π. 570 των Θηβών, και ο Πήγασος να κυνηγά Χίμαιρα στον Θ.Π. 701 της ίδιας συλλογής **(Η33, Η59, Η58 εικ. 98)**. Εντυπωσιακή είναι η όμοια στάση στη β΄ όψη του τελευταίου των ποδιών των δύο αντωπά εικονισμένων σατύρων με εκείνη των πετεινών. Όπως παρατήρησε και ο Τιβέριος, δύο δαιμονικοί κόκορες εικονίζονται στον καβιρικό σκύφο 3285 του Βερολίνου **(Η26 εικ. 212)**, οι οποίοι αποδίδονται στην ίδια με εκείνους του κρατήρα στάση, αλλά όχι ενώπιος ενωπίω.[319] Συνδετικό κρίκο με το Καβίριο συνιστά και η διακόσμηση της πίσω όψης του κρατήρα με την αναχώρηση του οπλίτη, που ως προς τη διάταξη των μορφών θυμίζει την εικόνα του καβιρικού σκύφου του Kiel, με τον πρωταγωνιστή νέο στη μέση **(Η77 εικ. 83)**. Ο υψωμένος δείκτης του χεριού του αριστερού κοκορανθρώπου του κρατήρα στο πλαίσιο της διαμάχης ανακαλεί τον τονισμένο μακρύ και απειλητικό δείκτη της Κίρκης στον λέβητα του Σικάγο **(Η16)**.

Ομοιότητα παρατηρείται, τέλος, ως προς τη στάση, τη δομή της εικόνας και το θέμα με την παράσταση του θραύσματος του βοιωτικού μελανόμορφου κανθάρου του 1494 Τίμπινγκεν των μέσων του 6ου αι. π.Χ **(εικ. 99, 100)**.[320] Εικονίζεται η διαμάχη για τον τρίποδα μεταξύ του Ηρακλή και του Απόλλωνα. Ανάμεσα στους δύο κατά τομήν και καταντικρὺ αντιμαχόμενους στέκεται ο τρίποδας, όπως στην παράσταση του κρατήρα ο αυλητής. Τα χέρια είναι λυγισμένα μπροστά από τον κορμό με παρόμοιο τρόπο και στις δύο περιπτώσεις. Στον κρατήρα τη θέση του αριστερού χεριού της αριστερής μορφής παίρνει ο φαλλός, καθώς το και πάλι χαμηλότερα τοποθετημένο αριστερό χέρι κρύβεται πίσω από τον κορμό. Αξιοσημείωτο είναι πως στην αττική πελίκη δεν εικονίζονται τα χέρια. Η απόδοση του ανεμίζοντος πάνω μέρους της λεοντής του Ηρακλή, η οποία αναπτύσσεται από τον αυχένα ως και τον ώμο είναι σχεδόν ίδια με την απόδοση του φτερού της δεξιάς μορφής πετεινού του κρατήρα. Τα ανοιχτά ράμφη των πετεινών διαμορφώνονται σχηματικά όπως η μύτη με το γένι του ήρωα του κανθάρου. Μορφολογικός απόγονος της παράστασης του κρατήρα είναι εν μέρει η χαμένη παράσταση του σκύφου 3286 του Βερολίνου με τους κόκορες να αντιστοιχούν στους δύο θεούς, Πάνα και Ερμή **(Η38 εικ. 45, 46)**. Μοιάζουν οι στάσεις των χεριών και τα ιμάτια, που ειδικά για την περίπτωση του Πανός είναι μοτίβο ασυνήθιστο, αντικαθιστούν τα φτερά, ενώ η μοναδική για τα βοιωτικά δεδομένα απεικόνιση του Ερμή με φτερωτό πέταso και σανδάλια, επιλέγεται σκόπιμα, ώστε να υποκαταστήσει φτερωτό ον. Όπως σωστά επεσήμανε ο Τιβέριος, το εύθυμο κλίμα των δύο παραστάσεων παρουσία αυλητή δεν είναι τυχαίο. Η σχέση υποδηλώνει όχι μόνο την προέλευση του κρατήρα «του Μαλιμπού» αλλά και τη γνησιότητα της χαμένης καβιρικής εικόνας.

Οι παραπάνω εικονογραφικές αντιστοιχίες ενισχύουν την άποψη του Τιβέριου

[318] Βλ. σημ. 862.

[319] Τιβέριος 2010, 507 σημ. 89. Τα φύλλα μυρτιάς που κοσμούν την πίσω όψη του καβιρικού αγγείου αντιστοιχούν στην πάνω από την παράσταση του κρατήρα διακοσμητική ζώνη, στοιχείο το οποίο όπως σημειώνει ο προαναφερθείς (σελ. 495) είναι σπάνιο σε αττικούς και βοιωτικούς κρατήρες, η παρουσία του, ωστόσο, σε ένα εξωαττικό έργο δικαιολογείται ευκολότερα.

[320] Watzinger 1924, 17 πίν. 2. C 19. Kilinski 1990, 22, 45 πίν. 21.3. Αποδίδεται στον Z. του TF.

πως το ερυθρόμορφο έργο σχετίζεται με τη βοιωτική παράδοση. Για το ζήτημα της καταγωγής του αγγείου αναμένεται, ωστόσο, μία χημική ανάλυση, που ενδέχεται να το διαλευκάνει. Αν, όντως, φιλοτεχνήθηκε στη Βοιωτία τότε, πρόκειται για μια ακόμα αντιγραφή αττικού έργου. Η πιθανή εύρεσή του στη Σικελία δεν θα αποτελούσε μοναδική περίπτωση βοιωτικού αγγείου εισαγμένου, καθώς εκεί έχουν βρεθεί και άλλα.[321] Τότε, η αντιγραφή των πετεινόμορφων νέων από το αττικό έργο θα μπορούσε να εξηγηθεί ως προσαρμογή στις αττικές αγγειογραφικές τάσεις και τα γούστα των Κατωιταλιωτών αγοραστών, χωρίς, βέβαια, να αλλοιώνεται η βοιωτική του ταυτότητα. Έτσι, ο ηθοποιός της πελίκης, η οποία εικονίζει πιθανότατα σκηνή θεατρικού κωμικού έργου, μετατρέπεται σε μασκαρεμένο αθλητή κοκορομαχίας, εναρμονισμένος με το γνωστό βοιωτικό παρωδιακό χιούμορ. Και εδώ ένα αττικό θεατρικό στοιχείο χρησιμοποιείται από τους Βοιωτούς ως μη αμιγώς θεατρικό, μάλλον ως παρομοίωση των εφήβων αθλητών με τους κόκορες, ώστε να τονιστεί χιουμοριστικά ο ανταγωνιστικός τους χαρακτήρας, αναφερόμενο, μάλιστα, στα ενδιαφέροντα των Βοιωτών, την κοκορομαχία, η οποία όπως έδειξε ο Τιβέριος, ήταν και ένα θέμα που αγαπούσαν οι ντόπιοι αγγειογράφοι.[322] Η πίσω όψη του αγγείου με τον αναχωρούντα νέο είναι δηλωτική της νοηματικής αυτής σχέσης.

Ι.6.2. Μια ενδο-καβιρική μίμηση

Τρία συνανήκοντα θραύσματα αποτελούν τις δύο όψεις του σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Στη μία εικονίζεται σκηνή γερανομαχίας με δύο πυγμαίους **(Η20 εικ. 78)**. Στην άλλη ο Βελλεροφόντης μπροστά από τον Πήγασο και αντιμέτωπος με τη Χίμαιρα. Οι παραστάσεις αναπτύσσονται σε στενές ζώνες κάτω από το χείλος το οποίο φέρει επιγραφή ανάθεσης στον Κάβιρο. Κάτω από την εικονιστική παράσταση υπάρχει φυτικό κόσμημα κισσού. Πρόκειται μια μοναδική περίπτωση καβιρικού αγγείου, καθώς δεν χρησιμοποιείται καθόλου εγχάραξη, μόνο η τεχνική του περιγράμματος και η σκιαγραφία. Αποδόθηκε από τη Bruns στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, όμως, ανήκει σε εκείνο του Ζ. του Καβίρου.[323]

Η ίδια η Bruns εύστοχα είχε χαρακτηρίσει την παράσταση γερανομαχίας μια «απλοποιημένη μίμηση» των πολυσύνθετων νοηματικά, ως προς την πλέξη μοτίβων και τις στάσεις των μορφών παραστάσεων του καβιρικού σκύφου 3159 του Βερολίνου **(Η19 εικ. 154)**, που αναμφίβολα ανήκει στο εργαστήριο του Ζ. των

[321] Αβρονιδάκη 2007, 141-142.

[322] Κόκορες σαν ερωτευμένοι νεανίες αγωνίζονται και στον ερυθρόμορφο κρατήρα του ΕΑΜ. Sabetai 2012β, 125-126 εικ. 5-6. Τη θέση αθλητών παίρνουν στη β' όψη του κανθάρου του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4 εικ. 167)**.

[323] Πρόσφατα και η Schlott έκανε την ίδια παρατήρηση. Schlott 2021, 258-259. Εκείνη χώρισε το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου σε δύο τμήματα, σε εκείνο που σχετίζεται με το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ και σε εκείνο του Ζ. του Καβίρου της Καρλσούης, όπως το ονόμασε, από τον σκύφο Β2596 της Καρλσρούης **(Η56 εικ. 137)**. Ο υπό εξέταση σκύφος του ΕΑΜ, όμως, δείχνει πως ένας τέτοιος διαχωρισμός είναι μάταιος, καθώς αποδόθηκε στο δεύτερο «τμήμα» του εργαστηρίου, ενώ έχει επιρροές και από το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ, όπως θα φανεί. Για αυτόν τον λόγο σε αυτήν τη διατριβή προτιμάται ο γενικός όρος, που έδωσε η Bruns για το εργαστήριο του «Ζ. του Καβίρου». Για τη διάκριση: Schlott 2021, 65-74.

Μυστών.[324] Το θέμα του καθιστού, δάκνοντος τον γερανό και κατενώπιον απεικονιζόμενου πυγμαίου είναι κοινό και στα δύο αγγεία. Αυτό, η σπανιότητα απεικόνισης από άλλα καβιρικά εργαστήρια κατενώπιον προσώπων, η απόδοση των ματιών και του στόματος, τα οποία δεν ζωγραφίζονται με μελανό χρώμα, ώστε να διαγραφούν με εγχάραξη αργότερα, όπως συνηθίζει το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, αλλά αφήνονται στο χρώμα του πηλού του αγγείου κατά την τεχνοτροπία που ακολουθεί το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, η σε περίγραμμα απόδοση της χαίτης της Χίμαιρας και της κόμμωσης του Βελλεροφόντη ήταν πιθανότατα λόγοι ισχυροί για να παραπλανήσουν την παρατηρητικότατη κατά τα άλλα Bruns.

Πράγματι, τα ανωτέρω είναι χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Έχουν, ωστόσο, αντιγραφεί από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Το πρώτο έχει φιλοτεχνήσει άλλες δύο φορές τη γερανομαχία. Και στις δύο τα ανοιχτά φτερά γερανών αποδίδονται με την τεχνική του περιγράμματος, αντίθετα από τα θραύσματα του σκύφου του ΕΑΜ, στα οποία είναι ημιμελανόμορφα. Μελανόμορφα με ελάχιστη εγχάραξη τα έχει ζωγραφίσει το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου στην πίσω όψη του Κ1244+1509 των Θηβών και στον 99.534 της Βοστώνης **(Η22, Η41 εικ. 79, 144)**. Τα ράμφη τους είναι κλειστά, όπως του σκύφου του ΕΑΜ, αντίθετα από εκείνα του Ζ. των Μυστών. Η τάση απεικόνισης ζώων με την ημιμελανόμροφη και μόνο τεχνική ανήκει στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, όπως φαίνεται από τον καβιρικό σκύφο ZV1210 της Δρέσδης **(Η57 εικ. 213)**. Η χαίτη της Χίμαιρας και τα μαλλιά του Βελλεροφόντη, που αποδίδονται με την τεχνική του περιγράμματος δεν μοιάζουν να έχουν αποδοθεί από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, παρότι μόνο αυτό την έχει χρησιμοποιήσει μία φορά για την κόμμωση της Κίρκης στον σκύφο της Οξφόρδης **(Η12 εικ. 51)**. Ο χωρισμός σε λωρίδες και οι εντός τους στιγμές δεν έχουν σχέση με την ελεύθερη σε διάταξη στιγμωτή κόμμωση του Βελλεροφόντη. Οι ανασηκωμένες τρίχες, αντίθετα, που βαθμιδωτά περιθέουν το κρανίο, ανακαλούν κομμώσεις του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, όπως του θραύσματος 330 του Άμστερνταμ **(Η74 εικ. 7)**. Οι επάλληλες και για αυτό ενοποιημένες στιγμές που άναρχα και χωρίς επιμέλεια τοποθετούνται εντός του περιγράμματος, όπως αποδίδονται στη χαίτη της Χίμαιρας, είναι χαρακτηριστικές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, όπως φαίνεται τη σχεδίαση των βράχων-κλινών της β’ όψης του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)**. Το άλλο καβιρικό μοιάζει να τις τοποθετεί με τάξη.[325] Το πρόσωπο του πρώτου από αριστερά πυγμαίου θυμίζει εκείνο του ανακεκλιμένου του καβιρικού σκύφου Α2626 των Βρυξελλών **(Η42 εικ. 80)**. Η κατ’ όπισθεν απεικόνιση του σώματος του Βελλεροφόντη ταιριάζει περισσότερο με εκείνη του Ηρακλή του 3284 του Βερολίνου **(Η8 εικ. 14)** παρά με αυτήν του 12880 του ΕΑΜ και του 132 του Σαράγιεβο του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(Η21, Η25)**. Τα μάτια σχηματισμένα όχι με εγχάραξη, αλλά μόνο με μια στιγμή μέσα σε εδαφόχρωμο βάθος εικονίζονται σπάνια από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου στον καβιρικό σκύφο Β2596 της Καρλσρούης **(Η56 εικ. 137)**. Την απόδοση σε αυτό ενισχύει και η ομοιότητα στη στάση του Βελλεροφόντη με δύο

[324] “*eine vereinfachte Nachahmung von zwei bilder des Napfes Berlin 3159*”. KH I, 111 M29.

[325] Βλ. για παράδειγμα στον σκύφο της Βοστώνης 99.533 **(Η9 εικ. 41)** και της καλαθόσχημης πυξίδας 10467 του ΕΑΜ. KH I, 105 M1 πίν. 9.1-3.

μορφές από την παράσταση γρυπομαχίας της βάσης του αττικού δινοειδούς κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου **(εικ. 81)**. Το προς τα πίσω τεντωμένο χέρι που κρατά το κέντρον είναι συγγενές με εκείνο δύο μορφών της, ειδικά του ενός που κρατά και αυτός ράβδο. Από τις παραστάσεις του εν λόγω έργου ή κάποιου παρεμφερούς έχει χρησιμοποιήσει μοτίβα, όπως σημειώθηκε παραπάνω, το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου.

Εκτός από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, οι μορφές της παράστασης της γερανομαχίας διατάσσονται με παρόμοιο τρόπο με εκείνες της α' όψης του καβιρικού σκύφου 8.360 του Berkeley **(Η45 εικ. 82)**. Εικονίζονται και πάλι δύο. Η πρώτη που λόγω του αυλού που παίζει έχει τα χέρια μπροστά λυγισμένα, όπως ο πρώτος από αριστερά πυγμαίος του ΕΑΜ. Η δεύτερη βρίσκεται στον αέρα χορεύοντας με μετωπικό σώμα και λυγισμένα πόδια, θυμίζοντας τη στάση του πυγμαίου που δαγκώνει τον γερανό. Σε βαθύ κάθισμα μετωπικά εικονίζεται και ο αγγειοπλάστης του ημιμελανόμορφου σκύφου 442 του ΕΑΜ **(Δ6 εικ. 75, 76)**. Το κατενώπιον πρόσωπο αποτελεί εξαίρεση για το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, όμως υπάρχει μια ανάλογη απεικόνιση στον σκύφο Β.74 του Kiel **(Η77 εικ. 83)**. Στην παράσταση αυτή εκτός από την κεντρική μορφή που εικονίζεται με σχεδόν όλο το σώμα μετωπικά και το κεφάλι σε τρία τέταρτα γερμένο, η στάση της αριστερής έχει σχηματιστεί με τρόπο που ανακαλεί τον μαχόμενο πυγμαίο. Κίνηση που μαρτυρά την πολυαναφερόμενη από το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ επιρροή που έχει δεχθεί εκείνο του Καβίρου **(εικ. 84)**.[326] Το δόρυ που εικονίζεται λοξά με το κάτω μέρος του χαμηλά χωρίς τη δήλωση της αιχμής είναι στοιχείο, που χρησιμοποιεί το εν λόγω εργαστήριο στον σκύφο ZV1210 της Δρέσδης **(Η57 εικ. 213)**. Αντίθετα, εκείνο του Ζ. των Μυστών εικονίζει τα δόρατα σχεδόν οριζόντια και με το πίσω μέρος τους ψηλά, ενώ η αιχμή τους αποδίδεται σε περίγραμμα στον καβιρικό σκύφο 3159 Βερολίνο **(Η19 εικ. 154)**.[327] Η παρατακτική και ομοιάζουσα με πομπή απεικόνιση των μορφών της όψης με τον Βελλεροφόντη με το άλογο πίσω και την ανδρική μορφή μπροστά ανακαλεί άλλα έργα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου όπως το θραύσμα καβιρικού σκύφου 657 των Θηβών και την α' όψη του Β2596 της Καρλσρούης **(Η17, Η56 εικ. 57, 137)**. Η απεικόνιση γερανομαχίας στη μία όψη και στην άλλη η ύπαρξη ενός μειξογενούς όντος με χαρακτηριστικά που συμπεριλαμβάνουν την αίγα παραπέμπει σε άλλο έργο του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, στον σκύφο 99.534 της Βοστώνης **(Η22 εικ. 79)**. Το φυτικό κόσμημα του κισσού κάτω από τη εικονιστική παράσταση είναι στοιχείο που χαρακτηρίζει το εν λόγω εργαστήριο, αντίθετα από εκείνο του Ζ. των Μυστών, που όταν σπανίως τοποθετεί σε αυτό το σημείο κόσμημα, αυτό είναι γραμμικό.[328]

Η μίμηση του στυλ του άλλου εργαστηρίου, που συνίσταται στην κατενώπιον απεικόνιση, στο μοτίβο του δαγκώματος του γερανού, στην κόμμωση και τη χαίτη σε περίγραμμα, συνιστούν ενδείξεις πως ήταν ηθελημένη. Η μεγάλη απόκλιση από το

[326] Τη στάση επαναλαμβάνει και στον καβιρικό σκύφο 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 94)**.
[327] Οριζόντια αλλά χωρίς αιχμή εικονίζεται και στον 99.532 της Βοστώνης του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(Η29 εικ. 38)**.
[328] Χαρακτηριστικό και ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα είναι ο σκύφος 1889,0808.1 του Βρετανικού Μουσείου **(Η43 εικ. 218)**.

σύνηθες για το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, που μπέρδεψε ακόμα και τη Bruns, εκείνη που κατηγοριοποίησε πρώτη τα καβιρικά εργαστήρια, καταδεικνύει την πρόθεση. Δεν αποκλείεται να στόχευε στην παραπλάνηση του αγοραστή, ενώ μαρτυρά και έναν υφέρποντα ανταγωνισμό με το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών.[329]

Ι.6.3. Ο ερυθρόμορφος καβιρικός σκύφος Α 80 των Βρυξελλών

Η επιρροή που άσκησε το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ σε εκείνο του Ζ. του Καβίρου φθάνει στον βαθμό του ακραίου μιμητισμού στον καβιρικό σκύφο Α 80 των Βρυξελλών **(Ε11 εικ. 85)**. Αποδόθηκε για αυτό στο εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ,[330] δεδομένου, μάλιστα, πως πρόκειται για ερυθρόμορφο αγγείο, τεχνική που μέχρι σήμερα θεωρείται πως δεν χρησιμοποιεί το καβιρικό αυτό εργαστήριο.

Η απόδοση των κοντών μαλλιών της αυλητρίδας της α' όψης μοιάζει πολύ του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ. Αν τη συγκρίνει κανείς, όμως, με εκείνη της Σειρήνας του ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα CA 925 του Λούβρου **(Ε4)**, η οποία παίζει, επίσης, διπλό αυλό, όπως και με της Σκύλλας του κρατήρα της ίδιας συλλογής **(Ε5),** θα αντιληφθεί τη διαφορά **(εικ. 86)**. Για τη μίμηση του στυλ ζωγραφίζει δύο-τρεις κοντούς βοστρύχους γύρω από το αυτί, ενώ το πρόσωπο της Σειρήνας περιβάλλεται από το μέτωπο μέχρι το κάτω μέρος του αυτιού από μικρές τούφες μαλλιών.[331] Με παρειές που δεν φουσκώνουν παρότι παίζει διπλό αυλό, αντίθετα από της Σειρήνας του κρατήρα του Λούβρου **(Ε4)**, εικονίζεται και ο σάτυρος του θραύσματος της μελανόμορφης οινοχόης 10530 του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.[332] Τα πόδια του ανακεκλιμένου που εικονίζονται σχεδόν οριζόντια χωρίς κάμψη αντίθετα από εκείνες το εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ, όπως σε τέτοιες καβιρικές μορφές. Το αναπαυόμενο χέρι απέχει από τον κορμό αφήνοντας ένα μικρό κενό ενδιάμεσα, το οποίο υπάρχει στις τελευταίες. Στην πίσω όψη, η στάση της γυμνής ανδρικής μορφής είναι συνηθέστατη στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου **(εικ. 72)**,[333] ενώ η απόδοση του λοφίου του κράνους του με τις ακτινωτές γραμμές είναι συγγενική με εκείνη της Αθηνάς του κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 87)**.[334] Οι στιγμές, όμως, στο κράνος του γυμνού πολεμιστή απαντώνται σε πολεμιστές του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ, όπως σε εκείνους των κανθάρων 12486 και του 12259 του ΕΑΜ. Τοποθετούνται, όμως, ακριβώς πάνω από το μέτωπο σχηματίζοντας μία σειρά. Το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ διακοσμεί με δύο σειρές στιγμών τα κράνη, ζωγραφίζοντάς τες κάτω από το λοφίο. Η σε περίγραμμα απόδοση

[329] Είναι, άλλωστε, γνωστό πως αυτός υπήρξε μεταξύ των αγγειογράφων, όπως φαίνεται και από την περιπαιχτική επιγραφή στον αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα του Ευθυμίδη. BAPD 200160.
[330] Avronidaki 2014, 100 αρ. κατ. 21. Η Schlott θεώρησε πως το αγγείο φιλοτεχνήθηκε στο «τμήμα» του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, το οποίο συνεργαζόταν με τον Ζ. του ΜΑΚ. Schlott 2021, 190-191 αρ. κατ. 369.
[331] Το ίδιο συμβαίνει και με την κόμμωση της Σκύλλας στον ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα CA 1341 του Λούβρου.
[332] ΚΗ Ι, 104 Κ52 πίν. 8.3, 45.5. Schlott 2021, 304-308.
[333] Βλ. παραπάνω σελ. 71.
[334] Ο υβριδικού σχήματος κρατηρίσκος 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)** αποδίδεται από τη γράφουσα στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου λόγω των ομοιοτήτων του με άλλα έργα του ίδιου εργαστηρίου, που θα αναλυθούν σποραδικά παρακάτω.

του σπαθιού μαρτυρά ότι πρόκειται για καβιρικό έργο, καθώς η τεχνική αυτή δεν χρησιμοποιείται από το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ, σε αντιδιαστολή προς τα καβιρικά. Οι έντονα αποδοσμένοι μύες του προτεταμένου χεριού του ένοπλου θυμίζουν τα χέρια των μορφών του κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)**. Η στάση του σώματος του αλόγου μοιάζει με εκείνη της αίγας της μελανόμορφης πυξίδας Van Branteghem του εν λόγω καβιρικού εργαστηρίου **(Η85 εικ. 68α)**. Οι τρίχες που καλύπτουν τον λαιμό του ζώου αποτελούν ακόμα ένα κοινό τους σημείο, αντίθετα από το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ που τις αποδίδει προεξέχουσες στην κατά τομήν επιφάνεια του δέρματος του αλόγου.[335] Το ίδιο συμβαίνει και στην ουρά.

Η πίσω όψη ταυτίζεται συνήθως με σκηνή Αμαζονομαχίας ή καταδίωξης του Τρωίλου από τον Αχιλλέα. Η καβιρική παράσταση φαίνεται πως ακολουθεί το αττικό σχήμα του δεύτερου, όπως το έχει αποδώσει ο Ζ. της Κενταυρομαχίας του Λούβρου. Βέβαια, στο τέλος του 5ου αι. π.Χ η απεικόνιση Αμαζόνων με ίδια περιβολή είναι συνήθης.[336] Γενικά, προτιμάται η ταύτιση με την Αμαζονομαχία παρά με τον Τρωίλο και τον Αχιλλέα.[337] Με την τελευταία θα υπήρχε και το παρωδιακό στοιχείο της αντιστροφής, η ανδρική επίθεση προς τη γυναικεία μορφή στη μία και ο συνεορτασμός των δύο φύλων στην άλλη. Θα ταίριαζε και με το γνωστό για το καβιρικό αυτό εργαστήριο εικονογραφικό σχήμα της κυνηγημένης από άνδρα που υψώνει ξίφος εναντίον της και στην άλλη όψη αντί για κώμο, όπως κάνει με τον καβιρικό σκύφο ALg 18 του Kassel και με εκείνον του Ναυπλίου **(Η30, Ι9)**, συμπόσιο. Η επιλογή απεικόνισης συμποσίου αντί για κώμου σε συνδυασμό με την τοποθέτηση αναβάτη στην πίσω όψη, αποτελεί ακόμα μια αναφορά σε έργα του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ, όπως είναι ο κάνθαρος CA 1139 του Λούβρου.[338] Ο καβιρικός αυτός σκύφος μοιάζει με μικρογραφία των μεγάλων έργων του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ.

Η αντιγραφική συμπεριφορά του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου φαίνεται από την προσπάθεια μίμησης χαρακτηριστικών στοιχείων του Ζ. του ΜΑΚ και της ομάδας του όπως η κόμμωση της αυλητρίδας και ο χιτωνίσκος της ιππεύουσας μορφής, που μοιάζει μια απλοποιημένη εκδοχή εκείνου του νέου του ερυθρόμορφου κρατήρα 12486 του ΕΑΜ **(εικ. 140)**. Είναι πολύ πιθανό, στόχος του να ήταν και πάλι η εξαπάτηση των πελατών του για την επαύξηση των κερδών του, αν υποτεθεί πως τα έργα του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ, που απευθύνονταν στο ανδρικό κοινό όπως μάλλον και το υπό εξέταση αγγείο των Βρυξελλών, κόστιζαν περισσότερο, έχοντας αρκετά μεγαλύτερο μέγεθος από τα καβιρικά (ο συγκεκριμένος σκύφος έχει το ύψος ενός μέσου καβιρικού, 17,3 εκ. ενώ οι κάνθαροι του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ μπορεί να ξεπερνούσαν και τα 40 εκ.), και ήταν για αυτό δυσαπόκτητα.

---

[335] Πρβλ. τον ίππο της β' όψης του ερυθρόμορφου κανθάρου 12486, 12487 και 12259 του ΕΑΜ. βλ. Avronidaki 2014, αρ. κατ. 4, 5, 24.

[336] BAPD 241. Το αγγείο αποδίδεται στον Ζ. της Μακαρίας, μαθητή του Ζ. του Shuvalov με τον οποίο όπως θα φανεί παρακάτω, σχετίζεται ή αντιγράφει το εν λόγω καβιρικό εργαστήριο. Lezzi-Hafter 1976, Για το σχήμα Τρωίλου βλ. Schauenburg 1974, 88-96 ιδιαίτερα 94 εικ. 9.

[337] Avronidaki 2014, αρ. κατ. 100. Πρβλ. τις παραστάσεις του βοιωτικού αγγείου: BAPD 10110.

[338] Για το αγγείο βλ. παρακάτω σημ. 605.

Ι.6.4. Η οινοχόη της Πέλλας

Μια διαφορετική περίπτωση βοιωτικής αντιγραφής αττικού έργου φαίνεται πως είναι η ερυθρόμορφη οινοχόη 2003/Τ253-8 του μουσείου της Πέλλας, που βρέθηκε στον μνημειακό ανδρικό λακκοειδή τάφο 253 του Δυτικού Νεκροταφείου του Αρχοντικού Πέλλας **(Ε20 εικ. 88)**. Χρονολογήθηκε κοντά στο 400 π.Χ και θεωρήθηκε αττική.[339] Πρέπει να είναι, όμως, ένα εμπνευσμένο από τις αττικές τέχνες βοιωτικό έργο.

Ανήκει στο σχήμα τύπου 9, που είναι ιδιαιτέρως σπάνιο, καθώς λιγότερες από 20 πήλινες είναι δημοσιευμένες, οι περισσότερες εκ των οποίων είναι μελαμβαφείς και απροσδιορίστου τόπου παραγωγής. Μία μόνο είναι ερυθρόμορφη και αποδίδεται στον αττικό Z. του Shuvalov. Βρέθηκε στους Λοκρούς και φέρει ερωτική παράσταση. Ακόμα μία ίδιου σχήματος αλλά μελαμβαφής αποδίδεται στο αττικό αυτό εργαστήριο.[340] Εκείνη της Πέλλας εικονίζει δύο δύσμορφες γυμνές γυναίκες σε πηγάδι με δένδρο σε σχήμα φαλλού με όρχεις. Κοντά σε αυτό πετά πουλί-φαλλός. Η γυναίκα από αριστερά έχει το αριστερό της πόδι πάνω στο στόμιο του πηγαδιού και το άλλο στο έδαφος. Με τα χέρια της, που σχηματίζουν τόξο μπροστά από τον θώρακα και το αριστερό γόνατο, κρατά το σχοινί που είναι δεμένο στο καμπτόμενο από την πίεση πάνω από το κεφάλι της φαλλό-δένδρο. Αυτό συγκρατεί τον καδίσκο, ο οποίος θα βυθιστεί στο πηγάδι. Την άκρη του σχοινιού πρόκειται να κρατήσει με το αριστερό χέρι μια άλλη αντωπά εικονιζόμενη γυναίκα και σκυμμένη με τη καμπούρικη ράχη της σε σχεδόν ορθή γωνία με το κάτω μέρος του σώματός της. Η παράσταση πλαισιώνεται στο πάνω και στο κάτω μέρος της από μια ζώνη ιωνικού κυματίου.

Το σχήμα της οινοχόης της Πέλλας δεν είναι το ίδιο με εκείνο των δύο γνωστών πήλινων αττικών. Είναι ραδινότερο με πιο στενό λαιμό. Διαφέρει από εκείνο της μοναδικής με εικονιστική παράσταση οινοχόης του αττικού εργαστηρίου του Z. του Shuvalov. Αυτή είναι, επιπροσθέτως, μικρή, περιορισμένη στο πάνω μέρος της κοιλιάς του αγγείου και δεν πλαισιώνεται στο πάνω και στο κάτω μέρος της από ιωνικό κυμάτιο. Αντίθετα, στην οινοχόη της Πέλλας η παράσταση αναπτύσσεται σχεδόν σε όλη την επιφάνεια της κοιλιάς. Η διαφορά είναι δηλωτική του διαφορετικού εργαστηρίου, στο οποίο φτιάχτηκαν, μάλλον και της εξωαττικής φιλοτέχνησης του αγγείου της Πέλλας. Υπέρ του ότι πρόκειται για επαρχιακό έργο συνηγορεί και το κατά τόπους μόνο καλής ποιότητας υάλωμα.[341]

Γυναίκες σε κρήνες ή πηγάδια απαντώνται στην αττική αγγειογραφία ήδη από τη μελανόμορφη περίοδό της. Πρόκειται για εικόνες με νυφικό χαρακτήρα, στις οποίες οι νέες νοούνται ως παρθένες και προσωποποιήσεις της ιδανικής θηλυκότητας, ενώ τα πηγάδια και οι κρήνες τόποι συμβολικοί, που αντικατοπτρίζουν τη χάρη αλλά

[339] Saripanidi 2019, 387. Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019, 394-400.
[340] Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019, 394. Για την ερυθρόμορφη οινοχόη: BAPD 216500. Για τον σωζόμενο αριθμό τέτοιου τύπου οινοχόης: EVP 264-266. De Montebello 1982-1983, 11, όπου καταλογογραφείται και η αττική μελαμβαφής.
[341] Για το υάλωμα και την περιγραφή του πηλού: Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019, 394.

και τους κινδύνους και τις ανησυχίες της γυναικείας ηλικιακής διάβασης.[342] Χιουμοριστικές είναι μάλλον εκείνες με παρθένες ή νύμφες σε πηγάδια ως θύματα της λαγνείας των σατύρων στην αττική αγγειογραφία, υποδηλώνοντας παράλληλα τους κινδύνους που διατρέχουν οι νέες ποθητές κοπέλες.[343] Βοιωτικές τέτοιες παραστάσεις δεν έχουν μέχρι σήμερα αποκαλυφθεί. Υπάρχει, ωστόσο, μία αττική μελανόμορφη λήκυθος των αρχών του 5ου αι. π.Χ με γυναίκες σε κρήνη, που βρέθηκε στη Βοιωτία και φυλάσσεται στο μουσείο των Θηβών.[344] Βοιωτική είναι η μελανόμορφη κύλικα 57.12.4 της Ν. Υόρκης του 480-470 π.Χ σε Αιμώνειο στυλ,[345] στη μία όψη της οποίας εικονίζεται η ενέδρα που έστησε ο Αχιλλέας στον Τρωίλο, με τον πρώτο πάνοπλο, κρυμμένο και γονατιστό πίσω από την κρήνη και την Πολυξένη με μία άλλη γυναίκα τρομαγμένες να αποχωρούν ρίχνοντας την υδρία στο έδαφος. Στην άλλη όψη εικονίζεται η αρπαγή της Ελένης από τον Μενέλαο, ενώ στο μετάλλιο ένας σάτυρος **(εικ. 89)**. Η κρήνη και η απουσία του Τρωίλου από την εικόνα, η αρπαγή της ωραίας Ελένης και ο σάτυρος στο μετάλλιο, θέτουν ξεκάθαρα το ζήτημα της όμορφης εν κινδύνω νέας ως αντικειμένου του πόθου.[346] Επομένως, οι Βοιωτοί γνώριζαν τα νοήματα του εν λόγω αττικού εικονογραφικού θέματος.

Η τεχνοτροπία της εικόνας της οινοχόης της Πέλλας έχει κοινά γνωρίσματα με εκείνη του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.[347] Η κάθετη μύτη και τα μαλλιά πάνω από το μέτωπο ως κατσαροί λεπτοί βόστρυχοι της γυναίκας στη δεξιά πλευρά μοιάζουν πολύ με τα χαρακτηριστικά της Αθηνάς στον κάνθαρο του Βρετανικού

---

[342] Pfisterer-Haas 2002, ιδιαίτερα 34-36. Schmidt 2005, 232-251. Sabetai 2009, 104, 107. Βλ. και BAPD 204042.

[343] Ενδιαφέρον είναι ότι σε αττική μελανόμορφη πελίκη του Βερολίνου των αρχών του 5ου αι. π.Χ στη σεξουαλική επίθεση του σατύρου σε πηγάδι με νέες συμμετέχει και ένας γυμνός άνδρας, που ερμηνεύεται από τον Beazley και τον Mitchell ως γέρος, από τον Lissarrague αναφέρεται απλώς ως φαλακρός. Και αυτός, όπως η γριά της οινοχόης, τραβά το σχοινί ώστε να κατεβάσει στο πηγάδι σκεύος για την άντληση νερού. BAPD 10510, 138. Mitchell 2009, 194 εικ. 101. Sabetai 2009, 106. Lissarrague 2013, 91-92, εικ. 67, 68. Heinemann 2016, 291 εικ. 183A. Σπανιότερα εικονίζονται και νέοι άνδρες (στρατιώτες και αθλητές) στο πηγάδι: BAPD 203286, 216079.

[344] Αραβαντινός 2010, 188 και 190-191.

[345] Για την κύλικα της Ν. Υόρκης: Αυτόθι, 51 πίν. 36.1. Kilinski 2004, 61 εικ. 4.8. Για μερικά άλλα τέτοιας τεχνοτροπίας βοιωτικά έργα βλ. Kilinski 2004, 54-61. Kathariou 2007.

[346] Για μια ανάλογη παράσταση μιας αττικής πελίκης, στην οποία ένας πολεμιστής γονατιστός εικονίζεται στη μία όψη του αγγείου και στην άλλη μια λουόμενη νεαρή γυναίκα σε κρήνη, η οποία σχετίστηκε με την εικονογραφία των γυναικών στις κρήνες και τις σχετικές γαμήλιες συνυποδηλώσεις, ενώ ο πολεμιστής παρομοιάστηκε με τον Αχιλλέα βλ. Sabetai 2009, 106-107 εικ. 1. BAPD 202075. Για την κύλικα και τη βοιωτική της καταγωγή: Kilinski 1990, 51 πίν. 36.1. BAPD 352035. Για αττικές απεικονίσεις της Πολυξένης και του Αχιλλέα: Pfisterer-Haas 2002, 18-21.

[347] Τέχνεργα, που σχετίζονται από τους ερευνητές με το Καβίριο, έχουν βρεθεί και αλλού στη Βόρεια Ελλάδα. Δύο πήλινα σχεδόν όμοια γελοιογραφικά ειδώλια ιματιοφόρων με σκούφους ΜΘ 8192 και 8193 βρέθηκαν μαζί στον ανδρικό τάφο Τ40 της Σίνδου του 460-450 π.Χ μαζί με άλλα φυσιοκρατικά, που αποδίδονται σε βοιωτικό εργαστήριο **(ΙΓ15 εικ. 260)**, και ένα επίσης γελοίου ιματιοφόρου σε τάφο στην Όλυνθο. Άλλο ειδώλιο που βρέθηκε στην τελευταία και συσχετίστηκε με εκείνο του ανακεκλιμένου Πολύφημου στο α' μισό του 4ου αι. π.Χ, δείχνει την επιρροή που έχει ασκηθεί από τη Βοιωτία, την οποία ο ανασκαφέας συμπέρανε και από άλλα εκεί αποκαλύφθέντα ειδώλια. Olynthus VII, 84-85 αρ. κατ. 327 πίν. 40. Olynthus XIV, 280-281 αρ. κατ. 380 I. Hemberg 1950, 170-171 (για τη θηβαϊκή λατρευτική επιρροή στην Όλυνθο). ΚΗ V, 116 σημ. 578. Δεσποίνη Ι 2016, 132 Tafos 8. Δεσποίνη ΙΙ 2016, 352-353 εικ. 594α-β και 595 α-β. Αδάμ-Βελένη, Ζωγράφου, κ.ά 2017, 72-73 (Μιχαηλίδου-Δεσποτίδου). Για τις σχέσεις μεταξύ των βοιωτικών ερυθρόμορφων και των μελανόμορφων εργαστηρίων των αρχών του 4ου αι. π.Χ βλ. Ure 1940-1945, 22-24. Zampiti 2014. Avronidaki 2015α. Γενικά: Sabetai 2012α, 86-91.

Μουσείου **(Ι4 εικ. 90β)**. Η καμπύλη προεξοχή του μεσόφρυου της γριάς υπάρχει στο μέτωπο της θεάς. Παρόμοιους βοστρύχους έχει και η άλλη γυναίκα της οινοχόης. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της τελευταίας φαίνονται πρωτότυπα για το εν λόγω εργαστήριο και αυτό συμβαίνει επειδή αντιγράφονται από κωμική μάσκα. Παρότι υστεροκλασικά τέτοια προσωπεία δεν έχουν βρεθεί στον ελληνικό χώρο, η αντιγραφή συνάγεται έμμεσα από ανάλογα «φλυακικά» και άλλα μεταγενέστερα παραδείγματα **(εικ. 91γ, δ)**.[348] Η έντονη καμπυλότητα των φρυδιών, που απολήγει σε μια ευθεία γραμμή, και η ογκώδης γρυπή μύτη με τον ύβο είναι τα δύο αδιάψευστα στοιχεία της αντιγραφής τους από κωμικό προσωπείο. Το πρόσωπό της αποτελεί για αυτό μια σπάνια περίπτωση απεικόνισης θεατρικού προσωπείου της Παλαιάς Κωμωδίας, εφόσον μάλιστα έχει αντιγραφεί από κάποιο πρωτότυπο.[349] Αξιοσημείωτο είναι πως οι Χρυσοστόμου παρατήρησαν ομοιότητα στην κόμμωση (μαζεμένα μαλλιά σε κεκρύφαλο) των γυναικών με αντίστοιχες θεατρικές «φλυακικών».[350] Η έλλειψη σκηνής και κοστουμιού, τυπική της καβιρικής εικονογραφίας, το κλειστό στόμα και το πρόσωπο της άλλης γυναίκας, που σχετίζεται περισσότερο με τη γελοιογραφία, υποδηλώνουν, πως ο ζωγράφος, δεν είχε σκοπό να εικονίσει αυτούσιο το θεατρικό σκηνικό, αλλά μεταπλασμένο βάσει των εικονογραφικών παραδόσεων και του λαϊκού φαντασιακού, όπως θα φανεί παρακάτω. Η θεατρικότητα της παράστασης τονίζεται και από τον πελώριο φαλλό παραπέμποντας, ωστόσο, σε πρωτόγονες φάσεις της κωμωδίας, τα *φαλλικά* ή τη *φαλλοφορία*, συμφωνώντας με τις προγονικές αναφορές της λοιπής καβιρικής αγγειογραφίας. Ανάγλυφος φαλλός και προσωπείο, το οποίο δεν σώζεται αλλά διακρίνεται από το εναπομείναν περίγραμμά του, εικονίζονται σε θραύσμα καβιρικού σκύφου, που ορθώς αποδόθηκε από τη Schlott στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου **(Η82)**. Αυτά τα δύο στοιχεία, τα οποία θεωρούνται δηλωτικά της διονυσιακής λατρείας,[351] που υπάρχει και στο Καβίριο, εξαίρονται όχι τυχαία και

[348] Βλ. τα φρύδια του ηθοποιού θραύσματος κορινθιακού αγγείου του β' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στην Κόρινθο **(εικ. 91δ)**. McPhee 1983, 151 αρ. κατ. 47 πίν. 41. Green 2014, 345 εικ. 13.16. Σχεδόν ίδια έχει και το απεικονιζόμενο σε απουλικό ερυθρόμορφο χου ιδιωτικής συλλογής προσωπείο γηραιού άνδρα **(εικ. 91δ)**. Schauenburg 1999-2000 III, 27 εικ. 133. Για τη μεγάλη μύτη σε προσωπείο: Bieber 1961, 100 εικ. 377. Με ύβο εμφανίζεται και σε ειδώλια ελληνιστικών/ρωμαϊκών χρόνων, που θεωρείται πως αποδίδουν μίμους. Η θεατρικότητά τους είναι εμφανής και από το ανοιχτό στόμα τους, που παραπέμπει σε προσωπείο. Kerameikos XV1, 89 αρ. κατ. 269-270 πίν. 53. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως πρόσωπα μορφών του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου έχουν θεωρηθεί συγγενικά με «φλυακικά» -το γυναικείο πρόσωπο στον Τ424 του Kassel, και εκείνο του Κάδμου στον 3284 του Βερολίνου **(Η4, Η8 εικ. 12, 14)**-. Webster και Green 1978, 20 BV 7 (638). KH IV, 17. Thompson 2008, αρ. κατ. 356.

[349] Πρβλ. την άποψη του Mitchell 2009, 261 για το πρόσωπο του ανακεκλιμένου του σκύφου Κ1244+1509 της Θήβας **(Η41 εικ. 144)**, έργο επίσης του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Δεν είναι γνωστό τι είδους θέατρο είναι εκείνο που απεικονίζεται σε κορινθιακά αγγεία του τέλους του 5ου αι. π.Χ, όπως στον κρατήρα 1391 του ΕΑΜ **(ΙΑ4 εικ. 285)**, τα οποία ονομάζονταν συμβατικά «φλυακικά» εξαιτίας της ομοιότητας των μορφών τους με τις αντίστοιχες κατωιταλιώτικες. Είναι, πάντως, ολιγάριθμα. Για μερικά άλλα: Corinth VII.IV, 46-47 αρ. κατ. 74 πίν. 14, 52 αρ. κατ. 87b πίν. 15. Green 2014, 345-346. Βλ. και παραπάνω σημ. 348. Για τα «φλυακικά» κατωιταλιώτικα και την Παλαιά Κωμωδία: Taplin 1994.

[350] Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019, 397.

[351] Για τον φαλλό στην αρχαία κωμωδία (Αριστ. *Ποιητ.* 1449α), που συνδέεται με την τελετουργική αισχρολογία: Σπυρόπουλος 2011, 422. Chepel 2020, 15. Για τη μάσκα και τον φαλλό ως κατεξοχήν σύμβολα διονυσιακής λατρείας: Αυτόθι. Για τη φαλλοφορία στην αττική αγγειογραφία: Keuls 1993, 78 εικ. 71. Mitchell 2009, 79. Kreilinger 2010. Σκηνή στους *Ἀχαρνῆς* του Αριστοφάνη (241-279) με

στην οινοχόη της Πέλλας. Σχετική με την κωμωδία είναι και η απεικόνιση της συκιάς ως φαλλού με όρχεις. Σε έργα του Φερεκράτη και του Αντιφάνη η *διφόρος συκῆ* αποτελεί χιουμοριστική μεταφορά ολόκληρων των ανδρικών γεννητικών οργάνων.[352]

Η διάταξη και η σωματοδομή των μορφών μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό και με εκείνες του μελανόμορφου χου 57 του Μονάχου, που πρέπει να αποδοθεί στο εν λόγω εργαστήριο **(Θ4 εικ. 91, 92)**.[353] Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι για τις δύο αυτές παραστάσεις επιλέγεται άλλος τύπος αλλά ίδιο σχήμα αγγείου, η οινοχόη. Το σώμα της αριστερής γυναικείας μορφής είναι συναφές με εκείνο του μεσαίου άνδρα του χου. Η γραμμή της ράχης, η καμπύλη των γλουτών και ο σχεδιασμός των ποδιών είναι συγγενικός. Η ορθή γωνία της ράχης με τα πόδια της δεξιάς δύσμορφης γυναίκας της οινοχόης απαντάται και στον κωμαστή, που επίσης τοποθετείται στη δεξιά άκρη της παράστασης. Το δεξί πόδι και των δύο εικονίζεται πιο ψηλά από το αριστερό, το οποίο ακουμπά ελαφρώς πάντα το έδαφος. Η δομή της εικόνας είναι σχεδόν ίδια με εκείνης του χου: δύο κοντές μορφές μεταξύ μιας ψηλότερης. Στην περίπτωση της οινοχόης ως ψηλότερη μορφή εκλαμβάνεται η φαλλόσχημη και για αυτό ανθρωπομορφική συκιά. Αξιοσημείωτο είναι πως η μία γυναίκα στέκεται πάνω από τον καδίσκο και το άνοιγμα του πηγαδιού, όπως ο σκυμμένος κωμαστής πάνω από κλειστό αγγείο (χου). Ο καδίσκος είναι ένα αγγείο, που ζωγραφίζει μόνο το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου στη μέχρι σήμερα γνωστή βοιωτική αγγειογραφία. Οι έντονες καμπύλες του εύσαρκου σώματος της αριστερής γυναίκας ανακαλούν εκείνες των σωμάτων των δύο Ποσειδώνων του κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)**, έργο του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Τα προεξέχοντα γόνατα και η διαγραφή των οστών γύρω από αυτά είναι γνώρισμα που υπάρχει στη σκυμμένη γυναίκα της οινοχόης και στο ορχούμενο αγόρι του σκύφου 10466 του ΕΑΜ. Τα λεπτά πόδια του είναι συγγενικά με εκείνα της γυναίκας, όπως και τα χέρια τους. Η μία παλάμη είναι ανοιχτή με τα δάκτυλα σε μεταξύ τους απόσταση, ενώ η άλλη

φαλλοφορία ερμηνεύεται ως μεταθεατρική, αναφερόμενη σε κάποια μορφή πρωτοκωμωδίας. Η γιορτή λαμβάνει χώρα στους αγρούς στα Μικρά Διονύσια. Ο οίκος του πρωταγωνιστή βρίσκεται απέναντι από την ορχήστρα, που τελούνται τα δρώμενα. Από τη στέγη παρακολουθεί η σύζυγός του. Konstantakos 2012, 151-154.

[352] Η συκῆ δεν αναφέρεται χωρίς τη λέξη διφόρος στην κωμωδία. Henderson 1991, 117-118 αρ. 31.

[353] Τα κεφάλια της αριστερής και της κεντρικής μορφής του χου θυμίζουν εκείνα των Περσέων του κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)**. Το πρόσωπο της αριστερής μορφής έχει σχεδόν όμοια χαρακτηριστικά με τα αποκατεστημένα της αριστερής ιθυφαλλικής μορφής του καβιρικού σκύφου Κ1244+1509 των Θηβών **(Η41 εικ. 144)**. Η στάση των χεριών της μεσαίας μορφής ανακαλεί εκείνες του νέου λυρωδού του χου 4878 του Βερολίνου **(Θ2 εικ. 171)** και του νέου του αποσπασματικά σωζόμενου μελανόμορφου κανθάρου, που από την Bruns αποδόθηκε στο εν λόγω εργαστήριο. ΚΗ Ι, 103 Κ42 πίν. 15.5 και 44.14. Σώμα εύσαρκο με λεπτά πόδια έχει απεικονίσει ξανά σε μελανόμορφη πυξίδα με παράσταση άρματος με δύο κατσίκες **(Η85 εικ. 68α)**. Το στεφάνι κισσού με το γραμμικό κλαδί και τα σχεδόν ευθυγραμμισμένα φύλλα, που κοσμεί το πάνω μέρος του χου απαντάται στον ερυθρόμορφο καβιρικό σκύφο Α 80 των Βρυξελλών του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Ε11 εικ. 85)**. Και για την παράσταση του χου 57 του Μονάχου το καβιρικό αυτό εργαστήριο επέλεξε μοτίβα διάφορων εποχών, όπως του πίνοντος από κλειστό αγγείο των μέσων του 6ου αι. π.Χ **(εικ. 241)** και του χορεύοντος πάνω από σκεύος των αρχών του 5ου αι. π.Χ **(εικ. 2)**. Η εγχάραξη είναι, επιπλέον, αμελής, όπως συμβαίνει στην καβιρική τεχνοτροπία. Πιθανότερο είναι η ομοιότητα που παρατηρήθηκε παραπάνω με την σε περίγραμμα παράσταση του χαμένου καβιρικού σκύφου του Βερολίνου του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(εικ. 49)** να είναι αποτέλεσμα της αντιγραφικής συμπεριφοράς εκείνου του Ζ. του Καβίρου.

εικονίζεται κατά τομήν **(Η40 εικ. 92)**.[354] Η καμπύλωση του ενός μόνο ώμου, οι σχηματισμένοι αλλά μικροί μύες του ίδιου χεριού της γριάς, όπως και η γωνιώδης-τετραγωνισμένη απόδοσή του (συχνή σε έργα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου και άλλα παλαιότερα βοιωτικά) απαντούν και στο ένα χέρι του αγοριού του καβιρικού σκύφου. Χαρακτηριστικοί είναι, επίσης, οι εύχυμοι γλουτοί των δύο, που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με το υπόλοιπο λιπόσαρκο σώμα. Το ένα πόδι και των δύο μορφών απεικονίζεται και αυτό πλαγίως, ενώ το άλλο σε τρία τέταρτα -της γριάς η πρόσθια πλευρά του, του αγοριού το πέλμα-. Το ίδιο συμβαίνει και με τη δεξιά σκυμμένη μορφή του χου του Μονάχου. Αυτή και η γριά εικονίζονται να αναπηδούν, ενώ το αγόρι του καβιρικού σκύφου εικονίζεται ενώ πηδά και βρίσκεται στον αέρα.[355] Η συγγενική απεικόνιση του σώματος της δεξιάς γριάς της οινοχόης με τις παραπάνω ανδρικές ορχούμενες, ενισχύει τον συσχετισμό της με την καβιρική αγγειογραφία, μιας και οι καβιρικές μορφές, απορρέουν σε πολλές περιπτώσεις από κωμαστικές. Το τράβηγμα του δεμένου με σχοινί φαλλού της οινοχόης απαντάται μόνο στη βοιωτική αγγειογραφία, μόνο στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου **(Δ6, Η64 εικ.76)**, έχοντας σαφείς επιρροές από επιχώριες αρχαϊκές παραστάσεις κώμου.

Η ιδέα παραγωγής μιας πήλινης αυτού σπάνιου σχήματος οινοχόης εφόσον φέρει εικονιστική παράσταση και μάλιστα ερωτικού περιεχομένου πρέπει να προήλθε από έργο του Αθηναίου Ζ. του Shuvalov, αφού άλλη τέτοια δεν έχει βρεθεί στη Βοιωτία, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, αλλά και από το ότι εισαγωγές αγγείων του ζωγράφου υπήρξαν εκεί. Η ερυθρόμορφη οινοχόη CA1289 του Λούβρου, που αποκαλύφθηκε στην Τανάγρα, συνιστά αδιαμφισβήτητο μάρτυρά τους.[356] Το εργαστήριο δεν μετέπλασε μόνο το σχήμα από κάποιο αγγείο του αττικού καλλιτέχνη αλλά αντέγραψε και τη στάση της αριστερής γυναίκας ίσως από την οινοχόη του Λούβρου. Ο εικονιζόμενος Έρως αποδίδεται, όπως εκείνη, με το αριστερό πόδι πάνω σε πέτρα και τα χέρια μπροστά από αυτό να σχηματίζουν τόξο και μάλιστα προς την ίδια κατεύθυνση (προς τα δεξιά). Είναι, ωστόσο, φανερό, πως η γυναίκα της οινοχόης έχει ζωγραφιστεί από άλλο χέρι. Επαναφορά από την παλαιότερη παράδοση ή αντιγραφή από αττικό έργο είναι πιθανότατα και το πουλί-φαλλός, που δεν υπάρχει αλλού στη σύγχρονη βοιωτική τέχνη. Η επαφή του καβιρικού αυτού εργαστηρίου με αγγεία του Ζ. του Shuvalov δεν ξενίζει. Απεναντίας, έργο της τεχνοτροπίας του Ζ. της Ερέτριας, με τον οποίο εργαζόταν στο ίδιο εργαστήριο ο Ζ. του Shuvalov, έχει επηρεάσει κάποια του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(εικ. 10)**. Η ενδεχόμενη σχέση του Ζ. του Shuvalov με τον Ζ. του Δίνου,[357] ενισχύει ακόμα περισσότερο την απόδοση, αφού ο τελευταίος και ο κύκλος του άσκησαν επιρροή σε κάποιες δημιουργίες του καβιρικού αυτού εργαστηρίου. Οι πιθανότητες η οινοχόη της Πέλλας να είναι βοιωτική και όχι αττική είναι πολύ περισσότερες. Αυτήν την περίοδο ο αττικός Κεραμεικός ενδιαφέρεται κυρίως για εικόνες ειδυλλιακές και ελάχιστα για γελοιογραφικές. Οι τελευταίες είναι λιγότερες

[354] Με τον ίδιο τρόπο αποδίδονται και τα χέρια της αριστερής Νίκης στη μελανόμορφη πυξίδα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου κάποτε στη συλλογή Van Branteghem **(Η85 εικ. 68α)**.
[355] Την παρατήρηση πως η γριά αναπηδά κάνουν οι Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019, 396.
[356] BAPD 215969.
[357] Πρβλ. BAPD 216500 και 215288.

από 10 σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, ενώ τα καβιρικά εργαστήρια ειδικεύονται στη γελοιογραφία.[358]

Ποιες είναι αυτές οι δύσμορφες γυναίκες και γιατί βρίσκονται στο πηγάδι, στον εικονογραφικό τόπο των όμορφων παρθένων; Είναι γριές ή θηλυκές προσωποποιήσεις του τερατόμορφου; Η παράσταση φαίνεται να είναι εμπνευσμένη από την αττική κωμωδία, από χωρία των *Εκκλησιαζουσών* του Αριστοφάνη, στα οποία ένας νεανίας πέφτει ερωτικό θύμα λάγνων γριών λόγω του θεσπισμένου νέου γυναικείου νόμου. Τα μοτίβα της *διφόρου συκῆς* (λογοπαίγνιο για τα γεννητικά ανδρικά όργανα), του πηγαδιού, των γριών και της έλξης του φαλλού είναι χαρακτηριστικά.

Στιχ. 690-709

Πραξ. *Σ' όλους όλα περίσσια θα δίνουμε. Κι ο καθένας πιωμένος θα φεύγει απ' το δείπνο του στεφανωμένος με τη δάδα στο χέρι να φέγγει. Στα στενάκια οι «μαμάδες» τους κεφάτους θα ζώνουν να τους λεν: «έχω μέσα τρυφερό πιτσουνάκι». Κι άλλη μια, της σοφίτας, θα τους κράζει: «Έλ' απάνου να χαρείς μιαν αφράτη παιχνιδιάρα...Μα πρώτα θα πλαγιάσεις μ' εμένα...». Κι οι μουστάκες θα παίρνουν καταπόδι τ' αμούστακα: «Πού μου τρέχεις, μωρό μου, και δεν είναι η σειρά σου; Έτσι ο νόμος ορίζει, ν' αγκαλιάζουνε πρώτα οι γερόντοι και οι άσκημοι. Να καθόσαστε απόξω απ' την πόρτα, να χαίρεστε την αγάπη της φούχτας*» (λαβόντας *διφόρου συκῆς* ἐν τοῖς προθύροισι δέφεσθαι).

Στιχ. 938-940

Νεαν.: *Να μπορούσα την κοπέλα να ξαπλώσω κι όχι πρώτα να δροσίσω* (διασποδῆσαι) *στανικά μου πλατσομύτα και μπαμπόγρια σιχαμένη·*

Στιχ. 991

Νεαν.: *Κορίτσι θέλω απάρθενο, όχι κόσκινο!*

Στιχ. 992-993

Α' ΓΡ. *Το ξέρω, μ' αγαπάς, αλλά ξαφνιάστηκες που μ' ήβρες όξω... Δώσ' μου τ' αχειλάκια σου.*

Στιχ. 994-998

Νεαν.: *Α μπα! Θα με σκοτώσει ο γκόμενός σου*. Α' Γριά: *Ποιός γκόμενός μου;* Νεαν.: *Ο ζωγράφος!* Α' Γριά: *Ποιός;*

Νεαν.: *Αυτός που ζωγραφίζει τα λαγήνια των πεθαμένων. Τρέχα να κρυφτείς να μη σε ιδεί να τριγυρνάς στους δρόμους.*

Στιχ. 1002-1005

[358] Για τη θεματολογία των αττικών αγγείων του τέλους του 5ου π.Χ: Τιβέριος 2021. Για την αττική γελοιογραφία της περιόδου: Crosby 1955.

Νεαν.: *Τί τους θέμε τους γάντζους ν' ανεβάζουμε τους κουβάδες απ' τα πηγάδια μέσα; Κατέβαζε μια τέτοιανε μπαμπόγρια να σου τους φέρνει απάνου να τους παίρνεις.*

Στιχ.1016-2020

Α' Γριά*: Τω γυναικώ η κυβέρνηση διατάζει: Όποιος νέος βουληθεί να ζευγαρώσει με νια κοπέλα, δεν μπορεί. Πρωτύτερα γερασμένη θα πάρει να δροσίσει* (σποδεῖν)· *κι αν αρνιέται, θα του βουτούν την τρόμπα του να τον τραβάνε σπίτι τους οι γράδες*.

Στιχ. 1095-1111

Νεαν. *Θε μου, φύλαττε! Κάλλιο μια πανούκλα παρά δυο! Γ' ΓΡ. Δε ρωτιέσαι, θες δε θες!*

Νεαν. *Αλιά μου, τρισαλιά, με το στανιό με βάζουν να δουλέψω μια παλιόγρια κι ολάκερο μερόνυχτο και μόλις την ξεμπερδέψω, φτου κι απ' την αρχή μιαν άλλη, σκιάχτρο, με ξεχειλωμένα τα παραμάγουλα. Μά το Δία το Σώστη, άλλος δεν είναι πιο κακότυχός μου, με τέτοια αγρίμια θα θαλασσοδέρνω. Κι άμα πάθω πολλά κι απανωτά, απ' αυτές τις λυσσάρες παλιοσκρόφες θάψετέ με στου κόρφου την μπασιά κι αυτή εδώ (δείχνει την Γ' Γριά) γυμνήν να την αλείψετε κατράμι και τα πόδια της τα δυο, με μολύβι ως τα κότσια γύρω γύρω να τα σφίξετε κι ύστερα ολοζώντανη στυλώστε την απάνου στο μνημούρι μου, τη νεκρική να παρασταίν' υδρία.* (ληκύθου)

Μετάφραση από Κ. Βάρναλη

Σωστά, λοιπόν, ερμηνεύτηκαν από τους Χρυσοστόμου ως ηλικιωμένες, παρότι δεν έχουν κρεμασμένα στήθη ή διπλοσάγονα.[359] Αξιοσημείωτο είναι πως η παράσταση κοσμεί αγγείο, που βρέθηκε σε τάφο ενός άνδρα, ενώ ο υποτιθέμενος εραστής της πρώτης γριάς παρουσιάζεται ως ζωγράφος ληκύθων που προορίζονται για κτερίσματα, σκωπτικό αστείο πιθανόν στην εγγύτητά της με τον θάνατο. Το γεγονός, αποτελεί, παράλληλα, μια μακάβρια σύμπτωση ή ήταν ηθελημένο εκ μέρους των συγγενών ή του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, που γνώριζαν το χωρίο. Στη δεύτερη περίπτωση θα υπήρχε και το στοιχείο της έμμεσης αυτοαναφοράς και της αυτοσάτιρας. Στο ότι μάλλον η τοποθέτηση της συγκεκριμένης οινοχόης σε ανδρικό τάφο δεν είναι τυχαία συντείνει και το χωρίο, στο οποίο ο νέος σχεδιάζει το μνήμα του σε περίπτωση που οι γριές τον ξεκάνουν με τα ερωτικά τερτίπια τους, ζητώντας να τοποθετηθεί πάνω από αυτό μια από αυτές ζωντανή και γυμνή αλειμμένη με κατράμι ως άλλο επιτύμβιο σήμα. Το ότι ο νεανίας επιθυμεί νεαρή, όμως πρέπει να συνευρεθεί πρώτα με τη γριά βάσει του νόμου των γυναικών, εξηγεί και την τοποθέτηση των γριών στον εικονογραφικό τόπο των παρθένων, το πηγάδι. Καθόλου

[359] Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019, 394 και 396. Για το εξηρημένο αιδοίο και τα στητά στήθη σε γηραιές μορφές της βοιωτικής τέχνης πρβλ. το πήλινο ειδώλιο Τ. 314 της Βουδαπέστης **(ΙΓ39 εικ. 120)**. Σημαντική ομοιότητα με την όρθια γριά της οινοχόης ως προς τον συνδυασμό σφικτού σώματος και άσχημου προσώπου παρουσιάζει το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο Β 3079 της Καρλσρούης **(ΙΓ43 εικ. 91ε)** του 4ου αι. π.Χ. Κρεμασμένα αυτιά έχει και το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο οκλάζουσας γριάς **(ΙΓ54)**, που βρέθηκε σε τάφο των Αλών σύμφωνα με την περιγραφή των Goldman και Jones. Για τις γριές στην αττική τέχνη βλ. σημ. 1365.

τυχαία η *διφόρος συκῆ*-φαλλός χρησιμοποιείται από τον Αριστοφάνη ως λογοπαίγνιο μόνο σε αυτό το έργο του, στις *Εκκλησιάζουσες*. Το γεγονός πως ο φαλλός (με όρχεις)-συκιά δεν εικονίζεται πουθενά αλλού στη μέχρι στιγμής γνωστή αρχαία αγγειογραφία, τεκμηριώνει πως η παράσταση αναφέρεται σε δρώμενο σχετικό με την κωμωδία. Η προφανής σχέση της παράστασης με το αττικό αυτό κωμικό απόσπασμα ρίχνει με ακρίβεια τη χρονολόγηση του αγγείου αν όχι κατά τα έτη 392-391 π.Χ, οπότε υπολογίζεται πως διδάχθηκαν οι *Εκκλησιάζουσες*, τότε κοντά στο 390 π.Χ.[360] Σε αυτό το διάστημα, μετά την πρεμιέρα στην Αθήνα, θα ήταν δυνατόν οι περιοδεύοντες ηθοποιοί να είχαν προλάβει να παίξουν το έργο και στη Βοιωτία. Αυτά τα χρόνια, στις αρχές του 4ου αι. π.Χ, τα καβιρικά εργαστήρια ήταν όχι απλώς ενεργά αλλά σε ακμή. Η κραυγαλέα νοηματική και χρονική τους εγγύτητα, όπως και το θεατρικό πρόσωπο της μίας γριάς, δεν αποκλείουν την πιθανότητα πως για τη δημιουργία της παράστασης συγκεράστηκαν στοιχεία του αριστοφανικού έργου και κάποιας προφορικής λαϊκής παράδοσης, παραμυθιού, από το οποίο μπορεί να απορρέει και το εν λόγω κωμικό χωρίο, πράγμα καθόλου ασυνήθιστο για την Παλαιά Κωμωδία.[361] Το γεγονός πως το μοτίβο του γηραιού ανθρώπου, που αντλεί νερό από το πηγάδι, αναφέρεται από τον Αριστοφάνη, ενώ απαντά στην αττική πελίκη του Βερολίνου των αρχών του 5ου αι. π.Χ, τεκμηριώνει πως η βάση του κωμικού επεισοδίου είναι παραμυθική. Για τα παραμυθικά στοιχεία της παράστασης θα γίνει λόγος παρακάτω.

Αν τα παραπάνω είναι αληθή, τότε σε αυτό το αγγείο προδίδεται η λογική και η καλλιτεχνική συμπεριφορά των Βοιωτών αγγειογράφων, η οποία είναι περίπλοκη και επιτήδεια -με τη διττή σημασία του όρου-. Τα αττικά στοιχεία, που αντιγράφονται -σχήμα αγγείου, στάση αριστερής γριάς, ίσως πουλί-φαλλός,[362] η κωμική ιδέα από το έργο του Αριστοφάνη- αξιοποιούνται, ώστε να ανατρέψουν παραδεδομένες εικονογραφικές αξίες. Διέπονται, όμως, από την καθιερωμένη βοιωτική στρουκτούρα. Η δομή και η διάταξη των μορφών παίζει σημαντικό ρόλο για τους Βοιωτούς αγγειογράφους, ειδικά για τα καβιρικά εργαστήρια. Έτσι, το αδύναμο και ευρισκόμενο σε κίνδυνο φύλο είναι το ανδρικό αντί για το γυναικείο και οι νέες ευειδείς και άμωμες δέσποινες στην κρήνη ή στο πηγάδι των αττικών αγγείων μετατρέπονται σε χυδαίες και κωμικές λόγω ασχήμιας γριές, οι οποίες, ωστόσο, εγγράφονται σε προγενέστερες ή σύγχρονες βοιωτικές φόρμες.[363] Αυτό φάνηκε παραπάνω από τη σχέση της παράστασης με εκείνη του χου 57 του Μονάχου. Δεν

[360] Για τη χρονολόγηση των *Εκκλησιαζουσών*: Sommerstein 1998, 1-7. Παρότι η οινοχόη τοποθετήθηκε χρονικά κοντά στο 400 π.Χ, ο τάφος της Πέλλας χρονολογήθηκε στις αρχές του 4ου π.Χ (Saripanidi 2019, 387), γεγονός που συμφωνεί με τη χρονολόγηση, που προτείνει η γράφουσα για το αγγείο. Σε τάφο των αρχών του 4ου αι. π.Χ στη Ρωσία βρέθηκε μεταξύ άλλων πήλινων γκροτέσκων ειδωλίων ένα μιας καθιστής σε βωμό (;) γυμνής γριάς που στην αγκαλιά της κρατά φαλλό αντί για βρέφος, όπως οι τροφοί. Για την προέλευση των ειδωλίων αυτών έχουν προταθεί διάφορες περιοχές κυρίως η Αττική. Το θέμα της δύσμορφης γριάς με τον φαλλό ήταν, πάντως, αν και ασυνήθιστο, γνωστό και στη σύγχρονη ελληνική ειδωλοπλαστική. Peredolskaja 1964, 8-9 πίν. 5.3-4. Himmelmann 1994, 111 εικ. 51. Ο' Higgins 2003, 27 πίν. 1. Drühl 2008, 209-210 εικ. 60.

[361] Κωνσταντάκος 2017. Konstantakos 2021, ιδιαίτερα 126-129. Κωνσταντάκος 2022, 106-112.

[362] Πρέπει να σημειωθεί πως το πουλί-φαλλός δεν υπάρχει τον 4ο αι. π.Χ ούτε στην αττική αγγειογραφία σύμφωνα με τη μελέτη του Boardman 1992, 237.

[363] Βλ. και παραπάνω στον κρατήρα «του Μαλιμπού».

πρέπει να είναι τυχαίο το ότι οι γριές εικονίζονται γελοιογραφημένες, σχεδόν τερατώδεις, αντικρυστά, ενώ μεταξύ τους και πάνω πετά ένα πουλί, όπως συμβαίνει με τις γελοίες μορφές του βοιωτικού κανθάρου 17432 του ΕΑΜ **(Ι3 εικ. 91β)**, αποτελώντας έναν απώτατο και παρωδιακό απόγονο της ανατολικής εικονογραφίας με το πουλί πάνω από το δέντρο της ζωής (εδώ φαλλόσχημο δέντρο) και τους προστατευτικούς δαίμονες εκατέρωθεν. Η μορφή που φέρει κάποιου είδους μεταμφίεση στο κεφάλι τοποθετείται πάντα στα αριστερά της βοιωτικής παράστασης, ενώ το πουλί βρίσκεται πλησιέστερα της γελοιογραφημένης και στις δύο περιπτώσεις. Το προσωπείο του προαναφερθέντος θραύσματος του καβιρικού σκύφου του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου τοποθετήθηκε, επίσης, αριστερά του ανάγλυφου φαλλού. Το κεφάλι της Αθηνάς του κανθάρου του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4 εικ. 167)**, με το οποίο σημειώθηκαν ομοιότητες με εκείνο της δεξιάς γριάς της οινοχόης, βρίσκεται απέναντι από ένα πετούμενο, τον κόκορα. Αυτός σχετίζεται μεταξύ άλλων με την αρσενική σεξουαλικότητα. Το πουλί-φαλλός πετά πάνω και κοντά στη δεξιά γριά. Η διάταξη των μορφών της οινοχόης με τις δύο γριές εκατέρωθεν του φαλλού ανακαλεί το σχήμα της πίσω όψης του κανθάρου με τις δύο όρνιθες αμφοτέρωθεν και σε κατώτερο επίπεδο από έναν κόκορα. Η επαναφορά ιδεών ως προς τη δόμηση της εικόνας από τις αρχές του 5ου αι. π.Χ , όπως συμβαίνει σε αυτήν την περίπτωση με τον κάνθαρο 17432 του ΕΑΜ, είναι μια από τις συνήθεις μεθόδους εικονογράφησης του καβιρικού αυτού εργαστηρίου. Από το παρελθόν της Αττικής αντλείται και το μοτίβο του γηραιού ανθρώπου, που βγάζει νερό από το πηγάδι, όπως φαίνεται από τη σημειωθείσα μελανόμορφη πελίκη του Βερολίνου, πρακτική επίσης συνηθισμένη για τα καβιρικά εργαστήρια.

Το λουτήριο, όπως στην αττική έτσι και στη βοιωτική αγγειογραφία, φαίνεται πως είχε συνυποδηλώσεις συναφείς με αυτές της κρήνης και του πηγαδιού, όταν εικονιζόταν μαζί με γυναίκες.[364] Για αυτόν τον λόγο, βοιωτικές εικόνες με λουτήριο έχουν παρόμοια δόμηση με εκείνη της οινοχόης της Πέλλας. Οι δύο νέες γυναίκες στέκονται δεξιά και αριστερά ενός λουτηρίου αντί για πηγάδι σε σκηνή της βοιωτικής ερυθρόμορφης πυξίδας της συλλογής Μουτούση του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ **(εικ. 94)**. Πίσω από την αριστερή, η οποία και πάλι ασχολείται περισσότερο από τις δύο με τη σχετική με το νερό κατασκευή (εδώ λουτήριο), εικονίζεται κύκνος. Αυτός σύμφωνα με την Αβρονιδάκη αντιπροσωπεύει την ανδρική σεξουαλική επιθετικότητα, η οποία αναφέρεται στη διάβαση των νέων γυναικών στην ενηλικίωση. Στον βοιωτικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα 1367 του ΕΑΜ του Ζ. του Χορεύοντος Πανός μεταξύ ενός λουτηρίου εικονίζονται και πάλι δύο νεαρές γυναίκες.[365] Εκείνη, που τοποθετείται στην αριστερή άκρη, αποδίδεται ως πυρριχίστρια και άρα τρόπον τινά μεταμφιεσμένη. Εκτός από το δόρυ και την ασπίδα

[364] Pfisterer-Haas 2002, 48-57. Αβρονιδάκη 2007, 119. Avronidaki 2014, 91-92. Ενδιαφέρον είναι πως όπως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου επαναφέρει το εικονογραφικό θέμα του γηραιού ανθρώπου στο πηγάδι από τις αρχές του 5ου αι. π.Χ, έτσι κάνει και το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ με τη μονήρη σκυμμένη πάνω από το λουτήριο γυναίκα κατά την Αβρονιδάκη. Σύμφωνα με την ίδια, πρόκειται για επινόηση του Δούριδος, που εγκαταλείφθηκε στον αττικό Κεραμεικό κατά το 470/460 π.Χ. Αυτήν εισήγαγε και παράλλαξε το 430-410 π.Χ το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ στη Βοιωτία. Η «σύμπτωση» αυτή ενισχύει την άποψη πως η οινοχόη της Πέλλας είναι βοιωτικό έργο.

[365] Για το αγγείο: παραπάνω σημ. 288.

που κρατά στα χέρια, είναι γυμνή και μόνο στο κεφάλι φορά κράνος. Πάνω στο λουτήριο κάθεται ένας φτερωτός Έρωτας, που αντιστοιχεί στον φαλλό-συκιά, που υψώνεται πάνω από το πηγάδι, ή ακόμα και στον πουλί-φαλλό της οινοχόης.

Παρόμοιους χειρισμούς κάνει το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου και στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10)**. Η παράσταση είναι εμπνευσμένη από εκείνη -ή κάποιας παρεμφερούς- της πάνω ζώνης του αττικού δινοειδούς κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου. Συντέμνεται, ωστόσο, και χρησιμοποιείται μόνο το αριστερό μισό της **(εικ. 93)**.[366] Στο αττικό αγγείο εικονίζονται γυναίκες εντός οίκου, όπως υποδηλώνουν τα κιβώτια και τα κάτοπτρα που κρατούν, και στη μέση της παράσταση ένας ανακεκλιμένος νέος, στον οποίο προσφέρει ένα άνθος ένας Ερωτιδέας, που κρατά δίσκο προσφορών. Ταυτίζεται εύλογα για αυτό με τον Άδωνι. Οι όμορφες νεαρές μετατρέπονται από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου και πάλι σε γριές αλλά εντός του οίκου, όπως και ο πανώραιος Άδωνις σε δύσμορφο ανακεκλιμένο.[367] Διατηρούνται στοιχεία όπως το πλήρως καλυμμένο με ιμάτιο σώμα για τη μία γυναίκα και το κάτοπτρο. Άξιο αναφοράς είναι πως και σε αυτήν την περίπτωση το στήθος της γυμνής γριάς αποδίδεται στητό, όπως της αριστερής της οινοχόης.

Για τη δόμηση της εικόνας χρησιμοποιεί, ωστόσο, δύο μη αττικά διαφορετικά πρότυπα. Το αριστερό τμήμα με την ηλικιωμένη γυναίκα με το ιμάτιο και την άλλη με το κάτοπτρο είναι εμπνευσμένες από παρόμοια σκηνή της προαναφερθείσας πυξίδας του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ **(εικ. 94)**. Η γυναίκα με το καλυμμένο με ιμάτιο σώμα κάνει μια χειρονομία, η οποία είναι ιδιαίτερα προσφιλής στις γυναίκες του εν λόγω ζωγράφου. Φέρει μπροστά λυγισμένα και ενωμένα τα χέρια της με τις παλάμες να κοιτούν προς τα πάνω. Η μία παλάμη διαχωρίζεται μερικώς από την άλλη. Η χειρονομία αυτή απαντάται στη μία όψη του ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα CA 1341 του Λούβρου **(Ε9)** με παράσταση γυναίκας, που πλένεται σε λουτήρα και σε γυναικείες μορφές της ερυθρόμορφης πυξίδας της συλλογής Μουτούση **(εικ. 84)**.[368] Η σκηνή με τις δύο γριές του σκύφου μοιάζει με παρωδία εκείνης των όμορφων της πυξίδας που στέκονται μεταξύ ενός λουτήρα. Η μία έχει τα χέρια της μέσα σε αυτόν και η άλλη απέναντί της κρατά κάτοπτρο. Θα μπορούσε κανείς να μαντέψει, πως αν τα χέρια της γυναίκας που πλένεται θα αποδίδονταν, αυτό θα συνέβαινε με τον ίδιο τρόπο όπως στον κρατήρα CA 1341 του Λούβρου **(εικ. 84)** και άρα όπως της ηλικιωμένης με ιμάτιο του καβιρικού σκύφου. Το άλλο μισό της εικόνας φαίνεται να αναπαράγει άλλη αυτόνομη που απαντάται στη σύγχρονη κορινθιακή ερυθρόμορφη αγγειογραφία.[369]

---

[366] BAPD 44230. Πρβλ και την περίπτωση κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)** του ίδιου εργαστηρίου σελ. 237-239.

[367] Οι εικονιζόμενες πρέπει να λογίζονται, όπως και εκείνες της οινοχόης, ως γριές. Μια μικρή ομάδα πήλινων βοιωτικών ειδωλίων με παρόμοια χαρακτηριστικά, δηλαδή σώμα χωρίς έντονα σημάδια γήρατος και άσχημο κεφάλι, όπως οι περισσότερες γυναικείες γελοιογραφικές καβιρικές μορφές, εντάχθηκαν σε μελέτη για τις γεροντικές γυναικείες μορφές της ελληνικής τέχνης. Pfisterer-Haas 1989, 88-90. Άλλα ανάλογα παραδείγματα είναι, όπως προαναφέρθηκε, και το πήλινο ειδώλιο της Βουδαπέστης και εκείνο από το ΒΑ νεκροταφείο των Θηβών **(ΙΓ39, ΙΓ47 εικ. 120, 211)**.

[368] Αβρονιδάκη 2014, 86 εικ. 7 και 11a-b.

[369] Στην α' όψη του κωδωνόσχημου κρατήρα του μουσείου Μπενάκη με αρ. ευρ. 35429, που χρονολογείται μεταξύ του 410-400 π.Χ και αποδίδεται στον Ζ. των Πελίκων, εικονίζεται ένας νέος

Συνεπώς, το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου αναποδογυρίζει τον γνωστό αττικό εικονογραφικό κόσμο χρησιμοποιώντας τα αρχικά σχήματά του αλλά τοποθετώντας σε αυτά αντί για όμορφες νέες γριές.[370] Παράλληλα, χτίζει τις παραστάσεις του χρησιμοποιώντας μία ή δύο διαφορετικές βοιωτικές ή εξωβοιωτικές φόρμες. Η οινοχόη της Πέλλας δείχνει πως αντλούνται μοτίβα από το θέατρο, τα οποία χρησιμοποιούνται για να παραχθούν νέες γελοίες εικόνες όχι αμιγώς θεατρικές, αλλά παραστάσεις με ενσωματωμένα στη γελοιογραφία θεατρικά στοιχεία.

Ι.7. Ο Βησά και το Καβίριο

Η αιγυπτιακή θεότητα Βησά (Bes) ήταν προστάτης του οίκου, των παιδιών, των εγκύων, της γέννησης, του πολέμου, των νεκρών, του χορού, του μουσικού γλεντιού και αργότερα του κρασιού.[371] Λατρευόταν σε ιδιωτικά-οικιακά ιερά, αφού ως ελάσσων θεότητα, δεν τύγχανε επίσημης λατρείας. Είχε αποτροπαϊκό χαρακτήρα, καθώς λειτουργούσε ως διώκτης των κακών πνευμάτων. Η κατά μέτωπον απεικόνισή του είναι δηλωτική αυτής της ιδιότητάς του.[372] Η κρατούσα υπόθεση σχετικά με την καταγωγή του είναι πως πρόκειται για μια θεότητα σουδανική, ενώ η άποψη πως είναι γηγενής αιγυπτιακή δεν θεωρείται απορριπτέα. Αντιθέτως, υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις υπέρ αυτής. Εικάζεται πως προήλθε από τους αιγυπτιακούς δαίμονες, που είχαν μορφή μειξανθρώπων, όπως εκείνος. Η τερατώδης εμφάνισή του εκφράζει τη δαιμονική του φύση, η οποία συμπεραίνεται και από τη συγγένειά του με τους φύλακες και κριτές ψυχών του Κάτω Κόσμου.[373]

Με λιονταρίσια στοιχεία, νέγρικα χαρακτηριστικά προσώπου, το οποίο μοιάζει με προσωπείο, και σώμα νάνου, ο Βησά αποτελεί το άκρο αντίθετο των υπόλοιπων αιγυπτιακών θεοτήτων, οι οποίοι είναι όμορφοι, ψηλοί και υγιείς. Ως χονδροδυστροφικός νάνος με δυσανάλογα υπερμέγεθες κεφάλι το παρουσιαστικό του εντάσσεται στο παθολογικό γκροτέσκο, όπως εξηγεί ο William Edward Stevenson.[374] Η όψη του είναι αστεία αλλά και τρομερή.[375] Στην αιγυπτιακή εικονογραφία ο Βησά εικονίζεται σχεδόν πάντα κατενώπιον, γενειοφόρος με φτερά στρουθοκαμήλου στο κεφάλι ως στέμμα εξωτικό **(εικ. 101)**. Έχει ανοιχτό το στόμα με προβεβλημένη τη γλώσσα, ενώ τους ώμους του καλύπτει ενίοτε δορά λεοπαρδάλης **(εικ. 104)**, η οποία

ιματιοφόρος αντί μιας γυναίκας, όπως στην περίπτωση του σκύφου, να προσφέρει ένα στεφάνι στον νέο ανακεκλιμένο σε κλίνη, που είναι επενδεδυμένη και αυτή με περίτεχνο ύφασμα. CVA Athens Benaki Museum I, Greece 9, Sabetai 2006, 70-71 πίν. 70.1-4, 73.1-2.

[370] Πρόκειται για αντιστροφή αντίστοιχη της αριστοφανικής, η οποία αφορά τους ρόλους των δύο φύλων, της λάγνας γριάς και του απορριπτικού νέου. Γεωργούση 2015, 91-92.

[371] Dasen 1993, 55-83. Wilkinson 2003, 102-104.

[372] Σύμφωνα με μία εκδοχή το όνομά του προέρχεται από τη λέξη *besa*, που σημαίνει να προστατεύω. Βάσει άλλης από το *bz*, που ερμηνεύεται ως εισαγάγω, μυώ και θεωρείται σχετικό με τη χρήση μάσκας στις τελετές προς τιμήν του. Το αρχαιότερο όνομά του *Aha* σημαίνει πολεμιστής και είναι αντιπροσωπευτικό της ικανότητάς του να πολεμά, να διώχνει το κακό. βλ. Dasen 1993 55-57. Wilkinson 2003, 102.

[373] Dasen 1993, 63.

[374] Stevenson 1975, 23, 181. Σύμφωνα με τον ίδιο στο πρόσωπο του Βησά αποδίδονται και τα συμπτώματα του μυξοιδήματος, του προχωρημένου υποθυρεοειδισμού. Για τη χονδροδυστροφία και τους νάνους γενικά αυτόθι, 129-130.

[375] Stevenson 1975, 181. Dasen 1993, 67.

αποτελεί το μόνο του ένδυμα. Οι διάφορες εκφάνσεις του αποτυπώνονται στην τέχνη. Ως αναφορά στην κουροτροφική του υπόσταση ενίοτε έχει μεγάλη κοιλιά και στήθος, άλλες φορές κρατά στα χέρια του βρέφος ή φέρεται εκείνος στους ώμους από άλλες μορφές.[376] Εικονίζεται ως ηλικιωμένος ή φορώντας ζώνη χειρωνάκτων, ώστε να τονιστεί η γονιμική του πλευρά.[377] Παίζοντας μουσικά όργανα όπως διπλό αυλό, λύρα, τύμπανο κ.ά αντιπροσωπεύει τη χαρά του γλεντιού αλλά και την ελευθέρωση από τον τοκετό **(εικ. 110)**.[378] Ως πολεμιστής ή ιππέας αποδίδεται στην ελληνορωμαϊκή περίοδο. Τότε κρατάει και οινοχόη ή χορεύει ευρισκόμενος μεταξύ σταφυλιών. Η εικονογραφία του ποικίλει ανάλογα με τη χρονική περίοδο.[379] Προς τιμήν του τελούνταν ανεπίσημες τελετές μεταμφίεσης και χορομιμικής. Άνθρωποι μασκαρεύονταν ως Βησά για λόγους αποτροπαϊκούς, μαγικο-ιατρικούς. Θεωρείται πως μαίες και ιατροί θα έμπαιναν σε αυτόν τον ρόλο τελώντας ιερούς χορούς, προκειμένου να αποτρέψουν το κακό. Ένα προσωπείο πολυφορεμένο με σημάδια επισκευής ή συγκόλλησης, που βρέθηκε σε οικία στο Khaun της εποχής του Νέου Βασιλείου, αποτελεί ένδειξη επαγγελματικής μεταμφίεσης κάποιου μίμου.[380] Το πρόσωπο ή το προσωπείο του Βησά αποτελούσε ανεξάρτητο εικονογραφικό μοτίβο, το οποίο κοσμούσε μεγαλύτερες συνθέσεις και σχεδιαζόταν ως φυλακτό έχοντας αποτροπαϊκές ιδιότητες.[381]

Παράλληλα με τη λατρεία του Βησά κατά τη διάρκεια του Νέου Βασιλείου (1570-1544 π.Χ) αναπτύχθηκε και εκείνη άλλων νάνων, ελάσσονων θεοτήτων που απεικονίζονταν κυρίως ως φυλακτά, γνωστών με το όνομα Πατάικοι, ονομαζόμενων έτσι συμβατικά από το χωρίο του Ηροδότου, που παρομοίασε μορφές του αιγυπτιακού Πτα, του προστάτη των χειρώνακτων, ο οποίος ήταν ομοούσιος με τον Ήφαιστο, με τους φοινικικούς θεούς Πατάικους.[382] Πιστεύεται, πως οι αιγυπτιακοί Πατάικοι, αποτελούσαν εκδηλώσεις μεγίστων θεοτήτων, όπως του Πτα, Σοκάρ, Ώρος κ.ά, όπως επισημαίνει η Dasen.[383] Τα φυλακτά των νάνων φοριούνταν στον λαιμό για την προφύλαξη από το κακό, εν προκειμένω έναντι των φιδιών και άλλων επικίνδυνων ζώων. Είχαν, λοιπόν, αποτροπαϊκό χαρακτήρα. Οι αιγυπτιακοί Πατάικοι εικονίζονταν ως νάνοι με μεγάλο φαλακρό κεφάλι **(εικ. 102)**. Καμιά φορά κρατούν ή δαγκώνουν φίδια ή βαστούν εγχειρίδιο είτε φτερά. Σε μία περίπτωση μόνο απαντάται θηλυκός νάνος με λωτό επί κεφαλής.[384] Δαιμονικοί, όπως ο Βησά, ήταν και οι αιγυπτιακοί Πατάικοι, αφού η εικόνα τους είναι συναφής με εκείνη των δαιμόνων-

[376] Dasen 1993, 59 πίν. 7.1-2. Wilkinson 2003, 103. Dasen 2015, 42-43 εικ. 9.
[377] Dasen 1993, 64 πίν. 6.1.
[378] Το τύμπανο που κρατά είναι συνδεδεμένο με τον εορτασμό της γέννησης. Dasen 1993, 78.
[379] Dasen 1993, 57-60.
[380] Dasen 1993, 70, 80. Wilkinson 2003, 104.
[381] Wilkinson 2003, 103.
[382] Ηροδ. *Ιστ*. 3. 37. Dasen 1993, 84-98. Wilkinson 2003, 123-124.
[383] Dasen 1993, 91-97. Wilkinson 2003, 123. Ο Πτα σχετίζεται περισσότερο με νάνους από ότι οι άλλοι θεοί, όπως μαρτυρούν οι επιγραφές. Οι νάνοι στο Παλαιό Βασίλειο ήταν κοσμηματοποιοί, ενώ εκείνος ο μέγας δημιουργός και προστάτης των χειρωνάκτων, των αγγειοπλαστών, των γλυπτών και των λιθοξόων. Η εμβρυακή εικόνα των νάνων σε κάποια φυλακτά, το γεγονός πως φέρουν σκαθάρι στο κεφάλι, σύμβολο της έλευσης από τον αδημιούργητο κόσμο, καθιστούν τον δεσμό τους ισχυρότερο. Αυτόθι, 92-93 πίν. 12.1.
[384] Ο Βησά στο Παλαιό Βασίλειο εικονιζόταν και θηλυκός. Dasen 1993, 90.

φυλάκων των πυλών του Κάτω Κόσμου.[385]

Παρ'ότι από τα ευρήματα του Καβιρίου απουσιάζει κάποιο τέχνεργο, το οποίο να εικονίζει αναμφίβολα τον Βησά, υπάρχουν ειδώλια και μορφές σε παραστάσεις αγγείων, που φαίνεται να αναφέρονται σε αυτόν.[386] Τα βοιωτικά δάνεια χαρακτηριστικών των μορφών του Βησά υπενθυμίζουν πως η Ανατολή υπήρξε μία από τις κυριότερες εικονογραφικές πηγές προτύπων των καλλιτεχνικών έργων του θηβαϊκού Καβιρίου με πρωτεργάτες τους ζωγράφους του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Η γνωστή από τη γραμματεία μη ελληνική καταγωγή των Καβείρων θεωρείται απλώς δηλωτική της φύσης της λατρείας τους.[387]

Στο Καβίριο βρέθηκε ένα χάλκινο ανάγλυφο με το πρόσωπο της Γοργούς, που χρονολογείται στον πρώιμο 7ο αι. π.Χ.[388] Η Γοργώ εικονίζεται με αυτιά ζώου, ίσως λιονταριού, και ανοιχτό στόμα, μέσα στο οποίο φαίνονται τα δόντια. Τα κύρια χαρακτηριστικά της δαιμονικής Γοργούς είναι η μετωπική της στάση, το ανοιχτό της στόμα με την εξηγμένη γλώσσα, τα φίδια που ξεπροβάλλουν από τα μαλλιά της και το πρόσωπό της, το οποίο αποτελεί ένα αυτόνομο εικονογραφικό σχήμα, το γοργόνειο. Αυτά τα στοιχεία έκαναν ορισμένους ερευνητές να θεωρήσουν πως η εικόνα της και η λατρευτική της υπόσταση έχει καταβολές από εκείνη του Βησά.[389] Το γεγονός πως το πρώιμο χρονικά ανάγλυφο του Καβιρίου αποτελεί σπάνια απεικόνιση της Γοργούς με ζωόμορφα αυτιά ενισχύει την άποψη περί εικονογραφικής της σχέσης με τον Βησά. Υποδεικνύει, παράλληλα, την υιοθέτηση προτύπων του Καβιρίου από την Ανατολή, η οποία γίνεται σαφέστερη μέσα από άλλα υστερότερα παραδείγματα.

Στον καβιρικό σκύφο της Βοστώνης 99.533 εικονίζονται έξι γελοιογραφικές μορφές παρωδώντας την κρίση του Πάριδος **(Η9)**. Οι πέντε είναι καθισμένες σε βράχους. Όλες εικονίζονται κατά τομήν, μόνο το πρόσωπο της πρώτης, της Ήρας, αποδίδεται κατενώπιον. Ακολουθούν δύο καταντικρὺ εικονιζόμενα ζευγάρια, η ημίγυμνη Αφροδίτη με τον όρθιο Ερμή και στην άλλη όψη του αγγείου δύο γυναίκες που παίζουν *κλῆρο διὰ δακτύλων*. Την παράσταση του σκύφου κλείνει ο ανατολίτικα ενδεδυμένος Πάρης ή Αλέξανδρος βάσει της επιγραφής, ο οποίος κάθεται παίζοντας κιθάρα και αντικρίζοντας την πλάτη της μίας εκ των δύο γυναικών που παίζει. Μαζί με την Ήρα αποτελούν ένα απομακρυσμένο καταντικρὺ καθισμένο ζευγάρι.

Η διάταξη και στοιχεία της σχεδίασης των μορφών είναι έχουν πολλά κοινά στοιχεία με την ανάγλυφη ζωφόρο της εσωτερικής πλευράς της πύλης του Ηρώου της Τρύσας, που ανεγέρθηκε περίπου στο α' ή β' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ και αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα ταφικά μνημεία της Λυκίας και της ελληνικής τέχνης αυτού του αιώνα **(εικ. 103)**.[390] Το ανάγλυφο εικονίζει οκτώ μορφές του Βησά, σε κάποιες από

[385] Dasen 1993, 90-91. Wilkinson 2003, 81-82.
[386] Μόνο ψήφοι του β' μισού του 5ου αι. π.Χ με μορφές προσώπων, οι οποίες θεωρήθηκε πως αποτελούν μείξη είτε ανθρώπινου προσώπου και πουλιού είτε του Βησά και πουλιού. ΚΗ IV, 109-110 αρ. κατ. 113-115 πίν. 33.10,12,14.
[387] Fowler 2013, 39 παρ. 1.7.2 λ. Kabeiroi.
[388] LIMC IV, I. Krauskopf 1988, λ. Gorgo, 289 αρ. κατ. 1. Πρβλ. Καλλιγά 2018, 233-235 (Κρ. 61).
[389] Napier 1986, 92. Marinatos 2000, 52-60. Αντίθετη άποψη είχαν οι Καράγιωργα 1970, 36-37. Wilson 1975, 94.
[390] Landskron 2016, 66-70.

τις οποίες είναι καθισμένος και σε άλλες όρθιος. Πέντε από αυτές κάθονται δύο σε βράχο, μία σε δίφρο και δύο σε αμφορείς, Τέσσερις από αυτές παίζουν διάφορα μουσικά όργανα: λύρα, τύμπανο, άρπα και διπλό αυλό. Δύο χορεύουν και μία μόνο είναι μετωπική στη συνηθισμένη αποτροπαϊκή στάση του Βησά με τα χέρια κάτω από την κοιλιά. Η παλαιότερη έρευνα ταύτισε τις μορφές με τους οκτώ φοινικικούς Καβείρους,[391] ενώ η Wilson απέρριψε την υπόθεση σχέσης του αιγυπτιακού Βησά με τους Καβείρους, οι οποίοι προέρχονται σύμφωνα με την ίδια πιθανότατα από τη Φρυγία βάσει των τότε δεδομένων.[392] Η εικονιστική σχέση της ζωφόρου του Ηρώου της Τρύσας και της παράστασης του καβιρικού σκύφου είναι έκδηλη. Τη θέση της Ήρας κατέχει ο επίσης καθιστός Βησά που παίζει λύρα, της Αφροδίτης αυτός που παίζει τύμπανο, του όρθιου Ερμή, ο επίσης όρθιος Βησά και οι δύο καταντικρὺ γυναίκες, που παίζουν μόρρα αντιστοιχούν στους δύο παίζοντες άρπα και διπλό αυλό. Ο Πάρις, που παίζει κιθάρα, αποτελεί την εικονιστική μετατόπιση της πρώτης καθισμένης μορφής της ζωφόρου του Ηρώου στο τέλος της παράστασης του σκύφου χάριν αρμονίας και συμμετρίας, αφού μαζί με την Ήρα συγκροτούν το τρίτο αντωπό ζευγάρι. Στις μεταξύ τους διαφοροποιήσεις και ομοιότητες συγκαταλέγεται η κατά μέτωπον απεικόνιση του προσώπου της Ήρας, η οποία ταιριάζει με όλες του Βησά αλλά αντιτίθεται στις υπόλοιπες του σκύφου, που, σε αντιδιαστολή προς τη ζωφόρο, εικονίζονται κατά τομήν, το στεφάνι, που κρατά η Αφροδίτη αντί του επίσης στρογγυλού τυμπάνου, που κρατά η τρίτη καθιστή, ο Ερμής, ο οποίος είναι η μόνη όρθια μορφή στο κέντρο σχεδόν της παράστασης, όπως συμβαίνει στη ζωφόρο με τον όρθιο Βησά, το παιχνίδι (μόρρα) που παίζουν οι δύο αντικριστές γυναίκες αντί μουσικών οργάνων των αντίστοιχων αντωπών μορφών της ζωφόρου.

Τη συνάφεια της με τους θηβαϊκούς Καβίρους διέκρινε ορθώς και η Daumas, παρότι δεν τη συσχέτισε με την παράσταση του καβιρικού σκύφου της Βοστώνης.[393] Εκείνη αναφέρθηκε στον ασυνήθιστο εικονιστικό συνδυασμό του Βησά με το κρασί, που, όπως σημειώθηκε παραπάνω, δεν απαντάται στην αιγυπτιακή τέχνη παρά μονάχα κατά την ελληνορωμαϊκή περίοδο. Ο κρατήρας που εικονίζεται ανάμεσα στους δύο πρώτους καθιστούς Βησά και οι δύο οξυπύθμενοι αμφορείς, πάνω σε έναν από τους οποίους κάθεται κάθε φορά ο νάνος θεός στις δύο καταντικρὺ καθισμένες μορφές του, δημιουργούν διονυσιακούς συνειρμούς και παρομοιώσεις του Βησά αφενός με τους σατύρους και αφετέρου με τις καβιρικές μορφές της Θήβας. Σε άλλο έργο του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών δύο οξυπύθμενοι αμφορείς χρησιμεύουν ως σχεδία για τον θαλάσσιο σώσιμο του Οδυσσέα **(Η12 εικ. 194)**.

Η ζωφόρος του Ηρώου συγγενεύει εικονιστικά καταφανώς με τον σκύφο της Βοστώνης. Το ασύνδετο της σχέσης του Βησά με το κρασί κατά την κλασική περίοδο

[391] Benndorf και Niemann 1889, 91-96 (J. Krall). Αργότερα: Cook, A. B. 1940. *Zeus: a study in ancient religion* 3.2: Zeus god of the dark sky (earthquake, clouds, wind, dew, rain, meteorits), Cambridge, 1000-1001. Ο Εσμούν, ο φοινικικός θεός της ίασης αποτελούσε σύμφωνα με τον Δαμάσκιο έναν από τους οκτώ Καβείρους ή Διόσκουρους, τους γιους του Σαδύκου, μιας άλλης φοινικικής θεότητας. Δαμάσκ. *Περί Ισιδώρου* 302.

[392] Wilson 1975, 100.

[393] Daumas 2008, 567-580. Ταύτισε μάλιστα την όρθια μορφή με τον Εσμούν, τον όγδοο φοινικικό Κάβιρο. Συνέχισε τους συσχετισμούς με τη βοιωτική τέχνη και τη λατρεία του θηβαϊκού Καβιρίου με τις υπόλοιπες ανάγλυφες παραστάσεις της πύλης του Ηρώου.

οδηγεί στο συμπέρασμα πως το εν λόγω καβιρικό εικονογραφικό σχήμα του σκύφου, που μπορεί να εικονιζόταν τότε και σε άλλα άγνωστα σήμερα παραφερνάλια της καβιρικής λατρείας π.χ. ξύλινους ζωγραφικούς πίνακες, αποτέλεσε πρότυπο για τη ζωφόρο του Ηρώου και όχι το αντίστροφο. Η αντικατάσταση των καβιρικών μορφών με εκείνες του Βησά αποδεικνύει τη στενή τους συγγένεια, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα το μυστηριακό υπόβαθρο της εικόνας του Ηρώου της Τρύσας και την αναφορά στη λατρεία των θηβαϊκών Καβίρων, που θα ταίριαζε σε ένα ταφικό μνημείο. Το θέμα της κρίσης του Πάριδος εκτελεσμένο από τα καβιρικά εργαστήρια παρουσιάζει, εξάλλου, ομοιότητες με μεταγενέστερες απεικονίσεις σε μνημειακούς τάφους.[394] Αυτό συνέβη πιθανότατα επειδή στον μύθο υπάρχουν στοιχεία που θα μπορούσαν να εκληφθούν ως εσχατολογικά, όπως η κρίση και το μήλο, το οποίο συνδέεται σε σχετικές με κήπους παραδόσεις με την έννοια της αθανασίας.[395] Επιπλέον, το βοσκοτόπι της Ίδης, όπου έλαβε χώρα η κρίση του Πάριδος,[396] η λύρα και η μόρρα, που παίζουν οι γυναίκες, δύνανται να νοηθούν ως μεταφορές των γνωστών από την αρχαία παράδοση παραδείσιων τόπων και ασχολιών.[397]

---

[394] Πρβλ. την τοιχογραφία του ανατολικού και νότιου τοίχου του λίγο μεταγενέστερου (περί 350 π.Χ;) μακεδονικού τάφου Ι των Αιγών. Η καθιστή σχεδόν μετωπική θρηνούσα Δήμητρα μοιάζει σαν συνέχεια ή εξέχον κομμάτι (τοποθετημένη στα αριστερά) εκείνης των τριών καθιστών γυναικών, που ταυτίζονται με τις Μοίρες. Συγκροτούν μια ομάδα τεσσάρων καθιστών γυναικών με γαμήλια συμφραζόμενα που άπτονται εννοιολογικά της εν λειμώνι αρπαγής. Για τον τάφο: Ανδρόνικος 1984, 86-95 όπου και για τη χρονολόγησή του. Τέσσερεις είναι περιέργως για την απόδοση της κρίσης του Πάριδος οι γυναίκες στον καβιρικό σκύφο, το πρόσωπο της τοποθετημένης στην αριστερή άκρη εκ των οποίων είναι μετωπικό. Τέσσερεις εικονίζονται και στην ερυθρόμορφη πυξίδα της συλλογής Μουτούση σε παράσταση με γαμήλιες συνυποδηλώσεις. Ο Ανδρόνικος στράφηκε στην αττική αγγειογραφία (λευκές ληκύθους) για να αναλύσει τις τέσσερις γυναίκες του τάφου, εφόσον, όπως αναφέρει, δεν υπάρχουν άλλα παραδείγματα για τις καθιστές γυναίκες της μεγάλης ζωγραφικής στην κλασική περίοδο. Η Παλαγγιά έδειξε πως, αντίθετα από τους Αθηναίους, οι Μακεδόνες εικονίζουν μυστηριακά θέματα αν και δεν είναι γνωστοί οι τόποι μύησής τους. Τέτοιες παραστάσεις υπήρχαν μόνο σε ιερά, όπως εξηγεί. Η εικόνα της τοιχογραφίας του τάφου Ι ενέχει, σύμφωνα με την ίδια, γαμήλια και μυστηριακά νοήματα. Palagia 2021α. Πρβλ. ακόμα τη μισή από αριστερά δεύτερη παράσταση του μαρμάρινου ταφικού ανάγλυφου (μέρος πιθανόν ενός μνημειακού τάφου) του Ιερώνυμου της Τλω, που σύμφωνα με τις μαρτυρίες, βρέθηκε στην Ιαλυσό της Ρόδου. Χρονολογείται στο β' μισό του 3ου αι. π.Χ και φυλάσσεται στο μουσείο της Περγάμου του Βερολίνου με αρ. ευρ. SK 1888. Frazer 1977, 34-36, εικ. 97. Palagia 2021α. Σύγκρ. επιπλέον την παράσταση της καλαθόσχημης πυξίδας 01.8069 της Βοστώνης **(Η11)**, έργο του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου με εκείνη της τοιχογραφίας του δεύτερου μακεδονικού τάφου του τύμβου «Μπέλλα» των αρχών του 3ου αι π.Χ. Εκτός από την ομοιότητα ως προς τις στάσεις και τις διατάξεις κάποιων μορφών τους, ο καθισμένος με ανατολίτικα ενδύματα Πάρις/Αλέξανδρος εικονίζεται στην αριστερή άκρη της παράστασης, όπως η μορφή της τοιχογραφίας, μάλλον ο συνονόματος Μέγας. Για τον τάφο: Ανδρόνικος 1984, 35-37. Palagia 2021α. Palagia 2021β. Ξύλινοι ζωγραφικοί πίνακες πρέπει να υπήρχαν πολλοί στη Θήβα. Ήταν, μάλιστα, πολύτιμοι. Μεγάλοι ζωγράφοι του 4ου αι. π.Χ ήταν Θηβαίοι. Μάλλον ο Νικόμαχος, ο οποίος θεωρείται ο ζωγράφος του τάφου Ι των Αιγών αλλά και ο γιος ή αδελφός του, ο ξακουστός γλύπτης και ζωγράφος, Αριστείδης ο Θηβαίος. Πίνακα του τελευταίου πήρε μαζί του στην Πέλλα ο Αλέξανδρος, όταν λεηλάτησε τη Θήβα το 335 π.Χ, εντυπωσιασμένος μάλλον από το ταλέντο του Θηβαίου ζωγράφου. Ο βασιλιάς Άτταλος πλήρωσε 100 τάλαντα για να αγοράσει ένα δικό του έργο. Πλιν. *Φυσ. Ιστ.* 35.36.

[395] Για τα μήλα των Εσπερίδων: Τιβέριος 2021, 160, 163. Αλληγορικές παραστάσεις με τον κήπο των Εσπερίδων είναι πολύ συχνές στον αττικό Κεραμεικό του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Πιστεύεται πως αναφέρονται στα Ηλύσια πεδία. Αυτόθι.

[396] Αθ. *Δειπν.* 15.30.

[397] Οι μακάριοι νεκροί ενδημούν σε λιβάδι γεμάτο κόκκινα ρόδα, γεύονται χρυσά φρούτα, παίζουν πεσσούς και ψυχαγωγούνται με τη μουσική. Vermeule 1981, 72-74. Μάντης 1990, 89.

Αξιοσημείωτο είναι πως η ταινία από τον «φρυγικό»[398] σκούφο του Πάριδος μοιάζει με την άκρη εκείνης «των μυστών», ταυτίζοντάς τον ενδεχομένως με μυημένο. Η ιδιότητά του αυτή θα εξηγούσε και τη γενειοφόρα απεικόνισή του, η οποία στην αττική αγγειογραφία ήταν στερεότυπη για τον ίδιο μόνο σε μελανόμορφα αγγεία, αλλά και τον μακρύ άζωστο χιτώνα, που φορά πάνω από τα ανατολίτικα ενδύματα. Παραπέμπει σε ιερατική περιβολή.[399] Η κρίση εγγεγραμμένη στη λατρεία των Καβίρων μετατρέπεται για την απεικόνισή της στη ζωφόρο του Ηρώου σε μια εορταστική οινοποσία μακάρων.

Τα καθιστά πήλινα ειδώλια σατύρων που βρέθηκαν σε μεγάλο αριθμό στο ιερό των Καβίρων της Θήβας σχετίζονται εικονιστικά με τον Βησά **(εικ. 104)**. Η οκλαδόν στάση του με τους αγκώνες πάνω στα γόνατα, τη μεγάλη κοιλιά και τον φαλλό, ο οποίος αποδίδεται ενίοτε σε στύση, αποτελούν έναν ιδιαίτερο και δημοφιλή στη Βοιωτία και αλλού τύπο, που ξεκινά από την υστεροαρχαϊκή περίοδο και φτάνει μέχρι το β' μισό του 5ου αι. π.Χ. Βρίσκεται και σε ιερά και τάφους.[400] Υπάρχουν διάφορες παραλλαγές του αλλά διακρίνονται δύο κύριες υποκατηγορίες. Στη μία ο σάτυρος δεν κρατά τίποτα, έχοντας ακουμπισμένα τα χέρια του είτε στην κοιλιά ή στα γόνατά του και στην άλλη παίζει διπλό αυλό.[401] Ο τύπος αυτός του σατύρου έχει ιωνική καταγωγή από τη Ρόδο.[402] Θεωρείται πως αποτελεί τον εικονιστικό πρόδρομο σχετικών, απεικονίσεων του αιγυπτιακού θεού. Καθιστός με τα χέρια πάνω στα γόνατα, μεγάλη κοιλιά και στήθος εικονίζεται σε κλειστά πλαστικά αιγυπτιακά

[398] Το σκουφί αυτό ονομάζεται συμβατικά πια «φρυγικό». Θεωρείται σχετικό με την ομηρική καταίτυγα. Ομ. *Ιλ.* 10.258. Benda-Weber 2014, 103-104.

[399] Εικονίζεται με πολυποίκιλτα ενδύματα από το 430 π.Χ και εξής. Isler-Kerényi 2015, 192, 211-212. Για τη γενειάδα και τον μακρύ άζωστο χιτώνα που φορά, πάνω από τα ανατολίτικα ενδύματα, ταύτισε η Schlott τη μορφή με τον Διόνυσο μασκαρεμένο σε Πάρι και την παράσταση με την κωμωδία του Κρατίνου *Διονυσαλέξανδρος*. Schlott 2021, 234-242. Η ιδέα προέκυψε πιθανόν από την απραπάνω μελέτη της Isler-Kerényi 2015, όπου η ερευνήτρια αναπτύσσει τη θεωρία της για την επίδραση του εν λόγω κωμικού έργου του Κρατίνου στην αττική αγγειογραφία. Την ελληνική περιβολή του Πάριδος διαδέχθηκε η ανατολίτικη το 430 π.Χ περίπου μετά τη διδαχή της κωμωδίας *Διονυσαλέξανδρος*. Η έλλειψη θεατρικών και άλλων διακριτικών του Διονύσου στοιχείων, πλην της γενειάδας, η απεικόνιση πυγμαίου πάνω σε όνο σε παράσταση γερανομαχίας στον καβιρικό σκύφο 3159 του Βερολίνου **(Η19 εικ. 154)** με τον ίδιο άζωστο χιτώνα (ΚΗ Ι, 109-110 Μ18) μάλλον αποδυναμώνουν την άποψη. Και ο Lowenstam 2008, 75 υπέθεσε, ωστόσο, πως ίσως υπάρχουν στοιχεία φάρσας στην παράσταση. Η απεικόνιση επάλληλων ενδυμάτων υπάρχει και αλλού στη βοιωτική και καβιρική αγγειογραφία. Με επενδύτη εικονίζεται η Κίρκη στον καβιρικό σκύφο του Ναυπλίου **(Ι9 εικ. 60)**, το παιδί-ιερέας του ερυθρόμορφου σκύφου 12591 του ΕΑΜ με χειριδωτό χιτώνα κάτω από έναν μακρύ άζωστο με κοντές χειρίδες: Avronidaki 2008, 8-14 πίν. 5.1-3, 6. Sabetai 2012β, 128 και η Κίρκη του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου με ένα μακρύ χιτώνα και έναν κοντύτερο από πάνω **(Η13 εικ. 186)**. Ο όρος «*festival mantle*» χρησιμοποιήθηκε από τις Sabetai και Avronidaki 2018, 369 αρ. κατ. Β16 για το ιμάτιο που φορά πάνω από τον μακρύ άζωστο χιτώνα του ο Διόνυσος στον κάνθαρο 4081 του Ναυπλίου **(Ι7 εικ. 186, 60, 66)**. Για τον ποδήρη χιτώνα με κοντές χειρίδες ως τυπικό ένδυμα των ιερέων βλ. Μάντης 1990, 17, 80, 85, 88, 92.

[400] Στον τάφο 4 του λόφου Bolschaja Bisnitza της Νότιας Ρωσίας βρέθηκε καθιστό ειδώλιο σατύρου παρεμφερούς με τα ειδώλια του Καβιρίου τύπου μαζί με ανάγλυφο φαγεντιανής, που εικονίζει τον Βησά. Ο μεγάλος αριθμός συναφούς τύπου ειδωλίων στο Καβίριο, έκαναν την Peredolskaja να συσχετίσει το ταφικό υλικό, που χρονολογήθηκε από την ίδια στον 4ο αι. π.Χ, με τη λατρεία του Καβίρου της Θήβας, Ο πλούσια κτερισμένος με γκροτέσκα ειδώλια τάφος αποδόθηκε τελικά σε ιέρεια της ελευσινιακής λατρείας. Peredolskaja 1964, 5-30

[401] ΚΗ V, 31. Για περισσότερες υποκατηγορίες βλ. Petkova 2012.

[402] Blinkenberg 1931, 561-563 αρ. κατ. 2319-2329. Σταμπολίδης και Τασούλας, 255 αρ. κατ. 227 (Θ. Κυριάκου).

αγγεία, που ανάγονται μεταξύ του 664-525 π.Χ.[403] Παλαιότερες μορφές καθιστών σχεδόν υβριδικών κωμαστών απαντώνται στην Κόρινθο των αρχών του 6ου αι. π.Χ. Η Dasen επεσήμανε την καταγωγή τους από αιγυπτιακά πρότυπα των σκαραβαίων, Πτα-Πατάικων και του Βησά.[404]

Στην κλασική περίοδο χρονολογούνται πήλινα ειδώλια δύσμορφων αγένειων ανδρικών μορφών, που κρατούν στο αριστερό χέρι λύρα και πλήκτρο στο δεξί. Βρέθηκαν στο Καβίριο και σε βοιωτικούς τάφους **(ΙΓ1-ΙΓ8 εικ. 105β, 107-109, 278)**. Είναι αγένειοι, γυμνοί και μεγαλοφαλλικοί και μόνο οι ώμοι τους καλύπτονται από δορά ζώου, που δένει μπροστά από τον λαιμό. Ερμηνεύονται συνήθως ως γελοιογραφικές απεικονίσεις του κιθαρωδού Ηρακλή.[405] Αποτελούν, όμως, παρωδία των πήλινων ειδωλίων του γυμνού νέου με λύρα,[406] για την οποία επιστρατεύονται στοιχεία της εικόνας του Βησά **(εικ. 105α, 110)**. Τα πιθηκόμορφα χαρακτηριστικά, το σαν ρύγχος στόμα και τα πεταχτά, ενίοτε στρογγυλά αυτιά,[407] που διαθέτουν μερικά από αυτά, αναφέρονται σαφώς σε απεικονίσεις του αιγυπτιακού Βησά, στον οποίο, όπως σημειώνει η Dasen, ενσωματώνονται και πιθηκόμορφα γνωρίσματα, λ.χ. τα παχιά προεξέχοντα χείλη, η χαίτη, που κάποτε μοιάζει με εκείνη μπαμπουίνου, το τριχωτό του σώμα και η ιθυφαλλία, που χαρακτηρίζει τις μαϊμούδες. Τα νέγρικα χαρακτηριστικά τα οποία έχουν κάποια **(εικ. 108, 123)** συγκλίνουν επίσης με τη μορφή του Βησά.[408] Έκδηλες ομοιότητες με την εικόνα του είναι ο πόλος που κάποια φορούν, η δορά ζώου που καλύπτει τους ώμους και η κιθάρα, που φέρουν στο αριστερό τους χέρι. Με κιθάρα στο αριστερό του χέρι εικονίζεται ο Βησά από την τρίτη ενδιάμεση περίοδο (1069-664 π.Χ) **(εικ. 110)**.[409] Η κιθάρα είναι ένα από τα

[403] Dasen 2015, 45 εικ. 11.

[404] Dasen 2000, 89-97. Dasen 2015, 46-47. Για την άποψη πως ο ιωνικός τύπος του οκλάζοντος σατύρου αποτελεί πρότυπο για τις συναφείς απεικονίσεις του Βησά βλ. Wilson 1975, 96. Κυπριακό ειδώλιο από ασβεστόλιθο του Βησά σε οκλάζουσα στάση είναι το ειδώλιο ΑΜ 1702 του Λούβρου. Wilson 1975, 96, 97 αρ. κατ. 10 πίν. XVI C.

[405] ΚΗ V, 122. Schmidt 1994, 65 αρ. κατ. 77 πίν. 16d-e.

[406] Στο Καβίριο βρέθηκαν πήλινα ειδώλια νεών που στο ένα χέρι κρατούν λύρα και στο άλλο διάφορα αντικείμενα, συνήθως φιάλη. Ένα κρατά πλήκτρο. ΚΗ V, αρ. κατ. 80. Για ένα παρεμφερές: Winter III1 1903, 185 αρ. κατ. 3. Πρόσφατα, αφού το κείμενο της γράφουσας είχε σχεδόν ολοκληρωθεί, εκφράστηκε ίδια άποψη και από τον Schmidt 2022, 370. Εκείνος υποθέτει ότι τα δύσμορφα ειδώλια ως αναθήματα των νέων ήταν αστεία απεικάσματά τους που αντανακλούσαν την πρώτη βαριά μέθη τους, για την οποία ήταν περήφανοι, κατά τη διάρκεια των διαβατήριων τελετών στο Καβίριο.

[407] Ο Himmelmann αναφερόμενος στο ειδώλιο του ΕΑΜ 10333 **(ΙΓ3 εικ. 105β)** περιέγραψε το στόμα του ως βατραχόμορφο *"Froschmaul"*, ενώ ο Schmaltz το είχε ήδη παρομοιάσει με ράμφος "*Schnabelartig*". ΚΗ V, 115, 312 αρ. κατ. 312. Himmelmann 1994, 90. Το προεξέχον πλατύ ρύγχος είναι χαρακτηριστικό των μαϊμούδων, όπως φαίνεται και από σύγχρονα έργα κορινθιακής ειδωλοπλαστικής βλ. Στεφανή κ.ά 2019, 229 (Ε. Τρακοσοπούλου-Σαλακίδου). Τα ιδιόμορφα στρογγυλά και μεγάλα αυτιά απαντούν και σε πήλινο πλαστικό αγγείο του ύστερου 4ου αι. π.Χ της Κάτω Ιταλίας, στο οποίο θεωρείται πως συνδυάζονται χαρακτηριστικά σατύρου και ηθοποιού. Ωστόσο, λόγω των πιθηκόμορφων αυτιών *"affenartige Ohren"* θεωρήθηκε πως δεν πρόκειται για σάτυρο. Αυτά δείχνουν πως πρόκειται για κάποιου είδους μείξη των χαρακτηριστικών του σατύρου και του Βησά. Lezzi-Hafter 2018, 203-204 αρ. κατ. 3 εικ. 4-6.

[408] Για τα νέγρικα χαρακτηριστικά του Dasen 1993, 61. Για τα πιθηκόμορφα Αυτόθι, 62. Για τη σχέση μαϊμούς και Βησά βλ. και Wilson 1975, 82-83 (l).

[409] Roeder 1956, 99-100 πίν. 14g. Η Λεμπέση υπογραμμίζει πως η χρονική απόσταση ελληνικών τύπων από αιγυπτιακούς, οι οποίοι αναγνωρίζονται ως πρότυπά τους, δεν αποτελεί τροχοπέδη, καθώς οι τελευταίοι μπορεί να ξεκινούν από το Παλαιό Βασίλειο και να επιβιώνουν μέχρι και την Πτολεμαϊκή περίοδο. Λεμπέση 1985, 117.

όργανα που παίζει φορώντας το στέμμα του και στη ζωοφόρο του Ηρώου της Τρύσας **(εικ. 103)**, οπότε το σχήμα αυτό ήταν γνωστό στους Έλληνες καλλιτέχνες του 4ου αι. π.Χ. Η σχέση του μοτίβου με τον Βησά συνάγεται εμμέσως από σχετική απεικόνιση σατύρου σε ετρουσκική μελανόμορφη όλπη, ο οποίος φορά μόνο δορά ζώου, ίσως λεοντή, κρατά κιθάρα στο αριστερό χέρι και πλήκτρο στο δεξί **(εικ. 106)**. Οι διάφορες εικόνες του Βησά αποτελούν πρότυπο για εκείνες των σατύρων αλλά και αντίστροφα, των σατύρων για τον Βησά.[410] Οι απεικονίσεις τους με λύρα ή κιθάρα είναι συνήθεις στην αττική αγγειογραφία,[411] αλλά η προαναφερθείσα με τη δορά ζώου σε συνδυασμό με το μουσικό όργανο και το πλήκτρον συνδέεται στενά με τις εικόνες του Βησά και των βοιωτικών πήλινων ειδωλίων.

Ι.7.1. Η ταινία «των μυστών»

Η ιδιότυπη ταινία που φορούν κάποιες από τις γελοίες καβιρικές μορφές και ο ίδιος ο Κάβιρος, θεωρήθηκε σημείο μύησης. Η περίδεση της στο κεφάλι, που δημιουργούσε ένα ανάποδο τρίγωνο πάνω από το κέντρο του κεφαλιού και τις δυο άκρες της να κρέμονται γυρισμένες προς τα έξω εκατέρωθεν του κεφαλιού στο ύψος των αυτιών, έχει πιθανόν ανατολικές καταβολές. Στο χέρι ή ακόμα και σε φυτό εικονίζεται η ταινία, ως εορταστικό σημείο ή υπενθύμιση της προηγηθείσας ή επερχόμενης μύησης. Το ιδιάζον αυτό σχήμα της ταινίας δεν απαντάται πουθενά αλλού εκτός από τα δύο καβιρικά εργαστήρια, του Ζ. του Καβίρου και ιδίως εκείνου του Ζ. των Μυστών **(εικ. 111)**.[412]

Η μορφολογική της συνάφεια με την ετρουσκική μελανόμορφη απεικόνιση των δύο φιδιών που ελίσσονται προς τα έξω εκατέρωθεν του κεφαλιού της Γοργούς, τα οποία αντιστοιχούν στις δύο άκρες της ταινίας, όπως και του δαίμονα του σφραγιδόλιθου του Μόχλου, σημειώθηκε παραπάνω. Η Γοργώ, όπως επιβεβαιώνει η νεότερη έρευνα, σχετίζεται εικονογραφικά με τον Βησά. Ο νάνος θεός φορά σχεδόν πάντα στο κεφάλι του στέμμα από φτερά στρουθοκαμήλου, το οποίο σχηματίζει ένα ανάποδο τρίγωνο **(εικ. 101, 110)**, όπως ο κόμπος της ταινίας στο κεφάλι των

---

[410] Αιγυπτιακά εικονογραφικά σχήματα του Βησά μεταφυτευθήκαν στην ελληνική τέχνη και προσαρμόστηκαν πάνω στους σατύρους-σιληνούς. Βλ. για παράδειγμα το πιθανόν βοιωτικό πήλινο σύμπλεγμα σατύρου-ανθρωποειδούς του 430-400 π.Χ, το οποίο προέρχεται από σχετικές εικόνες του Βησά στους ώμους του οποίου κάθεται μαϊμού, που ξεκινούν από το Νέο Βασίλειο. Wilson 1975, 82-83 (l). Lissarrague 2013, 127-128 εικ. 105. Την άποψη πως οι σιληνοί αποτελούν μια ελληνοποιημένη μορφή του Βησά συγχωνεύοντας όλες τις υποστάσεις του π.χ κουροτροφικές, πολεμικές οργανοπαιχτικές κ.ά βλ. Heuzey, L. 1884. Papposilène et le dieu Bès. *BCH* 8, 161-167. Πιο μετριοπαθής είναι η άποψη της Wilson, η οποία παραδέχεται πως ο ένας δανείζεται χαρακτηριστικά από τον άλλον σάτυρος-Βησά (για την υιοθέτηση στοιχείων του Βησά από τους σατύρους κατά την ελληνο-ρωμαϊκή περίοδο βλ. Dasen 1993, 79), αλλά τους θεωρεί ανεξάρτητα όντα, που το ένα δεν εκπορεύεται από το άλλο και επηρεάζεται λόγω της κοινής αποτροπαϊκής τους ιδιότητας. Wilson 1975, 94. Για την αντίθετη άποψη βλ. Jesi, F. 1962. "Bes e Sileno", *Aegyptus* 42, 257-275. Περισσότερη σχετική βιβλιογραφία: Dasen 2015, 46-47 σημ. 70.

[411] Lissarrague 2013, 54 εικ. 29, 80 εικ. 53. Karpati, A. 2012. "Satyr-Chorus with Thracian Kithara: Toward an Iconography of the Fifth-Century New Music Debate", *Phoenix* 66, 221-246.

[412] Για τη χαρακτηριστική ταινία «των μυστών»: Schachter 1986, 93 σημ. 2. Daumas 1998, 30-31. Πιο πρόσφατα ο Bremmer 2014, 28, 45 αναρωτήθηκε αν αυτή μπορεί να σχετίζεται με τη γνωστή από τις μεταγενέστερες πηγές ταινία που λάμβαναν οι μύστες των μυστηρίων της Σαμοθράκης μετά τη μύησή τους. (Σχ. Απολλ. Ροδ. 1.917–918).

καβιρικών μορφών του Καβιρίου. Πλησιέστερο σχηματικά και χρονικά είναι το ανθέμιο που κοσμεί το κεφάλι Σφιγγών, ηρώων, θεοτήτων ακόμα και κωμαστών, από το οποίο φύονταν δύο έλικες με ανθέμια ένας δεξιά και ένας αριστερά από το κεφάλι στην αγγειογραφία της Κορίνθου και της Λακωνίας της αρχαϊκής εποχής **(εικ. 112)**.[413] Με πόλο ή στέμμα φτιαγμένο από φτερά ή φύλλα, που θυμίζει εκείνο του Βησά, εικονίζεται μία Πόντνια θηρών σε πίθο του 7ου αι. π.Χ, που βρέθηκε κοντά στο Πυρί της Θήβας. Ένα κλαδί με μικρά φύλλα και καρπούς φύεται από κάθε κρόταφο.[414] Το φυτικό αυτό κόσμημα ερμηνεύθηκε ως σύμβολο γονιμότητας και διακριτικό γνώρισμα υπερβατικών όντων. Τα κλαδιά, που μαζί με την ταινία κοσμούν το μασκόμορφο κεφάλι των καβιρικών μορφών του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών, συνηγορούν υπέρ του ότι πρόκειται για φορείς γονιμικών εννοιών. Αυτά θεωρούνται γενικά συναφής παραλλαγή των ανθεμίων με έλικες και ξεφύτρωναν όχι μόνο από το κεφάλι, αλλά από διάφορα σημεία του σώματος της θεότητας, καθιστώντας την εφάμιλλη του ιερού δέντρου ή δέντρου της ζωής.[415]

Στις παραστάσεις των λεγόμενων «ληναϊκών αγγείων» που ξεκινούν από την υστεροαρχαϊκή περίοδο και φτάνουν μέχρι το τέλος του 5ου αι. π.Χ, το προσωπείο του Διονύσου εικονίζεται ανηρτημένο σε δωρικούς κίονες και στύλους με κλαδιά να φύονται πάνω από το προσωπείο και το υποτιθέμενο σώμα του **(εικ. 113)**.[416] Αντί για αυτά κάποιες φορές αναπτύσσεται και φυλλωσιά κισσού πάνω από το προσωπείο του, κάνοντας τον να μοιάζει με ανθρωπόμορφο δέντρο. Στο ίδιο ύφος είναι σχεδιασμένη και η παράσταση του απουλικού κωδωνόσχημου κρατήρα του 390-380 π.Χ με την προτομή του Διονύσου στο κέντρο της, πάνω από το κεφάλι του οποίου, που κοσμεί και μίτρα, εκτείνεται πυκνή άμπελος, τα σταφύλια της οποίας κόβουν δύο «φλύακες» εκατέρωθεν του θεού.[417] Αυτές οι εικόνες του Διονύσου ή του ειδώλου του με κλαδιά, κισσό ή άμπελο πάνω από το κεφάλι ή προσωπείο του είναι δηλωτικές της γονιμικής του φύσης και αποτελούν μάλλον απόηχο ανατολικών και προϊστορικών δοξασιών.

Η ιδιαίτερη ταινία των καβιρικών μορφών σηματοδοτεί πιθανότατα τη σχέση τους με τη σφαίρα του υπερβατικού, παραπέμποντας ταυτόχρονα σε τελετουργία ή και κώμο. Ως μετεξέλιξη εικονογραφική των από την Ανατολή ερχομένων αρχαϊκών ανθεμίων με έλικες ή κλαδιά πρέπει να νοηθεί το σχήμα τους, το οποίο δεν έχει αλλού επανάληψη. Η ομοιότητα με τα φίδια της Γοργούς και του στέμματος του Βησά συνιστούν μία ένδειξη αναφοράς σε αυτούς και του μαγικού ίσως υποβάθρου των απεικονιζόμενων νάνων. Οι δύο τους αποτελέσαν, άλλωστε, θεμελιώδεις δαιμονικές μορφές για τη δημιουργία κάποιων τύπων των καβιρικών.

---

[413] Thompsen 2011, 82-92. Winkler-Horaček 2015, 139-140 εικ. 88-91.

[414] Wolters 1892, 213-232 πίν. 8. Μαρινάτος 1927-1928, 20-22 εικ. 8ε. Η χρονολογική διαφορά με τις καβιρικές μορφές δεν αποτελεί εμπόδιο για τη μεταξύ τους σύγκριση, αφού τα καβιρικά εργαστήρια έχουν την τάση να επαναφέρουν ιδέες από πολύ παλαιότερες περιόδους, όπως δείχθηκε παραπάνω.

[415] Thompsen 2011,82-83, όπου και για την ανατολική καταγωγή του θέματος. Παρόμοια περίπτωση έχουν θεωρηθεί και τα κλαδιά στο κεφάλι του Ερμή σε χάλκινο έλασμα, που βρέθηκε σε ιερό της Σύμης Βιάννου. Η Λεμπέση τα ερμήνευσε ως στοιχεία της βλάστησης «που φυτρώνουν από τους πλοκάμους της κόμης, μοιάζουν να αναπηδούν και να αντλούν τη θαλερότητά τους από την κεφαλή του θεού.» Λεμπέση 1985, 114-115.

[416] Για τα «ληναϊκά» αγγεία βλ. σημ. 273.

[417] CVA Cleveland II, USA 35, Neils και Walberg 2010, 50-51 πίν. 92-93.

Ι.7.2. Νάνοι

Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο οι λατρευτικές μορφές των Καβείρων στη Μέμφιδα ήταν ίδιες με εκείνες του Ηφαίστου, ήταν δηλαδή νάνοι, όπως οι φοινικικοί Πατάικοι. Η δυσμορφία τους προκάλεσε γέλιο στον Καμβύση, ο οποίος δεν δίστασε να τις κοροϊδέψει.[418] Η εικόνα του Ηφαίστου ως νάνου στη Μέμφιδα της αρχαϊκής περιόδου φαίνεται σύμφωνα με τους φιλολόγους και ανθρωπολόγους πως αντανακλά την πρωτομορφή του θείου Έλληνα μεταλλουργού, η οποία μεταπλάστηκε σε μορφή χωλού πλήρως ανεπτυγμένου άνδρα. Υπέρ της άποψης συνηγορούν οι χαρακτηρισμοί που του αποδίδονται *κυλλός*, *κωλός*, *αμφιγυήεις*, επίθετα τα οποία χρησιμοποιούνται και για την περιγραφή των καβουριών, υποδηλώνοντας σωματότυπο νάνου.[419] Τα κουτσά πόδια, μάλιστα, θεωρούνται κατάλοιπο του τιμήματος που πλήρωσε για τη σοφία του ως μάγου και τέκτονα, μεταλλαγμένο στοιχείο του προηγηθέντα νανισμού του, καθώς όλοι οι νάνοι της ευρωπαϊκής μυθολογίας είναι μάγοι και δύσμορφοι.[420] Παραπέμπουν ακόμα σε ακρωτηριασμό, που μαζί με την αποπομπή του από τον Όλυμπο, την κατάδυση και διαμονή του στον βυθό της θάλασσας, όπου έμαθε την τέχνη του και αναδύθηκε από αυτήν σαν αναγεννημένος, ανακαλούν μυητικές εφηβικές πρακτικές.[421] Οι μαγικές του ικανότητες, οι οποίες αποτελούν ένα κράμα μεταξύ σεξουαλικότητας και επιτηδειότητας αναφύονται μέσα από τα τεχνολογικά και άλλα επιτεύγματά του, όπως ο θρόνος της Ήρας, τα λουριά του οποίου κανείς άλλος εκτός από εκείνον δεν μπορεί να λύσει, η δημιουργία μόνο από χώμα και νερό της Πανδώρας, η γέννηση του Ερεχθέα μέσα από το σπέρμα του και το χώμα.[422]

Μερικοί από τους συγγενικούς με τον Ήφαιστο και τη μεταλλουργία δαίμονες πιστεύεται πως ανήκουν στην κατηγορία των μυθικών νάνων. Μία εκδοχή για την προέλευση του ονόματος των Καβείρων είναι πως ετυμολογικά εκπορεύεται από τον σανσκριτικό δύσμορφο Kubera/Kuvera ή Kabera, που σημαίνει ο «κακοσχηματισμένος». Στην ινδουιστική λατρεία ο ίδιος σχετίζεται με χθόνιους δαιμονικούς νάνους, πνεύματα τους σκότους, που έχουν γονιμικές ιδιότητες και προστατεύουν κρυμμένους θησαυρούς. Σε καβούρια, καρκίνους, παραπέμπει το όνομά τους στα ελληνικά.[423] Οι γιοι του Καρκίνου είναι βραχύσωμοι στην *Ειρήνη*

---

[418] Ηροδ. *Ιστ*. 3.37.1-3.

[419] Παλ. Ανθολ. 6. 196. Οι κάβουρες έχουν κοντά πόδια και μεγάλο σώμα, όπως οι νάνοι. Dasen 1993, 198. Αντίστοιχη σχέση υπήρχε στον αιγυπτιακό πολιτισμό με τους νάνους κυρίως τους Πτα-Πατάικους και τα σκαθάρια. Αυτόθι, 50, 53-54, 195 και Dasen 2000. Για τη σύνδεση της δυσμορφίας και του νανισμού με τους μεταλλουργούς σε ξένες παραδόσεις βλ. Eliade 1978, 105.

[420] Delcourt 1957, 110-136. Caldwell 1978, 49-50. Dasen 1993, 198. Blakely 2006, 81-82.

[421] Την τέχνη του έμαθε μέσα σε σπηλιές στα βάθη του ποταμού Ωκεανού κατά τη διάρκεια της ανατροφής του από τις Νηρηίδες μετά τη βίαιη απομάκρυνσή του από τον Όλυμπο. Ομ. *Ιλ.* 13. 397. Για τον συσχετισμό με μυητικές λογικές βλ. Delcourt 1957, 115 κ.ε.

[422] Ησιόδ. *Έργα και Ημέραι*, 54. Ησιόδ. *Θεογ*. 560. Για τον μύθο του Ερεχθέα βλ. Απολλ. *Βιβλ*. 3.14.6. Οι μυθικές δημιουργίες του Ηφαίστου συνάδουν με πεποιθήσεις της παγκόσμιας παράδοσης σχετικές με τις μαγικές ιδιότητες των μεταλλουργών, οι οποίες διοχετεύονταν στα τεχνουργήματά τους και στα όπλα που έφτιαχναν για ήρωες, εκπορευόμενες από τη μυστηριακή τεχνογνωσία τους. Eliade 1978, 85

[423] Ο Ησύχιος αποκαλεί τους Καβείρους καρκίνους. <Κάβειροι>· καρκίνοι. πάνυ δὲ τιμῶνται οὗτοι ἐν Λήμνῳ ὡς θεοί· λέγονται δὲ εἶναι Ἡφαίστου παῖδες.

του Αριστοφάνη. Οι λαβίδες ή δαγκάνες των μπροστινών ποδιών του κάβουρα παραλληλίζονται με τα μεταλλευτικά εργαλεία.[424] Μικρότερο από το φυσιολογικό ανάστημα, όπως μαρτυρά το όνομά τους -στο μέγεθος ενός δακτύλου-, πιθανολογείται πως είχαν και οι Δάκτυλοι, οι συγγενικοί με τους Καβείρους και τον Ήφαιστο δαίμονες και γόητες μεταλλουργοί. Αποτελούσαν μυθικούς συντελεστές μυστηρίων σχετικών με τη Μεγάλη Μητέρα και τον Ιδαίο Δία.[425] Οι Τελχίνες, γιοι της Θάλαττας, τρομακτικοί στην όψη δαίμονες μάγοι και μεταλλουργοί, που έφτιαχναν όπλα για τους θεούς, κρατούσαν μυστική την τέχνη τους, είχαν σχέση με τον κόσμο των νεκρών και τις Κήρες αλλά και την ικανότητα να μεταμορφώνονται σε αμφίβια. Μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με τους νάνους της ινδο-ευρωπαϊκής λαογραφίας, για αυτό εικάζεται πως ήταν και αυτοί νάνοι.[426] Κοντύτεροι του φυσιολογικού είναι και οι πυγμαίοι, η μυθική αφρικανική φυλή, γνωστή για τη μάχη τους εναντίον των γερανών. Στην αττική αγγειογραφία μόνο οι μορφές σχετικές με την εν λόγω μάχη διακρίνονται από τους απλούς νάνους και χαρακτηρίζονται πυγμαίοι.[427]

Κέντρα μεταλλοτεχνίας, στα οποία συμπεριλαμβανόταν λατρευτικός χώρος, όπου διενεργούνταν τελετουργίες, απαντώνται στην Κύπρο και στη Σκάλα Ωρωπού. Εκείνα της Κύπρου χρονολογούνται στη μυκηναϊκή και γεωμετρική περίοδο, ενώ του Ωρωπού στην υστερογεωμετρική και πρώιμη αρχαϊκή. Δύσμορφα ανδρικά προσωπεία που βρέθηκαν στην Έγκωμη και ανήκαν σε μεταλλουργικά εργαστήρια κοντά στο ιερό του θεού του Ταλάντου, του Κύπριου προστάτη της μεταλλουργίας, υποδεικνύουν τελετουργίες μεταμφίεσης προς τιμήν μιας ανδρικής και μιας γυναικείας θεότητας. Η προαναφερόμενη γκροτέσκα μάσκα από το Κίτιον **(εικ. 35)** αποκαλύφθηκε στην αίθουσα 12 των βόρειων μεταλλουργικών εργαστηρίων με συνευρήματα που φανερώνουν τελετουργική δραστηριότητα, ενώ στον ναό 5 βρέθηκαν βουκράνια και ελαφόκερες. Ο ναός αυτός ήταν αφιερωμένος σε ανδρική θεότητα και αυτήν την περίοδο σχετίζεται με τη μεταλλουργία.[428] Η αψιδωτή αίθουσα Θ του κέντρου μεταλλοτεχνίας της Σκάλας Ωρωπού έχει ερμηνευθεί ως είτε ως κατοικία κάποιου σημαίνοντος προσώπου ή ως λατρευτικό οικοδόμημα αφιερωμένο στη Νύμφη Αλία, τη μετονομασθείσα Λευκοθέα, η οποία ήταν αδελφή

[424] Αριστ. *Ειρ*. 790. Dasen 1993, 195.

[425] Ως Ιδαίος Δάκτυλος λατρευόταν και ο Ηρακλής. Η προσωνυμία του θεωρείται ενδεικτική του μικρού του μεγέθους. Από την Ανατολή πιστεύεται πως προήλθε η λατρεία του και ως τέτοιος ήταν μάγος και σχετιζόταν με μυητικές τελετές. Παυσ. 9.27.8. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ*. 5.64.5-7. Για τη λατρεία του στις Θεσπιές και στη Μυκαλησσό ή Ριτσώνα βλ. Schachter 1986, 6, 10 (όπου γίνεται η υπόθεση πως ο εν λόγω Ηρακλής ενδέχεται να σχετιζόταν με τους Καβείρους), 19-20, 34, 36. Γενικά: Dasen 1993, 196, η οποία παραπέμπει σε χωρίο του Παυσανία (8.31.3), στο οποίο περιγράφεται άγαλμα του Ηρακλή Δακτύλου περίπου ενός πήχη (σχεδόν μισού μέτρου) που στεκόταν στο ιερό των Μεγάλων θεών της Δήμητρας και της Κόρης στη Μεγαλόπολη της Αρκαδίας. Blakely 2006, 139-151, όπου ο ήρωας ως Δάκτυλος παραλληλίζεται με τον Βησά. Η *Ηράκλεια λίθος* που αναφέρει ο Πλάτων στον *Ίωνα* (533d-534a) και ο Ησύχιος, είναι ουσιαστικά ένας μαγνήτης, γεγονός που τον φέρνει εγγύτερα με τους μεταλλουργούς δαίμονες σύμφωνα με τη συγγραφέα.

[426] Για όλους τους σχετικούς με τον Ήφαιστο νάνους: Dasen 1993, 194-198. Blakely 2006, 13-20, 80. Οι Τελχίνες είχαν τη φθοροποιό μαγική δύναμη να καταστρέφουν ζώα και φυτά αναμειγνύοντας νερό από τον Στύγιο ποταμό και θειάφι. Ήταν οι πρώτοι που κατεργάστηκαν τον σίδηρο και τον ορείχαλκο και έφτιαξαν το δρεπάνι του Κρόνου σύμφωνα με τον Στράβωνα. *Γεωγρ.* 14.2.7.

[427] Dasen 1993, 175.

[428] Walckek Averett 2015, 5-8.

των Τελχίνων, και στους ίδιους τους μεταλλουργούς δαίμονες.[429] Σύμφωνα με τον Παυσανία, μερικοί από αυτούς μεταφέρθηκαν από την Κύπρο στη Βοιωτία, όπου ίδρυσαν ιερό προς τιμήν της Αθηνάς Τελχινίας στην Τευμησσό.[430] Δεν θεωρείται απίθανο οι μεταλλουργοί να ήταν συνταυτισμένοι με τους δαίμονες. Ο μύθος που παραδίδει ο Παυσανίας συνδέει τη λατρευτική στο πλαίσιο της μεταλλουργίας δραστηριότητα της Κύπρου και της Βοιωτίας. Το πιθανότερο είναι πως οι εικονογραφικές ομοιότητες μεταξύ κυπριακών έργων και του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών που σημειώθηκαν παραπάνω δεν είναι τυχαίες. Συμπτωματικό ίσως να μην είναι και το ότι η χρονολόγηση του κέντρου μεταλλουργίας του Ωρωπού έπεται εκείνων της Κύπρου.

Η συλλατρεία της Νύμφης με τους Τελχίνες, μιας κουροτρόφου και των μάγων, μεταλλουργών δαιμόνων και ενδεχομένως νάνων είναι φαινομενικά αταίριαστη. Οι δαίμονες μεταλλουργοί της ελληνικής μυθολογίας σχετίζονται, ωστόσο, συχνά με τη Μεγάλη Μητέρα. Ανθρωπολογικές μελέτες συνδέουν τη διαδικασία της μεταλλουργίας με τη γέννηση.[431] Στην παραμυθική ευρωπαϊκή παράδοση του 19ου αι. το αρχέτυπο Αλίας-Τελχίνων μοιάζει να μεταπλάθεται στη *Χιονάτη και στους επτά νάνους*, οι οποίοι ασχολούνταν με την εξόρυξη διαμαντιών.[432]

Ο νανισμός ως παθολογική κατάσταση -αχονδροπλασία/χονδροδυστροφία- ή μη φυσιολογική ανάπτυξη του σκελετικού συστήματος αντιδιαστέλλεται προς το ιδανικό, αποτελώντας κατηγορία του παθολογικού γκροτέσκου.[433] Η σκελετική

[429] Μαζαράκης-Ανιάν 2000, 82-84 εικ. 100. Η ταύτιση θεωρείται πιθανή, καθώς η λατρεία της Νύμφης μαρτυρείται επιγραφικά στη γύρω περιοχή (βάσεις τριπόδων ελληνιστικής περιόδου). Για τον μύθο της Νύμφης Αλίας: Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ*. 5. 55. 4-7.

[430] Παυσ. 9.19.1. Ο Διόδωρος Σικελιώτης εξηγεί πως τα προσωνύμια των θεών λ.χ. «Απόλλλων Τελχίνιος» και «Ήρα Τελχινία» δίνονταν σε κάποια από τα αρχαία αγάλματα, καθώς οι Τελχίνες ήταν εκείνοι που έφτιαξαν τα πρώτα για τους θεούς. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 5.55.2.

[431] Caldwell 1978, 47-48. Eliade 1978, 8. Το λιώσιμο των ορυκτών και η συνακόλουθη συγχώνευσή τους παραπέμπει σε ιερό γάμο με παράγωγο ένα νέο μέταλλο. Blakely 2006, 82, 99-122 (αφρικανική μεταλλουργική τελετουργία που συμβολίζει τη γέννηση). Για την αναγέννηση, τη δημιουργία της νέας τάξης, την κοσμική αρχή και τη μεταλλουργία στην αρχαία γραμματεία: Bakola 2019, 248-251. Για τους δαίμονες μεταλλουργούς κα τη Μεγάλη Μητέρα βλ. π.χ. Στραβ. *Γεωγρ.* 10.3.19. Γενικά: Blakely 2006. Η εξόρυξη των μετάλλων, η διάνοιξη σηράγγων στα βουνά και η εισχώρηση σε μαύρες τρύπες είναι συνήθεις πρακτικές των μεταλλωρύχων. Οι λέξεις *ὀρύττειν* και *σκαλεύειν* αποτελούν λογοπαίγνια σεξουαλικών υπονοούμενων στην αρχαία κωμωδία. Ως τρύπες, οπές κ.ά αναφέρονται τα γυναικεία γεννητικά όργανα. Henderson 1991, 168-169 αρ. κατ. 139-142, 292, 293, 295.

[432] Στην προκειμένη περίπτωση το όνομά «Αλία», που ανήκει στη ροδιακή παράδοση και στην αττική θα ήταν Ηλία, σχετίζεται με το λευκό φως του ήλιου (ο θεός Ήλιος ονομαζόταν στη δωρική διάλεκτο της Ρόδου Άλιος) μετατρέπεται σε Λευκοθέα, δηλαδή λευκή θεά, ονόματα σχεδόν συνώνυμα με εκείνο της Χιονάτης. Κοινά στοιχεία αρχαίων μύθων με τα μεταγενέστερα ευρωπαϊκά παραμύθια έχουν καταγραφεί από μελετητές της κλασικής αρχαιότητας. Anderson 2000. Για άλλες αρχαίες Χιονάτες: Αυτόθι, 46-60. Αντιστοιχία του περιγραφικού χαρακτήρα των ονομάτων των επτά νάνων με ανάλογα επιγεγραμμένα ονόματα κωμαστών του κορινθιακού μελανόμορφου σκύφου CA 3004 του Λούβρου του 590-575 π.Χ: Green 2007, 99-100 εικ. 75-76. Η Λευκοθέα θεωρείται ακόμα αρχετυπική μαινάδα, ενώ η λατρεία της στη Βοιωτία ήταν σημαντική κατά την ελληνιστική περίοδο. Η Νηρηίδα του αμυγδαλόσχημου αμφορίσκου του Βερολίνου V.I. 3263 **(εικ. 62)** του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών, η οποία κρατά στο ένα της χέρι κάνθαρο και στο άλλο κιβωτίδιο ταυτίστηκε με τη Λευκοθέα. Αβρονιδάκη 2007, 129 σημ. 835, 130 με περισσότερη βιβλιογραφία.

[433] Stevenson 1975, 129-130. Νάνοι και γίγαντες χρησιμοποιούνταν στα δημόσια θεάματα της ρωμαϊκής περιόδου ως διασκεδαστές, λόγω της παράξενης όψης τους. Τότε διατηρούνταν ως «κατοικίδια» σε αριστοκρατικές οικίες, παράδοση που συνεχίστηκε κατά τον Μεσαίωνα και την

δυσπλασία του νανισμού είναι εμφανής στο κεφάλι και στο πρόσωπο. Αναπτύσσεται μεγαλοκεφαλία, μετωπιαίος ύβος, μεσοπροσωπική υποπλασία και προγναθισμός. Το αντίθετο του ωραίου-αρμονικού είναι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, κατά τον Αριστοτέλη, συνυφασμένο με το γελοίο. Επομένως, η απεικόνιση των νάνων δεν μπορεί παρά να αποτελεί μια χιουμοριστική νότα σε κάθε περίπτωση. Στην αττική αγγειογραφία οι νάνοι εκτός από το ατροφικό σώμα έχουν και φυσιογνωμία ταιριαστή στην παθολογία του νανισμού (προεξέχον μέτωπο, που τονίζεται με την αλωπεκία, πλατιά μύτη και τριχωτό στέρνο), η οποία τους φέρνει κοντά στη μορφή του σατύρου.[434] Στον διονυσιακό κόσμο τους εντάσσουν και τα εξηρημένα μακρά μόριά τους.

Στη βοιωτική αγγειογραφία η απεικόνιση των νάνων ξεκινά κατά την περίοδο του 570-560 π.Χ με τις παραστάσεις του μελανόμορφου πώματος συμφυούς με κύλικα και εκείνη της μίας όψης του πλαστικού αγγείου σε σχήμα χοίρου του Βερολίνου **(Α14, Α24 εικ. 28, 114)**. Σε αυτήν την περίοδο τα διακριτικά φυσιογνωμικά στοιχεία απουσιάζουν. Χωρίς ουρά σατύρου, αλλά γενειοφόρος και στη δεύτερη περίπτωση δεφόμενος εικονίζεται ο νάνος σε κωμαστικό πλαίσιο. Στο μελανόμορφο πώμα χορεύει μπροστά από τον αυλητή κρατώντας κέρας πόσεως. Στο πλαστικό αγγείο είναι δέκτης της κακοποιητικής συμπεριφοράς του τελευταίου στη σειρά κωμαστή, ο οποίος στέκεται πίσω από την πλάτη τραβώντας του τα μαλλιά και κλωτσώντας τον. Σε κωμαστικό περιβάλλον εικονίζονται τρεις ιματιοφόρες, μικροσκοπικές σε σύγκριση με τις άλλες μορφές, οι οποίες δεν διαθέτουν άλλα διακριτικά χαρακτηριστικά ενηλίκου ούτε καμία άλλη ιδιότητα σε πώμα μελανόμορφης πυξίδας του τέλους του 6ου αι. π.Χ **(Α23 εικ. 27)**. Άρα, πρόκειται μάλλον για νάνους.[435] Μεταξύ κρατήρων και παιδιών που παίζουν κάποιο παιχνίδι σφαίρας παρουσία της Αθηνάς εικονίζεται ένας γενειοφόρος νάνος στη μελανόμορφη βοιωτική πυξίδα CA 1707 του Λούβρου **(Α24 εικ. 115)**. Εκτός από τους πυγμαίους των εργαστηρίων του Ζ. του Καβίρου και εκείνο του ζ, των Μυστών, το εργαστήριο του ζ, του Σατύρου εικονίζει έναν νάνο μεταξύ άλλων κωμαστών. Στον καβιρικό σκύφο του Ερμιτάζ ένας βραχύσωμος σε σχέση με τους άλλους γενειοφόρος κωμαστής αποτελεί μοναδική σχετική απεικόνιση **(Η53 εικ. 22)**.

Στο β΄ μισό του 6ου αι. π.Χ εμφανίζονται στην ειδωλοπλαστική της Βοιωτίας οι νάνοι ως επείσακτο μοτίβο από τα ιωνικά εργαστήρια.[436] Στο Λούβρο φυλάσσεται πήλινο σύμπλεγμα, που βρέθηκε στην Τανάγρα και απεικονίζει έναν πλαδαρό νάνο

Αναγέννηση. Ακόμα και σήμερα συμμετέχουν σε επιθεωρήσεις και τσίρκα, προκειμένου να χαρίσουν γέλιο ως πρεσβευτές του αντι-ιδανικού. Dasen 1993, 171-174

[434] Dasen 1993, 171-174. Dasen 2008, 54-57.

[435] Γενειοφόρος νάνος μεταξύ κωμαστών, ο οποίος κρατά οινοχόη μέσα στην οποία ουρεί ένας εκ των κωμαστών εικονίζεται σε αττική μελανόμορφη υδρία του μουσείου Villa Giullia στη Ρώμη. BAPD 43377. Dasen 1993, 167 πίν. 61.1b.

[436] Ο τύπος αναπτύχθηκε στην ελληνική ειδωλοπλαστική εξαιτίας της επίδρασης που άσκησαν τα εισαγόμενα αιγυπτιακά τέχνεργα που εικόνιζαν τον Βησά και τους Πατάικους τον 7ο αι. π.Χ. Τα πρώτα δείγματα αυτού του τύπου του νάνου τοποθετούνται στο τέλος του 7ου αι. π.Χ και δεν είναι γνωστό από ποια πόλη της ανατολικής Ελλάδας παράχθηκαν για πρώτη φορά. Ένα ξύλινο ειδώλιο νάνου του ύστερου 7ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στη Σάμο και διαφέρει από τα μεταγενέστερα του 6ου αι. π.Χ, φέρει χαρακτηριστικά ομοιάζοντα με του Βησά και ίσως αποτελεί το πρώτο δείγμα του είδους. Sinn 1983, 88, 89, 90-91 εικ. 8. Dasen 1993, 202-203. Dasen 2015, 36-39 εικ. 1.

προγάστορα με τα χέρια πάνω στη μεγάλη και διακοσμημένη με οριζόντιες αυλακώσεις κοιλιά του και ένα παιδί με την ίδια στάση πάνω στον αριστερό του ώμο **(ΙΓ10 εικ. 116)**. Τόπος παραγωγής του θεωρείται η Ρόδος. Στο Λειβήθριο άντρο αποκαλύφθηκε νάνος με τα πόδια λυγισμένα και τα χέρια του πάνω στην προεξέχουσα ζαρωμένη του κοιλιά **(ΙΓ9)**. Το μειδίαμα στο πρόσωπό του, το χωρίς λαιμό κεφάλι του, η παχυσαρκία και η στάση του τον καθιστούν αστείο. Το παιδί πάνω στον ώμο και η μεγάλη σαν εγκυμονούσα κοιλιά αποτελούν χαρακτηριστικά κουροτροφικά και γονιμότητας. Δείκτης της ευτροφίας που είναι ικανός να προσφέρει στο παιδί πιστεύεται πως είναι η παχουλή του όψη.[437] Τοποθετούνται μοιραία στον κόσμο των γυναικών και ενσωματωμένα τα στοιχεία αυτά σε νάνο, έλκουν την καταγωγή τους από τον Βησά και τους Πατάικους.[438] Στο Λειβήθριο άντρο, όπου βρέθηκε το ένα, λατρεύονταν οι Νύμφες, οι οποίες ήταν προστάτιδες του γάμου και της ευτοκίας.[439] Χρονολογήθηκε στο τέλος του 6ου αι. π.Χ.

Στον 5ο αι. π.Χ και 4ο αι. π.Χ οι Βοιωτοί διατηρούν μεν το εισηγμένο μοτίβο του νάνου, το μεταφέρουν, ωστόσο, και στον κόσμο των ανδρών. Οι νάνοι είναι πια ιματιοφόροι, δύσμορφοι στο πρόσωπο και φορούν στο κεφάλι στις περισσότερες περιπτώσεις «φρυγικό» σκούφο. Η μεγάλη κοιλιά διατηρείται. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ειδώλια που σχετίζονται με το Καβίριο και εκείνο από τη Δόμβραινα Βοιωτίας **(ΙΓ60, ΙΓ12, ΙΓ11 εικ. 118-119)**.[440] Είναι κατά κανόνα αγένειοι, μόνο στο ειδώλιο του Μονάχου D 236 **(ΙΓ60)** ο Hamdorf παρατηρεί τριχωτό πιγούνι.[441] Το ανατολικό μοτίβο του γονιμικού νάνου προγάστορα,

---

[437] Sinn 1983, 88. Dasen 1993, 203. Στη Σάμο βρέθηκε ένα πήλινο ειδώλιο νάνου που φέρει στο κεφάλι κανούν με διάφορα αρτοειδή παρασκευάσματα (πόπανα). Το φορτίο δεν ερμηνεύτηκε ως προσφορά σε κάποιο ιερό ή θεότητα αλλά ως πειστήριο της διατροφικής φροντίδας που ο νάνος θα παρείχε στο παιδί. Sinn 1983, 87-94 εικ. 3. Dasen 1993, 203 πίν. 79.2 αρ. κατ. G 156.

[438] Sinn 1983, 87-94. Dasen 1993, 201-204. Dasen 2015, 39-44. Πολύ νωρίτερα από τους τελευταίους την άποψη υποστήριξε ο Furtwängler, A. 1913. *Kleine Schriften* II, München, 417-426. Τους νάνους αυτούς ταύτισε με τους Καβείρους, τους γιους του Ηφαίστου, ορμώμενος από την αρχαία πηγή του Ηροδότου. Η μικρή μορφή στον ώμο του νάνου αποτελεί ένα *είδωλο*, τον νεκρό τον οποίο θα προστατεύσει ως κουροτρόφος ο νάνος Κάβειρος. Βλ. και Hadzisteliou-Price 1978, 76. Η τελευταία αναρωτιέται αν πρόκειται για τον Ήφαιστο με τον Κάβιρο. Αυτόθι, 47 αρ. κατ. D. I, χαρακτηρίζοντας τον τύπο του συμπλέγματος δαίμονα με παιδί. Για παρόμοια ερμηνεία ενός πήλινου δύσμορφου, αλλά όχι νάνου ειδωλίου που βρέθηκε σε τάφο του Άργους. Παπασπυρίδη-Καρούζου 1933-35, 38-40 πίν. 3. Η ανεύρεση των νάνων εκτός από ιερά και σε τάφους παραλληλίστηκε με την προστασία που παρέχει ο Βησά στα παιδιά στην άλλη ζωή. Αυτήν την ικανότητα θεωρείται πως θα είχαν και τα ειδώλια νάνων των ελληνικών εργαστηρίων. Dasen 1993, 203.

[439] Για τη λατρεία στο Λειβήθριο άντρο βλ. Ζαμπίτη 2012, 24-30. Για τον χαρακτήρα της λατρείας των Νυμφών: Larson, J. 2001. *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*, Oxford, 5, 86, 108-109, 229. Ο κουροτροφικός χαρακτήρας των νάνων των ελληνικών εργαστηρίων της αρχαϊκής ιδίως περιόδου τεκμηριώνεται και από την συχνότατη εύρεσή τους σε ιερά κουροτροφικών θεοτήτων όπως της Ήρας στην Περαχώρα, στο Άργος και τη Σάμο, της Αθηνάς στη Λίνδο, της Αρτέμιδος στην Έφεσο, της Δήμητρας και της Κόρης σε περιοχές της Κάτω Ιταλίας. Sinn 1983, 89-90. Dasen 1993, 203.

[440] Η παράδοση συνεχίζεται και στον 3ο αι. π.Χ, όπως φαίνεται από το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο αγένειου νάνου ιματιοφόρου χωρίς «φρυγικό» σκούφο του μουσείου της Καρλσρουής με αρ. ευρ. 1868, του οποίου πιθανή προέλευση θεωρείται η Τανάγρα. Winter III2 1903, 436 εικ. 1. Stevenson 1975, αρ. κατ. 449. Schürmann 1989, 174-175 αρ κατ. 631 πίν. 105. Himmelmann 1994, 121-122 εικ. 53.

[441] Hamdorf I 2014, 234 αρ. κατ. D 236. Το γερμένο προς τα δεξιά κεφάλι αυτού και του σχεδόν όμοιού του 10336/2 του ΕΑΜ **(ΙΓ11 εικ. 119)** φαίνεται να ταιριάζει με τη μετωπική μορφή του καβιρικού σκύφου Β. 74 του Kiel **(Η77 εικ. 83)**. Η απόδοση των ποδιών με τα κλείνοντα προς τα μέσα γόνατα και τη σχεδόν πολυκλείτεια στάση τους είναι ίδια και στις δύο περιπτώσεις. Οι ομοιότητες

μετατρέπεται σε γελοιογραφία του ιδανικού πολίτη, ο οποίος εκτός από ότι έχει τη μεγάλη κοιλιά φορά και «φρυγικό» σκούφο, δηλωτικό πιθανόν της ανατολικής καταγωγής του τύπου. Η εισχώρηση του νάνου ως ειδωλοπλαστικού έργου στον εικονογραφικό αστικό-πολιτικό κόσμο των ανδρών συντελείται μόνο στη Βοιωτία. Η παρουσία του στο ιερό της Θήβας, όπου νέοι περνούσαν κατά τα φαινόμενα διαβατήριες τελετές, ώστε να ανδρωθούν και να ενσωματωθούν στο πολιτικό γίγνεσθαι δεν προκαλεί εντύπωση.

Θηλυκοί νάνοι αποδίδονται από το τέλος του 5ου αι. π.Χ και τον 4ο αι. π.Χ συνεχίζοντας την ανατολική παράδοση. Ως νάνος εικονίζεται και το γυναικείο ειδώλιο της Βουδαπέστης Τ.314, στο οποίο η δύσμορφη γυναίκα σηκώνει τον χιτώνα της πάνω από τον ομφαλό της μεγάλης της κοιλιάς, προκειμένου να επιδείξει το αιδοίο της **(ΙΓ39 εικ. 120)**. Η χειρονομία της, όπως θα φανεί παρακάτω, αποσκοπεί στο γέλιο και ενέχει γονιμικά νοήματα. Οι νέγρες κουροτρόφοι παίρνουν τη σκυτάλη των νάνων της αρχαϊκής περιόδου, κουβαλώντας στον έναν αριστερό ώμο ένα κορίτσι. Σχεδόν όμοια είναι τα ειδώλια του Λούβρου και του Βρετανικού μουσείου, στα οποία μία πεπλοφόρος νέγρα με πολύ κοντά πόδια και τεράστιο κεφάλι φέρει ένα ομοίως γελοιογραφημένο παιδί στον ώμο της **(ΙΓ44 εικ. 121)**. Η νέγρα κουροτρόφος θα μπορούσε να αντανακλά ρεαλιστικές καταστάσεις της αρχαίας καθημερινότητας, αφού δούλες, οι οποίες ήταν τις περισσότερες φορές ξένες αναλάμβαναν τέτοιους ρόλους.[442] Η καταγωγή του τύπου από την Ανατολή -αιγυπτιακές θεότητες- και το γεγονός πως και το κορίτσι στον ώμο της είναι γελοιογραφημένο καταδεικνύουν τη σκόπιμη απεικόνιση νέγρας και μάλιστα νάνου, ώστε το ειδώλιο να αποτελέσει φορέα νοημάτων σχετικών με τη γονιμότητα.[443] Δεν να αποκλείεται, βέβαια, να πρόκειται για μια βολική αμφισημία. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως, όπως και στα ειδώλια της κουροτρόφου έτσι και στο αρχαϊκό ειδώλιο του Λούβρου, η απόδοση του παιδιού στον ώμο είναι σχεδόν ίδια με τον φέροντα νάνο. Η εξομοίωση των παιδιών με τους νάνους στην ειδωλοπλαστική ανακαλεί τη θεωρία του Αριστοτέλη, πως όλα τα παιδιά είναι νάνοι και είναι ταιριαστή με αττικές απεικονίσεις τους, όπως έδειξε η Dasen.[444] Οι εν λόγω δύσμορφοι θηλυκοί νάνοι δεν αποκλείεται να απεικονίζουν τρομακτικές δαιμόνισσες παραμυθιών, που απάγουν ή βλάπτουν παιδιά.

Η κύρτωση των ποδιών, το καμπύλο σχήμα τους, που αποτελεί ένα από τα

είναι δυνατόν να υποδεικνύουν ένα *terminus post quem* για τη χρονολόγηση αυτού του τύπου των ειδωλίων, πιθανότατα και συγχρονία με το εν λόγω αγγείο.

[442]Ο ανατολικός αυτός τύπος πήλινου συμπλέγματος-κουροτρόφου και προστατευμένου στο έναν ώμο- είναι συνήθης για την απεικόνιση δούλων και σιληνών. Για μια βοιωτική εκδοχή του τελευταίου: Lissarrague 2013, 127 εικ. 105. Οι δούλοι ήταν κατά κανόνα αλλοδαποί, ενώ οι σιληνοί κατάγονται από την Ανατολή. Πιστεύεται, λοιπόν, πως ίσως ο τύπος αντανακλά μια ανατολική συνήθεια. Hadzisteliou-Price 1978, 47. Για τους δούλους και τους τόπους καταγωγής τους βλ. Fisher 1995, 36-37, 86-89. Για την καταγωγή του τύπου (νάνος με παιδί στον ώμο) από τον Βησά, ο οποίος μετατρέπεται αργότερα σε εκείνον του Σιληνού παιδαγωγού βλ. Sinn 1983, 87-94 εικ. 7a-b. Dasen 1993, 201 και 204.

[443] Η κουροτρόφος συνιστά την αρχετυπική εκδήλωση της μητέρας ή της ανατρέφουσας αρχής. Μπορεί να είναι μητέρα είτε παρθένα ή απλώς η/ο φροντιστής ενός βρέφους, παιδιού ή και εφήβου, ενός προσώπου δηλαδή, που χρήζει θρέψης, προστασίας ή καθοδήγησης. Τα μητρικά της χαρακτηριστικά την καθιστούν εκπρόσωπο της γονιμότητας. Hadzisteliou-Price 1978, 1-2.

[444] Dasen 2008, 52-60.

παθολογικά χαρακτηριστικά του νανισμού, χρησιμοποιείται στη βοιωτική ειδωλοπλαστική του 5ου και 4ου αι. π.Χ ως διακριτικό τους στοιχείο.[445] Προς τα μέσα κλίνουν τα γόνατα του ειδωλίου της Βουδαπέστης Τ.314 και εκείνου του ΕΑΜ 10336/2 **(ΙΓ39, ΙΓ11 εικ. 119-120)**. Η ρεαλιστικότητα της απόδοσης συντελεί αφενός στην περαιτέρω παραμορφωτική εικόνα του ούτως ή άλλως δύσμορφου ειδωλίου και άρα στην επαύξηση της γελοιότητάς του και αφετέρου στην ξεκάθαρη δήλωση της παθολογίας του νανισμού. Υποδηλώνει, ακόμα, την οξεία παρατηρητικότητα των Βοιωτών ειδωλοπλαστών, οι οποίοι εφάρμοσαν το παθολογικό αυτό χαρακτηριστικό, έχοντας πιθανότατα δει στην πραγματικότητα νάνο.

Οι νάνοι, λοιπόν, στη βοιωτική εικονογραφία σχετίζονται με τον κώμο αλλά και τη γέννηση, την κουροτροφία και τον παραμυθικό, παιδικό κόσμο. Ως ιματιοφόροι προσαρμόζονται στα ανδρικά ή νεανικά ενδιαφέροντα, διατηρώντας πάντα τα γονιμικά χαρακτηριστικά τους, όπως τη μεγάλη κοιλιά. Το κοντό ανάστημα και το χωρίς γένια πρόσωπο τους φέρνουν κοντά στην εικόνα του παίδα.

Ι.7.3. Τα νεγροειδή χαρακτηριστικά

Κάποιες καβιρικές μορφές εικονίζουν νέγρους, κατά τον Frank Snowden, είναι, όμως, ανεξήγητο το γιατί. Ο Schachter συμφωνεί θεωρώντας πως οι καλλιτέχνες των καβιρικών εργαστηρίων χρησιμοποιούν τα νέγρικα χαρακτηριστικά ως μέσο καρικατούρας. Αδυνατεί να βρει άλλη εξήγηση πέραν του γούστου των καλλιτεχνών ή των παραγγελιοδοτών τους είτε της ευκολίας της σχεδίασής τους. Η Bruns πολύ νωρίτερα είχε απορρίψει την περίπτωση της εικονογράφησης νέγρων στα καβιρικά αγγεία, παρ'ότι ονομάζει τις κοντές καβιρικές μορφές πυγμαίους.[446] Η άποψη βρίσκει έρεισμα στη σπανιότητα εθνολογικών γνωρισμάτων και στην αττική απεικόνιση των πυγμαίων, οι οποίοι μετατρέπονται μόνο κατά την ερυθρόμορφη περίοδο σε

[445] Dasen 1993, 104, 195. Οι αρχαίοι πίστευαν πως και τα πόδια των νέγρων παραμορφώνονταν λόγω της έντονης ζέστης, η οποία αλλοιώνει το σκελετικό σύστημα. Ο Αριστοτέλης εξηγεί πως το θερμό κλίμα των χωρών των Αιθιόπων και των Αιγυπτίων καθιστά τα πόδια τους βλαισά (με κύρτωση προς τα έσω), όπως ακριβώς κάνει και τα ξερά ξύλα να συστρέφονται. Αριστ. *Προβλήμ*. 14.4.909a. Snowden 1970, 7 με περισσότερες αρχαίες παραπομπές επί του ζητήματος.

[446] ΚΗ Ι, 96 σημ. 5. Η Mackowiak (2005 και 2008) τις χαρακτηρίζει πυγμαίους. Πως δεν πρόκειται για νέγρους υποστήριξε πρόσφατα η Schlott 2021, 130-132. Ο Schmidt (2022, 383) θεωρεί παράλογο τον χαρακτηρισμό τους ως πυγμαίους. Για τις καβιρικές μορφές ως νέγρους βλ. Pfuhl 1923, 716. Έμμεσα και ο Sparkes 1967, 124. Snowden 1970, 27, 160-161 εικ. 95-97. Schachter 1986, 99. Την άποψη των δύο τελευταίων ενστερνίστηκαν και οι Loucas-Durie 1992, 110. Daumas 1998, 25. Blakely 2006, 42, 53. Η Eva Keuls τους εντάσσει στην κατηγορία με τα «νέγρικα χαρακτηριστικά» και τους ονομάζει πυγμαίους. Keuls 2007, 22. Bedigan 2008, 282-289. Drühl 2008, 230-232, όπου περιλαμβάνονται στην «εθνολογική καρικατούρα» και πάλι αποκαλούνται πυγμαίοι. Ο Mitchell φαίνεται να δέχεται την άποψη αναγνωρίζοντας αφρικανικά χαρακτηριστικά σε συγκεκριμένες μορφές, όπως σε εκείνη του θραύσματος 10530 του ΕΑΜ **(Η64 εικ. 76)** και του κυνηγού της α' όψης του καβιρικού σκύφου 12547 και του Κεφάλου στον σκύφο 10425 του ίδιου μουσείου **(Η34, Η32 εικ. 10)**. Mitchell 2009, 262, 263-264 εικ. 134, 267, 274. Αποφεύγει, εντούτοις, τη χρήση του όρου «πυγμαίος» για τις κοντές μορφές που δεν συμμετέχουν σε γερανομαχία. Αντ' αυτού τις ονομάζει νάνους. Νέγρικα και Walsh 2009, 60. Mackowiak 2010, 63, 64.

κακοσχηματισμένους νάνους, αλλά όχι συχνά σε Αφρικανούς.[447]

Νεγροειδή είναι τα χαρακτηριστικά του Βησά, ενώ το κοντό και τερατωδώς μειξογενές παρουσιαστικό του προκαλούσε γέλιο μαζί και τρόμο. Το σαν προσωπείο πρόσωπό του, το οποίο ανακαλεί παρεμφερείς τελετές μεταμφίεσης αφρικανικών φυλών συνέβαλε στην ταύτιση του με θεό ή μάγο πυγμαίο.[448] Οι αποτροπαϊκές του ιδιότητες σημειώθηκαν και παραπάνω. Τέτοιες καταγράφει ο Stevenson παραπέμποντας σε παλιότερη μελέτη του Wace για το γκροτέσκο και το κακό μάτι, πως έχουν και οι νέγροι και οι νάνοι, καθώς εμπίπτουν στην κατηγορία των φυσικών θαυμασίων ή γκροτέσκων.[449] Το κακό αποτρέπεται από το γελοίο, όπως εξηγεί ο Ιούλιος Πολυδεύκης.[450]

Μόνο δύο από τα τρία καβιρικά εργαστήρια εικονίζουν νάνους με νέγρικα χαρακτηριστικά, εκείνο του ζ του Καβίρου και του Ζ. των Μυστών. Τα σαρκώδη χείλη, η πλατιά μύτη και το ευρύ μέτωπο αποτελούν τα συνηθέστερα κοινά μέσα για την απόδοση των νέγρων.[451] Ο προγναθισμός και η οστεώδης προεξοχή του μεσόφρυου απαντώνται σύμφωνα με τους ανθρωπολόγους κατά κανόνα στους νεγροειδείς πληθυσμούς.[452] Αναπτύσσονται, ωστόσο, και στην παθολογική κατάσταση της αχονδροπλασίας. Η μερική σύμπτωση των χαρακτηριστικών τους είναι, προφανώς, ωφέλιμη για τους τους καλλιτέχνες των δύο εργαστηρίων. Το γεγονός πως για την απεικόνιση της γερανομαχίας, η οποία διεξάγεται από πυγμαίους, χρησιμοποιείται συγκεκριμένος τύπος μορφών, που βρίσκεται και σε παραστάσεις άσχετες με αυτήν ενισχύει την άποψη πως οι περισσότερες καβιρικές μορφές εκλαμβάνονται ως πυγμαίοι. Η καλλιτεχνική τάση χρήσης των αφρικανικών χαρακτηριστικών ως μέσο γελοιογραφίας είναι εμφανής και στη σύγχρονη βοιωτική ειδωλοπλαστική **(ΙΓ5, ΙΓ44, ΙΓ1, ΙΓ58, ΙΓ28, ΙΓ49 εικ. 108, 121, 123)**. Η απώτερη πιθανή τεχνοτροπική καταγωγή των καβιρικών αγγείων, τα αττικά αλάβαστρα ανοιχτού βάθους με τις μορφές νέγρων σε σκιαγραφία και τεχνική του περιγράμματος των αρχών του 5ου αι. π.Χ, λειτουργεί υπέρ της.[453] Δεν είναι τυχαίο πως για την απεικόνισή κάποιων πυγμαίων του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου

[447] Εξαιρέσεις αποτελούν απεικονίσεις τους σε αττικά πλαστικά αγγεία, όπου αποδίδονται ως νέγροι. Dasen 1993, 185. Κάποιες φορές τοποθετούνται πλαστικά αποδοσμένες κουκκίδες στο κεφάλι για τη δήλωση της χαρακτηριστικής κόμης των νέγρων: Hoffmann 1997, 35-46 ιδιαίτερα σημ. 3.

[448] Dasen 1993, 61.

[449] Stevenson 1975, 51. Αναφορά στο άρθρο του Wace, A. J. B. 1903-4. "Grotesques and the Evil Eye", *BSA* 10, 103-114, το οποίο ταξινομεί σε διάφορες κατηγορίες έργα ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου που προέρχονται από την Αλεξάνδρεια. Την άποψη των προαναφερόμενων υιοθέτησε και ο Clarke 2007, 63-81. Ο όρος *θαυμάσια* χρησιμοποιούταν για τον προσδιορισμό ο,τιδήποτε εξωτικού, παράξενου και ξένου προς στην ελληνική νοοτροπία, καθημερινότητα ή αισθητική. Βλ. Pollitt 2006 (1986), 192-193. Garland 2016.

[450] Αναφερόμενος στα βασκάνια, τα οποία τοποθετούσαν οι μεταλλουργοί ή οι αγγειοπλάστες πάνω στους κλιβάνους τους για να ψηθούν επιτυχώς τα τέχνεργά τους, αποφεύγοντας τον φθόνο, ο οποίος θα προκαλούσε ζημιές ή και αποτυχία. Ιουλ. Πολυδ. *Ονομαστ*. VII. 108. Για τα βασκάνια βλ. περισσότερα Αδάμ-Βελένη, Ζωγράφου, κ.ά 2017, 167-169 (Ε. Κεφαλίδου).

[451] Τα ιδιαίτερα αυτά γνωρίσματα των νέγρων κατέγραφαν οι αρχαίοι. Snowden 1970, 6-7. Ένας Αφρικανός με αυτά τα χαρακτηριστικά και αποδοσμένος σε σκιαγραφία σε αττική ερυθρόμορφη παράσταση του Ζ. της Ταρκυνίας. Topper 2012, 97 εικ. 37. BAPD 211499.

[452] Hanihara, T. 2000. "Frontal and facial flatness of major human populations", *American Journal of Physical Anthropology* 111, 105-134.

[453] Sparkes 1967, 124.

χρησιμοποιούνται ως πρότυπα εικόνες μαϊμούδων **(εικ. 7)**, ίσως λόγω της φυσικής ομοιότητας των γνωρισμάτων τους ή της συμβίωσής τους σε εξωτικές χώρες. Τα πιθηκόμορφα χαρακτηριστικά είναι συνδεδεμένα αξεχώριστα με τα πρώτα στάδια της ανθρώπινης εξέλιξης και με πρωτόγονες συνθήκες στην επιστήμη της ανθρωπολογίας, αφού ο απώτερος πρόγονος πιθήκου και ανθρώπου είναι ο ίδιος.[454] Συνεπώς, οι περισσότερες από αυτές των δύο καβιρικών εργαστηρίων εικονίζουν πιθανότατα την αφρικανική φυλή των πυγμαίων σε διάφορες καταστάσεις ως παρωδιακούς αντικαταστάτες των λευκών, φυσιολογικού για τα αρχαία δεδομένα ύψους Έλληνες ήρωες, αθλητές, συμποσιαστές κ.ά.[455] Τον προγναθισμό ως ένα από τα διακριτικά νέγρικα χαρακτηριστικά χρησιμοποιεί περισσότερο το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου και την προεξοχή του μεσόφρυου σε σχέση με τη μύτη και τα δύο εργαστήρια.[456] Τα φουντωτά και σγουρά μαλλιά τους ξεχωρίζουν εξίσου από άλλες φυλές. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου ζωγραφίζει ανασηκωμένες τις τρίχες ώστε να αναδείξει ίσως το ατίθασο και απειθάρχητο της ποιότητάς τους **(εικ. 7)**.[457] Στοιχείο, που, όπως φάνηκε παραπάνω, είναι υιοθετημένο από την κορινθιακή τέχνη.

Ιδιότητα, που συνδέεται άρρηκτα με την εικονογραφία του συμποσίου, είναι ο εξωτισμός της εμφάνισής τους και συντέλεσε πιθανόν στην υιοθέτηση των νέγρικων χαρακτηριστικών των καβιρικών μορφών. Η ανάκλιση, η κίδαρις, το σκυθικό κράνος, που φορούν συμποσιαστές των αττικών αγγείων από το τέλος του 6ου αι. π.Χ μέχρι τα μέσα του επόμενου, συμποτικά σκεύη (π.χ πλαστικά κέρατα πόσεως) αλλά κυρίως ο ίδιος ο θεός του κρασιού σχετίζονται με την Ανατολή και έχουν οπωσδήποτε εξωτικό

---

[454] Μορφολογική σύγκριση νέγρων και πιθήκων διενεργείται από ανθρωπολόγους. Laughlin 1967, 86. Η ομοιότητα καθιστά για αυτό δύσκολη και τη διάκρισή τους σε γελοιογραφικές μορφές της αττικής αγγειογραφίας Βλ σημ. 466. Για καβιρικές μορφές συγγενικές με πιθήκους «που αποτελούν μια μείξη ανθρωπομορφισμού και ζωομορφισμού»: Mackowiak 2008, 286-287 εικ. 17. Για τη σχέση των Αφρικανών με τις μαϊμούδες πρβλ. ένα πήλινο σύμπλεγμα Αφρικανού με μαϊμού στον ώμο του των μέσων του 5ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στα Άβδηρα. Αδάμ-Βελένη, Ζωγράφου κ.ά 2017, 356 αρ. κατ. 409 (Χρυσάφη). Για την κοινή καταγωγή ανθρώπων και πιθήκων: Scare 2005, 50-55 (N. Toth και K. Schick). Συνδετικός κρίκος του αφρικανικού πιθήκου και του ανθρωπίδη θεωρείται ο *Ouranopithecus macedoniensis*, που βρέθηκε στη Β. Ελλάδα.

[455] Οι πυγμαίοι, οι οποίοι μοιάζουν στα χαρακτηριστικά του προσώπου με τους σατύρους αποτελούν ιδανικά αντιηρωικά αντικείμενα. Και οι δύο είναι κυνηγοί και αρέσκονται να χορεύουν. Hoffmann 1997, 30-31. Bedigan 2008, 288. Είναι χαρακτηριστικό πως τα πρόσωπα των σατύρων του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών στον ερυθρόμορφο σκύφο 1406 του ΕΑΜ μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με πρόσωπα του σκύφου 99.533 της Βοστώνης **(εικ. 41, 225)**. Για τη φυσιογνωμία των νέγρων και την ερμηνεία της ως συνώνυμο αντι-ιδανικών ιδιοτήτων, όπως η δειλία: Αριστ. *Φυσιογν.* 812a13-14. 812b31-32. Schlott 2021, 131. Ο χαρακτηρισμός των κοντών καβιρικών μορφών ως πυγμαίων είναι, πάντως, σύμφωνος με τη μαρτυρία του Ηροδότου για τα αγάλματα των Καβείρων, που είδε στη Μέμφιδα της Αιγύπτου, τα οποία βρήκε καταγέλαστα ο Καμβύσης. Ηροδ. *Ιστ.* 3.37.2-37.3.

[456] Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν για τον προγναθισμό στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου ο Κέφαλος στον καβιρικό σκύφο 10425 του ΕΑΜ, οι περισσότερες από τις μορφές του σκύφου 3179 του Βερολίνου **(Η23 εικ. 10γ, 54, 177)**. Για την προεξοχή του μεσόφρυου βλ. στον σκύφο 3159 του Βερολίνου **(Η19 εικ. 154)** του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Για τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συνδυασμένα σε μία μορφή βλ. τον πυγμαίο της β' όψης του θραύσματος του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ του εργαστηρίου Ζ. του Καβίρου **(Η88)**.

[457] Βλ. για παράδειγμα την κόμμωση του πρώτου από αριστερά ανακεκλιμένου συμποσιαστή της β' όψης του σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)**. Ο Snowden επεσήμανε πως η κόμμωση των δύο νέγρικων μορφών του Πρατόλαου και του Μίτου στο θραύσμα του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125)** είναι σχηματισμένη όπως της νέγρας στην αττική μελανόμορφη λήκυθο 1129 του ΕΑΜ. BAPD 352144. Snowden 1970, 161. Τον Πρατόλαο αναγνώρισε ως εκούσια προσπάθεια του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου να εικονογραφήσει έναν νέγρο ο Walsh 2009, 60.

χαρακτήρα.[458] Κάποια από τα καβιρικά αγγεία χρησιμοποιούνταν σε τελετουργικά δείπνα, ενώ ο Κάβιρος/Διόνυσος ήταν η λατρευόμενη θεότητα του ιερού.[459]

Το χρώμα των νέγρων αποτελούσε αναντίρρητα το πιο διαφορετικό σε σχέση με τον ελληνικό πληθυσμό γνώρισμά τους.[460] Η λέξη Αιθίοπας ήταν ταυτόσημη με τη λέξη *μέλας*, ενώ οι πυγμαίοι, που κατάγονταν επίσης από την Αφρική, θεωρούνταν πως ζούσαν στα έγκατα της γης, όπως τα μυρμήγκια.[461] Πολλοί δαίμονες κατάγονταν από τη Φρυγία ή άλλες ανατολικές χώρες, είχαν δηλαδή μη ελληνικές καταβολές και άρα μη ελληνική όψη. Οι Κάβειροι από τη Φρυγία σύμφωνα με μία παράδοση, οι Δάκτυλοι από την Τροία, η Λάμια, ο δαίμονας που έτρωγε τα παιδιά, από τη Λιβύη.[462] Δαίμονας θεωρείται και η από την Ανατολή ερχόμενη Σφίγγα, η οποία αποδίδεται γελοιογραφημένη με αφρικανικά γνωρίσματα στη μελανόμορφη λεκανίδα του Reading και στην κορινθιακή κύλικα Sam Wide **(Β1, ΙΒ1 εικ. 5, 122)**. Στην προαναφερθείσα αττική λήκυθο του Ζ. της Μέγαιρας η νέγρα, η οποία υποβάλλεται σε βασανιστήρια από σατύρους, ταυτίζεται με επιφύλαξη συνήθως με τη Λάμια. Η παράσταση πιστεύεται πως μπορεί να είναι εμπνευσμένη από το σατυρικό δράμα και πως έχει χιουμοριστικό χαρακτήρα, ο οποίος γίνεται φανερός από την παρουσία των σατύρων.[463] Ο Αγαθαρχίδης τον 2 αι. π.Χ αναφέρει πως ο φόβος των παιδιών για τους νέγρους παύει στην παιδική ηλικία.[464] Ως νέγρα εικονίζεται σε δύο βοιωτικά συμπλέγματα του 4ου αι. π.Χ μία νάνος, κουροτρόφος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η ομοιότητα ως προς τη στάση και το θέμα του τύπου με το πήλινο βοιωτικό δύσμορφο ειδώλιο άνδρα 5621 του ΕΑΜ, στον ώμο του οποίου εικάζεται πως θα καθόταν μια μικρότερη μορφή, ένα παιδί, καταδεικνύει πως ίσως πρόκειται για μυθικούς δαίμονες, που τρομοκρατούσαν σε παραμύθια τα παιδιά **(ΙΓ44, ΙΓ51 εικ. 121, 124)**.[465] Επομένως, οι νέγροι αποτελούσαν μέχρι κάποια ηλικία για εκείνα

[458] Για τον εξωτισμό στο συμπόσιο βλ. Miller 1991. Topper 2012 98-101. Για την παρωδιακή εξομοίωση του Διονύσου με πυγμαίο σε βοιωτικό αγγείο ανατολίζουσας τεχνοτροπίας που βρέθηκε στη Θήβα βλ. σελ. 314-315.

[459] ΚΗ ΙΙΙ, 20-21.

[460] Snowden 1970, 2-7.

[461] Φιλόστρ. *Εικ*. 2.22.1. Dasen 1993, 179-180.

[462] Για την άποψη πως οι Κάβειροι προέρχονται από τη Φρυγία, αφού πήραν το όνομά τους από το βουνό *Κάβειρος*: Στράβ. *Γεωγρ*. 10.3.20. Για την πιθανή καταγωγή των Δακτύλων από την Τροία βλ. Αυτόθι, 10.3.22. Για εκείνη της Λάμιας: Στησίχ. απόσπ. 220. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 20.41.3-6. Από την Κόρινθο κατάγεται η Λάμια σε υστερότερες πηγές ως δαίμονας με μορφή σαγηνευτικής γυναίκας που αποπλανούσε τους άνδρες και μετά τους έτρωγε. Φιλόστρ. *Απολλ. Τυαν.* 4.25. Για τη μη ελληνική προέλευση των δαιμόνων βλ. Blakely 2006, 53.

[463] Drühl 2008, 238-239 εικ. 72. Hatzivassiliou 2010, 84 πίν.2.1. Τον κωμικό χαρακτήρα της σκηνής που μπορεί να υποδεικνύει σατυρικό δράμα υπογράμμισε η Hatzivassiliou, αναγνωρίζοντας αυτόν στο ύπερο όλμου που κρατά ο ένας εκ των σατύρων. Ο Steinhart εστίασε στον προβαλλόμενο αρνητικό χαρακτήρα των σατύρων, ο οποίος εκφράζεται στην ελληνική αγγειογραφία και με την επιβολή της σεξουαλικότητάς τους στις μαινάδες ή την καταστροφή των Ερμών. Θεώρησε ακόμα πως η εικόνα θα μπορούσε να δρα και ως υπενθύμιση των επιπτώσεων της ύβρεως. Steinhart 2004, 123-124 πίν. 47. Βλ. και Lloyd Rosenberg 2015, 258 εικ. 8, η οποία θεωρεί την παράταση αναντίρρητα χιουμοριστική. Patera 2015, 59-64 εικ. 4, όπου γίνεται αναφορά στη χαμένη σήμερα κωμωδία του Κράτητος *Λάμια*, ενώ εκφράζεται και η πεποίθηση πως η παράσταση θα μπορούσε να αποτελεί κάποια καλλιτεχνική μεταφορά σκηνής του έργου. Βλ. και Schmidt 2005, 40-41 εικ. 5. Για την κωμωδία του Κράτητος: Κωνσταντάκος 2022, 120-129.

[464] Snowden 1970, 1.

[465] Η Παπασπυρίδη-Καρούζου δημοσίευσε παρόμοιο πήλινο σύμπλεγμα, αποτελούμενο από έναν δύσμορφο άνδρα και ένα ομοίως αποδοσμένο αγόρι στον ώμο του. Βρέθηκε σε τάφο του Άργους και η

κάποιου είδους φόβητρο.

Ο Schachter θεώρησε πως τα νέγρικα χαρακτηριστικά δρούσαν στην καβιρική αγγειογραφία ως μέσο γελοιογραφίας, όπως προαναφέρθηκε. Τα ευμεγέθη χαρακτηριστικά τους είναι ταιριαστά με την απαραίτητη για τη γελοιογραφία υπερβολή. Για «φυσική» καρικατούρα κάνει λόγο ο Mitchell.[466] Στην αττική και στην κορινθιακή αγγειογραφία τα νέγρικα χαρακτηριστικά εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό.[467] Ο Μπαχτίν εντάσσει τους νέγρους στους παραδοσιακούς εκπροσώπους του γκροτέσκου σώματος, καθώς αποκλίνουν από το συνηθισμένο.[468] Ο Bergson εξηγεί πως οι νέγροι μπορεί να φαίνονται κωμικοί στους λευκούς επειδή για τα δικά τους δεδομένα μαύρο θα ήταν το πρόσωπό τους αν ήταν λερωμένοι, μαυρισμένοι με μπογιά ή και μασκαρεμένοι.[469] Ερμηνεύει κατ'ουσίαν την ετερότητα ως αίτιο του γέλιου. Ως εύθυμα φόβητρα, όπως τα ονομάζει ο Μπαχτίν,[470] λειτουργούσαν κατά συνέπεια οι νέγροι. Πράγματι, η μεταμφίεση των λευκών Ελλήνων σε νέγρους στους καρναβαλικούς νεοελληνικούς και όχι μόνο εορτασμούς συνηγορεί υπέρ αυτής της άποψης. Το βάψιμο του προσώπου με μαύρο χρώμα και άρα η μεταμφίεση σε αράπη εκτός από το ότι προκαλούσε θυμηδία, ερμηνεύθηκε από τους λαογράφους και τους θεατρολόγους ως αναφορά σε κάποιον πρόγονο ή βλαστικό δαίμονα, που προήλθε από τα τρίσβαθα της γης. Ο Βάλτερ Πούχνερ γράφει:[471]

«Ο όμιλος των μεταμφιεσμένων που παριστάνει τις πρωτοβάθμιες σκηνές λαϊκού θεάτρου στα Βαλκάνια κατά την περίοδο του Δωδεκαημέρου και του καρναβαλιού αποτελείται κυρίως από τη νύφη, τον γαμπρό, τον αράπη, τον γέρο και τη γριά…αρχική τους σημασία ήταν η ενσάρκωση των προγόνων, μια μεταμφίεση που

ίδια θεώρησε πως πρόκειται για έργο εισαγμένο από τη Ρόδο. Αυτό ερμήνευσε ως δαίμονα του θανάτου, ο οποίος απάγει το είδωλον (την ψυχή του νεκρού) στον Κάτω Κόσμο, που ως παιδί κάθεται στον ώμο του. Ως πιο ταιριαστό χαρακτηρισμό του πρότεινε το «*Κηρ τυμβούχος*», ο οποίος αποδιδόταν σε αρχαίο επίγραμμα στην Αργεία Λάμια. Παπασπυρίδη-Καρούζου 1933-35, 38-40 πίν. 3.3.

[466] Mitchell 2009, 164-165. Πιστεύει, πως γενικά τα νέγρικα χαρακτηριστικά προκαλούσαν γέλιο στους αρχαίους Έλληνες. Αυτόθι, 34. Παρόμοια άποψη έχει και η Spathi 2018, 145 η οποία θεωρεί ωστόσο, πως αυτά δεν αντανακλούν Αφρικανούς. Είναι απλώς μέρος της επιθυμητής υπερβολής.

[467] Στην αττική ήδη από τον μελανόμορφο ρυθμό και των αρχών του 5ου αι. π.Χ σε μετάλλιο κύλικας BAPD 768. Ο Beazley και ο Mitchell αναγνωρίζουν έναν δούλο Αφρικανό γελοιογραφημένο. Mitchell 2009, 263 εικ. 133. Στον ερυθρόμορφο χου του τέλους του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ του Λούβρου με αρ. ευρ. N3408 και παράσταση παρωδίας της αποθέωσης του Ηρακλή η Νίκη, που κρατά τα ηνία του άρματος που σέρνουν δύο Κένταυροι, έχει νέγρικα χαρακτηριστικά. BAPD 217495. Pfuhl 1923, εικ. 572. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 2. Taplin 1994, 10 αρ. κατ. 8.26A. Walsh 2009, 236-237 εικ. 107a-b αρ. κατ. 50. Ο Mitchell 2009, 110-111 εικ. 48, πιστεύει πως τα χαρακτηριστικά της μοιάζουν με μαϊμούς, ο Snowden 1970, 160 εικ. 88, τα είδε νέγρικα. Τα παχιά χείλη, η επίπεδη μύτη και το προεξέχον σαγόνι είναι μάρτυρες της χιουμοριστικά αποδοσμένης εθνικότητας της. Στην κορινθιακή κύλικα ιδιωτικής συλλογής της ομάδας Sam Wide εικονίζεται η Σφίγγα με νέγρικα χαρακτηριστικά **(ΙΒ1 εικ. 122)**. Η Eva Keuls βρίσκει την απεικόνιση των νέγρων στην αττική αγγειογραφία ως την ύψιστη έκφραση ετερότητας, δεν πιστεύει, όμως, πως υπάρχει καμία γελοιογραφημένη απόδοσή τους στην κλασική εποχή. Keuls 2007, 22.

[468] Μπαχτίν 2017 (1965), 265.

[469] Bergson 1998 (1900), 39.

[470] Μπαχτίν 2017 (1965), 230.

[471] Πρώτος από όλους ο Νικόλαος Πολίτης, συγκατέλεξε τους αράπηδες στην κατηγορία των «στοιχειών», Πολίτης 1871 Ι, 145-152. Γραμματάς 2006, 95 και 99. Πούχνερ 2017, 105. Και ο πιο γνωστός από τους *zanni* της *commedia dell'arte*, που είναι ταυτόχρονα ο πιο δημοφιλής χαρακτήρας του βενετσιάνικου καρναβαλιού, ο Αρλεκίνος, θεωρείται πως έχει δαιμονικό υπόστρωμα. Το μαύρο προσωπείο που φορά αλλά και μεσαιωνικές πηγές τεκμηριώνουν την άποψη: Lima 2005, 48-59.

είχε γίνει αστεία και είχε αποβάλλει τον σοβαρό της χαρακτήρα. Κάτι παρόμοιο γίνεται και με τη μεταμφίεση του αράπη. Κι αυτός διαδεδομένος σε όλη τη Νοτιοανατολική Ευρώπη, ως arapul και harapis στη Ρουμανία, arapin στη Βουλγαρία, ως arap oyunu στην Τουρκία, ως arap ακόμα και σε μουσουλμανικές γαμήλιες τελετές της Ανατολής, προέρχεται, σαν προσωποποίηση των νεκρών σε δαιμονική μορφή, από προϊστορικές αντιλήψεις. Με την πάροδο του χρόνου εξελίχθηκε σε κωμική φιγούρα και λειτουργεί πολύ ως φόβητρο για τα παιδιά.

Ο Θεόδωρος Γραμματάς, παραπέμποντας στον λαογράφο Ρουσσουνίδη, σημειώνει αναφερόμενος σε λαϊκά, καρναβαλικά δρώμενα της Κύπρου:

«Το βασικό γνώρισμα του κυπριακού καρναβαλιού (όπως και κάθε άλλού βέβαια) είναι οι μεταμφιέσεις…Απαραίτητο στοιχείο είναι η μάσκα…Οι παλαιότερες από αυτές φαίνεται πως ήταν ζωγραφιστές με το μαύρισμα του αρρωστημένου κουφοσίταρου (δαυλίτη), πράγμα που φανερώνει τη σχέση της μάσκας με το μαύρο χθόνιο χρώμα, το χρώμα των δαιμόνων και της γεωργίας. Με το μαύρισμα του σιταριού ζωγράφιζαν τα πρόσωπά τους ή ζωγράφιζαν ψεύτικα μουστάκια. Κάποτε μαύριζαν το πρόσωπό τους με το μαύρισμα (αιθάλη) ενός τηγανιού ή μιας κατσαρόλας… Οι μαύροι της Ανάστασης συμβολίζουν τους χθόνιους Βλαστικούς Δαίμονες τους οποίους προκαλούν με την παράστασή τους να εμφανιστούν κατά την άνοιξη.

Το πιθανότερο είναι πως η επιλογή απεικόνισης των πυγμαίων, οι οποίοι ήταν γεωργοί και τη σοδειά τους κατέστρεφαν οι γερανοί, δεν ήταν τυχαία. Η σημασία της απεικονιζόμενης ξανά και ξανά γερανομαχίας σχετίζεται ίσως και με την προσμονή των λατρευτών για ευγονία και καλή σοδειά.[472] Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, πως οι πυγμαίοι θεωρούνταν σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές απόγονοι του Ποσειδώνα και της Γαίας, του ζευγαριού δηλαδή που γέννησε τερατώδη όντα -δύσμορφοι για τα ελληνικά ιδανικά θεωρούνταν άλλωστε και οι πυγμαίοι-, πως ζούσαν στις όχθες του ποταμού Ωκεανού, όπου βρισκόταν μία από τις πύλες του Κάτω Κόσμου. Το επίθετο, επιπλέον, που τους αποδόθηκε από τον Ησίοδο στον *Κατάλογο Γυναικών* «*αμενηνοί*» προσδιορίζει συνήθως ετοιμοθάνατους, όνειρα και πνεύματα που κατέτρυχαν τους ζωντανούς.[473] Ο χθόνιος χαρακτήρας που αποδιδόταν στους νέγρους φαίνεται και από την εύρεση ενός τύπου προσωπείου στο αρχαϊκό ιερό χθόνιας θεότητας του Αγκριτζέντο της Κάτω Ιταλίας μαζί με άλλα της Δήμητρας και της Περσεφόνης.[474]

---

[472] Οι Κάβειροι σε επιγραφές του 2ου και 1ου αι. π.Χ, που βρέθηκαν στα Μέθανα Αργολίδας και στην Ανάφη, συνδέονται με αιγυπτιακές θεότητες, που σχετίζονται με τη γεωργία, την Ίσιδα και τον Σέραπη. Hemberg 1950, 33, 46. Bedigan 2008, 413 αρ. κατ. 7, 420 αρ. κατ. 25. Bedigan 2009, 35. Η Αβρονιδάκη απέρριψε την ταύτιση αυτών των παραστάσεων με γερανομαχία, η οποία όπως σημείωσε η ίδια είναι αποδεκτή από την πλειοψηφία των ερευνητών, θεωρώντας πως πρόκειται για παρωδίες κυνηγιών σχετικών με τις μυητικές διαβατήριες τελετές, στις οποίες θα υποβάλλονταν τα νεαρά αγόρια στο Καβίριο. Αβρονιδάκη 2007, 102.

[473] Ησ. *Κατάλ. Γυναικών*, απόσπ. 150. Dasen 1993, 179-180. Sparkes 2001, 81. Μία από τις πύλες του Άδη βρίσκεται στις όχθες του ποταμού Ωκεανού βλ. Ομ. *Οδ.* 11.13-22. Το επίθετο ερμηνεύθηκε ως προσδιοριστικό της ενδιάμεσης κατάστασης που ζουν. Ακροβατούν μεταξύ ζωής και θανάτου, διότι από τη φύση τους είναι βραχύβιοι.

[474] Snowden 1970, 162 εικ. 7a-b.

Μαύρο, γηραιό και γκροτέσκο -όχι πάντως με νέγρικα χαρακτηριστικά-, ερμηνευμένο ως μάσκα είναι το πρόσωπο αττικού πλαστικού αγγείου με ερυθρόμορφη διονυσιακή παράσταση του Ζ. του Σωτάδη, που ταυτίστηκε από τον Hoffmann με τον Χάρο.[475]

Η πρωτόγονη ζωή των πυγμαίων σαν υπογείως διαβιούντα μυρμήγκια, μοιάζει, όπως σημειώνει η Dasen, με την απολίτιστη κατάσταση του ανθρώπινου γένους πριν του παραδώσει ο Προμηθέας τη γνώση.[476] Στον ιδρυτικό μύθο του ιερού της Θήβας, που σώζεται μόνο από το έργο του Παυσανία (9.25.5-6), οι κάτοικοι της πόλης, που κάποτε υπήρχε στην περιοχή της Θήβας ονομάζονταν Κάβιροι. Στην τοπική αυτή παράδοση Κάβιρος ήταν και ο Προμηθέας και ο γιος του, Αιτναίος, ο οποίος θεωρείται μια άλλη έκφανση του Ηφαίστου. Σε αυτούς χάρισε κάτι η Δήμητρα η Καβειραία, που ο περιηγητής, δεν ονοματίζει. Εικάζεται πως πρόκειται για τη μυστηριακή λατρεία, την τελετή, στην οποία αναφέρεται λίγο παραπάνω ακροθιγώς, λόγω του άρρητου χαρακτήρα της. Τον μύθο αυτόν συνέδεσε ο Carl Kerényi με τους Πελασγούς, τους πρώτους μεταξύ άλλων βάσει των αρχαίων μαρτυριών κατοίκους της Βοιωτίας πριν τον αποικισμό της από τους Βοιωτούς. Αυτοί σύμφωνα με τον Ηρόδοτο δίδαξαν στους Έλληνες τη μυστηριακή λατρεία των Καβείρων της Σαμοθράκης.[477]

Σε κάποιο τέτοιο πρώιμο κεφάλαιο της ιστορίας της Βοιωτίας μπορεί να αναφέρεται η απεικόνιση του Πρατόλαου στον καβιρικό σκύφο 10426 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, ενός αγοριού με νέγρικα χαρακτηριστικά δίπλα από τον φυσιοκρατικά αποδοσμένο Παίδα και Κάβιρο **(Η3 εικ. 125)**. Ερμηνεύθηκε ως ο «πρώτος άνδρας» του λαού, ή η μεταφορική προσωποποίηση του πρώτου λαού-έθνους, όπως μαρτυρά και το όνομά του.[478] Απέναντί του στέκεται ο Μίτος, που έχει και αυτός νέγρικα χαρακτηριστικά. Το όνομά του σηματοδοτεί στην ορφική λατρεία το σπέρμα και άρα την πρωταρχική μορφή ζωής του ανθρώπου.[479] Εκλαμβάνεται ως ο

---

[475] Hoffmann 1997, 103-106.

[476] Αισχ. *Προμ. Δεσμ.*, 440-469. Dasen 1993, 180.

[477] Για τη σύνδεση του Αιτναίου με τον Ήφαιστο και την ανάλυση του ιδρυτικού μύθου: Kerényi 1955, 46-59. Bremmer 2014, 47, όπου για αυτό θεωρείται και σχετικός με τη λατρεία των Καβείρων της Λήμνου. Για τον μύθο του ιερού της Σαμοθράκης και την κατοίκηση των Πελασγών στην Αττική: Ηροδ. *Ιστ.* 2.51.1-3. Ο Στράβωνας τους τοποθετεί στη Βοιωτία μαζί με Θράκες, Ύαντες και άλλα βαρβαρικά φύλα, από όπου απωθήθηκαν στην Αττική. *Γεωγρ.* 9.2.3.: Για τους Ύαντες στη Βοιωτία βλ. και: Απολλ. Ρόδ. *Αργον*. 3. 1242. Για τους Θράκες: Ζηνόβιου IV.37. Ο Burkert αναφέρεται στους Πελασγούς ως γείτονες των Αθηναίων. Burkert 2002, 44.

[478] Προεκτάσεις σχετικές με την ορφική λατρεία ενέταξαν τον Πρατόλαο στη συνομοταξία του Διονύσου-Φάνη-Πρωτόγονου. Kern 1890, 7. Moret 1991, 232-233. Daumas 1998, 39-40. Ο Burkert τον παραλλήλισε με τον Πρωτεσίλαο, τον πρώτο άνδρα που σκοτώθηκε στην Τροία και λατρεύτηκε ως θεός σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Burkert 1993 (1985), 573. Η σχέση του με τον Διόνυσο είναι πρόδηλη στην τραγωδία του Ευριπίδη *Πρωτεσίλαος*, στην οποία η απαρηγόρητη γυναίκα του πεθαμένου ήρωα, μην μπορώντας να ξεπεράσει τον χαμό του κατασκευάζει ένα ομοίωμά του μπροστά από το οποίο γίνεται μαινάδα και στεφανωμένη χορεύει ξέφρενα. Η ιστορία συσχετίστηκε από τον Burkert με τη γνωστή εικόνα των «ληναϊκών» αγγείων, στα οποία μαινάδες χορεύουν μπροστά από ένα είδωλο, αποτελούμενο από στύλο και προσωπείο του Διονύσου. Το διονυσιακό στοιχείο στην ιστορία του Πρωτεσίλαου είναι ένα ακόμα σημείο επαφής με τον Πρατόλαο του Καβιρίου, εκτός βέβαια από το όνομα. Εκείνο του Πρωτεσίλαου θεωρήθηκε επική διασκευή του ονόματος Πρωτόλαος. Burkert 2011 (1972), 432-437 και σημ. 17. Ο Κάβειρος της Λήμνου εξυμνούταν ως ο πρώτος άνθρωπος. Πινδ. αποσπ. 74^{b}. Burkert 1993 (1985), 573.

[479] Kern 1890, 7. Moret 1991, 232-233 για τον Μίτο. Ο Schachter διαφώνησε, θεωρώντας πως πρόκειται για μια οικογένεια λατρευτών, ενώ ο Wachter υποστήριξε πως οι μορφές αποτελούν μέρος μιας θυσιαστήριας πομπής, κάτι το οποίο δεν μπορεί να τεκμηριωθεί τουλάχιστον από την παράσταση που σώζεται. Schachter 1986, 93 σημ. 2. Wachter 2001, 21, 325-327 παρ. 475, αρ. κατ. BOI 16.

πατέρας του Πρατόλαου. Στην πρωτόγονη αυτή οικογένεια αντιστοιχούν ηλικιακά οι φυσιοκρατικά απεικονιζόμενοι Κάβιρος και Παις, οι οποίοι ερμηνεύονται ως ακόμα ένα ζευγάρι πατέρα γιου, μια άλλη εκδοχή του Διονύσου με τον Οινοπίωνα.[480] Επιγραφές πάνω σε όστρακα αγγείων του Καβιρίου, που αναφέρονται στον Παίδα ως γιο του Καβίρου, επιβεβαιώνουν την άποψη.[481] Η οικογενειοκρατική λογική της παράστασης αναφέρεται στη διαιώνιση των γενεών, όπως θα φανεί παρακάτω.

Τα αταβιστικά στοιχεία που υπάρχουν στον ιδρυτικό μύθο, την καβιρική εικονογραφία και την τεχνοτροπία κυρίως του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών και δευτερευόντως εκείνου του Ζ. του Καβίρου, συνηγορούν υπέρ της άποψης πως οι νέγροι πυγμαίοι είχαν δαιμονικό χαρακτήρα, αποτελώντας γελοίες ενσαρκώσεις ή πρότυπα για απεικονίσεις των προγόνων. Οργανικό μέρος των αρχαίων καρναβαλικών εορτών (Ανθεστηρίων, Κρονίων και κατά μία θεωρία των θεσσαλικών Πελωρίων) ήταν η επιστροφή των δαιμονικών προγόνων ή πρωιμότατων κατοίκων μιας περιοχής.[482] Η ανάδυσή τους από τον Κάτω Κόσμο συνέβαλε στη γενικότερη καρναβαλική επικράτηση του χάους και της αναρχίας, συμβολίζοντας τον ανεστραμμένο κόσμο.

Ι.7.4. Το ανδρόγυνο

Ενσωματωμένα χαρακτηριστικά και των δύο φύλων, του αρσενικού και του θηλυκού, απαντούν αρχικά στα πήλινα ειδώλια νάνων της αρχαϊκής περιόδου και στη βοιωτική εικονιστική τέχνη του τέλους του 5ου αι. με αρχές 4ου αι. π.Χ, που σχετίζεται κυρίως με το Καβίριο. Ο συνδυασμός των δύο γεννητικών οργάνων δεν απεικονίζεται ποτέ από ό,τι είναι γνωστό στην αρχαία τέχνη, οπότε η σύμμειξη αυτή δύναται να ονομαστεί ένας ιδιότυπος «ερμαφροδιτισμός» ή αμφισεξουαλικότητα.[483] Ως εκ

Bremmer 2014, 46. Η Αβρονιδάκη απέρριψε και τις δύο απόψεις, εφόσον η Κράτεια εικονίζεται με φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά σε αντίθεση με τον Μίτο και τον Πρατόλαο. Αβρονιδάκη 2007, 100-101 σημ. 551. Για τη μη γελοιογράφησή της βλ. παρακάτω σημ. 1552. Σίγουρα πρόκειται για μια οικογένεια, όπως φαίνεται αφενός από τις ηλικίες αλλά και τον εναγκαλισμό και το διασταυρούμενο βλέμμα του Μίτου και της Κράτειας. Η μορφή της γριάς Σάτυρας που μάλλον ανήκει στο ίδιο αγγείο παίζει πιθανόν τον ρόλο της τροφού. Το ότι δεν πρόκειται για μια απλή οικογένεια λατρευτών φαίνεται από το ότι το εργαστήριο επιλέγει να τις ονοματίσει, αντίθετα από εκείνους του σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 69α)**. Όσες φορές επιγράφει (όπως π.χ. με τον Κέφαλο) δεν το έχει κάνει χωρίς λόγο. Το θραύσμα του ΕΑΜ με την επιγραφή (Κ)ΥΩΝ, που συμπληρώνεται κυρίως ως ΚΕΡΚΥΩΝ, αναφέρεται πιθανότατα, αν αυτή η εκδοχή ευσταθεί, στον βασιλιά της Ελευσίνας, αδελφό του Τριπτόλεμου, ομώνυμο κακοποιό, που τελικά σκότωσε ο Θησέας. Ως ληστής, παλαιστής και εκθρονισμένος από τον Αθηναίο ήρωα βασιλιάς, γιος του Ηφαίστου σε μεταγενέστερες πηγές (Υγ. *Fabulae*, 38, 158, 238), ταιριάζει απόλυτα με τα λατρευτικά χαρακτηριστικά του Καβιρίου, όπως θα αναλυθούν παρακάτω.

[480] Για το σχήμα πατέρα-γιου βλ. παραπάνω σελ. 56. Για τον Οινοπίωνα: ΚΗ IV, 6. Schöne-Denkinger 2012, 143. Schlott 2021, 605, 607, 625.

[481] ΚΗ Ι, 54 αρ. κατ. 144, 55 αρ. κατ. 150, 67 αρ. κατ. 270-273.

[482] Στα Ανθεστήρια τον ρόλο αυτόν κατείχαν οι Κήρες, στα Κρόνια οι ζώντες κατά τη Χρυσή Εποχή (Ησιόδ. *Ἔργα καὶ Ἡμέραι,* 121-126) και στα Πελώρια σύμφωνα κάποιους οι γίγαντες Πέλωροι. Versnel 1993, 129-132. Για άλλες τελετές αντιστροφής του αρχαίου κόσμου και δαιμονικά πνεύματα βλ. Bourboulis 1964, 23-25, 28-33, 38.

[483] Ο Ερμαφρόδιτος ήταν γιος του Ερμή και της Αφροδίτης. Το όνομά του αποτελεί συνδυασμό των ονομάτων των γονέων του, όπως και το σώμα του μείξη του ανδρικού και του θηλυκού σώματος. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 4.6.5. Η διττότητα του ονόματος και του σώματος πιθανολογείται πως συμβολίζει σε

γενετής δυσπλασία των ανδρικών γεννητικών οργάνων, η οποία συνεπάγεται ορμονική διαταραχή με αποτέλεσμα το φύλο του πάσχοντος να μην μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια, ο ερμαφροδιτισμός εντάσσεται στο παθολογικό γκροτέσκο από τον Stevenson.[484]

Μεγάλο στήθος και φουσκωμένη κοιλιά σαν να ήταν εγκυμονούσα έχει ο Βησά, παρ'ότι είναι μια ανδρική θεότητα **(εικ. 104)**.[485] Η κουροτροφική του πλευρά δικαιολογεί την αφύσικη-γκροτέσκα αυτή συνύπαρξη. Το απάδον για ανδρική μορφή ευτραφές στήθος και η μεγάλη κοιλιά αποτελούν γνωρίσματα σχετικά με τη γονιμότητα. Με τον Βησά και άλλες αιγυπτιακές θεότητες έχει συσχετιστεί ο νάνος κουροτρόφος της αρχαϊκής περιόδου **(ΙΓ9, ΙΓ10 εικ. 116)**. Η κοιλιά με τις αυλακώσεις, οι οποίες σηματοδοτούν ενδεχομένως τις ρωγμές που δημιουργούνται στο τεντωμένο λόγω της ταχείας ή υπερβολικής σωματικής ανάπτυξης δέρμα κατά την εγκυμοσύνη, είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του. Αποτελεί ελληνική επινόηση και εκδοχή του εν λόγω τύπου. Η Dasen επεσήμανε την αμφισεξουαλικότητα αυτών των μορφών, που πηγάζει από άλλες ανατολικών θεοτήτων.[486]

Η Γοργώ στην αρχαϊκή αγγειογραφία εικονίζεται και γενειοφόρα, όπως στον πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο «Macmillan» του 650 π.Χ, που βρέθηκε στη Θήβα.[487] Η σχέση της με τις διαβατήριες τελετές των παίδων θα αναλυθεί παρακάτω, ενώ η συνάφειά της με τον Βησά, έχει ήδη αναφερθεί. Στην ειδωλοπλαστική η απεικόνιση του ανδρόγυνου εντοπίζεται από το τέλος του 7ου μέχρι τον 5ο αι. π.Χ σε κάποιες από τις πήλινες μάσκες που βρέθηκαν στο ιερό της Ορθίας στη Σπάρτη, εκεί όπου λάμβαναν χώρα διαβατήριες τελετές αγοριών. Τα προσωπεία αυτά θεωρείται από την πλειοψηφία των ερευνητών πως εικονίζουν γηραιές γυναίκες, παρ'ότι κάποιες έχουν γένι κυρίως στο πιγούνι **(εικ. 126)**.[488]

Μια πρώιμη και λιγότερο γνωστή εκδοχή του σώματος του Κοιμώμενου Ερμαφρόδιτου της υστεροελληνιστικής περιόδου, του οποίου η διάπλαση είναι γνωστή από ρωμαϊκά αντίγραφα, εικονίζεται την κλασική περίοδο στον μελανόμορφο χου 1721 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Θ1 εικ. 127)**.[489] Σε αυτόν

πλατωνικό επίπεδο την ενότητα των δύο φύλων. Μορφές Ερμαφροδίτων σχετίζονται με τη λατρεία της Αφροδίτης στην Κύπρο. Pollitt 2006 (1986), 195 εικ. 160. Αυτές είδε ως χιουμοριστικές ο Clarke 2007, 179-184.

[484] Stevenson 1975, 189-190.

[485] Dasen 1993, 64.

[486] Dasen 2015, 46-47. Θηλυκά χαρακτηριστικά έχει και ο θεός Άπης.

[487] Φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. 1889,0418.1. Καράγιωργα 1970, 37 σημ. 2, όπου η συγγραφέας αναφέρει το γένι ως βασικό χαρακτηριστικό της Γοργούς. LIMC IV, I. Krauskopf 1988, λ. Gorgo, 289 αρ. κατ. 4. Βλ. και Μαρινάτος 1927-1928, 19. Για την αμφιξουαλικότητα της Γοργούς: Napier 1986, 89-90.

[488] Δύο από τις πήλινες μάσκες θεωρήθηκε από τον Dickins, ο οποίος αποδέχτηκε την παλαιότερη ταύτιση (Bosanquet, R.C. 1905-1906. "The Cult of Orthia as Ilustrated by the Findings", *BSA* 12, 331-343) πως εικονίζουν γηραιά γυναίκα με γένια, η XLVII.1 και η XLVIII.3, η τελευταία έχει και φαβορίτες. Dickins 1929, 166-167 πίν. XLVII.1 και XLVIII.3. Πιο πρόσφατα ο Jameson φέρνοντας ως παράδειγμα τη Γοργώ με τα γένια, ενίσχυσε την άποψη του Bosanquet. Jamemson 2014, 31. Για τις πήλινες μάσκες του ιερού της Ορθίας και Pickard-Cambridge 1962, 163 κ.ε. Napier 1986, 47-53.

[489] Ανήκει σε αυτό το εργαστήριο για τους παρακάτω λόγους. Το σχήμα του προσώπου της μορφής μοιάζει πολύ με εκείνης που παίζει αυλό στην παράσταση ενός εκ των θραυσμάτων της α' όψης του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου **(Η67 εικ. 179)**. Τα προς τα πίσω λεπτά και αλύγιστα

εικονίζεται μια μορφή με ανδρικά γεννητικά όργανα, αλλά γυναικείο στήθος -όπως συμβαίνει και στον Κοιμώμενο Ερμαφρόδιτο- και γυναικεία κόμμωση να τρέχει φέροντας στο κεφάλι έναν ασκό πιθανότατα γεμάτο κρασί προς μία τράπεζα πάνω στην οποία στέκεται ένας χους. Η υπόθεση πως το παράξενο αντικείμενο στο κεφάλι είναι ασκός ενισχύεται από το γεγονός πως η παράσταση κοσμεί έναν χου, αγγείο που χρησιμοποιείται κυρίως για τη μεταφορά κρασιού συχνά κατά τη γιορτή των Ανθεστηρίων και από το ότι ακόμα ένας εικονίζεται στην ίδια την παράσταση.[490] Η μεταφορά ασκού στο κεφάλι είναι εξαιρετικά σπάνια στην ελληνική αγγειογραφία.[491] Η μεγάλη κοιλιά ως μέρος αυτού του ανδρόγυνου σώματος ανακαλεί μεν την κωμαστική παράδοση, παραπέμπει σε συνάρτηση με το πλούσιο στήθος σε γυναίκα ευρισκόμενη σε κατάσταση κύησης. Το φέρον αντικείμενο, που αν δεν είναι ασκός θα μπορούσε να είναι κάποιου είδους άρτος ή κανούν, σε συνδυασμό με το ότι μεταφέρεται από μία μορφή με μεγάλη κοιλιά προσομοιάζει του αρχαϊκού ειδωλίου νάνου της Σάμου, που φέρει στο κεφάλι κανούν με φαγητά, προκειμένου να θρέψει με αυτά τα υπό την προστασία του παιδιά.[492] Η δηλωμένη με την εγχάραξη πέους αμφισεξουαλικότητα της μορφής την καθιστά φορέα ευγονικών νοημάτων, όπως ήταν και νάνοι. Αυτά τονίζονται περαιτέρω αν πάνω στο κεφάλι φέρει άρτο ή κανούν το οποίο θα χρησιμοποιούταν για τη μεταφορά άρτων.

Αρχαιότερή της είναι η απεικόνιση γυναίκας με μεγάλο στήθος, κοιλιά και ανδρικό μόριο σε στύση, δεμένης σε φοίνικα και υποβαλλόμενης σε βασανιστήρια από σατύρους στην αττική μελανόμορφη λήκυθο 1129 του ΕΑΜ. Ταυτίζεται με τη Λάμια, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Το αγγείο βρέθηκε στην Ερέτρια και αποτελεί σπάνιο αγγειογραφικό δείγμα ερμαφροδιτισμού των αρχών του 5ου αι. π.Χ. Η ταύτιση της ανδρόγυνης αυτής μορφής με τη Λάμια στηρίζεται σε χωρίο του Αριστοφάνη, στο οποίο γίνεται αναφορά στην ερμαφρόδιτη φύση της.[493] Με ένα τέτοιο μυθικό τέρας σχετίστηκε η παρεμφερής αμφισεξουαλική μορφή του βοιωτικού χου από την Patera.[494]

Το περιβάλλον στο οποίο τοποθετείται και η εν κινήσει απεικόνισή της

σχεδιασμένα χέρια της απαντώνται στην ιθυφαλλική μορφή της α' όψης του καβιρικού σκύφου της Θήβας Κ1244+1509 **(Η41 εικ. 144)**. Το κόσμημα που ελάχιστο σώζεται στον λαιμό του αγγείου, μάλλον άμπελος, ενισχύει την απόδοση στο εν λόγω εργαστήριο.

[490] Ο χους πάνω σε τράπεζα είναι σύνηθες μοτίβο της σχετικής αττικής εικονογραφίας BAPD 15887, 16307, 10224. Το ίδιο υπάρχει και στον αττικού μικρού μεγέθους χου (6 εκ.), που βρέθηκε στο Καβίριο ΚΗ Ι, 86 πίν.22.2 και πίν. 40.14. Πάνω στην τράπεζα εικονίζονταν και δύο άσπρα αβγά, γλυκίσματα ή μήλα σύμφωνα με τη Bruns. Το αγόρι που στέκεται μπροστά της υψώνει και με τα δύο του χέρια δύο άλλα, ένα στο ένα και ένα στο άλλο.

[491] Απαντά ακόμη μια φορά στον αττικό ερυθρόμορφο σκύφο με αρ. ευρ. 138 του Μαλιμπού (BAPD 10146). Τον ασκό φέρει στο κεφάλι, χωρίς να τον στηρίζει με τα χέρια, όπως και στη βοιωτική περίπτωση, ένα κορίτσι, πιθανόν σκλάβα.

[492] Βλ. παραπάνω σημ. 436. Για ανεξάρτητα πήλινα κάνιστρα ή λίκνα με αρτοσκευάσματα που βρέθηκαν σε ιερά και τάφους βλ. Sinn 1983, 87-88 εικ. 6. Για τα πολυάριθμα που βρέθηκαν στο ιερό της Δήμητρας και της Κόρης στην Κόρινθο και χρονολογούνται από τις αρχές του 6ου αι. μέχρι και τον 2ο αι. π.Χ βλ. Brumfield, A. 1997. "Cakes in the Liknon: Votives from the Sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth", *Hesperia* 66, 147-172.

[493] Αριστ. *Ειρ.* 758: *Λαμίας ‹δ'› ὄρχεις ἁπλύτους*. Για την ανδρόγυνη φύση της Λάμιας βλ. Patera 2015, 42-45. Με την ίδια τη Λάμια είχε ταυτιστεί πολύ νωρίτερα: Mayer 1891.

[494] Patera 2015, 64. Το ανδρόγυνο σε συνάρτηση με το γυμνό σώμα ήταν οι λόγοι για την ταύτιση με κάποιο μυθικό ον.

προέρχεται από την αττική εικονογραφική παράδοση των χοών, ιδιαίτερα έναν χου ύψους 8 εκ., ο οποίος εικονίζει ένα παιδί να τρέχει προς μία τράπεζα, πάνω στην οποία στέκεται ένας χους. Χρονολογείται μεταξύ 420-410 π.Χ.[495] Η άντληση στοιχείων από την ταυτιζόμενη με τη Λάμια μορφή, που αποτελούσε ένα παιδικό παραμυθικό τέρας, και από την εικονογραφία χόων, σχετικών με τα Ανθεστήρια φανερώνουν την αναφορά της βοιωτικής εικόνας σε παιδικό κοινό.

Στην πυξίδα Van Branteghem του εργαστηρίου Z. του Καβίρου εικονίζονται μεταξύ άλλων δύο μορφές Νικών και μία ενός Έρωτα **(Η85 εικ. 68α)**. Το κεφάλι της πρώτης από αριστερά Νίκης μοιάζει ανδροπρεπές -πρβλ. εκείνο του πρώτου από δεξιά ανακεκλιμένου άνδρα του σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)**-, ενώ το σώμα καθόλα γυναικείο. Τα κοντά της μαλλιά και τα αδρά χαρακτηριστικά του προσώπου έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τον ανεμίζοντα θηλυκό μακρύ της χιτώνα καθιστώντας την ανδρόγυνη. Ερμαφρόδιτη είναι και η μορφή του Έρωτα, η οποία έχει γυναικεία κόμμωση και μικρά κοριτσίστικα χαρακτηριστικά, αλλά ανδρικά γεννητικά όργανα.[496] Οι φτερωτές αυτές μορφές πλαισιώνουν ένα αγόρι που οδηγεί ένα άρμα, το οποίο σέρνουν δύο αίγες. Αυτό συνδέεται, όπως θα φανεί παρακάτω, με την εικονογραφία των Ανθεστηρίων, όπως ακριβώς και ο χους 1721 του ΕΑΜ. Οι αμφισεξουαλικές μορφές της καβιρικής εικονογραφίας σχετίζονται, επομένως, με τον κόσμο των παιδιών, όπως τα πήλινα ειδώλια νάνων της αρχαϊκής περιόδου.

Στη βοιωτική ειδωλοπλαστική της κλασικής περιόδου το πήλινο ειδώλιο του ιματιοφόρου νάνου 10336/2 του ΕΑΜ από το Καβίριο φέρει χαρακτηριστικά και των δύο φύλων **(ΙΓ11 εικ. 119)**. Από τον Winter συγκαταλέχθηκε μεταξύ των γυναικείων γκροτέσκων ειδωλίων σημειώνοντας πως έχει γυναικεία κόμμωση. Έτσι ερμηνεύτηκε ο «φρυγικός» του σκούφος. Ο Himmelmann θεώρησε τη μορφή ανδρική παρ'ότι, όπως εκείνος αναφέρει, ο σκούφος είναι στοιχείο, που συναντάται μόνο σε γυναικείες.[497] Η άποψη ταιριάζει με το ότι είναι αγένεια. Ο Schmaltz παρά το γεγονός πως δεν πήρε ξεκάθαρη θέση ως προς το φύλο της, την ερμήνευσε ως παρωδία κάποιου μυθικού ήρωα και παραλλήλισε τον σκούφο του με εκείνο των τρελών του Μεσαίωνα.[498] Παρόμοια περίπτωση αποτελεί και το ειδώλιο δύσμορφου ιματιοφόρου με «φρυγικό» σκούφο 465 του ΕΑΜ από τη Δόμβραινα **(ΙΓ12 εικ. 118)**, το οποίο ο Winter συγκατέλεξε στα ανδρικά, κάνοντας ιδιαίτερη αναφορά στο πρόδηλο ανδρικό του φύλο, παρ'ότι από τη Martha καταγράφηκε ως θηλυκό.[499] Η στάση των ειδωλίων

---

[495] Με αρ. ευρ. 74930. BAPD 14531.

[496] Το εύσαρκο σώμα του Έρωτα με τη γυναικεία κόμμωση και τα ανδρικά γεννητικά όργανα απαντάται και στην αγγειογραφία της Κάτω Ιταλίας του 4ου αι. π.Χ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του μεταλλίου της απουλικής ερυθρόμορφης λεκανίδας της Ν. Υόρκης με αρ. ευρ. 96.18.30 του 340-320 π.Χ. LIMC III, Η. Cassimatis 1986, λ. Eros 872-873 αρ. κατ. 234a.

[497] Δεν δίνει σημασία ή δεν γνωρίζει το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο του ΕΑΜ 465 από τη Δόμβραινα, που είναι ανδρικό με «φρυγικό» σκούφο **(ΙΓ12 εικ. 118)**.

[498] Winter III2 1903, 462 εικ. 6. ΚΗ V, "*Narrenkappe*" 116, 122. Himmelmann 1994, 96.

[499] Martha, J. 1880. *Catalogue des figurines en terre cuite du Musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris, 80 αρ. κατ. 424. Περιγράφηκε, μάλιστα, με τη χειρονομία με την οποία εικονίζεται το πήλινο ειδώλιο της Βουδαπέστης Τ.314 **(ΙΓ39 εικ. 120)**, την ανάσυρση του ενδύματος και την επίδειξη του αιδοίου. Η τελείως λανθασμένη περιγραφή της στάσης του ειδωλίου 465 του ΕΑΜ αλλά και η παράξενη σύμπτωση της ομοιότητας του περιγραφόμενου ειδωλίου με εκείνο της Βουδαπέστης υποδεικνύει πως μάλλον στο ΕΑΜ υπάρχει ή υπήρχε ακόμα ένα ίδιο με το προαναφερθέν ειδώλιο, με το οποίο μπερδεύτηκε το πήλινο από τη Δόμβραινα και καταγράφηκε στη θέση του με τον δικό του

των ιματιοφόρων με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά από το δεξί στήθος και το αριστερό παράλληλο προς τον κορμό -και όχι πάνω στην κοιλιά, όπως στα γυναικεία βοιωτικά ειδώλια με παρόμοια χαρακτηριστικά της Βουδαπέστης **(ΙΓ39 εικ. 120)** και της εταίρας από τη Χαϊδελβέργη[500]- το γερμένο προς τα δεξιά κεφάλι, τα βλαισά πόδια, που, όπως σημειώθηκε παραπάνω, συγγενεύουν με την απόδοση της ανδρικής μορφής του καβιρικού σκύφου του Β.74 του Kiel **(Η77 εικ. 83)**, η απουσία επιβλήματος στο κεφάλι και τέλος το γένι στο πιγούνι που παρατήρησε ο Hamdorf σε σχεδόν ίδιο με το 10336/2 του ΕΑΜ βοιωτικό ειδώλιο του Μονάχου **(ΙΓ60)** συνηγορούν υπέρ της άποψης πως το φύλο που επικρατεί στη μορφή είναι το ανδρικό. Δεν μπορεί να παραβλεφθεί, ωστόσο, το ηβικό τρίγωνο που σχηματίζεται ανάγλυφα κάτω από το ιμάτιό της, όπως και στο 465 του ΕΑΜ και σε εκείνο του Μονάχου. Στις υπόλοιπες ιματιοφόρες γκροτέσκες μορφές του Καβιρίου αυτό το χαρακτηριστικό απουσιάζει. Απαντά μόνο σε εκείνες των ιματιοφόρων νάνων. Λόγω αυτού κατατάσσονται στις αμφισεξουαλικές του Καβιρίου και της αρχαίας βοιωτικής τέχνης.[501]

Η ενσωμάτωση δύο φύλων σε ένα σώμα προσδίδει στις μορφές υβριδικό χαρακτήρα, ο οποίος συμφωνεί με τη μεταμορφωτική διαδικασία των διαβατήριων τελετών του Καβιρίου.[502] Ανδρόγυνο σώμα θεωρείται εκείνο των εφήβων.[503] Μυθικές ή ιστορικά καταγεγραμμένες παρενδυσίες στο πλαίσιο της ωρίμανσης ή της ηλιακής εξέλιξης ενός παίδα ή ήρωα στόχευαν στη μεταμφίεσή του στο άλλο φύλο και επομένως στη συνύπαρξη θηλυκών και αρσενικών στοιχείων.[504] Για την πραγμάτωση της μεταμόρφωσης-αλλαγής προϋποτίθεται μια ολοκλήρωση, η οποία επιτυγχάνεται με την ένωση δύο αντιθέτων και συμπληρωματικών. Η έννοια του ανδρόγυνου

αριθμό ευρετηρίου. Υπέρ αυτού συνηγορεί το γεγονός πως η Martha δεν αναφέρει τον τόπο προέλευσης του ειδωλίου, παρ'ότι στα αρχεία του μουσείου είναι καταγεγραμμένος. Το γεγονός πως συγκαταλέχθηκε μεταξύ των βοιωτικών ισχυροποιεί την απόδοση του ειδωλίου της Βουδαπέστης σε βοιωτικό εργαστήριο. Ίδιου τύπου ειδώλιο με εκείνο της Βουδαπέστης υπήρχε και στην ιδιωτική συλλογή Rayet: Rayet, O. 1886. *Catalogue de la collection d'antiquités de M.O. Rayet*, Paris, 11 αρ. κατ. 24.

[500] Green 2014, 340 εικ. 13.10.

[501] Πρβλ. το ανδρόγυνο σύμφωνα με τον Robinson λόγω του προεξέχοντος στήθους πήλινο ειδώλιο γελοίου ανακεκλιμένου που βρέθηκε στο ανατολικό νεκροταφείο της Ολύνθου του α' μισού του 4ου αι. π.Χ και θεωρήθηκε συγγενικό με εκείνο του Πολύφημου του Καβιρίου. Olynthus VII, 84-85 αρ. κατ. 327 πίν. XI. Ενδιαφέρον είναι, επιπλέον, ότι παρά το γεγονός πως ο σκούφος, που εικονίζονται να φορούν τα ανδρόγυνα ειδώλια, χαρακτηρίζεται ως φρυγικός σε μεταγενέστερες πηγές και Φρύγες ονομάζονταν και οι Τρώες, οι Φρύγες της κλασικής περιόδου και γενικά η εμφάνισή τους θεωρούνταν σε αυτήν την περίοδο γυναικωτοί (γύννιδες). Konstantakos 2000, 105-106.

[502] Delcourt 1958, 71-72.

[503] Huysecom-Haxhi 2015, 81. Είναι, επίσης χαρακτηριστικό πως οι ανδρόγυνοι ταυτίζονταν με τους αστράτευτους, οι οποίοι συνήθιζαν να ντύνονται και να συμπεριφέρονται ως γυναίκες. Με το θέμα ασχολήθηκε και ο κωμωδιογράφος Εύπολις με το έργο: *Ἀστράτευτος ἢ Ἀνδρόγυνοι*.

[504] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Αχιλλέας, τον οποίο παρέδωσε στην ηλικία των εννέα ετών η Θέτιδα παρέδωσε στον Λυκομήδη τον βασιλιά των Δολόπων στη Σκύρο ντυμένο με γυναικεία ενδύματα, προκειμένου να τον προφυλάξει από τον μελλούμενο θάνατό του. Απολλ. *Ιστ. Βιβλ.* 3.13.8. Bremmer 1978, 7. Ο μύθος εικονιζόταν σε τοιχογραφία οικήματος αριστερά των Προπυλαίων από τον Πολύγνωτο και ήταν επομένως γνωστός τον 5ο αι. π.Χ. Παυσ. 1.22.6. Στα αττικά Οσχοφόρια, γιορτή προς τιμήν του Διονύσου, δύο αγόρια που προΐσταντο της πομπής φορούσαν γυναικεία ρούχα. Πλουτ. *Θησεύς* 23.2-5. Βλ. περισσότερα Delcourt 1958, 33-50. Vidal-Naquet 1986, 115-116. Csapo 1997, 263. Miller 1999, 242-243. Η ιστορία του Πενθέα στις *Βάκχες*, στην οποία φορά ένδυμα μαινάδας, θεωρείται πως έχει στοιχεία διαβατήριων τελετών. Segal 1978, 137-138, 141. Zeitlin 1990, 66-67.

περιέχει την ιδέα του γόνιμου, που πρόκειται να δημιουργήσει ένα άλλο σώμα.[505] Είναι άκρως καρναβαλική καθότι προκύπτει από τη σύνδεση δύο ανομοίων, ενώ δύναται τις περισσότερες φορές να προκαλέσει γέλιο.[506] Στον κόσμο του παραμυθιού το ανδρόγυνο παρουσιάζεται με τη μορφή άνδρα, που κατέστη έγκυος μέσω πόσης ή βρώσης. Σε αυτόν ανήκει και το μοτίβο του ερμαφρόδιτου πυγμαίου.[507] Οι αμφισεξουαλικές μορφές νοούμενες ως μεθοριακές ή και τερατώδεις ευδοκιμούν ποικιλοτρόπως και πρώιμα -καθότι ο απεικονίσεις του Ερμαφρόδιτου είναι γνωστές μόνο από την ελληνιστική περίοδο και εξής-[508] σε σχέση με τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο στην καβιρική τέχνη, παρ'ότι αποτελούν μοτίβο επείσακτο από την Ανατολή.[509]

ΙΙ. Ο αντιήρωας και το αντι-ιδανικό

Η συμμετοχή σε μακροχρόνιους πολέμους, στο κυνήγι, η θηριοκτονία, η επίτευξη άθλων και η εν γένει υπέρβαση των ανθρώπινων ορίων χρίζουν ένα πρόσωπο ήρωα. Αυτός συγκεντρώνει ιδιότητες εναρμονισμένες με την έννοια του ιδανικού. Η αρετή αλλά και το ιδεώδες σώμα είναι τα δύο κύρια χαρακτηριστικά του, η *καλοκαγαθία*.[510] Στην αρετή συμπυκνώνονται στοιχεία σχετικά με υψηλά φρονήματα, όπως η γενναιότητα, η αυτοθυσία και η πολυμηχανία. Η σωματική ρώμη και το κάλλος αποτελούν προέκτασή της συμπληρώνοντας τη διττή φύση του αρχαιοελληνικού ιδανικού, η κατάκτηση του οποίου ήταν το κατώφλι για την αθανασία. Στον αντίποδα του βρίσκεται η εικόνα του αντιήρωα, που είναι ταιριαστός με το καρναβαλικό

[505] Για τις διάφορες φιλοσοφικές και λατρευτικές πτυχές του ανδρόγυνου στην αρχαία και μεσαιωνική εποχή αλλά και τον συμβολισμό του στη μαγεία βλ. Delcourt 1958, 104-129.

[506] Το ανδρόγυνο ως γκροτέσκο: Μπαχτίν 2017 (1965), 375. Για το ότι προκαλεί γέλιο εγγεγραμμένο στο πλαίσιο των εφηβικών τελετών βλ. τον Διόνυσο στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη: Lada-Richards 1999, 23-26, 70. Tsoumpra 2020. (όπου γίνεται έμμεση αποδοχή της περί διαβατήριων τελετών άποψης στους *Βατράχους*, εφόσον υποστηρίζεται πως ο Διόνυσος παρότι αρχικά θηλυπρεπής καταφέρνει στο τέλος του έργου να ωριμάσει σεξουαλικά και να ταυτιστεί με ανδρικές έννοιες). Ως προσβολή: Πλατ. *Συμπ.* 189e.

[507] Ο εγκυμονών άνδρας προέρχεται από την αρχαία αιγυπτιακή μυθολογία. El-Shamy 2005, 57-63. Για τους ερμαφρόδιτους πυγμαίους: Thompson, S. 1955. *Motif-Index of Folk-Literature, Revised and Enlarged Edition (A to Z)*, Indiana, F547.2.1. †F547.2.1.

[508] LIMC V, A. Ajootian 1990, λ. Hermaphroditos, 271-285.

[509] Τα από την Ανατολή ερχόμενα αρχαϊκά πήλινα ειδώλια νάνων, τα οποία είχαν αιγυπτιακά πρότυπα. Οι πήλινες μάσκες της Ορθίας Αρτέμιδος πιστεύεται πως έχουν επηρεαστεί από αντίστοιχες πολύ παλαιότερες Βαβυλωνιακές και Φοινικικές. Carter 1987, 360-379. Κορυφαίο εξαιτίας της μνημειακότητας του παράδειγμα αποτελεί το λατρευτικό άγαλμα της Αρτέμιδος Εφεσίας, που είναι γνωστό από ρωμαϊκά αντίγραφα και θεωρείται ότι αναπαράγει την εικόνα ενός ξύλινου αρχαϊκού. Τα πολλαπλά ωόσχημα κοσμήματα του θώρακα του αγάλματος έχουν ερμηνευθεί κατά καιρούς ως όρχεις ταύρου. Σε αυτό, πιστεύεται πως συγκεντρώνονται σύμβολα σχετικά με την εκεί μυστηριακή λατρεία, ιερό έμβλημα της οποίας ήταν, σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία, η ανδρόγυνη μορφή της Αρτέμιδος. Στην ύστερη αρχαιότητα ερμηνεύτηκαν ως στήθη και για αυτό αποδόθηκε στην Αρτέμιδα Εφεσία το προσωνύμιο "Multimammia". Η ερμηνεία αυτή, ενώ υιοθετήθηκε από κάποιους σύγχρονους ερευνητές, θεωρείται πια λανθασμένη, αφού στον εν λόγω διάκοσμο δεν υπάρχουν θηλές. Portefaix 1994, 61-71. Για τις παραπομπές στις αρχαίες πηγές σχετικές με την παραπάνω άποψη και για την καταγραφή άλλων σύγχρονων. Αυτόθι, 63-64 σημ. 16. Για την άποψη πως πρόκειται για μια αρχαία μορφή αιγίδας βλ. Morris 2001, 135-150. Ο ερχόμενος από την Ανατολή Διόνυσος ήταν θηλύμορφος. Ευρ. *Βάκχ*. 353.

[510] Dover 1974, 41-45. Sulosky Weaver 2019, 163. Nagy 2021.

πνεύμα και μπορεί για αυτό να συνταυτιστεί με «καρνάβαλο»,[511] δρώντας τις περισσότερες φορές ως γελωτοποιός.

Αν σκοπός του ήρωα είναι υψηλό, το δύσκολο, το άφταστο αντιπροσωπεύοντας το πνεύμα, τότε ο αντιήρωας σχετίζεται με το χαμηλό, το εύκολο, το ακόλαστο και είναι στενά συνδεδεμένος με την ύλη. Αποτέλεσμα της επίτευξης των κατορθωμάτων του ήρωα είναι η ευδαιμονία, το κλέος ή η αποθέωση. Από την άλλη πλευρά, ο αντιήρωας ενδιαφέρεται μόνο για το εφήμερο.[512] Η υπέρμετρη αγάπη για το φαΐ, το ποτό, τη συνουσία και το γλέντι υποδηλώνουν την ετερότητά του προς τις υψηλές αρχαιοελληνικές αξίες.[513] Ο ήρωας προκαλεί δέος, είναι παράδειγμα προς μίμηση, άξιος θαυμασμού ακόμα και λατρείας.[514] Ο αντιήρωας είναι μόνο αντικείμενο γέλιου. Όπως στην περίπτωση του ήρωα η εσωτερική ομορφιά βρίσκει αντίκρισμα και στην εξωτερική, κάνοντας τον να συγγενεύει με τους θεούς, έτσι και τα εξωτερικά στοιχεία του αντιήρωα σμίγουν πολλές φορές με τα εσωτερικά.[515] Η ασχήμια, η δειλία, η ιδιοτέλεια, η αδεξιότητα και η ανοησία είναι τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του.

Παράταιρος μοιάζει ένας τέτοιος στην *Ιλιάδα*, σε ένα έπος γεμάτο μεγάλους ήρωες όπως ο Αχιλλέας, ο Οδυσσέας και ο Αγαμέμνονας. Ο Θερσίτης ήταν ο ασχημότερος από όσους πήγαν στην Τροία, στραβοπόδης, χωλός, καμπούρης και φαλακρός με οξύληκτο κεφάλι. Η δυσμορφία του συνοδευόταν από κακούς τρόπους και αμετροέπεια.[516] Ο Πλάτων στον μύθο του Ηρός υπερτονίζει το γελοίο του χαρακτήρα του, αποκαλώντας τον γελωτοποιό, ιδιότητα που μάλλον έπαιξε ρόλο σημαντικό στην επόμενη μετενσάρκωσή του ως πιθήκου.[517] Οι δύο κύριοι επικοί ήρωες, ο Αχιλλέας και ο Οδυσσέας, τον μισούν, διότι καταφερόταν συνεχώς εναντίον

[511] Καρνάβαλος όχι με την έννοια του μασκαρεμένου αλλά εκείνης που νοηματοδοτείται από τη θεωρία του Μπαχτίν. Ο μπαχτινικός καρνάβαλος επιδιώκει με τη συμπεριφορά του να ανατρέψει την καθιερωμένη τάξη, συμπεριφέρεται ανάρμοστα και οι πράξεις του αντιστρατεύονται τους αξιακούς κώδικες του εκάστοτε διαμορφωμένου καθωσπρεπισμού. Η εμφάνισή του υπόκειται σε πολλές περιπτώσεις στην αισθητική του γκροτέσκου. Εξαιτίας αυτών των ιδιαίτερων γνωρισμάτων του, διαφέρει από το υπόλοιπο ανθρώπινο σύνολο, με το οποίο επιδιώκει να συνδεθεί μέσω του γέλιου, που προκαλεί άλλες φορές ακούσια άλλες ηθελημένα.

[512] Η έννοια του χρέους στην αρχαία κωμωδία είναι εκείνη που διαχωρίζει τον ήρωα από τον αντιήρωα. Στην προαριστοφανική κωμωδία, κυριαρχεί ο αντιήρωας, τον οποίο εξαιτίας της ανικανότητάς του να το εκπληρώσει. Ο Αριστοφάνης φέρνει στο προσκήνιο τον κωμικό «ήρωα», που παρά τη γελοία φύση του πετυχαίνει τον σκοπό του. Κωνσταντάκος 2021. Για τον τελευταίο βλ. και Carrière 1983, 119-132.

[513] Sutton 2000, 181.

[514] Ο Αίας στην *Ιλιάδα* (7.208-218) κατεβαίνει στον πόλεμο τρομερός σαν τον θεό του πολέμου, κάνοντας τους εχθρούς του να τρέμουν.

[515] Εξαίρεση αποτελούν ο Σωκράτης, που έμοιαζε με σάτυρο, ο δυσειδής Αίσωπος και ο Περικλής με το μακρόστενο κεφάλι, οι οποίοι παρότι άσχημοι ήταν σοφοί ή ικανοί στο είδος τους. Πλατ. *Συμπ.* 215a. Πλουτ. *Περ.* 3.2. Zanker 1996, 33-39. Lissarrague 2000, 136. Lissarrague 2013, 243-245. Sulosky Weaver 2019.

[516] Ομ. *Ιλ.* 2. 216-221.

[517] Πλ. *Πολ.* 10.620c. McDermott 1938, 116. Ο Halliwell στηριζόμενος σε αυτό το χωρίο και στο 215 της *Ιλιάδας*, στο οποίο αναφέρεται πως ο απρεπής λόγος του Θερσίτη απέβλεπε στο γέλιο του στρατού, υποστήριξε ότι ο Θερσίτης αποτελούσε τον γελωτοποιό του στρατεύματος των Αχαιών, διότι με το παρουσιαστικό και την επιδιωκόμενη από αυτόν γελοιοποίηση του Αγαμέμνονα κάνει το στράτευμα να γελάσει. Halliwell 2008, 71. Ο Χρονόπουλος αμφισβήτησε αυτήν την άποψη θεωρώντας πως ο λόγος του είναι καθαρά επιθετικός και η επιδίωξη του να κάνει το στράτευμα να γελάσει μέσα από αυτόν αποτυγχάνει. Χρονόπουλος 2017β, 48-50.

τους. Ο τελευταίος, μάλιστα, τον ξυλοκόπησε με το χρυσό του σκήπτρο στη ράχη και στον ώμο όταν η προκλητική του αυθάδεια τον έφτασε μέχρι το σημείο να κακολογήσει τον ίδιο τον Αγαμέμνονα, τον βασιλιά των Αχαιών, κάνοντας έτσι τους υπόλοιπους άνδρες του στρατεύματος να ξεσπάσουν σε γέλια και τον Θερσίτη σε κλάματα.[518] Ένας γνήσιος καρνάβαλος θα πρέπει να θεωρηθεί ο Θερσίτης. Η αποσιώπηση του πατρώνυμου, της καταγωγής και της θέσης του στη στρατιωτική ιεραρχία συνεπάγεται απουσία ταυτότητας.[519] Εκτός από την ασχήμια του και τη δυστροπία του, που τον διακρίνουν από τους υπόλοιπους άνδρες, η επικριτική του ρητορεία έχει ως στόχο όχι μόνο να πλήξει αλλά και να ανατρέψει την ηρωική επική τάξη.[520] Με τον δηκτικό του λόγο θέλει να «εκθρονίσει» τον βασιλιά. Επιθυμεί μέσα από αυτόν να κάνει τους στρατιώτες να γελάσουν, το καταφέρνει, ωστόσο, μόνο μέσα από την πικρή γελοιοποίησή του. Ο ψόγος που εισπράττει και ο ξυλοδαρμός του ενισχύουν την καρναβαλική του ιδιότητα.[521] Η περιγραφή της διάνοιξης πληγής από το χτύπημα με το σκήπτρο του Οδυσσέα (*Ιλ.* 266) και η αντίθεση της συναισθηματικής κατάστασης μεταξύ του Θερσίτη και των στρατιωτών (κλάμα-γέλιο) δημιουργούν εικόνες γκροτέσκες και αμφίθυμες αντίστοιχα.

Το αντίθετο της πολυμηχανίας, η αμηχανία, η παντελής έλλειψη ικανότητας για κάτι χρήσιμο δηλαδή, ήταν το βασικό ίδιον της προσωπικότητας του Μαργίτη, ενός ανίδεου πολύξερου, απογόνου πλούσιας οικογένειας, μα τόσο ανάξιου για κάτι σημαντικό ώστε να γίνεται γελοίος. Ο Μαργίτης αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο του ομώνυμου εύθυμου έπους αρχαϊκής εποχής, που σώζεται αποσπασματικά και αποδίδεται από τον Αριστοτέλη στον Όμηρο ως προδρομικό έργο της κωμωδίας.[522]

Η Ιάμβη, στον Ομηρικό Ύμνο της Δήμητρας είναι μια γυναίκα στον οίκο του βασιλιά της Ελευσίνας Κελεού, που καταφέρνει να κάνει τη βυθισμένη στο πένθος λόγω του χαμού της κόρης της Περσεφόνης στον Άδη Δήμητρα να γελάσει λέγοντάς της αδιάντροπα αστεία.[523] Η θεά δεν πίνει, δεν τρώει και δεν γελάει, ενώ έχει απομονωθεί από τους θεούς και τριγυρνά στην Ελευσίνα ως θνητή, με αποτέλεσμα η γη να μαραζώνει. Η αλλαγή της στάσης της οφείλεται στην Ιάμβη. Στο εν λόγω κείμενο δεν υπάρχει καμία αναφορά σχετική με την ταυτότητά της. Το όνομά της εμφανίζεται παρθενικά στον Ομηρικό Ύμνο μη ευρισκόμενο σε επιγραφές.[524] Από

---

[518] Ομ. *Ιλ.* 2.246-277. Halliwell 2008, 69-77.

[519] Χρονόπουλος 2017β, 46. Η μη αναφορά τους αποτελεί εξαίρεση, εφόσον αυτά τα στοιχεία δίνονται για κάθε επώνυμο επικό πρόσωπο.

[520] Χρονόπουλος 2017β, 51-52.

[521] Έχει προταθεί ότι το όνομα του Θερσίτη προκύπτει ετυμολογικά από τη λέξη *θέρσος/θάρσος* η οποία συνδέεται με τον ψόγο. Βλ. Halliwell 2008, 70. Χρονόπουλος 2017β, 46 σημ. 5 με βιβλιογραφικές αναφορές.

[522] Αρ. *Ποιητ.* 1448b.24. Bertolin Cebrián 2008, 23-37.

[523] Ομ. Υμν. Δήμ. 195-205. Ο' Higgins 2003, 37-57. Ο Χρονόπουλος υιοθετεί την άποψη πως τα αστεία δεν σχετίζονται με αισχρολογία, όπως έχει πολλάκις υποτεθεί, διότι κάτι τέτοιο δεν προκύπτει από το κείμενο. Χρονόπουλος 2017στ, 620-621.

[524] Πρώιμες και οψιμότερες πηγές αποδίδουν σε αυτό την παραγωγή των λέξεων *ίαμβος* και *ιαμβίζω*, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για ένα είδος ποίησης, το οποίο χαρακτηρίζεται από σκωπτισμό. Η σχέση τους οφείλεται στους χλευασμούς και στα σκώμματα της Ιάμβης μέσα από τα οποία κατάφερε να κάνει τη Δήμητρα να γελάσει. Αυτός ο λεκτικός συσχετισμός δεν μπορεί, ωστόσο, να τεκμηριωθεί. Ο Χρονόπουλος συμπεραίνει πως εφόσον η λέξη *ίαμβος* εμφανίζεται πρώτη φορά στην ποίηση του Αρχίλοχου τον 7ο αι. π.Χ, είναι ασφαλές να υποτεθεί πως το ακροατήριο του ύμνου στη Δήμητρα μπορούσε να κάνει τον συσχετισμό μεταξύ της Ιάμβης και του συγκεκριμένου σκωπτικού είδους

μεταγενέστερες πηγές γίνεται γνωστό πως η Ιάμβη είναι μία απαίδευτη Αθηναία γριά με χοντρούς τρόπους ή μια Θράσσα αθυρόστομη δούλη της Μετάνειρας, γυναίκας του Κελεού, είτε μια γριά που ζει στην Ελευσίνα και με τα σκώμματά της φέρνει το χαμόγελο στα θεϊκά χείλη.[525] Μυθική καταγωγή της αποδίδει ο ιστορικός του 4ου-3ου αι. π.Χ Φιλόχορος, σύμφωνα με τον οποίο γονείς της ήταν ο Πάνας και η Ηχώ, ενώ η ίδια ήταν σκλάβα της Μετάνειρας.[526] Το γήρας ή η δουλεία, λοιπόν, είναι δύο καταστάσεις, μέσα στις οποίες εγγράφεται η Ιάμβη σε όλες περιπτώσεις. Στον ύμνο γίνεται λόγος στη χαρά που θα προσφέρει και στο μέλλον στη Δήμητρα.[527] Η υπονοούμενη συναφής με το γέλιο μελλοντική τους σχέση συνδέθηκε με τελετές των Ελευσινίων Μυστηρίων, αν και η μοναδική μαρτυρία για αυτήν είναι ο Ομηρικός Ύμνος. Οι *γεφυρισμοί*, στους οποίους εξαπολύονταν σκώμματα στους λατρευτές που πορεύονταν από την Αθήνα προς την Ελευσίνα, περνώντας πάνω από γέφυρα ή γέφυρες του Κηφισού, ήταν μία τελετή η οποία θεωρείται λατρευτικό αποκύημα του επεισοδίου μεταξύ της Δήμητρας και της Ιάμβης.[528] Το ίδιο παραδίδεται από τον Απολλόδωρο για το τελετουργικό των Θεσμοφορίων, στο οποίο γυναίκες αντάλλασσαν καυστικούς αστεϊσμούς μεταξύ τους.[529] Επιβεβαιωμένη από επιγραφές είναι, αντίθετα, η λατρευτική υπόσταση της Βαυβούς στο πλαίσιο τελετών, όχι των Ελευσινίων, της Δήμητρας.[530] Στην αρχαία γραμματεία το όνομά της σχετίζεται με την ορφική λατρεία. Σε απόσπασμα που σώζεται από τον Κλήμεντα Αλεξανδρέα και τον Αρνόβιο, η Βαυβώ παίζει τον ρόλο, που κατέχει η Ιάμβη στον Ομηρικό Ύμνο.[531] Δεν είναι, όμως, υπηρέτρια, αλλά η κυρία του οίκου, γηγενής Ελευσίνια. Από τον Ασκληπιάδη από την Τράγιλο μεταφέρεται η παράδοση πως η Βαυβώ ήταν γυναίκα του Δυσαύλη και μητέρα της Μίσης, η οποία σχετίζεται με την ανατολίτικη –τη

ποίησης. Χρονόπουλος 2017στ, 622-623. *Ιάμβη* εικάζεται πως ήταν ο τίτλος μιας τραγωδίας ή σατυρικού δράματος του Σοφοκλή. Αυτόθι, 622 σημ. 15.

[525] Η πρώτη εκδοχή προέρχεται από τον Ομηρικό Ύμνο στην Δήμητρα γραμμένο από τον ελληνιστικών χρόνων ποιητή Φίλικο σε έναν πάπυρο που χρονολογείται στο τέλος του 3ου με αρχές 2ου αι. π.Χ. Η δεύτερη σε σχόλια της ποιητικής του Νικάνδρου FGrHist 328 αποσπ. 103 και η τρίτη στον Απολλόδωρο *Βιβλ.* 1.5.1. Olender 1990, 85-86. Karatas 2019, 183.

[526] FGrH 3b, 328 F 103. Χρονόπουλος 2017στ, 622 σημ. 15. Karatas 2019, 182.

[527] Ομ. Ύμν. Δήμ. 205. «*ἦ δή οἱ καὶ ἔπειτα μεθύστερον εὔαδεν ὀργαῖς*.».

[528] Ως σύμβολο ερμηνεύεται η γέφυρα, η οποία σηματοδοτεί το πέρασμα από μία κατάσταση στην άλλη. Όπως στην πορεία της Δήμητρας από το πένθος στη χαρά μεσολάβησαν τα σκώμματα, έτσι και οι μύστες θα περάσουν στη μακαριότητα των μυστηρίων, αφού πρώτα ακουστούν οι χιουμοριστικού χαρακτήρα λοιδορίες. Αυτές θα απηύθυνε μια ομάδα ανδρών ή και γυναικών, των οποίων το πρόσωπο πιστεύεται πως θα ήταν πεπλοσκεπές ή καλυμμένο με μάσκα. Χρονόπουλος 2017στ, 625, 631. Halliwell 2008, 171, 195. Για τις πηγές που αναφέρονται στους *γεφυρισμούς* με πρωιμότερη σαφή στο έργο του Στράβωνα 9.1.24 και έμμεση στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη 416-430. βλ. Halliwell 2008, 169-171, 211-214.

[529] Απολλ. *Βιβλ*. 1.5.1. Halliwell 2008, 174-176. Χρονόπουλος 2017στ, 625 σημ. 30.

[530] Επιγραφές με το όνομά της βρέθηκαν στη Νάξο και την Πάρο. Χρονολογούνται τον 4ο και τον 1ο αι. π.Χ αντίστοιχα. Η ανάθεση είναι αφιερωμένη στην πρώτη περίπτωση στη Δήμητρα, την Κόρη, τον Δία Ευβουλέα και τη Βαυβώ. Στη δεύτερη στους ίδιους μαζί με την Ήρα και στη Δήμητρα αυτήν τη φορά ως Θεσμοφορία. Μία ελληνιστικής περιόδου επιγραφή, που αποκαλύφθηκε στο Δίον τεκμηριώνει την ύπαρξη λατρείας της Βαυβούς. Olender 1990, 87. Χρονόπουλος 2017στ, 626. Karatas 2019, 185-186.

[531] Κλ. Αλεξ. *Προτρ*. 2.20.3. Αρν. *Adv. nat*. 5.25-6. Olender 1990, 87-90. Χρονόπουλος 2017στ, 626-627. Karatas 2019, 182-185.

φρυγική Μεγάλη Μητέρα- και την ορφική λατρεία.[532] Η Βαυβώ, εν αντιθέσει με την Ιάμβη, προκαλεί ευφρόσυνα συναισθήματα στη θεά, όχι με λεκτικά τεχνάσματα αλλά με χειρονομίες.[533] Ανασύρει τον πέπλο της και επιδεικνύει τα γεννητικά της όργανα. Το χαμόγελο της θεάς είναι εσωτερικό και δεν εκφράζεται στο πρόσωπό της. Εκείνος που γέλα είναι ο νεαρός Ίακχος, ο οποίος αφού παρακολούθησε τη σκηνή έβαλε το χέρι του κάτω από το στήθος της Βαυβούς, προσδίδοντας της τον ρόλο της κουροτρόφου.[534] Αφορμή για την αναίσχυντη πράξη ήταν σύμφωνα με τον Κλήμεντα η άρνηση της Δήμητρας να πιει το ποτό, τον κυκεώνα, και ώθηση ο θυμός που αισθάνθηκε η Βαυβώ εξαιτίας αυτής. Από την άλλη, ο Αρνόβιος θεωρεί μοναδικό κίνητρό της την επιθυμία της να κάνει τη θεά να γελάσει. Η Βαυβώ αποτελεί ουσιαστικά μια παραλλαγή της Ιάμβης, δανειζόμενη χαρακτηριστικά και από τη Μετάνειρα, για αυτό οι δύο τους θεωρούνται μορφές αλληλοσυμπληρούμενες, οι οποίες δύνανται να σκιαγραφήσουν λατρευτικά γνωρίσματα των τελετών της Δήμητρας.[535] Όπως και να έχει, η αινιγματική αυτή γυναίκα, Ιάμβη ή Βαυβώ, δρα ως γελωτοποιός, προς τέρψιν της θρηνούσας θεάς, η οποία δια του γέλιου λύνει τη νηστεία της και ανακαταλαμβάνει τη θεϊκή της γονιμική ιδιότητα, επαναφέροντας την ευφορία στη γη. Η γριά δούλη ασκεί επιρροή και χειρίζεται συναισθηματικά μια θεά, αντιστρέφοντας τους ρόλους.

Διασκεδαστής θεών εμφανίζεται στην *Ιλιάδα* και ο Ήφαιστος. Η φαιδρή του συμπεριφορά λειτουργεί πυροσβεστικά στη διαμάχη μεταξύ Δίας και Ήρα κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου στον Όλυμπο με παραβρισκόμενους όλους τους θεούς. Αιτία της διένεξης είναι η υπόσχεση του Δία στη Θέτιδα να βοηθήσει τους Τρώες να φτάσουν ως την καταστροφή των Αχαιών, ώστε να εκδικηθεί ο Αχιλλέας για την αρπαγή της Βρισηίδας από τον Αγαμέμνονα. Ο Δίας εμφανίζεται ανένδοτος σε υπαναχώρηση και απειλητικός έναντι της Ήρας.[536] Τότε παρεμβαίνει ο γιος της ο

---

[532] Guthrie 1952, 135-136. Olender 1990, 100. Karatas 2019, 181-182, 191. Ο Μυλωνάς απέρριψε τη σχέση με τη Φρυγία, ακολουθώντας πάντως την άποψη του Wilamowitz, πως η καταγωγή της είναι σίγουρα ξένη. Σύμφωνα με τον πρώτο προέρχεται από την Αίγυπτο. Ως απόδειξη της γνώμης του παραλλήλισε την επίμαχη κίνησή της Βαυβούς με τις τελετουργίες των Αιγυπτίων προς τιμήν της Βουβάστιδος (Μπαστ) τις οποίες παραδίδει ο Ηρόδοτος (2.59-60). Μέσα σε πλεούμενο στο Δέλτα του ποταμού Νείλου επιβιβάζονταν άνδρες και γυναίκες. Έπαιζαν μουσική και τραγουδούσαν και όταν το πλοίο έφτανε κοντά σε κατοικημένη περιοχή πλησίαζαν στη στεριά. Τότε, κάποιες από τις γυναίκες τραγουδούσαν, άλλες περιγελούσαν τις γυναίκες της πόλης και άλλες σήκωναν τα ενδύματά τους αποκαλύπτοντας το γυμνό τους σώμα. Μυλωνάς 1958-1959, 18-21. Στον ορφικό ύμνο 42, που είναι αφιερωμένος στη Μίση, αναφέρονται και οι τρεις υποψήφιες πατρίδες της Βαυβούς η Φρυγία, η Αίγυπτος και η Ελευσίνα. Olender 1990, 100 σημ. 95. Πάντως, στην αιγυπτιακή μυθολογία (πάπυρο του 12ου αι. π.Χ) ο προσβληθείς και για αυτό περίλυπος Ρε πέφτει στο έδαφος και δεν ευθυμεί παρά μονάχα όταν η κόρη του Αθώρ σηκώνει το φόρεμά της και του επιδεικνύει το αιδοίο της. Κωνσταντάκος 2014, 81.

[533] Σκώμματα με χειρονομίες αναφέρουν ορισμένες υστερότερες λεξικογραφικές πηγές πως χρησιμοποίησε η Ιάμβη για να καταφέρει τη Δήμητρα να γελάσει. Χρονόπουλος 2017στ, 621 σημ. 12

[534] Το όνομά της προκύπτει ετυμολογικά από το ρήμα *βαυβάω*, που σημαίνει κοιμάμαι, νανουρίζω αλλά και πλαγιάζω με κάποιον. Ο Ησύχιος παραδίδει το ουσιαστικό *η βαυβώ*, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από τον Εμπεδοκλή και για να σημάνει την κοιλία. Σε γένος αρσενικό ο *βαυβών* βρίσκεται στους *Μιμίαμβους* του Ηρώνδα 6.19 για να δηλώσει το ομοίωμα φαλλού ως σεξουαλικό βοήθημα για τις γυναίκες. Χρονόπουλος 2017στ, 626. Karatas 2019, 192. Η σημασία του ονόματός της, λοιπόν, θα δημιουργούσε γονιμικούς και κουροτροφικούς συνειρμούς.

[535] Χρονόπουλος 2017στ, 627-630.

[536] Ομ. *Ιλ.* 1.498-567.

Ήφαιστος, ο οποίος της ζητά να υποταχθεί στον λόγο του, υπενθυμίζοντάς της πόσο βίαιος μπορεί να γίνει ο βασιλιάς του θεών, διηγούμενος τη δική του περιπέτεια. Την προηγούμενη φορά που επιχείρησε να την προστατέψει ο Δίας τον έπιασε από το πόδι του και τον έριξε από το θεϊκό κατώφλι του Ολύμπου σε ανθρώπινο έδαφος. Η πτώση του διήρκησε μία ολόκληρη μέρα, αφού μόνο όταν έδυσε ο ήλιος σωριάστηκε εν τέλει στη Λήμνο.[537] Το δυσθεώρητο ύψος της κατοικίας των θεών τονίζεται με αστείο τρόπο όχι μόνο μέσα από την ατελείωτη χρονικά πτώση του αλλά και από τη σφοδρότητα της, η οποία λίγο έλειψε να του κοστίσει τη ζωή. Παρ'ότι αθάνατος κόντεψε να ξεψυχήσει. Για την έγκαιρη διακομιδή και την απαραίτητη περίθαλψη του πεσμένου στο έδαφος θεού φρόντισαν, ευτυχώς, κάποιοι ντόπιου άνδρες, οι Σίντιες. Με την κωμική του διήγηση κατάφερε να κάνει την Ήρα να χαμογελάσει και να δεχτεί το νέκταρ που της σέρβιρε.[538] Συνέχισε, ωστόσο, να προσφέρει διασκέδαση εκτελώντας χρέη οινοχόου στο συμπόσιο. Όλοι οι συνδαιτυμόνες ξέσπασαν σε γέλια, καθώς έβλεπαν τον χωλό θεό να πασχίζει να σερβίρει κινούμενος δεξιά και αριστερά μέσα στο ανάκτορο. Οι αρχαίοι σχολιαστές εύστοχα σημειώνουν πως ο Ήφαιστος *μιμείται* τους νέους και όμορφους οινοχόους του Ολύμπου, την Ήβη και τον Γανυμήδη.[539] Υπό αυτό το πρίσμα ιδωμένη η συμπεριφορά του ερμηνεύεται ως πρόθεση πρόκλησης γέλιου της θεϊκής ομήγυρης και όχι μια αλόγιστη ανάληψη των καθηκόντων των νεαρών οινοχόων, η δυσχέρεια εκτέλεσης των οποίων λόγω της αναπηρίας του επέφερε το γέλιο. Ο αυτοσαρκασμός του διακρίνεται ήδη στην κωμική του αφήγηση του, η οποία αμέσως μετά συνοδεύεται από μιμητικές αστείες πράξεις, με τις οποίες καθίσταται κατ'ουσίαν μια παρωδία ενός νέου, γοητευτικού οινοχόου.[540] Ο χωλός και άσχημος Ήφαιστος ανυψώνεται παίρνοντας τη θέση των ωραίων οινοχόων, υποβαθμίζεται ταυτόχρονα γιατί από ανυπέρβλητος τεχνίτης γίνεται ο υπηρέτης των υπόλοιπων θεών.[541] Τα καρναβαλικά στοιχεία της αφήγησης είναι προφανή. Ορθώς, λοιπόν, χαρακτηρίζεται από τον Halliwell ως γελωτοποιός. Το επιδιωκόμενο γέλιο έχει ως στόχο να ενώσει, να διατηρήσει την από τη διαμάχη του Δία και της Ήρας επαπειλούμενη συμποτική ατμόσφαιρα.[542] Η εικόνα της μακρόχρονης πτώσης του και της ισοπέδωσής του στο έδαφος θεωρείται γκροτέσκα.

[537] Το ρήμα που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την πτώση του είναι το *καταπίπτω*, του οποίου η συνήθης χρήση στο έπος γίνεται στο πλαίσιο της μάχης, ώστε να διατυπωθεί πως ένας πολεμιστής πέφτει νεκρός. Χρονόπουλος 2017α, 40 σημ. 7.

[538] Ο Halliwell θεωρεί πως η ιστορία που αφηγείται ο Ήφαιστος είναι φανταστική. Ενέχει παράλληλα και το στοιχείο της ειρωνείας, εφόσον από τον Ομηρικό Ύμνο που είναι αφιερωμένος στον Απόλλωνα (316-320), είναι γνωστό πως η Ήρα πέταξε τον γιο της από τον Όλυμπο στη θάλασσα, λόγω της χωλότητάς του και μην μπορώντας να ανεχθεί την ασχήμια του. Η ειρωνική αυτή ανασκευή του επεισοδίου είναι που κάνει την Ήρα να χαμογελάσει. Halliwell 2008, 60-61.

[539] Χρονόπουλος 2017α, 38.

[540] Ομ. *Ιλ.* 1.598-600. Halliwell 2008, 62-63. Χρονόπουλος 2017α, 38-39. Το γέλιο προκαλείται με λεκτικό και μιμητικό τρόπο και από την Ιάμβη σύμφωνα με κάποιες όψιμες πηγές, όπως προαναφέρθηκε., ή την Ιάμβη-Βαυβώ, αν δεχτεί κανείς τον ταυτόσημο χαρακτήρα τους.

[541] Η οξεία αντίθεση γίνεται εμφανέστερη, όταν μετά από τα γέλια που προκαλεί ο Ήφαιστος μέσα από τη μίμηση των οινοχόων, αναφέρεται η μεγαλειότητα της ικανότητάς του ως μέγας αρχιτέκτονας ή μηχανικός. Οι θεοί πηγαίνουν να ξεκουραστούν στο αρχοντικό ανάκτορο, που εκείνος με γνώση και τέχνη έχτισε για τον καθένα. Ομ. *Ιλ.* 1. 605-608. Το ρήμα *ποιπνύειν* (600) που περιγράφει τον καταβαλλόμενο από τον Ήφαιστο κόπο να κινηθεί χρησιμοποιείται στα ομηρικά έπη δύο φορές για να μεταφέρει την επιμελή κίνηση των υπηρετών. Βλ. Halliwell 2008, 62.

[542] Halliwell 2008, 60-64. Γελωτοποιό τον χαρακτηρίζει και ο Χρονόπουλος 2017α, 42.

Η διαμάχη των θεών, η οποία καταλήγει σε γέλια, έρχεται σε αντιδιαστολή με εκείνη που συμβαίνει στον ανθρώπινο κόσμο μεταξύ του Αχιλλέα και του Αγαμέμνονα, που οδηγεί στον θάνατο, δημιουργώντας μια εικόνα αμφίθυμη, εκείνης του συμποσίου και της μάχης, της μακάριας αθανασίας και της μακάβριας θνητότητας.[543]

Μεταξύ ηρωισμού και αντιηρωισμού ταλαντεύεται στην αρχαία ελληνική γραμματεία ο Ηρακλής. Η πληθώρα των κατορθωμάτων του και η δυσχέρεια εκτέλεσης των δώδεκα άθλων του, που του εξασφάλισαν τον εξαγνισμό για τον φόνο της γυναίκας και των παιδιών του, τον οποίο διέπραξε υπό την επήρεια της μανίας που του είχε εμπνεύσει η Ήρα, αλλά και την αποθέωση στον Όλυμπο τον κατατάσσουν αδιαφιλονίκητα στους κορυφαίους ήρωες της ελληνικής μυθολογίας. Τα δυσεπίτευκτα ανδραγαθήματά του τον κατέστησαν απαράμιλλο πρότυπο ρωμαλεότητας για τους νέους, προσδίδοντάς του θέση σημαντική στα γυμνάσια και στην εν συνόλω εκπαίδευση των παίδων.[544] Η εκλογή της Αρετής έναντι της Κακίας, του δύσκολου δρόμου δηλαδή, που θα τον οδηγούσε στην ηρωοποίηση, αντί του εύκολου και γεμάτου απολαύσεις τονίζει τη φωτεινή πλευρά της ηρωικής προσωπικότητάς του.[545] Η άλλη του όψη περιλαμβάνει αντιηρωικά χαρακτηριστικά, τα οποία, όποτε εκδηλώνονται, τον «σατυροποιούν».[546] Τα ενάντια στην ηρωική φύση γνωρίσματα αυτά είναι η λαιμαργία, η οξυθυμία και η ερωτική ακολασία, τα οποία τον καθιστούν κατάλληλο και ως εκ τούτου σύνηθες θέμα θεατρικών έργων, ιδίως κωμωδιών, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, μια «τραγικωμωδία», που διδάχθηκε στη θέση του σατυρικού δράματος.[547] Την κωμική χροιά στο έργο τη δίνει ο Ηρακλής, ο οποίος φιλοξενείται από τον βασιλιά Άδμητο στο παλάτι του και μη γνωρίζοντας τον θάνατο της γυναίκας του, Άλκηστης, και το βαρύ πένθος που επικρατούσε εκεί, απολαμβάνει τη φιλοξενία του στο έπακρο, τραγουδώντας, τρώγοντας, μεθώντας.[548] Παρουσιάζεται ως μοναχικός κωμαστής σαν τον Πολύφημο στο σατυρικό δράμα *Κύκλωπες*.[549] Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, έτσι και εδώ δημιουργείται η αντιφατική εικόνα του θανάτου, η οποία μεταφέρεται μέσα από το περιρρέον πένθος, και της χαράς μέσα από το συμπόσιο και

---

[543] Halliwell 2008, 61-62 σημ. 27 και 63-64. Χρονόπουλος 2017α, 40-41. Είναι χαρακτηριστικό πως για το ασταμάτητο γέλιο των θεών χρησιμοποιείται ο επιθετικός προσδιορισμός *άσβεστος*, ο οποίος στον κόσμο των θνητών είναι κατάλληλος μόνο για να περιγράψει την κλαγγή της μάχης.

[544] Avramidou 2014, 217-323.

[545] Ξεν. *Απομν.* 2.1.21–34.

[546] Χαρακτηριστικά του κατεργάρη (*trickster*) είδε σε αυτήν την πλευρά του ο Kerényi 1988 (1956), 176. Ο Κωνσταντάκος τον συσχετίζει με τον κωμικό χαρακτήρα του *αγροίκου*, για τον οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω. Θεωρεί, μάλιστα, πως ο Ηρακλής αποτελεί το «μυθολογικό του πρότυπο». Konstantakos 2005, 20-21. Για αποσπάσματα κωμωδιών αναφερόμενα σε αυτές τις ιδιότητες του ήρωα βλ. Konstantakos 2020α. Για τη λαιμαργία του βλ. παρακάτω σελ. 189-190. Ο Halliwell σχολιάζοντας αυτήν την πλευρά της προσωπικότητας του, τον χαρακτηρίζει "*burlesque persona*". Halliwell 2008, 131. Τα κωμικά-σατυρικά του γνωρίσματα σημειώνονται από τον Galinsky 1972, 81-100.

[547] Halliwell 2008, 130-134.

[548] Ο Άδμητος του είχε πει αρχικά ψέματα, πως η γυναίκα που πέθανε δεν ήταν συγγενής του, αλλά μία ξένη ορφανή που ζούσε μαζί τους. Δεν γνώριζε, λοιπόν, ότι η γυναίκα που έφυγε από τη ζωή ήταν Άλκηστις. Μολονότι, προέβαλε αντίσταση αρχικά στον Άδμητο, λέγοντας του πως είναι πρέπον να γλεντά κανείς σε έναν χώρο όπου άλλοι θρηνούν, πείθεται αργότερα από τον βασιλιά να φάει και να πιει σε ξεχωριστή αίθουσα στο ανάκτορο. Ευρ. *Αλκ.* 530-545.

[549] Halliwell 2008, 132. Το μονήρες γλεντοκόπι θεωρείται ανορθόδοξη πρακτική, αφού ο κώμος ή και το συμπόσιο συγκροτούνται από μία ομάδα ανθρώπων.

τον μέθυσο Ηρακλή.[550] Με την επιπόλαιη συμπεριφορά του ωθεί τον θεράποντα του παλατιού να ομολογήσει το μακάβριο συμβάν. Τότε, ο προκαλών γέλωτα με τα ελαττώματα του Ηρακλής γίνεται και πάλι ο γνωστός θρυλικός ήρωας και δεν διστάζει να τα παλέψει με τον ίδιο τον Θάνατο, προκειμένου να ανατρέψει το αμετάκλητο της απώλειας της Άλκηστης φέρνοντας την πίσω στη ζωή.[551]

ΙΙ.1. Ο αντιήρωας στη βοιωτική εικονογραφία

Ο αντιήρωας εμφανίζεται στη βοιωτική εικονογραφία ήδη από την αρχαϊκή εποχή. Ως τέτοιος μπορεί να δρα και ένα ζώο, ένα μυθικό ον, ένας ήρωας ακόμα και ένας θεός. Η γελοία παρουσίασή του έχει ως στόχο να κάνει τον θεατή να γελάσει. Οι διάφορες εκφάνσεις του προσωποποιούνται συνηθέστερα μέσα από την εικόνα δύο κυρίως όντων, της μαϊμούς και του σατύρου.[552]

Η συγγενής με τον άνθρωπο φυσιολογία της μαϊμούς και πολύ περισσότερο η ικανότητά της να μιμείται την καθιστούν ικανό παρωδιακό υποκείμενο.[553] Θεωρούταν από τους αρχαίους μια γελοία και δυσμορφότερη εκδοχή του ανθρώπου.[554] Είναι ιδανική ως αντιήρωας στην τέχνη, αφού η κακή της όψη συναρμόζεται με την κακοήθη συμπεριφορά της.[555] Η λαιμαργία, η δειλία και η πανουργία είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά της.[556] Η μαϊμού, ως γνήσιος γελωτοποιός, είχε θέση και στα συμπόσια -ίσως πιο σπάνια-, προσφέροντας θέαμα και διασκέδαση στους παρευρισκόμενους.[557] Τα στοιχεία της αυτά λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος με τον σάτυρο. Μισός άλογο μισός άνθρωπος, ο σάτυρος διαθέτει τα μορφολογικά αλλά και τα συμπεριφορικά στοιχεία, που του επιτρέπουν να ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα φανταστικά όντα της ελληνικής μυθολογίας ως μια ιλαρή προβολή των ζωωδών ενστίκτων του ανθρώπου. Η άσβεστη αγάπη του για τις απολαύσεις είναι το κύριο γνώρισμά του. Η κατανάλωση κρασιού και η ικανοποίηση των γενετήσιων αναγκών του αποτελούν τις δύο του βασικές επιδιώξεις.[558] Ο Bridjer

---

[550] Halliwell 2008, 133-134.
[551] Ευρ. *Αλκ.* 747-860.
[552] Για την αντιηρωική φύση του σατύρου βλ. Mitchell 2009, 206-207. Ο Padgett την εντάσσει στο πλαίσιο της κοινωνικής μεθοριακότητας και της ετερότητας. Padgett 2000, 43-48.
[553] Σύμφωνα με τον Αιλιανό, όταν οι πίθηκοι βλέπουν έναν άνθρωπο να χορεύει είναι έτοιμοι να κάνουν το ίδιο. Αιλ. *Περὶ ζῴων ιδιότητος*, 17.25. Steiner 2016, 123. Γελοίο μίμημα του ανθρώπου χαρακτηρίζει ο Γαληνός ολόκληρο το σώμα της μαϊμούς. Γαλ. *Περί χρήσεως μορίων.* 81. Lissarrague 1997, 462.
[554] Ο Αριστοφάνης στις *Εκκλησιάζουσες* παρομοιάζει μια άσχημη γριά βαμμένη με ψιμύθιο μαϊμού. Αριστ. *Εκκλ.* 1072. Lilja 1980, 32. Brijder 1988, 68. Klinger 2015, 40. Για το ότι μοιάζουν με παραμορφωμένους ανθρώπους βλ. Πολυδ. *Ονομαστ.* IV.150.
[555] Για την ασχήμια της μαϊμούς και τον φαύλο χαρακτήρα της στην αρχαία γραμματεία βλ. Lilja 1980, 31-35.
[556] Οι λέξεις *πιθηκισμός* και *πιθηκίζειν* χρησιμοποιούνταν στην αριστοφανική σάτιρα για να καυτηριάσουν πλανερές, δόλιες ενέργειες πολλές φορές συνδεδεμένες με την πολιτική. Lilja 1980, 32-33. Lissarrague 1997, 457-465. Στον *Μονότροπο* του Φρυνίχου, που σώζεται αποσπασματικά (αποσπ. 20 Κ), τέσσερεις άνδρες, ο Λυκέας, ο Τηλέας, Πείσανδρος και ο Εξηκεστίδης, χλευάζονται ως μεγάλοι πίθηκοι. Ένας από αυτούς αποκαλείται δειλός πίθηκος, ο άλλος κόλακας και ο τρίτος νόθος. Lilja 1980, 33.
[557] Αθ. *Δειπν.* 14.2, όπου σχολιάζεται πως η μαϊμού είναι από τη φύση της γελοία. Binsfeld 1956, 50.
[558] Lissarrague 1990β. Lissarrague 1997, 457, 468. Hedreen 2006.

και ο Lissarrague υπογράμμισαν τη σχέση της μαϊμούς και του σατύρου όπως αυτή φαίνεται από την αρχαία τέχνη και τις πηγές.[559] Στο σατυρικό δράμα *Ιχνευταί* του Σοφοκλή οι σάτυροι παρομοιάζονται με μαϊμούδες.[560] Το κρασί, ο χορός και η οργανοπαιξία είναι το πλαίσιο στο οποίο εγγράφονται εικονογραφικά και ο σάτυρος και η μαϊμού.[561]

Στη βοιωτική τέχνη συνυπάρχουν λίγες φορές. Στον μελανόμορφο κάνθαρο ZV 1466 της Δρέσδης **(Α15 εικ. 128)** ένα ανθρωποειδές, πιθανότατα μαϊμού, είναι ενταγμένο στο διονυσιακό περιβάλλον της επιστροφής του Ηφαίστου κρατώντας με το ένα χέρι τον φαλλό του γαϊδουριού πάνω στο οποίο κάθεται ο θεός. Η δυσχέρεια του καθήκοντός της επιτείνεται από το βάρος της οινοχόης που έχει αναρτηθεί στον φαλλό του όνου. Σε πήλινο βοιωτικό σύμπλεγμα του τέλους του 5ου αι. π.Χ ένα ανθρωποειδές, το οποίο ερμηνεύεται ως μαϊμού κάθεται στον ένα ώμο ενός ιθυφαλλικού σατύρου. Πρόκειται για μια παρωδία του σχήματος της κουροτρόφου.[562] Ο Lissarrague αναφέρεται στον σχεδόν κωμικό χαρακτήρα, με τον οποίο αποδίδεται εδώ η συγγένεια των δύο ειδών.[563]

Η δειλία, η ανικανότητα υλοποίησης ενός άθλου ή στόχου και η υπόκυψη στις απολαύσεις σε συνάρτηση με την ασχήμια χρησιμοποιούνται ως όπλα κατά των υπεράνθρωπων δυνάμεων των ηρώων και των θεών. Ο Κάδμος στον καβιρικό σκύφο του Βερολίνου εικονίζεται ως ένας φοβιτσιάρης δύσμορφος άνδρας, που στην ξαφνική θέα του δράκου τρομάζει τόσο πολύ που πέφτει προς τα πίσω. Τα κόπρανα που βγαίνουν από τον πρωκτό του, τονίζουν τον υπερβολικό τρόμο που αισθάνεται, γελοιοποιώντας τον ακόμα περισσότερο **(Η8 εικ. 14)**.[564] Στην πίσω όψη του ίδιου αγγείου εικονίζεται ο Ηρακλής με έναν ταυρόκερο άνδρα, μάλλον τον Αχελώο. Αντί, όμως, να παλεύει μαζί του, πιάνοντάς τον από τα κέρατα, όπως συμβαίνει στην αττική αγγειογραφία, τον πιάνει από το χέρι, επιδιώκοντας πιθανότατα να τον ενθαρρύνει να πάει προς το μέρος του ή το αντίστροφο (ο ταυρόκερος άνδρας τον Ηρακλή). Η πρόθεσή του δεν είναι σε καμία περίπτωση επιθετική, αντίθετα το κλίμα μοιάζει εύθυμο και η χειρονομία έχει παιγνιώδη ή και χορευτικό χαρακτήρα. Αποτυγχάνει ή αρνείται να ολοκληρώσει έτσι τον ένα από τα κατορθώματά του.

Με ανάλογο τρόπο μάλλον παρωδείται η ρωμαλέα φύση του Ηρακλή στο θραύσμα καβιρικού σκύφου του Σαράγιεβο **(Η36 εικ. 135)**. Στην παράσταση μια γενειοφόρα μορφή υψώνει με τα λεπτοκαμωμένα χέρια της πάνω από το γελοιογραφημένο κεφάλι με άνεση, χωρίς να σκύβει, ένα σφαιρικό αντικείμενο, το οποίο ταυτίζεται με τον ουράνιο θόλο. Η ταύτιση με τον Θηβαίο ήρωα προκύπτει από

[559] Brijder 1988, 62-70. Lissarrague 1997, 455-469 ιδιαίτερα 465-469. Ο τελευταίος θεώρησε πως υπερσεξουάλικότητα του σατύρου είναι ένα στοιχείο, που δεν έχει σχέση με τη μαϊμού. Αντίθετα, ο Bridjer αναφέρει παραπέμποντας στον Αιλιανό, πως έχουν και οι μαϊμούδες ειδικότερα οι μπαμπουίνοι σεξουαλικότητα και πως αυτό είναι ένα κοινό τους χαρακτηριστικό με τους σατύρους. Brijder 1988, 66
[560] Σοφ. *Ιχνευτ.* 127-128. Mitchell 2009, 158.
[561] Μια μορφή που χορεύει, κρατά κέρας πόσεως εικονίζεται σε μεσοκορινθιακό αρύβαλλο που βρέθηκε στους Λοκρούς μοιάζει με μαϊμού. Brijder 1988, 63 εικ. 4. Η χορευτική δεινότητα του πιθήκου γίνεται αφορμή για να στεφθεί βασιλιάς από τα υπόλοιπα ζώα σε έναν μύθο του Αισώπου. Αισ. 8. Για την εικονογραφική τους συνάφεια βλ Brijder 1988, 62-70.
[562] Hadzisteliou-Price 1978, 47 αρ. κατ. DI εικ. 34-37.
[563] Lissarrague 2013, 127-128 εικ. 105.
[564] Thompson 2008, 112, 249 αρ. κατ. 356.

παρόμοιες αττικές και κατωιταλιωτικές απεικονίσεις του.[565] Η μετέωρη και πλάγια στάση της άλλης μορφής συνηγορεί υπέρ της άποψης πως πρόκειται για κάποιο μυθικό επεισόδιο. Θεωρείται ομόθυμα πως πρόκειται για παρωδία του μύθου του εντέκατου άθλου του Ηρακλή, κατά τον οποίο έπρεπε να κομίσει τα μήλα των Εσπερίδων στον Ευρυσθέα.[566] Για να συμβεί αυτό αντάλλαξε για λίγο θέση με τον Άτλαντα, ο οποίος έφερε αιωνίως το ουράνιο θόλο. Στην παράσταση ο αιωρούμενος ταυτίζεται με τον Άτλαντα. Η απουσία της λεοντής στη μορφή, που θεωρείται πως απεικονίζει τον Ηρακλή, και η ενδυμασία του μόνο με χειριδωτό χιτωνίσκο είναι χαρακτηριστικές. Το ίδιο είναι η παράξενη στάση του ταυτιζόμενου με τον Άτλαντα, ο οποίος μοιάζει να αιωρείται οριζοντίως δίπλα του, κρατώντας μάλιστα βακτηρία, αντί για τα μήλα των Εσπερίδων (τουλάχιστον στο ένα εικονιζόμενο χέρι). Η παράσταση θα μπορούσε να εικονίζει και τον σχετικό με τον Σίσυφο μύθο, που φέρει βράχο. Ομοιότητες με την καβιρική παρατηρούνται με την αττική του κιονωτού κρατήρα της Βαρσοβίας των αρχών του 5ου αι. π.Χ.[567] Τον Σίσυφο μιμείται (παρωδιακά;) μάλλον μέλος ενός κώμου ή ο Σίσυφος αποτελεί μέρος του. Είναι γυμνός όπως και οι άλλοι αγένειοι άνδρες, που χορεύουν κρατώντας βακτηρία δίπλα του σαν τον γυμνό αιωρούμενο της καβιρικής παράστασης. Ο Σίσυφος, ωστόσο, δεν υψώνει ποτέ πάνω από το κεφάλι του τον βράχο και το μόνο ένδυμά του είναι ένα ιμάτιο. Με δεδομένο πως ούτε ο Άτλας φοράει συνήθως ενδύματα (ιδίως χιτωνίσκο), η ταύτιση της καβιρικής μορφής που φέρει σφαιρικό αντικείμενο πάνω από το κεφάλι με τον Ηρακλή είναι η πιο πιθανή. Με τον Άτλαντα ταυτίζεται με επιφύλαξη μορφή με βακτηρία σε αττική ερυθρόμορφη πελίκη του Ζ. της Πασιθέας,[568] με άλλο έργο του οποίου έχει συσχετιστεί εύστοχα και άλλη καβιρική παράσταση από τη Schlott, όπως σημειώθηκε παραπάνω (κεφ. Ι.1.). Σε αυτήν υπάρχει και το στοιχείο της οινοποσίας (ο Ηρακλής πίνει από κάνθαρο). Με βάση τη γνωστή κωμαστική διάθεση των καβιρικών αγγείων, είναι πολύ πιθανό ο Άτλας να εικονίζεται ως κωμαστής με βακτηρία σε ακροβατικό ενδεχομένως χορό, που υπογραμμίζει ταυτόχρονα και τη μυθική του υπόσταση, εφόσον άλλη αντίστοιχη δεν υπάρχει. Αν το σφαιρικό φέρον αντικείμενο είναι ο θόλος, τότε υπάρχει το στοιχείο της υποτίμησης του άθλου, εφόσον αυτός μοιάζει αρκετά ελαφρύς και άρα το σπουδαίο του κατορθώματος απουσιάζει.

Η χωλότητα και το μεθύσι, που έκανε ο Ήφαιστος μετά από προτροπή του Διονύσου, είναι δύο στοιχεία που προσκρούουν στη θεία φύση του. Χωρίς τη μέθη, ωστόσο, η θριαμβευτική του επιστροφή στον Όλυμπο δεν θα είχε επιτευχθεί. Με σκοπό να πάρει εκδίκηση για την κακή συμπεριφορά της άσπλαχνης μητέρας του,

---

[565] Στην αττική μελανόμορφη: BAPD 330739. Ο Ηρακλής κατενώπιον με τον θόλο στηριγμένο πάνω στους ώμους του: στον καμπανικό αμφορέα του Βρετανικού Μουσείου με αρ. ευρ. 1772,0320.432 και σε χιουμοριστική απεικόνιση με σατύρους σε απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα: Walsh 2009, 233 αρ. κατ. 64 εικ. 104.

[566] Απολλ. Βιβλ. 2.5.11. Για την ταύτιση: ΚΗ IV, 67 αρ. 410 πίν. 23.3, όπου δεν διευκρινίζεται ποιος είναι ο Άτλας και ποιος ο Ηρακλής. Η Bedigan ταύτισε τις μορφές αντίστροφα. Bedigan 2008, 212 και 81 αρ. κατ. 80. Walsh 2009, 234 εικ.105. Η απόδοση του Walsh είναι πιο πειστική, διότι στην ελληνική εικονογραφία είναι συνήθης η απεικόνιση του Ηρακλή να κρατά την ουράνια σφαίρα και ο Άτλας να φέρει τα μήλα των Εσπερίδων.

[567] BAPD 202441. Steinhart 2004, 27 εικ. 13.1.

[568] BAPD 230397.

Ήρας, που τον πέταξε από τον Όλυμπο στη θάλασσα επειδή ήταν άσχημος, της έστειλε έναν χρυσό θρόνο με αόρατα λουριά, τα οποία δέθηκαν, όταν εκείνη κάθισε. Ήταν αδύνατη η απελευθέρωσή της χωρίς την παρέμβαση του γιού της, για την οποία επιστρατεύτηκε ο Διόνυσος, ο οποίος μεθώντας τον κατάφερε να τον φέρει πίσω στον Όλυμπο.[569]

Η απεικόνιση της επιστροφής του αποδίδεται με χιουμοριστική διάθεση σχεδόν πάντα στην αττική αγγειογραφία, αφού περιτριγυρίζεται από ιθυφαλλικούς σατύρους. Ο γάιδαρος, με τον οποίο μεταφέρεται, εικονίζεται επίσης σε στύση, ενώ πάνω στον φαλλό του κρέμεται πολλές φορές μία οινοχόη, όπως συμβαίνει στον βοιωτικό κάνθαρο ZV 1466 της Δρέσδης **(Α15 εικ. 128)**. Ο ανάρμοστος τόπος ανάρτησής της θεωρείται χιουμοριστικός, τονίζοντας παράλληλα την προηγηθείσα υπερκατανάλωση οίνου.[570] Σε άλλη εκδοχή εικονίζεται υποβασταζόμενος από σάτυρο.[571] Η απόδοση ενός θεού, που αρχικά εξαπάτησε και έπειτα ξεγελάται από τον Διόνυσο, ως μέθυσου, που είναι ανίκανος να σταθεί όρθιος, για αυτό μεταφέρεται είτε από γάιδαρο ή από σάτυρο, είναι το καρναβαλικό στοιχείο που προκαλεί θυμηδία. Εκτός από το ότι υποκύπτει στον πειρασμό της υπερβολικής πόσης κρασιού και άρα της λαιμαργίας είναι ως γνωστόν και χωλός, γεγονός που επιδεινώνει τη δυσκολία της μεταφοράς του. Η αρχαιότερη απεικόνιση της χωλότητάς του ανήκει στον Κορίνθιο καλλιτέχνη του αμφορίσκου 664 του ΕΑΜ, που χρονολογείται το 600-580 π.Χ.[572] Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ένας χωλός και στα δύο πόδια, αγένειος άνδρας, που φορά χιτωνίσκο και κρατά στο αριστερό του χέρι κέρας πόσεως, καβάλα σε μουλάρι. Αυτόν περιστοιχίζουν γενειοφόροι άνδρες που κρατούν κληματαριές και οινοχόη σε μία περίπτωση. Δύο άλλοι αντικριστά εικονιζόμενοι έχουν υπερμεγέθεις φαλλούς.[573] Μία μορφή πίσω από τον Ήφαιστο ταυτίζεται με γυναίκα είτε με τον αγένειο Διόνυσο.[574]

Κάποια από αυτά τα στοιχεία απαντώνται και στην αρχαιότερη βοιωτική παράσταση των μέσων του 6ου αι. π.Χ, η οποία κοσμεί την α' όψη του κανθάρου της Δρέσδης. Ο Ήφαιστος εικονίζεται στο κέντρο της παράστασης γενειοφόρος, χωρίς καμία δήλωση, όμως, αναπηρίας ή μέθης, μεταφερόμενος από ιθυφαλλικό γάιδαρο, πλαισιωμένος από σατύρους, νύμφες και ένα ανθρωποειδές ή μαϊμού. Ιθυφαλλικός είναι και ο σάτυρος που στέκεται ακριβώς πίσω από τον θεό. Λίγο υστερότερη, στο τέλος του 6ου αι. π.Χ, είναι η πιθανή απεικόνισή του στη μία όψη του μελανόμορφου

---

[569] Παυσ. 1.20.3.

[570] Mitchell 2009, 143-144, 166-167.

[571] Βλ. π.χ στην ερυθρόμορφη πελίκη 16258 του ΕΑΜ: BAPD 362 και στην J776 του Μονάχου. BAPD 215176.

[572] Seeberg 1965, 102-109. Ghiron-Bistagne 1976, 217-221 εικ. 71. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. I, 4. Steinhart 2004, 40-42 πίν. 18.1-6. Hedreen 2004, 59. Isler-Kerényi 2007, 24-27 εικ. 13. Smith 2009, 75-76 με περισσότερη βιβλιογραφία. Walsh 2009, 42-44 εικ. 2a-f. Wannagat 2015, 50 εικ. 30. Η αναπηρία του εικονογραφείται ήδη στο αγγείο François με την απόδοση του ενός ποδιού σε διαφορετική κατεύθυνση από του άλλου. Η εν λόγω παράσταση επιστροφής του αποτελεί πιθανότατα την πρωιμότερη αττική (570-565 π.Χ). Hedreen 2004, 40 πίν. 3a. Smith 2009, 74. Wannagat 2015, 49-50 εικ. 29.

[573] Ερμηνεύτηκαν ως δαίμονες, πρωτοσάτυροι ή και μασκαρεμένοι κωμαστές που παίζουν κάποιο χαμένο σήμερα ποιητικό ή θεατρικό έργο. Seeberg 1965, 103 αρ. 3, 106. Smith 2009, 76.

[574] Για τις διάφορες ταυτίσεις της μορφής: Seeberg 1965, 103-104 αρ. κατ. 3 και σημ. 10, 106. Isler-Kerényi 2007, 24. Steinhart 2004, 40-42.

σκύφου του μουσείου των Θηβών 6029 (R 31.187) **(Α19 εικ. 130)**. Σε αυτήν ο θεός (μάλλον ο Ήφαιστος) εικονίζεται ως αναβάτης ενός ιθυφαλλικού γαϊδάρου, κρατώντας στο ένα χέρι κέρας πόσεως. Ούτε σε αυτήν την περίπτωση υπάρχει ένδειξη χωλότητας. Η αστάθεια του, ωστόσο, την οποία έχει επισύρει η υπέρμετρη κατανάλωση κρασιού, είναι φανερή από την παρ' ολίγον πτώση του θεού από το γαϊδούρι. Αυτόν βοηθούν να παραμείνει στη θέση του δύο ασκοφόροι άνδρες. Εκείνος που στέκεται πίσω από το ζώο είναι ιθυφαλλικός, όπως ήταν και στην προηγούμενη παράσταση ο σάτυρος. Η απόδοση της επαγόμενης από τη μέθη ζάλης πιθανότατα του Ηφαίστου είναι μοναδική στη βοιωτική αγγειογραφία, όπως χωρίς επανάληψη στην ελληνική αγγειογραφία σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα είναι και η έλλειψη ισορροπίας του πάνω στον γάιδαρο, αποτελώντας μια χιουμοριστική και πρωτότυπη δήλωση της μέθης του. Η χωλότητά του εικονίζεται πρώτη φορά στη Βοιωτία στις αρχές του 5ου αι. π.Χ στο θραύσμα μελανόμορφου κανθάρου του 60.92.2 της Ν. Υόρκης **(Α26 εικ. 131)**.. Το πόδι του αποδίδεται γυρισμένο προς τα πίσω όπως στον προαναφερόμενο κορινθιακό αμφορίσκο 664 του ΕΑΜ.

Ως αντιηρωικό πρότυπο για την απεικόνιση χωλών κωμαστών θεωρείται πως δρα ο Ήφαιστος στην ελληνική αρχαϊκή κωμαστική εικονογραφία, όχι μόνο εξαιτίας της αναπηρίας του αλλά και λόγω του μεθυσιού του, το οποίο μαζί με τη σχέση του με τον Διόνυσο και τον κόσμο του, αποτελεί έδαφος συνάντησης με τους κωμαστές.[575] Το ομηρικό, παρωδιακό επεισόδιο κατά το οποίο μιμήθηκε τους όμορφους οινοχόους του Ολύμπου προκειμένου να προκαλέσει γέλιο, θεωρείται ακόμα μία συμπεριφορά, η οποία θα μπορούσε να ασκήσει επιρροή στην κωμαστική εικονογραφία. Η συνάφεια κωμαστών και Ηφαίστου εικάζεται πως θα διαγραφόταν στο έργο του κωμωδιογράφου Επίχαρμου *Κωμασταί ή Ήφαιστος*, πως το θέμα της θα περιστρεφόταν γύρω από την επιστροφή του θεού στον Όλυμπο και πως οι κωμαστές θα κατείχαν το ρόλο του χορού. Ως πρώιμες μορφές δράματος, μέλη ενός πρωτόγονου χορού χαρακτηρίζονται, άλλωστε, οι προγάστορες και στεατοπυγικοί κωμαστές με χιτωνίσκους, οι οποίοι έχουν μερικές φορές χωλό πόδι ή πόδια.[576]

Στη βοιωτική αγγειογραφία οι αρχαϊκές παραστάσεις με χωλούς κωμαστές είναι λίγες και προηγούνται χρονικά εκείνης του Ηφαίστου του θραύσματος του μελανόμορφου κανθάρου της Ν. Υόρκης. Η πρωιμότερη είναι αυτή που κοσμεί τον

[575] Ghiron-Bistagne 1976, 217-221. Smith 2009, 69-92. Smith 2010, 64. Ο Wannagat θεώρησε πως η εικονογραφία των χωλών κωμαστών προέκυψε από τον συγκερασμό ρεαλιστικών παρατηρήσεων σχετικών με παθήσεων των ποδιών, όπως η ραιβοποδία, και σχεδιαστικών στυλιζαρισμών «*gezeichneten Stilisierungen*», οι οποίοι υπαγορεύθηκαν από τη χιουμοριστική πλευρά και τις απεικονίσεις του χωλού Ήφαιστου. Wannagat 2015, 45-95, ιδιαίτερα 47-71. Για την εικονογραφική σχέση της επιστροφής του Ηφαίστου και της πομπικής επιφάνειας του Διονύσου: Hedreen 2004, 38-64. Σε μερικές από τις ομοιότητές των δύο θεών αναφέρθηκε και η Isler-Kerényi 2007, 89-92. Heinemann 2016, 263-275. Για τη σχέση του Ηφαίστου και του χορού βλ. και Steiner 2021, 37-75.

[576] Εικάζεται πως οι αρχαϊκοί κωμαστές συμμετείχαν όχι σε διθύραμβο, αλλά σε κάτι που έμοιαζε με αυτόν. Ο διθύραμβος ήταν ένα λατρευτικού χαρακτήρα χορικό άσμα προς τιμήν του Διονύσου με πομπικές και θρησκευτικές εκδηλώσεις. Csapo και Miller 2007, 8. Σχετίζονται με τους κλασικών χρόνων ηθοποιούς κωμωδιών, αλλά δεν μπορούν να χαρακτηριστούν «πρωτο-ηθοποιοί», διότι απέχουν από αυτούς έναν αιώνα. Είχαν χαρακτήρα ευεργετικών πνευμάτων της άγριας φύσης, όπως φαίνεται από την παράσταση του κορινθιακού κρατήρα του Λούβρου Ε 632 (Dümmler Krater), στην οποία τα επιγραφόμενα ονόματα των κωμαστών μεταφέρουν σχετικές έννοιες. Green 2007, 97-107.

κάνθαρο 6809 της Θήβας **(Α9 εικ. 132)**, ο οποίος χρονολογείται μεταξύ του 580-570 π.Χ. Στη β' όψη ο πρώτος από αριστερά γενειοφόρος κωμαστής με χιτωνίσκο εμεί σκύβοντας και κρατώντας το μέτωπό του με το αριστερό του χέρι. Προς αυτόν υψώνει το δεξί του πόδι ο καταντικρύ του εικονιζόμενος κωμαστής. Τα δάκτυλά του αποδίδονται γυρισμένα προς τα πίσω ως ένδειξη πιθανότατα αναπηρίας. Σε ένα από τα θραύσματα του κανθάρου της Λειψίας **(Α16 εικ. 230)**, το αριστερό πόδι του δεμένου με αλυσίδα στο λαιμό κωμαστή εικονίζεται χωλό. Στο γ' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ χρονολογείται η μελανόμορφη λεκάνη 3143 του Ερμιτάζ, στο μετάλλιο της οποίας εικονίζεται για πρώτη φορά κωμαστής με στρεβλά και τα δύο του πέλματα **(Α18)**. Λίγο αργότερα, μεταξύ του 530-520 π.Χ, στη β' όψη του μελανόμορφου σκύφου της Θήβας παριστάνεται μέσα σε οργιώδες κωμαστικό περιβάλλον ένας όρθιος κωμαστής με ευδιάκριτα στοιχεία αναπηρίας στο ένα εικονιζόμενο πόδι του **(Α19 εικ. 130)**.

Το γεγονός πως στη Βοιωτία η εικόνα του χωλού Ηφαίστου έπεται χρονικά από εκείνες των χωλών κωμαστών δεν δύναται να ανατρέψει, τουλάχιστον για αυτήν την παράδοση, τη θεωρία εκπόρευσης του ενός εικονογραφικού θέματος από το άλλο. Σημαντικός παράγοντας είναι η έξω από τη Βοιωτία δημιουργία του και η κατά πάσα πιθανότητα εισαγωγή του από την Αθήνα. Σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, η πρώτη απεικόνιση χωλού κωμαστή είναι εκείνη του κανθάρου 6809 της Θήβας **(Α19 εικ. 132)**, δημιουργός της οποίας είναι ένας αγγειογράφος, που μιμείται την τεχνοτροπία του Αθηναίου Ζ. του ΚΧ.[577] Το εικονογραφικό θέμα έρχεται, επομένως, ως ένα έτοιμο δάνειο της Αθήνας από την Κόρινθο, το οποίο αντιγράφουν οι Βοιωτοί, οι οποίοι μάλλον αναγνώριζαν το χιουμοριστικό σημασιολογικό του φορτίο και για αυτό το δέχτηκαν. Η σχέση των βοιωτικών χωλών κωμαστών με τον Ήφαιστο είναι εμφανής στον μελανόμορφο σκύφο της Θήβας, στην α' όψη της οποίας εικονίζεται η επιστροφή του Ηφαίστου και στη β' ένας μεταξύ άλλων χωλός κωμαστής **(Α19 εικ. 130)**.

Η χιουμοριστικά αναιδής χειρονομία της Βαυβούς, το ανάσυρμα του πέπλου της, προκειμένου να εκτεθούν τα γεννητικά της όργανα, εικονίζεται στο πήλινο ειδώλιο του μουσείου της Βουδαπέστης Τ.314 **(ΙΓ39 εικ. 120)**, πιθανός τόπος προέλευσης του οποίου είναι η Τανάγρα, σύμφωνα με τα αρχεία του μουσείου. Βάσει αυτού, του τύπου και των τεχνοτροπικών του χαρακτηριστικών θα πρέπει να αποδοθεί σε βοιωτικό εργαστήριο του τέλους του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ.[578] Μια

[577] Kilinski 1990, 36 σημ. 12. Χωλός κωμαστής σε έργο της τεχνοτροπίας του Ζ. του ΚΧ στον μελανόμορφο σκύφο του ΕΑΜ 22609. Πρόκειται για το μοναδικό αττικό έργο με χωλό κωμαστή. BAPD 300324. Smith 2009, 81 εικ. 5. Wannagat 2015, 82-83 εικ. 64. Smith 2010, 64, 307 πίν. 7C-D.

[578] Δυστυχώς, ο πηλός και η ποιότητά του δεν ήταν δυνατόν να εξεταστούν. Ο τύπος, όμως, είναι βοιωτικός. Η τετραγωνισμένη μπροστά και μικρή σε ύψος βάση, τα κοντά πόδια, η μεγάλη κοιλιά και ο «φρυγικός» σκούφος είναι τα κοινά χαρακτηριστικά του ειδωλίου της Βουδαπέστης, του βοιωτικού D 65 του Μονάχου και του 10336/2 του ΕΑΜ **(ΙΓ58, ΙΓ11)**, βοιωτικού που βρέθηκε στο Καβίριο **(εικ. 119-120)**. Με εκείνο του Μονάχου έχουν περίπου ίδια στάση. Το ένα χέρι βρίσκεται κοντά στην μεγάλη κοιλιά, στο κέντρο της οποίας ο ομφαλός δηλώνεται με έμφαση. Ο Hamdorf ερμήνευσε το ειδώλιο ως ηθοποιό, που παριστάνει εταίρα και φορά προσωπείο με αφρικάνικα χαρακτηριστικά. Το χρονολόγησε στο δ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου και το εξηρημένο ηβικό τρίγωνο είναι κοινά στο ειδώλιο του ΕΑΜ και σε εκείνο της Βουδαπέστης. Το χαμόγελο, που σπάνια απαντάται ακόμη και στα δύσμορφα ειδώλια, η πλατιά μύτη και τα μεγάλα αυτιά είναι

δύσμορφη γυναίκα νάνος, η οποία φορά «φρυγικό» σκούφο και άζωστο χιτώνα, σηκώνει το κάτω μέρος του ενδύματός της πάνω από τον ομφαλό της μεγάλης της κοιλιάς και επιδεικνύει το τονισμένο της αιδοίο. Το άσχημο και παχύ πρόσωπό της με τα μεγάλα χαρακτηριστικά και οι ρυτίδες έκφρασης στα μάτια και στο στόμα, που είναι αποτέλεσμα της ώριμης ηλικίας αλλά και του ελαφριού μειδιάματος που σχηματίζεται στα χείλη της, παραπέμπουν τον θεατή ακόμα περισσότερο στο μύθο της Δήμητρας και της γριάς που την έκανε να γελάσει. Η ξένη καταγωγή της δηλώνεται από τον «φρυγικό» σκούφο. Θράσσα ήταν η Ιάμβη δούλη της Μετάνειρας, ενώ η σχέση της Βαυβούς με τη Φρυγία μέσω της κόρης της Μίσης είναι γνωστή από τον ορφικό ύμνο 42, που είναι αφιερωμένος στην τελευταία. Τα γηρατειά από τη μία, ο «φρυγικός» σκούφος και η αδιάντροπη χειρονομία από την άλλη δημιουργούν έναν πρωτότυπο συνδυασμό με ανάμεικτα στοιχεία της Ιάμβης και της Βαυβούς.

Η εικόνα της αποκάλυψης των γεννητικών οργάνων από γυναικεία μορφή ανάγεται στη 2η χιλιετία π.Χ της συριακής εικονογραφικής παράδοσης.[579] Μπροστά από ηγεμόνα, ζωντανό ή νεκρό, είτε θεό παρουσία ενίοτε και ενός άνδρα λατρευτή και με κίνητρο πάντα τη σεξουαλική διέγερσή του η γυναικεία θεότητα ανοίγει διάπλατα το περίζωμά της προκειμένου να φανούν τα γεννητικά της όργανα. Όταν εικονίζεται και ο λατρευτής, τότε η θεότητα παίζει τον ρόλο του μεσολαβητή, οποίος με τη σεξουαλικότητά του θα εξευμενίσει τον θεό ή θα τον επηρεάσει θετικά, ώστε οι επιθυμίες του λατρευτή να πραγματοποιηθούν. Αποκτά, έτσι, μαγικό χαρακτήρα.

Στην ελληνική τέχνη εμφανίζεται σε δαιδαλικά έργα του 7ου αι. π.Χ ως μετωπική γυναικεία μορφή που ανοίγει το ένδυμά της και αποκαλύπτει το αιδοίο της.[580] Χωρίς τη δήλωση του αιδοίου εικονογραφείται πρώτη φορά σε δύο αττικά έργα των μέσων του 6ου αι. π.Χ από τον Ζ. του Castellani και σε έναν αττικό μελανόμορφο αμφορέα.[581] Νύμφες έχουν σηκωμένα τα ενδύματά τους μπροστά από δεφόμενους σατύρους.[582] Ως σκηνή επίδειξης την ερμηνεύει ο Lissarrague, η οποία στοχεύει στην έξαψη της φαντασίας του θεατή.[583] Το ανάσυρμα από Νύμφες έχει θεωρηθεί απλώς μια διευκόλυνση για την κίνηση ή τον χορό στερούμενο ερωτικών

γνωρίσματα, που έχουν και τα δύο. Το ειδώλιο του ΕΑΜ χρονολογείται στο τέλος του 5ου με μέσα 4ου αι. π.Χ. Ίδιος τύπος με εκείνον της Βουδαπέστης απαντάται σε πήλινο ειδώλιο που βρέθηκε σε τάφο του τέλους του 5ου με αρχές του 4ου αι. π.Χ στις Συρακούσες. Το ανάσυρμα του ενδύματος, ο «φρυγικός» σκούφος και η άσχημη όψη υπάρχουν και σε αυτό. *Notizie degli scavi di antichità* 1897, 485-486 Sep. III, εικ. 21.

[579] Marinatos 2000, 5-8. Reichardt 2009, 239.

[580] Böhm 1990, 89-90 αρ. κατ. ΤΚ 45, ΤΚ 55, ΤΚ 56 πίν. 34a και 34b. Reichardt 2009, 239. Στην περίπτωση των πλακιδίων του ιερού της Σύμης Βιάννου η μορφή δεν ανασύρει το ένδυμά της αλλά αυτό αποδίδεται ανοιχτό στο κάτω μέρος του προκειμένου να προβάλλεται το αιδοίο.

[581] Τα έργα του Ζ. του Castellani: Στον τυρρηνικό αμφορέα του μουσείου Etrusco της Villa Giulia της Ρώμης με αρ. ευρ. 50631 και στον χαμένο σήμερα, αλλά κάποτε στο μουσείο του Βερολίνου με αρ. ευρ. F1711. Για τον πρώτο βλ. BAPD 310072. Hedreen 1992, 126-127, 149 σημ. 101 πίν. 40a-b. Ο Hedreen επισημαίνει πως η υπαγωγή των μορφών σε κινησιολογικούς κανόνες επανάληψης (*regimentation*) μαρτυρά χορική παρουσίαση σατύρων και νυμφών. Reichardt 2009, 240. Heinemann 2016, 171 εικ. 105. Για τον δεύτερο BAPD 310008. Reichardt 2009, 240. Ίδιο μοτίβο παρουσιασμένο σε ένα μόνο ζευγάρι σατύρου-νύμφης στον μελανόμορφο αμφορέα του Würzburg του μουσείου Martin-von-Wagner με αρ. ευρ. L178. BAPD 46073. Lissarrague 1990, 63 εικ. 2.23. Lissarrague 2013, 87-88 εικ. 62.

[582] Hedreen 1992, 149 σημ. 101.

[583] "*exhibistionism*". Lissarrague 1990, 63. Lissarrague 2013, 87-88.

υπαινιγμών.[584] Χωρίς την εικονογράφηση του αποτελέσματος στο οπτικό ερέθισμα του ανασύρματος του ενδύματος, τη στύση δηλαδή, αποδίδεται εν λόγω το μοτίβο σε δύο αττικά έργα του γ' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ, στα οποία εικονίζονται γυναίκες με άνδρες.[585] Το ανάσυρμα θεωρείται σε κάθε περίπτωση προκλητικό και αποσκοπόν στη διέγερση.[586]

Αντίθετα από τις αττικές αρχαϊκές εικόνες ανασύρματος, στις οποίες το κίνητρο της ανασύρουσας είναι η σεξουαλική ενεργοποίηση του εντός της εικόνας θεατή, το αιδοίο του πήλινου ειδωλίου της Βουδαπέστης δηλώνεται και είναι μάλιστα εξηρημένο. Η υπερβολή στην πλάση του στοχεύει στην ανάδειξη της δύναμης του, στο μέγεθος του αντίκτυπου που θα προκαλέσει η θέασή του. Ο χαρακτήρας του είναι περισσότερο μαγικός παρά σεξουαλικός. Μέσα από τον αιφνιδιασμό εξαιτίας της απαγορευμένης για λόγους ευπρέπειας κίνησής της, της άρσης δηλαδή ενός ταμπού,[587] της αποκάλυψης του συνήθως κεκαλυμμένου, η οποία λαμβάνει για αυτό σκανταλιάρικο χαρακτήρα, παράγεται το επιθυμητό αποτέλεσμα, η λύτρωση από τον πόνο και το γέλιο. Το υπομειδίαμα στο πρόσωπό της, εντείνει τον παιγνιώδη χαρακτήρα της χειρονομίας. Η Βαυβώ ή και η Ιάμβη είναι εκπρόσωποι των ανθρώπων, που αντί για αυτούς εξευμενίζουν τη Δήμητρα, όχι προκαλώντας την ερωτικά, όπως θα συνέβαινε αν στη θέση της ήταν μια αρσενική θεότητα, αλλά ξορκίζοντας το κακό με το γέλιο, το οποίο προάγει την αναγέννηση της γης, τη γονιμότητα του εδάφους. Για τον λόγο αυτόν οι δύο γυναίκες σχετίζονται μυθολογικά με την Ανατολή. Είναι και εκείνες οι μαγικές μεσολαβήτριες των θνητών απέναντι στη Δήμητρα, όπως η συριακή θεότητα της 2ης χιλιετίας.

ΙΙ.1.1. Το γκροτέσκο σώμα

Η λέξη «γκροτέσκο» προέκυψε τον 16ο αιώνα από το ιταλικό *grotte,* που σημαίνει σπηλιά, για να προσδιορίσει ένα καινοφανές είδος τοιχογραφιών, που βρέθηκαν μέσα σε αίθουσες της ρωμαϊκής βίλας Domus Aurea του αυτοκράτορα Νέρωνα. Αυτές ονόμαζαν συμβατικά σπήλαια. Το κύριο χαρακτηριστικό των τοιχογραφιών ήταν η υβριδικότητα, η ένωση του φυτικού και του ζωικού ή ανθρώπινου κόσμου σε ένα σώμα, η οποία δημιουργούσε μορφές τερατώδεις και ταυτόχρονα παραμυθένιες.[588] Η φρίκη και το γέλιο είναι οι δύο αμφιθυμικές συνέπειες της θέασης του γκροτέσκου, το

[584] Moore, M. 2010. "Hephaistos Goes Home: An Attic Black-figured Column-krater in the Metropolitan Museum", *Metropolitan Museum Journal* 45, 36 εικ. 5.

[585] Σε μελανόμορφο σκύφο, που βρέθηκε σε ιερό των Διδύμων και σε θραύσματα κύλικας (αρ. ευρ. 1.1487) που φυλάσσεται στο μουσείο της Ακρόπολης. Στον σκύφο των Διδύμων η σκηνή του ανασύρματος συναπεικονίζεται με μία ομοερωτική. Ένας εκ των ανδρών είναι ιθυφαλλικός. Reichardt 2009, 235-245 πίν. 2-3.

[586] Reichardt 2009, 241. Πρβλ. την πελίκη του Ζ. του Νικόξενου, όπου ο σκοπός επιτυγχάνεται. Η παραδοσιακά εικονιζόμενη σε αυτήν τη φόρμα Παρθένος αντικαθίσταται από μια εταίρα και ο υπαινισσόμενος αθλητισμός αντιδιαστέλλεται προς το συμποτικό κλίμα (υποστατό) και τον έρωτα: Mitchell 2009, 131. BAPD 202076.

[587] Για το ταμπού, τη Βαυβώ και το από το σοκ της αποκάλυψης επιφερόμενο γέλιο βλ. Bonfante, L. 2008. "Freud and the Psychoanalytical Meaning of the Baubo Gesture in Ancient Art," *Notes in the History of Art* 27, 2-9.

[588] Thompson 1984 (1972), 23-25. Κιουρτσάκης 1985, 69-70.

οποίο συγγενεύει με το σωματικά ανώμαλο, διέπεται από την υπερβολή και τη δυσαρμονία, συνιστά υπο-μορφή του κωμικού, ανήκοντας πολλές φορές στο εξωπραγματικό. Η γελοία και αλλοπρόσαλλη αυτή δυσμορφία χρησιμοποιείται για να «ελεγχθούν ή και να ξορκιστούν τα δαιμονικά στοιχεία του κόσμου».[589]

Ο δυϊσμός και η υπερβολή είναι τα γνωρίσματα που το εντάσσουν στη χώρα του καρναβαλιού. Ο Μπαχτίν ορίζει ως γκροτέσκο ένα ημιτελές και υπερατομικό σώμα που χωρίς μέτρο και όρια αλληλεπιδρά με τον έξω από αυτόν κόσμο και που έχει την ανάγκη να ενωθεί μαζί του.[590] Είναι το σώμα που καταβροχθίζει και καταβροχθίζεται. Για αυτόν τον λόγο όλες οι οπές του, στόμα και πρωκτός, ως πεδία ένωσης, εξαίρονται. Η συγχώνευση δύο σωμάτων σε ένα, η δισωματικότητα, είναι ακόμα ένα χαρακτηριστικό του, που υποδηλώνει την ένωση και την υπέρβαση του ενός για τη γέννηση ενός άλλου. Έτσι, το ανδρόγυνο, το υβριδικό και κυρίως το εγκυμονόν σώμα θεωρούνται γκροτέσκα. Οι προεξοχές του όπως η μύτη, τα μάτια, ο φαλλός, το στήθος, η κοιλιά, η πλάτη ως καμπούρα, ενίοτε και τα χέρια μεγεθύνονται, διαπλατύνονται σχετιζόμενα πολλές φορές με γενετήσια νοήματα αλληλοταυτιζόμενα, όπως χέρι-φαλλός-μύτη και καμπούρα-μεγάλη κοιλιά. Εκφράζουν τη διακαή επιθυμία του για υπέρβαση των ορίων του και ένωση με τον έξω κόσμο.

Γκροτέσκα είναι, συνεπώς, τα αρχαϊκά σώματα των κωμαστών με τις προτεταμένες κοιλιές και τους πλατείς γλουτούς, που πίνουν αφειδώς, εξεμούν και αφοδεύουν **(εικ. 130, 132, 133)**. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται και οι μεγαλοφαλλικοί κωμαστές ή οι σύγχρονες σεξουαλικές σκηνές στις οποίες τα δύο σώματα γίνονται ένα. Το ίδιο και το κωμικό σώμα των ηθοποιών (μάσκα, κοστούμι με γεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια και φαλλό ή ψεύτικο στήθος) του 5ου-4ου αι. π.Χ **(Η8, Η69, Η70, εικ. 14, 271-272)**.[591] Δισώματο και αμφίθυμο μοιάζει το ειδώλιο Τ.314 της Βουδαπέστης με τη γριά Βαυβώ σε στάση ανασύρματος **(ΙΓ39 εικ. 120)**. Η μεγάλη κοιλιά, που παραπέμπει σε εγκυμονόν σώμα, σε συνδυασμό με την επίδειξη του ογκώδους αιδοίου και του μειδιάματος παραπέμπουν σε ιδέες σχετικές με τη γονιμότητα, ενώ η απεικονιζόμενη είναι μια γριά. Η ενσωμάτωση αντίθετων μεταξύ στοιχείων είναι σημαντικό γνώρισμα του γκροτέσκου.[592] Η εικόνα της Βαυβούς, λόγω της σχέσης με τη Δήμητρα και του ότι έδρασε ως «γελωτοποιός», είναι πάντα γκροτέσκα.[593] Το εν λόγω ειδώλιο αποτελεί την αρχαιότερη απόδοσή της.

Οι καβιρικές μορφές είναι, ωστόσο, οι κατεξοχήν εκπρόσωποι του αρχαίου ελληνικού γκροτέσκου. Η απεικόνισή τους ως νάνων, δηλαδή ανθρώπων με σώμα

[589] Thompson 1984 (1972), 20, 33-44.
[590] Κιουρτσάκης 1985, 69-82, 189-201. Lachmann 1988-1989,147-151. Μπαχτίν 2017 (1965), 353-425.
[591] Ruffel 2015.
[592] Ο Μπαχτίν εντοπίζει τα ίδια αντικρουόμενα στοιχεία σε πήλινα ειδώλια γριών, που βρέθηκαν στο Κερτς. Μπαχτίν 2017 (1965), 32.
[593] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα ελληνιστικά πήλινα ειδώλια που βρέθηκαν στο ιερό της Δήμητρας και της Κόρης στην Πριήνη, τα οποία σχετίζονται με τη Βαυβώ εξαιτίας της εξέχουσας θέσης του αιδοίου **(εικ. 279)**. Τελευταία, αποκαλούνται και θηλυκοί δαίμονες. Olender 1990, 83-84 εικ. 31.1-5. Rumscheid 2006, 428-432 αρ. κατ. 65-77 πίν. 29-30.

παιδιού[594] ή ως γερασμένων μορφών σχετίζεται μάλλον με τη γέννηση και τον θάνατο, καθώς επιλέγονται μεγέθη και ηλικίες που χρονικά βρίσκονται εγγύτερα στη μήτρα, φυσική, μεταφορική (γη, τάφος) ή και κοσμική. Τα σώματα εικονίζονται με λεπτά άκρα και μεγάλες κοιλιές, κάποτε και γλουτούς, ανοιχτά τονισμένα στόματα,[595] μεγάλα κεφάλια, καμπούρες και κλαδιά ως κέρατα, δηλαδή μέρη του σώματος, στο κεφάλι.[596] Χαρακτηριστικός είναι ο υπερτονισμός του πρωκτού στις καμπούρικες μορφές του Ζ. των Μυστών στον καβιρικό σκύφο του 1889,0808.2 του Βρετανικού Μουσείου στο πλαίσιο ενός κωμαστικού ή και εκστατικού μουσικού αγώνα **(Η43 εικ. 218)**. Το παχύ, εξηρημένο αριστερό χέρι του Κεφάλου του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ, που ανακαλεί μορφές του Καραγκιόζη, μπορεί να σηματοδοτεί όπως ο φαλλός το ένστικτο και τις έμφυτες παρορμήσεις **(Η3 εικ. 10γ)**.[597] Οι ανδρόγυνες μορφές του Καβιρίου και υβριδικά όντα όπως πετεινόμορφοι δαίμονες, οι αιγόμορφοι και ταυρόμορφοι μασκαρεμένοι ανήκουν στον γκροτέσκο κόσμο του καρναβαλιού. Το σχήμα του γερανού πάνω στην πλάτη του πυγμαίου στον καβιρικό σκύφο 3159 του Βερολίνου ενώνει δύο διαφορετικού είδους σώματα δια της σύνδεσής του σωματικού πάνω του γερανού -ράμφος- με το σωματικό κάτω του πυγμαίου -πρωκτό- **(Η19 εικ. 40)**.[598] Στην άλλη όψη ο γερανός τσιμπά τον φαλλό άλλου πυγμαίου. Στην πρώτη περίπτωση, όμως, ο γερανός και πυγμαίος μοιάζουν να αποτελούν δύο ξεχωριστά σώματα, που ενώνονται, αφενός επειδή ο γερανός εικονίζεται πάνω στον πυγμαίο, αφετέρου επειδή το ράμφος μοιάζει να εισχωρεί στον πρωκτό. Τα πήλινα γελοιογραφικά ειδώλια, που βρέθηκαν στο ιερό και αλλού, με τα προεξέχοντα γουρλωμένα μάτια, τα ανοιχτά στόματα και τα μεγάλα αυτιά είναι επίσης γκροτέσκα, καθώς σηματοδοτούν την ανάγκη για ένωση και χαρακτηρίζονται από την υπερβολή **(εικ. 117, 205, 260)**.

Η διττή απεικόνιση των γεννητικών οργάνων του κυνηγού και του ανακεκλιμένου του καβιρικού σκύφου 12547 του ΕΑΜ εμπίπτει στην κατηγορία του γκροτέσκου, καθώς παραπέμπει σε ένωση δύο σωμάτων **(Η34 εικ. 134)**. Ο φαλλός

---

[594] Αξιοσημείωτο είναι πως πολλές φορές εικονίζονται φαλακρές ή με ελάχιστα μαλλιά και παράξενα σχήματα κεφαλιού θυμίζοντας νεογνά ή βρέφη, όπως οι αιγυπτιακοί Πατάικοι **(εικ. 102)**. Για τους τελευταίους και τη βρεφική τους εικόνα: Dasen 2008, 56-57. Για τον συσχετισμό τους με τις καβιρικές μορφές και τους πυγμαίους: Mackowiak 2008.

[595] Τα ανοιχτά στόματα σηματοδοτούν την καταβρόχθιση και την κατάποση, όντας συνυφασμένα από την αρχαιότητα από τη μία με τον θάνατο, τον αφανισμό αλλά από την άλλη με την ευωχία. Το αμφιθυμικό αυτό μοτίβο θεωρείται κομβικό του καρναβαλιού, αποτελώντας ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της μάσκας. Μπαχτίν 2017 (1965), 376-377.

[596] Ο Μπαχτίν εξηγεί πως βλαστάρια ή κλαδιά αποτελούν προεκτάσεις του γκροτέσκου σώματος. Μπαχτίν 2017 (1965), 367.

[597] Κιουρτσάκης 1985, 194-195. Το τονισμένο χέρι της μορφής σχολιάζει και ο Drühl 2008, 151.

[598] Πρβλ. την παράσταση του κορινθιακού αλαβάστρου S 1104 του Λούβρου (625-600 π.Χ) με ένα πιθανόν αναδυόμενο από το έδαφος πρόσωπο ακριβώς κάτω από τα οπίσθια ενός κωμαστή. Ghiron-Bistagne 1976, 247-251 εικ. 97-100. Walsh 2009, 143-144 εικ. 45 αρ. κατ. 25. Steinhart 2007, 208-209 εικ. 80-83. Wannagat 2015, 57 εικ. 35. Βλ. ακόμα τα προαναφερόμενα πήλινα ειδώλια της «Βαυβούς» από την Πριήνη, στα οποία το πρόσωπο, σωματικό πάνω, βρίσκεται ακριβώς πάνω στο αιδοίο, το σωματικό κάτω **(εικ. 279)**. Τα κουνούπια στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη (155-165), που σφυρίζουν από τον πισινό και όχι από το στόμα (την προβοσκίδα) και είναι για αυτό ο πρωκτός τους σάλπιγγα. Λίγο παρακάτω (170-174) το χάσκον στόμα του Σωκράτη «μαγαρίζει» (*καταχέσαντι*) μια σαύρα που βρίσκεται στο ταβάνι. Τα οπίσθια των μαθητών μελετούν ξεχωριστά από το υπόλοιπο σώμα αστρονομία, στραμμένα προς τον ουρανό αντί για το πρόσωπο, αφού είναι σκυμμένοι μελετώντας το υπέδαφος (188-194).

έχει σχεδιαστεί δύο φορές στον κυνηγό της α' όψης του αγγείου, ενώ στον ανακεκλιμένο ο φαλλός με τους όρχεις κρέμονται κάτω από τους γλουτούς του. Ένας ακόμα έχει χαραχτεί στο πάνω μέρος του σώματος του τελευταίου. Το γεγονός πως και στη μία και στην άλλη όψη υπάρχει το ίδιο πρωτότυπο εικονογραφικό φαινόμενο, αποδοσμένο με διαφορετική τεχνική, αποκλείει την περίπτωση του σφάλματος. Οι κυνηγοί έχουν δύο φυλά, αλλά είναι πάντα αρσενικά. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου για ακόμα μια φορά επιθυμεί όχι μόνο να μπερδέψει τον θεατή ως προς τη διάπλαση του σώματος των μορφών του αλλά και να ταυτίσει το γκροτέσκο σώμα με τη σεξουαλική ιδιομορφία, όπως στον χου 1721 του ΕΑΜ **(Θ1 εικ. 127)**. Ίσως και να υπογραμμίσει γελοιωδώς πως το κυνήγι και το συμπόσιο -λόγω του ανακεκλιμένου- είναι δραστηριότητες εξόχως αρσενικές ή και φαλλοκρατικές.

Το πατρογονικό σώμα (*ancestral body*) αποτελεί μια έκφανση του γκροτέσκου κατά τον Μπαχτίν.[599] Το αθάνατο σπέρμα συνδέεται με την ιστορική πρόοδο του λαού, την έλευση της νέας αναβαθμισμένης γενιάς, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο ίδιος. Ο συσχετισμός ανακαλεί την παράσταση του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ, στην οποία ο Μίτος ερμηνεύεται βάσει των ορφικών πεποιθήσεων ως σπέρμα και ο παίδας Πρατόλαος, όπως φαίνεται από το όνομά του, ο πρώτος του λαού **(Η3 εικ. 125)**. Οι δύο τους μπορεί να συμβολίζουν την καρναβαλική συνάφεια του σπέρματος και της ιστορικής αθανασίας της ανθρωπότητας. Συνιστούν ενδεχομένως τις γκροτέσκες ενσαρκώσεις τους, που σύμφωνα με τον Μπαχτίν υποδηλώνουν τη σχέση του «γκροτέσκου σώματος με κοινωνικο-ουτοπικά και ιστορικά μοτίβα και πάνω από όλα με εκείνα της αλλαγής των εποχών και της ιστορικής ανανέωσης της κουλτούρας».[600]

ΙΙ.1.2. Ο ήρωας και το άλογό του

Στην αρχαία ελληνική τέχνη η εικόνα του ήρωα αποδίδεται με ορισμένα θέματα και σε συγκεκριμένα σχήματα. Ένα από αυτά είναι η συνύπαρξη με το άλογό του, είτε πρόκειται για ίππευση ή για απλή συναπεικόνιση.[601] Από πολύ νωρίς οι παραστάσεις των ιππέων είχαν συμβολική σημασία. Ήταν συνδεδεμένες με την αριστοκρατία αλλά και με τον ηρωισμό.[602] Ο ιππέας ως πολεμιστής ή κυνηγός καθρέφτιζε οπωσδήποτε ιδέες σχετικές με αυτόν.[603] Στα μάτια των παίδων της κλασικής εποχής αντανακλούσε

[599] Μπαχτίν 2017 (1965), 375-376, 471.
[600] Μπαχτίν 2017 (1965), 376.
[601] Parker 2011, 116.
[602] Αριστ. *Πολ.* 4.1297b. Greenhalgh 1973, 40-44, 51. Στο Αγαμεμνώνειο των Μυκηνών, όπου η λατρεία ξεκινά από την υστερογεωμετρική περίοδο, βρέθηκαν 25 πήλινα ειδώλια ιππέων. Schäfer 1997α, 4. Για τον ιππέα στη λακωνική εικονογραφία του 6ου αι. π.Χ ως αφηρωισμένο νεκρό: Thomsen 2011, 60-61. Η ιππική παράδοση στη Βοιωτία ανάγεται στη μυκηναϊκή περίοδο: Spence, I. G. 1993. *The cavalry of classical Greece: a social and military history with particular reference to Athens*, Oxford, 19. Kalliga 2014, 51 σημ. 66. Μεγάλος αριθμός πήλινων ειδωλίων ιππέων αρχαϊκής περιόδου αντανακλά την εξέχουσα θέση των ιππέων στην τότε βοιωτική κοινωνία. Szabó 1994, 33-35, 54-60, 71-73. Για τον αριστοκρατικό του συμβολισμό και στη βοιωτική αγγειογραφία του 5ου αι. π.Χ: Kalliga 2014, 49-50.
[603] Οι πεσόντες υπέρ πατρίδος τύγχαναν ιδιαίτερων τιμών. Ήταν άνδρες αγαθοί σύμφωνα με τον Θουκυδίδη 2.35.1. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Δεξίλεω, του Αθηναίου νέου ιππέα, που σκοτώθηκε σε μάχη εναντίον των Σπαρτιατών το 394 π.Χ. Τάφηκε σε Δημόσιο Σήμα

το προσωπικό τους ιδανικό, την κοινωνική τους αυτοπραγμάτωση.[604] Στη Βοιωτία του τέλους του 5ου αι. π.Χ νεκροί εικονίζονταν ως ιππείς σε μεγάλου μεγέθους ερυθρόμορφους κανθάρους κυρίως του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ ως μέλη του ηρωικού κόσμου **(εικ. 140)**.[605] Στο στόχαστρο της παρωδιακής του εκδοχής μπαίνει πότε ο ίδιος, πότε το άλογό του, ενίοτε και οι δύο.

Η αντικατάσταση του ιππέα από σάτυρο ή μαϊμού και του αλόγου του από γάιδαρο ή μουλάρι ως επί το πλείστον δημιουργούν την παρωδιακή, αντιηρωική εικόνα του, η οποία εγγράφεται σχεδόν πάντα σε διονυσιακό πλαίσιο. Ο αναβάτης μουλαριού είναι δύσμορφος ή και γελοίος, αφού πρέπει να αναφέρεται στο πρότυπό του, τον Ήφαιστο.[606] Ο μεθυσμένος και άσχημος θεός μεταφέρεται περιβαλλόμενος από σατύρους και άρα σε διονυσιακό κλίμα στον Όλυμπο. Στον βοιωτικό μελανόμορφο κάνθαρο της Δρέσδης μαζί με τους σατύρους εικονίζεται και μία μαϊμού να κρατά τον φαλλό του μουλαριού **(Α15 εικ.128)**. Στον διονυσιακό κόσμο της λατρείας του Καβίρου ως αναβάτες εικονίζονται γελοιογραφημένοι ήρωες ή πυγμαίοι.

Από την αρχαϊκή εποχή η μαϊμού χρησιμοποιείται στη βοιωτική εικονογραφία ως παρωδιακός μιμητής του ιππέα. Το πήλινο σύμπλεγμα 49.49 της Βοστώνης **(ΙΓ45 εικ. 136)** είναι το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα.[607] Ο Chase το απέδωσε σε βοιωτικό εργαστήριο και το χρονολόγησε κοντά στο 500 π.Χ. Αποτελείται από έναν γάιδαρο και μια μαϊμού, η οποία τον καβαλικεύει, έχοντας σηκωμένο το δεξί της χέρι και το κεφάλι προς τα πίσω γερμένο. Το αριστερό δεν σώζεται από τον αγκώνα και κάτω. Με αυτό θα κρατούσε ενδεχομένως το ηνίο. Λείπει και η ουρά του όνου. Πρόκειται πιθανότατα για μαϊμού και όχι άνδρα αναβάτη, διότι η μύτη και το στόμα προεξέχουν αισθητά του υπόλοιπου προσώπου, ώστε να γίνεται αντιληπτή η απόδοση του ρύγχους του ζώου. Το πήλινο αυτό έργο ειδωλοπλαστικής αποτελεί αναμφίβολα μια γελοιογραφική απόδοση του ήρωα ιππέα-αναβάτη, όπως φαίνεται από την παράσταση του μεταλλίου της μελανόμορφης λεκάνης 13919 του ΕΑΜ του 530 π.Χ

στον Κεραμεικό. Η επιτύμβια στήλη, η οποία σήμανε τον τάφο του, έφερε ανάγλυφη παράσταση με εκείνον σε θέση υπεροχής να ιππεύει μαχόμενος τον πεσμένο στο έδαφος εχθρό. Η εικόνα έχει σαφείς ηρωικούς συμβολισμούς. Schäfer 1997α, 20-21.

[604] Βλ. στην παράσταση του βοιωτικού κανθάρου Α 2321 του μουσείου των Βρυξελλών του τέλους του 6ου αι. π.Χ **(Ι2)**. Η συναπεικόνιση ιππέων άρτι αφιχθέντων από το κυνήγι συνοδευόμενων από τα σκυλιά τους και δύο τοποθετημένων στο κέντρο της παράστασης εφήβων θεωρήθηκε σχετική με τις διαβατήριες τελετές τους. Οι ιππείς και κυνηγοί, οι οποίοι έφεραν εις πέρας τη δύσκολη δοκιμασία, αποτελούν πρότυπο για τους δύο εικονιζόμενους εφήβους. Sabetai και Avronidaki 2018, 317, 323, 333 αρ. κατ. Β2. Για περισσότερες συναφείς βοιωτικές παραστάσεις Αυτόθι, 334-335.

[605] CVA Tübingen 1, Wallenstein 1973, 87-89 εικ. 46-47 πίν. 49. Sabetai 2012α, 95-96 εικ. 15c. Avronidaki 2014, 96. Ο ήρωας ιππέας αναπαρίσταται σε τρία έργα του εργαστηρίου του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ στη μία όψη του ερυθρόμορφου κανθάρου του 12486 του ΕΑΜ και του 12259 του ΕΑΜ και του CA 1139 του Λούβρου. CVA Louvre 17, Waiblinger 1974, 43 πίν. 41.1-4. Lullies 1940, 18, 20, πίν. 19.2 και 22.1-2. Daumas 1998, 96-98, 101-102 πίν. 6.3-4, 8.1. Avronidaki 2014, 97 αρ. κατ. 4 και 24, 100 αρ. κατ. 25. Έφηβος ιππέας με πέτασο και φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά εικονίζεται και σε ένα θραύσμα καβιρικού σκύφου του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου ΚΗ Ι, 115 S15 πίν. 45.13. Το βοιωτικό ιππικό ήταν φημισμένο για τη μαχητικότητα και την οργάνωσή του στην αρχαιότητα και ως εκ τούτου αξιοσέβαστο από εχθρούς και συμμάχους. Θουκ. *Ιστ.* 4.95.2. Kalliga 2014, 50, 51 σημ. 66. Για έναν βοιωτικό ερυθρόμορφο κάνθαρο του Ζ. του Άργου με παράσταση αναχωρούντος νέου δίπλα στο άλογό του: Kalliga 2014.

[606] Isler-Kerényi 2007, 83. Τον ονομάζει "*mule-rider par excellence*."

[607] Chase 1951, 724-726 εικ. 87a.

του Ζ. του Τρίτωνα **(Α21 εικ. 136)**.[608] Το κέντρο της καταλαμβάνει ένας γενειοφόρος άνδρας, που καβαλικεύει ένα λιοντάρι. Κρατά με το δεξί του χέρι το ηνίο, ενώ το αριστερό το έχει υψωμένο, χαιρετώντας ηρωικά ή θριαμβευτικά. Η ομοιότητα στη στάση των δύο αναβατών και η αντικατάσταση του άνδρα από μια μαϊμού προδίδουν την πρόθεση του ειδωλοπλάστη να παρωδήσει τον ήρωα αναβάτη αλλά και το ότι η παράσταση της λεκάνης του ΕΑΜ ή κάποια άλλη συγγενική αποτέλεσε πρότυπο για τη δημιουργία μιας παρεμφερούς χιουμοριστικής εικόνας. Η διατήρηση του ηρωικού χαιρετισμού στο σύμπλεγμα με τη μαϊμού, ο οποίος έρχεται σε αντιδιαστολή με τον παιχνιδιάρικο ύφος της, αλλά και η απόδοση γαϊδουριού αντί για λιοντάρι, επιτείνουν τον αντιηρωικό χαρακτήρα του έργου. Επιπλέον, η γενναία φύση του λιονταριού και οι ηρωικοί συνειρμοί, που προκαλεί η εικόνα του, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με εκείνη της πονηρής και γελοίας μαϊμούς.[609]

Ως αναβάτης αλλά με διονυσιακή διάθεση αποδίδεται η μαϊμού σε υστεροκλασικό (β΄ τέταρτο 4ου αι. π.Χ), πήλινο κορινθιακό σύμπλεγμα, που βρέθηκε σε τάφο της Τανάγρας **(ΙΔ3 εικ. 137)**. Η μαϊμού κάθεται στη ράχη του ημιόνου με το κάτω μέρος του σώματος σε ευρύ διασκελισμό σαν να τρέχει ή να χοροπηδά, όχι σαν να ιππεύει, ενώ το πάνω μέρος συστρέφεται προς τη μία πλάγια πλευρά, προς την οποία είναι στραμμένο και το πρόσωπό της. Τα χέρια είναι τεντωμένα προς τα πάνω δίνοντας την εντύπωση έντονου ενθουσιασμού. Ο Higgins σημειώνει πολύ εύστοχα την αντίθεση μεταξύ της φρενήρους στάσης της και της νωχελικής του ημιόνου.[610] Η εκστατική της στάση έχει όμοια χαρακτηριστικά με τον σάτυρο του πήλινου συμπλέγματος C 103 του Μονάχου και τους σατύρους του σχεδόν σύγχρονου της καβιρικού σκύφου Β2596 της Καρλσρούης **(Η56 εικ. 137)**.[611] Ο άνω στρεφόμενος προς τα πλάγια μαζί με το κεφάλι κορμός, τα υψωμένα χέρια και η ίδια εύθυμη διάθεση βρίσκονται και στο πήλινο σύμπλεγμα σατύρου-ημιόνου του Μονάχου, το οποίο χρονολογείται στο β' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ και αποδίδεται σε βοιωτικό ή κορινθιακό εργαστήριο. Η χορευτική στάση της μαϊμούς μοιάζει με εκείνη των σατύρων του προαναφερθέντος καβιρικού σκύφου, ιδιαίτερα με τον πρώτο από αριστερά, ο οποίος εκτός από τον διασκελισμό έχει και τα χέρια σηκωμένα σαν να

[608] Σύμφωνα με την Ure ο αναβάτης είναι ο Πάνας τραγοπόδης αλλά ανθρωπόμορφος από τη μέση και πάνω. Το λιοντάρι αποτελεί υπαινικτική αναφορά της σχέσης του με τη Μεγάλη Μητέρα ή Ρέα, η συλλατρεία του με την οποία δεν απαντάται αλλού, πάρα μόνο στη Βοιωτία. Ure 1932, 37 εικ. 3 αρ. κατ. 2. Για τη συλλατρεία Πινδ. *Πυθ.* 3.77. Παυσ. 9.25.3. Η McDermott θεωρεί βέβαιο ότι πρόκειται για μαϊμού. McDermott 1938, 223-224 αρ. κατ. 315. Την άποψη της Ure ενστερνίζεται και ο Kilinski. Kilinski 1990, 28 αρ. κατ. 2, 46, 60 πίν. 27.3-4. Πιο πρόσφατα η Σαμπετάι αναρωτιέται μήπως ο ιππέας είναι κωμαστής με δύσμορφα πόδια. Sabetai 2019, 5-6 εικ. 4.

[609] Το αταίριαστο αυτό δίπολο ηρωισμού-κατεργαριάς χρησιμοποιούνταν συχνά στην ελληνική γραμματεία. Το ίδιο και εκείνο του ήρωα, που σκότωσε το λιοντάρι της Νεμέας, του Ηρακλή, με τη μαϊμού. Λουκ. *Οι επανερχόμενοι στη ζωή ή ο ψαράς*. 37. Οι δύο πονηροί κλέφτες Κέρκωπες, που κατάφερε και έπιασε ο Ηρακλής, μεταμορφώθηκαν σύμφωνα με μία παράδοση του 4ου-1ου αι. π.Χ σε πιθήκους από τον Δία, ο οποίος τους έστειλε στις Πιθηκούσες, από όπου προέκυψε και το όνομα της κατωιταλιώτικης πόλης. Σε απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα των αρχών του 4ου αι. π.Χ οι Κέρκωπες εικονίζονται ως πίθηκοι. McDermott 1938,116-117. Bieber 1961, 133 εικ. 486. Dasen 1993, 193-194 αρ. κατ. G 111, εικ. 13.4. Walsh 2009, 178-181 αρ. κατ. 65 εικ. 63. Για τις χιουμοριστικές απεικονίσεις του Ηρακλή και των Κέρκωπων στην αττική αγγειογραφία βλ. και Mitchell 2009, 123-124.

[610] Higgins 1986, 115.

[611] Το ειδώλιο C 103 του Μονάχου είναι βοιωτικής ή κορινθιακής παραγωγής. Χρονολογείται στο β' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Hamdorf I 2014, 63 C 103.

χορεύει ενώ ταυτόχρονα χοροπηδά. Δίπλα από αυτόν εικονίζεται σάτυρος πάνω σε όνο. Το διονυσιακό πλαίσιο, που βρίσκεται στον αντίποδα των αστικών αρχών, σχετιζόμενο με την απελευθέρωση και στο οποίο εγγράφεται η μαϊμού με τη στάση της, ενώ ταυτόχρονα έχει τον ρόλο ενός εκ των κοινωνικών προτύπων των νέων, του ιππέα, την καθιστά ένα γελοίο αντιπρότυπο.[612]

Ως αναβάτης επί σκύλου αποδίδεται και ένας γενειοφόρος σάτυρος φορώντας αττικό κράνος, κρατώντας μια στρογγυλή ασπίδα στο δεξί του χέρι στο βοιωτικό πήλινο σύμπλεγμα Ν 3284 της Κολωνίας **(ΙΓ36 εικ. 138)**.[613] Ένας γνωστός από τις πηγές για το δειλό του χαρακτήρα σάτυρος αναλαμβάνει τον ενάντιο ρόλο του θαρραλέου πολεμιστή.[614] Ο σχεδόν πλήρης εξοπλισμός του με την ασπίδα και το επιβλητικό κράνος υπογραμμίζουν τη χιουμοριστική παραδοξότητα της εικόνας. Με την απόδοση σκύλου αντί για αλόγου ανατρέπεται η στερεοτυπική απεικόνιση του ήρωα-ιππέα συνοδεία του αλόγου του. Σε αττικές παραστάσεις ο σκύλος χρησιμοποιείται ως έμβλημα ασπίδας πολεμιστών ως σύμβολο αντοχής, επιμονής ή

---

[612] Στην αττική αγγειογραφία του τέλους του 6ου αι. π.Χ ο διονυσιακός κόσμος συνδυάζεται πολλές φορές με τον αστικό. Στη μία πλευρά μιας κύλικας του Όλτου εικονίζεται ο Διόνυσος καθιστός μεταξύ δύο ιθυφαλλικών ημίονων σε έναν εκ των οποίων καβαλικεύει ένας σάτυρος. Στην άλλη πλευρά κατά αντιστοιχία με την προηγούμενη δύο νέοι γυμνοί ιππείς στέκονται μπροστά από έναν γηραιότερο άνδρα ντυμένο με χιτώνα. Σύμφωνα με την Isler-Kerényi εδώ τα άλογα αντιπροσωπεύουν τον επίσημο κόσμο της πόλης-κράτους, ενώ οι ημίονοι τον αντίθετο άλλα συμπληρωματικό του, εκείνον του συμποσίου. Isler-Kerényi 2015, 38. BAPD 200535.

[613] Το ειδώλιο θα πρέπει να αποδοθεί σε βοιωτικό εργαστήριο του τέλους του 6ου με αρχές 5ου αι. π.Χ. Ο Berger το ενέταξε στα αμφιβόλου προέλευσης ειδώλια, σημείωσε, όμως, τη σχέση του με το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο της συλλογής του μουσείου Martin-von-Wagner Η 5279 του β΄ μισού του 6ου αι. π.Χ και για αυτό το χρονολόγησε στον 6ο αι. π.Χ. Ένας ιππέας, του οποίου το κεφάλι δεν σώζεται, φέρει στο αριστερό του χέρι στρογγυλή ασπίδα παρόμοια με εκείνη του σατύρου. Έκδηλη είναι η συγγένεια του με το σύγχρονο βοιωτικό ειδώλιο ιππέα, που βρέθηκε σε τάφο της Ακραιφίας, το οποίο εκτός από τη στρογγυλή ασπίδα που κρατά στο αριστερό χέρι φορά και κράνος (στο μουσείο των Θηβών με αρ. ευρ. 22326). Schmidt 1994, 40 αρ. κατ. 32 πίν. 9 αρ. 30 a-b. Ανδρειωμένου 1994, 193, 195 εικ. 55. Berger 1995, 96-97 αρ. κατ. 132. Σάτυρος που στο αριστερό χέρι κρατά νεβρίδα σαν ασπίδα και η κόμμωσή του είναι αποδοσμένη σαν κράνος εικονογραφείται στον βοιωτικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα F 2935 του Βερολίνου των αρχών του 4ου αι. π.Χ **(Ε16 εικ. 163)**. Ο πηλός του ειδωλίου της Κολωνίας είναι εύθρυπτος σύμφωνα με τον Berger . Για την ποιότητα του πηλού βλ. Berger 1995, 96 αρ. κατ. 132. Μετά από παρατήρηση έγχρωμων φωτογραφιών έγινε αντιληπτό και το εύθρυπτο-πουδροειδές της ποιότητάς του (άφηνε ίχνη του σε όλες τις επιφάνειες, στις οποίες τοποθετούνταν), που σημειώθηκε από τον Berger. Για τα χαρακτηριστικά του βοιωτικού πηλού βλ. Kalliga 2014, 42-43. Η καταγωγή του γίνεται εμφανέστερη αν συγκρίνει κανείς το πρόσωπο του σατύρου αναβάτη με εκείνα των δύο βοιωτικών πήλινων ειδωλίων του μουσείου του Cleveland που αποδίδουν χορεύοντες σατύρους των αρχών 5ου αι. π.Χ **(ΙΓ37 εικ. 23, 34)**. Η πεπλατυσμένη και γλωσσοειδής γενειάδα του είναι όμοια με εκείνη των σατύρων. Τα προς τα εμπρός στρεφόμενα αυτιά του βοιωτικού πήλινου αποσκοπεύοντος σατύρου του μουσείου της Βοστώνης 01.7963 μοιάζουν με εκείνα του σατύρου-αναβάτη. Το ειδώλιο της Βοστώνης τοποθετείται χρονικά στην ύστερη αρχαϊκή περίοδο και φέρει παρόμοια γενειάδα με τα υπόλοιπα. Hoffmann 1964, 70 πίν. 20.4. Lissarrague 2013, 70 εικ. 45. Τα κατασκευασμένα με μήτρα πρόσωπά των χορεύοντων και του αποσκοπεύοντος σατύρου όπως και η πλούσια γενειάδα έχουν συγκολληθεί με το χειροποίητο σώμα. Hoffmann 1964, 67, 70. Το ίδιο συμβαίνει και στο πήλινο σύμπλεγμα με τον σάτυρο πολεμιστή της Κολωνίας, όπως φαίνεται από την πίσω όψη του. Το εικονογραφικό σχήμα αναβάτη-σκύλου ίσως έχει προηγούμενο στη Βοιωτία με το πήλινο σύμπλεγμα του 6ου αι. π.Χ του μουσείου της Βοστώνης 90.192. Παρά το ότι ο αναβάτης του μοιάζει με μαϊμού, μια τέτοια ταύτιση θα πρέπει να αποφευχθεί λόγω της χειροποίητης και άρα λιγότερο φυσιοκρατικής απόδοσης της μορφής. Chase 1951, 725 εικ. 87b. Ο Chase ήταν διστακτικός στην ταύτιση του αναβάτη με μαϊμού, παρ'ότι αναγνώρισε το ρύγχος. Είναι πιθανότερο το φέρον ζώο να είναι σκύλος και όχι άλογο, όνος ή ημίονος, εξαιτίας του βραχύτερου ρύγχους του, των κοντύτερων αυτιών και ποδιών του.

[614] Ευρ. *Κύκλ*. 190-195. Sutton 1980, 96-97. Mitchell 2009, 157.

και επιθετικότητας.[615] Από αυτήν την σκοπιά, ο σκύλος χρησιμοποιήθηκε από τον ειδωλοπλάστη για τον υπερθεματισμό της υποτιθέμενης λυσσαλέας πολεμικής ορμής του ως γνωστόν άτολμου σατύρου.[616] Είναι, άλλωστε, στενά συνδεμένος με τον διονυσιακό κόσμο, όπως έδειξε ο Iozzo. Σε σκηνές γιγαντομαχίας οι σκύλοι στέκονται αρωγοί στο πλάι του Διονύσου κατά των Γιγάντων.[617] Μια τέτοια θα πρέπει να θεωρηθεί και το σύμπλεγμα σατύρου-σκύλου. Ο πολεμικά εξοπλιζόμενος σάτυρος σε παραστάσεις της αττικής εικονογραφίας εκτός από τη χιουμοριστική διάθεση που τον διακρίνει, σχετίζεται με τη συμμετοχή του Διονύσου στη Γιγαντομαχία.[618]

Χωρίς πολεμική εξάρτυση και αναβιβασμένος σε ημίονο ή όνο ο σάτυρος αποτελεί μια συνήθη εικόνα αγγειογραφίας και ειδωλοπλαστικής. Στη βοιωτική τέχνη απαντάται από την αρχαϊκή εποχή σε πήλινο σύμπλεγμα του μουσείου της Βοστώνης των αρχών του 5ου αι. π.Χ **(ΙΓ25 εικ. 139)**. Αποδίδεται ιθυφαλλικός, κρατώντας με τα δύο του χέρια τη χαίτη του ημίονου, προσπαθώντας να διατηρήσει ίσως την ισορροπία του, η οποία δοκιμάζεται από τη ζάλη που του έχει προκαλέσει η υπερκατανάλωση κρασιού, όπως μαντεύει ο Hoffmann.[619] Ο ειδωλοπλάστης παίζει με τον τονισμό της σεξουαλικότητας του σατύρου και με την έλλειψή της στο ούτως ή άλλως στείρο μουλάρι. Η ίδια χιουμοριστική σκέψη αντίστροφα δηλωμένη υπάρχει και στον αττικό χου του Ζ. του Πιστοξένου στο β΄ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ.[620] Η προηγηθείσα ή επερχόμενη οινοποσία του σατύρου είναι εδώ σαφώς διατυπωμένη μέσω του χου, που κρέμεται από το δεξί του χέρι, ενώ το συμποτικό κλίμα στο οποίο βρίσκονται αμφότεροι, σάτυρος και ημίονος, ενισχύεται από την απόδοση ταινίας που είναι δεμένη στο κεφάλι τους. Ιθυφαλλικό είναι εδώ το στείρο μουλάρι και όχι όπως συνήθως ο ακόλαστος σάτυρος. Η εικόνα του μεθυσμένου σατύρου ως αναβάτη αποτελεί τον αντίθετο πόλο του αγέρωχου νέου ιππέα, εκπροσωπεί δηλαδή τον ανάποδο κόσμο της αρετής, εκείνον της κραιπάλης. Το μουλάρι είναι το κατάλληλο καρναβαλικό αντίστοιχο του σατύρου, όχι μόνο διότι και οι δύο είναι όντα υβριδικά, αλλά επειδή αποτελούν υποβιβασμένες εκφάνσεις της ανώτερης μισής φύσης τους, ο σάτυρος του ανθρώπου και το μουλάρι του αλόγου.[621]

Ο ήρωας της ελληνικής μυθολογίας που είναι συνταυτισμένος όσο κανένας άλλος με το άλογό του είναι ο Βελλεροφόντης. Παρ' ότι Κορίνθιος, εκείνος και το φτερωτό του άλογό του, ο Πήγασος, ενυπάρχουν στη θεματογραφία της βοιωτικής

[615] Iozzo 2013, 9-10.

[616] Το χαριτωμένο και συνάμα χιουμοριστικό της χρήσης του σκύλου ως οχήματος μεταφοράς εικονίζεται και στον αττικό χου 2543 του ΕΑΜ του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Αναβάτης είναι ένα παιδί. BAPD 16268. Van Hoorn 1951, 69 αρ. κατ. 77, εικ. 333.

[617] Iozzo 2013, 13-14 εικ. 2 πίν. IIa-b.

[618] Hedreen 1992, 110, ο οποίος λόγω της απουσίας των σατύρων στη Γιγαντομαχία της αττικής πρώιμης αρχαϊκής μελανόμορφης αγγειογραφίας συνάγει πως τη μεταγενέστερη συμμετοχή τους υπέβαλλε ένα ή περισσότερα σατυρικά δράματα του τέλους του 6ου με αρχές 5ου αι. π.Χ. Για το ζήτημα βλ. και Mitchell 2009, 174-175 εικ. 86. Lissarrague 2013, 180-183 εικ. 153-154.

[619] Hoffmann 1964, 69.

[620] Lissarrague 2013, 107-108 εικ. 80. BAPD 6388.

[621] Σύμφωνα με την Isler-Kerényi το μουλάρι είναι η «πληβεία» παραλλαγή του αλόγου. Δεν μπορεί να αποτελεί σύμβολο του ιδεώδους πολίτη λόγω της μη καθαρόαιμης φύσης του. Isler-Kerényi 2007, 83.

τέχνης.[622] Οι ζωγράφοι των καβιρικών εργαστηρίων ενδιαφέρονται να παρωδήσουν περισσότερο τον Πήγασο παρά τον Βελλεροφόντη.[623] Στη μία όψη του αποσπασματικά σωζόμενου καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ εικονίζονται ένα φτερωτό άλογο, ένας πυγμαίος και η Χίμαιρα **(Η20 εικ. 78)**. Ο πυγμαίος βάσει των εικονογραφικών συμφραζόμενων θα πρέπει να ταυτιστεί με τον Βελλεροφόντη. Η αναμέτρησή του με το μυθικό τέρας γίνεται στην αττική αγγειογραφία ενώ εκείνος ιππεύει. Εδώ στέκεται μπροστά από το άλογο παροτρύνοντάς το μάλλον με ένα *κέντρον*, να κατευθυνθεί εμπρός, προς το πεδίο της μάχης, όπου βρίσκεται η Χίμαιρα. Τα ηνία (ή το ηνίο) είναι αποδοσμένα κάτω από τη μουσούδα, μπροστά από το άλογο και προς τον Βελλεροφόντη στο ύψος της μέσης του. Η παράσταση δεν σώζεται ολόκληρη και επομένως δεν είναι ξεκάθαρο αν ο ήρωας τραβά τα ηνία ή αν αυτά από την ταραχή του αλόγου έχουν ξεπροβάλλει. Η στάση του σώματος του Βελλεροφόντη συνηγορεί υπέρ του πρώτου. Το ένα λυγισμένο και άλλο τεντωμένο του πόδι μαρτυρούν την αντίσταση που βρίσκει από το σώμα του Πήγασου. Εκείνος παρ'ότι καλπάζει με ανοιχτά τα φτερά, χρειάζεται την καθοδηγητική παρέμβαση του Βελλεροφόντη για να συνεχίσει, γεγονός που δείχνει πως δεν διαθέτει το απαραίτητο σθένος και την επιβεβλημένη πυγμή. Παρουσιάζεται, επομένως, δειλός παρά το ότι ως συνοδός του Βελλεροφόντη και αρωγός του στην επίτευξη κατορθωμάτων θα είχε γενναίο χαρακτήρα.[624] Η ανάρμοστη για αυτόν αντιηρωική στάση δίνει τη χιουμοριστική νότα στην παράσταση, παρασύρει παράλληλα στην υποβάθμιση και την αξία του ίδιου του ήρωα, αφού στερείται ενός αξιόμαχου αλόγου και αντ' αυτού έχει ένα φοβισμένο.[625] Αντί να πολεμάει ιππεύοντας αναγκάζεται να το σέρνει εκείνος, να γίνεται αυτός ουσιαστικά το όχημα προς τη μάχη, ανταλλάζοντας ρόλους με το άλογο, με αποτέλεσμα να γελοιοποιείται και εκείνος.

Η ίδια περιπαιχτική πρόθεση εναντίον του Πήγασου που εκδηλώνεται από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών υπάρχει και σε εκείνο του Ζ. του Σατύρου εκφραζόμενη στον χου 12147 του ΕΑΜ με διαφορετικό τρόπο **(Θ5 εικ. 30)**. Εικονίζεται μόνος χωρίς τον Βελλεροφόντη, ενώ καλπάζει έχοντας ανοιχτά τα φτερά του. Αντί για σώμα αλόγου ο ευρηματικός ζωγράφος έχει σχεδιάσει σώμα

---

[622] Ο Πήγασος αποτελεί το άλογο πρότυπο. Η έντονη παρουσία του στην καβιρική εικονογραφία είναι δηλωτική αυτής της άποψης. Η ηρωική του υπόσταση δεν φαίνεται μόνο από το ότι συνοδεύει τον Βελλεροφόντη, διαθέτει φτερά και ως εκ τούτου την ικανότητα να πετά, αντίθετα από τα υπόλοιπα άλογα. Υποδηλώνεται ακόμα και μέσα από τη βοιωτική αγγειογραφία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ημιμελανόμορφη κύλικα 29.V.2 του Reading με παράσταση Νίκης, η οποία κρατά στεφάνι, στη μία όψη και καλπάζοντος Πήγασου στην άλλη. BAPD 1000505. Ure 1940-45, πίν.10.9.

[623] Στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη (στιχ. 126, 135-139, 182), ο αμπελουργός Τρυγαίος προκειμένου να φτάσει στον Όλυμπο καβαλά ένα σκαθάρι ως άλλος Βελλεροφόντης το φτερωτό του άλογο. Η σκηνή θεωρείται πως παρωδεί μία άλλη θεατρική από το έργο του Ευριπίδη *Βελλεροφόντης*. Σε αυτήν ο ήρωας υψώνεται στον ουρανό ιππεύοντας το φτερωτό του άλογο. Κωνσταντάκος 2014, 88 σημ. 38. Γεωργούση 2015, 70-71.

[624] Αντίστροφα παρουσιάζεται ο τρόμος μεταξύ Βελλεροφόντη και Πήγασου στο σωζόμενο απόσπασμα 15 της κωμωδίας του Ευβούλου *Βελλεροφόντης*. Ενώ έχει καβαλικεύσει το φτερωτό άλογο για πετάξει στον αέρα υποτίθεται για να το εξημερώσει, τρομοκρατείται κατά την απογείωση με αποτέλεσμα να καλεί σε βοήθεια κάποιον να του κρατήσει τα πόδια, ώστε να παραμένει στο έδαφος. Η σκηνή θεωρείται παρωδία μιας αντίστοιχης της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη. Κωνσταντάκος 2014, 87-88 σημ. 38.

[625] Η Thompson 2008, αρ. κατ. 324 διαφοροποιήθηκε την παραπάνω κρατούσα άποψη, θεώρησε πως ο Πήγασος δεν παρουσιάζεται ως δειλός και το μόνο αστείο είναι η γελοιογράφηση του Βελλεροφόντη.

γαϊδουριού. Τα κοντά πόδια και τα σηκωμένα αυτιά είναι δηλωτικά του είδους του. Η φαιδρή αντικατάσταση του σώματός του παροπλίζει και εδώ το κατά κανόνα θαρραλέο φτερωτό άλογο, εφόσον το παραλληλίζει με το γαϊδούρι, το οποίο δεν χρησιμοποιείται για να συντροφεύει τους μαχητές στον πόλεμο, αλλά στην καθημερινή ζωή για να κουβαλά τον άνθρωπο και τα δυσβάσταχτα για αυτόν φορτία του.[626] Η υπερηφάνεια, που χαρακτηρίζει το άλογο, αντιδιαστέλλεται προς την ταπεινότητα του υποζυγίου.[627] Εκτός από την καθημερινή ζωή το γαϊδούρι είναι συνδεδεμένο και το συμπόσιο και τον διονυσιακό κόσμο, όπως το μουλάρι.[628] Η μειξογενής απόδοση του φτερωτού αλόγου με σώμα γαϊδουριού αποτελεί και μια παρωδιακή εικόνα της υπονόμευσης ενός ζώου, που ανήκει στη σφαίρα του ηρωισμού, και της μετατροπής του σε ζώο που είναι συνταυτισμένο με τις χαρές και τις απολαύσεις του συμποσίου.[629] Η υβριδική εικονογράφησή του αποτελεί πιθανότατα μια μεθυσμένη εκδοχή του φτερωτού Πήγασου.[630] Η παράσταση κοσμεί έναν χου, άλλωστε, ο οποίος θα γέμιζε με κρασί. Ο γάιδαρος, όπως αναφέρει ο Μπαχτίν, «είναι από τα αρχαιότερα και ζωντανότερα σύμβολα του υλικο-σωματικού κάτω, που ταυτόχρονα υποβιβάζει (θανατώνει) και αναγεννά.»[631]

---

[626] Στο μετάλλιο της ερυθρόμορφης κύλικας της Βοστώνης 10.199 του Ζ. του Αντιφώντα του α' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ εικονίζεται όνος να φέρει βαρύ φορτίο. BAPD 203463. Δύο πήλινα κορινθιακά ειδώλια του Βρετανικού Μουσείου εικονίζουν ένα γαϊδούρι να φέρει στη ράχη του κάνιστρο. Ένα άλλο φέρει μία γυναίκα, η οποία κάθεται πάνω σε μεγάλο φορτίο. Higgins 1954, πίν. 136. 967-969.

[627] Ο Πήγασος αποτελεί το άλογο πρότυπο ηρωικού χαρακτήρα για τους νέους (σημ. 622). Ο όρος *γάιδαρος* όταν αποδιδόταν σε κάποιον είχε, αντιθέτως, υποτιμητική σημασία, όπως και σήμερα. Σε ανέκδοτο που παραδίδεται από τον Πλούταρχο στο έργο του *Περί παίδων αγωγής* (10C) ένας θρασύτατος νέος κλωτσά τον Σωκράτη, αυτός δεν αντιδρά, αλλά προσπαθεί να ηρεμήσει τους αγανακτισμένους με τον νεαρό παραβρισκόμενους και τους ρωτά «Επειδή με κλώτσησε ένα γαϊδούρι, θέλετε να του ανταποδώσω την κλωτσιά;», παρομοιάζοντας με ειρωνικό και απαξιωτικό πνεύμα τον άξεστο νέο με γάιδαρο, ενώ υπογραμμίζει παράλληλα το μάταιο και το μικροπρεπές της εκδικητικής συμπεριφοράς. Για τον όνο στην αρχαία σκέψη ως τον «αποδιοπομπαίο τράγο» (*whipping boy*) του ζωικού βασιλείου, υποζύγιο και άρα σύμβολο των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, της έλλειψης νοημοσύνης και της απειθαρχίας βλ. Hoffmann 1983, 62-63.

[628] Iozzo 2013, 6. Ο Διόνυσος φέρεται από γάιδαρο ή μουλάρι σε τελετουργίες ή στη θριαμβευτική του είσοδο.

[629] Παρεμφερής παράσταση είναι και εκείνη του αττικού ερυθρόμορφου χου 214 της Καρλσρούης, στην οποία εικονίζεται σάτυρος μπροστά από έναν κόκορα με κεφάλι γαϊδάρου. BAPD 9554. Deubner 1932, 247. Van Hoorn 1951, 120 αρ. κατ. 443 εικ. 30. Hoffmann 1983, 62 εικ. 8. Thompson 2008, εικ. 4.5. Ο Lissarrague ερμηνεύει τη σκηνή ως χιουμοριστική οπτικοποίηση ενός λογοπαιγνίου, το οποίο συνίσταται από τις λέξεις *οίνος*, *οιωνός* και *όνος*. Τον πρώτο αντιπροσωπεύει πιθανότατα ο σάτυρος και τον δεύτερο ο κόκορας. Lissarrague 2013, 113 εικ. 114. Στο απόσπασμα 15 της κωμωδίας του Ευβούλου *Βελλεροφόντης* ο πρωταγωνιστής και ήρωας στον οποίο ανήκει ο Πήγασος παρομοιάζει τον εαυτό του, που ανυψώνεται στον ουρανό με ράβδο κοττάβου, ένα παιχνίδι που διασκεδάζει τους συνδαιτυμόνες στα συμπόσια. Κωνσταντάκος 2014, 87-88. Τα συμποσιακά συμφραζόμενα, τα οποία συνειρμικά συνδέονται με το χαμηλό και τις απολαύσεις αντιπαραβαλλόμενα με τον ηρωισμό, χρησιμοποιούνται ως μέσο παρωδίας και στην εικονογραφία και στην αρχαία γραμματεία.

[630] Το λίγο μεταγενέστερο πήλινο και ενδεχομένως βοιωτικό ειδώλιο του Μονάχου D 254 **(ΙΓ32 εικ. 236)** απεικονίζει έναν μεθυσμένο γάιδαρο με κωμαστικά χαρακτηριστικά.

[631] Μπαχτίν 2017 (1965), 92-93, 232. Τον 2ο αι. μ.Χ ο Απούληιος στο μυθιστόρημα του *Χρυσός Γάιδαρος* διηγείται την ιστορία του Λούκιου, ενός νεαρού ευγενικής καταγωγής που μεταβαίνει στη Θεσσαλία, ένδοξη πόλη της μαγείας, προκειμένου να υλοποιήσει την επιθυμία του να μεταμορφωθεί σε πουλί και να πετάξει. Το μαγικό φίλτρο που δοκιμάζει δεν φέρνει τα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Αντί για τη μορφή πουλιού, παίρνει εκείνη ενός γαϊδάρου. Από άρχοντας γίνεται έτσι γάιδαρος. Η Ίσιδα τον μεταμορφώνει, εν τέλει, και πάλι σε άνθρωπο. Ο αναποδογυρισμένος αυτός κόσμος του χάρισε, ωστόσο, το σπουδαίο δώρο της αυτογνωσίας, τον αναγέννησε. Στον Μεσαίωνα στη *γιορτή του*

Παρωδία του ήρωα ιππέα αποτελεί ο αγένειος πυγμαίος αναβάτης της β' όψης του καβιρικού σκύφου 3159 του Βερολίνου **(Η19)**. Τη θέση του αλόγου έχει λάβει και πάλι ο γάιδαρος, ενώ ο ιππέας είναι ένας δύσμορφος αλλά καλοντυμένος πυγμαίος. Φορά μακρύ άζωστο χιτώνα και πέτασο ώστε να ανακαλεί εφηβικές ηρωικές εικόνες όπως εκείνες του εργαστηρίου του Z. του ΜΑΚ **(εικ. 140)**.[632] Εν αντιθέσει με εκείνους, δεν φορά χλαμύδα και κοντό χιτωνίσκο με περίτεχνα μοτίβα, αλλά έναν σηκωμένο λόγω της ίππευσης ποδήρη, που κοσμείται στο κάτω μέρος του με ζώνη ενάλληλων τριγώνων ή τεθλασμένης γραμμής. Τον ίδιο χιτώνα φορά και ο Πάρις του καβιρικού σκύφου 99.533 της Βοστώνης πάνω από τα ανατολίτικα ενδύματά του, όπως προαναφέρθηκε. Είναι εορταστικός ή πιθανότερα ιερατικός. Το δόρυ που κρατά υπογραμμίζει χιουμοριστικά την ηρωική του υπόσταση, η οποία συγκρούεται εικονογραφικά με το είδος του αντιπάλου του, που δεν είναι κάποιο μυθικό τέρας ούτε πολεμιστής αλλά ένας γερανός.

ΙΙ.1.3. Ο ανακεκλιμένος ήρωας

Από την Ανατολή εισαγόμενη η εικόνα του ανακεκλιμένου άνδρα σε συμποτικό περιβάλλον διαχέεται στον ελληνικό χώρο από τον 6ο αι. π.Χ και γίνεται ένα αγαπητό σχήμα για την απεικόνιση ηρώων.[633] Ο ήρωας εικονίζεται σχεδόν πάντα ως μονοποσιαστής[634] δηλαδή ανακεκλιμένος σε μία κλίνη χωρίς άλλους συνδαιτυμόνες. Αυτόν περιβάλλουν ενίοτε ζώα -όπως σκύλος, φίδι, άλογο-, μία γυναίκα και ένας οινοχόος.[635] Μπροστά του υπάρχει μία τράπεζα με φαγητά, ενώ στον χώρο βρίσκονται τα παραφερνάλια της πολεμικής του δεινότητας όπως ασπίδα, κράνος, ξίφος κ.ά. Εικονίζεται να κρατά το αγγείο πόσεώς του, το οποίο είτε φέρει μπροστά από το στήθος του ή ανασηκώνει με το προτεταμένο του χέρι σε κλίμα εορταστικό. Στο κεφάλι φορά ταινία, στεφάνι ή και πόλο. Η απεικόνισή του είναι συνυφασμένη με τα αναθηματικά ή και επιτύμβια ανάγλυφα, στα οποία έχει δοθεί η συμβατική ονομασία *Totenmahlreliefs* από την ομώνυμη κλασική πια μελέτη. Ο ανακεκλιμένος ήρωας απαντά, ωστόσο, και στην αγγειογραφία ίσως και στην ειδωλοπλαστική. Σε αυτόν τον τύπο εικονίζεται συνήθως ο Διόνυσος, ο Ηρακλής, ο Αχιλλέας και άλλοι ανώνυμοι ή επώνυμοι θεοί και ήρωες.[636] Πιο σπάνια και κυρίως στις αττικές κύλικες τύπου Σιάννων ως μονοποσιαστής μπορεί να απεικονιστεί και ένας θνητός.

Στη Βοιωτία ο ανακεκλιμένος ήρωας αποτελεί ένα προσφιλές θέμα, που

γαϊδάρου η οποία εορταζόταν σε ανάμνηση της φυγής της Παναγίας με το θείο βρέφος στην Αίγυπτο πάνω σε γάιδαρο, πρωταγωνιστούσε το εν λόγω ζώο και το γκάρισμά του. Για τον χθόνιο χαρακτήρα του γαϊδάρου βλ. και Otto 1965, 170. Γιόση 2017β, 643 με περισσότερη βιβλιογραφία. Για τη συγγένειά του με τον σάτυρο: Lissarrague 1990, 55. Lissarrague 2013, 106-113.

[632] Για τα βοιωτικά αγγεία με έφιππες ηρωικές μορφές Βλ. παραπάνω σημ. 605.

[633] Thönges-Stringaris 1965, 6-8, 12-13. Στην Ανατολή πρωτοεμφανίζεται τον 7ο αι. π.Χ σε ανάγλυφο με τον Ασσουρμπανιπάλ. Το θέμα εισάγεται στην Κύπρο, στην Άσσο και από εκεί στα νησιά του ανατολικού Αιγαίου (Σάμος, Κως και Ρόδος), από οπού διασπείρεται στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Βλ. και Dentzer 1982, 51-68 και 472-503.

[634] Ο όρος είναι σύγχρονος. Αυτόν πρότεινε ο M. Mellink σε ένα σεμινάριο του Bryn Mawr και έγινε έκτοτε συνήθης για τον μοναχικό ανακεκλιμένο άνδρα. Βλ. Steinhart και Slater 1997, 204 σημ. 19.

[635] Thönges-Stringaris 1965, 9-11.

[636] Thönges-Stringaris 1965, 50-54. Steinhart και Slater 1997, 204, 206-207. Shapiro 2009, 181-182.

κοσμεί κυρίως μεγάλους κανθάρους, που προορίζονταν για ταφική χρήση.[637] Ήταν κατάλληλο για αυτήν την περίσταση, όπως και τα υπόλοιπα ηρωικά, που προαναφέρθηκαν, καθώς ο νεκρός ήταν δυνατό να παρομοιαστεί με αυτές τις κοινωνικά ιδανικές ανδρικές ιδιότητες (ιππέας, οπλίτης, συμποσιαστής). Ο ανακεκλιμένος ήρωας είναι στις περισσότερες περιπτώσεις γενειοφόρος, αλλά μόνο στον κάνθαρο CA 1139 του Λούβρου αγένειος **(εικ. 141)**.[638] Ο γενειοφόρος και άρα ώριμος έχει πατρικές ιδιότητες. Ήδη από την αρχή της υιοθέτησης του θέματος του ανακεκλιμένου άνδρα, η εικόνα του ήταν συνδεδεμένη με την οικογενειακή ιεραρχία, όπως φαίνεται και στο αναθηματικό σύνταγμα του τέλους του β' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ του Γενέλεω στο Ηραίο της Σάμου, στο οποίο, ο πατέρας, αποδίδεται ανακεκλιμένος σε κλίνη, η μητέρα σε θρόνο, οι τρεις κόρες και ο ένας γιος όρθιοι. Σύμφωνα με τη Huysecom-Haxhi ο ανακεκλιμένος άνδρας αντιπροσωπεύει ως εικόνα την κοινωνική θέση του πολίτη και του κυρίου του οίκου.[639]

Ο κύριος του ιερού των Καβίρων στη Θήβα, ο Κάβιρος, απεικονίζεται στον αττικό τύπο του ανακεκλιμένου γενειοφόρου Διονύσου, κρατώντας στο προτεταμένο του χέρι τον κάνθαρό του ή σπανιότερα κέρας πόσεως και στο κεφάλι την ταινία, τη λεγόμενη «των μυστών» του Καβιρίου.[640] Το θραύσμα, που επέτρεψε αυτήν την ταύτιση είναι το 10426 του ΕΑΜ, έργο του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, στο οποίο ο ανακεκλιμένος άνδρας με την ταινία στα μαλλιά, τον κάνθαρο στο δεξί σηκωμένο χέρι του, το οποίο τείνει προς τον Παίδα, τον οινοχόο, για να τον γεμίσει με κρασί, υπομνηματίζεται με την επιγραφή ΚΑΒΙΡΟΣ **(Η3 εικ. 125)**. Η πρωτοτυπία της έγκειται στην απόδοση των μορφών της παράστασης. Ο τονισμός της θεϊκής υπόστασης του Καβίρου εκφράζεται από το μεγαλύτερο σε σύγκριση με τις άλλες μορφές μέγεθός του, χαρακτηριστικό, το οποίο είναι σύνηθες στα αναθηματικά ανάγλυφα αλλά πάντως όχι στην αττική αγγειογραφία.[641] Ογκωδέστερος από τους υπόλοιπους είναι και στην παράσταση του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ του ίδιου εργαστηρίου, όπου ο ανακεκλιμένος και γενειοφόρος Κάβιρος, χωρίς την ταινία «των μυστών» στο κεφάλι, κρατώντας υψωμένο ένα κέρας πόσεως, εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα από τους γελοιογραφημένους του λατρευτές, το ίδιο και ο ταύρος, ο οποίος ξεπροβάλλει από πίσω του προς τα αριστερά **(Η40 εικ. 69α)**. Το λατρευτικό άγαλμα του Καβίρου εικάζεται από το μήκος της βάσης του στον

[637] Sabetai 2012α, 95. Sabetai 2012β, 129. Avronidaki 2015β, 241. Η πολύ καλή κατάσταση διατήρησής τους μαρτυρά πως ανήκουν σε ταφικό πλαίσιο. Προέρχονται συγκεκριμένα από το εσωτερικό σαρκοφάγων ή κιβωτιόσχημων τάφων Βοιωτών αριστοκρατών.

[638] Γενειοφόρος στους δύο ερυθρόμορφους κανθάρους του ΕΑΜ του Ζ. του ΜΑΚ: ΕΑΜ 1372, ΕΑΜ 12487 και στον κωδωνόσχημο κρατήρα έργο του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών ΕΑΜ 1393. Lullies 1940, 18 αρ. 2 και 4, 21-23 πίν. 20.2 και 26.1-2. Sabetai 2012α, 88, 95 εικ. 16. Sabetai 2012β, 121 εικ. 1. Avronidaki 2015β, 241-242 εικ. 2. Για τον κάνθαρο του Λούβρου CA 1139: παραπάνω σημ. 605.

[639] Για το σύνταγμα του Γενέλεω: Walter-Karyde, E. 1985. "Geneleos", *MDAI* 100, 91-104. Για τον ανακεκλιμένο άνδρα, τον κύριο του οίκου και τον πολίτη βλ. Huysecom-Haxhi 2015, 77-78 εικ. 10.

[640] Για την εικονογραφική και λατρευτική συνάφεια Διονύσου/Καβίρου βλ. ΚΗ IV, 6-7. Heimberg 1982, 21. Schöne-Denkinger 2012, 143 εικ. 5-6.

[641] Τέτοια αναθηματικά ανάγλυφα βλ. Thönges-Stringaris 1965, αρ. κατ. 69 (ΕΑΜ 3527) και αρ. κατ. 78 (ΕΑΜ 1503). Η διαφορά μεγέθους του μονοποσιαστή και των άλλων όρθιων μορφών που των περιβάλλουν απαντάται ακόμα μία φορά στη βοιωτική αγγειογραφία. Στον μελανόμορφο σκύφο των 29.IX.6 του μουσείου Reading της Αγγλίας, που χρονολογείται στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. CVA, University of Reading I 1, Great Britain 12, Ure και Ure 1954, 28-29 πίν. 17 εικ. 4a-c. BAPD 1000503

υστερότερο ναό του πως θα τον απέδιδε ανακεκλιμένο.[642] Την άποψη ενισχύει η μεταφορά του εικονογραφικού του τύπου (ανακεκλιμένος ήρωας ενίοτε με λατρευτές) από την αναθηματική γλυπτική στην αγγειογραφία. Αυτή μαρτυρά, πως πρότυπο για την εικόνα του ευμεγέθους Καβίρου ήταν ένα γλυπτό, ίσως και άγαλμα. Η επιλογή του ανακεκλιμένου άνδρα ως εικονογραφικό σχήμα για τον δεσπότη του ιερού δεν είναι τυχαία. Η συνάφειά του με τον Διόνυσο, το συμποτικό κλίμα, το οποίο είναι διάχυτο στην καβιρική εικονογραφία, τα ίδια τα αγγεία, οι καβιρικοί σκύφοι, οι οποίοι προορίζονταν εκτός από αναθήματα και για τελετουργικά συμπόσια αναδεικνύουν την σπουδαιότητα του ρόλου του κρασιού στο θηβαϊκό Καβίριο. Ο Κάβιρος/Διόνυσος είναι κατ'ουσίαν ένας συμποσίαρχος ή ο βασιλεύς ενός ουτοπικού, διευρυμένου συμποσίου, ο συνδετικός κρίκος της πραγματικότητας με το υπερκόσμιο. Στα ετήσια τελούμενα Κρόνια (και στα ρωμαϊκά χρόνια Σατουρνάλια), που όπως θα υποστηριχθεί για τα Καβίρια, ήταν μια καρναβαλική εορτή, ο Κρόνος θεωρείτο ο *βασιλεύς* με τον οποίο επέστρεφε η αρχέγονη Χρυσή Εποχή. [643]

Παρ'ότι ο ίδιος ο θεϊκός πατέρας του ιερού των Καβίρων δεν γελοιογραφήθηκε, φιλοτεχνήθηκαν άλλες ιλαρές ανακεκλιμένες μορφές.[644] Ο μονοποσιαστής ή ο ανακεκλιμένος ήρωας παρωδήθηκε μόνο από το εργαστήριο, από το οποίο εικονογραφήθηκε συστηματικά και ο ανακεκλιμένος Κάβιρος, εκείνο του Ζ. του Καβίρου,[645] παίρνοντας στοιχεία, όχι από την εικόνα του θεού, αλλά των συνθέσεων του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ και κάποιων αττικών έργων. Οι μορφές-πρότυπα εικονίζουν ήρωες και θεούς της διονυσιακής κυρίως σφαίρας (Άδωνις, Διόνυσος). Οι γελοιογραφημένοι μονοποσιαστές των καβιρικών αγγείων έχουν μικρότερο μέγεθος από τον Κάβιρο, ίδιο με τις άλλες μορφές της παράστασης. Θυμίζουν ως εκ τούτου τον βασιλιά καρνάβαλο *(Saturnalius rex*) των Κρονίων/Σατουρναλίων, που είχε επίσης χαρακτηριστικά του συμποσίαρχου. Αποτελούσε ένα γελοίο υποκατάστατο του θείου βασιλέα. Εκλεγόταν με κλήρο και δρούσε ρυθμιστικά στην εορτή, προστάζοντας τους συμμετέχοντες να πιούν, να

[642] ΚΗ Ι, 14. Αβρονιδάκη 2007, 105 σημ. 592.

[643] Για τον συμποσίαρχο: Πλουτ. *Ἀποφθέγμ. Λακων.*, 2.1. Dentzer 1982, 476-478. Miller 1991, 67. Τιβέριος 2020, 108-109. Για τα Κρόνια εκτενέστερα παρακάτω στο κεφ. ΙΙΙ.2.3.

[644] Θείο πατέρα *«dinvine father»* τον αποκαλεί ο Carl Kerényi, λόγω του πελώριου σε σχέση με τις άλλες μορφές μεγέθους του, του αρχαϊκού τρόπου απεικόνισής του και της παρουσίας του γιου του Παίδα. Kerényi 1955, 56. Θείο πατέρα χαρακτηρίζει τον Κάβιρο και η Αβρονιδάκη 2007, 101. Η Cornelia Isler-Kerényi διαχωρίζει τη γενειοφόρα όψη του Διονύσου πριν από τη φιλοτέχνηση του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα και εκείνη μετά από αυτό. Στην πρώτη περίπτωση εικονίζεται συχνά ως πατέρας και στη δεύτερη ως γιος του Δία, αγένειος, νεανικός και αθλητικός, εξομοιωμένος με τον αιώνια νέο Απόλλωνα. Isler-Kerényi 2015, 168 και 171. Επομένως, ο Κάβιρος/Διόνυσος, όπως εικονίζεται στο θραύσμα 10426 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125)**, το οποίο χρονολογήθηκε στο τέλος του 5ου αι. π.Χ, είναι αναχρονιστικός και σηματοδοτεί την πατρική διονυσιακή φύση. Για τη χρονολόγηση του θραύσματος βλ. ΚΗ IV, 6-7 αρ. κατ. 302 πίν. 22.1-2.

[645] Του αποδίδονται συνολικά τέσσερις παραστάσεις του Καβίρου. ΕΑΜ 10426 **(Η3 εικ. 125)**, 10466 **(Η40 εικ. 69α)**, 10530 **(Η47 εικ. 191)**, 29.5481 του Τίμπινγκεν **(Η48)**. Δύο μεταγενέστερες απεικονίσεις του ανακεκλιμένου ήρωα ή Καβίρου αποκαλύφθηκαν στις νεότερες ανασκαφές. Δεν είναι σίγουρο, όμως, αν πρόκειται για τον Κάβιρο, καθώς από αυτές σώζονται μόνο λίγα θραύσματα. Στην ταύτιση με αυτόν συνηγορούν ο κάνθαρος που κρατά στη μία περίπτωση η μορφή και το μεγάλο μέγεθός της στη δεύτερη. ΚΗ IV, 12, 39, 40 αρ. κατ. 34, 38-40 πίν. 2.7, 9, 12 και 2.11. Bedigan 2008, αρ. κατ. 169, 398, 171, 394. Αποδίδονται από τη Braun στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών.

αναμείξουν το κρασί, να τραγουδήσουν και να χορέψουν.[646]

Στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10)**, εικονίζεται ανακεκλιμένος αγένειος και στεφανωμένος άνδρας με γελοιογραφικά χαρακτηριστικά σε κλίνη. Αυτή είναι επενδεδυμένη με ύφασμα κροσσωτό στην απόληξή του, το οποίο φέρει διακόσμηση πέντε διαδοχικών και οριζόντια διατεταγμένων κύκλων **(εικ. 93β)**. Ο νέος ανακεκλιμένος φορά ιμάτιο στο κάτω μέρος του σώματός του. Μπροστά από την κλίνη έχει σχεδιαστεί μία τράπεζα. Προς αυτόν στέκεται γυναίκα ηλικιωμένη, η οποία φορά πέπλο ζωσμένο και σάκκο στο κεφάλι, απλώνοντας τα χέρια της προς το στεφάνι, το οποίο κρατά με το δεξί σηκωμένο χέρι του ο ανακεκλιμένος και που μάλλον του έδωσε προηγουμένως εκείνη ως προσφορά. Πίσω από την ηλικιωμένη, άλλες δύο αντωπά σχεδιασμένες. Η μία κρατά κάτοπτρο στο δεξί της χέρι. Είναι γυμνή και μόνο ένα ιμάτιο είναι ριγμένο στους ώμους της. Στο κεφάλι, όπως και η άλλη φορά σάκκο. Η τελευταία εικονίζεται να χειρονομεί προς εκείνη με το κάτοπτρο, έχοντας καλυμμένο το σώμα της με ιμάτιο. Διαφοροποιείται από τις άλλες όχι μόνο λόγω του ιματίου άλλα επειδή δεν φορά σάκκο. Το μικρό επίβλημα, το οποίο θα σκέπαζε τα κοντά της μαλλιά, εικονίζεται ανεμίζον να πέφτει, προφανώς επειδή στέκεται ανίκανο να σκεπάσει το υπερμέγεθες, φαιδρό κεφάλι της. Η υποτιθέμενη προσπάθεια κάλυψης του ασύμμετρου κεφαλιού με επίβλημα τονίζει το ελάττωμα χιουμοριστικά, αφού τελικά καταλήγει σε αποκάλυψη.[647] Σύμφωνα με κάποιους ερευνητές η παράσταση παρωδεί την κρίση του Πάριδος.[648] Η ερμηνεία αυτή παρότι στηρίζεται στην απεικόνιση των δύο κύριων συστατικών του θέματος, των τριών γυναικών και του ενός ανδρός δηλαδή, δεν είναι πειστική. Ο Πάρις δεν εικονίζεται ποτέ ανακεκλιμένος και οι τρεις γυναίκες δεν μπορούν να ταυτιστούν με ασφάλεια με τις τρεις θεές, διότι δεν φέρουν χαρακτηριστικά, που θα μπορούσαν να δράσουν ως αναγνωριστικά στοιχεία της ταυτότητάς τους.[649]

Οι μορφές της παράστασης μοιάζουν να αναφέρονται σε έργα του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ, όπως φάνηκε παραπάνω. Εκτός των άλλων, ο ανακεκλιμένος άνδρας έχει κοινά χαρακτηριστικά με εκείνον του κανθάρου CA 1139 του Λούβρου **(εικ. 141)**. Και οι δύο είναι ανακεκλιμένοι, αγένειοι και κρατούν στο ανασηκωμένο δεξί τους χέρι στεφάνι. Μόνο ιμάτιο σκεπάζει το κάτω μισό του σώματός τους. Τα πόδια τους αποδίδονται με συγγενικό τρόπο, μαζεμένα σε έντονη κάμψη και κοντά το ένα στο άλλο.[650] Αντί για στεφάνι στα μαλλιά, ο νέος στον κάνθαρο του Λούβρου φορά μίτρα, ενώ στο διπλωμένο μπροστά από το στήθος του

---

[646] Versnel 1993, 131, 206.

[647] Θυμίζει, μάλιστα, άλλες ιστορικές τέτοιες πρακτικές, όπως του Περικλή, ο οποίος εικονιζόταν πάντα στα πορτραίτα του με κράνος, ώστε να μην είναι διακριτή αυτή του η δυσμορφία. Πλουτ. *Περ.* 3.2. Sulosky Weaver 2019, 167 εικ. 4.

[648] ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 401. Αυτήν ακολούθησαν οι Daumas 1998, 38. Walsh 2009, 139-140 εικ. 41. Την άποψη απέρριψε και η Thompson 2008, 243-244.

[649] Όπως συμβαίνει σε αττική μελανόμορφη λήκυθο του Ζ. της Σαπφούς, στην οποία το θέμα της κρίσης του ήρωα παραλλάσσεται μεν χάριν παρωδίας, επιτρέπει ωστόσο στον θεατή να κάνει τη χιουμοριστικά ασυνήθιστη αντιστοιχία. BAPD 6150. Mitchell 2009, 232-233 εικ. 120.

[650] Παρεμφερής είναι η απόδοση των ποδιών στον ανακεκλιμένο του κανθάρου 1372 του ΕΑΜ. Αντίθετα, τα πόδια του Καβίρου στους καβιρικούς σκύφους απέχουν το ένα από το άλλο και είναι περισσότερο τεντωμένα και απλωμένα στον χώρο.

χέρι κρατά κλαδί, ο νέος του σκύφου δεν κρατά τίποτα. Μπροστά στην απλά σχεδιασμένη κλίνη του υπάρχει τράπεζα, στην οποία εικονίζεται κάνθαρος και εκατέρωθεν αυγά (;). Η κλίνη του σκύφου κοσμείται με κύκλους γραπτά αποδοσμένους και η βάση της με κάθετες γραμμές.

Η πολλαπλή αναφορά του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου σε μορφές και έργα του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ δείχνει την προσπάθεια του πρώτου να παρωδήσει νέες αξιοπρεπείς ή σεβάσμιες μορφές αλλά και την τάση του να μιμείται. Ο ανακεκλιμένος νέος-ήρωας έχει γελοιογραφικά χαρακτηριστικά, ενώ οι νέες γυναίκες των έργων του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ έχουν μεταμορφωθεί σε άσχημες γριές.

Το ότι πρόκειται για παρωδία ανακεκλιμένου ήρωα και όχι της κρίσης του Πάριδος, παρότι το μέγεθος της μορφής του νέου είναι ίδιο με των γυναικών συνάγεται από την ομοιότητά του με τον μονοποσιαστή του κανθάρου του Λούβρου, τη στεφάνωσή του αλλά και από την εικονογραφική συνάφεια όλης της παράστασης με εκείνη, που κοσμεί τον λαιμό του αττικού ερυθρόμορφου δινοειδούς κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου **(εικ. 93)**, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω.[651]

Στην πίσω όψη του ίδιου σκύφου της Ν. Υόρκης εικονίζεται σκηνή καταδίωξης ενός νάνου από ένα τριχωτό, πελώριο τέρας **(Η10 εικ. 142)**. Ο πρώτος τρέχει προς ένα δένδρο, πάνω στο οποίο έχουν ήδη βρει καταφύγιο δύο άλλες μικρόσωμες μορφές. Η μία από αυτές αποδίδεται στον τύπο του ανακεκλιμένου ήρωα, διατηρώντας το συνηθισμένο για εκείνον προτεταμένο δεξί χέρι και το λυγισμένο σαν να στηριζόταν σε προσκεφάλαιο κλίνης αριστερό, όπως ο ανακεκλιμένος της α' όψης.[652] Σκοπός της επανάληψης αυτής είναι, βεβαίως, η παρωδία της παρωδίας του εν λόγω ήρωα, ο οποίος εικονίζεται στη μία όψη ως γελοίος αξιότιμος και στην άλλη ως περιδεής κατατρεγμένος. Η στάση του ζευγαριού των αναβιβασμένων στο δέντρο μοιάζει με εκείνη των δύο «σκαρφαλωμένων» πάνω στις λαβές σατύρων του βοιωτικού ερυθρόμορφου κρατήρα 645 του Würzburg πλαισιώνοντας δύο σκηνές, μία του ανακεκλιμένου Διονύσου και μία του αφηρωισμένου Ηρακλή **(Ε17 εικ. 143)**. Ξανά, ο σάτυρος που παρωδεί τον αφηρωισμένο ήρωα, κάθεται, όπως εκείνος, με σταυρωμένα πόδια, υψωμένο το δεξί χέρι και το αριστερό σε στάση ανάπαυσης. Οι σάτυροι, φορούν, μάλιστα, μαλλωτούς χιτώνες, για αυτό συνδέθηκαν με το σατυρικό δράμα.[653]

Στο ίδιο εργαστήριο ανήκει ο καβιρικός σκύφος Κ1244+1509 των Θηβών με παράσταση γελοιογραφικά αποδοσμένου ανακεκλιμένου άνδρα **(Η41 εικ. 144)**. Εκτός από τον ανακεκλιμένο, που είναι γενειοφόρος και φορά μόνο ιμάτιο εικονίζονται στην α' όψη του αγγείου ένας ιθυφαλλικός γυμνός άνδρας, ο οποίος πρόκειται να συνευρεθεί ερωτικά με την, επίσης, γυμνή αυλητρίδα. Είναι σκυμμένη μπροστά του, αντικρίζοντας τον ανακεκλιμένο άνδρα. Την πίσω όψη του αγγείου καταλαμβάνουν δύο κύκνοι. Ο ένας πετά προς τα αριστερά και ο άλλος στέκεται με ανοιχτά τα φτερά του, κοιτώντας προς την ίδια κατεύθυνση.

---

[651] Για τη στεφάνωση/στέψη των αφηρωισμένων νεκρών: Palagia 2021β. Ο δινοειδής κρατήρας έχει αρ, ευρ. 87.AE.93 και φυλάσσεται στο Μουσείο J. Paul Getty του Μαλιμπού. BAPD 44230.
[652] Στο προσκεφάλαιο στηρίζονταν πάντα με τον αριστερό αγκώνα: Τιβέριος 2020, 42.
[653] Langlotz 1932, 123 αρ. κατ. 645 πίν. 249.

Η παράσταση όπως και η προηγούμενη είναι αποτέλεσμα ανάμειξης αττικών και τοπικών στοιχείων, χωρίς να λείπει η καλλιτεχνική συμβολή του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, η οποία τελικά ανανεώνει χιουμοριστικά ό,τι παρέλαβε. Το προς τα πίσω ριγμένο σώμα του ιθυφαλλικού άνδρα με τα χέρια πάνω από το έδαφος είναι ακροβατική στάση που απαντάται σε παραστάσεις κώμου του 6ου ή των αρχών του 5ου αι. π.Χ.[654] Μόνο σε αττικό μελανόμορφο σκύφο του β΄ μισού του 6ου αι. π.Χ ανακεκλιμένος μονοποσιαστής, ο Διόνυσος πιθανότατα, εικονίζεται μεταξύ ερωτοτροπούντων.[655] Παρότι το αγγείο αυτό απέχει έναν αιώνα από τον καβιρικό σκύφο και ο γενειοφόρος άνδρας ανακλίνεται μαζί με μία γυναίκα, τα ερωτικά ζευγάρια είναι δύο, δεν μπορεί να παραβλεφθεί, ωστόσο, η συνάφεια του καβιρικού εικονογραφικού σχήματος με το αττικό. Το ένα ερωτικό ζευγάρι συνευρίσκεται με τον ίδιο τρόπο, όπως και στην καβιρική παράσταση. Βρίσκεται και στην ίδια πλευρά, αριστερά του ανακεκλιμένου. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου εφήρμοσε την ίδια μέθοδο, όπως και με το αττικό πρότυπο που χρησιμοποίησε για τον καβιρικό σκύφο 1971.11.1 της Ν. Υόρκης. «Έκοψε» την αττική παράσταση στα δύο, παίρνοντας στοιχεία από τη μισή. Το εργαστήριο του Ζ. του ΜΑΚ αποτέλεσε και πάλι πηγή έμπνευσης για το καβιρικό με τον κάνθαρο 12487 του ΕΑΜ. Η αναφορά σε αυτό το έργο του γίνεται μέσα από τον τρόπο ανάκλισης του γενειοφόρου άνδρα αλλά και από την παρουσία των κύκνων στη β΄ όψη του αγγείου **(εικ. 145)**.[656] Τα πόδια του είναι απλωμένα στην κλίνη, ελαφρώς λυγισμένα και δεν έχουν μεγάλη απόκλιση το ένα από άλλο, όπως και στον γενειοφόρο του κανθάρου του ΕΑΜ. Η παρουσία των δύο κύκνων στην άλλη όψη παραπέμπει στην παράσταση του κανθάρου. Από το κέρας πόσεως που του προσφέρει ο ανακεκλιμένος άνδρας ένας κύκνος, που στέκεται στα πόδια του πρώτου με ανοιχτά τα φτερά, πρόκειται να πιει κρασί. Ο συνδυασμός του κύκνου με τον ανακεκλιμένο ήρωα είναι ένα σχήμα, το οποίο απόσχισε το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου χωρίζοντάς το στις δύο όψεις του αγγείου. Η επιλογή του θέματος της ερωτοτροπίας σε συμποσιακό πλαίσιο αλλά και η τοποθέτηση δύο ζώων στη β' όψη δείχνουν την τάση για αρχαϊσμό, που χαρακτηρίζει εν γένει το εργαστήριο.[657]

Ο κύκνος είναι σύμφωνα με την Αβρονιδάκη έμβλημα ανδρείας και δύναμης, όταν εικονίζεται δίπλα σε ηρωικές μορφές, όπως φαίνεται από τη βοιωτική αγγειογραφία και τις αρχαίες πηγές.[658] Επομένως, οι δύο παραστάσεις, οι οποίες αποτέλεσαν πρότυπο για τη δημιουργία της καβιρικής παράστασης αναφέρονται στον ανακεκλιμένο ήρωα. Βάσει της παραπάνω ερμηνείας του κύκνου, προκύπτει πως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου τον γελοιογραφεί, παρουσιάζοντας την άσχημη, αντιηρωική εκδοχή του. Τοποθετεί δε την ερωτοτροπία σε πρώτο πλάνο,

[654] Σε λακωνική: Delahaye 2021, 10-11 εικ. 2. Σε αττική: BAPD 351255.
[655] BAPD 44366. Γνωστό από τον οίκο δημοπρασιών Sotheby's.
[656] Ο επιμήκης λαιμός και τα κοντά πόδια συνηγορούν υπέρ της ταύτισης με κύκνο.
[657] Είναι αξιοσημείωτο, πως δεν υπάρχει άλλη σκηνή ερωτικής συνεύρεσης στα μέχρι στιγμής διασωθέντα καβιρικά αγγεία. Αυτό φανερώνει και την υιοθέτηση του θέματος από εξωβοιωτικό ή παλιότερο πρότυπο. Τα *εν κώμω* ή *συμποσίω* ερωτικά ζευγάρια είναι δημοφιλή στην αγγειογραφία της αρχαϊκής κυρίως εποχής βλ. Sutton 2012, 77.
[658] Avronidaki 2015β, 239-242 εικ. 1-2. Για τον κύκνο ως ερωτικό δώρο Βλ. Barringer 2002, 90 και 96. Για το πουλί-φαλλό: Boardman 1992, 234-235. Για τον Δία ως κύκνο να κυνηγά τον Γανυμήδη: LIMC IV, H. Sichtermann 1988, λ. Ganymedes, 159 αρ. κατ. 84-91

παραγκωνίζοντας την ανδρεία σε δεύτερο, στη β' όψη, αντίθετα από τον Z. του ΜΑΚ, ο οποίος βάζει τον κύκνο δίπλα στον ήρωα και άρα τονίζει την αρετή του.

Ο κύκνος, όμως, αποτελούσε και ερωτικό δώρο του εραστή προς τον ερωμένο στην αττική αγγειογραφία. Δεν είναι τυχαίο, πως ο Boardman θεωρεί ότι το πουλί-φαλλός, που εμφανίζεται συχνά σε παραστάσεις με ερωτικούς υπαινιγμούς είναι ένας τροποποιημένος καλλιτεχνικά κύκνος, ένα ζώο, που σχετίζεται με την Αφροδίτη. Στην κατωιταλιωτική αγγειογραφία του 4ου αι. π.Χ, ο κύκνος είναι ο Δίας, που, όπως και στην περίπτωση της Λήδας, κυνηγά τον Γανυμήδη. Ο ανακεκλιμένος ήρωας θα μπορούσε να συσχετιστεί με τον Δία, αφού ο Γανυμήδης είναι ο οινοχόος.[659] Αξίζει να σημειωθεί, πως στην εικονογραφία της ρωμαϊκής εποχής ο αετός, όπως ο κύκνος στην παράσταση του κανθάρου 12487 του ΕΑΜ, πίνει από αγγείο, που κρατά υψωμένο μία καθιστή μορφή, η οποία ταυτίζεται με τον Γανυμήδη. Ο κωδωνόσχημος κρατήρας 1393 του ΕΑΜ με παράσταση ανακεκλιμένου ήρωα και φιδιού, το οποίο, όπως και ο κύκνος, πρόκειται να πιει κρασί από τον κάνθαρο, θεωρείται πως χαρακτηρίζει τον ανακεκλιμένο, αναφέρεται στη χθόνια φύση του.[660] Έτσι και κύκνος, τουλάχιστον δίπλα στον ανακεκλιμένο άνδρα, θα μπορούσε να αναδεικνύει το αξιέραστο του χαρακτήρα του, αναγάγοντάς τον σε θείο εραστή του διαμετρήματος του Δία. Αυτό θα εξηγούσε και την επιλογή του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου να τοποθετήσει ένα ανθρώπινο ερωτικό ζευγάρι δίπλα στον ανακεκλιμένο άνδρα και ένα ζευγάρι κύκνων στην πίσω όψη. Το χιουμοριστικό σε αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να είναι ο υπερτονισμός της ερωτικής ατμόσφαιρας κατά το γελοιογραφικό αυτό συμπόσιο που προκαλείται ή περιστρέφεται γύρω από τον δυσειδή αλλά αξιέραστο μονοποσιαστή. Παρόμοιο θέμα πραγματεύονται και οι παραστάσεις του δίγλωσσου κωδωνόσχημου κρατήρα 1993.252 του Βερολίνου **(Ε12 εικ. 146)**, ο οποίος βρέθηκε στην Κάτω Ιταλία αλλά αποδίδεται σε βοιωτικό εργαστήριο.[661] Σεξουαλικοί υπαινιγμοί της α' όψης προμηνύουν τη συνεύρεση της β΄. Στην πρώτη εικονίζεται ο Διόνυσος μόνος πάνω σε άμαξα, την οποία σέρνουν δύο ιθυφαλλικοί όνοι. Πάνω από τη ράχη τους ορθώνεται σχηματίζοντας οξεία γωνία ένα ομοίωμα φαλλού. Από του Διονύσου το ένα χέρι βλασταίνει άμπελος, στο άλλο υψωμένο κρατά έναν κάνθαρο. Η ιθυφαλλία των όνων, το φαλλικό ομοίωμα αλλά και η άμπελος που φύεται από το χέρι του θεού αποτελούν σαφείς αναφορές στην υπερχειλίζουσα γενεσιουργό φύση του, η οποία φτάνει μέχρι και την πίσω όψη του αγγείου με την ερωτική σκηνή ενός άνδρα και μιας γυναίκας πάνω σε κλίνη. Το φαλλικό ομοίωμα είναι μια χιουμοριστική νύξη για την ερωτική συνεύρεση της β' όψης. Και στις δύο περιπτώσεις ο ερωτισμός τοποθετείται σε συμποτικό πλαίσιο παρουσία μιας ερωτογενούς ηρωικής ή θεϊκής μορφής.

---

[659] Για τον συσχετισμό Καβίρου/Παίδα και Δία/Γανυμήδη. Daumas 1998, 45. Bremmer 2014, 46. Με το κρητικό δίπτυχο του Φιλήτωρα με τον ερωμένο τους συνέδεσε η Λεμπέση 1992, 14.

[660] Για την απεικόνιση του Γανυμήδη: LIMC IV, H. Sichtermann 1988, λ. Ganymedes 161-162 αρ. κατ. 138-169. Για τον κωδωνόσχημο κρατήρα 1393 του ΕΑΜ βλ. σημ. 240.

[661] Brommer 1985β. Αβρονιδάκη 2007, 35, 141. Η χημική ανάλυση δεν έδωσε κατατοπιστικά αποτελέσματα. CVA Berlin 11, Deutschland 86, Schöne-Denkinger 2009, 73-74. Η γράφουσα εξαιτίας της σχέσης των εικόνων του αγγείου με εκείνων της σύγχρονης κύλικας 1966.1006 της Οξφόρδης **(Δ9 εικ. 147)** και της αγαπητής για τους Βοιωτούς χρήσης δύο ρυθμών, εκλαμβάνει το αγγείο ως βοιωτικό. Τη συνάφεια είχε μάλλον αντιληφθεί και ο Boardman, ο οποίος στο LIMC VIII (1997), λ. Ketos, 734 αρ. κατ. 40, το κατέγραψε ως βοιωτικό, έχοντας ήδη δημοσιεύσει την προαναφερθείσα κύλικα (1991).

Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, έχει, άλλωστε, δημιουργήσει άλλη μια εικόνα με ίδια αλλά διακριτικά διατυπωμένα νοήματα, εκείνη του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ, στον οποίο ο Κάβιρος δίπλα στον οινοχόο Παίδα αποκτά και την ιδιότητα του εραστή **(Η3 εικ. 125)**. Εικονίζεται, όπως ο ανακεκλιμένος άνδρας του σκύφου της Θήβας, απέναντι από ένα ερωτικό ζευγάρι, το οποίο αρκείται εδώ σε μια αγκαλιά και ένα διασταυρούμενο βλέμμα. Το όνομα του άνδρα ΜΙΤΟΣ είναι πιθανότατα σχετικό με την ορφική λατρεία, αποτελώντας αλληγορία του σπέρματος, όπως προαναφέρθηκε. Η εκπορευόμενη από τον Κάβιρο γονιμοποιός ικανότητά του έτερου άνδρα, είναι σε αυτό το έργο του εκφρασμένη όχι μέσω της ιθυφαλλίας και της σεξουαλικής συνεύρεσης, αλλά μέσα από τον Πρατόλαο, το αποτέλεσμα της υπαινισσόμενης ερωτικής σύζευξής του με την Κράτεια.

Στη β' πλευρά του καβιρικού σκύφου 12547 του ΕΑΜ ο αγένειος, γυμνός νέος αλλά γελοιογραφημένος κυνηγός εικονίζεται ανακεκλιμένος σε βραχώδη (;) κλίνη με προσκεφάλαιο και κοιμισμένος, αντί να είναι όρθιος και να κυνηγά **(Η34 εικ. 134)**. Ανακαλεί παρόμοιες μορφές ανακεκλιμένων που κοιμούνται μετά την υπερκατανάλωση κρασιού κυρίως ειδωλίων **(π.χ. ΙΓ24 εικ. 175)**. Κρατά στο δεξί σηκωμένο χέρι του το κυνηγετικό του όπλο, που ερμηνεύεται ως ρόπαλο αντί για αγγείο πόσεως, που θα ταίριαζε σε ανακεκλιμένο. Αριστερά, ο σκύλος του κυνηγά μια αλεπού. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου επιχείρησε πιθανότατα να συνδυάσει δύο από τα κυρίαρχα θέματα της καβιρικής εικονογραφίας, το κυνήγι και το συμπόσιο. Το ρόπαλο στο χέρι του νέου ανακαλεί τον Ηρακλή, ο οποίος εικονίζεται συχνά στην αττική αγγειογραφία ως μονοποσιαστής.[662] Όταν εικονίζεται ανακεκλιμένος κρατά συνήθως κάνθαρο. Υπάρχουν, όμως, και περιπτώσεις, στις οποίες φέρει μόνο το ρόπαλό του.[663] Η διαφορά έγκειται στη πρωτότυπη σύμπτυξη των δύο θεμάτων κυνηγιού και συμποσίου. Η απουσία της λεοντής σε συνδυασμό με την έλλειψη άλλου εικονογραφικού στοιχείου που να παραπέμπει στον Ηρακλή δυσχεραίνουν την ασφαλή ταύτιση με τον ήρωα.[664]

Δύο ειδώλια ανακεκλιμένων δύσμορφων ανδρών βρέθηκαν στο Καβίριο. Και στα δύο, οι άνδρες είναι γυμνοί, χωρίς το χαρακτηριστικό ιμάτιο, που καλύπτει το

---

[662] LIMC IV, S. Woodford 1988, λ. Herakles, 817-818.

[663] Σε αττική μελανόμορφη κύλικα ιδιωτικής συλλογής του γ' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ ο ήρωας φορώντας χιτώνα, ιμάτιο και τη λεοντή στο κεφάλι, ανακλίνεται σε στρωσίδια και προσκεφάλαιο, τα οποία είναι τα μόνα που παραπέμπουν σε συμπόσιο, όπως συμβαίνει στον καβιρικό σκύφο. Κρατά στο αριστερό του χέρι το ρόπαλο, έχοντας το δεξί ανασηκωμένο προς την Αθηνά, η οποία στέκεται μπροστά του. Βρίσκεται κάτω από ένα δένδρο και άρα σε εξωτερικό περιβάλλον, όπως στον προαναφερθέντα σκύφο. Wolf 1993, 15-16, αρ. κατ. 2 εικ. 14, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία. Γυμνός, χωρίς λεοντή, αγένειος σε ανακεκλιμένη στάση στο έδαφος και ρόπαλο στα χέρια εικονίζεται ένας άντρας σε μελανόμορφο σκύφο, που βρέθηκε στον τάφο 31 της Ριτσώνας με αρ. κατ. 184 βλ. Burrows R. M. και P. N. Ure. 1907/1908. "Excavations at Rhitsóna in Boeotia," *BSA* 14, 277 πίν. XIa. Ταυτίζεται με τον Ηρακλή: LIMC IV, J. Boardman και O. Palagia 1988, λ. Herakles, 817, αρ. κατ. 1485.

[664] Ο Ηρακλής λατρευόταν στη Θήβα και στη δυτική Βοιωτία ως έφηβος. Schachter 1986, 16-2. Ως Ιδαίο Δάκτυλο τον τιμούσαν στις Θεσπιές. Παυσ. 9.27.8. Ο Schachter θεωρεί πως η προσωνυμία του αυτή αναφέρεται στην παιδική ή μάλλον στην εφηβική του ηλικία, κατά την οποία κατόρθωσε σπουδαία επιτεύγματα στη Βοιωτία. Ως βρέφος σκότωσε τα φίδια που έστειλε η Ήρα στη Θήβα. Πινδ. *Νεμ.* 1.33. Αυτό το θέμα κοσμούσε τα νομίσματα της Θήβας στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Νήπιο ή δεκαοκτώ ετών, κατά την εφηβεία του, σκότωσε το λιοντάρι του Κιθαίρωνα. Νήπιο: Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ*. 4.29.3. Έφηβος: Απολλ. *Βιβλ.* 2.4.9-10. Schachter 1986, 6, 8, 18, 19, 34.

κάτω μέρος του σώματος των ανακεκλιμένων, προφανώς για να φαίνονται τα εξηρημένα γεννητικά όργανα. Ο ένας **(ΙΓ49)** έχει ανοιχτά και λυγισμένα τα πόδια του **(εικ. 148)**. Πάνω στο δεξί όρθιο ακουμπά το δεξί του χέρι. Ο φαλλός αποδίδεται μεγάλος, όπως και η κοιλιά, θυμίζοντας κωμαστή. Είναι γενειοφόρος με παχιά μύτη και χείλια, δίνοντας την εντύπωση πως πρόκειται για Αφρικανό. Στο κεφάλι θα έφερε κάποια προσάρτηση, πιθανόν στεφάνι.[665] Το ακουμπισμένο στο δεξί πόδι χέρι αλλά και το γεγονός πως δεν φέρει αγγείο πόσεως ανακαλούν τον ανακεκλιμένο του καβιρικού σκύφου της Θήβας Κ1244+1509 **(Η41 εικ. 144)**. Το άλλο ειδώλιο ΕΑΜ 10377 **(ΙΓ61)** εικονίζει έναν ανακεκλιμένο φαλακρό και αγένειο νάνο. Έχει κοντά και λεπτά πόδια, χοντρή κοιλιά και μεγάλο κεφάλι. Ο φαλλός δεν διακρίνεται πια. Τα πόδια του είναι το ένα πάνω στο άλλο λυγισμένα και τα χέρια του ακουμπισμένα στην κοιλιά.[666] Ο Schmaltz τα χρονολόγησε στο α΄ μισό του 4ου αι. π.Χ και τα συγκατέλεξε στην κατηγορία των «κωμαστικών γκροτέσκων». Στα μέσα ή στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ χρονολογεί ο Hamdorf ένα αττικό ίδιου τύπου ειδώλιο.[667] Εικονίζει έναν αγένειο και φαλακρό κωμαστή, που κοιμάται σε κλίνη. Έχει και αυτός όρθιο και λυγισμένο το ένα του πόδι, αλλά πάνω σε αυτό πέφτει ιμάτιο. Ο φαλλός είναι μεγάλος όπως και η κοιλιά. Το αριστερό χέρι ακουμπά στην κοιλιά, το δεξί αγκαλιάζει το κεφάλι. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι αφρικάνικα.[668]

Με ανοιχτά τα πόδια για την εμφανέστερη προβολή του ευρέος φαλλού αποδίδονται και οι ανακεκλιμένοι σάτυροι, οι οποίοι παρωδούν πιθανότατα τον τύπο του ανακεκλιμένου ήρωα. Ο σάτυρος αλλά και ο ανακεκλιμένος κωμαστής με τα γκροτέσκα χαρακτηριστικά αποτελούν την κατεξοχήν αντιηρωική εικόνα του όμορφου ανακεκλιμένου ήρωα, ο οποίος πίνει κρασί μόνο μετριοπαθώς. Αντίθετα, ο αλόγομορφος σάτυρος και ο δύσμορφος κωμαστής αναδεικνύουν χιουμοριστικά την εκμαυλιστική πλευρά της οινοποσίας, η οποία οδηγεί μεν σε εκστατική ευφορία αλλά παραμορφώνει την όψη και το ήθος. Στο βοιωτικό πήλινο ειδώλιο 8433 του Βερολίνου ο σάτυρος ανακλίνεται αλλά κουνάει τα πόδια σαν να χορεύει κιόλας **(ΙΓ52 εικ. 149)**. Κρατά στο ένα χέρι ομφαλωτή φιάλη και μπροστά του υπάρχουν φαγητά πλαστικά αποδοσμένα. Στην παρωδιακή κατηγορία των άξεστων ανακεκλιμένων της βοιωτικής ειδωλοπλαστικής πρέπει να προσγραφτούν ο Πάνας και ο Κύκλωπας **(ΙΓ27, ΙΓ55, ΙΓ59 εικ. 150, 192, 290)**.

[665] Με στεφάνι στο κεφάλι αποδίδεται το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο ανακεκλιμένου σατύρου του Μονάχου C 134. Hamdorf I 2014, 74 C 134.
[666] Ο Schmaltz σχολιάζει πως τα χέρια είναι τοποθετημένα στην κοιλιά σαν να κρατούσε αυλό. ΚΗ V, 177-178 αρ. κατ. 321.
[667] Hamdorf I 2014, 167-168 αρ. κατ. D 46.
[668] Ο ίδιος θεώρησε πως πρόκειται για προσωπείο και ο νέος είναι ένας κωμικός ηθοποιός.

ΙΙ.1.4. Γερανομαχία

Οι πυγμαίοι, αφρικανική φυλή, που κατοικούσε σύμφωνα με τον Όμηρο στις όχθες του ποταμού Ωκεανού,[669] είναι γνωστοί στην αρχαία ελληνική παράδοση και αγγειογραφία για τις μάχες που έδιναν κάθε φθινόπωρο εναντίον των γερανών. Τα αποδημητικά αυτά πουλιά έφθαναν στον τόπο των πυγμαίων και κατέστρεφαν τη σοδειά τους. Γεωργοί καθώς ήταν, η επιβίωσή τους εξαρτιόνταν κυρίως από αυτήν. Ήταν βραχύσωμοι για αυτό τους ονόμαζαν πυγμαίους. Το όνομα προκύπτει ετυμολογικά από τη λέξη *πυγμή*, τη γροθιά, η οποία αποτελούσε μονάδα μέτρησης στην αρχαιότητα και ισούταν με 18 δακτύλους (35 εκ.).[670] Ο Κτησίας τους περιγράφει ως γενειοφόρους, δύσμορφους, σιμούς και μακροφαλλικούς νάνους.[671] Βρίσκονταν, δηλαδή, στον αντίποδα του αρχαιοελληνικού ιδεώδους περί κάλλους. Η Dasen θεωρεί πως ο μύθος των πυγμαίων ξεπήδησε από τη φαντασία ενός απελπισμένου αγρότη, ο οποίος αγωνιούσε για το αν θα γίνουν οι κόποι του βορά των πουλιών. Αντανακλά και τον φόβο των γεωργών για την φθορά της σοδειάς τους κατά τους συνεχείς πολέμους και το συνακόλουθο κάψιμο της γης, τακτική συνηθισμένη για την αποδυνάμωση του αντιπάλου.[672] Η μάχη των πυγμαίων εναντίον των γερανών ως *Γερανομαχία* συγκαταλέγεται μεταξύ των εύθυμων ποιημάτων, των *παιγνίων*, στα οποία παρωδούνταν τα ηρωικά κατορθώματα.[673]

Η μεταφορά της στην αγγειογραφία θεωρείται εξίσου παρωδιακή επικών μαχών.[674] Οι πυγμαίοι στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία εικονίζονται σχεδόν πάντα πλήρως ανεπτυγμένοι και ικανοί για μάχη χωρίς δυσμορφίες ή κάποιο εξωτικό στοιχείο. Μόνο κατά την ερυθρόμορφη φάση του αττικού Κεραμεικού αποδίδονται ως νάνοι με μακρούς φαλλούς.[675] Μάχονται, αντίθετα με την γεωργική τους ιδιότητα, με όπλα ηρώων όπως ξίφη και δόρατα. Το ρόπαλο που πολλές φορές φέρουν όπως και η ίδια η φύση της μάχης παραπέμπουν στον Ηρακλή και την κατατρόπωση των στυμφαλίδων ορνίθων. Σε κάποιες περιπτώσεις φορούν κυνοδέσμη ώστε να εκπέμπουν τη δύναμη και την αρετή των αθλητών. Έτσι η πρωτόγονη και δύσμορφη φύση τους μπερδεύεται χιουμοριστικά με τον πολιτισμό, τον ηρωισμό και το σθένος που αυτός απαιτεί.

Η αρχαιότερη παράσταση γερανομαχίας είναι εκείνη που κοσμεί τη βάση του

---

669 Ομ. *Ιλ.* 3.3-6. Οβιδ. *Ημερ*. 6. 176. Το ζήτημα του τόπου διαμονής τους είναι στην αρχαιότητα συγκεχυμένο. Ο Κτησίας τους τοποθετεί στην Ινδία, ο Αριστοτέλης κοντά στις όχθες του Νείλου και ο Φιλόστρατος στην Ινδία και την Αιθιοπία. Schneider 2016, 188.

670 Dasen 1993, 163.

671 Κτησίας αποσπ. FGrH 688 F45fα. LIMC VII, V. Dasen 1994, λ. Pygmaoi, 594.

672 Η μάχη εναντίον τους απηχεί προϊστορικές εποχές, όταν οι άνθρωποι αποτελούσαν τα θηράματα των ζώων. Dasen 1993,180-182.

673 Το πιο γνωστό από τα παίγνια είναι η *Βατραχομυομαχία*, όπου βάτραχοι πολεμούσαν εναντίον ποντικιών. Τελευταία τοποθετείται χρονικά στην ελληνιστική εποχή και αποσυσχετίζεται από τον Όμηρο, τον κατά την ύστερη παράδοση εμπνευστή της. Hosty 2020, 2-14. Άλλα παίγνια ήταν η *Αραχνομαχία*, η *Ψαρομαχία*, και η *Γαλεομυομαχία*, η οποία περιγράφει τη μάχη μεταξύ ποντικιών και ενός κουναβιού και σώζεται αποσπασματικά. Βλ. Dasen 1993, 181. Bertolín Cebrián 2008, 95-121. Και στην *Ιλιάδα* ο Όμηρος παραλληλίζει τη μάχη των Τρώων με τους Αχαιούς με τη γερανομαχία. Ομ. *Ιλ*. 3.3-6.

674 Dasen 1993, 187-188. Hoffmann 1997, 35. Mitchell 2009, 107.

675 Dasen 1993, 185. Schlott 2021, 202-205.

αγγείου François με πεζούς πυγμαίους να επιτίθενται σε γερανούς κρατώντας ρόπαλα και μπαστούνια με κύρτωση, άλλους προστρέχοντας στη μάχη καβάλα σε κατσίκες φέροντας σφενδόνες, και άλλους ηττημένους πεσμένους στο έδαφος. Η τοποθέτηση της γερανομαχίας στο πόδι του αγγείου ερμηνεύτηκε από τον Harari όχι ως παρωδιακό αντίστοιχο των υπολοίπων παραστάσεων όπως από άλλους αλλά ως αναφορά στην τοπογραφική μεθοριακότητά τους.[676] Στις αρχές του 6ου αι. π.Χ ανάγεται χαμένο σήμερα ροδιακό διάδημα με δυσειδείς πυγμαίους. Λίγο αργότερα η γερανομαχία συνδυάζεται ενίοτε με διονυσιακά θέματα ή ενέχει η ίδια τέτοια χαρακτηριστικά. Στον αττικό αρύβαλλο του Νεάρχου η παράσταση της γερανομαχίας συνυπάρχει με δεφόμενους σατύρους.[677] Το όστρακο αττικής μελανόμορφη κύλικας F 1785 του Βερολίνου φέρει παράσταση γερανομαχίας με πυγμαίους προγάστορες, το κεφάλι του μεσαίου εκ των οποίων αποδίδεται κατ' ενώπιον θυμίζοντας προσωπείο ή και σάτυρο.[678] Σε θραύσματα αμφορέα του Münster της Γερμανίας ρυθμού Φικελλούρα, ο ένας εκ των πυγμαίων εικονίζεται ιθυφαλλικός, ενώ πρόκειται με χτυπήσει με το ρόπαλό του έναν γερανό, ανακαλώντας και αυτός σάτυρο. Την άλλη όψη του αγγείου θα κοσμούσε κώμος.[679] Η Dasen παραλληλίζει τη γυμνότητα των πυγμαίων με την άγρια φύση των σατύρων, με τους οποίους, όπως προαναφέρθηκε, συγγενεύουν εικονογραφικά σε κάποιες περιπτώσεις.

Η δημιουργία του εικονογραφικού σχήματος της γερανομαχίας στη Βοιωτία συμπίπτει χρονικά με εκείνη στην Αττική. Είναι θέμα ασυνήθιστο στην αρχαϊκή εποχή. Η μάχη μπορεί να δίνεται μαζικά ή και κατά μόνας. Δύο βοιωτικά έργα με ημιμελανόμορφη τεχνική είναι γνωστά, ο σκυφίσκος 548 του μουσείου Κανελλοπούλου της Αθήνας και το άωτο βαθύ αγγείο 12419 του ΕΑΜ **(Δ1, Δ3 εικ. 151, 152)**.[680] Οι πυγμαίοι είναι αποδοσμένοι ως νέες ανδρικές μορφές, χωρίς εξωτικά χαρακτηριστικά, όπως συμβαίνει αυτόν τον καιρό στην Αττική.[681] Η απεικόνιση ενός μόνο άνδρα με ρόπαλο εναντίον πουλιών στον σκυφίσκο συνιστά ένδειξη πως ίσως πρόκειται για τον Ηρακλή και τον σχετικό με τις στυμφαλίδες όρνιθες άθλο του.[682] Η ομοιότητα των ροπαλοφόρων μορφών των δύο αγγείων, ωστόσο, δείχνει πως μάλλον πρόκειται για γερανομαχία. Αν ισχύει η υπόθεση, τότε στη Βοιωτία αναπτύσσεται

[676] Αττικός μελανόμορφος ελικωτός κρατήρας έργο του Κλειτία και Εργότιμου του 570 π.Χ περίπου, που φυλάσσεται το μουσείο Archeologico Etrusco της Φλωρεντίας με αρ. ευρ. 4209. BAPD 300000. Dasen 1993, 183, 187 αρ. κατ. G 40 πίν. 58a-d. LIMC VII, V. Dasen 1994, λ Pygmaoi, 595 αρ. κατ. 1. Harari 2004, 165-167 πίν. 1. Mitchell 2009, 106 εικ.46. Schlott 2021, 199-201.

[677] Στο Μητροπολιτικό Μουσείου της Ν. Υόρκης 26.49. Dasen 1993, G 41 πίν. 59a-c. LIMC VII, V. Dasen 1994, λ Pygmaoi, 595 αρ. κατ. 2. Sparkes 2001, 86-88 εικ. 5.1.

[678] Schauenburg 1975, 78-79 πίν. 15c. Sparkes 2001, 88 εικ. 5.2. Mackowiak 2008, 283 εικ. 12, όπου και για το ροδιακό διάσημα εικ. 13a-b. Για το τελευταίο και: Harari 2004, 167-168 εικ. 1

[679] Στη συλλογή Rubensohn του Πανεπιστημίου Münster της Γερμανίας με αρ. κατ. 292/293. Schauenburg 1975, 80 πίν. 15 a-b. LIMC VII, V. Dasen 1994, λ Pygmaoi, 595 αρ. κατ. 7. Sparkes 2001, 89 εικ. 5.3.

[680] Βαθύ άωτο αγγείο ονομάζεται το λεγόμενο στη διεθνή βιβλιογραφία το "handless bowl". Χρησίμευε πιθανότατα ως πυξίδα και αποτελεί πρόδρομο της καλαθόσχημης πυξίδας της κλασικής εποχής. Zampiti 2014, 68-79.

[681] Για τον σκυφίσκο: Maffre 1975, 430, αρ. 7 εικ. 7a-b, 437-438. Για την καλαθόσχημη πυξίδα Zampiti 2014, 72 εικ. 5a-b.

[682] Σε αττικές περιπτώσεις, στις οποίες ο Ηρακλής ταυτίζεται με ασφάλεια, ο ήρωας επιτίθεται στις όρνιθες με σφενδόνη. Υπάρχει μία παράσταση, που, όπως συμβαίνει και με τον σκυφίσκο, μπορεί να ταυτιστεί και με τον εν λόγω άθλο και με γερανομαχία. BAPD 330204.

στα μέσα του 6ο αι. π.Χ το μοτίβο της μάχης ενός μόνο πυγμαίου εκατέρωθεν δύο γερανών,[683] ενώ στην Αθήνα εμφανίζεται μόνο κατά τον 4ο αι. π.Χ.[684] Οι πυγμαίοι του άωτου αγγείου κρατούν εκτός από ρόπαλο και ιμάτιο ως ασπίδα εναντίον των γερανών. Οι δύο από αυτούς μοιάζουν με προγάστορες, εν αντιθέσει με τους άλλους τέσσερεις, των οποίων η κοιλιά έχει ζωγραφιστεί φυσιολογικά. Δεν υπάρχει, ωστόσο, άλλη δυσμορφία. Αν πρόκειται για προγάστορες τότε υπάρχει και εδώ το ιλαρό στοιχείο του κώμου και της παρωδίας της γερανομαχίας που βρίσκεται στην κύλικα του Βερολίνου. Ο πυγμαίος μετατρέπεται, επομένως, σε κωμαστή χάριν θυμηδίας, δημιουργώντας μια «εγκιβωτισμένη» παρωδία, μία μεταπαρωδία, αφού η γερανομαχία είναι εν τη γενέσει της παρωδία επικών μαχών. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στις παραστάσεις των αγγείων που πρόκειται να εξεταστούν στη συνέχεια. Η διάθεση για διακωμώδηση φθάνει σε αυτήν την παράσταση στο αποκορύφωμά της με τις επιγραφές «καλός», που αναπτύσσονται δίπλα στους μαχόμενους πυγμαίους. Η εξύμνηση της ομορφιάς συγκρούεται με την αντιηρωική ιδιότητά τους και εν προκειμένω με τα κωμαστικά χαρακτηριστικά.

Το καβιρικό εργαστήριο που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη γερανομαχία ήταν εκείνο του Ζ. των Μυστών. Ο καβιρικός σκύφος 3159 του Βερολίνου παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από όλα τα υπόλοιπα έργα γερανομαχίας, καθώς σε αυτό έχουν ενσωματωθεί πολλά διαφορετικά μεταξύ τους σχήματα με πρωτότυπο τρόπο **(Η19 εικ. 154)**. Στην α' όψη τρεις πυγμαίοι μακροφαλλικοί με μεγάλη κοιλιά πολεμούν εναντίον γερανών. Ο ένας σε βαθύ κάθισμα πάνω σε ύψωμα, το οποίο αποδίδεται με στιγμές, εικονίζεται κατενώπιον να δαγκώνει τον λαιμό ενός γερανού. Ο άλλος όρθιος με πίλο και ιμάτιο, που κρέμεται στο αριστερό του χέρι, τραβάει το φτερό ενός γερανού. Αυτόν πρόκειται να χτυπήσει με το ρόπαλο, που κραδαίνει στο υψωμένο δεξί του χέρι. Τραβώντας τον γερανό, προσπαθεί μάταια να σώσει τον άλλον πυγμαίο, τον οποίο έχει καβαλήσει το πουλί τσιμπώντας τον στα οπίσθια. Εξευτελιστική για έναν άνδρα και ιδιαίτερα για έναν πολεμιστή είναι η σκυμμένη στα τρία άκρα στάση του, η οποία ανακαλεί ομοερωτικές κωμαστικές εικόνες με το τσίμπημα του πρωκτού του να αντιστοιχεί στην *a tergo* διείσδυση και στην ως εκ τούτου παθητική αναξιοπρέπεια της ανδρικής του τιμής.[685] Το εικονογραφικό αυτό

[683] Σύμφωνα με τη Freyer-Schauenburg υπάρχει και στη β' όψη του σύγχρονου με τον σκυφίσκο κανθαρίσκου Β 43 του Kiel. Η παράσταση δεν σώζεται ολόκληρη. Ένα υδρόβιο πουλί στέκεται στη μία άκρη της παράστασης και ένας άνδρας τρέχει προς την άλλη κατεύθυνση. Νωρίτερα είχε θεωρήσει την παρουσία του πουλιού απλώς διακοσμητική. Freyer-Schauenburg 1975, 76-77 πίν.14a-b. CVA Kiel I, Freyer-Schauenburg 1988, πίν. 1.4-5. Το μοτίβο του άνδρα εναντίον και μεταξύ δύο γερανών επαναλαμβάνεται στον καβιρικό σκύφου 12880 του ΕΑΜ **(Η21)**, έργο του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

[684] BAPD 230410. BAPD 9007976.

[685] Οι εικονογραφικές αναφορές της στην αρχαϊκή κωμαστική παράδοση έχουν αναφερθεί στο πρώτο μέρος της διατριβής. Παρόμοια είναι η στάση ενός άνδρα ντυμένου ως Σκύθη στην ερυθρόμορφη οινοχόη του Ζ. του Τριπτόλεμου με τα χέρια σηκωμένα στο ύψος του κεφαλιού, ώστε να δηλώνεται η έκπληξή του. Είναι σκυμμένος μπροστά από έναν γενειοφόρο, που φορά χλαμύδα και κρατά με το ένα του χέρι τον φαλλό του και βαδίζει προς τον Ανατολίτη. Η επιγραφή ανάμεσα στις μορφές, που έχει μεταφραστεί ως «Είμαι ο Ευρυμέδων και σκύβω», ερμηνεύτηκε ως κοροϊδευτική προς τον τελευταίο, ο οποίος θεωρήθηκε πως αναφέρεται στους προσφάτως ηττημένους στον Ευρυμέδοντα ποταμό Πέρσες. Το όνομα του παίρνει, έτσι, τη μορφή ενός λογοπαιγνίου αναφερόμενου όχι μόνο στη νίκη των Ελλήνων στον εν λόγω ποταμό αλλά και στον εξευτελισμό των ηττημένων βαρβάρων. Το πρώτο συνθετικό του *ευρύς* θεωρήθηκε παραπεμπτικό αρχαίων ύβρεων αναφερόμενο στην ομοφυλοφιλία

σχήμα είναι ενδεχομένως και μία ένδειξη ότι ο πυγμαίος αντιμετωπίζεται ως ζώο, ως τετράποδο, πως υποβιβάζεται σε αυτό. Στην ελληνική εικονογραφία είθισται πουλιά να στέκονται στη ράχη ζώων όπως ελαφιών, βοδιών, σκύλων και κατσικιών.[686] Η στάση του είναι δηλωτική της παρομοίωσης. Αποτελεί, παράλληλα, μια αντιστροφή ως προς το νόημα του θέματος του πυγμαίου που κουβαλά στην πλάτη σαν λαφυραγωγός θανατωμένο μάλλον γερανό στην αττική αγγειογραφία.[687] Ο θριαμβευτής εκπίπτει και πίπτει στην πράξη, γελοιοποιείται. Η φαιδρή ταπείνωσή του εντείνεται από την κάλυψη όλου του κεφαλιού από το ιμάτιο, που τον καθιστά ανήμπορο να δει. Η αίσθηση της ανικανότητας του δίνεται και από το ότι το ιμάτιο δεν κάλυψε το κεφάλι του λόγω των έντονων κινήσεων μιας σφοδρής πάλης, αλλά εξαιτίας του γερανού που ανέβηκε στην πλάτη του και της ως εκ τούτου αδυναμίας του πυγμαίου να τον συντρίψει. Χρειάζεται τη βοήθεια άλλου για να βγει από την αξιοθρήνητη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Επιχειρεί να τραβήξει το ιμάτιο από το πρόσωπό του με το ένα του χέρι, ενώ με το άλλο μοιάζει να ψηλαφίζει χαμένος στο σκοτάδι το έδαφος.

Η βλακώδης ανικανότητα του πυγμαίου θυμίζει την απειρία και ανοησία του προσεχώς μυούμενου.[688] Ο χιουμοριστικός αυτός παραλληλισμός γίνεται σαφέστερος με την απόδοση του ιματίου, που καλύπτει το κεφάλι του, μια παρωδιακή αναφορά πιθανότατα σε μυστηριακή τελετή μύησης.[689] Η άποψη ενισχύεται από το ότι στην πίσω όψη ο αναβάτης γαϊδάρου φορά μακρύ άζωστο χιτώνα σαν να ήταν ιερέας, μορφή αυτής της πλευράς, που αντιστοιχεί στον πυγμαίο με το καλυμμένο κεφάλι της άλλης. Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών στον καβιρικό σκύφο 427 του ΕΑΜ προσφέρει μία εικόνα του καλυμμένου με ιμάτιο μυούμενου, ο οποίος στέκεται όρθιος πίσω από ιερείς **(Η1 εικ. 222)**. Από άλλες μεταγενέστερες κυρίως παραστάσεις είναι γνωστό πως στα μυστήρια πάνω από το καλυμμένο κεφάλι του μύστη κάποιος ιερέας φέρει τα ιερά αντικείμενα.[690] Δεν μπορεί να δει τα γύρω του

ευρύπρωκτος και το *–μέδων* σχετικό με τους Πέρσες, τους Μήδους. Παρουσιάζεται, δηλαδή, ο Έλληνας ως κυρίαρχος, ο οποίος πρόκειται να ταπεινώσει τον Ανατολίτη. BAPD 1107. Mitchell 2009, 84-86 εικ. 32.

[686] Βλ. παραπάνω σελ. 38. Στον ποντιακό μελανόμορφο αμφορέα του Κρατικού μουσείου του Μονάχου με αρ. ευρ. 837 πουλί (κοράκι) κάθεται πάνω στη ράχη βοδιού. Η παράσταση σχετίστηκε με την πίσω όψη του αγγείου που εικονίζει τη κρίση του Πάριδος, της οποίας θεωρείται παρωδία. Hejzlar 1962, 178-179 πίν. I.1-2. Drühl 2008, 154-156 εικ. 37. BAPD 9034556. Στο πήλινο βοιωτικό ειδώλιο του τελευταίου τετάρτου του 6ου αι. π.Χ του Λούβρου πουλί πάνω στη ράχη σκύλου Mollard-Besques I 1954, 21-22 αρ. κατ. B125 πίν. XVI. Στη β' όψη του καβιρικού σκύφου του Βερολίνου 3316 πουλί στη ράχη κατσίκας **(Η6 εικ. 13)**.

[687] BAPD 371, 300770. Για το μοτίβο στα πλαστικά αγγεία: Hoffmann 1997, 35-46.

[688] Lada-Richards 1999, 69-70.

[689] Ο Kerényi 1955, 56-57 διέκρινε μυστηριακό χαρακτήρα στις παραστάσεις γερανομαχίας στηριζόμενος, ωστόσο, σε θεωρητικές προσεγγίσεις.

[690] Σε αναθηματικό μαρμάρινο ανάγλυφο του τέλους του 5ου ή των αρχών του 4ου αι. π.Χ, που φυλάσσεται στο μουσείο της Ελευσίνας με αρ. ευρ. 5055, εικονίζεται η Περσεφόνη, η οποία θα κρατούσε μία ένθετη μαρμάρινη ή χάλκινη φιάλη, που δεν σώζεται, πάνω από το κεφάλι νεαρού μύστη, προκειμένου να τον εξαγνίσει με νερό. Βλ. Παπαγγελή, Κ. 2002. *Ελευσίνα. Ο Αρχαιολογικός Χώρος και το Μουσείο*, Αθήνα, 222, 224, 227. Σε δύο ετρουσκικές στάμνους του 4ου αι. π.Χ. μία γυναίκα κρατά πάνω από καθιστή νεαρή, ντυμένη σαν την Αρτέμιδα, η οποία εικονίζεται στην α' όψη και των δύο αγγείων, βάτραχο στη μία περίπτωση, ψάρι στην άλλη. Η μυουμένη δεν έχει σκεπασμένο το πρόσωπό της με ιμάτιο, φορά όμως στην παράσταση της μιας στάμνου, προσωπείο με δύσμορφα χαρακτηριστικά. Στην τεφροδόχο Lovatelli μία ιέρεια φέρει πάνω από πεπλοσκεπή μορφή ένα λίκνο.

συμβαίνοντα, ούτε το αντικείμενο που βρίσκεται από πάνω του όπως ο πυγμαίος, πάνω στον οποίο πατά ο γερανός. Ο Burkert περιγράφει με ενάργεια το μυστηριακό αυτό τυπικό:[691]

«Τα δεμένα ή καλυμμένα με το πέπλο μάτια του μύστη –μοτίβο διαρκώς επανερχόμενο στις μυστηριακές τελετές- δεν είναι τυχαία επιλογή. Τυφλός, αβοήθητος και εγκαταλειμμένος, ο μυούμενος οφείλει να υποστεί το άγνωστο. Αιχμάλωτος και αδαής με γύρω του άτομα να δρουν και να γνωρίζουν. Έχοντας απομονωθεί, γεμάτος ανασφάλεια και τρόμο, είναι αναπόφευκτο πλέον να νιώσει ευφρόσυνα λυτρωμένος όταν του αφαιρέσουν το πέπλο και δει ξανά. Η νέα του επαφή με την πραγματικότητα τον προετοιμάζει για την ενατένιση του θείου.»

Μετάφραση Βάιος Λιάπης

Παρωδία μυστηριακής τελετής σχετικής με την ορφική λατρεία λόγω του ομώνυμου ύμνου έχει θεωρηθεί σκηνή στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη, στην οποία ο Στρεψιάδης επιχειρεί ανεπιτυχώς να μυηθεί στη σοφιστική τέχνη του φροντιστηρίου του Σωκράτη από τον ίδιο, ο οποίος μάλιστα αποκαλείται και *ιερεύς*.[692] Σε αυτό το επεισόδιο κάθεται σε σκίμποδα, φορά στεφάνι και έχει καλυμμένο το κεφάλι. Η σκεπή της κεφαλής γίνεται για να μη βραχεί από τις Νεφέλες, αλλά παρωδεί την καθιερωμένη των μυστηρίων. Κάποια στιγμή αισθάνεται να βγαίνουν από τον σκίμποδα κοριοί και να τον τσιμπούν αλύπητα στους όρχεις και στα οπίσθια.[693] Το πέος του πυγμαίου της άλλης όψης γίνεται επίσης στόχος επίθεσης από γερανό. Έναν περίπου αιώνα νωρίτερα σε τοιχογραφία ετρουσκικού τάφου, του λεγόμενου των οιωνοσκόπων, στην Ταρκυνία ο δαίμονας Φersu κρατάει σχοινί, στο οποίο είναι δεμένος ένας σκύλος **(εικ. 159)**. Με αυτό τυλίγει και έναν άνδρα, του οποίου το κεφάλι είναι καλυμμένο με άσπρο ύφασμα και το πόδι του δαγκώνεται από τον σκύλο. Η σκηνή έχει ερμηνευτεί ως παρωδία κάποιου ορφικού δόγματος.[694] Η εικόνα έχει ομοιότητες και με άλλη βοιωτική, όπως θα φανεί παρακάτω. Στην ίδια νεκρόπολη στον τάφο «των Πυγμαίων» του τέλους του 5ου αι. π.Χ εικονίζεται γερανομαχία με γελοία μοτίβα της εν λόγω καβιρικής εικόνας να επαναλαμβάνονται ελαφρώς διαφοροποιημένα και να συνδυάζονται με την οινοποσία **(εικ. 155)**.[695] Η υιοθέτησή

Για τις δύο τελευταίες περιπτώσεις βλ. Schneider-Herrmann, G. 1970. "Das Geheimnis der Artemis in Etrurien," *AK* 13, 52-70 πίν. 29-32. Η τεφροδόχος φυλάσσεται στο Museo Nazionale Romano της Ρώμης με αρ. ευρ. 11301. Για αυτήν Βλ. και Deubner 1932, 77-78 πίν. 7.1.

[691] Burkert 2011 (1972), 471-472.

[692] Αριστ. *Νεφ*. 250 κ.ε. Guthrie 1952, 210-211. *Ιερεύς* αποκαλείται στον στίχο 359. Burkert 2011 (1972), 472-473. Για την άποψη πως η σκηνή αποτελεί ένα αμάλγαμα μοτίβων διάφορων μυστηριακών τελετών, αλλά το φροντιστήριο παρωδιακό άλλο του ναού του Διονύσου: Straus 2011.

[693] Αριστ. *Νεφ*. 709-715.

[694] Avramidou 2008-2009, 73-86. Το όνομα του Φersu είναι γραμμένο αριστερά από το κεφάλι του. Ο άνδρας με το καλυμμένο κεφάλι είναι, σύμφωνα με την ίδια, ένας άλλος Πειρίθους που προσπαθεί να δραπετεύσει από τον Άδη αλλά ο Κέρβερος δεν τον αφήνει. Ο Φersu έχει σχέση με τον Ορφέα και τον Διόνυσο λόγω των σατυρικών χαρακτηριστικών της μάσκας που φοράει. Παρόμοια παράσταση υπάρχει και στον τάφο «των Ολυμπιακών Αγώνων», σώζεται ωστόσο αποσπασματικά. Εικονίζεται ο Φersu με έναν άνδρα με καλυμμένο κεφάλι. Jannot 1993, 292, 303 εικ. 9. Για την τοιχογραφία βλ. και Napier 1986, 20-21 εικ. 4. Filitz 2018, 10-12 εικ. 3.

[695] LIMC VII, V. Dasen 1994, λ. Pygmaoi, 596 αρ. κατ. 20ter. Harari 2004, 174-177 εικ. 4.

τους για τη διακόσμηση τάφου μαρτυρά αφενός πως και σε αυτήν την περίπτωση η βοιωτική τέχνη επιδρά στην ετρουσκική και αφετέρου τον υποβόσκοντα μυστηριακό χαρακτήρα του έργου αναφοράς. Έτσι, το υψηλό-πνευματικό νόημα της μύησης του σκύφου 3159 συνδυάζεται με το χαμηλό του τσιμπήματος του πρωκτού και των γεννητικών οργάνων, δημιουργώντας μια καρναβαλική εικόνα.[696]

Το άλλο εικονογραφικό σχήμα της παράστασης βρίσκεται στον αντίποδα του καβαλημένου από τον γερανό πυγμαίο, αφού το πετούμενο κατατροπώνεται δια του δαγκώματος.[697] Σε αυτό ο πυγμαίος νικά. Το επιτυγχάνει, όμως, με έναν τρόπο πρωτόγονο, που όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ταιριάζει στη φύση της φυλής του.[698] Το στόμα μετατρέπεται σε ένα ζωώδες, σαρκοβόρο όπλο. Η πρόθεση, ωστόσο, του ζωγράφου δεν είναι να δείξει μόνο τον απολίτιστο αλλά και τον αχόρταγο χαρακτήρα του. Η κατενώπιον και καθιστή στάση του και το μακρύ πέος θυμίζουν τα καθιστά ειδώλια σατύρων **(εικ. 104)** και γκροτέσκων κωμαστών, που βρέθηκαν στο Καβίριο. Το βαθύ κάθισμα, ενώ εκπορεύεται από την εικόνα του Βησά και άλλων αιγυπτιακών προτύπων, αποκτά στην ελληνική τέχνη σημασία συνώνυμη με ο,τιδήποτε χαμηλό, όπως οι χαμερπείς συνήθειες, η παιδική ηλικία και άρα η μικρή νόηση-μωρία, η εφηβεία και επομένως η ανωριμότητα, ή η κατώτερη κοινωνική τάξη.[699] Οι δούλοι εικονίζονται πολλές φορές να κάθονται ανακούκουρδα όπως οι κωμαστές και οι σάτυροι. Αυτοί έχουν ένα ακόμα κοινό. Το μόνο που ενδιαφέρει τους δούλους είναι το στομάχι τους, όπως αναφέρει ο Ευριπίδης.[700] Το ίδιο και τους σατύρους αλλά και τους κωμαστές. Η απόδοση καθιστών γκροτέσκων κωμαστών με ένα αγγείο στο χέρι, μεγάλη κοιλιά και μακρό φαλλό, αν πρόκειται για άνδρα, μαρτυρά την υπερβολική πόση κρασιού, που προέκυψε από τη λαιμαργία τους. Αυτή έγινε η αιτία της παραμόρφωσης και της ανικανότητάς τους να σταθούν όρθιοι και να είναι επομένως αξιοπρεπείς. Είναι, λοιπόν, δούλοι της κοιλιάς. Ο πυγμαίος της παράστασης του καβιρικού σκύφου δαγκώνει τον λαιμό του πτηνού σε οκλάζουσα στάση. Δεν διαθέτει άλλο όπλο, παρά μόνο το στόμα του, το οποίο είναι ικανό να σκοτώσει έναν γερανό, ίσως και να τον καταβροχθίσει ζωντανό. Είναι και αυτός ένας κοιλιόδουλος τέτοιου

---

[696] Πρβλ. την ιστορία με την ανακάλυψη του καλύτερου κωλοσφουγγιού από τον Γαργαντούα. Μετά από ενδελεχείς δοκιμές κατέληξε πως είναι ένα χηνάκι. Η μακαριότητα των ηρώων και των ημίθεων που βρίσκονται στα Ηλύσια Πεδία δεν οφείλεται σύμφωνα με τον ίδιο στην αμβροσία ή το νέκταρ, αλλά στην απόλαυση, που αποκομίζουν, σκουπίζοντας τον πρωκτό τους με ένα χηνάκι. Ο Μπαχτίν παρατηρεί πως το επεισόδιο οδηγεί στον Κάτω Κόσμο μέσω της από τον πρωκτό ηδονής. Η εν λόγω οπή συνδέεται και σε μεσαιωνικούς θρύλους με τον Άδη. Σχολιάζει επί τη ευκαιρία πως ο Ραμπελαί διακωμωδεί σε όλο του το μυθιστόρημα μυστηριακά στοιχεία. Μπαχτίν 2017 (1965), 430-442. Για την αρχαία σχέση μεταξύ του μυστηριακού Κάτω Κόσμου και των περιττωμάτων: Franklin 2017, 193.

[697] Το ίδιο μοτίβο χρησιμοποιείται από το εργαστήριο του Z. του Καβίρου και στον καβιρικό σκύφο 10530 του ΕΑΜ **(Η20 εικ. 78)**.

[698] Έτσι χαρακτήρισε και ο Mitchell αυτόν τον πυγμαίο, λόγω του απολίτιστου τρόπου με τον οποίο μάχεται. Mitchell 2009, 269.

[699] Για την καταγωγή του θέματος από την Αίγυπτο: Dasen 2000, 89-95. Για την καθιστή στάση στην ελληνική εικονογραφία βλ. Himmelmann 1971, 31-38. Ειδικότερα για τους καθιστούς σατύρους Lissarrague 1990, 56-57. Lissarrague 2013, 74-76.

[700] Ευρ. *Αλεξ.* 4.19.14 ή αποσπ. 49. Himmelmann 1971, 35 σημ. 1. Σχετικές κωμικές σκηνές στις οποίες δούλοι κλέβουν φαγητά ή κρασί σε έργα του Αριστοφάνη: *Πλούτ.* 26-27, 1139-45. *Ιππ.* 1-110 αλλά και μαρτυρία ιστορική στον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα (14.2). Fisher 1995, 80. Οι κωμικές σκηνές του Αριστοφάνη αντανακλούν σύμφωνα με τον συγγραφέα τις φοβίες και τα άγχη των Αθηναίων, που είχαν στην ιδιοκτησία τους δούλους. Μεθυσμένοι δούλοι-ηθοποιοί εικονίζονται και σε κατωιταλιώτικα αγγεία: Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 17.

βαθμού, που μπορεί να φάει ένα πουλί, ενώ αυτό βρίσκεται εν ζωή. Η λαιμαργία του είναι δικαιολογημένη, αφού οι γερανοί αποτελούσαν εκλεκτή γαστριμαργική νοστιμιά στην ελληνική και ρωμαϊκή κουζίνα, ενώ το μυαλό του πουλιού είχε αφροδισιακές ιδιότητες.[701] Η αμφισημία του θέματος, που συνίσταται στη λειτουργία του στόματος ως όπλου αλλά και μέσου απόλαυσης, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τον γνωστό πρωτόγονο χαρακτήρα των πυγμαίων και το γεγονός πως το φαγοπότι μπορεί να λάβει πολεμικές διαστάσεις, είναι εκείνη που δημιουργεί το χιούμορ. Το χαμηλότατο πάθος της λαιμαργίας συγχωνεύεται με το ηρωικό φρόνημα της υπεράσπισης της πατρίδας. Οι δύο προαναφερόμενοι πυγμαίοι της παράστασης συνδέονται μεταξύ τους μέσω της κωμαστικής τους στάσης και του σχηματισμού του θέματος του ηττημένου και του νικητή, λειτουργώντας ο ένας ως παρωδία του άλλου. Πάντα, όμως, το στόμα/ράμφος του νικητή εξαίρεται, δαγκώνοντας ή τσιμπώντας τον ηττημένο.

Οι προαναφερθείσες δύο παραστάσεις και εκείνη των θραυσμάτων Κ352, Κ407 των Θηβών **(Η28 εικ. 156)** αντλούν στοιχεία από εκείνη της α' όψης του αττικού μελανόμορφου αμφορέα Β177 του Βρετανικού Μουσείου του τέλους του 6ου αι. π.Χ.[702] Τέσσερεις άνδρες των οποίων τα ονόματα υπομνηματίζονται με επιγραφές, ο Λάιος, ο Κέρβερος, ο Κελεός και ο Αιγώλιος ή Αιγωλιός προσπαθούν σύμφωνα με τον μύθο να κλέψουν μέλι από το σπήλαιο που γεννήθηκε ο Δίας στην Ίδη της Κρήτης. Για την ύβρη που διέπραξαν μεταμορφώθηκαν από τον θεό σε πουλιά.[703] Είναι γυμνοί και δύο από αυτούς κρατούν κλαδιά με τα οποία χτυπούν τις μέλισσες, οι οποίες πολυάριθμες τους επιτίθενται, αφού ο ένας από αυτούς έχει αρπάξει την κυψέλη. Εκείνος και ο εικονιζόμενος σε βαθύ κάθισμα είναι μακροφαλλικοί. Τον φαλλό τους τσιμπούν μέλισσες. Αυτό συμβαίνει και στη β' όψη του καβιρικού σκύφου από γερανό σε πυγμαίο. Ο καθιστός του αττικού αμφορέα αποδίδεται κατενώπιον με μεγάλη κοιλιά και δύσμορφο πρόσωπο, θυμίζοντας τον καθιστό πυγμαίο του καβιρικού σκύφου. Και σε αυτήν την περίπτωση η λαιμαργία είναι το κύριο στοιχείο του χαρακτήρα της μορφής. Εδώ, όμως, δεν χρειάζεται ο ζωγράφος να τη δείξει εμφανώς, όπως στον καβιρικό σκύφο, εφόσον ο μύθος αναφέρεται εύγλωττα σε αυτήν. Η πολυπόθητη λεία των κλεφτών ήταν το μέλι. Για την έκφρασή της αρκείται στην καθιστή στάση και την άσχημη εμφάνιση της μορφής. Η μακροφαλλία, το τσίμπημα στα γεννητικά όργανα και η γκροτέσκα εικόνα του καθισμένου υποβιβάζουν τη σημασία της ύβρεως και καθιστούν την παράσταση χιουμοριστική. Προσδίδουν ακόμα μια διονυσιακή νότα στην παράσταση.[704] Στην πίσω όψη ο αμφορέας κοσμείται με μαινάδες και σατύρους. Ο K. Kerényi συνέδεσε τις δύο παραστάσεις, εικάζοντας πως «η τιμωρία των κλεφτών δεν θα πρέπει να έχει λάβει χώρα μακριά από το βασίλειο του Διονύσου».[705] Η γερανομαχία των καβιρικών

[701] Αιλ. *Περί ζώων ιδιότητος*, Ι. 44. Dasen 1993, 181.
[702] Mitchell 2009, 148-149 εικ. 70. BAPD 4330.
[703] Αντ. Λιβεράλις. *Μεταμ.* 19. Ο Λάιος μεταμορφώθηκε σε τσίχλα, ο Κέρβερος σε ένα άγνωστο σήμερα ομώνυμο πουλί, ο Κελεός σε κοράκι και ο Αιγώλιος σε αετό.
[704] Η κατά μέτωπο όψη της μορφής έχει θεωρηθεί ότι σχετίζεται με τη μιμητική και τη μασκοφορία. Korshak 1977, 32 εικ. 80.
[705] Συνεχίζει καταγράφοντας τη σχέση του Διονύσου με το μέλι, όπως αυτή διαγράφεται στις αρχαίες πηγές. Kerényi 1976, 30-31.

αγγείων είναι, επίσης, ενταγμένη σε διονυσιακό πεδίο. Μάχη χιουμοριστική εναντίον πετούμενων είναι και εκείνη του αμφορέα, μια «μελισσομαχία». Δεν αποκλείεται να αποτελούσε και αυτή ένα χαμένο σήμερα παίγνιο. Η συγγένεια των μαχών και το ίδιο διονυσιακό πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζονται, ήταν λόγοι σημαντικοί για να έλξουν το ενδιαφέρον του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών σε αυτό ή σε παρόμοια εκτελεσμένο αττικό έργο.

Στην πίσω όψη του σκύφου 3159 του Βερολίνου **(Η19)** η γερανομαχία παίρνει «επικότερες» διαστάσεις. Σαν ήρωες κρατούν και οι δύο πυγμαίοι δόρατα και με περίσσιο θάρρος επιτίθενται στους γερανούς. Φορούν και οι δύο πέτασο, τον πίλο των εφήβων Βοιωτών. Ο ένας είναι ντυμένος με έναν περίτεχνο χιτωνίσκο, δηλωτικός πιθανότατα της μεγαλοπρέπειάς του, η οποία αμβλύνεται από το ότι αντί για άλογο καβαλικεύει γαϊδούρι.[706] Η ορμή με την οποία μπαίνει στη μάχη φαίνεται από τον ανεμίζοντα χιτωνίσκο του. Η μορφή αυτή αποτελεί μια παρωδία του ιππέα ήρωα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Εικονίζεται σχεδόν όπως ο νέος ιππέας στον κάνθαρο 12259 του ΕΑΜ του εργαστηρίου Ζ. του ΜΑΚ **(εικ. 140)**. Ο χιτωνίσκος, ο πέτασος, το δόρυ και το γεγονός πως είναι έφιππος είναι στοιχεία κοινά που κάνουν τον πυγμαίο να φαίνεται μια γελοιογραφία του. Η θήκη με το σπαθί, που κρέμεται από τη μέση του άλλου πυγμαίου, ο οποίος κρατά σαν ασπίδα το ριγμένο στο αριστερό του χέρι ιμάτιο, είναι χαρακτηριστικό επίσης ηρωικών μορφών όπως των νέων του ερυθρόμορφου κανθάρου 12486 του ΕΑΜ του Ζ. του ΜΑΚ **(εικ. 55, 140)**.[707] Ένας γερανός τσιμπάει το πέος του, ενώ εκείνος επιτίθεται σε έναν άλλο. Ο ηρωικός εξοπλισμός του επιτείνει το γελοίο του παθήματός του.

Ξεχωριστό και σπάνιο καβιρικό εικονογραφικό σχήμα γερανομαχίας πιθανότατα, διότι σώζεται αποσπασματικά, είναι εκείνο του πυγμαίου που πέφτει κατά τη διάρκεια της μάχης ή τρέχει φοβισμένος να σωθεί κυνηγημένος από γερανούς σε θραύσμα καβιρικού σκύφου του μουσείου της Θήβας Κ2018 **(Η27 εικ. 55)**. Ο πίλος του έχει φύγει από το κεφάλι και το δεξί του χέρι είναι απλωμένο προς τα πίσω. Πεσμένοι στο έδαφος πυγμαίοι απαντώνται πρώτη φορά στο αγγείο François, η παράσταση γερανομαχίας του οποίου επηρέασε τις αντίστοιχες καβιρικές, όπως φάνηκε και παραπάνω. Σύμφωνα με τη Dasen αποτελούν μία αναφορά στη μακάβρια πλευρά του ηρωικού βίου, όταν οι πολεμιστές πεθαίνουν στο πεδίο της μάχης και εκεί τους τρώνε τα πουλιά.[708] Στην καβιρική περίπτωση η πτώση ή η ταχεία, όπως φαίνεται από τον αιωρούμενο πίλο, φυγή του πολεμιστή-πυγμαίου μεταφράζεται σε γελοιοποίηση και ανικανότητα αντιμετώπισης των γερανών. Ακόμα μία ασυνήθιστη παράσταση αποσπασματική, η οποία φέρει το μοτίβο του σφιξίματος του λαιμού του πουλιού είναι εκείνη του θραύσματος στροβίλου Κ506 του μουσείου της Θήβας **(Η86 εικ. 157)**. Ένας νέος εικονίζεται κατενώπιον φορώντας στεφάνι με άνθη. Αυτά τσιμπάει με το ράμφος του το πιασμένο από τον λαιμό υδρόβιο πουλί.

[706] Καβαλάρηδες πυγμαίοι απαντώνται μόνο στο αγγείο François.
[707] Lullies 1940, 18, αρ. κατ. 3, 19, πίν. 20.1; Daumas 1998, 96-97, 198, πίν. 5.2. Sabetai 2012α, 95-96, εικ.15a. Sabetai 2012β, 129-130, εικ. 15. Avronidaki 2014, 98 αρ. κατ. 4.
[708] Dasen 1993, 187, όπου περισσότερα αττικά παραδείγματα με πυγμαίους που κείτονται στο έδαφος. Για την ιδέα πως ο πυγμαίος ίσως τρέχει και δεν είναι πεσμένος στο έδαφος η γράφουσα ευχαριστεί θερμά τον ερευνητή της Ακαδημίας Αθηνών κ. Ν. Ακαμάτη.

ΙΙ.1.5. Το κυνήγι

Ήρωες και βασιλιάδες του αρχαίου πολιτισμού αποδεικνύουν τη δύναμη, την πολυμηχανία, την ικανότητα να προσφέρουν στο σύνολο μέσα από το κυνήγι. Όσο πιο μεγάλο, άγριο είναι το θήραμα, όσο πιο δυσχερές και επικίνδυνο είναι το εγχείρημα τόσο πιο σπουδαίο το κατόρθωμα.[709] Το κυνήγι έχει πολεμικό και αθλητικό χαρακτήρα.[710] Είναι συνδεδεμένο με την ανδροπρέπεια, η οποία επικυρώνεται και μεγιστοποιείται με την επίτευξή του. Σχετίζεται και με την ανδρική ερωτική ορμή, η οποία οδηγεί τον άνδρα-κυνηγό πίσω από το αντικείμενο του πόθου του, που κατέχει τον χαρακτήρα του θηράματος. Το κυνήγι παρωδείται από τους Βοιωτούς αγγειογράφους μέσα από τη μη πραγμάτωσή του ή από τη γελοιογράφηση του κυνηγού.

Σκηνή κυνηγιού κοσμεί το μελανόμορφο θήλαστρο 1920,1014.2 του Βρετανικού Μουσείου **(Α14 εικ. 158)**. Η χρονολόγησή του έχει τοποθετηθεί στο α' μισό του 6ου αι. π.Χ. Μάλλον ανήκει ή στο τέλος του αιώνα ή στις αρχές του επόμενου βάσει σχετικών εικονογραφικών παραλλήλων. Η παράσταση αποτελείται από δύο σκηνές κυνηγιού, τις οποίες ενώνει ένα παράξενο ζευγάρι. Ένας σάτυρος και ένας πεσμένος στο έδαφος άνδρας. Στην πρώτη ένα ελάφι δύο φορές τραυματισμένο από τις βολές μιας σφενδόνης που φέρει ο κυνηγός από τον οποίο προσπαθεί να ξεφύγει από τον σκύλο και από τον κυνηγό που τρέχουν πίσω του. Στην άλλη ένας άνδρας με δόρυ και ιμάτιο, το οποίο κρατά σαν ασπίδα επιχειρεί να πλήξει το λιοντάρι, που έχει καταντικρύ του. Αυτό το καταφέρνει, όμως ο σάτυρος, που στέκεται πίσω από το άγριο ζώο με μια θηλιά με την οποία έχει πιάσει το ένα πίσω πόδι του. Με μία άλλη πιάνει και έναν άνδρα που κείτεται στο έδαφος. Μαζί, όπως προαναφέρθηκε αποτελούν ένα δίδυμο παράταιρο στις δύο σκηνές κυνηγιού. Ο σάτυρος αποδεικνύεται δεινός κυνηγός, αφού καταφέρνει το ακατόρθωτο για τον καλά εξοπλισμένο κυνηγό, να πιάσει το λιοντάρι. Εν αντιθέσει με τον τελευταίο, ο σάτυρος κρατά μόνο σχοινί. Ο Wannagat ορθά σχολιάζει πως ο σάτυρος δρα ανταγωνιστικά προς τον κυνηγό. Αιχμαλωτίζει χωρίς κόπο το θήραμα με πρωτόγονα μέσα, σε αντιδιαστολή προς τον άνδρα, που φέρει μεταλλικό και άρα ισχυρότερο όπλο.[711] Δεν είναι τυχαία η επιλογή του ζώου που γίνεται για αυτόν τον σκοπό. Είναι ένα λιοντάρι, το πιο άγριο θήραμα, το κυνήγι που επιχειρούν οι βασιλιάδες στην Ανατολή και αργότερα στον ελληνικό χώρο.[712] Είναι ο πρώτος άθλος του Ηρακλή, του ήρωα των ηρώων. Ένας σάτυρος πετυχαίνει αγογγύστως και με δόλιο τρόπο να το πιάσει χωρίς ούτε το ίδιο να το καταλάβει, πίσω από την πλάτη του, ενώ, όλοι οι άλλοι κοπιάζουν με όπλα ή και άλογα. Ακόμα και ο Ηρακλής αναγκάζεται να

[709] Burkert 2011 (1972), 104-105.

[710] Barringer 2002, 7. Η διαφορά του αθλητισμού και του κυνηγιού είναι πως στον πρώτο υπάρχει ανταγωνισμός. Απαιτούν και τα δύο, ωστόσο, την ίδια συγκέντρωση και σωματική ρώμη.

[711] Wannagat 2015, 273-274 εικ. 250-251.

[712] Βλ. για παράδειγμα τον Δαρείο Α' σε κυλινδρική σφραγίδα του Βρετανικού Μουσείου BM WA 89132, που βρέθηκε στη Θήβα της Αιγύπτου, να κυνηγά λιοντάρια πάνω στην άμαξα με το τόξο του. Miller 2003, 28 εικ. 2.7.

παλέψει με αυτό.[713] Έτσι υφαρπάζει το ηρωικό αυτό κατόρθωμα από τον άνδρα με το δόρυ. Σαν να μην ήταν αρκετό αυτό, ρίχνει με άλλο σχοινί έναν άνδρα κάτω στο έδαφος, γελοιοποιώντας αυτόν αλλά επαυξάνοντας τη δική του κυνηγετική επιτηδειότητα.

Η σκηνή του σατύρου και του πιασμένου από αυτόν άνδρα θυμίζει την τοιχογραφία του υστεροαρχαϊκού ετρουσκικού τάφου των οιωνοσκόπων στην Ταρκυνία **(εικ. 159)**. Ο Φersu, ο οποίος φορά προσωπείο σατύρου, κρατάει και στα δύο του χέρια σχοινί, όπως ο σάτυρος του βοιωτικού θηλάστρου. Με αυτό είναι δεμένο το σκυλί, όπως είναι το λιοντάρι, ενώ ο άνδρας έχει μπλεχτεί μέσα σε αυτό, με αποτέλεσμα ο σατυρόμορφος δαίμονας να χειρίζεται και το ζώο και τον άνδρα, να είναι και οι δύο έρμαιά του. Το ίδιο συμβαίνει και στη βοιωτική παράσταση. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η σκηνή με τον Φersu έχει ερμηνευτεί ως μια παρωδία απόδρασης από τον Άδη σχετική με ορφικές δοξασίες.[714] Το πιθανότερο είναι πως όντως πρόκειται για μια παρωδιακή παράσταση, αφού ο Φersu εμφανίζεται ακόμα μία φορά σε μία τέτοια.[715] Από την ομοιότητα με τη βοιωτική παράσταση συνάγεται πως η ετρουσκική τοιχογραφία απεικονίζει ενδεχομένως την αποτυχία ενός κυνηγιού λόγω της παρέμβασης του δαίμονα, όπως συμβαίνει στο θήλαστρο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως στερείται των ορφικών νοημάτων που η Αβραμίδου πρότεινε. Υπέρ αυτής της υπόθεσης συνηγορεί το γεγονός πως η σκηνή έπεται μιας άλλης με δύο παλαιστές.[716] Το κυνήγι είναι στενά συνδεδεμένο με την άθληση και αυτά τα δύο με την αρσενική εφηβική ζωή. Το δάγκωμα από τον σκύλο στο πόδι μπορεί να θεωρηθεί χιουμοριστικό, αναφέρεται, ωστόσο, σε εφηβικές διαβατήριες τελετές.[717]

Τα πουλιά αποτελούν ακόμα ένα θήραμα στο κυνήγι της βοιωτικής αγγειογραφίας. Το παλαιότερο τέτοιο παράδειγμα είναι η παράσταση με τεχνική Σιξ που φέρει ο κάνθαρος 17432 του ΕΑΜ, που χρονολογήθηκε στην πρώτη εικοσαετία του 5ου αι. π.Χ **(Ι3 εικ. 4)**. Ένα πτηνόμορφο πλάσμα και ένας γενειοφόρος άνδρας με τονισμένους γλουτούς, προσπαθούν να πιάσουν ένα πουλί, το οποίο πετά ψηλά ανάμεσά τους, ενώ βρίσκονται ο ένας αντικριστά στον άλλο. Ο τονισμός των γλουτών του δεύτερου, που θυμίζει κωμαστές,[718] εντείνεται από το ότι πάνω τους στέκεται ένα άλλο πουλί. Το πτηνό πάνω στους γλουτούς είναι συνηθισμένο μοτίβο, όπως φάνηκε παραπάνω, για τα τετράποδα. Πτηνόμορφος ο ένας, σχετικός με τα τετράποδα ο άλλος, το κυνήγι πουλιού μοιάζει να είναι ένας ζωικός αγώνας. Για τα

[713] Εναντίον του λέοντα της Νεμέας δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει όπλο, διότι το δέρμα του ήταν πολύ σκληρό. Σε αττικό μελανόμορφο αμφορέα, που χρονολογείται στα μέσα του 6ου αι. π.Χ αποδίδεται χιουμοριστικά σύμφωνα με τον Mitchell το αδιαπέραστο του δέρματος του λιονταριού μέσα από ένα πεσμένο στο έδαφος ξίφος, το οποίο έχει κυρτώσει, από την αποτυχημένη προφανώς προσπάθεια του Ηρακλή να το πλήξει με το μεταλλικό αυτό όπλο. Mitchell 2009, 111 εικ. 49.

[714] Παλιότερα είχε προταθεί πως πρόκειται για τελετουργία αιχμαλωσίας του Κέρβερου. Rebuffat, D. Le jeu de Phersu à Tarquinia, *CRAI* 1983, 421-438. Η Jannot το χαρακτήρισε «αιματηρό παιχνίδι με χθόνιους υπαινιγμούς». Jannot 1993, 290.

[715]Jannot 1993, 290, 310 εικ. 6. Σε μελανόμορφο αμφορέα της Καρλσρούης ο δαίμονας είναι ντυμένος οπλίτης και μαζί με έναν άλλον χορεύουν τη λεγόμενη πυρρίχη υπό τον ήχο του αυλού, που παίζει ένας άνδρας.

[716] Η Barringer συσχετίζει το κουράγιο που προϋποτίθεται από τον κυνηγό και τον κίνδυνο που ενυπάρχει στο κυνήγι με τα αντίστοιχα της πάλης και του παγκρατίου. Barringer 2002, 7.

[717] Bremmer 1978, 10-15.

[718] Sabetai και Avronidaki 2018, 347

δύο πουλιά της παράστασης, το πετούμενο και αυτό που στέκεται στους γλουτούς, προτάθηκε η ταύτιση με επόπτες (τσαλαπετεινούς). Τα χαρακτηριστικά πτηνού της πρώτης μορφής αναπτύσσονται στα πόδια, στους γλουτούς και στην κορυφή του κεφαλιού. Τα χέρια και το πρόσωπο είναι ανθρώπινα. Στο κεφάλι θεωρείται πως φοράει κάποιου είδους πίλο, που μοιάζει με λοφίο κόκορα. Στην απόληξη των γλουτών του αποδίδεται ουρά πτηνού. Δεν διαθέτει, όμως, φτερά. Οι μορφές τοποθετήθηκαν στον κόσμο της γελοιογραφίας και των φόβητρων.[719]

Το κυνήγι πουλιού από ένα πλάσμα που μοιάζει με κόκορα, γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στη ζωική πραγματικότητα (ένας κόκορας δεν θα κυνηγούσε ποτέ ένα άλλο πουλί), αποτελεί ακόμα ένα χιουμοριστικό στοιχείο, πηγή του οποίου είναι το παραμύθι. Διενεργείται ενώ το πουλί πετά, χωρίς όπλα, γεγονός που το καθιστά παιδαριώδες ή πρωτόγονο. Ίσως, μάλιστα, να παρωδείται κάποιο παιδικό παιχνίδι. Εικονογραφικά ανατρέπεται το ανατολικής προέλευσης και με λατρευτικό χαρακτήρα σχήμα με το δένδρο της ζωής, που εδώ παραλείπεται, παράγοντας μια γελοία παραλλαγή του, στην οποία κυριαρχεί η ιδέα του κυνηγιού, ενώ οι γνωστοί στην Ανατολή πτηνόμορφοι δαίμονες (*genii*) δεν έχουν πια προστατευτικές ιδιότητες, αλλά ζωώδεις, αρπακτικές και κωμαστικές. Ο αγώνας ή ο ανταγωνισμός μεταξύ ζώων διαφορετικού είδους ή μεγέθους, είναι, όπως εξηγεί ο Κωνσταντάκος, ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενο στη παραμυθική λαϊκή παράδοση προερχόμενο από ανατολικούς μύθους.[720] Ο βασιλιάς Σολομών στέλνει μυθικά και μη πτηνά ή άλλα όντα, για να κυνηγήσουν και να του φέρουν τον πολύτιμο για τη σοφία του επόπτη. Οι κυνηγοί είναι είτε τρομακτικοί ή δειλοί.[721] Η κοινή ρίζα του προτύπου τόσο για την εικονογραφία όσο και για το αφηγηματικό μυθικό επεισόδιο επιβεβαιώνει εις διπλούν την άποψη. Η τοποθέτηση του επόπτη πάνω στους γλουτούς της μίας μορφής μπορεί να αποτελεί παίγνιο σχετικό με τη γνωστή φυσική δυσωδία του, η οποία χρησιμοποιείται ως γελοίο στοιχείο σε ευρωπαϊκά παραμύθια. Σε αυτά του δίνονται σκατολογικά ονόματα, ενώ το ίδιο θεωρείται ένα χυδαίο, φαλλικό πουλί, ταιριαστό σε αυτήν την περίπτωση με τον κωμαστικό χαρακτήρα της εικόνας.[722]

Το παραμυθικό αυτό θέμα και κατ' επέκταση το εικονογραφικό σχήμα του κανθάρου ανακαλεί χωρίο των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη.[723] Στην αρχή του έργου ο Ευελπίδης και ο Πισθέταιρος ψάχνουν να βρουν τον μεταμορφωμένο σε επόπτη (τσαλαπετεινό) Τηρέα με τη βοήθεια δύο πουλιών, μιας καλιακούδας και μιας κουρούνας. Αρχικά, εμφανίζεται τρομερός ο υπηρέτης του επόπτη, ένα πουλί, που περνά τους δύο άντρες για ορνιθοθήρες. Ο Ευελπίδης τον περιπαίζει, λέγοντάς του

[719] Η Σαμπετάι πιστεύει πως η μορφή του κανθάρου, που έχει χαρακτηριστικά κόκορα, θα μπορούσε να είναι ένας άνδρας μεταμφιεσμένος. Η έλλειψη, ωστόσο, άλλων θεατρικών στοιχείων μαζί με την παρουσία μικρών πουλιών την οδηγούν στο συμπέρασμα πως η παράσταση ανήκει σε ένα φανταστικό, χιουμοριστικό πλαίσιο, το οποίο ενισχύεται από τη γελοιογράφηση των μορφών. Πρόκειται για παιδικά φόβητρα. Ο επόπτης που κάθεται στους γλουτούς του γενειοφόρου αποτελεί ένα παίγνιο οπτικό, αφού το όνομά του σημαίνει παρατηρητής. Sabetai και Avronidaki 2018, 347-348.

[720]Κωνσταντάκος 2014, 96-98. Το θέμα χρησιμοποιείται και τον 4ο αι. π.Χ στο έργο του κωμικού ποιητή Αλκαίου *Γανυμήδης*, στο οποίο ένα μικρό πουλί, ένας αιγίθαλος, δυσκολεύει τον αετό κατά την αρπαγή του Γανυμήδη.

[721] Hatch Dupree 1974, 186-187.

[722] Hatch Dupree 1974, 173, 176-177.

[723] Αριστ. *Όρν*. 1-106.

πως και οι δύο τους είναι πουλιά. Ο επόπτης, παρουσιάζεται εν τέλει προκαλώντας, ωστόσο, γέλιο. Έχει αστείο ράμφος και τα φτερά του δεν υπάρχουν, έχουν μαδήσει. Η αναζήτηση του επόπτη από δύο άντρες, που εκλαμβάνονται από το πουλί ως κυνηγοί, ο τρόμος και το γέλιο, που προκαλούν τα πουλιά, το παιχνίδι της μεταμόρφωσης από άνθρωπο σε πουλί, η έλλειψη φτερών στο σώμα του Τηρέα αποτελούν μοτίβα που υπάρχουν στον κάνθαρο του ΕΑΜ. Η υστερότερη της παραγωγής του κανθάρου (500-480 π.Χ) διδαχή των *Ορνίθων* (414 π.Χ) και η παρόλα αυτά χρήση κοινών θεμάτων υποδηλώνει πως το έργο του Αριστοφάνη είναι εμπνευσμένο (τουλάχιστον το εν λόγω επεισόδιο στην προκειμένη περίπτωση) από κάποια πολύ γνωστή και παλαιότερη προφορική παράδοση, την οποία εικονίζει ο κάνθαρος, και έχει μάλλον ανατολική προέλευση.[724]

Κυνήγι πουλιού, το οποίο βρίσκεται στο έδαφος αυτήν τη φορά, από μια δύσμορφη, καμπούρικη μορφή εικονίζεται στη β' όψη του καβιρικού σκύφου Β77 του Βρετανικού Μουσείου του εργαστηρίου Ζ. των Μυστών **(Η31 εικ. 160)**. Το μικρού μεγέθους πουλί φαίνεται ακόμα μικρότερο μπροστά στον ογκώδη, ψηλό και τρομακτικό άνδρα, ο οποίος με απλωμένα τα χέρια του τρέχει ορμητικά προς την κατεύθυνση του θηράματός του. Το κυνήγι διεξάγεται χωρίς όπλα, αντίθετα από το συνηθισμένο, όπως στην προηγούμενη περίπτωση. Ο άντρας λειτουργεί λόγω της ασχήμιας, του μεγέθους και της άοπλης απεικόνισής του περισσότερο ως φόβητρο παρά ως κυνηγός, αν και δεν κυνηγά άνθρωπο ή παιδί αλλά ένα πουλί. Η εικόνα του θηριόμορφου κυνηγού και του μικρόσωμου θηράματος θυμίζει πολύ την παράσταση της β΄ όψης του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 142)**. Η έντονη διαφορά μεγέθους των δύο επιτείνει την αίσθηση του γελοίου κινδύνου. Το πουλί έχει γυρισμένο προς αυτόν το κεφάλι και είναι στατικό. Μοιάζει μόλις τώρα να συνειδητοποιεί πως κάποιος κινείται απειλητικά προς αυτό, εφόσον δεν εικονίζεται με ανοιχτά φτερά και άρα τρομαγμένο. Η απουσία οπλισμού και η δυσμορφία του κυνηγού καθιστούν την παράσταση μια παρωδία κυνηγιού.

Στην α' όψη εικονίζεται η παράδοση του Αχιλλέα από τον πατέρα του Πηλέα στον παιδαγωγό Χείρωνα σε μία γελοιογραφημένη εκδοχή **(Η31 εικ. 160)**. Ο Χείρωνας πρόκειται να τον μυήσει σε διαφόρων ειδών τέχνες, όπως την κυνηγετική.[725] Στην αττική αγγειογραφία ο Χείρωνας εικονίζεται πολύ συχνά να κρατά ένα κλαδί, πάνω στο οποίο έχουν κρεμαστεί τα θηράματά του. Αυτό δεν συμβαίνει στην καβιρική παράσταση. Κρατά στο ένα χέρι κλαδί, το οποίο ακουμπά στον ώμο του και τη βακτηρία των αγρίων-βουκόλων στο άλλο.[726] Ο Αχιλλέας,

[724] Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως και άλλο μοτίβο των *Ορνίθων* θεωρείται πως προέρχεται από ανατολικούς μύθους. Αυτό είναι το εναέριο κάστρο. Βλ. Κωνσταντάκος, Μ. Γ. 2008. *Ακίχαρος: η διήγηση του Ακιχάρ στην αρχαία Ελλάδα*, τομ.2, Αθήνα, 83-122. Για τον εν γένει παραμυθικό χαρακτήρα του αριστοφανικού αυτού έργου: Konstantakos 2021, 105-106, 126-132.

[725] Ήδη από την εποχή του Ομήρου ήταν γνωστή η πολύπλευρη προσωπικότητα και οι ικανότητες του ζωόμορφου αλλά σοφού παιδαγωγού. *Ιλ*. 11. 832. Πινδ. *Νεμ.* 3.52-56. Ήταν δάσκαλος του κυνηγιού και της ιατρικής, ενώ στον 9ο *Πυθιόνικο* του Πινδάρου του προσδίδονται και μαντικές ικανότητες. Γιόση 2017α, 632-639 σημ.7.

[726] Η Thompson ορθώς θεωρεί πως η βακτηρία είναι η αστική και για αυτό είναι παράταιρη, καθώς αποτελεί σύμβολο του πολίτη, του πολιτισμένου άνδρα. Η συναπεικόνισή της δε με το κλαδί, το οποίο εκπροσωπεί την άγρια φύση του Χείρωνα, δημιουργεί μια χιουμοριστική αντίθεση. Thompson 2008, 104, 154. Ο Walsh, αντίθετα, πιστεύει πως, το κλαδί αποτελεί έμβλημα της σοφίας του Χείρωνα,

στέκεται συνήθως στο κέντρο της παράστασης μπροστά από τον Χείρωνα και είναι κοντύτερος, νέος σε ηλικία και γυμνός. Στην καβιρική η κεντρική μορφή είναι αγένεια, αλλά ψηλή και ογκώδης όπως ο κυνηγός της πίσω όψης. Αγένεια είναι και η τρίτη ανδρική μορφή, δυσχεραίνοντας τη διάκριση της ταυτότητάς τους. Η ταύτιση της κεντρικής μορφής με τον Αχιλλέα είναι πιθανότερη, παρ'ότι φορά ιμάτιο και κρατά βακτηρία.[727] Η προχωρημένη ηλικία του ερμηνεύθηκε ως χιουμοριστική από την Thompson, μιας και ευρισκόμενος σε αυτήν δεν θα χρειαζόταν πια μέντορα. Ίσως η πίσω όψη να αποτελεί μία ιλαρή προσέγγιση του τι θα επακολουθούσε μετά την πρώτη συνάντησή τους και τις τέχνες τις οποίες ο Κένταυρος διδάσκει, με κορυφαία την κυνηγετική. Ο άνδρας της πίσω όψης θα μπορούσε να είναι ο Αχιλλέας, δεδομένης της ομοιότητας των δύο μορφών ως προς τον όγκο και το μέγεθος, ή κάποιος άλλος άγνωστος μαθητής του.

Στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 582 του μουσείου Allard Pierson, έργο του εργαστηρίου του Z. του Σατύρου, ένας άνδρας γενειοφόρος, γυμνός, με μεγάλη κοιλιά και μακρύ φαλλό έχει ήδη πιάσει με σχοινί ένα φυσικού μεγέθους πουλί, το οποίο πρόκειται να χτυπήσει με το μαστίγιο που έχει υψώσει στο δεξί του χέρι **(Η24 εικ. 161)**.[728] Στην άλλη όψη εικονίζεται μια συνθήκη ανάποδη, στην οποία το πουλί είναι μεγαλύτερο σε μέγεθος από τον κυνηγό. Εξαιτίας αυτού, ο τελευταίος τρέπεται σε φυγή με αποτέλεσμα το κυνήγι να είναι ανεπιτυχές. Η βάναυση επιθετικότητα, που με τόση αποφασιστικότητα επιδεικνύεται από τον άνδρα κυνηγό στην α' όψη όχι μόνο από τη στάση αλλά και από τη σκληρή έκφραση του προσώπου του, έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τη δειλία του ίδιου στη δεύτερη, καθιστώντας χιουμοριστικά σαφές, πως το θάρρος και η πυγμή των ανθρώπων ή των ανδρών εξαρτώνται αποκλειστικά από το είδος, το μέγεθος και τον χαρακτήρα του αντιπάλου. Η βαναυσότητα και η δειλία, τα δύο άκρα, εξισώνονται χιουμοριστικά, αποτελώντας τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, εκείνου της ανανδρίας, ενός κατ' εξοχήν αντιηρωικού γνωρίσματος.

Στον τύπο του απεικονισμένου εν ώρα μάχης ήρωα οπλίτη εικονίζεται ο αγένειος πυγμαίος στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 3179 του Βερολίνου **(Η23 εικ. 54, 55)**. Κρατά στο δεξί του χέρι μαχαίρι και το άλλο το έχει εμπρός τεντωμένο προς

εφόσον τοποθετείται σε ειρηνικό πλαίσιο και δεν απεικονίζεται ως όπλο, όπως συμβαίνει στην αττική αγγειογραφία, όταν το κρατούν Κένταυροι. Walsh 2009, 217-218.

[727] Η Bruns ταύτισε την τρίτη και μικρότερη σε μέγεθος μορφή με τον Αχιλλέα. KH I, 109 M17, 120 πίν. 54.3. Ο Walsh αποδεχόμενος την ταύτιση, αναφέρθηκε στην εικονογραφική της συγγένεια με την κατωιταλιώτικη και σε «φλυακικό» πλαίσιο απεικόνιση ενός νέου με ιμάτιο με τον Χείρωνα στον ερυθρόμορφο απουλικό κρατήρα του Βρετανικού Μουσείου F 151. Η ταύτιση του νέου του κρατήρα με τον Αχιλλέα είναι υποθετική, αφού η μορφή δεν επιγράφεται και για την ταυτότητά της, όπως αναφέρει ο ίδιος, έχουν προταθεί διάφορες εκδοχές. Walsh 2009, 216-218 εικ.89-90. Από την άλλη πλευρά η Thompson θεωρεί πως ο Αχιλλέας είναι ο εικονιζόμενος στον κέντρο της παράστασης επειδή τα καβιρικά εργαστήρια χρησιμοποιούν το μεγαλύτερο μέγεθος στις μορφές, οι οποίες παίζουν τον σημαντικότερο ρόλο στην παράσταση. Η ταύτιση αυτή εναρμονίζεται και με τα αττικά εικονογραφικά πρότυπα. Thompson 2008, 103-104.

[728] Ο άνδρας έχει ταυτιστεί με τον Ηρακλή και τον άθλο του κατά των στυμφαλίων ορνίθων. Τίποτα, όμως, δεν συντείνει ασφαλώς προς αυτήν την κατεύθυνση. Ο πρώτος που διατύπωσε αυτήν την άποψη ήταν ο Webster (και Green) 1978, 18, 62 BV4. Ο Walsh την ακολούθησε με επιφύλαξη. Walsh 2009, 173-174 εικ. 58a-b. Στο LIMC V, S. Woodford 1990, λ. Herakles, 56 αρ. κατ. 2277, το αγγείο συγκαταλέγεται μεταξύ εκείνων που δεν είναι πιθανό να απεικονίζουν τον ήρωα.

δύο κύκνους, οι οποίοι προσπαθούν να φύγουν μακριά του.[729] Εικονογραφικά η παράσταση συγγενεύει με εκείνες γερανομαχιών και κυνηγιών πτηνών. Στις τελευταίες, το πτηνό επιχειρείται να πιαστεί είτε με τα χέρια ή με σχοινί. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μία φορά χρησιμοποιείται μαχαίρι σε γερανομαχία, αλλά είναι κυρτό, θυμίζοντας δρεπάνι. Επομένως, το εγχειρίδιο δεν αποτελεί ένα όπλο εικονογραφικά συμβατικό και συμβατό με τη γερανομαχία ή με το κυνήγι πτηνών ούτε στη βοιωτική ούτε στην αττική αγγειογραφία. Εικονογραφική απόκλιση από τα συνηθισμένα δεδομένα είναι και το ότι τα θηράματα είναι δύο κύκνοι, όχι χήνες, πάπιες είτε κάποιο άλλο υδρόβιο πουλί ή όρνιθες. Το μαχαίρι είναι ένα από τα αντικείμενα, τα οποία κρατά ο ανακεκλιμένος ήρωας σε μικρό αριθμό αττικών παραστάσεων.[730] Οι κύκνοι στη βοιωτική αγγειογραφία όπως προαναφέρθηκε, περιβάλλουν συχνά τον ίδιο ήρωα. Η στάση, ακόμα, του κυνηγού πυγμαίου παραπέμπει σε ήρωες οπλίτες της βοιωτικής ερυθρόμορφης αγγειογραφίας **(εικ. 54-55)**. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου επιχειρεί μάλλον να εξυψώσει τον νεαρό δύσμορφο κυνηγό πυγμαίο σε έναν ήρωα οπλίτη με συμποτικά συμφραζόμενα.

Ως φορέας σχετικών με τον Διόνυσο και το κρασί νοημάτων ο σάτυρος παρεισφρέει σε εικόνες κυνηγιού, προκειμένου να μεταφέρει τον ακατάλληλο για αυτές αντιηρωικό του χαρακτήρα.[731] Εικονίζεται σε πήλινο βοιωτικό σύνταγμα του τέλους του 6ου αι. π.Χ γονατισμένος με τονισμένο φαλλό. Κρατά πέτρες στις παλάμες του, τις οποίες θα ρίξει στο θήραμά του, που δεν αποδίδεται **(ΙΓ23 εικ. 162)**. Μπροστά του στέκεται ο κυνηγετικός σκύλος. Επιχειρεί να φανεί ως ένας κυνηγετικός ήρωας, όμως οι αχαλίνωτες ερωτικές του ορμές, οι οποίες ξυπνούν ακόμη και απρόκλητα, προδίδουν τη ζωώδη φύση του. Πιο ταιριαστό σε κυνηγό θα ήταν να κρατά δόρυ. Οι πέτρες που κρατά αποτελούν συνήθως όπλα των άλλων αλογόμορφων υβριδίων, των Κενταύρων, οι οποίοι μάχονταν εναντίον των αντιπάλων τους με αυτές, καθότι μεθυσμένοι. Υπογραμμίζουν για αυτό τον πρωτόγονο χαρακτήρα του. Σε κυνήγι ζώου συμμετέχει στο μελανόμορφο θήλαστρο του Βρετανικού Μουσείου **(Α14 εικ. 158)** αλλά και στον ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα της ομάδας L.C. **(Ε18)**, τα περισσότερα αγγεία της οποίας βρέθηκαν στην Τανάγρα.[732] Στον τελευταίο βρίσκεται στο πλευρό της Αρτέμιδος και του Διονύσου,

[729] Τα πουλιά αυτά είναι σύμφωνα με τους Bruns και Braun χήνες. ΚΗ Ι, 99 Κ16 πίν.29.1-2, πίν. 50.11. ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 355. Η Αβρονιδάκη στη διατριβή της θεωρεί ότι είναι πάπιες, αλλά σε νεότερο άρθρο της τα ταυτίζει με κύκνους. Αβρονιδάκη 2007, 102. Avronidaki 2015β, 239. Η τελευταία υπόθεση φαίνεται σωστότερη λόγω της ομοιότητάς στη στάση τους και στην εν γένει απόδοσή τους με τους κύκνους της β' όψης του καβιρικού σκύφου της Θήβας Κ1244+1509 **(Η41 εικ. 144)**.

[730] Ο Ηρακλής στη μελανόμορφη υδρία Β497 του Βρετανικού Μουσείου: BAPD 302324, στον ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα 1849 του Κιούζι BAPD 202539. Ο Αχιλλέας στη μελανόμορφη λήκυθο CC889 του ΕΑΜ βλ. BAPD 14344. Για μια ακόμα μελανόμορφη παράσταση του Αχιλλέα βλ. Shapiro 2009, 181.

[731] Σε αττικές παραστάσεις ασκών με σάτυρο στον ρόλο του κυνηγού το χιούμορ έγκειται σύμφωνα με τον Mitchell στο ότι ο σάτυρος δεν διαθέτει την ανθρώπινη νοημοσύνη, την κυνηγετική τέχνη γι'αυτό κυνηγάει με παιδιάστικο τρόπο. Πιάνει τη θήρα του από την ουρά ή έρπεται για να την πλησιάσει, απεκδυόμενος την κατά το ήμισυ ανθρώπινη φύση του. Mitchell 2009, 173-174.

[732] Το ακρωνύμιο L.C. προκύπτει από την ονομασία τους ως Ύστερους Καλυκωτούς Κρατήρες. Η έντονη χρήση του λευκού χρώματος και το διονυσιακό θεματολόγιο συνέτειναν στην απόδοσή τους σε βοιωτικό εργαστήριο. Χημική ανάλυση έδειξε πως μάλλον πρόκειται για βοιωτικά αγγεία παρά το αττικό τους στυλ. CVA Berlin 11, Deutschland 89, Schöne-Denkinger 2009, 89. BAPD 218284.

επιτιθέμενος με ρόπαλο εναντίον ελαφιού.[733]

Η άλλη πλευρά του κυνηγού είναι εκείνη του σεξουαλικού αρπακτικού. Ένας ήρωας δεν μπορεί να γίνεται έρμαιο των γενετήσιων ενστίκτων του σε τέτοιο βαθμό, που να μετατρέπεται σε ηδυπαθή κυνηγό. Εκείνος είναι ταυτισμένος με υψηλά φρονήματα, τα χαμηλά ανήκουν στον αντιήρωα. Τα περισσότερα από αυτά αφορούν ό,τι συνδέεται με την ύλη και κατ'επέκταση τη σάρκα. Κανείς δεν θα ήταν καταλληλότερος να υποδυθεί αυτόν τον ρόλο από έναν σάτυρο.[734]

Παρωδία κυνηγιού με πρωταγωνιστή έναν σάτυρο αποδίδεται και στον μελανόμορφο σκύφο από τον τάφο 82 της Ριτσώνας **(Β2 εικ. 1)**. Η δομή της εικόνας είναι παραπλήσια με την παράσταση του μελανόμορφου σκύφου 12627 του ΕΑΜ της ομάδας CHC.[735] Μεταξύ του κυνηγού και του θηράματος παρεμβάλλεται ένα δένδρο, αυτήν τη φορά ένας φοίνικας. Ο θηρευτής γονατισμένος πίσω από το δέντρο ετοιμάζεται να πλήξει το καταντικρύ του εικονισμένο λιοντάρι, που συσπειρώνεται έτοιμο να επιτεθεί. Η παράσταση ταυτίζεται με τον σχετικό με το λιοντάρι της Νεμέας άθλο του Ηρακλή, καθώς εκτός από την παρουσία του λιονταριού ο κυνηγός κρατά στο δεξί του χέρι ρόπαλο. Η στρέβλωση του θέματος στον μελανόμορφο σκύφο της Ριτσώνας μέσω της αντικατάστασης του κυνηγού από τον λάγνο με κωμαστικά γνωρίσματα σάτυρο, του φοίνικα από την άμπελο, που παραπέμπει στο κρασί και κατ'επέκταση στη μέθη, και του άγριου λιονταριού από το ιθυφαλλικό γαϊδούρι μεταφέρει το ηρωικό κυνήγι στον ηδυπαθή κόσμο του συμποσίου.

Ένα όμοιου χαρακτήρα κυνήγι εικονίζεται στον βοιωτικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα του Βερολίνου του 4ου αι. π.Χ **(Ε16 εικ. 163)**. Ένας σάτυρος κυνηγά μία μαινάδα με τις συνηθισμένες ερωτικές διαθέσεις. Αυτές δεν είναι εμφανείς στο σώμα του, διότι δεν αποδίδεται ιθυφαλλικός.[736] Τις άγριες προθέσεις του μαρτυρούν η στάση του σώματός του και η «πολεμική εξάρτυσή» του.[737] Η κόμμωση του είναι έτσι αποδοσμένη ώστε να θυμίζει κράνος, ενώ η νεβρίδα, που καλύπτει το αριστερό του χέρι, είναι σχεδιασμένη να φέρεται από εκείνον σαν ασπίδα. Με το σθένος και την επιθετικότητα ενός οπλίτη κυνηγά ερωτικά τη μαινάδα. Η απουσία ιθυφαλλίας είναι ταιριαστή με την οπλιτική του εμφάνιση, καθώς εναρμονίζεται με την αρετή, η οποία διακρίνει τον στρατιώτη.[738] Ο πολεμικός

[733] BAPD 218284.

[734] Ο Lissarrague σημειώνει πως η έντονη σεξουαλική τους ενέργεια τους κάνει να συγγενεύουν περισσότερο με τα ζώα παρά με τους ανθρώπους και αν αυτή προκαλεί γέλιο, τότε κάθε άλλο παρά φθονερό πρέπει να θεωρηθεί, τουναντίον, μειωτικό. Lissarrague 1990β, 56. Με αυτόν συμφώνησε και ο Hedreen 2006, 284. Η άποψη τους έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή προς εκείνη του Nietzsche, ο οποίος είδε στους σατύρους την ιδεατή ενσάρκωση της παντοδυναμίας ως προς τη σεξουαλική ικανότητα, το αρχέτυπο του άνδρα στην 8η ενότητα της *Γέννησης της τραγωδίας*.

[735] BAPD 45053. Αξιοσημείωτη είναι η όμοια παραπληρωματική διακόσμηση στην πάνω και κάτω από την παράσταση ζώνη του αγγείου.

[736] Οι σάτυροι δεν είναι πάντα ιθυφαλλικοί όταν κυνηγάνε μαινάδες. Άλλα βοιωτικά τέτοια παραδείγματα είναι ο ημιμελανόμορφος σκύφος 421 του Σαράγιεβο **(Δ5 εικ. 247)** και ο βοιωτικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας του μουσείου των Θηβών. Αραβαντινός 2010, 253-254

[737] Με φαλλόσχημο όπλο κυνηγά ένας σάτυρος μαινάδα σε αττικό ερυθρόμορφο αγγείο. Rome, Depoletti, ARV^2 155 (44). Lissarrague 1990, 58.

[738] Μακριά από το ιδεώδες βρίσκεται η ιθυφαλλία ή ο ευρύς φαλλός. Οι φαλλοί των εφήβων και των ηρώων εικονίζονται πάντα διακριτικά σε μικρό μέγεθος. Ο Lissarrague φέρνει ως παράδειγμα τις αττικές απεικονίσεις των πυγμαίων και του Ηρακλή με το Γήρας, στις οποίες ο πρώτος έχει μικρό πέος και ο δύσμορφος γέρος μεγάλο, για να καταδείξει πως η ιθυφαλλία δεν είναι χαρακτηριστικό

εξοπλισμός, όπως κράνος, περικνήμια, ασπίδα κ.ά., διοχετεύεται στην εικονογραφία του κυνηγιού από την αρχαϊκή περίοδο προκειμένου να αναφανεί το πολεμικό υπόστρωμα του, «η ιδέα πως το κυνήγι είναι μια μάχη».[739] Θεμελιώδης συμπεριφορά στον πόλεμο και στο κυνήγι είναι η επιθετικότητα, η οποία συνδέεται στενά με τη σεξουαλικότητα. Ο Burkert σημειώνει πως:[740]

«Σε ψυχολογικό επίπεδο την κυνηγετική συμπεριφορά την προσδιόρισε κυρίως η ιδιάζουσα σύμπραξη του επιθετικού και του σεξουαλικού συμπλέγματος… Εννοείται ότι η κυνηγετική συμπεριφορά τροφοδοτείται μεταξύ άλλων από τις δυνάμεις της επιθετικότητας, που η πρωταρχική τους λειτουργία ήταν να υποδαυλίζουν τις συγκρούσεις των αρσενικών πριν από το ζευγάρωμα. Με άλλα λόγια το κυνήγι από μιας αρχής εμπεριείχε μια υφέρπουσα σεξουαλική παρώθηση. Η αρσενική επιθετικότητα και η αρσενική σεξουαλικότητα είναι άρρηκτα δεμένες μεταξύ τους, διεγείρονται ταυτόχρονα και σχεδόν πάντοτε αναστέλλονται ταυτόχρονα.

Μετάφραση Βάιος Λιάπης

Η πολεμική του περιβολή εκτός από το τονίζει χιουμοριστικά την επιθετική ορμή με την οποία κυνηγά τη μαινάδα, αποτελεί και μία μεταμφίεση σε οπλίτη, προσδίδοντάς του ηρωικό χαρακτήρα. Μετατρέπεται, έτσι, σε έναν φαιδρό ήρωα-κυνηγό του έρωτα.[741]

Ερωτικό κυνήγι, πόλεμος και σεξουαλικότητα είναι το χιουμοριστικό αμάγαλμα, που επιλέγει το εργαστήριο του Z. του Καβίρου για να παρωδήσει την αρπαγή της Ελένης από τον Μενέλαο κατά την άλωση της Τροίας **(Η30 εικ. 63)**. Εικονίζονται δύο ελαφρώς γελοιογραφημένα ζευγάρια και δύο παλλάδια στημένα πάνω σε λίθους, ένα στη μία άκρη και το άλλο στην άλλη.[742] Προς το ένα τρέχει η μία γυναίκα, που φορά χιτώνα με υψωμένα τα χέρια. Φαίνεται να το αγγίζει ή να το κρατά. Το σώμα της αποδίδεται κατενώπιον, ενώ το κεφάλι της κατά τομήν. Είναι στραμμένο προς τον άνδρα που την καταδιώκει. Το ζευγάρι συνδέεται με το βλέμμα. Αυτός είναι γυμνός, γενειοφόρος, φορά κράνος και είναι ιθυφαλλικός. Κρατά ξίφος

υπερήρωα. Αντίθετα, ανήκει στη σφαίρα της ασχήμιας και της μη ελληνικής πραγματικότητας. Παραθέτει ακόμα το χωρίο των *Νεφελών* του Αριστοφάνη (1011-1014) στο οποίο περιγράφεται το ιδανικό εφηβικό σώμα με μικρό πέος. Lissarrague 1990, 56. Padgett 2000, 46-48.

[739] Barringer 2002, 21. Το μοτίβο της χλαμύδας κρατημένης ως ασπίδα εμφανίζεται στην εικονογραφία του κυνηγιού από το 550-530 π.Χ γίνεται συνηθέστερη μετά το 510 π.Χ. Barringer 2002, 23 εικ. 11-12

[740] Burkert 2011 (1972), 65 και 131-132.

[741] Ιθυφαλλικός σάτυρος καβάλα σε καλπάζων μουλάρι κυνηγά ερωτικά μία μαινάδα ή νύμφη, εικονίζεται στην αττική μελανόμορφη λήκυθο 2007.39 του Πρίνστον. Η αγριότητα της επιθυμίας τονίζεται από την ιθυφαλλία και από το ότι ο ημίονος δαγκώνει τη μαινάδα ή νύμφη για μην ξεφύγει. BAPD 300105. Το μοτίβο του αναβάτη μουλαριού έχει αντιηρωικά και ως εκ τούτου παρωδιακά στοιχεία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η Isler-Kerényi παραλληλίζει την παράσταση με το εικονογραφικό σχήμα του ιππεύοντος Τρωίλου, της Πολυξένης και του Αχιλλέα, στο οποίο αποδίδει ερωτικές προεκτάσεις. Isler-Kerényi 2007, 81-82.

[742] Το σχήμα των δύο ερωτικών ζευγαριών σε μία παράσταση έχει παράδοση στην εικονογραφία της Βοιωτίας ήδη από το β' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ. Στην παράσταση της μελανόμορφης κύλικας 1963.21 του Hamburg **(Α5 εικ. 248)** δύο ζευγάρια αυνανιζόμενου σατύρου-μαινάδας. Η τελευταία προσπαθεί να ξεφύγει από την ανεξέλεγκτη ερωτική ορμή του σατύρου. Ερωτικό κυνήγι δύο ζευγαριών σατύρου-μαινάδας απαντάται και στον σύγχρονο με τον καβιρικό ημιμελανόμορφο σκύφο 421 του μουσείου του Σαράγιεβο **(Δ5 εικ. 247)**.

με το δεξί του χέρι, το οποίο εικονίζεται πίσω από την πλάτη του δίνοντας την εντύπωση πως εισχωρεί στους γλουτούς του και σχηματίζει μια ευθεία γραμμή με τον φαλλό του. Το άλλο ζευγάρι ενώνεται με τα δύο τους αριστερά χέρια. Η γυναίκα έχει γυρισμένο το κεφάλι της προς τα πίσω. Είναι σχεδόν όμοια με την προηγούμενη. Φορά χιτώνα και έχει πιασμένα ψηλά τα μαλλιά της. Ο άνδρας είναι γυμνός, αγένειος, φορά κράνος και με το δεξί του χέρι υψώνει το ξίφος του. Πίσω εικονίζεται το παλλάδιο.

Πρόκειται για δύο εκδοχές της συνάντησης της Ελένης με τον Μενέλαο στην ίδια παράσταση, τη σεξουαλική και την τρυφερή, με την πρώτη να αποτελεί παρωδία της δεύτερης. Η αντιπαραβολή δύο ομοιαζόντων στοιχείων ή θεμάτων, το ένα εκ των οποίων υπερέχει σε υπερβολή έναντι του άλλου, αποτελεί έναν από τους τρόπους παρωδίας. Η σεξουαλική αναφέρεται στην πρώτη τους συνάντηση και η δεύτερη στην αρπαγή της. Τη διττότητα του επεισοδίου, μαρτυρούν τα δύο παλλάδια, που πλαισιώνουν την παράσταση. Η καθαρά ερωτική σκηνή ερμηνεύτηκε ως η προσπάθεια βιασμού της Κασσάνδρας από τον Αίαντα, η άλλη ως αρπαγή της Ελένης από τον Μενέλαο. Η απουσία των δύο κυρίαρχων εικονογραφικών στοιχείων του τρωικού επεισοδίου του βιασμού, το τράβηγμα από τα μαλλιά του θύματος ή και η γυμνότητά του,[743] σε συνάρτηση με την αλλιώς ανούσια συνύπαρξη των δύο παλλαδίων οδηγούν στο συμπέρασμα, πως εικονίζεται δύο φορές το ζευγάρι Ελένη-Μενέλαος.

Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου επιλέγει να αναπαράξει και να παραλλάξει μια βοιωτική εικόνα των αρχών του 5ου αι. π.Χ, εκείνης της β' όψης της μελανόμορφης κύλικας 57.12.4 της Ν. Υόρκης **(εικ. 164)**, η οποία ταυτίζεται με την καταδίωξη της Ελένης από τον Μενέλαο, προσθέτοντας και αττικά υστερότερα στοιχεία του εν λόγω σχήματος.[744] Πάλι, η ταυτιζόμενη με την Ελένη τρέχει με υψωμένα τα χέρια προς τα αριστερά και με γυρισμένο το κεφάλι προς αυτόν. Εκείνος εικονίζεται πάνοπλος, αλλά με δόρυ. Πίσω του εικονίζεται γυναίκα, που όπως και στον καβιρικό σκύφο γυρνά το κεφάλι της προς τα πίσω. Ακολουθούν δύο γυναίκες, η πρώτη εκ των οποίων προτείνει τα χέρια της προς την ερχόμενη. Για ακόμα μια φορά γίνεται φανερό πως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου χρησιμοποιεί συγκεκριμένες εικονογραφικές φόρμες.

Την ταύτιση του ζευγαριού ενισχύει η παρεμφερής απόδοσή του από τον Ζ. της Ειμαρμένης στην αττική οινοχόη του 430 π.Χ, στην οποία οι μορφές υπομνηματίζονται με επιγραφές.[745] Ο Μενέλαος είναι γυμνός, γενειοφόρος, φορά κράνος και το σπαθί, που κρατούσε, του έχει πέσει ή το έχει ρίξει εκείνος στο έδαφος μετανοημένος για την επιθετικότητα του ή υπνωτισμένος από τον πόθο του για την

[743] Το θέμα ξεκινά από τον 6ο αι. π.Χ. Για την εξέλιξή του μέσα στα χρόνια βλ. Jackson 1996-97, 53-75 πίν. 16-20. Mangold 2000, 35-36.

[744] Για την κύλικα Βλ. παραπάνω σημ. 345. Είναι χαρακτηριστικό πως απορρίπτει ή αγνοεί το σύγχρονο σχήμα της καταδίωξης της Ελένης από τον Μενέλαο, όπως εικονίζεται στον βοιωτικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα 2544 της Ζυρίχης, Για αυτόν: Avronidaki 2015α. BAPD 1008468

[745] BAPD 215554. Με αρ. ευρ. H525 στο Museo Gregoriano Etrusco Vaticano. Mangold 2000, 97-98 εικ. 56.

Ελένη.[746] Το τρέξιμό του, κατά οποίο μοιάζει να αναπηδά, συσχετίστηκε από την Thompson με εκείνο των σατύρων όταν κυνηγούν ερωτικά μαινάδες. Η παρουσία του Έρωτα, της Αφροδίτης και της Πειθούς συνηγορούν υπέρ της άποψης. Σε αυτήν την παράσταση κρατά και ασπίδα, αντίθετα από τη βοιωτική. Το σώμα της Ελένης, όπως και της γυναίκας του καβιρικού σκύφου, αποδίδεται κατενώπιον, ενώ το κεφάλι είναι στραμμένο προς τον Μενέλαο, εικονιζόμενο κατά τομήν. Έχει και αυτή υψωμένα τα χέρια της. Το ένα ακουμπά ή κρατά το κατά τομήν εικονιζόμενο παλλάδιο, όπως συμβαίνει και στην καβιρική παράσταση. Το πιάσιμο των χεριών του δεύτερου ζευγαριού του καβιρικού σκύφου εκπορεύεται από συγγενικές αττικές αποδόσεις του Μενελάου και της Ελένης, οι οποίες αναφέρονται στην αρπαγή της τελευταίας. Μια τέτοια είναι εκείνη της αττικής ερυθρόμορφης ληκύθου του Ζ. του Βρύγου.[747] Ο Μενέλαος, ενώ κρατά με το δεξί του χέρι δόρυ, με το αριστερό σφίγγει τον καρπό της Ελένης. Η χειρονομία είναι η λεγόμενη *χειρ'επί καρπώ*, εκείνη που κάνει ο γαμπρός στη νύφη στη σχετική με τον γάμο εικονογραφία. Αξιοσημείωτο είναι πως, αντίθετα με την πλειοψηφία των αττικών απεικονίσεων του, ο Μενέλαος είναι αγένειος, όπως συμβαίνει στην παράσταση του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Η γενειοφόρα και η μη απεικόνισή του στην ίδια παράσταση μπορεί να αναφέρεται χιουμοριστικά στην ωρίμανση των νέων, οι οποίοι γίνονται αγριότεροι ή πιο λάγνοι μετά την εφηβεία.[748]

Ο παραλληλισμός του Μενελάου με σάτυρο λόγω του ταχέος βήματός του, το οποίο πυροδοτείται από τον ασίγαστο ερωτικό του πόθο, βρίσκει αντίκρισμα στην καβιρική παράσταση. Η απόδοση του καβιρικού ζευγαριού αντιστοιχεί σε εκείνου του λίγο μεταγενέστερου προαναφερθέντα κωδωνόσχημου κρατήρα F 2935 με τον σάτυρο ως οπλίτη και τη μαινάδα με υψωμένα τα χέρια να κατευθύνεται ίσως για την εξεύρεση ασύλου και με σκοπό να σωθεί από τη σεξουαλική επίθεση προς έναν βωμό **(Ε16 εικ. 163)**. Ο ιθυφαλλικός Μενέλαος, του οποίου του ξίφος δεν βρίσκεται στο έδαφος, αλλά πίσω από την πλάτη είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε να δίνει την ιλαρή εντύπωση πως έχει εισχωρήσει στον πρωκτό του. Στη βοιωτική παράδοση η μόνη σχετική εικόνα είναι εκείνη του βάσει της επιγραφής ονομαζόμενου Σάμωνα **(Ι1 εικ. 164)**, ενός σατυροειδούς κωμαστή, που φορά μαλλωτό χιτώνα, ο οποίος περιλαμβάνει φαλλό σε στύση. Με το δεξί χέρι αυνανίζεται, με το αριστερό σπρώχνει μία ράβδο στον πρωκτό του. Η παράσταση, που είναι εκτελεσμένη με την τεχνική Σιξ,, κοσμεί το ένα από τα τρία πόδια του εξαλείπτρου V.I. 3364 του Βερολίνου και χρονολογείται στο β' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ.[749] Το όπλο και το ραβδί μετατρέπονται έτσι σε φαλλό.

---

[746] Στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (στιχ. 626-629) ο Μενέλαος πετά το σπαθί του, όταν βλέπει το γυμνό στήθος της Ελένης. Η Thompson θεωρεί πως η έντονη ερωτική του επιθυμία σε συνδυασμό με το ότι πετά το σπαθί του προσδίδουν αντιηρωικά στοιχεία και στις συναφείς αττικές παραστάσεις Μενελάου-Ελένης παρωδιακό χαρακτήρα. Thompson 2008, 44-45 και 54-67. Mitchell 2009, 101 εικ. 43. Για το πεσμένο στο έδαφος ξίφος του Μενελάου στην αττική αγγειογραφία: Mangold 2000, 92-99

[747] Στο μουσείο της Περγάμου στο Βερολίνο με αρ. ευρ. F2205. BAPD 204102. Με ξίφος αλλά γενειοφόρος εικονίζεται να κρατά την Ελένη από τον καρπό σε θραύσμα ερυθρόμορφου πινακίου του μουσείου δυτικής και ανατολικής τέχνης της Οδησσού με αρ. ευρ. 21972.Τα ονόματα των μορφών σημειώνονται με επιγραφές. BAPD 200577. Και για τα δύο βλ. Mangold 2000, 86-87.

[748] Για μια παραπλήσια βοιωτική περίπτωση του τέλους του 5ου αι. π.Χ. βλ. Sabetai 2019, 7-9. Για την απεικόνιση διαφορετικών επεισοδίων με τον ίδιο πρωταγωνιστή βλ. για παράδειγμα BAPD 215690.

[749] Το μοτίβο έχει καταβολές στην κωμαστική εικονογραφία της αρχαϊκής περιόδου. Wannagat 2015, 96-117. Θυμίζει ακόμα τον μύθο με τον Διόνυσο και τον Πρόσυμνο για τον οποίο θα γίνει λόγος

Σε αυτόν αναφέρονται χιουμοριστικά στην αρχαία κωμωδία όπλα και άλλα μακρόστενα κυρίως αντικείμενα, όπως το ξίφος.[750] Σάτυροι κρατούν όπλα σε σχήμα φαλλού στην αττική αγγειογραφία.[751] Σχετική αναφορά κάνει και ο Burkert:[752]

«Έτσι ενέργειες όπως αυτές που εκφράζουν τα ρήματα «κοπανίζω», «καρφώνω», «σπρώχνω» και «τρυπώ» είναι εξίσου αμφίσημες ως λέξεις και ως πράξεις. Περιττεύει να απαριθμήσουμε τις εξαιρετικά διαδομένες μεταφορές που συσχετίζουν τα όπλα και τον πόλεμο με τα γεννητικά όργανα και τη γενετήσια δραστηριότητα. Το όπλο –ραβδί ή ρόπαλο, δόρυ ή ξίφος, πιστόλι ή κανόνι- αποτελεί σύμβολο του ανδρισμού ισοδύναμο και σχεδόν εναλλάξιμο με τα γεννητικά όργανα ήδη από τα σχεδιαγραφήματα της εποχής του Λίθου και ίσαμε τις σύγχρονες διαφημίσεις.»

Μετάφραση Βάιος Λιάπης

Η εικονογραφική παραπομπή και στην αττική και στη βοιωτική περίπτωση του Μενελάου, που είναι σε αυτές τις περιπτώσεις ένας φιλήδονος κυνηγός, στον σάτυρο είναι ένας έκδηλος χιουμοριστικός υποβιβασμός του ήρωα στον ζωώδη ακόλουθο του Διονύσου, ο οποίος επιδιώκει πάντα την απόλαυση. Αναδεικνύει ταυτόχρονα τον σάτυρο ως τον κορυφαίο αφροδίσιο κυνηγό, έναν κυνηγό πρότυπο, στον οποίο πρέπει να μοιάζουν όλοι όσοι αφήνονται στα κατώτερα ένστικτά τους.[753] Ο Μενέλαος σαν σάτυρος κυνηγά την Ελένη μέχρι την Τροία. Για την ικανοποίηση της δικής του ερωτικής επιθυμίας ξεσπά ακόμα και πόλεμος.

Λόγω της απαράμιλλης ομορφιάς του, ο Κέφαλος, έγινε το θήραμα του έρωτα της Ηούς, ενώ ήταν και ο ίδιος κυνηγός.[754] Οι αττικοί ζωγράφοι επέλεξαν να απεικονίσουν κυρίως την πρώτη από τις δύο ιδιότητές του. Η Ηώς τον κυνηγά, ενώ εκείνος πήγαινε για κυνήγι νωρίς την αυγή. Τον απέδιδαν για αυτό να κρατά δόρατα, τα οποία του χρησίμευαν πιθανότατα στο κυνήγι. Κάποιες φορές στις αττικές παραστάσεις τον συντροφεύει και το κυνηγετικό του σκυλί.[755] Φορά χλαμύδα και ο πέτασος κρέμεται στην ωμοπλάτη του. Στον καβιρικό σκύφο 10425 του ΕΑΜ το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου ανατρέπει την καθιερωμένη εικόνα του και τον παρουσιάζει την ώρα του κυνηγιού **(Η32 εικ. 10γ)**. Αν η μορφή δεν υπομνηματιζόταν με επιγραφή θα ήταν απίθανο να προκύψει η ταύτιση με τον ευειδή ήρωα. Ο Κέφαλος είναι εδώ δύσμορφος, αγένειος, γυμνός, φορά πέτασο, και κρατά στο δεξί χέρι ένα μικρό ρόπαλο, ενώ στο αριστερό είναι τυλιγμένο ένα ιμάτιο. Τρέχει πίσω από τον

παρακάτω σελ. 298. Στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη ο φαλλός ήταν σφηνωμένος σαν κεντρί στα οπίσθια των μελών του χορού. Τιβέριος 2010, 486 σημ. 16.

[750] Henderson 1991, 120-124. Για το ξίφος βλ. σελ. 122 αρ. κατ. 58.

[751] Lissarrague 1990, 58.

[752] Burkert 2011 (1972), 132. Λογοπαίγνια με ρήματα που εγγράφονται στο ίδιο εννοιολογικό βίαιο πλαίσιο υπήρχαν και στην αρχαία κωμωδία. Henderson 1991, 170-173.

[753] Τη σατυρική ερωτική διάθεση φαίνεται πως έχει ο γενειοφόρος και αναμαλλιασμένος ταυτιζόμενος με τον Οδυσσέα άνδρας, που κυνηγά ερωτικά μία γυναίκα, η οποία θεωρείται πως εικονίζει τη Ναυσικά στον ερυθρόμορφο βοιωτικό κάνθαρο Ε 156 του Βρετανικού Μουσείου. Kilinski 1986, 157 πίν. 11.8a-c.

[754] Παυσ. 1.3.1 και 3.18.10-16. Ψευδο-Υγίνος, *Fabulae,* 189.

[755] Π.χ στον ερυθρόμορφο αμφορέα του μουσείου Καμπάνο της Κάπουα με αρ. ευρ. 7560. BAPD 207669 και στον F2352 του μουσείου της Περγάμου στο Βερολίνο BAPD 214639.

σκύλο του, ο οποίος κυνηγά μια αλεπού. Η επανάληψη της εικόνας με ελάχιστες διαφορές στον σκύφο 12547 του ΕΑΜ **(Η34 εικ. 10δ, 134)**, στην οποία ο κυνηγός είναι ένας άγνωστος, λόγω της απουσίας της επιγραφής και των αναγνωστικών στοιχείων, δύσμορφος νέος, υποδεικνύει πως η αρχική πρόθεση του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου δεν ήταν να δημιουργήσει ένα διαφορετικό από το αττικό εικονογραφικό σχήμα με τον Κέφαλο, εκείνον δηλαδή να κυνηγά.[756] Επιχειρεί εδώ να διαφοροποιηθεί από το άλλο του έργο μέσω ενός λογοπαίγνιου, για αυτό βάζει και επιγραφή. Το κεφάλι του δύσμορφου κυνηγού είναι υπερβολικά μεγάλο με αποτέλεσμα η μορφή να μοιάζει υδροκέφαλη. Είναι το ίδιο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, με της ηλικιωμένης του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 94)**. Ο ευρηματικός ζωγράφος έχει και εκεί παίξει με το υπερμέγεθες του κεφαλιού μέσω του επιβλήματος της γυναίκας. Αυτό το κεφάλι του προσφέρει τη δυνατότητα να παρωδήσει με διττό τρόπο. Εδώ «βαπτίζει» τη μορφή του Κέφαλο, προφανώς επειδή το όνομά του σημαίνει κεφάλι. Θα μπορούσε να μεταφραστεί η επιγραφή ως «*ο Κεφάλας*». Παραπέμπει ταυτόχρονα και στον όμορφο κυνηγό, ο οποίος είναι εδώ άσχημος και ίσως αυτός είναι ένας λόγος που η Ηώς δεν διακόπτει το κυνήγι του για τον διεκδικήσει ερωτικά με αποτέλεσμα να διεξάγεται απερίσπαστα. Η ασχήμια του υπερτονίζεται από τη γελοιογράφηση του ίδιου του του σκύλου, που είναι το ίδιο απωθητικός με το αφεντικό του.[757] Είναι αρσενικός και η αλεπού που κυνηγά είναι πολύ πιθανό να είναι θηλυκή. Εκτός από τον φόβο μην πιαστεί ως θήραμα, τρομάζει και απομακρύνεται από τη δυσμορφία του σκύλου. Το κυνήγι αποκτά έτσι και ερωτικούς υπαινιγμούς, οι οποίοι διακρίνονται από την απόδοση του φαλλού του σκύλου, διατηρώντας χιουμοριστικά αλλά αντίστροφα το αττικό εικονογραφικό σχήμα του ερωτικού κυνηγιού της Ηούς και του Κεφάλου, μεταβιβασμένο στο ζωικό βασίλειο.[758]

ΙΙ.1.6. Ο αγώνας και ο αθλητής

Στην αρχαιότητα ο αθλητισμός ήταν συνδεδεμένος με την εφηβεία, αποτελώντας μέρος της εκπαίδευσης των νέων. Διέφερε και συνεχίζει να διαφοροποιείται από τον

[756] Παρόμοια παρατήρηση έκανε και ο Wachter ο οποίος θεώρησε πως η απόφαση να ονομάσει τη μορφή του Κέφαλο δεν ήταν προσχεδιασμένη, αλλά της τελευταίας στιγμής. Στο συμπέρασμα έφτασε παραθέτοντας άλλες καβιρικές παραστάσεις στις οποίες πυγμαίοι καταπιάνονται με άλλες δραστηριότητες όπως προσφορά κρασιού σε κατσίκα ή μεταξύ τους πυγμαχία, θέματα τα οποία δεν αναφέρονται σε κανένα μυθολογικό επεισόδιο. Wachter 2001, 293 αρ. κατ BOI 23 παρ. 423.

[757] Την εύστοχη παρατήρηση για τη γελοιογράφηση του σκύλου κάνει η Thompson 2008, 253 εικ. 8.8.1 και ο Mitchell 2009, 274. Την αλεπού την ταυτίζει ο Wachter 2001, 24 αρ. κατ BOI 23 με τη Τευμησσία, που έστειλε ο Διόνυσος για να ρημάξει τη Θήβα, μιας και ήταν αδύνατο να πιαστεί. Τότε, ανατέθηκε στον Αμφιτρίωνα από τον Κρέοντα, τον βασιλιά της Θήβας, να την πιάσει. Εκείνος το επιχείρησε με τη Λαίλαπα, ένα σκυλί με την υπερφυσική δύναμη να μην μπορεί να του ξεφύγει κανένα θήραμα. Λόγω των αντικρουόμενων ικανοτήτων τους ο Δίας αναγκάστηκε να τα μεταμορφώσει σε πέτρες. Οι αστερισμοί Μέγας και Μικρός Κύων ανήκουν ο μεν στη Λαίλαπα και ο δε στην αλεπού. Παυσ. 9.19.1. Απολλ. *Βιβλ*. 2.4.6. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή το σκυλί δόθηκε στον Κέφαλο. Ερατοσθ. *Καταστερισμοί ή Αστροθεσίαι*, Κύων Μέγας. Τον ίδιο παραλληλισμό και τις αντίστοιχες ταυτίσεις με τον μύθο κάνουν και οι Thompson, Mitchell και Walsh 2009, 185-186 εικ. 66.

[758] Ερωτικό κυνήγι μεταξύ ζώων ως παρωδία ενός ημιανθρώπινου εικονίζεται στη μία όψη της αττικής μελανόμορφης κύλικας του Ζ. του Burgon Sianas η οποία έχει περιγράφει παραπάνω: σημ. 48.

αγώνα ως προς τον σκοπό του.[759] Αυτός μπορεί είναι αισθητικός, ψυχαγωγικός, παιδαγωγικός ως προετοιμασία για τον πόλεμο. Αντίθετα, ο μοναδικός στόχος του αγώνα είναι η ανάδειξη του «αρίστου», όπως σημειώνει η ίδια. Κοινό τους στοιχείο είναι το ιδεώδες του *καλοῦ κἀγαθοῦ* και το ηρωικό υπόβαθρο που ενυπάρχει και στις δύο έννοιες, αφού προϋποθέτουν ψυχική και σωματική δύναμη αλλά και συνεχή υπέρβαση των προσωπικών ορίων. Η νίκη, ιδιαίτερα αν αυτή κερδιζόταν κατά τη διάρκεια κάποιας μεγάλης διοργάνωσης ή πανελλήνιας γιορτής, όπως οι ολυμπιακοί αγώνες, καταξίωνε σε τέτοιο βαθμό τον αθλητή, που ήταν δυνατό να τον καταστήσει ήρωα ακόμα και θεό.[760] Η ήττα, αντιθέτως, ήταν εξευτελιστική και αποτελούσε αφορμή όχι μόνο για εμπαιγμό αλλά και κακοποίηση του ηττημένου σε μερικές περιπτώσεις από τους συμπολίτες-υποστηρικτές του.[761] Περίγελος και ντροπιασμένος καταντούσε ένας ικανός κατά τα άλλα αθλητής, αν η ήττα του ήταν ταπεινωτική. Η αθλητική δραστηριότητα και ο αγώνας παρωδούνται στη βοιωτική με την απεικόνιση του αθλητή με δυσαρμονικό σώμα, ζώο ή σάτυρο ως χιουμοριστικό αντικαταστάτη του και τον αγώνα σε συμποτικό κλίμα.

Έναν τρίποδα κρατά με περηφάνια ένας νικητής σάτυρος στο μετάλλιο της μελανόμορφης κύλικας 942 του Μουσείου Κανελλοπούλου, που χρονολογείται στο β' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ **(Α31 εικ. 165)**.[762] Το βραβείο του κρατά με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί του σηκωμένο ένα κλαδί. Στα μαλλιά φορά ταινία και εικονίζεται ενώ τρέχει.[763] Στις εξωτερικές όψεις την κύλικα κοσμούν παραστάσεις εκτυλισσόμενες σε παλαίστρα γυμνών και στεφανωμένων νέων, οι οποίοι προετοιμάζονται για γιορτή χορεύοντας. Ένας κρατά μια οινοχόη και κανούν. Το αθλητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η εορτή, η παλαίστρα, είναι χώρος εικονογραφικά συνδεδεμένος με την άθληση. Το ευωχικό κλίμα που επικρατεί μεταξύ των όμορφων αθλητών, έχει επαναληφθεί στην παράσταση του μεταλλίου αλλά αντίστροφα. Ο σάτυρος, που πρεσβεύει την αχαλίνωτη εορταστική διάθεση μπαίνει στον ρόλο του αθλητή και μάλιστα του νικητή. Η ταινία στα μαλλιά, το κλαδί που υψώνει και το έπαθλο, ο τρίποδας, που κρατά είναι δηλωτικά της νίκης του σε κάποιον αγώνα.[764] Εδώ η γιορτή είναι προσωποποιημένη, ενώ στην εξωτερική όψη εκφράζεται μέσα από τα αντικείμενα και τον χορό. Η αφοσίωση και η συγκρότηση που απαιτούνται για να στεφθεί ένας αθλητής νικητής έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τη ζωώδη φύση του σατύρου, ο οποίος αρέσκεται στο να επιδίδεται σε κάθε είδους απόλαυση και χαρακτηρίζεται επομένως από απειθαρχία. Η αντίφαση αυτή είναι που δημιουργεί την ιλαρή εντύπωση, την οποία επιθυμεί να περάσει ο ζωγράφος στον θεατή παρωδώντας τον νικητή αθλητή. Στην εξωτερική όψη οι νέοι αθλητές χάνουν

[759] Κεφαλίδου 1996, 22.
[760] Bohringer 1979. Κεφαλίδου 1996, 81.
[761] Κεφαλίδου 1996, 142-143.
[762] Παραστάσεις αθλητών-σατύρων απαντούν στην αττική αγγειογραφία: Vierneisel και Kaesar 1990, 411-413 εικ. 74.2a-74.2b και 74.3, 74.4b (F. W. Hamdorf). Steinhart 2004, 107-108 πίν. 37.2-3. Mitchell 2009, 184-188 εικ. 94-97. Αττική παράσταση νικητή αθλητή σατύρου δεν υπάρχει.
[763] Σάτυρος εικονίζεται να τρέχει φέροντας τον τρίποδα, έχοντας κλέψει τον κλέφτη Ηρακλή, ο οποίος τον κυνηγάει με το ρόπαλο σε απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα. BAPD 9006741. Βλ. παρακάτω σημ. 1455.
[764] Κεφαλίδου 1996, 40-41, 104-109. Ο τρίποδας ως έπαθλο μπορεί να αποτελεί σύμβολο του αγώνα και της νίκης αλλά και μια αναφορά στους επικούς και γεωμετρικών χρόνων αγώνες.

τον χρόνο τους γλεντοκοπώντας, ενώ ο ακόλαστος από τη φύση του σάτυρος νικά σε κάποιο άθλημα.

Οι αθλητές γιορτάζουν τα επινίκια του αγωνιστικού θριάμβου του σατύρου, ο οποίος αναδεικνύεται σε μέγα αθλητή. Η λέξη *κώμος* είναι συνδεδεμένη στο έργο του Πινδάρου με την επινίκια ή νικηφόρα ωδή.[765] Το κανούν και η οινοχόη είναι αντικείμενα, τα οποία χρησιμοποιούνται σε θυσίες. Παρ'ότι ο βωμός δεν εικονίζεται, είναι σχεδόν βέβαιο πως η χρήση αυτών των αντικειμένων προορίζονταν για θυσία ή και σπονδή. Μέρος των επινίκιων εορτών ήταν η σπονδή και η θυσία μέσα από την αττική αγγειογραφία.[766] Το έργο του β' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ ανασχηματίζει το θέμα της κάτω ζώνης της α' όψης ενός βοιωτικού γεωμετρίζοντος σκύφου των μέσων του 6ου αι. π.Χ **(Δ2 εικ. 166)**. Στον τελευταίο εικονίζονται σε ενιαία εικόνα κωμαστές με στεφάνια και έναν αυλητή σε αντίθετη κατεύθυνση από δύο παλαιστές ανάμεσα στους οποίους υπάρχει τρίποδας.[767] Οι κωμαστές θεωρήθηκε πως θα γιόρταζαν την επικείμενη νίκη ενός εκ των παλαιστών.[768] Το άθλημα, λοιπόν, στο οποίο διακρίνεται ο σάτυρος είναι μάλλον η πάλη. Μια τέτοια απεικόνιση επινικίων είναι μοναδική και για τα αττικά και για βοιωτικά δεδομένα, καθώς άλλοι αθλητές δεν συμμετέχουν ποτέ στα επινίκια ενός συναθλητή τους, όμως η αντιστροφή των ρόλων είναι ένας από τους κύριους μηχανισμούς της παρωδίας, επιτρέποντας ίσως μια τέτοια δημιουργία.[769]

Στον καβιρικό κάνθαρο του Βρετανικού Μουσείου το κυρίαρχο στοιχείο παρωδίας των δύο παραστάσεων του κανθάρου είναι η έννοια του αγώνα **(Ι4 εικ. 167)**. Η σχετική με τους παναθηναϊκούς αγώνες εικονογραφία,[770] η διπλή απεικόνιση

---

[765] Hedreen 2004, 49 με περισσότερη βιβλιογραφία.

[766] Κεφαλίδου 1996, 85-86.

[767] Παρόμοια είναι μάλλον η αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση της πάνω ζώνης της μιας όψης του μελανόμορφου σκύφου 37.995 του Laon. Kilinski 1990, 59 πίν. 22.4. Δύο παλαιστές εκατέρωθεν ενός τρίποδα εικονίζονται και σε ένα από τα πόδια του τριποδικού κώθωνα του Dallas **(Α1)**, ενώ στα άλλα δύο κωμαστικά θέματα.

[768] Smith 2010, 160 εικ. 31A-B.

[769] Τα επινίκια εικονίζονται στον μελανόμορφο βοιωτικό αμφορέα με αρ. ευρ. 485 του ΕΑΜ, που χρονολογείται στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ ή μεταξύ του 430-420 π.Χ. Είναι, δηλαδή, υστερότερος από την υπό εξέταση κύλικα. Ο νικητής δεν εικονίζεται σε δεσπόζουσα θέση στην παράσταση αλλά στα πλάγια σχεδόν κάτω από τη λαβή του αγγείου. Σε αυτήν συναπεικονίζονται διάφορες στιγμές της τελετής όπως η αναγόρευση από τον κήρυκα και η πομπή με αυλητές, λυριστές και θαλλοφόρους, ένα καθισμένο παιδί και έναν αξιωματούχο, ο οποίος θα είναι ο βραβέας του νικητή. Τα έπαθλα του είναι υδρίες, που εικονίζονται στο έδαφος. Η παράσταση θεωρείται πρωτότυπη σε σχέση με τις συναφείς αττικές, καθώς ενώνει διαφορετικές στιγμές της επινίκιας τελετής. Αβρονιδάκη, Χ. 2007. «Βοιωτικά επινίκια: ο αμφορέας αρ. ευρ. 485 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου», *AE* 146, 131-146.

[770] Η εικόνα αποτελεί μια χιουμοριστική σύνθεση δύο εικονογραφικών τύπων, εκείνου των παναθηναϊκών αμφορέων και αυτού των μελανόμορφων έργων του Ζ. της Αθηνάς και του Ζ. του Θησέα των αρχών του 5ου αι. π.Χ με την κατά τομήν προτομή της Αθηνάς και γλαύκες εκατέρωθεν. Sabetai και Avronidaki 2018, 349-350. Από τον πρώτο διατηρεί τον κόκορα, που είναι το ζώο που πλαισιώνει την Αθηνά Πρόμαχο στους παναθηναϊκούς αμφορείς και την απεικόνιση στην πίσω όψη του νικητήριου αθλήματος. Από τον δεύτερο κρατά τη μερική απεικόνιση της Αθηνάς, από τον λαιμό και πάνω. Αποτελεί, συνεπώς, μια καλλιτεχνική πρωτοτυπία του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου η απεικόνιση ενός μόνο φτερωτού ζώου δίπλα στην Αθηνά. Η τοποθέτηση του κόκορα πάνω στη βάση αποτελεί ενδεχομένως κορινθιακό δάνειο. Στην κορινθιακή μελανόμορφη τριφυλλόσχημη οινοχόη 06.1021.24 του Μητροπολιτικού μουσείου της Ν. Υόρκης πάνω σε βάση ή πόδιο εικονίζεται μία γλαύκα, η οποία πλαισιώνεται από δύο κόκορες, σαν την Αθηνά στους παναθηναϊκούς αμφορείς. Η Amyx χαρακτηρίζει το θέμα μοναδικό. Amyx, D. A. 1988. *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period II. Comentary the Study of Corinthian Vases*, Berkley, Los Angeles, London, 389 πίν. 113.2a-b.

του κόκορα, του ζώου που συμβολίζει το αγωνιστικό πνεύμα. μία φορά στη μία όψη και μία στην άλλη, αλλά και τα πόδια πάνω στα οποία στέκονται πτηνά αντί για ανθρώπους αποτελούν ξεκάθαρες αναφορές σε αυτόν. Τη μορφή ενός αγώνα μπορεί να πάρει η ερωτική διεκδίκηση μιας γυναίκας μεταξύ ανδρών, όπως συμβαίνει στον κόσμο των ορνίθων, με την κοκορομαχία να αντιστοιχεί σε ανδρική μάχη.[771] Πολυγαμικός και πολύγονος καθώς είναι ο κόκορας, αποτελούσε φορέα ερωτικών νοημάτων εκτός από αγωνιστικών. Προσφερόταν, εξάλλου, ως ερωτικό δώρο. Για αυτόν τον λόγο οι ζωγράφοι επιλέγουν να υποδηλώσουν και τις δύο ιδιότητές του, αγωνιστική και ερωτική, παράγοντας ένα χιουμοριστικό αποτέλεσμα.[772] Ο κόκορας και οι όρνιθες πάνω στο πόδιο μπορεί να αντιπροσωπεύουν, σύμφωνα με τη Σαμπετάι, αγάλματα νικητών αθλητών, αοιδούς κατά τους μουσικούς αγώνες ή αθλητές πάνω σε πόδια. Οι κόκορες, μάλιστα, οι οποίοι λάμβαναν μέρος σε κοκορομαχίες ονομάζονταν «αθλητές» και «ευγενείς» σε μεταγενέστερες πηγές.[773] Ο κόκορας θα μπορούσε, όπως σημειώνει η προαναφερθείσα, να παρωδεί τον ικανότερο

Το πιθανότερο είναι το έργο να αποτελεί μία κορινθιακή μετάπλαση της παναθηναϊκής εικονογραφίας, δεδομένου, μάλιστα, πως χρονολογείται στα μέσα του 6ου αι. π.Χ, οπότε και ξεκινά η παραγωγή των παναθηναϊκών αμφορέων. Ο κάνθαρος του Βρετανικού Μουσείου είναι μια νέα χιουμοριστική εκδοχή της αττικής και κορινθιακής παναθηναϊκής εικονογραφίας. Κορινθιακή μπορεί να είναι η ιδέα γελοιογράφησης της κατά τομήν προτομής της Αθηνάς, όπως φαίνεται από το πινάκιο της ομάδας Sam Wide (64.225 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Κορίνθου). Corinth XVIII 1, 136 αρ. κατ. 297 πίν. 32.297. Για το χιούμορ στην εικονογραφία των παναθηναϊκών αγώνων βλ. Mitchell 2009, 130-132.

[771] Η κοκορομαχία αποτελούσε έναν αιματηρό αγώνα «αθλητικού» χαρακτήρα. Η μέχρι τελικής πτώσης σκληρή μάχη προσέφερε τρομερό θέαμα στους παρευρισκομένους, διατηρώντας το ενδιαφέρον ως τη λήξη του. Η παρακολούθησή της έδινε τη δυνατότητα στους νέους να λάβουν από αυτή μηνύματα μιας μέχρι τέλους αγωνιστικότητας. Αιλ. *Ποικίλη Ιστορία*, 2.28. Αβρονιδάκη και Σαμπετάι 2016, 30. Στην αττική αγγειογραφία η απεικόνιση τους ξεκινά από το γ' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ και από εκεί εισχωρεί στο βοιωτικό θεματολόγιο με κορυφαία μελανόμορφα έργα τους κάνθαρους Η 4885 και Η 4886 του μουσείου Martin von Wagner του Würzburg του Ζ. του Κρίτωνος. Kilinski 1990, 31 αρ. κατ. 1, 37, 42-43, 61-62 πίν. 32.1-2. Τιβέριος 2010, 498-501 εικ. 9-10. Ο Kilinski υποθέτει πως η εικονιζόμενη κοκορομαχία διεξάγεται σε κάποιο γυμνάσιο της Τανάγρας, στην πόλη όπου βρέθηκαν τα αγγεία, λόγω των εικονιζόμενων κρεμασμένων πινάκων μιας εκ των δύο παραστάσεων. Ιδιαίτερα δημοφιλές ήταν εκεί το εν λόγω «άθλημα», όπως αναφέρει ο Παυσανίας (9.22.4). Η κοκορομαχία παρωδείται στον βοιωτικό ερυθρόμορφο κρατήρα 12597 του ΕΑΜ του Ζ. του Χορεύοντος Πανός παρουσία του θεού του Έρωτα ως μια μεταφορά αγώνα ερωτικής διεκδίκησης των γυναικών της πίσω όψης, οι οποίες θα είχαν τον ρόλο του τροπαίου: Sabetai 2012β, 127 εικ. 8-9, 128.

[772] Η παρουσία του κόκορα συνήθως πάνω σε κίονα ή κάποιο ραδινό αντικείμενο όπως υποστατό αποτελεί εικονογραφική υπόμνηση των παναθηναϊκών αγώνων και συνδυάζεται με ερωτικές σκηνές προκειμένου να δηλωθεί χιουμοριστικά η έντονη ερωτική δραστηριότητα που συμβαίνει ή θα επακολουθήσει, λαμβάνοντας χαρακτηριστικά ενός αγώνα, ενός «σεξουαλικού μαραθωνίου». Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί μια αττική μελανόμορφη λήκυθος του τέλους του 6ου αι. π.Χ. Ένας σάτυρος αυνανίζεται καθιστός στο έδαφος. Δεξιά και αριστερά του εικονίζονται δωρικοί κίονες πάνω στους οποίους κάθεται ένας κόκορας στον έναν και ένα άλλο πουλί στον άλλον. Ο αυνανισμός παίρνει τη μορφή ενός «αθλήματος» και ο σάτυρος τη θέση της πολεμικής–Προμάχου Αθηνάς, που αντί για δόρυ κρατά τον ευρύ φαλλό του. Christie's Wednesday 5 December 2001 and Thursaday 6 December 2001, 145 αρ. κατ. 423. Ακόμα ένα είναι η αττική ερυθρόμορφη πελίκη RC2989 του εθνικού μουσείου της Ταρκυνίας. Στη μία όψη ο κόκορας στέκεται σε υποστατό και παρακολουθεί έναν γυμνό και γενειοφόρο άνδρα, ο οποίος κάθεται στο έδαφος και σηκώνει ένδυμα μιας εταίρας ώστε να δει το αιδοίο της. Από το θέαμα διεγείρεται ερωτικά. Στην πίσω όψη η ερωτική πράξη ολοκληρώνεται. BAPD 202076. Mitchell 2009, 131 εικ. 59. Ακόμα και ο Τηρέας, βασιλιάς της Θράκης, που βίασε την αδερφή της συζύγου του, Φιλομήλα, αποκαλείται στην ομώνυμη κωμωδία του Αναξανδρίδη (*Τηρεύς*) τον 4ο αι. π.Χ, *όρνις,* με έννοια του κόκορα συγκεκριμένα, παρά το γεγονός πως στο μυθικό επεισόδιο μεταμορφώνεται σε τσαλαπετεινό. Konstantakos 2014β, 169.

[773] Σουίδας α 1117 και τ 69. Τιβέριος 2010, 498.

ερωτικό διεκδικητή, που σαν άλλος αθλητής κερδίζει το έπαθλό του, το οποίο αντιπροσωπεύουν οι τοποθετημένες σε χαμηλότερο από αυτόν ύψος όρνιθες.[774]

ΙΙΙ. Καρναβάλι και τελετή. Οι καβιρικές διαβατήριες τελετές μέσα από την εικονογραφία

Κατά την εφηβεία οι νέοι έπρεπε να εγκαταλείψουν την οικογένεια, τον οίκο, το άστυ τους και να αναχωρήσουν για τους αγρούς, όπου γυμνοί θα υποβάλλονταν σε δοκιμασίες (κυνήγι, αθλήματα κ.ά), ώστε κατά την επιστροφή τους να έχουν μετατραπεί σε ικανούς για την πολιτική ζωή πολίτες και οπλίτες. Η απομονωμένη και αναρχική εκεί ζωή βρισκόταν στον αντίποδα της αστικής, έξω από τον πολιτισμό, την πολιτική και τον νόμο. Οι αθέμιτες πράξεις και οι απάτες ήταν για αυτό συνδεδεμένες με αυτήν την περίοδο της ζωής τους. Αξιοσημείωτο είναι πως οι διαβατήριες τελετές των εφήβων είχαν, πλην της Κρήτης, μυστικό χαρακτήρα.[775]

Το θηβαϊκό Καβίριο θεωρείται βάσει των εκεί ευρημάτων τόπος εφηβικών διαβάσεων. Ο φυσιοκρατικός οινοχόος Παις του θραύσματος του καβιρικού σκύφου **(Η3 εικ. 125)**, οι επιγραφικές αναφορές σε άλλα ευρήματα του ιερού σε αυτόν και τα εκατοντάδες πήλινα ειδώλια νεών που φέρουν αντικείμενα σχετικά με τα εφηβικά ενδιαφέροντα, έστρεψαν από νωρίς την προσοχή των μελετητών στους παίδες και στην εκεί σημαντική παρουσία τους. Τα πήλινα παιχνίδια (στρόβιλοι, γιο-γιο κ.ά), οι καβιρικοί σκύφοι ως έμμεση μαρτυρία των τελετουργικών δείπνων και της οινοποσίας ακόμα και η λατρεία στον Διόνυσο/Κάβιρο σχετίστηκαν με εφηβικές τελετές. Σημαντική είναι η παρατήρηση της Αβρονιδάκη πως η θέση ίδρυσης του ιερού, το οποίο είναι απομονωμένο, 8 χλμ. μακριά από τη Θήβα, ιδρυμένο εντός δασώδους περιοχής, περιστοιχισμένο από λόφους με ρυάκι να το περιτρέχει, είναι ιδανική για τις διαβατήριες τελετές των παίδων, οι οποίες έπρεπε να διενεργούνται εκτός των τειχών της πόλης.[776]

Η παρουσία των εφήβων και των σχετικών με αυτών δραστηριοτήτων είναι

---

[774] Η τοποθέτηση του κόκορα στο ψηλότερο βάθρο/πόδιο και η συνακόλουθη χιουμοριστική αναγωγή του σε νικητή ή άγαλμα, θυμίζει τη συνήθεια να δίνονται ονόματα ομηρικών ηρώων σε κόκορες που προορίζονταν για τις κοκορομαχίες. Hoffmann 1974, 202-203. Τιβέριος 2010, 498 σημ. 62.

[775] Επαγωγικά, από τις γνωστές τελετές της Σπάρτης και της Κρήτης, συνάγεται πως κάτι ανάλογο θα συνέβαινε και στις υπόλοιπες πόλεις-κράτη. Brelich 1969, 29-31, 113-191. Jeanmaire 1975, 147-227 όπου καταγράφηκαν αφρικανικές εφηβικές τελετές με παρόμοια με τα αρχαία γνωρίσματα, τα οποία δείχνουν προφανώς τον οικουμενικό τους χαρακτήρα, 421-569. Λεμπέση 1985, 188-198. Vidal-Naquet 1986, 110-112, 117, 140-152. Τα δόλια μέσα που μετέρχονταν οι έφηβοι θεωρείται ότι αντανακλώνται στον μύθο της μονομαχίας του Ξάνθου και του Μελάνθου, που σχετίζεται με τα αττικά Απατούρια, κατά τα οποία θα λάμβαναν χώρα διαβατήριες εφηβικές τελετές. Στο συμβάν παρενέβη ο Διόνυσος νυχτερινός και μελαναιγίς (με τη δορά μαύρης αίγας). Jeanmaire 1975, 383-383. Vidal-Naquet 1986, 109-112. Winkler 1990, 23-37. Για τη βωμολοχία βλ. παρακάτω σελ. 227. Για την πανουργία των εφήβων κατά τη διάρκεια της μύησής τους και Πλουτ. *Λυκ.* 17.4. Αβρονιδάκη 2007, 124 σημ. 793.

[776] Hemberg 1950, 193-195. Λεμπέση 1992, 1-19. Himmelmann 1994, 102-103. Αβρονιδάκη 2007, 100-102 (το δασώδες της περιοχής συνάγεται από την εύρεση οστών άγριων ζώων κατά τις ανασκαφές ΚΗ Ι, 3. ΚΗ ΙΙ, 7). Τιβέριος 2010, 505-508. Bremmer 2014, 45-46. Huysecom-Haxhi 2015, 79-83. Schmidt 2022 (για τη μέθη στο Καβίριο βλ. και Bedigan 2007). Schlott 2021, 583-621. Για τη μεθοριακότητα του Διονύσου: Segal 1978, 141-142, ο οποίος τον χαρακτηρίζει αιώνιο έφηβο, που βρίσκεται μεταξύ της παιδικής και της ανδρικής ηλικίας. Vidal-Naquet 1986, 111-112. Huysecom-Haxhi 2015, 79-80.

αναντίρρητα αισθητή στην καβιρική εικονογραφία.[777] Αναφορές στα εφηβικά ενδιαφέροντα γίνονται άλλοτε ευθέως άλλοτε έμμεσα. Έκδηλες είναι οι απεικονίσεις κυνηγιών και αθλημάτων με νέους, ώριμους κάποτε και γέρους. Αρύβαλλος κρεμασμένος με στλεγγίδες στο βάθος παράστασης κώμου παραπέμπει αναμφίβολα στο γυμνάσιο ή σε έναν εφηβικό τόπο **(Η44 εικ. 169)**.[778] Υποβόσκοντα στοιχεία συναφή με τις ανησυχίες τους υπάρχουν σε θέματα σχετικά με ήρωες και μύθους. Κορυφαίο παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση του Βελλεροφόντη με τον Πήγασο να βάλει εναντίον της Χίμαιρας του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(Η20 εικ. 78)**. Το θέμα χρησιμοποιείται στη βοιωτική εικονογραφία και ως επίσημα στο εσωτερικό της ασπίδας αγένειου πολεμιστή της επιτύμβιας στήλης του Ρύγχωνος και μάλλον θα σχετίζονταν με τους εφήβους **(εικ. 170)**.[779] Το χιουμοριστικό και πολλές φορές παραμυθικό της καβιρικής αγγειογραφίας ενδέχεται να αποτελεί, επίσης, μάρτυρα της σχέσης της με τους νέους. Εμπνευστές των παρωδιακών-παραμυθικών παιγνίων, όπως η *Βατραχομυομαχία* και η *Γαλεομυομαχία*, στα οποία επικές μάχες μεταφέρονται στο ζωικό βασίλειο, έχουν θεωρηθεί έφηβοι. Το κοινό, που θα απευθύνονταν, έχει προταθεί πως θα ήταν παιδιά 10-12 ετών.[780] Ο μεταιχμιακός χαρακτήρας των διαβατήριων τελετών ανακλάται καθ' υπερβολήν στο καρναβαλικό πνεύμα της καβιρικής αγγειογραφίας, το οποίο συμπληρώνουν οι δύσμορφοι ιματιοφόροι που εικονίζουν πήλινα βοιωτικά ειδώλια, τα περισσότερα εκ των οποίων βρέθηκαν στο Καβίριο.

Λόγο για καρναβαλική εορτή στο Καβίριο στηριζόμενος στην αγγειογραφία έκανε πρώτος Pfuhl το 1923 και πολύ αργότερα συνδέοντάς τη με τη θεωρία του Μπαχτίν ο Mitchell, ο οποίος βάσει του αριθμού των ευρεθέντων καβιρικών αγγείων

---

[777] Είναι χρήσιμο να αναφερθεί πως επιγραφές ρωμαϊκής περιόδου συνδέουν τους εφήβους με τους Καβείρους. Το 125 π.Χ στο ιερό της Περγάμου, όπου η λατρεία, όπως στη Θήβα, αποδιδόταν σε δύο πρόσωπα, με τον ωριμότερο να ονομάζεται και εδώ Κάβειρος ταυτιζόμενος πιθανόν με τον Δία, βρέθηκαν επιγραφές που αναφέρονται σε γυμνάσιο, σε δείπνα και στα Καβείρια. Γίνεται λόγος για εφηβική μύηση σύμφωνα *με τα πάτρια έθιμα*. Ανασυστήνονται τα *Κριοβόλια*, στα οποία οι νέοι έπρεπε να κυνηγήσουν ένα κριάρι. Το κρέας του ήταν το έπαθλο για τα εκεί διεξαγόμενα *Νικηφόρια*, κάποιου είδους αθλητικών αγώνων προφανώς, Επιγραφή του 1ου αι. μ.Χ, που βρέθηκε στον Πειραιά, κάνει λόγο για πομπή, θυσία και κωπηλατικούς αγώνες εφήβων προς τιμήν των Μεγάλων Θεών, οι οποίοι ταυτίζονται από την πλειοψηφία των ερευνητών με τους Καβείρους. Στη λατρεία τους στη Σαμοθράκη ο Καδμίλος έχει θεωρηθεί αντίστοιχος του θηβαίου Παίδα. Στον ιδρυτικό μύθο του ιερού των Καβείρων της Μιλήτου πρωταγωνιστούν δύο νέοι, ένδειξη κατά τον Bremmer πως εκεί λάμβαναν χώρα εφηβικές τελετές: Hemberg 1950, 46-47, 95-96, 137-140, 178-179. Bremmer 2014, 41-43.

[778] Πρβλ. το θραύσμα καβιρικού σκύφου του ίδιου εργαστηρίου με μία μορφή που κρατά αρύβαλλο: ΚΗ IV, 37 αρ. κατ. 3 πίν. 2.4.

[779] Για την επιτύμβια στήλη του Ρύγχωνος βλ. σημ. 262. Μόνο ο Πήγασος και η Χίμαιρα εικονίζονται στον καβιρικό σκύφο Θ.Π. 701 του μουσείου της Θήβας, όπως και στο επίσημα της ασπίδας του πολεμιστή του βοιωτικού επιτύμβιου μνημείου του Μνάσωνος **(Η33 εικ. 29, 170)**. Τα δύο υπερφυσικά όντα εικονίζονται και στο ένδυμα του αυλητή του ερυθρόμορφου κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2 εικ. 97)**. Ρυτό του β' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ στη μορφή του Πήγασου βρέθηκε στο Καβίριο και φυλάσσεται στο ΕΑΜ με αρ. ευρ. 10441. Ενδέχεται να χρησιμοποιήθηκε για προσφορά υγρών σε τελετουργίες, πιθανότατα εφήβων κατά την επίτευξη των διαβατήριων τελετών και μετά να ανατέθηκε στο ιερό. Φέρει επιγραφή με ανδρικό όνομα ΟΝΑΣΙΜΟΣ. ΚΗ Ι, 91-92 πίν. 21 και 43.1. Bedigan 2008, αρ. κατ. 766. Η γέννηση του Πήγασου εικονίζεται και στον καβιρικό κρατηρίσκο 01.8070 της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)**. Εκείνος παρωδείται ως όνος στον χου 12147 του ΕΑΜ **(Θ5 εικ. 30)**.

[780] Bertolín Cebrián 2008, 95-118. Για το σατυρικό δράμα και τα παιδιά: Sutton, F. 1981. "Satyr play and children in the audience", *Prudentia* 13:2, 71-74. Για την τραγωδία και τους εφήβους: Winkler 1990.

συμπέρανε πως θα ήταν ετήσια.[781] Οι εμμέσως δοσμένες καρναβαλικές ιδέες της καβιρικής εικονογραφίας είναι δυνατόν να μαρτυρούν στοιχεία σχετικών τελετών που διεξάγονταν από ή με τους νέους για τη διάβασή τους στην επόμενη ηλικιακή φάση. Τελετές με μασκοφορεμένους είναι γνωστό στην έρευνα πως συνδέονται πριν την κλασική αρχαιότητα αλλά και παγκοσμίως με την εφηβεία. Τέτοιες με μεταμφιέσεις και καταδιώξεις από τερατόμορφα όντα φαίνεται πως ήταν εκείνες του ιερού της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη[782] και εκείνες του ιερού της Ήρας στην Τίρυνθα, όπως συνάγεται από τις εκεί ευρεθείσες μάσκες.[783] Ομοιότητες των σχετικών με το Καβίριο παρατηρούνται με την εικονογραφία και το εορταστικό τελετουργικό των αττικών Ανθεστηρίων. Διαβατήριες τελετές με στοιχεία αντιστροφής μεταπλασμένες στον κόσμο της κωμωδίας έχουν εντοπιστεί στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη με τον Διόνυσο συμπεριφερόμενο ως έφηβο μυούμενο.[784] Η αντιστροφή και η αναγέννηση, αποτελούν τους συνδετικούς κρίκους του καρναβαλιού και των διαβατήριων εφηβικών τελετών.

Άρρηκτα δεμένος με την εφηβεία είναι ο κλέφτης και κατεργάρης, ο γνωστός στη διεθνή βιβλιογραφία ως ο Έλληνας κατεργάρης (*trickster*), ο Ερμής.[785] Το αρχέτυπο του κατεργάρη συνδέεται από τον Jung με το καρναβάλι.[786] Παραλληλίζεται δε με τον μεσαιωνικό γελωτοποιό και τον σημερινό κλόουν. Οι

---

[781] Pfuhl 1923, 715. Mitchell 2009, 277-278. Η άποψη πως οι διεξαγόμενες στο Καβίριο τελετές ήταν ετήσιες είχε εκφραστεί, αρχικά, από τη Daumas, η οποία θεώρησε πως αυτό θα συνέβαινε λόγω της άφιξης μεγάλης ποσότητας κρασιού στο ιερό μια φορά τον χρόνο. Αυτήν αναγνώρισε στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ **(Η32 εικ. 233)**. Daumas 1998, 36. Ο Stefan Schmidt πρόσφατα (2022, 365-366), απέρριψε την ερμηνεία του Mitchell υποστηρίζοντας πως η μπαχτινική θεωρία δεν ταιριάζει με την κλασικών χρόνων καβιρική εικονογραφία λόγω του ότι οι πάντες -γυναίκες, παιδιά, δούλοι- παρωδούνται. Γεγονός που, όμως, δεν προσκρούει στη θεωρία, αφού στο καρναβάλι όλοι γελούν με όλους, όπως και με τους εαυτούς τους. Προέταξε και τον ταξικό χαρακτήρα του μεσαιωνικού καρναβαλιού, ο οποίος θεωρεί πως αποτελεί τροχοπέδη στη σύνδεση της με την κλασική αρχαιότητα. Ο ίδιος ο Mitchell είχε, πάντως, διαχωρίσει το ταξικό αυτό πλαίσιο από το Καβίριο. Για το ζήτημα γίνεται λόγος παρακάτω στο κεφάλαιο IV. Αντίθετα, η Schlott στη διατριβή της επεσήμανε τον καθοριστικό ρόλο της μπαχτινικής θεωρίας στην κατανόηση του γκροτέσκου των καβιρικών αγγείων. Schlott 2021, 175-180. Θεώρησε, μάλιστα, απίθανο η καβιρική εικονογραφία να είναι άσχετη με τα λατρευτικά δρώμενα του ιερού. Αυτόθι, 624.

[782] Jeanmaire 1975, 513-523. Delahaye 2021.

[783] Πρβλ. την ερυθρόμορφη παράσταση κρατήρα ή κρατηρίσκου που συνδέεται με την Αρκτεία και το ιερό της Αρτέμιδος στη Βραυρώνα. Εικονίζονται εφηβικές τελετές και μορφές με μάσκες αρκούδας. Kahil 1997. Nielsen 2002, 129-131. Για τέτοιες πριν την κλασική αρχαιότητα και για της Τίρυνθας: Langdon 2008, 114-117.

[784] Moorton 1989. Lada-Richards 1999. Η αντιστροφή των ρόλων, ιδίως μεταξύ των φύλων, σε αριστοφανικά έργα θεωρείται πως σχετίζεται με τις διαβατήριες τελετές ενηλικίωσης. Βλ. και Vidal-Naquet 1986, 144-145. Γεωργούση 2015, 84-95. Ο Διόνυσος ερμηνεύεται ως έφηβος ερωμένος μυούμενος στον μύθο με τον Πρόσυμνο, ο οποίος λειτουργεί ως ο εραστής, παρότι νεκρός. Huysecom-Haxhi 2015, 81. Για τον μύθο βλ. παρακάτω σελ. 298.

[785] Kerényi 1988 (1956), 184-191. Ο προστάτης των εφήβων Ερμής κλέβει τα βόδια του αδελφού του Απόλλωνα και μετά ψεύδεται περιγράφοντας, παρόλα αυτά, αληθώς τα γεγονότα στον πατέρα του Δία, προβάλλοντας ως τρανό επιχείρημα πως δεν θα μπορούσε να έχει διαπράξει εκείνος την κλοπή, αφού είναι ένα βρέφος. Ο Δίας, ενώ αντιλαμβάνεται την απάτη, γελά, διασκεδάζοντας με τον πανούργο χαρακτήρα του γιου του. *Ομ. Ύμν. Ερμ.*, 333-396. Χρονόπουλος 2017ε, 122-131. Για τη σχέση του με τις εφηβικές τελετές: Costa 1982.

[786] Γιουνγκ 1988 (1902), 183-206. Jung 1988 (1956), 195-211. Για κωμικά αρχέτυπα στην αρχαία αγγειογραφία βλ. και Mitchell 2009, 71-72, 121-128 (*trickster*), 135-140. Για αυτόν στα παραμύθια: Clinton 2005. Geider 2010. Cooper 2015 (1983), 107-109. Στα αρχαία παραμύθια: Anderson 2000, 105. Anderson 2020, 143-154. Στην αρχαία κωμωδία: Konstantakos 2020β, 13-17, 20-21.

κακεντρεχείς, κουτοπόνηρες, φαρσικού χαρακτήρα πράξεις του, η ανάδειξή του ως προστάτη των κλεφτών, η ψευδολογία και η χωρίς όρια φαλλική του δεινότητα τον καθιστούν έναν παιδιάστικο απατεώνα. Το αρχέτυπο αυτό χαρακτηρίζεται ως «μια ψυχή που δεν έχει αποσπαστεί ακόμα από το ζωώδες επίπεδο», μια πρωτόγονη συνειδητότητα,[787] γνώρισμα που αρμόζει με τη μεταιχμιακή ηλικιακή φάση των εφήβων. Ο Ερμής, από την άλλη, σώζει ή δρα ως αρωγός ηρώων, όπως του Οδυσσέα και του Περσέα. Ο κατεργάρης είναι ταυτόχρονα και σωτήρας, μια καρναβαλική προσωποποίηση του δϋισμού. Ο αμοραλισμός και η επαναστατική διάθεση του Κρόνου,[788] τη λατρευόμενη θεότητα στα Κρόνια, την άλλη γιορτή της αρχαιότητας με καρναβαλικά στοιχεία, τον φέρνουν κοντά σε αυτό το αρχέτυπο και την εφηβική ψυχοσύνθεση.[789] Η ταλάντευσή του μεταξύ σκλαβιάς και βασιλείας είναι η δική του δισώματη ιδιότητα. Το προσωνύμιό του *αγκυλομύτης*, που θα αναφερόταν σε πρώτο επίπεδο στην κυρτή άρπη, με την οποία ευνούχισε τον πατέρα του Ουρανό, ήταν συνώνυμο και εκείνου που καταφεύγει σε ανέντιμα τεχνάσματα, του δόλιου. Γνωρίσματα του κατεργάρη διαπίστωσε και ο Kerényi στον Διόνυσο των *Βατράχων*.[790] Εθνολόγοι θεώρησαν τον κατεργάρη μια μεθοριακή προσωπικότητα, ταυτόσημη του υποψήφιου μύστη συνδεδεμένη με το γκροτέσκο σώμα, που πλήττει τους κανόνες.[791] Συνεπώς, το ψυχολόγημα του κατεργάρη, μοιάζει να συνάδει με το καρναβάλι και τον χαρακτήρα του εφήβου.

Υπαινιγμοί στο εφηβικό επαναστατικό πνεύμα, την ανομία, τις δοκιμασίες, τον βασανισμό κατά τις τελετές και τον καρναβαλικό εορτασμό της επίτευξη της διάβασης, φαίνεται να γίνονται στις παραστάσεις βοιωτικής μελανόμορφης κύλικας των αρχών του 5ου αι. π.Χ **(A27 εικ. 47)**. Στη μία εξωτερική όψη ο Ηρακλής τοξεύει τον αετό που τρώει το συκώτι του επαναστατικού και κλέφτη Προμηθέα, προκειμένου να ελευθερώσει τον τελευταίο. Στην άλλη ένας τοξότης εικονίζεται καθιστός μεταξύ δύο ιππέων. Στο εσωτερικό ο Ηρακλής καθισμένος απέναντι από τον Άρη βρίσκεται στον Όλυμπο, όπου αποθεώνεται, έχοντας προφανώς ολοκληρώσει τους άθλους του.[792] Στην παράσταση ίσως απεικονίζεται και η εισαγωγή του Πανός στο ελληνικό πάνθεο, όπως προαναφέρθηκε. Στον εορτασμό συμμετέχουν πολλά φτερωτά και μη όντα που κάποτε έχουν και ουρές, ενώ στο μετάλλιο εικονίζεται ένας σάτυρος δίνοντας τον επιθυμητό καρναβαλικό τόνο. Η αποθέωση, το υψηλό, συναρθρώνεται με το χαμηλό, το οποίο προσωποποιείται στον σάτυρο. Τα «δαιμονικά»[793] συνήθως αποκαλούμενα, μυστηριώδη όντα και οι ουρές που ενίοτε έχουν θυμίζουν κωμαστές ή και σατύρους, που ξεφαντώνουν σε ανάλογες

[787] Γιουνγκ 1988 (1902), 189.
[788] Versnel 1993, 94.
[789] Για την αντικοινωνική συμπεριφορά του εφήβου κατά τη μεθοριακή φάση των διαβατήριων τελετών βλ. Lada-Richards 1999, 64-67.
[790] Kerényi 1988 (1956), 179.
[791] Geider 2010, 918.
[792] Ο μύθος της ζωής του Ηρακλή θεωρείται πως έχει διαβατήριο υπόστρωμα. Bremmer (ηλ. έκδ.).
[793] Γενικά για τις φτερωτές μορφές βλ.Thomsen 2011.

εικόνες αρχαϊκής εποχής.[794] Ο Όλυμπος μετατρέπεται σε έναν καρναβαλικό παράδεισο.[795]

ΙΙΙ.1. «Καβίρια»-Ανθεστήρια. Σκύφοι-Χόες

Αν υποτεθεί πως τα «Καβίρια» ήταν πράγματι μια εορτή αντιστροφής, όπως προκύπτει από το πνεύμα και τα θεατρικά στοιχεία της καβιρικής αγγειογραφίας και κάποιων ειδωλίων του ιερού, τότε αυτά μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με τα Ανθεστήρια. Διονυσιακή ήταν η λατρεία και των δύο, ενώ το κρασί αποτελούσε εξέχον στοιχείο τους, όπως φαίνεται από τα χαρακτηριστικά αγγεία, τους καβιρικούς σκύφους και τους μικρού μεγέθους χόες, που χρησιμοποιούνταν κατά τη διάρκεια τους.[796] Το ασύδοτο φαγοπότι που συντελούνταν κατά τα Ανθεστήρια υποδηλώνουν ακόμα και τα ονόματα των τριών ημερών της εορτής, τα δύο πρώτα σχετίζονται με το κρασί και το τρίτο με το φαΐ, Πιθοίγια, Χόες και Χύτροι. Το τελετουργικό άνοιγμα του νέου κρασιού του έτους ήταν, άλλωστε, η αιτία εορτασμού των Ανθεστηρίων.[797] Υστερότερες πηγές κάνουν λόγο για παρωδιακά δρώμενα εξ αμαξών την ημέρα των Χοών, θεωρούνται ωστόσο αρχαιότερα.[798] Ήδη από το 1951 έχουν σημειωθεί ομοιότητες μεταξύ των δύο εορτών κυρίως της εικονογραφίας των ιδιαίτερων αγγείων τους από τον Van Hoorn.[799]

Οι αταβιστικές εικονογραφικές αναφορές των καβιρικών παραστάσεων του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών και η απεικόνιση του Διονύσου/Καβίρου ως ήρωα αναθηματικών αναγλύφων κυρίως στα δύο έργα του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου 10426 και 10466 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125, 69α)**, στα οποία εικονίζεται σε μεγαλύτερο μέγεθος από τις υπόλοιπες μορφές, φανερώνουν χθόνιες λατρευτικές πεποιθήσεις

---

[794] Παρόμοια είναι η παράσταση του εσωτερικού της λακωνικής κύλικας το 570-550 π.Χ, που βρέθηκε στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη. Άνδρες με φτερωτά σανδάλια χορεύουν γύρω από μια καθισμένη μαϊμού. Συνδετικοί κρίκοι των δύο παραστάσεων εκτός από τη δομή της εικόνας, μορφές με φτερά γύρω από καθήμενη, είναι οι χορεύοντες και η μαϊμού, η οποία αποτελεί το αντιηρωικό αντίστοιχο του σατύρου. Για το αγγείο Thomsen 2011, 144 εικ. 61

[795] Παράξενο είναι που η αποθέωση του Ηρακλή στην αττική αγγειογραφία αποκτά μπουρλέσκα χαρακτηριστικά μόνο στο τέλος του 5ου αι. π.Χ. (BAPD 217495).

[796] Για τα Ανθεστήρια γενικά: Deubner 1932, 93-123. Van Hoorn 1951. Hamilton 1992. Hedreen 1992, 79-83. Burkert 1993 (1985), 488-196. Thompson 2008, 135-147. Burkert 2011 (1972), 381-437. Parker 2005, 290-316.

[797] Burkert 1993 (1985), 488, 493. Burkert 2011 (1972), 384. Τα Ανθεστήρια τελούνταν ετησίως την 11η με 13η του ιωνικού μήνα Ανθεστηρίωνα, δηλαδή κάποιες μέρες μεταξύ του Φεβρουαρίου και του Μαρτίου. Αυτό σημαίνει πως τα γιόρταζαν όλοι οι Ίωνες από την Ερέτρια μέχρι τη Μικρά Ασία. Η παραγωγή των χοών και στην Απουλία και η ύπαρξη ανάλογων σκηνών, αν και δωρική αποικία, υποδεικνύουν πως ενδέχεται να υπήρχε και εκεί μια παρόμοια γιορτή, όπως συμβαίνει και στη Βοιωτία, που επίσης δεν ήταν ιωνική περιοχή. Εκτός από τα παραδείγματα που θα αναφερθούν παρακάτω, άξια αναφοράς είναι η γελοιογραφική και ζωγραφισμένη με επίθετο λευκό χρώμα μορφή ομοιάζουσα με εκείνες του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών του απουλικού μελαμβαφούς χου 99.4Α της Βουδαπέστης. BAPD 9030096. Η απεικόνιση μιας «καβιρίζουσας» μορφής πάνω σε χου αποτελεί μοναδική περίπτωση.

[798] Hamilton 1992, 26-27. Halliwell 2008, 171-172 *FIe,* 178-181 *F6b* (όπου γίνεται σύνδεση με κλασικών χρόνων αναφορές), 176-181.

[799] Van Hoorn 1951, 52. Αυτόν ακολούθησε ο Burkert 1993 (1985), 573 και πρόσφατα η Thompson 2008, 32, 49, 93, 135, 140, 141-142, 151, 153-164, που προσπάθησε να συσχετίσει το καβιρικό στυλ και τη λογική δόμησης των εικόνων του με εκείνα των αττικών χοών και των Sam Wide αγγείων.

σχετικές με την ηρωολατρεία, οι οποίες δεν αποκλείεται να απηχούν συναφείς τελετουργίες. Σε αυτές αντιστοιχεί μία μέρα των Ανθεστηρίων κατά την οποία τιμόταν ο Ερμής ο Χθόνιος και οι νεκροί-πρόγονοι των Αθηναίων επέστρεφαν στον επίγειο κόσμο.[800] Κεντρικό πρόσωπο του αιτιολογικού μύθου της αττικής εορτής κυρίως της ημέρας των Χοών, ήταν ένας νέος ήρωας, ο Ορέστης, ο οποίος μετά τον φόνο της μητέρας του Κλυταιμνήστρας, πήγε στην Αθήνα κατατρεγμένος από τις Ερινύες, προκειμένου να εξιλεωθεί. Στην αρχή κανείς δεν τον δεχόταν στον οίκο του. Τελικά, έγινε δεκτός αλλά παρέμεινε απομονωμένος, αφού έτρωγε σε άλλη τράπεζα, έπινε κρασί από διαφορετικό χου και δεν επικοινωνούσε με κανέναν.[801] Κατά αναλογία του μύθου, τη μέρα των Χοών οι Αθηναίοι συμμετείχαν σε έναν παράταιρο αγώνα οινοποσίας, καθώς έπιναν από ξεχωριστό χου κρασί και δεν μιλούσαν μεταξύ τους, ανατρέποντας το γνωστό κεφάτο και συλλογικό εθιμοτυπικό του συμποσίου. Η Spineto επεσήμανε το *καρναβαλικό*, εφόσον συμβαίνουν τα αντίθετα από τα καθιερωμένα, της τελετής.[802] «Ο απομονωμένος αλλά ταυτόχρονα ενταγμένος Ορέστης», όπως τον χαρακτηρίζει ο Burkert,[803] έχει κοινά χαρακτηριστικά με τον μεθοριακό έφηβο στο συμπόσιο, που δύναται να παρευρίσκεται αλλά δεν μπορεί να καταναλώσει κρασί. Στα Ανθεστήρια, που μάλλον είχαν και χαρακτήρα διαβατήριας τελετής, τη μέρα των Χοών, συμμετείχαν παιδιά και έφηβοι.[804]

Στο Καβίριο βρέθηκαν πέντε ή έξι χόες. Σε αυτούς ανήκουν: ένας βοιωτικός μικύλλος μόλις 3,5 εκ. χωρίς διακόσμηση, μάλλον αβαφής, ένας βοιωτικός μελανόμορφος με κόσμημα στεφανιού κισσού, τρεις ερυθρόμορφοι αττικοί (ένας ύψους 6 εκ του 5ου και δύο αποσπασματικά σωζόμενοι του 4ου αι. π.Χ, τα θραύσματα του ενός φθάνουν τα 15 εκ.) και ένας βοιωτικός μελαμβαφής ύψους 5,6 εκ. με ίδια φυτική διακόσμηση σε τεχνική Σιξ.[805] Στο ιερό βρέθηκαν και δύο σύνθετα τελετουργικά αγγεία (κέρνοι) βοιωτικής παραγωγής, μέρος των οποίων αποτελούσε

---

[800] Οι πηγές σχετικά με τη θυσία στον Ερμή Χθόνιο είναι συγκεχυμένες. Ξεκινούν από τον 4ο αι. π.Χ (Θεόπομπος). Σύμφωνα με τον Burkert 2011 (1972), 425-426 προσέφεραν σε εκείνον θυσία πιθανόν τη νύχτα μεταξύ των Χόων και των Χύτρων. Για τις χθόνιες σχετικές με τους νεκρούς τελετές στα Ανθεστήρια βλ. Deubner 1932, 111-123. Van Hoorn 1951, 19-24. Hamilton 1992, 26-27, 33-38. Burkert 1993 (1985), 493. Burkert 2011 (1972), 390-391, 402-409, 424-426. Parker 2011, 185. Πρβλ. το μνημείο με τριβαθμιδωτή βάση, που εικονίζεται πάνω σε αττικό χου του τέλους του 5ου αι. π.Χ και παραπέμπει σε ερμαϊκή στήλη ή ταφικό μνημείο: Τζάχου-Αλεξανδρή 1997, 482.

[801] Ευρ. *Ιφ. Ταυρ*. 938-960. Hamilton 1992, 15-26. Burkert 2011 (1972), 395.

[802] Spineto 2005, 117. «Αθηναϊκό ανοιξιάτικο καρναβάλι και γιορτή των νεκρών» χαρακτήρισε τα Ανθεστήρια και ο Hoffmann 1997, 55-60, 105. Αναφερόμενος στις εξ αμαξών τελετές, θεώρησε πως άνδρες που φορούσαν μάσκες σατύρων αποτελούσαν προσωποποιήσεις των νεκρών, στηριζόμενος σε σχετική ερμηνεία του Burkert 2011 (1972), 406-407. Τις συνέκρινε ακόμα με το καρναβάλι της Mamoiada της Σαρδηνίας.

[803] Όπως παραπάνω σημ. 797.

[804] Deubner 1932, 96-100. Van Hoorn 1951, 30-33. Hamilton 1992, 57, 73. Σταθμοί της ζωής ενός ανθρώπου ήταν ο γάμος, η γέννηση, οι Χόες και η εφηβεία. IG II/III2 1368.130. Burkert 2011 (1972), 386-394 σημ 28. Η επιγραφή παρότι ύστερη θεωρείται σύμφωνη με την εικονογραφία των αττικών χόων του 5ου-4ου αι. π.Χ. Τζάχου-Αλεξανδρή 1997. Parker 2005, 298-301.

[805] ΚΗ Ι, 91, 93, 119 πίν. 43.6, 43.11, 19.11. Για τους τρεις ερυθρόμορφους: Αυτόθι 86-87 πίν. 22.1 και 41.2, 22.2 και 40.14, 23.2 και 41.3. Όλοι φυλάσσονται στο ΕΑΜ για τους αρ. ευρ. τους: Van Hoorn 1951, 69-70 αρ. κατ. 79-83. Βλ. και Bedigan 2008, αρ. κατ. 23, 684 (όπου το ερυθρόμορφο αγγείο, αντίθετα από τον Van Hoorn, καταγράφεται ως πελίκη), 687, 744, 956, 1884. Βοιωτικό παράδειγμα μελαμβαφούς χου, του οποίου οι μορφές σχεδιάζονται με εγχάραξη και επίθετο χρώμα υπάρχει ένα. Η καταγωγή του είναι άγνωστη. BAPD 1004761. Sabetai και Avronidaki 2018, 313 σημ. 11.

και ένας χους.[806] Στη μία περίπτωση, ο χους είναι τοποθετημένος δίπλα στον σκύφο. Εκτός Βοιωτίας με εικονιστικές καβιρικού στυλ παραστάσεις βοιωτικοί χόες έχουν βρεθεί, ένας στην Ερέτρια του εργαστηρίου του Z. του Σατύρου ύψους 10 εκ. **(Θ5)** και ένας ακόμα σε τάφο της Αθήνας του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου ύψους 24 εκ. **(Θ1)**. Άγνωστης προέλευσης αλλά καβιρικής τεχνοτροπίας χόες είναι ο 4878 του Βερολίνου και ο άλλος της συλλογής του Πανεπιστημίου Göttingen **(Θ2, Θ3)**.[807] Ο χους 57 του Μονάχου είναι επίσης καβιρικός **(Θ4)**. Συνολικά, λοιπόν, έντεκα χόες και δύο ως μέρη δύο σύνθετων αγγείων σχετίζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με το Καβίριο. Το σχήμα, ιδιαίτερα των μικρών χόων, ο ένας αττικός ερυθρόμορφος και η εικονογραφία τους αναφέρονται ασφαλώς στα Ανθεστήρια.

Ο Van Hoorn είχε σημειώσει την επιρροή που ασκήθηκε στις παραστάσεις κάποιων βοιωτικών χόων -του χου του Βερολίνου, του Göttingen- από την αττική εικονογραφία των ίδιων αγγείων χωρίς, ωστόσο, να αναφερθεί σε συγκεκριμένα παραδείγματα. Ο χους 4878 του Βερολίνου **(Θ2 εικ. 171)** που εικονίζει μια παρωδία μουσικού αγώνα μοιράζεται κάποια κοινά στοιχεία με τον αττικό χου, που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο. [808] Στον πρώτο, πάνω στο πόδιο βρίσκεται μια γάτα αντί για τον νέο λυρωδό. Στον δεύτερο, ένας νέος παίζει λύρα και στέκεται μεταξύ ενός πουλιού και ενός σκύλου. Ο τελευταίος τρέχει φέροντας έναν χου στη ράχη. Το παίξιμο της λύρας από νέο δίπλα σε κατοικίδιο αποτελεί τον κοινό τους παρονομαστή. Με γάτα στον ώμο του παίζει ένας άλλος νέος σε ερυθρόμορφο χου του Altenburg.[809] Οι αττικές επιδράσεις που δέχεται ο ζωγράφος αυτού του αγγείου δεν προέρχονται μόνο από την εικονογραφία των αττικών χόων. Παρόμοιο σχήμα υπάρχει και στον αττικό ερυθρόμορφο κώθωνα 10452 του ΕΑΜ του πρώιμου 5ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στο Καβίριο, στον οποίο ο νέος κάθεται σε κλισμό με τη λύρα του συντροφιά ενός σκύλου. Εκείνος είναι στο έδαφος απέναντί του, παρακολουθώντας τον.[810] Η γάτα κάθεται ανάρμοστα πάνω σε τράπεζα ή δίφρο και για αυτό επιπλήττεται από δύο

[806] ΚΗ I, 89 πίν. 41.8, 50.2. Bedigan 2008, αρ. κατ. 563, 723.

[807] Και οι δύο αποδίδονται από τη γράφουσα στο εργαστήριο του Z. του Καβίρου. Για τον 4878 του Βερολίνου βλ παραπάνω σελ. 72. Η στάση του παιδιού του Göttingen είναι παρόμοια με εκείνες του γονατισμένου Οδυσσέα του σκύφου P116 του Μισισιπή **(Η15 εικ. 252)** και της μιας αναβιβασμένης σε δέντρο μορφής του 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 142)**. Η απόδοση του ελευθέρου χεριού είναι σχεδόν όμοια με εκείνη του ανακεκλιμένου Κ1244+1509 των Θηβών **(Η41 εικ. 144)**. Το εύσαρκο σώμα θυμίζει τη μορφή του Έρωτα της πυξίδας του Van Branteghem **(Η85 εικ. 68α)**.

[808] Με αρ. ευρ. 1864.10-7.231. Van Hoorn 1951, 143 αρ. κατ. 631 εικ. 96. Heinemann 2016, 482-483, εικ. 333. BAPD 10232.

[809] BAPD 12612.

[810] ΚΗ I, 84 πίν. 40.1 και 22.3. Bedigan 2008, αρ. κατ. 692. Το θέμα επαναλαμβάνεται στη βοιωτική αγγειογραφία στη μελανόμορφη ανθεμωτή κύλικα με αρ. ευρ. 2129 του Mus. Ant. Kleinkunst του Μονάχου του τέλους του 5ου αι. π.Χ με κόκορα στη μια πλευρά, κύκνο στην άλλη να παρακολουθούν τον καθισμένο λυρωδό. Ure 1946, 34 πίν. VI.1-2. Παραλλαγή του αποτελεί η ερυθρόμορφη χιουμοριστική παράσταση της βοιωτικής ερυθρόμορφης πελίκης του Μονάχου 2347 του 470 π.Χ, στην οποία αντί για νέο εικονίζεται γυναίκα τον κλισμό, η οποία έχει αποκοιμηθεί. Απέναντί της στέκεται μια γάτα, η οποία αποπειράται να πιάσει το φαγητό που είναι τοποθετημένο πάνω σε ψηλό λυχνοστάτη. Η δομή της εικόνας είναι περίπου ίδια, αφού κεντρικά πρόσωπα είναι και πάλι ένα καθισμένος σε κλισμό άνθρωπος και το αντίκρυ του εικονιζόμενο κατοικίδιο. Η διαφορά που δημιουργεί την παρωδία συνίσταται στην απουσία επικοινωνίας μεταξύ τους στην περίπτωση της πελίκης, αντίθετα από τον κώθωνα και την κύλικα του Μονάχου, όπου υπάρχει αλληλεπίδραση, ο νέος παίζει λύρα και το ζώο παρακολουθεί ή απολαμβάνει. Lullies 1940, 1-6 πίν. 1-2.1. Mitchell 2009, 51-53, 57, 72 εικ. 13-14.

ιματιοφόρους σε αττική ερυθρόμορφη κύλικα ιδιωτικής συλλογής.[811] Πρέπει, εντούτοις, να υπογραμμιστεί πως η παράσταση του χου του Βερολίνου διαθέτει βοιωτικά χαρακτηριστικά, όπως η ασύμφωνη και άρα αστεία απεικόνιση του ζώου πάνω στο ορθογώνιο πόδιο, μοτίβο το οποίο απαντάται και στην πίσω όψη του κανθάρου 1907.5-18.3 του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4 εικ. 167)**, που αποδίδεται από τη γράφουσα στο ίδιο εργαστήριο με τον χου. Η μείξη, εξάλλου, ετερόκλητων εικονογραφικών στοιχείων για την παραγωγή ενός νέου παρωδιακού έργου είναι μια βοιωτική προσφιλής πρακτική.

Στον χου του Göttingen **(Θ3 εικ. 172)** ένα αγόρι, που φορά περιάμματα, παίζει μπουσουλώντας με ένα πουλί. Το καλεί να έρθει το πλησιάσει με το απλωμένο του χέρι πάνω στην πισχημη κατασκευή -τράπεζα ή δίφρο-, στο ένα δοκάρι της οποίας κάθεται πάνω το πουλί. Τα περιάμματα, η μικρή ηλικία του παιδιού και το γεγονός πως εικονίζεται την ώρα του παιχνιδιού με το κατοικίδιό του σε συνάρτηση με το σχήμα του αγγείου παραπέμπουν στους αττικούς χόες και τη γιορτή των Ανθεστηρίων. Η παράσταση δανείζεται στοιχεία από εκείνη του αττικού χου της Βοστώνης, στην ερυθρόμορφη παράσταση του οποίου εικονίζεται ένα μεγαλύτερης ηλικίας αγόρι να ταΐζει στρεπτό -αρτοειδές γλύκισμα- ένα πουλί που κάθεται σε ίδιο έπιπλο. Πίσω του στέκεται ένας συρόμενος τροχός, παιχνίδι που εμφανίζεται συχνά στην εικονογραφία των αττικών χοών, αλλά πάντως όχι στη βοιωτική.[812]

Η παρωδιακή υβριδική μορφή του Πηγάσου αποτελούμενη από γνωρίσματα πουλιού και γαϊδάρου στον χου του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου **(Θ5 εικ. 30)** θυμίζει ανάλογη του αττικού ερυθρόμορφου χου της Καρλσρούης Β 1513. Σε αυτόν, ενώπιον ενός τρομαγμένου μάλλον σατύρου εικονίζεται ένα μειξογενές ον με σώμα κόκορα και κεφάλι γαϊδάρου ή μουλαριού, ερμηνευμένο και ως φαιδρή απόδοση του ηρωικού ιππαλεκτρυώνα.[813] Η σύζευξη διαφορετικών ζωικών ειδών, ετερογενών των καθιερωμένων συνιστά ένα χιουμοριστικό σχόλιο στην επερχόμενη από την υπερκατανάλωση κρασιού μετάλλαξη.

Η παράσταση του χου 1721 του ΕΑΜ με την ανδρόγυνη δρομέα **(Θ1 εικ. 127)** περιλαμβάνει εικονογραφικά στοιχεία, ευρισκόμενα συχνότατα σε αττικούς χόες. Η τράπεζα με τον χου στο δεξί άκρο της εικόνας είναι ένα στερεοτυπικά επαναλαμβανόμενο μοτίβο τους. Σε μία περίπτωση, μάλιστα, συνδυάζεται, όπως και στον βοιωτικό χου με τον αγώνα εν είδει παιχνιδιού μιας μυθικής μορφής, ενός Έρωτα, η εικόνα του οποίου, όπως φάνηκε παραπάνω, μπορεί να μετατραπεί και σε ανδρόγυνη.[814] Ο χους πάνω στην τράπεζα απαντάται και στον αττικό ερυθρόμορφο χου, που βρέθηκε στο Καβίριο.

Η επίδραση της εικονογραφίας των αττικών λίγο πρωιμότερων -δ' τέταρτο 5ου

[811] BAPD 211392.

[812] Για τον αττικού χου της Βοστώνης Van Hoorn 1951, 112 αρ. κατ. 377. Neils, Oakley και Hart 2003, 280 αρ. κατ. 91. BAPD 4200. Συγγενής είναι και η παράσταση του ερυθρόμορφου θήλαστρου του ΕΑΜ 18554, στην οποία τρία αγόρια κάθονται στο έδαφος παίζοντας με το πουλί που στέκεται στο ένα δοκάρι της πισχημης ξύλινης πιθανότατα κατασκευής. Βλ. Beaumont, L.A. 2012. *Childhood in ancient Athens: Iconography and Social History*, London, 55 εικ.3.9.

[813] Hoffmann 1893, 62. Για τον χου της Καρλσρούης γενικά βλ. παραπάνω σημ. 629.

[814] BAPD 10221. Van Hoorn 1951, 102 αρ. κατ. 307 εικ. 367. Υπάρχει, βέβαια, και παράδειγμα που ένα αγόρι εικονίζεται να τρέχει προς μία τράπεζα, στην οποία στέκεται ένας χους και πάλι στο δεξί άκρο της παράστασης. BAPD 14531.

αι. π.Χ- χόων στην καβιρική εικονογραφία είναι εκτενέστερη από ότι μέχρι στιγμής πιστεύεται.[815] Οι παραστάσεις πολλών καβιρικών σκύφων αναφέρονται έστω και υπαινικτικά σε αυτήν μέσω της κοινής τους θεματικής, ενώ υπάρχουν και εικόνες των οποίων οι μορφές διατάσσονται με περίπου ίδιο τρόπο. Ο Van Hoorn διέκρινε αττική επιρροή στην αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ, στην οποία ένα γυμνός μάλλον νέος εικονίζεται την ώρα που κυβιστεί πάνω σε τράπεζα μεταξύ μιας καθισμένης μορφής και ενός ιματιοφόρου με βακτηρία **(Η49 εικ. 173)**.[816] Πράγματι, ανάλογη παράσταση αττικού χου, στην οποία στεφανωμένος νέος ετοιμάζεται να ανέβει ή να κυβιστήσει πάνω σε τράπεζα, υπάρχει, χωρίς, ωστόσο, να συνοδεύεται από θεατές, όπως στον καβιρικό σκύφο.[817] Σε κατακόρυφη στάση σαν ακροβάτης στέκεται νηπιακής ηλικίας παιδί δίπλα σε τράπεζα σε αττικού χου της Οξφόρδης αλλά και ένας σάτυρος δίπλα σε κρατήρα σε ερυθρόμορφο κατωιταλιώτικο χου των μέσων του 4ου αι. π.Χ.[818] Η αναστροφή του σώματος, την οποία ακροβάτες κατά τα συμπόσια χρησιμοποιούσαν ως μέσο ψυχαγωγίας των θεατών, ως κίνηση συναρμόζεται με την καρναβαλική θεωρία. Όπως ο τροχός, σηματοδοτεί την ανατροπή, τον ανεστραμμένο κόσμο αλλά και την τρικυμιώδη αίσθηση της από το κρασί επιφερόμενης ζάλης.[819] Η κυβίστηση, στην οποία επιδίδονται κλόουν και αρλεκίνοι, είναι σύμφωνα με τον Μπαχτίν μια καρναβαλική κίνηση, κατά την οποία το σωματικό κάτω, τα οπίσθια, παίρνουν τη θέση του αντίστοιχου πάνω, του κεφαλιού, και αντίστροφα.[820] Σε αυτήν αναγνωρίζει τις συμβολικές μετατοπίσεις μεταξύ του ουρανού και της καθόδου στον Κάτω Κόσμο. Οι απίθανες σωματικές ικανότητες των ακροβατών, που φτάνουν ορισμένες φορές τον βαθμό του γκροτέσκου, προκαλώντας την αποστροφή του θεατή, θεωρούνται από τον Vickers μεθοριακές και ενδεικτικές μιας «εκπληκτικής ετερότητας».[821] Είναι για αυτό ταιριαστές σε παραστάσεις αγγείων που χρησιμοποιούνται σε εορτές αντιστροφής, διαβατήριες τελετές με καρναβαλικά χαρακτηριστικά.

Η ακροβασία ως εικονογραφικό θέμα απαντάται στο τέλος του 6ου αι. π.Χ, χωρίς την απεικόνιση της τράπεζας. Σε αττικό μελανόμορφο σκύφο **(Γ1 εικ. 174)**, που βρέθηκε στην Τανάγρα, εικονίζονται στη μία όψη ηθοποιοί ως γέροντες εν χορώ. Στην

---

[815] Όλοι οι αττικοί χόες, που αναφέρονται σε αυτό το κεφάλαιο, εκτός από τον H5387 του Würzburg (24,1 εκ.) με τον σάτυρο καβαλάρη και του 1873,0820.361 του Βρετανικού Μουσείου (24.13 εκ.) με σάτυρο ως Ηρακλή, έχουν ύψους μικρότερο των 15 εκ. και άρα αναφέρονται εικονογραφικά στην εορτή των Ανθεστηρίων.

[816] Αξιοσημείωτη είναι η ομοιότητα που παρατηρείται σε αυτόν και σε λίγο μεταγενέστερο (350 π.Χ) ερυθρόμορφο ποσειδωνικό καλυκωτό κρατήρα του Αστέα, στην πρώτη όψη του οποίου εικονίζεται ο Διόνυσος καθισμένος σε κλισμό, μία ακροβάτης πάνω σε τράπεζα, δύο φλύακες θεατές. Bieber 1961, 144 εικ. 535. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 11. Walsh 2009, 151-152 εικ. 50a-b αρ. κατ. 28.

[817] BAPD 16274. Van Hoorn 1951, 187 αρ. κατ. 954 εικ. 189.

[818] BAPD 11970. Για τον κατωιταλιώτικο χου: Italische Keramik, Münzen und Medaillen A.G., Basel, November 1984, 50 αρ. κατ. 75. Κατακόρυφο για να πιει από μια κύλικα στο έδαφος κάνει ένα νήπιο στον αττικό ερυθρόμορφο χου 14527 του ΕΑΜ. BAPD 10236. Deubner 1932, πίν. 31.2.

[819] Δεν είναι τυχαίο το ότι οι αναποδογυρισμένοι ακροβάτες στέκονται πάνω σε τροχό κεραμικής στα κατωιταλιώτικα αγγεία του 4ου αι. π.Χ. Παρόμοιο συμβάν παραδίδει και ο Ξενοφών (*Συμπ.* 7.2-3). Ο Vickers πιστεύει πως η ακροβασία πάνω στον τροχό συμβολίζει την κατώτερη κοινωνική θέση του ακροβάτη, ο οποίος νοείται ως αγγείο, ως αντικείμενο που ποιεί θαυμαστά θεάματα. Vickers 2016, 218-233. Για τη σχέση της αρχαίας ακροβασίας με τον θάνατο για την αναγέννηση βλ. Deonna 1953.

[820] Μπαχτίν 2017 (1965), 409, 460, 476-477.

[821] Vickers 2016, 137-138.

άλλη αποδίδεται ο ίδιος χορός αλλά σε κατακόρυφη στάση υπό τους ήχους του διπλού αυλού.[822] Η παρωδιακή διάθεση συνίσταται στην επανάληψη του μοτίβου των γερόντων στις δύο όψεις και στην κωμική ανεστραμμένη στάση τους στη δεύτερη, η οποία εκτός από μη φυσιολογική είναι και ένα άκρως δυσχερές αν όχι ακατόρθωτο για τους ηλικιωμένους εγχείρημα.[823] Η εικόνα των ορχούμενων γερόντων στη μία πλευρά και των αναποδογυρισμένων στην άλλη ανακαλεί χωρίο του Πλάτωνα, στο οποίο ο Διονυσίδωρος ισχυρίζεται πως μπορεί να χορέψει παρά την προχωρημένη ηλικία του. Ο Σωκράτης τον ρωτά με ειρωνική δυσπιστία, αν μπορεί σαν τους ακροβάτες να κυβιστήσει ανάμεσα σε ξίφη και πάνω σε τροχό. Εκείνος επιμένει πως έχει τη δυνατότητα.[824]

Όπως και η κατακόρυφη στάση έτσι και το ανάποδο καβαλίκεμα ή ανάκλιση είναι θέματα διαποτισμένα με την καρναβαλική αρχή του ανεστραμμένου. Σε ανάποδη φορά, με την πλάτη του να ακουμπάει τον αυχένα και τη ράχη του ζώου εικονίζεται ανακεκλιμένος πάνω σε γαϊδούρι είτε μουλάρι και λιγότερο πιθανότερα σε άλογο, όπως θα φανεί παρακάτω, ένας πυγμαίος. Φορά ιμάτιο και παίζει λύρα σε όστρακο καβιρικού σκύφου Κ3063 των Θηβών **(Η68 εικ. 175)**. Σώζεται ακόμα ένας καλυκωτός κρατήρας, ο οποίος ή φέρεται στο κεφάλι από μία μορφή ή είναι στημένος πάνω σε κάποιο υποστατό. Συνηθέστερο είναι την ανακεκλιμένη πάνω στο ζώο μορφή να συνοδεύει πομπή, η οποία μεταφέρει συμποτικά σύνεργα και δεδομένου ότι ο κρατήρας εικονίζεται στο ύψος του πυγμαίου συνεπάγεται πως το αγγείο φέρεται στο κεφάλι από άλλη μορφή ενδεχομένως πυγμαίο.

Στη βοιωτική ειδωλοπλαστική το θέμα απαντά ήδη από τις αρχές του 5ου αι. π.Χ με ιθυφαλλικό σάτυρο καθισμένο ανάποδα στη ράχη ενός αλόγου, που παίζει διπλό αυλό στο πήλινο ειδώλιο 01.8011 της Βοστώνης **(ΙΓ42)**. Λύρα παίζει μία ανδροειδής μορφή (μαϊμού κατά την Ανδρειωμένου), που κάθεται προς την κανονική κατεύθυνση αλλά από την αριστερή πλευρά της ράχης ενός αλόγου **(ΙΓ56)**. Αλλαγή συντελείται στο β΄ μισό του αιώνα, οπότε χρονολογείται το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο D 229 του Μονάχου, στο οποίο αποδίδεται ανακεκλιμένος ανάποδα σάτυρος με κωμαστικό σώμα και σε κατάσταση μέθης πάνω στη ράχη ενός ιθυφαλλικού γαϊδάρου **(ΙΓ24 εικ. 175)**. Παρεμφερής είναι η εικόνα ενός φαλακρού σατύρου ανακεκλιμένου με τον ίδιο τρόπο, ο οποίος κρατά κέρας πόσεως πάνω σε ελάφι σε αττικό ερυθρόμορφο χου. Βρέθηκε στην Ερέτρια και χρονολογείται μεταξύ του 420-400 π.Χ. Ο σάτυρος δεν περιστοιχίζεται από πομπή επωμιζόμενη τα συμποτικά σκεύη, αντίθετα από άλλα αττικά παραδείγματα. Ο χους για την εορτή των Ανθεστηρίων είναι κρεμασμένος πάνω στον λαιμό του ελαφιού.[825]

---

[822] Με αρ. ευρ. Β. Ε. 64.342. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. I, 13. Steinhart 2004, 10 πίν. 1.1-2. Αραβαντινός 2010, 387.

[823] Συσχετίστηκαν και με μυθικούς ανθρώπους που ζούσαν στους αντίποδες της γης: Green 1985, 102 αρ. κατ. 12. Konstantakos 2021, 113.

[824] Πλατ. *Ευθύδ*. 294e. Vickers 2016, 220.

[825] Στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. 1894,0718.8 (E529). Deubner 1932, 247. Van Hoorn 1951, 143 αρ. κατ. 633 εικ. 98. BAPD 16019. Στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία ο Διόνυσος μεταφέρεται με αυτόν τον τρόπο από αίγα κα ο Ερμής από κριάρι κρατώντας κανθάρους, περιβαλλόμενοι από σατύρους, οι περισσότεροι εξ αυτών κουβαλούν στους ώμους συμποτικά αγγεία και συμφραζόμενα, οξυπύθμενους αμφορείς και κωδωνόσχημο κρατήρα, ασκό, ενώ ένας παίζει διπλό αυλό σε στάμνο που φυλάσσεται στο Λούβρο του Ζ. του Βερολίνου. Τον συσχετισμό της στάμνου με

Χωρίς την πομπική συνοδεία άλλων σατύρων και ως μοναχικός καβαλάρης, αντίθετα από τον καβιρικό σκύφο του B2596 της Καρλσρούης εικονίζεται και πάλι ένας φαλακρός σάτυρος στον αττικό ερυθρόμορφο χου H5387 της συλλογής Martin-von-Wagner του Würzburg.[826] Ο τελευταίος αποδίδεται σε σχεδόν ίδια στάση με τον αναβάτη του καβιρικού σκύφου **(H56 εικ. 137)**, έχοντας το δεξί χέρι προτεταμένο προς τα πίσω. Με το αριστερό κρατά το σαγόνι του ζώου, προφανώς για να το καθοδηγήσει, άρα είναι τοποθετημένο χαμηλά.[827] Το ίδιο είναι και του σατύρου του σκύφου, μόνο που πιάνει τα ηνία πίσω από το κεφάλι του ζώου. Και στις δύο περιπτώσεις το καβαλικεμένο ζώο είναι ένας γάιδαρος ή μουλάρι. Στον χου εικονίζεται ιθυφαλλικό, ενώ το συγκεκριμένο σημείο στον σκύφο δεν σώζεται, αλλά είναι πολύ πιθανό να εικονιζόταν και αυτό έτσι. Το αγγείο του σατύρου, ένας χους, είναι κρεμασμένο με ταινία στο προτεταμένο του χέρι, αντίθετα από εκείνον του καβιρικού σκύφου, ο οποίος δεν φέρει τίποτα. Τα αγγεία πόσεως κρατούν οι δύο προπορευόμενοι πεζοί σάτυροι.

Απουσία πομπής, μόνος και πάλι εικονίζεται ενώ αποθέτει προσφορά πάνω σε κανούν σε μια ερμαϊκή στήλη ένας φαλακρός σάτυρος στον αττικό ερυθρόμορφο χου 1553 του ΕΑΜ.[828] Από τον Van Hoorn θεωρήθηκε πως η ερμαϊκή στήλη αποδίδει τον Πρίαπο, λόγω της απουσίας κώμης ίσως και της ευρείας ιθυφαλλίας. Ο Πρίαπος, ωστόσο, δεν εικονίζεται τόσο πρώιμα στην ελληνική τέχνη. Η φαλακρότητα, η γενειάδα, και τα οξύληκτα αυτιά της ερμαϊκής στήλης, που συνοδεύονται από έναν μακρύ, ορθό φαλλό σε συνάρτηση με την παρουσία του σατύρου στον ρόλο του λατρευτή συνηγορούν υπέρ της άποψης πως ο απεικονιζόμενος θεός είναι σατυροποιημένος. Ο σάτυρος αποτίνει τιμές σε έναν καθ' εικόνα και καθ' ομοίωση θεό, σε ένα ανώτερο *alter ego*. Σημείο ταύτισης είναι, παράλληλα, ο ιθυφαλλισμός του σατύρου και του θεού Ερμή. Η εικονογραφική παρουσίαση της προσφοράς σε ερμαϊκή στήλη κατά την οποία και ο λατρευτής και το ερμαϊκό είδωλο παρωδούνται θυμίζει την παράσταση του καβιρικού σκύφου 426 του ΕΑΜ **(H5 εικ. 12)**, στην οποία μια πομπή απαρτιζόμενη από μία τριμελή οικογένεια και το θυσιαστήριο ζώο κατευθύνονται προς μια γελοιογραφημένη ερμαϊκή στήλη. Στη θέση του σατύρου είναι ένας πυγμαίος, ο οποίος κρατά ομοίως ένα κανούν με προσφορές. Όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα, η καβιρική παράσταση συντίθεται από μία ολιγοπρόσωπη πομπή σε ένα εικονογραφικό σχήμα της οποίας αντιστοιχεί η αττική μονοπρόσωπη.

τον καβιρικό σκύφο έκανε η Thompson 2008, 288-289. Για το αγγείο βλ. Lissarrague 2013, 120-121 εικ. 97. BAPD 201961. Παρόμοιο έργο ανήκει και στον Ζ. του Θησέα. Φριτζίλας 2006, 55-56 αρ. κατ. 157 πίν. 40.157. Τα ζώα παίζουν τον ρόλο, όπως σχολιάζει εύστοχα ο Lissarrague, μιας κινούμενης κλίνης και γενικά δίνεται η εντύπωση ενός εν κινήσει συμποσίου. Μια κυριολεκτικά κινούμενη πάνω σε ημίονο κλίνη, στην οποία κάθονται ανάποδα ο Διόνυσος και από την άλλη μεριά η Αριάδνη, εικονίζεται στον ερυθρόμορφο λευκανικό κωδωνόσχημο κρατήρα ST855 του ΕρμιτάΖ. Ο προπορευόμενος σάτυρος παίζει διπλό αυλό, οδηγώντας το ζώο. BAPD 9036848.

[826] Για τον χου βλ. παραπάνω σημ, 568.

[827] Δεν τον καθοδηγεί με τα ηνία πιθανόν επειδή, όπως εξηγεί ο Lissarrague 2013, 107, το ζώο νοείται ως κωμαστής. Ενδεικτική της ιδιότητάς του είναι η ταινία που φορά στο κεφάλι, όπως ο σάτυρος.

[828] BAPD 16276. Deubner 1932, 247. Van Hoorn 1951, 65 αρ. κατ. 48 εικ. 62. Για σατύρους ως λατρευτές με προσφορές και θύοντες σε βωμούς και ερμαϊκές στήλες στην αττική αγγειογραφία βλ. Steinhart 2004, 111-113.

Για τη γνωστή από τις πηγές «εύθυμη»,[829] όπως θα τη χαρακτήριζε ο Μπαχτίν, ιδιότητα, που μοιράζεται με τον σάτυρο, τη λαιμαργία, παρωδείται ο Ηρακλής στη μία όψη του χαμένου ερυθρόμορφου καβιρικού σκύφου V.I. 3413 **(Ε9 εικ. 228)**.[830] Η υπέρμετρη αγάπη του για το φαγητό και το κρασί είναι εκείνη που έκανε τον Ζ. του Άργου να αντικαταστήσει τον βασιλιά της Θράκης Φινέα με τον Ηρακλή.[831] Το καθιερωμένο εικονογραφικό μοτίβο του καθιστού πίσω από μια τράπεζα γεμάτη φαΐ τυφλού και γέρου Φινέα, ο οποίος δεν μπορεί να απολαύσει το γεύμα του, γιατί, όντας τιμωρημένος από τον Δία, οι Άρπυιες του το αρπάζουν, παραλλάσσεται χάριν παρωδίας.[832] Ο ρωμαλέος αλλά λιχούδης ήρωας είναι ο μόνος που μπορεί να

[829] Σχετική με το ξεφάντωμα και το φαγοπότι.

[830] Ο πειναλέος και μέθυσος Ηρακλής αποτελεί επαναλαμβανόμενο θέμα παρωδίας στην αττική κωμωδία ακόμα και στην «τραγικωμωδία» του Ευριπίδη *Άλκηστις*, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω. Η απεικόνιση ροπαλοφόρου ίσως έξω -λόγω του βράχου- από το ανάκτορο του βασιλιά Φινέα, όπου λαμβάνει χώρα το γεύμα του σκύφου, ανακαλεί το ανάρμοστο μεθοκόπι του ήρωα σε δωμάτιο έξω από το ανάκτορο του Άδμητου στην *Άλκηστι* του Ευριπίδη. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (503-520) τον υποτιθέμενο Ηρακλή (μεταμφιεσμένο Ξανθία) καλωσορίζει η παρακόρη της Περσεφόνης, λέγοντας πως η θεά τον περίμενε για αυτό ετοίμασε πληθώρα φαγητών και κρασί. Σε άλλη σκηνή του ίδιου έργου (549-589) ο μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή Διόνυσος επιπλήττεται και απειλείται με ξυλοδαρμό, όταν επιχειρεί να εισέλθει σε πανδοχείο, το οποίο είχε παλιότερα λεηλατήσει τρώγοντας ανηλεώς ό,τι βρέθηκε μπροστά του ο Ηρακλής, αρνούμενος να πληρώσει όταν του ζητήθηκε και απειλώντας τις πανδοκεύτριες με το σπαθί του. Η κωμική εικόνα αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στην καβιρική, στην οποία αντί για την ξενοδόχα, η γενειοφόρα μορφή απειλεί με ρόπαλο την Άρπυια. Για την επιρροή του ευριπίδειου έργου στη σχετική με τον Ηρακλή αρχαία τέχνη: Scivoletto, N. 1962. "L'Alcestis di Euripide e l'Heracles Epitrapezios di Lisippo.", *GIF* 15, 97-104. Στην αποσπασματικά σωζόμενη κωμωδία του Άλεξι *Λίνος* (αποσπ. 140) ο Ηρακλής εκδηλώνει την αδυναμία στο φαγητό ήδη από τα μαθητικά του χρόνια, όταν ο δάσκαλός του, του προσφέρει τη δυνατότητα να δει κάποιο από τα πολλά βιβλία της βιβλιοθήκης του και εκείνος επιλέγει ένα με συνταγές μαγειρικής. Η μυθολογική κωμωδία θεωρείται πως ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στην Αθήνα από το 400 μέχρι το 340 π.Χ. Κωνσταντάκος 2014, 75, 76. Κωνσταντάκος 2019β, 12-13. Για τις οινοποτικές και συμποσιακές του κραιπάλες. Περισσότερα: LIMC IV, Herakles, J. Boardman 1988, 817. Konstantakos 2020α. Ο Μπαχτίν αποκαλεί τον Γαργαντούα «*Γάλλο Ηρακλή*». Μπαχτίν 2017 (1965), 262. Για αττικές παραστάσεις που προβάλλουν αυτήν ακριβώς την αντιηρωική πλευρά του Ηρακλή βλ. Mitchell 2009, 125-128 εικ. 56-57. Heinemann 2016, 336-338 εικ. 214-215.

[831] Η απεικόνιση της μορφής με χιτωνίσκο, εμβάδες και ρόπαλο παραπέμπει στον Ηρακλή, αφού δεν εικονίζεται με αυτόν τον τρόπο ο Φινέας στην αττική αγγειογραφία. Η Αβρονιδάκη έκανε λόγο πρώτη για την «εικονογραφική σύγχυση/προσομοίωση» του Φινέα με τον Ηρακλή, ενώ παρέθεσε ύστερες πηγές, στις οποίες ο Ηρακλής εξολοθρεύει τις Άρπυιες, χωρίς να πιστεύει πως η παράσταση είναι χιουμοριστική. Αβρονιδάκη 2007, 131-133. Η Σαμπετάι, παρότι αναφέρει πως η μορφή κρατά το ηράκλειο ρόπαλο, θεωρεί πως εικονίζεται ο Φινέας νεανικός. Sabetai 2012β, 129. Μορφές της αρχαίας τέχνης που ταυτίζονται με τον Ηρακλή δεν φορούν πάντα λεοντή. Cohen 1998, παρ. 5. BAPD 8611, 207745. Για έναν μελανόμορφο σκύφο από τη Ριτσώνα βλ. παραπάνω σημ. 663. Ίσως και στον βοιωτικό σκυφίσκο του μουσείου Κανελλοπούλου **(Δ1 εικ. 152)**. Το ίδιο συμβαίνει και στην καβιρική εικονογραφία σε έργα του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών, με το οποίο ο Ζ. του Άργου συνεργάστηκε. Π.χ. στον καβιρικό σκύφο 3057 του Μονάχου και στο θραύσμα καβιρικού σκύφου 131 του Σαράγιεβο, που παρά το ότι σώζεται αποσπασματικά, η παράσταση ταυτίζεται ομόφωνα από όλους τους ερευνητές με τη συνάντηση του Ηρακλή με τον Άτλαντα **(Η35, Η36 εικ. 44, 135)**. Για τη συνεργασία: Αβρονιδάκη 2007, 143. Χωρίς λεοντή, γυμνός, με υψωμένο στο δεξί χέρι ρόπαλο και τόξο στο άλλο εναντίον Κενταύρων εικονίζεται σε σχεδόν σύγχρονο ερυθρόμορφο βοιωτικό κρατήρα του ΕΑΜ. Avronidaki 2015β, 537-539 εικ. 5-6. Στη Βοιωτία βρέθηκε η αττική πελίκη με τον Ηρακλή να βάλει εναντίον φτερωτού δαίμονα. BAPD 32014. Εκτός από τα γηρατειά, από τη νεανική μορφή του καβιρικού σκύφου λείπει και το άλλο χαρακτηριστικό του Φινέα, εκείνο της τυφλότητας, το συνοδευτικό της σχετικής με τις Άρπυιες τιμωρίας του. Η σκόπιμη αμφισημία της είναι σύμφωνη, όπως θα φανεί σε αυτήν τη διατριβή, με το καρναβαλικό πνεύμα της καβιρικής εικονογραφίας.

[832] Για τον μύθο: Απολλ. Ρόδ. *Αργον.* 2. 178–434. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του παραδοσιακού εικονογραφικού σχήματος του μύθου: BAPD 30369. Στις αττικές παραστάσεις οι εικονιζόμενες Άρπυιες είναι πάντα δύο ή τρεις, όπως παρατηρεί η Αβρονιδάκη 2007, 131, 133. Για το χιουμοριστικό

υπερασπιστεί με το σθένος και την αποτελεσματικότητα ενός πάντα πεινασμένου μα σωματικά ισχυρού, το φαγητό και το πιοτό του από τη δαιμονική επιδρομή, σπάζοντας τον φαύλο κύκλο της βασανιστικής αυτής κατάρας, που κατέτρυχε τον αδύναμο Φινέα. Έτσι, ο στερημένος από το φαγητό βασιλιάς ταυτίζεται με τον μονίμως αχόρταγο Ηρακλή. Η παράσταση του καβιρικού σκύφου του Βερολίνου καυτηριάζει και ανατρέπει το κωμικό θέμα *Ηρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος* κατά το οποίο το γεύμα που προτείνεται στον Βοιωτό ήρωα τελικά ματαιώνεται.[833] Σε αυτήν την περίπτωση ο πολλάκις *εξαπατώμενος το δείπνον* Φινέας εξομοιώνεται με τον επίσης εξαπατώμενο Ηρακλή, ο οποίος προτίθεται να αλλάξει την επώδυνη παράδοση.[834] Το μοτίβο αυτό της αττικής κωμωδίας θεωρείται πως προέρχεται από τη Μεγαρική φάρσα, όπως και η κλοπή του φαγητού, που απαντάται στη λαϊκή φάρσα διάφορων τόπων και δεν αποκλείεται να σατιρίζεται επιτηδείως και ευκαιρίας δοθείσης και στον σκύφο μέσω της Άρπυιας, η οποία έχει για αυτό χαρακτηριστικά του κατεργάρη (*trickster*).[835] Με το ρόπαλο στο δεξί υψωμένο χέρι και το αριστερό τεντωμένο, έτοιμος να επιτεθεί, αν η Άρπυια τολμήσει να αγγίξει το αγγείο πόσεως ή το φαγητό που βρίσκονται πάνω στην τράπεζα εικονίζεται στο ερυθρόμορφο έργο του Ζ. του Άργου. Η εξομοίωση των δύο διαφορετικού είδους πεινόντων, του Φινέα και του Ηρακλή, συνεπάγεται την αντιστροφή των ρόλων μεταξύ του καθιερωμένου θύτη και του θύματος.

Για τον ίδιο λόγο πρόκειται να χτυπήσει με πέτρα ένα παιδικής ηλικίας αγόρι στον αττικό ερυθρόμορφο χου 14528 του ΕΑΜ ένα κοντό, γυμνό, δύσμορφο

της παράστασης έκανε λόγο πρώτος ο Blome 1978, 74 παρομοιάζοντάς τη με σατυρικό δράμα και αργότερα η Σαμπετάι αναφερόμενη στην εικονογραφική παρομοίωση του αναζωογονημένου Φινέα με ηρωική μορφή. Sabetai 2012β, 128-129.

[833] Konstantakos 2015, 186-197. Για έναν απουλικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα στον οποίο ο Ηρακλής κυνηγά έναν κλέφτη που το πήρε το φαγητό βλ. Walsh 2009, 230 αρ. κατ. 67, εικ. 101. Το μοτίβο ξεκινά ήδη από την Παλαιά Κωμωδία, ενώ ανατρέπεται και σε κατωιταλιώτικα έργα όπως στον απουλικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα GR2129 (B.299) του Ερμιτάζ του 370-360 π.Χ, στη μία όψη του οποίου ο Ηρακλής καταβροχθίζει προκλητικά μπροστά από τον Δία προσφορά που προοριζόταν για εκείνον. Για το αγγείο: Bieber 1961, 132 εικ. 482. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 22. Walsh 2009, 89-90 εικ. 18 αρ. κατ. 139. Konstantakos 2015, 190-192 εικ. 1. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η απεικόνιση του θέματος της κλοπής του φαγητού του Φινέα από τις Άρπυιες έχει θεωρηθεί σε κάποιες περιπτώσεις θεατρική, σχετική με την τραγωδία. Trendall και Webster 1971, 59. Blome 1978, 74-75. Χαροκόπος 2016, 358.

[834] Το αστείο σχήμα του στερούμενου το φαγητό απαντάται και αλλού στην αρχαία βοιωτική τέχνη με δράστες κυρίως ζώα. Στη βοιωτική ερυθρόμορφη πελίκη του Μονάχου του 470 π.Χ **(Ε1 εικ. 59)** η κοιμώμενη γυναίκα πρόκειται να χάσει το φαγητό, που έχει τοποθετήσει πάνω σε υποστατό, από μία γάτα. Πήλινο βοιωτικό ειδώλιο σκύλου που έχει αρπάξει φαΐ με το στόμα του τελευταίου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ φυλάσσεται στο Λούβρου με αρ. ευρ, 1423. Mollard-Besques I 1954, 22 αρ. κατ. Β 126. Η κλοπή φαγητού από σκύλο αποτελεί δικάσιμο παράπτωμα στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη (στιχ. 891-933). Πήλινο ειδώλιο του β' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ (D 230 του Μονάχου) που αποδίδεται με επιφύλαξη σε βοιωτικό εργαστήριο εικονίζει έναν δύσμορφο άνδρα να κρατά ένα κλεμμένο ίσως καλάθι με φαγητά. Hamdorf I 2014, 232. Το μοτίβο της κλοπής του φαγητού απαντά και σε αποσπασματικά σωζόμενο πήλινο σύμπλεγμα του 3ου αι. π.Χ που θα εικόνιζε ηθοποιούς. Pisani, M. 2017. "Storie di lite 'ordinaria' nel gruppo fittile di attori comici da Tebe", *BAPMA* 92, 83-91.

[835] Konstantakos 2012, 130-149. Konstantakos 2020β, 13-15 (όπου ο χαρακτήρας του κλέφτη φαγητού αντιστοιχίζεται με τον *trickster*), 18-21. Η φάρσα ήταν μια αυτοσχέδια και κωμική λαϊκή παράσταση αποτελούμενη από δύο ή τρεις ηθοποιούς. Η αχρεία για τα αττικά εκλεπτυσμένα γούστα Μεγαρική φάρσα θεωρείται από τον Αριστοτέλη μητέρα της κωμωδίας. Αριστ. *Ποιητ.* 1448a.29–1448b.2. Οι σύγχρονοι μελετητές έχουν ανιχνεύσει θέματα και χαρακτήρες στην αττική κωμωδία που απορρέουν από τη Μεγαρική και άλλες δωρικές φάρσες. Περισσότερα βλ. Konstantakos 2012. Konstantakos 2021.

ανθρωποειδές, πιθανόν δαίμονα.[836] Το παιδί, όπως ο Ηρακλής, σηκώνει ψηλά το δεξί του χέρι, με το οποίο κρατά το όπλο, προκειμένου να χτυπήσει τον δαίμονα, ο οποίος αποπειράται να του πάρει τον χου, που κρατά στο αριστερό του χέρι. Η αττική εικόνα, μάλιστα, μοιάζει με παρωδία εκείνης του Κάδμου με τον δράκο, αφού δομείται με σχεδόν ίδιο τρόπο **(εικ. 176)**.[837] Όπως ο Κάδμος έχει στο υψωμένο του δεξί χέρι την πέτρα ως φονικό όπλο έναντι του δράκου που φυλούσε την πηγή Αρεία στη Βοιωτία και στο αριστερό φέρει μια υδρία, έτσι και το αγόρι, μόνο που εκείνο κρατά χου. Ο Κάδμος απάλλαξε τη Βοιωτία από ένα τέρας, το παιδί απλώς δεν θέλει να του πάρουν το γεμάτο κρασί χου του. Η λυσσαλέα επιθυμία για το φαγητό ή το ποτό που φθάνει μέχρι τη μάχη υποβαλλόμενη όχι από το ένστικτο του απελπισμένου λιμοκτονούντος ή του αφυδατωμένου αλλά του αναγκεμένου για το απολαυστικό περιττό παρωδείται με εντυπωσιακή πρωτοτυπία και στις δύο περιπτώσεις. Τη γελοία ανταγωνιστική, πολεμική τροπή, που ενδέχεται να πάρει το φαγοπότι, όταν ο καθένας από τους συμμετέχοντες ορμώμενος από τη λαιμαργία του προσπαθεί να φάει και να πιει όσο περισσότερο μπορεί, στερώντας από τους υπολοίπους ευχαρίστηση, συνιστά πιθανόν το βαθύτερο χιουμοριστικό νόημα των παραστάσεων.[838]

Η διακωμώδηση των καρναβαλικών στοιχείων του Ηρακλή στον καβιρικό σκύφο του Βερολίνου με την τοποθέτησή του σε ένα ανάρμοστο για εκείνον εικονογραφικό περιβάλλον, στο οποίο κύριο θέμα είναι η τράπεζα με το φαγητό αντιστοιχεί με αντίστροφο τρόπο στον αττικό ερυθρόμορφο χου του Βρετανικού Μουσείου. Ένας σάτυρος με δορά ζώου και ρόπαλο στο υψωμένο χέρι του μάχεται εναντίον ενός φιδιού, που ελίσσεται πάνω σε ένα δένδρο, πάνω στο οποίο είναι

---

[836] BAPD 2536. Van Hoorn 1951, 72 αρ. κατ. 102 εικ. 26. Σύμφωνα με τον Van Hoorn πρόκειται για Κήρα. Με τα Ανθεστήρια συνδέονταν οι Κήρες ή κατά άλλες πηγές οι Κάρες. Οι Κήρες ήταν οι ψυχές των νεκρών που τριγυρνούσαν στην πόλη κατά τα Ανθεστήρια, ενώ οι Κάρες οι καταγόμενοι από την Καρία δούλοι, οι οποίοι κέρδιζαν το δικαίωμα συμμετοχής στην εορτή καθώς ήταν οι αρχαιότεροι κάτοικοι της Αθήνας. Για το ζήτημα: Deubner 1932, 112-114. Hamilton 1992, 50-51. Burkert 1993 (1985), 489. Burkert 2011 (1972), 402-409. Παρόμοια με την αττική είναι η μεταγενέστερη παράσταση του χαμένου σήμερα απουλικού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα F 3047 του Βερολίνου των μέσων του 4ου αι. π.Χ **(εικ. 176)**. Σε αυτήν ένας φαλακρός άνδρας, που κρατά οξυπύθμενο αμφορέα στο αριστερό του χέρι και ένα φρούτο ή αρτοειδές στο δεξί χέρι, το οποίο φαίνεται να έχει δαγκώσει, προσπαθεί να ξεφύγει από μια δύσμορφη γυναίκα που έχει απλωμένα τα χέρια της στο αριστερό δικό του με το αγγείο, σχεδόν όπως ο δαίμονας στο αγόρι στον αττικό χου. Θεωρείται πως αναπαριστά σκηνή αττικής κωμωδίας ενός κυνηγημένου από ηλικιωμένη γυναίκα ληστή ή ίσως έργου του Κρατίνου, στο οποίο ένας μεθυσμένος άνδρας επιχειρεί να διαφύγει από τη σύζυγό του. Bieber 1920, πίν. 86. Bieber 1961, 139-140 εικ. 510. Taplin 1994, 43-44 εικ. 8.

[837] Για τον μύθο του Κάδμου και του Δράκου βλ. Απολλ. *Βιβλ.* 3.4.1. Παυσ. 9.10.1, 5. Συγγενέστερη περίπτωση είναι η παράσταση του ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα της Ν. Υόρκης με αρ. ευρ. 1907.286.663. BAPD 207136. Ο Burkert συσχετίζει την παράσταση του χου με εκείνη της ερυθρόμορφης πελίκης 3317 του Βερολίνου, που βρέθηκε στη Βοιωτία, με τον Ηρακλή και τον δαίμονα Κήρα. (BAPD 32014), αλλά και με τις αττικές παραστάσεις του Ηρακλή με το Γήρας. Burkert 2011 (1972), 408 σημ. 19.

[838] Άλλωστε, στα Ανθεστήρια την ημέρα των Χοών διεξαγόταν αγώνας οινοποσίας βλ. σελ. 183. Για τα άπληστα σαγόνια στο δείπνο: Αισχ. *Φινεύς* αποσπ. 142 στο Αθ. *Δειπν.* 10.18 (421f*) καὶ ψευδόδειπνα πολλὰ μαργώσης γνάθου ἐρρυσίαζον στόματος ἐν πρώτῃ χαρᾷ.* Για ανάλογη ερμηνεία αρχαϊκού κορινθιακού πλαστικού αγγείου με καθιστό κωμαστή, ο οποίος κρατά έναν κρατήρα: Lissarrague 1990, 49 εικ. 30-31. Πρβλ. ακόμα την ερμηνεία για μια μορφή του καβιρικού σκύφου 3159 του Βερολίνου **(Η19)** παραπάνω σελ. 160-161. Για τον χιουμοριστικό συσχετισμό του γεύματος με τον πόλεμο βλ. Κιουρτσάκης 1985, 229-237.

αναρτημένοι τρεις χόες.[839] Πρόκειται για παρωδία του σχετικού με τα μήλα των Εσπερίδων άθλου του Ηρακλή. Στη θέση του ήρωα βρίσκεται ο σάτυρος, ο οποίος φέρει και τα διακριτικά του στοιχεία, ρόπαλο και δορά, ενώ τα μήλα αντικαθιστούν οι χόες. Εκτός από την πολυσυζητημένη και προφανή αναφορά στην αντιηρωική φύση του σατύρου, που για την παραγωγή χιούμορ αναλαμβάνει ηρωικό ρόλο, στην παράσταση γίνεται μάλλον ταυτόχρονα νύξη στις σατυροειδείς πτυχές του χαρακτήρα του Ηρακλή. Ένας τέτοιος ήρωας θα ήταν ικανός να παλέψει με δράκους και δαίμονες, προκειμένου να πιει κρασί, όχι φυσικά μόνο από έναν χου, αλλά από περισσότερους.[840] Η διακαής λαχτάρα για οινοποσία μπορεί να γίνει αιτία για την επίτευξη ενός επικίνδυνου και κοπιώδους άθλου. Ο κήπος των Εσπερίδων μετατρέπεται έτσι σε κήπο των Μέθυσων, ανακαλώντας κωμωδίες των μέσων του 5ου αι. π.Χ του Φερεκράτη, δημιουργού ουτοπικών φυσικών τοπίων, στα οποία έβρισκε κανείς ό,τι γεύμα επιθυμούσε ακόμα και ως καρπό πάνω σε κλαδιά δέντρων σαν τους χόες του αττικού αγγείου.[841]

Εκτός από σατύρους στην αττική εικονογραφία των χόων του τέλους του 5ου αι. π.Χ, κεντρικά πρόσωπα, είναι κυρίως παιδιά, συνήθως αγόρια. Εικονίζονται να παίζουν με παιχνίδια, άρματα και με τα κατοικίδιά τους σε ασυνήθιστες, χαριτωμένες συνθέσεις. Στον 95.53 της Βοστώνης, δύο στεφανωμένα γυμνά παιδικής ηλικίας αγόρια εικονίζονται σε αγώνα πυγμαχίας σε παλαίστρα, η οποία προσδιορίζεται από τους δύο κοντούς πεσσούς στις άκρες της παράστασης.[842] Η μικρή τους ηλικία και το γεγονός πως εικονίζονται στεφανωμένα θεωρήθηκαν ενδείξεις πως απεικονίζονται ως συμμετέχοντες «Λιμνομάχαι». Αυτοί ήταν κατά τον Ησύχιο παίδες που αγωνίζονταν στην πυγμαχία στο εν Λίμναι ιερό του Διονύσου, το οποίο έπαιζε σημαντικό ρόλο κατά την εορτή των Ανθεστηρίων. Παρεμφερής είναι η απεικόνιση πυγμαίων παλαιστών στο κέντρο της παράστασης του της β΄ όψης του στον καβιρικού σκύφου 3179 του Βερολίνου **(Η23 εικ. 177)**. Η διαφορά έγκειται στο ότι εκείνοι περιστοιχίζονται από ένα ζεύγος παγκρατιστών και έναν οπλιτοδρόμο. Αντί για πεσσούς, όπως στον αττικό χου, οι λοιποί αθλητές λειτουργούν ως προσδιοριστικά στοιχεία του τόπου, της παλαίστρας, όπου γίνονταν οι προπονήσεις.

Στο θραύσμα ενός ύστερου καβιρικού σκύφου του τελευταίου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ εικονίζεται κατά τομήν προς τα αριστερά στραμμένο ένα παιδί με υψωμένο το δεξί του χέρι **(Η79 εικ. 178)**. Η χωρίς γελοιογράφηση απόδοσή του, το εύσαρκο σώμα του και η στάση του φανερώνουν την επιρροή από την εικονογραφία των αττικών χόων, που σωστά διέκρινε η Braun. Ο παραλληλισμός του, ωστόσο, με την παράσταση του αττικού χου 14528 του ΕΑΜ του τέλους του 5ου αι. π.Χ, που εξετάστηκε παραπάνω δεν είναι ιδιαίτερα εύστοχος, καθώς το παιδί σηκώνει μεν το

[839] Με αρ. ευρ. 1873,0820.361 (E539). BAPD 209570. Buxton 2002 (1994), 291-292 εικ. 20. Steinhart 2004, 126 πίν. 48.2. Drühl 2008, 142-145 εικ. 31. Thompson 2008, 142 εικ. 4.9. Mitchell 2009, 32-33 εικ. 2. Walsh 2009, 238 εικ. 108. Lissarrague 2013, 33-34 εικ. 10. Wannagat 2015, 19-22 εικ. 10. Heinemann 2016, 355-358 εικ. 233.

[840] Η δριμεία οξυθυμία του Ηρακλή όταν παραλάμβανε λιγότερη ποσότητα φαγητού ή κρασιού από όση επιθυμούσε έφτανε μέχρι τον πολλαπλό φόνο. Αντικλ. *Νόστοι*, απόσπ. 140 F3. LIMC IV, Herakles, J. Boardman 1988, 817.

[841] Κωνσταντάκος 2022, 109.

[842] BAPD 3401. Van Hoorn 1951, 111 αρ. κατ. 368 εικ. 132. Neils, Oakley και Hart 2003, 252 αρ. κατ. 54.

δεξί του χέρι προς τα δεξιά, όμως, στραμμένο, προκειμένου να πλήξει τον δαίμονα με την πέτρα που κρατά. Πιο ταιριαστή και χρονικά εγγύτερη του είναι η παράσταση του χου του L75 του Λούβρου.[843] Σε αυτήν το αγόρι με υψωμένο το δεξί χέρι είναι στραμμένο προς τα αριστερά χαιρετίζοντας μια Νίκη.

Σημαντική είναι η ύπαρξη ζώων, ιδίως κατοικίδιων στην εικονογραφία των Ανθεστηρίων.[844] Σε αττικό ερυθρόμορφο χου των αρχών του 4ου αι. π.Χ εικονίζεται ένα αγόρι καβάλα σε κόκορα, απέναντι από τους οποίους κάθεται σε δίφρο ένα κορίτσι, που κρατά μπροστά από το πρόσωπό του σταφύλια.[845] Η εικόνα παρουσιάζει ομοιότητες ως προς τη δομή της με εκείνη της α' όψης των θραυσμάτων του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου **(εικ. 179)**. Σε αυτήν μία γυναικεία γελοιογραφημένη μορφή κάθεται σε κλισμό και παίζει διπλό αυλό σε έναν αγένειο αναβάτη γαϊδουριού ή μουλαριού μπροστά από τον οποίο στέκεται ένας αγένειος παίδας. Η ανάβαση σε ζώο και η παρουσία καθιστής γυναικείας μορφής είναι κοινή και στις δύο περιπτώσεις. Η τελευταία, μάλιστα, έχει και στις δύο παραστάσεις σηκωμένα τα χέρια στο ύψος του προσώπου για διαφορετικούς λόγους βέβαια, είναι, εντούτοις, εικονογραφικά συγγενείς.

Προς μία αίγα προτείνει το γλύκισμά (στρεπτό) του ένα αγόρι σε αττικό ερυθρόμορφο χου του τέλους του 5ου αι. π.Χ.[846] Ελάχιστα διαφέρει η εικόνα της β' όψης του καβιρικού σκύφου 99.534 της Βοστώνης, στην οποία ένας πυγμαίος προφέρει κρασί, το οποίο εννοείται πως θα βρίσκεται μέσα στο κεράς πόσεως, που προτείνει με τα δύο του χέρια, σε μία αντίκρυ του εικονιζόμενη αίγα **(εικ. 79)**. Ο πυγμαίος αντιστοιχεί και πάλι στον παίδα του χου και το κεράς πόσεως στο γλύκισμα, με το οποίο έχει το ίδιο μακρόστενο σχήμα. Από τον στεφανωμένο χου του απομακρύνει, αντίθετα, ένα παιδί μία αίγα σε σύγχρονο αττικό χου.[847] Συγγενική με τον καβιρικό σκύφο της Βοστώνης είναι και η ερυθρόμορφη παράσταση του αττικού χου 257 της Βόννης του 4ου αι. π.Χ, στην οποία ένα αγόρι με ανεμίζον ιμάτιο κερνάει κρασί από τον χου του σε μια πάπια. Το επίμηκες μοτίβο απαντάται και εδώ, πίσω από το ζώο αυτήν τη φορά ως άρτος, ένας οβελίας.[848]

Αίγα είναι η κεντρική μορφή της β' όψης του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου, στη ράχη της οποίας κάθεται ένα πουλί **(Η67 εικ. 13)**. Πίσω της ένας γελοιογραφημένος αγένειος. Εκατέρωθεν μια αποσπασματικά σωζόμενη γυναίκα και μια μαινάδα. Από δύο αττικούς χόες φαίνεται πως μεταφέρονται στοιχεία για τη σύνθεση της παράστασής του. Ο κώμος απαρτιζόμενος από παιδιά παρουσία αίγας είναι ένα θέμα κάποιες φορές πραγματευόμενο στην αγγειογραφία των αττικών χόων.[849] Μια από αυτές, σύγχρονη του καβιρικού σκύφου είναι και εκείνη του χου

[843] BAPD 16354. Van Hoorn 1951, 170 αρ. κατ. 834 εικ. 442b.
[844]Deubner 1932, 241. Van Hoorn 1951, 46-49.
[845] Φυλάσσεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Κωνσταντινούπολης με αρ. ευρ. 2493. BAPD 200620. Van Hoorn 1951, 133 αρ. κατ. 560 εικ. 348.
[846] Στη συλλογή του πανεπιστημίου Charles της Πράγας με αρ. ευρ. 60.38. BAPD 3228. Van Hoorn 1951, 177 αρ. κατ. 888 εικ. 299.
[847] Van Hoorn 1951, 154 αρ. κατ. 718 εικ. 298. BAPD 16107. Πραγματεύεται το ίδιο χιουμοριστικό θέμα με τον χου 14528 του ΕΑΜ και κατ' επέκταση με τον ερυθρόμορφο σκύφο του Βερολίνου V.I. 3413 **(E5)**, όπως αναλύθηκε παραπάνω.
[848] BAPD 12265. Van Hoorn 1951, 110 αρ. κατ. 362 εικ. 226.
[849] Βλ. και BAPD 16171. Van Hoorn 1951, 84 αρ. κατ. 194 εικ. 181.

1929.10-16.2 του Βρετανικού Μουσείου. Μια αίγα περιτριγυριζόμενη από νέους κατέχει το κέντρο της παράστασης. Πίσω της στέκονται δύο αγόρια κρατώντας ο ένας χου, ο άλλος κάνθαρο και ένα κλαδί. Στην παράσταση του καβιρικού σκύφου υπάρχει, όμως και η μαινάδα, που προσδίδει διονυσιακό χαρακτήρα στην παράσταση. Σε παρόμοια στάση εικονίζεται μαινάδα, ως καθοδηγητής ενός μικρού σατύρου, που κάθεται στη ράχη ενός ελαφιού, σε παράσταση του αττικού χου 3242 του Βερολίνου.[850]

Ένα πουλί στο έδαφος κυνηγάει ένα στρουμπουλό γυμνό αγόρι με περιάμματα στο σώμα έχοντας απλωμένα τα χέρια του προς αυτό σε αττικό ερυθρόμορφο χου του 4ου αι. π.Χ.[851] Στο αριστερό χέρι κρατά ένα δυσδιάγνωστο αντικείμενο ίσως κάποιο αρτοειδές έδεσμα. Το παιγνιώδες θήραμα τρέχει τρομαγμένο και με ανοιχτά τα φτερά προς την αντίθετη κατεύθυνση να σωθεί. Η εικόνα δεν διαφέρει σημαντικά από εκείνη της β' όψης του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου με παράσταση ενός καμπουρικού τέρατος που κυνηγά ένα πουλί ζωγραφισμένο, επίσης, στο έδαφος **(Η31 εικ. 160)**. Στη δεύτερη περίπτωση το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών εικονίζει τον κυνηγό με τρομακτική όψη, προκειμένου να επαυξήσει χιουμοριστικά την αίσθηση της απειλής, να παραμείνει στον παιδικό κόσμο χωρίς, ωστόσο, να απεικονίσει παιδί αλλά και να αποδώσει ένα πρωτόγονο και χωρίς όπλα κυνήγι σύμφωνο με τη ζωή των εφήβων.

Καθισμένο οκλαδόν εικονίζεται ένα αγόρι με ένα πουλί να στέκεται απέναντί του πάνω στο αριστερό του χέρι στον αττικό ερυθρόμορφο χου του 95.54 της Βοστώνης του 420 π.Χ περίπου.[852] Ο Van Hoorn θεώρησε, μάλιστα, πως το παιδί συζητά με το κατοικίδιό του, όπως συμβαίνει με τον ανακεκλιμένο και το πουλί που κάθεται στο δεξί ου χέρι της α' όψης βοιωτικού κανθάρου του Reading του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Ι5 εικ. 74)**.

Ο Van Hoorn σημείωσε την εκπόρευση της παράστασης της καβιρικής πυξίδας Van Branteghem **(Η85 εικ. 68α)**, η οποία είναι σήμερα χαμένη, από αττικά πρότυπα σχετικά με τα Ανθεστήρια.[853] Το θέμα, η τεχνοτροπία των μορφών της και η ύπαρξη του κεντρικού μοτίβου της στην ειδωλοπλαστική της Βοιωτίας και του Καβιρίου, όπως και η σχέση του με την εικονογραφία των Ανθεστηρίων, η οποία όπως φάνηκε επηρεάζει την καβιρική, καταδεικνύουν την αυθεντικότητα και τη συνακόλουθη ύπαρξή της. Η απόδοση στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα αναφέρθηκε και αναλύθηκε παραπάνω.

Το κεντρικό θέμα είναι το νικηφόρο άρμα μιας ιδιότυπης αρματοδροδρομίας.

---

[850] Για τον χου του Βρετανικού Μουσείου βλ. BAPD 220546. Deubner 1932, πίν. 9.1. Van Hoorn 1951, 148 αρ. κατ. 668 εικ. 300. Για εκείνον του Βερολίνου BAPD 275902. Van Hoorn 1951, 106 αρ. κατ. 339 εικ. 310. Lissarrague 2013, 123 εικ. 101.

[851] BAPD 16153. Van Hoorn 1951, 162 αρ. κατ. 775 εικ. 358. Ως φόβητρο θεώρησε ο Burkert πως λειτουργεί μία κρεμασμένη μάσκα σιληνού για ένα παιδί, το οποίο με ανοιχτά τα χέρια τρέχει προς αντίθετη κατεύθυνση σε αττικό ερυθρόμορφο χου του μουσείου Paolo Orsi των Συρακουσών με αρ. ευρ. 14941, όπως το πουλί σε εκείνον της Orléans. Ο Van Hoorn είχε, αντιθέτως, ερμηνεύσει τη στάση του ως χορευτική. BAPD 16008. Van Hoorn 1951, 182 αρ. κατ. 918 εικ. 84. Burkert 2011 (1972), 408 σημ. 19. Ένα αγόρι επιδεικνύει σε ένα άλλο μία δύσμορφη μάσκα σε αττικό ερυθρόμορφο χου του μουσείου της Ελευσίνας. Το τελευταίο μοιάζει να τρομάζει και να απομακρύνεται. Patera 2015, εικ. 7.

[852] BAPD 10230. Deubner 1932, 241-242 πίν. 31.1. Van Hoorn 1951, 111 αρ. κατ. 369.

[853] Pfuhl 1923, 717 πίν. 250 εικ. 617.

Ο ηνίοχος είναι ένα αγόρι και τη μικρών διαστάσεων άμαξα του σέρνουν δύο κατσίκες. Η ένταση του διεξαγόμενου αγώνα είναι πρόδηλη από τη σκυφτή προς τα εμπρός στάση του νέου, ο οποίος κρατά τα ηνία με δύναμη, ενώ οι κατσίκες τρέχουν προς τα δεξιά. Πρόκειται για τον νικητή, αφού πλαισιώνεται από Νίκες, η μία εκ των οποίων κρατά στεφάνι. Δύο στεφάνια, ένα στο κάθε του χέρι, κρατά ένας Έρωτας. Στο Καβίριο βρέθηκαν δύο πήλινα συμπλέγματα αγοριού σε συνωρίδα με κατσίκες, που χρονολογούνται στην ελληνιστική περίοδο.[854] Το αρχαιότερο βοιωτικό παράλληλο είναι το πήλινο σύμπλεγμα του Μονάχου D 255 **(ΙΓ62)**, που τοποθετείται χρονικά στο α' μισό του 5ου αι. π.Χ και απεικονίζει ένα αγόρι σε πιο ήρεμη στιγμή, γερμένο προς τα αριστερά, έχοντας το δεξί του χέρι ανασηκωμένο σε στάση χαιρετισμού, ενώ το αριστερό θα κρατούσε χαλαρά τα ηνία, να κάθεται σε συνωρίδα με ζευγμένες κατσίκες.[855] Εδώ η στάση και ο χαιρετισμός αποπνέουν τη σιγουριά του νικητή και επομένως η απόδοση θα πρέπει να δηλώνει τη στιγμή μετά τη λήξη του αγώνα. Σε τάφο αγοριού των μέσων του 4ου αι. π.Χ, βρέθηκαν μεταξύ άλλων δύο σχεδόν όμοια πήλινα συμπλέγματα ενός αγοριού πάνω σε άμαξα, την οποία σέρνουν μία κατσίκα και ένα κριάρι **(ΙΓ57 εικ. 180)**.[856] Οι οπές στο ένα σωζόμενο χέρι εκάστου μαρτυρούν πως και οι δύο θα κρατούσαν τα ηνία. Τον αέρα του νικητή δίνει η ανεμίζουσα χλαμύδα, ενώ το στεφάνι που κοσμεί στη μία περίπτωση το κεφάλι του ενός επιβεβαιώνει τη νικητήρια για αυτόν έκβαση του αγώνα. Ο άλλος νέος φορά πόλο, ο οποίος εξάρει, επίσης, τον νεαρό, τοποθετώντας τον σε ένα ανώτερο από τον μέσο όρο επίπεδο.

Κατ' επανάληψη εικονογραφημένη είναι η σκηνή αγοριού και συνωρίδας με δύο κατσίκες και στους αττικούς ερυθρόμορφους χόες του 5ου και του 4ου αι. π.Χ.[857] Το αγόρι κρατά συνήθως το κέντρον στο ένα του χέρι, στο άλλο τα ηνία και στο κεφάλι φορά στεφάνι ή ταινία, ενώ οι κατσίκες αποδίδονται σχεδόν πάντα καλπάζουσες. Κάποιες φορές εικονίζεται ακόμα ένα αγόρι προπορευόμενο της άμαξας, το οποίο προτρέπει τον ηνίοχο ή τα ζώα να συνεχίσουν την πορεία τους ή να την σταματήσουν. Το αναβιβασμένο στον δίφρο του άρματος αγόρι νοείται ως ένας

---

[854] ΚΗ V, 137, 182 αρ. κατ. 372, 373. Τα ένα φυλάσσεται στο ΕΑΜ με αρ. ευρ. 10386. Πάνω στο ειδώλιο σώζονται ίχνη καύσης και στο εσωτερικό του, σύμφωνα με τις αναλύσεις της συντηρήτριας του ΕΑΜ κ. Ι. Ντάλλα, χώμα με ίχνη οστών, που φέρουν, επίσης, ίχνη καύσης, γεγονός που υποδηλώνει πως το ειδώλιο ρίχτηκε ως προσφορά μέσα στη θυσιαστήρια φωτιά. Το άλλο βρίσκεται μουσείο της Θήβας με αρ. ευρ. Τ 732. Την ίδια εποχή χρονολογείται και το βοιωτικό πήλινο της συλλογής του μουσείου Martin-von-Wagner με αρ. ευρ. HA 1688. Schmidt 1994, 82 αρ. κατ. 112 πίν. 21. 112. Και άλλα ελληνιστικά παραδείγματα βλ. Winter III2 1903, 304.6.

[855] Παρεμφερές πήλινο βοιωτικό σύμπλεγμα: Winter III2 1903, 304. 1.

[856] Παρότι στον χρολογηθέντα στα μέσα του 4ου αι. π.Χ τάφο βρέθηκαν και ερυθρόμορφα αγγεία τα δύο ειδώλια θεωρήθηκαν ελληνιστικά (τέλος 4ου με αρχές 3ου αι. π.Χ). Διαφέρουν, πάντως, σημαντικά από τα ελληνιστικά αντίστοιχά τους. Ίσως η χρονολόγησή τους να είναι υστεροκλασική. Ενδεικτικό είναι πως σε άλλες δημοσιεύσεις χρονολογούνται σύμφωνα με τον τάφο και σε άλλες στην ελληνιστική εποχή. Βλαχόπουλος 2008, 245 εικ. 400. Αραβαντινός 2010, 326-327.

[857] Θραύσμα χου 326 του μουσείου Allard Pierson στο Άμστερνταμ βλ. BAPD 16293. Van Hoorn 1951, αρ. κατ. 3 εικ. 303. Ο χους KAB103A του μουσείου Ερμιτάζ στην Αγία Πετρούπολη BAPD 10228. Van Hoorn 1951, 136 αρ. κατ. 580, εικ. 256. Schmidt 2005, 209 εικ. 113. Ο χους 1944 του Εθνικού Μουσείου Κοπεγχάγης BAPD 9611.CVA Copenhagen, National Museum 4, Blinkenberg και Friis Johansen. 1931, 122, πίν. 158.2. Ο χους CA16 (L76) του Μουσείου του Λούβρου στο Παρίσι BAPD 15571. Van Hoorn 1951, 170 αρ. κατ. 835 εικ. 451a-b. Και εκείνος του Μουσείου της Χαλκίδας με αρ. κατ. 1037. Χατζηδημητρίου 1999, 163-177 πίν. 26-29.

λιλιπούτειος αρματοδρόμος. Ένας μικρόσωμος ηνίοχος δεν θα μπορούσε, όμως, να ελέγξει την ορμή ενός κανονικού άρματος, το οποίο θα έσερναν άλογα. Κατάλληλο αντίστοιχό του είναι οι κατσίκες, οι οποίες είναι πολύ πιθανό να μην αποτελούν αποκύημα της φαντασίας του αγγειογράφου, όπως συμβαίνει με άλλες σκηνές συνωρίδων με άλλα τετράποδα αντί των αλόγων.[858] Ζευγμένες κατσίκες σε άρμα προς τέρψιν των μικρών παιδιών απαντούν στη ρωμαϊκή περίοδο, ενώ είναι γνωστές από ιστορικές φωτογραφίες πως υπήρξαν στην πραγματικότητα σε άλλες χώρες της σύγχρονης εποχής.[859] Παλαιότερη είναι η μορφή του βεδικού θεού της βοσκής Pushan, ο οποίος αποτελεί το αρχαίο ινδικό αντίστοιχο του Πανός και του Ερμή, πάνω σε άρμα που σέρνουν κατσίκες.[860]

Μια χαριτωμένη μικρογραφία της ηρωικής απαρτισμένης από άλογα συνωρίδας αποτελούσε, ενδεχομένως, η άμαξα με κατσίκες όλων των ανωτέρω παραστάσεων και ειδωλίων, η οποία μπορεί να αναφέρεται σε μια πραγματική, αρχαία, διασκεδαστική απομίμηση των αρματοδρομιών για ενήλικες. Οι παραπάνω σημειωθέντες αττικοί χόες, που φέρουν ανάλογες παραστάσεις έχουν ύψος μικρότερο των 15 εκ. και άρα σχετίζονται σίγουρα με τα Ανθεστήρια.[861] Δεν αποκλείεται, λοιπόν, κατά τη διάρκεια της γιορτής να διεξάγονταν αρματοδρομίες για παιδιά, το ίδιο και στη Βοιωτία και στο Καβίριο της Θήβας.[862] Υπέρ της υπόθεσης συνηγορεί το

---

[858] Όπως στον χου 1736 του ΕΑΜ, στον οποίο εικονίζονται δύο Έρωτες. Ο ένας ανεβαίνει στον δίφρο της στατικής ακόμα συνωρίδας, στην οποία είναι δεμένα δύο ελάφια και ο άλλος στέκεται μπροστά αυτά χαϊδεύοντας ή κρατώντας τη μουσούδα του ενός. Van Hoorn 1951, 68 αρ. κατ. 69 εικ. 308. Deubner 1932, 241 πίν. 32.3. Schmidt 2005, 203 εικ. 105. BAPD 1290. Για την άποψη πως αυτές οι συνωρίδες ανήκουν στη σφαίρα του φανταστικού: Deubner 1932, 241. Steinhart 2004, 82.

[859] Σε άρμα που σέρνει κριάρι εικονίζεται ως παιδί ο ρωμαίος Μάρκος Κορνήλιος Στάτιος που πέθανε σε μικρή ηλικία, στη μία μακρά πλευρά της μαρμάρινης σαρκοφάγου που φυλάσσεται στο Λούβρο (MA 659) και χρονολογείται στον 2ο αι. π.Χ. Huskinskon, J. 1996. *Roman children's sarcophagi: their decoration and its social significance*, Oxford, 11 αρ. κατ. 1.13, πίν. ΙΙ.1. Στους δρόμους της Νέας Υόρκης, του Σαν Ντιέγκο της Καλιφόρνια και του Παρισιού των αρχών του 20ου αιώνα τριγυρνούσαν πλανόδιοι με κάρο, που έσερνε κατσίκα, προσφέροντας με αυτό μια βόλτα σε παιδιά έναντι μικρού αντιτίμου. Πάνω στο κάρο τα έβγαζαν ακόμα φωτογραφία, ενώ εκείνα κρατούσαν τα ηνία, μιμούμενα τους οδηγούς κανονικής άμαξας. Αυτά τα κάρα εμφανίζονταν ακόμα σε παρελάσεις ως χαριτωμένες απομιμήσεις των φτιαγμένων για ενηλίκους με άλογα. Το διασκεδαστικό αυτό φαινόμενο έπαυσε στο τέλος της δεκαετίας του ΄30. LaBounty, W. "Goat Cart Men: A Closer Look", (https://opensfhistory.org/news/2017/03/26/goat-cart-men-a-closer-look).

[860] Borgaeud 1988, 182.

[861] Hamilton 1992, 84-88. Βέβαια, αττικός χους ύψος 21 εκ. με αλληγορική παράσταση εφηβικής μύησης σχετίστηκε, επίσης, με τα Ανθεστήρια, οπότε το ύψος δεν είναι το μόνο κριτήριο για τον συσχετισμό τους με τα Ανθεστήρια. Τζάχου-Αλεξανδρή 1997.

[862] Σύμφωνα με τη Χατζηδημητρίου οι παραστάσεις αμαξών, τις οποίες σέρνουν κατσίκες ή άλλα κατοικίδια απηχούν πραγματικές αρματοδρομίες, που θα λάμβαναν χώρα τη δεύτερη μέρα των Ανθεστηρίων, τη μέρα των Χοών, ή σκηνές πομπών με άμαξες, που θα διεξάγονταν την ίδια μέρα. Χατζηδημητρίου 1999, 170. Είναι εύλογο ενδεχόμενο στο Καβίριο να διεξάγονταν αγώνες αρματοδρομίας προς τιμήν του Καβίρου, στις οποίες θα συμμετείχαν νέοι. Σε όστρακα καβιρικού σκύφου του τέλους του 4ου αι. π.Χ εικονίζεται αρματοδρόμος, του οποίου το άρμα σέρνουν άλογα – πιθανόν τέσσερα-. Σε άλλο σύγχρονο καβιρικό όστρακο σώζεται ο τροχός από αγωνιστικό άρμα. Χάλκινος τροχός βρέθηκε στο ιερό με αφιέρωση του Ζήνωνα και του Πύρριππα στον Κάβιρο (;) και στον Παίδα, ο οποίος χρονολογείται μεταξύ του 5ου αι. π.Χ και του 4ο αι. π.Χ και πιθανολογείται πως πρόκειται για ανάθημα νέων που κέρδισαν σε αρματοδρομία. Φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. 1902,0916.1. ΚΗ Ι, 41 αρ. κατ. 46. Στο Καβίριο βρέθηκαν και αττικά αγγεία με παραστάσεις αρματοδρομίας ακόμα και με αγώνα αποβατικό. Για τα θραύσματα καβιρικών σκύφων βλ. ΚΗ IV, 45-46 αρ. κατ.112 και 113 πίν. 7.8 και 7.11. Φυλάσσονται και τα δύο στο Μουσείο της Θήβας με αρ. ευρ. για το πρώτο: Κ 489+504+603 **(Η81 εικ. 98)**, για το δεύτερο: Κ 803. Βλ και Bedigan 2008, αρ. κατ.

ότι δεν υπάρχει μέχρι στιγμής παράσταση, στην οποία να οδηγεί το άρμα κορίτσι, μόνο αγόρια, όπως στις κανονικές αρματοδρομίες.[863]

Η εορταστική πομπή που συνοδεύει ένα άρμα είναι ακόμα ένα θέμα που επιχωριάζει και στις δύο εικονογραφικές ομάδες. Το εργαστήριο του Z. των Μυστών απέδωσε μία χιουμοριστική εκδοχή του στον μεγάλων διαστάσεων (24 εκ.) καβιρικό σκύφο 424 του ΕΑΜ με ένα γελοιογραφημένο ζευγάρι **(Η2 εικ. 181)**. Η ταύτισή του είναι δύσκολο να διαπιστωθεί με ασφάλεια, καθώς καμία μορφή από τις δύο δεν φέρει διακριτικά αντικείμενα. Οι εικονογραφικές αντιστοιχίες με κατωιταλιώτικα αγγεία του 4ου αι. π.Χ που θα επισημανθούν, υποδεικνύουν πως πρόκειται για ένα από τα όψιμα έργα του εργαστηρίου, του α' ή και του β' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. Σε συνωρίδα που σέρνουν δύο ιθυφαλλικοί ημίονοι κάθονται κοιτώντας ο ένας τον άλλον. Αυτούς περιβάλλει μία εορταστική πομπή, οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες στην οποία φορούν τις χαρακτηριστικές ταινίες των μυστών. Από πίσω με το ένα πόδι πάνω στη συνωρίδα εικονίζεται ένας μακροφαλλικός και δύσμορφος άνδρας, που κρατά ράβδο και φορά μόνο ένα ιματίδιο περασμένο πίσω από την πλάτη του. Μπροστά από το άρμα πορεύονται ένας ηλικιωμένος παχύς άνδρας, ο οποίος κρατά βακτηρία, φέροντας στους ώμους του έναν νέο που παίζει διπλό αυλό. Και οι δύο φορούν την ταινία στο κεφάλι. Την πομπή οδηγεί ένας ορχούμενος τον «Περσικόν» πιθανόν με ανατολίτικο σκούφο και ανατολική περιβολή και ταινία «των μυστών» δεμένη σε κάθε χέρι.

Γεμάτη διονυσιακά στοιχεία, τα οποία συνίστανται στην ιθυφαλλία των δύο ημίονων, την καβαλαρία των ανδρικών μορφών και την παρουσία του ανατολίτη χορευτή, είναι η παράσταση. Ιθυφαλλικοί είναι οι δύο γάιδαροι στη συνωρίδα του Διονύσου στον δίγλωσσο κωδωνόσχημο κρατήρα του Βερολίνου **(Ε12 εικ. 146)**. Με αυτόν τον τρόπο εικονίζεται σχεδόν πάντα το μουλάρι ή γαϊδούρι που κουβαλά τον Ήφαιστο σε παραστάσεις επιστροφής του στον Όλυμπο, στις οποίες περιβάλλεται από σατύρους. Ήδη από το τέλος του 6ου αι. π.Χ και τη μελανόμορφη αγγειογραφία σάτυροι φέρουν μαινάδες στους ώμους τους σχηματίζοντας το μοτίβο της καβαλαρίας.[864] Σε διονυσιακό περιβάλλον τοποθετείται πολλές φορές ο Περσικός χορός, όπως στον ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα 1387 του ΕΑΜ από τη Δόμβραινα Βοιωτίας, στον οποίο ο Διόνυσος μαζί με έναν σάτυρο, που παίζει διπλό

---

201 και 187. Τέθριππο άρμα, το οποίο οδηγά ηνίοχος με ποδήρη χιτώνα εικονίζεται σε θραύσμα μελανόμορφου ανοιχτού αγγείου αττικής παραγωγής που βρέθηκε στο Καβίριο της Θήβας: ΚΗ Ι, 83 πίν. 38.14. Bedigan 2008, αρ. κατ. 567. Αποβατικός αγώνας εικονίζεται στον αττικό χου ή κατά άλλους πελίκη του 4ου αι. π.Χ (ΕΑΜ 10424) που επίσης βρέθηκε στο ίδιο μέρος: ΚΗ Ι, 86-87 εικ. 2. πίν. 22.1. Van Horn 1951, 69 αρ. κατ. 79. Bedigan 2008, αρ. κατ. 684. Αποβατικοί αγώνες διεξάγονταν μόνο στη Βοιωτία και στην Αθήνα σύμφωνα με τον Αρποκρατίωνα. Ακόμα μία σκηνή αποβατικού αγώνα εικονίζεται σε βοιωτικό κάνθαρο με τεχνική λευκό επί μαύρου. Sabetai & Avronidaki 2019, 319-320 εικ. 17, 19 αρ. κατ. C1. Για τον Αρποκρατίωνα βλ. αυτόθι, 337 σημ. 149.

[863] Αντίθετα, σε παραστάσεις αττικών ερυθρόμορφων χοών, στις οποίες αποδίδεται άλλο παιχνίδι, εκείνο με τον συρόμενο τροχό (*cart*), εικονίζεται να διασκεδάζει με αυτό κορίτσι. Η απεικόνιση κοριτσιών στους χόες είναι σπάνια. Στον χου 1931.56 του Μουσείου Τέχνης του Worcester της Μασαχουσέτης: Van Hoorn 1951, αρ. κατ. 994 εικ. 272. Neils, Oakley και Hart 2003, 280 αρ. κατ. 92. BAPD 16277. Στον 1966.879 του Μουσείου Ashmolean της Οξφόρδης: Van Hoorn 1951, αρ. κατ. 803 εικ. 271. BAPD 16273.

[864] Hedreen 1992, 140-143.

αυλό, τον παρακολουθούν.[865]

Η κρατούσα ερμηνεία για την παράσταση είναι πως αναφέρεται σε εορταστική πομπή ιερού γάμου ή αποτελεί μια παρωδία της εκτελεσμένη από ιερείς ή μύστες.[866] Η πιθανότητα απεικόνισης γάμου θνητών θα πρέπει να αποκλειστεί καθώς μοτίβα που απαρέγκλιτα συνοδεύουν τέτοιες πομπές λείπουν, όπως ο δαδούχος, το νυφικό στέμμα στο κεφάλι της νύφης, δώρα στους νεόνυμφους, ο Έρωτας ή ο γονιός στη θύρα του οίκου.[867] Απεναντίας, θέματα που απαντούν στις διονυσιακές γαμήλιες ενώσεις επαναλαμβάνονται και εδώ. Πρώτα από όλα, το γεγονός πως πρόκειται για ερωτικό ζευγάρι είναι φανερό το διασταυρούμενο βλέμμα τους. Το ίδιο συμβαίνει και με τον Μίτο και την Κράτεια στον καβιρικό σκύφο 10426 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125)**, αλλά και στον Διόνυσο με την Αριάδνη του αττικού ερυθρόμορφου κρατήρα της Κοπεγχάγης του 4ου αι. π.Χ, όπως και στο ζευγάρι σατύρου-μαινάδας που στέκεται δίπλα.[868] Το τύμπανο που κρατά η γυναίκα πάνω στη συνωρίδα, σηκώνει στο ύψος του κεφαλιού και η Αριάδνη στον κρατήρα. Το θεϊκό ζευγάρι δεν κάθεται πάνω σε άρμα, αλλά σε βωμό. Σε επαρχιακού τύπου κάρο που τραβά ένας ηθοποιός/παπποσιληνός κάθεται ο Διόνυσος και μια γυναίκα που ταυτίζεται με την Αριάδνη **(εικ. 182)** σε ποσειδωνικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα, που αποδίδεται στον Πύθωνα (γ' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ).[869] Το εορταστικό της πομπής υποδηλώνεται από την πληθώρα στεφανιών και ταινιών που κοσμούν τις μορφές και το ίδιο το κάρο, θυμίζοντας τις ταινίες στα κεφάλια και τα χέρια των μορφών του καβιρικού σκύφου. Η εικόνα θεωρείται πως απηχεί κάποια διονυσιακή εορτή, κατά την οποία τα αγάλματα του θείου ζεύγους θα περιφέρονταν εκτός ιερού. Στον λευκανικό ερυθρόμορφο ελικωτό κρατήρα του 380-360 π.Χ του Ζ. της Κρέουσας ο Διόνυσος και η Αριάδνη εξαίρονται και πάλι ευρισκόμενοι αυτήν τη φορά μέσα σε σπηλιά.[870] Η τελευταία, αντί για τύμπανο, κρατά ένα στεφάνι, το οποίο τοποθετεί στο κεφάλι του συζύγου της. Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία ενός σατύρου, ο οποίος φέρει στους ώμους του μία μαινάδα, που παίζει διπλό αυλό, όπως συμβαίνει με τις δύο μορφές που προπορεύονται της συνωρίδας στην καβιρική παράσταση.

Ο καβιρικός σκύφος παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με τον αττικό ερυθρόμορφο χου 24.97.34 της Ν. Υόρκης των μέσων του 5ου αι. π.Χ, στον οποίο ο Διόνυσος, που κρατά κάνθαρο και θύρσο, είναι καθισμένος σε κλισμό πάνω σε άρμα.

---

[865] Το αγγείο θεωρούταν βοιωτικό. Η Αβρονιδάκη το κατέταξε στα κορινθιακά. Αβρονιδάκη 2007, 146 πίν. 84. Γαρέζου 2012, 336-337 εικ. 2. BAPD 30210.

[866] Lapalus 1935, 17-22 εικ. 3. Ghiron-Bistagne 1976, 221-223 εικ. 76-77, όπου η παράσταση ταυτίστηκε με τον ιερό γάμο της Ήρας και του Δία, συνδεόμενη με τα Δαίδαλα, βοιωτική εορτή προς τιμήν της συμφιλίωσης του θείου ζεύγους Παυσ, 9.3.2-8. Την άποψη αποδέχτηκε με επιφύλαξη ο Walsh 2009, 116 εικ. 29. Με ιερό γάμο ταυτίστηκε και από τους: ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 289. Daumas 1998, 65-66 εικ. 1. Η τελευταία συσχέτισε την απεικονιζόμενη γαμήλια τελετή με κομβικό σημείο των διαβατήριων τελετών. Mitchell 2009, 268-269 εικ. 138. Από άλλους ερμηνεύτηκε ως απεικόνιση εορταστικής πομπής. ΚΗ I, 108 Μ6 πίν.33.1 (πομπή μυημένων). Schachter 1986, 100 σημ. 2 (πομπή προς το ιερό). Loucas-Durie 1992, 113-115 παραλληλίστηκε με την περιγραφόμενη σε επιγραφή εορτή για τα μυστήρια της Ανδανίας. Γάμος απλών, γελοιογραφημένων θνητών: Lorimer 1903, 137 εικ. 3.

[867] Για μια βοιωτική παράσταση γάμου βλ. και παρακάτω σελ. 214.

[868] Με αρ. ευρ. CHRVIII291. BAPD 260068.

[869] Κάποτε στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης με αρ. ευρ. 1989.11.4. Green 1994, 93 εικ. 4.4

[870] Στο Μουσείο Τεχνών του Τολέδο, αρ. ευρ. 1981.110. Trendall 1967 III, 66 αρ. κατ. C 22 πίν. VII.

Αυτό σέρνουν ημίονοι ή όνοι, των οποίων το σώμα δεν αποδίδεται ολόκληρο.[871] Το γεγονός πως κάθεται σε κλισμό αποτελεί ισχυρή ένδειξη πως ο ζωγράφος ήθελε να απεικονίσει το άγαλμα του θεού. Αυτόν περιβάλλει μια πομπή που απαρτίζεται από παιδιά, δύο εκ των οποίων είναι ιματιοφόρα. Ένα από αυτά πρόκειται να ανέλθει ή να βοηθήσει στην αναβίβαση στο άρμα το άλλο ιματιοφόρο παιδί που είναι πεζό και στο οποίο δίνει το χέρι. Η στάση του με το ένα ανεβασμένο πόδι πάνω στο άρμα και άλλο κάτω από αυτό είναι σχεδόν ίδια με της τελευταίας μορφής της πομπής του καβιρικού σκύφου. Πίσω από το άρμα τρία γυμνά αγόρια κρατούν έναν κορυμβοφόρο στύλο, που κατά τον Τιβέριο αποτελούσε ένα ανεικονικό διονυσιακό είδωλο.[872] Η ιδιαιτερότητα της εορταστικής πομπής έγκειται στη σύνθεσή της από παιδιά και συγγενεύει με εκείνη του καβιρικού σκύφου, στην οποία οι συμμετέχοντες είναι πυγμαίοι. Η ιδιοτυπία αυτή πρέπει να έχει παρωδιακό χαρακτήρα και στις δύο περιπτώσεις.

Δύο φαλακροί σάτυροι σε καβαλαρία εικονίζονται στην α' όψη του αδημοσίευτου απουλικού ερυθρόμορφου χου ιδιωτικής συλλογής του ρυθμού Gnathia του 4ου αι. π.Χ, ύψους 13,7 εκ. **(εικ. 183)**.[873] Εντυπωσιακή είναι η ομοιότητά τους με το αντίστοιχο εικονογραφικό σχήμα του καβιρικού σκύφου. Η βακτηρία που κρατά ο φέρων στους ώμους του τον άλλον σάτυρο αποτελεί μοναδικό συγγενικό παράδειγμα. Ο φερόμενος αντί για διπλό αυλό κρατά κλαδί, ένα εορταστικό συμφραζόμενο. Χιουμοριστική είναι και σε αυτήν την περίπτωση η διάθεση του αγγειογράφου, καθώς σε αντιδιαστολή προς άλλους χόες, η πίσω όψη κοσμείται με παράσταση και μάλιστα, ενός θαλάσσιου δράκου. Η σχέση του με τη Βοιωτία δεν φαίνεται μόνο από την ομοιότητα με το σχήμα καβαλαρίας με το καβιρικό αγγείο, αλλά και από τη συνάφειά του με έναν μελανόμορφο σκύφο στο μουσείο του Σχηματαρίου του τέλους του 6ου αι. π.Χ **(εικ. 184)**. Στη μία όψη του εικονίζεται ιππέας και στην άλλη ένα θαλάσσιο ον με κητώδες σώμα αλλά με πρόσωπο και τα δύο μπροστινά πόδια του αλόγου, μια τερατώδης δηλαδή παραλλαγή του ιππόκαμπου.[874] Αν αναλογιστεί, μάλιστα, κανείς πως οι σάτυροι, εφόσον είναι αλογόμορφοι, αντικαθιστούν χιουμοριστικά τα άλογα σε άρμα που οδηγός είναι πάλι σάτυρος στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία, λειτουργώντας ως οπτικό παίγνιο, αντιλαμβάνεται την αστεία αντιστοιχία που υποδηλώνεται στο σχήμα της καβαλαρίας μεταξύ δύο σατύρων στον απουλικό χου, η

[871] Ο Τιβέριος σημειώνει πως πρόκειται για συνωρίδα. Τιβέριος 2016, 613. Για το αγγείο βλ και Deubner 1932, 104-110 πίν. 11.3.4. Bieber 1961, 52 εικ. 218. Ghiron-Bistagne 1976, 224 εικ. 79 όπου η παράσταση ερμηνεύτηκε ως μίμηση από τα παιδιά της ιερογαμίας που τελούνταν κατά τα Ανθεστήρια μεταξύ του Διονύσου και της βασίλιννας, με την οποία ταυτίστηκε η ιματιοφόρα πεζή μορφή. Την ταύτιση διατήρησε και ο Steinhart 2004, 88 πίν. 30.3-4 και ο Beazley: BAPD 4091. Για το ανδρικό φύλο της μορφής: Neils, Oakley και Hart 2003, 287 αρ. κατ. 100. Τιβέριος 2016, 614 σημ. 21.

[872] Τιβέριος 2016, 617.

[873] Το αγγείο εξετάζεται σε περίπτωση που είναι αυθεντικό. Μάλλον πρόκειται για τέτοιο, όπως φαίνεται από τη δύσκολα εντοπιζόμενη εικονογραφική παράδοση που ακολουθεί.

[874] Από τις ανασκαφές του 1976 στον αερολιμένα της Τανάγρας. Τάφος 10/Ε (αντικείμενο 87). Υβριδικό κήτος με θαλάσσιο σώμα και κεφάλι λιονταριού εικονίζεται και σε μελανόμορφο σκύφο, που βρέθηκε σε τάφο της Ριτσώνας **(εικ. 185)**. Στην πίσω όψη καλπάζει ένα άλογο. Ure 1927, 68 αρ. κατ. 26.91 τάφος 9 πίν. XXI. Σε παραλλαγή του σχήματος ένας Τρίτωνας αντικαθιστά το θαλάσσιο κήτος στη μία όψη και στην άλλη εικονίζεται και πάλι ιππέας σε μελανόμορφη μικρογραφική κύλικα που βρέθηκε σε τάφο της Ιαλυσού. Clara Rhodos IV, 34-35 αρ. κατ. 3 εικ. 18 τάφ. V.3.

οποία μπορεί να παραπέμπει σε ιππέα.[875]

Συμπερασματικά, ο καβιρικός σκύφος 424 του ΕΑΜ **(Η2)** εικονίζει κάποια διονυσιακή γαμήλια πομπή με παρωδιακό χαρακτήρα. Ο λατρευτικός χαρακτήρας είναι έκδηλος από τις ταινίες, με τις οποίες είναι στολισμένοι οι συμμετέχοντες. Η έλλειψη, ωστόσο, των αναγνωριστικών για την ταυτότητά τους αντικειμένων τους τοποθετεί, παρά τα υπόλοιπα μοτίβα που συνοδεύουν τον Διόνυσο, στον κόσμο των θνητών. Μόνο η γυναίκα κρατά τύμπανο, γεγονός, που βάσει των υπόλοιπων συμφραζόμενων της παράστασης, την εντάσσει στη διονυσιακή σφαίρα, καθώς τύμπανα κρατούν οι μαινάδες και ενίοτε η Αριάδνη.[876] Συνεπώς, είναι δυνατόν να υποστηριχθεί πως οι φερόμενοι σε συνωρίδα υποδύονται ένα θεϊκό ζευγάρι ακολουθούμενο από τη συνήθη πομπή του.

Σημαντική είναι η ομοιότητα ως προς το θέμα της σε περίγραμμα παράστασης του καβιρικού σκύφου του Βερολίνου **(Η38 εικ. 45)** και ενός σύγχρονου αττικού χου του Ζ. της Ερέτριας με αλληγορική παράσταση εφηβικής μύησης κατά τη διάρκεια διονυσιακής τελετής. Για αυτή θα γίνει λόγος παρακάτω.

Η επαναλαμβανόμενη εικονογράφηση του ίδιου αγγείου, με εκείνο το οποίο φέρει την παράσταση, δηλαδή η εικόνα του χου πάνω στον χου, είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των αττικών χοών. Το εμβληματικό αγγείο της εορτής συνιστά αναπόσπαστο σχεδόν στοιχείο στην εν λόγω εικονογραφία. Το φαινόμενο απαντά, πιο σπάνια βέβαια, σε κάποιους καβιρικούς σκύφους ή σε σκύφους που σχετίζονται με το Καβίριο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η α' όψη του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 69α)**, στην οποία μια γελοιογραφημένη γυναίκα κρατά στο υψωμένο δεξί της χέρι έναν καβιρικό σκύφο, ως ανάθημα προφανώς στον ανακεκλιμένο Κάβιρο. Εντυπωσιακό είναι πως αποδίδονται ακόμα και οι χαρακτηριστικές άκανθες των στρογγυλών του λαβών τους. Παρά το γεγονός πως ο σκύφος G249 της Οξφόρδης διαφοροποιείται από όλους τους άλλους σωζόμενους καβιρικούς -αφενός από το τις λαβές του, οι οποίες είναι οριζόντιες, όπως των συμβατικών σκύφων, χωρίς ακάνθους και αφετέρου από το μαύρο γάνωμα, το οποίο καλύπτει σχεδόν όλο το αγγείο, εκτός από μία εδαφόχρωμη ταινία πάνω από τη βάση και το βάθος της παράστασης- εικονίζεται πάνω σε αυτόν ένας καβιρικός με στρογγυλές λαβές **(Η12 εικ. 194)**. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, είναι μελαμβαφής με εγχάρακτα απροσδιόριστα μοτίβα. Στον σκύφο 442 του ΕΑΜ εικονίζονται εννέα σκύφοι σαν εκείνον που φέρει την παράσταση με οριζόντιες λαβές, ως προϊόντα παραγωγής ενός «διονυσιακού» εργαστηρίου κεραμικής **(Δ6 εικ. 76)**. Το κοινό αυτό χαρακτηριστικό σκύφων-χόων μαρτυρά την τελετουργική τους σημασία. Ανάλογο παράδειγμα διονυσιακών εορταστικών-τελετουργικών αγγείων, τα οποία έφεραν παραστάσεις με τα ίδια είναι οι «ληναϊκές» στάμνοι.

Όπως γενικά εικάζεται, οι συμμετέχοντες στον αγώνα οινοποσίας των Ανθεστηρίων δεν θα έπιναν κρασί κατευθείαν από τον χου αλλά από ένα αγγείο πόσεως, σκύφο ή κύλικα, στο οποίο θα έριχναν το κρασί που θα περιείχε ο χους.[877] Ο

[875] Lissarrague 2013, 179-181 εικ. 151-152.
[876] Ένα πήλινο ειδώλιο δύσμορφης πεπλοφόρου που κρατά τύμπανο βρέθηκε στην Ελευσίνα. Winter III2 1903, 436 αρ. κατ. 5.
[877] Deubner 1932, 98. Πρβλ. την παράσταση χου του Ζ. της Ερέτριας: Τζάχου-Αλεξανδρή 1997, 485.

χους ήταν το κατά έθιμο έμβλημα της απομονωμένης πόσης. Στα συμπόσια ο οινοχόος ήταν κανονικά ένας. Ένας είναι ο οινόχοος Παίδας στο Καβίριο. Η ατομικότητα στην εορταστική πόση δια της χρήσης ενός ξεχωριστού για τον καθένα χου αποσκοπούσε πιθανόν στο να τον καταστήσει έμμεσα «οινοχόο», έναν μικρό Γανυμήδη. Για τον διαβατήριο ρόλο του οινοχοούντος θα γίνει λόγος παρακάτω. Τα Ανθεστήρια θα είχαν τέτοιον χαρακτήρα για τα μικρά παιδιά, όπως προαναφέρθηκε.

Δυσεύρετες είναι, οι παραστάσεις μυθολογικής παρωδίας στους αττικούς χόες, αντίθετα από τους καβιρικούς σκύφους, όπως ακριβώς και η γελοιογραφία.[878] Αξιοσημείωτο είναι πως σε αρκετές παραστάσεις αττικών χόων και καβιρικών σκύφων, μεταξύ των οποίων παρατηρήθηκαν ομοιότητες, τα γυμνά παιδιά των πρώτων αντιστοιχούσαν στους γυμνούς πολλές φορές πυγμαίους των δεύτερων. Η αντικατάσταση αυτή υποδεικνύει αφενός τον κοινό αποδέκτη των αγγείων, τα παιδιά και τους παίδες, και αφετέρου την πεποίθηση πως «όλα τα παιδιά είναι νάνοι», όπως υποστήριξε ο Αριστοτέλης και επιβεβαίωσε η Dasen εξετάζοντας την αττική αγγειογραφία.[879] Αντιστοιχία μεταξύ σατύρων των αττικών χόων και πυγμαίων των καβιρικών αγγείων έγινε, επίσης, έκδηλη μέσα από την παραπάνω εξέταση, επικυρώνοντας την άποψη του Hoffmann πως οι πυγμαίοι, επειδή μοιάζουν με τους σατύρους στην εμφάνιση και στις ιδιότητές τους, αποτελούν ιδανικά παρωδιακά υποκείμενα.[880] Οι σάτυροι, τέλος, επιδεικνύουν μία σχεδόν πάντα παιδιάστικη συμπεριφορά, η οποία αποτελεί συνδετικό κρίκο με τους πυγμαίους και τα παιδιά.[881]

III.2. Οι σχετικές με το Καβίριο διαβατήριες τελετές

III.2.1. Η αναχώρηση

Ο Arnold van Gennep στην ανθρωπολογική του μελέτη για τις διαβατήριες τελετές κατέταξε και ανέλυσε τα στάδια τους, τα οποία είναι σχεδόν ίδια ανά τον κόσμο και τους αιώνες. Το πρώτο είναι ο αποχωρισμός του μέλλοντος μυούμενου, ο οποίος θα πρέπει να αποκοπεί από το ο,τιδήποτε οικείο και να προσαρμοστεί στην ιδέα του αγνώστου περιβάλλοντος. Αυτός συνεπάγεται τη χωροταξική αλλαγή, τη χωρική μετακίνηση στον «καινούργιο κόσμο» και την κατ'επέκταση φυγή από τον παλιό, για αυτό οι τελετουργίες που πραγματοποιούνται προς τιμήν της ονομάζονται

[878] Εξέχον παράδειγμα μυθολογικού μπουρλέσκου είναι ο αττικός χους του Βρετανικού Μουσείου με τον σάτυρο ως Ηρακλή. Με γελοιογραφικά χαρακτηριστικά εικονίζονται οι μορφές των αττικών χόων N3408 του Λούβρου με παράσταση αποθέωσης του Ηρακλή, η οποία θεωρείται θεατρική (BAPD 217495) εκείνη ενός νάνου κωμαστή του ZV1827 της Δρέσδης. BAPD 16395. Van Hoorn 1951, 125 αρ. κατ. 505 εικ. 240. Dasen 1993, 168, 172, 244 πίν. 49.2 αρ. κατ. G14. Mitchell 2009, 246-247.

[879] Το μεγάλο κεφάλι, ο κανονικού μεγέθους κορμός και τα κοντά πόδια είναι τα κοινά τους γνωρίσματα. Αριστ. *Περὶ ακουστῶν,* 801b5–9. Αριστ. *Περὶ ζῴων μορίων,* 4.10.686b6–9, 11. Dasen 2008.

[880] Βλ, παραπάνω σημ. 455. Η δαιμονική φύση των πυγμαίων του Καβιρίου, όπως αυτή συνάγεται από την εικονογράφηση τα νεγροειδή πολλές φορές χαρακτηριστικά του προσώπου τους και τις πηγές, συμπίπτει με εκείνη των σατύρων, οι οποίοι έχουν επίσης θεωρηθεί δαίμονες, κάτι μεταξύ θνητού και θεού, λόγω της αφύσικα συχνής σεξουαλικής διέγερσή τους, η οποία ανακαλεί θεϊκές ερωτικές ικανότητες, όπως εκείνης του Δία. Hedreen 2006, 279, 283.

[881] Hedreen 2006, 314-315.

«τελετουργίες χωρικής διάβασης ή αποχωρισμού».[882] Σε αυτές υπάγονται οι σπονδές που εικονίζονται να διενεργούνται στα αττικά και βοιωτικά αγγεία της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου κατά την αναχώρηση του οπλίτη. Δημοφιλής στην αρχαία αγγειογραφία ήταν η απεικόνιση αυτής της στιγμής για τον κόσμο των ανδρών, καθώς σηματοδοτούσε την απόκτηση της ιδιότητας του οπλίτη και επομένως εκείνης του πολίτη. Στην αττική και βοιωτική ερυθρόμορφη αγγειογραφία η αναχώρηση του οπλίτη, ο οποίος μπορεί να είναι έφηβος ή πιο ώριμος, διέπεται από κάποιες εικονογραφικές αρχές και αποδίδεται με συγκεκριμένα μοτίβα. Ένας οπλίτης εικονίζεται συνήθως μαζί με μέλη της οικογένειάς του, τη μητέρα ή τη γυναίκα του και τον πατέρα του, την ώρα που φορά την πανοπλία του ή κάνει μία σπονδή πιθανότατα ευχετική για καλοτυχία στο νέο του ξεκίνημα. Το οικιακό περιβάλλον προσδιορίζεται από την ύπαρξη ενός κίονα ή ενός βωμού. Ο οπλίτης ενδέχεται να αναχωρεί για τον πόλεμο ή για την εκπλήρωση των στρατιωτικών του καθηκόντων κατά την εφηβική ηλικία των 18 ετών.[883] Συχνές είναι, επίσης, οι απεικονίσεις νέων με ή χωρίς όπλα απέναντι από μία γυναίκα που κρατά φιάλη ή και οινοχόη. Ερμηνεύονται ως αναχωρήσεις νέων και αποτελούν παραλλαγή του ίδιου θέματος.[884]

Οι καβιρικές παραστάσεις της ηλικιωμένης Κίρκης και του Οδυσσέα, που παρωδούν το μεταξύ τους επεισόδιο της *Οδύσσειας*,[885] εκτός από τον προφανή χιουμοριστικό τους χαρακτήρα, ο οποίος διαμορφώνεται από τη γελοιογραφική απεικόνιση των μορφών, τη γηραιά μορφή της Κίρκης και άλλων στοιχείων που θα σημειωθούν παρακάτω, αναφέρονται υπαινικτικά σε αυτόν τον αποχωρισμό παίρνοντας στοιχεία από το παραπάνω παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα.[886] Οι περισσότερες εξ αυτών είναι δημιουργίες του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου και μόνο μία του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

Και τα δύο εργαστήρια χρησιμοποιούν ένα μοτίβο ολότελα ξένο προς τις καθιερωμένες αττικές σκηνές συνάντησης του Οδυσσέα και της Κίρκης, τον αργαλειό, στον οποίο αποδόθηκαν αλληγορικές προεκτάσεις σχετικές με τον ορφισμό.[887] Σε αττικές και άλλες μελανόμορφες και ερυθρόμορφες παραστάσεις

---

[882] Van Gennep 2016 (1909), 63-66, 87-88. Αυτές τις ονομάζει και «προκατωφλικές» ή «προμεθοριακές», καθώς αποτελούν τον προθάλαμο της ένταξης στη νέα πραγματικότητα.

[883] Sabetai 2014, 31-32. Χαροκόπος 2016, 39-81.

[884] Βλ. για παράδειγμα: BAPD 24047, 695, 215584, 275448, 9024855, 7045, 212502, 12977.

[885] Ομ. *Οδύσ*. 314-326.

[886] Η ασφαλής ταύτιση των μορφών των καβιρικών εικόνων με σκηνή συνάντησης της Κίρκης και του Οδυσσέα προκύπτει κυρίως από την επιγραφή «ΚΙΡΚΑ», η οποία έχει σήμερα σχεδόν απολεπιστεί πάνω από κεφάλι της γηραιάς γυναικείας μορφής του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου 1893,0303.1 αλλά και από την ύπαρξη διάφορων με τον σχετικό μύθο μοτίβων **(Η13 εικ. 186)**. Ο πίλος του ταξιδιώτη με τον οποίο απεικονίζεται ο Οδυσσέας και στην αττική αγγειογραφία, η απειλητική με το σπαθί προς την Κίρκη κίνηση στον σκύφο της Οξφόρδης **(Η12 εικ. 194)** του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών, ο σκύφος που κρατά η μάγισσα ενίοτε με ραβδί για να τον προσφέρει στον ήρωα και τέλος ο μεταμορφωμένος σε ζώο συνταξιδιώτης του στον προαναφερόμενο σκύφο του Βρετανικού Μουσείου, συμφωνούν με την επιγραφή. Για την τελευταία βλ. ΚΗ Ι, 99 Κ19, πίν. 4. Για έναν παρόμοιο συσχετισμό του επεισοδίου της συνάντησης Κίρκης-Οδυσσέα σε αττικό μελανόμορφο αγγείο (BAPD 302569) με την αναχώρηση του οπλίτη βλ. Schneider 2010, 48.

[887] Moret 1991, 228-232, ο οποίος στηρίζεται σε χωρίο του Πρόκλου. *Σχόλια στον Κρατύλο του Πλάτωνα*, 53.7-37 στο οποίο η Κίρκη παρουσιάζεται ως υφαίνουσα θεότητα, όπως η Αθηνά, του κόσμου της γενέσεως, της ύλης. Η *κερκίς* (σημερινή σαΐτα του αργαλειού) αποτελεί σύμβολό τους,

συναπεικόνισης των δύο ηρώων δεν εικονίζεται ποτέ ο αργαλειός ως μέρος τους. Ανήκει οπωσδήποτε στα αντικείμενα του γυναικωνίτη, αποτελώντας αναπόσπαστο στοιχείο της γυναικείας καθημερινής ζωής.[888] Αποτελεί συστατικό στοιχείο του γνωστού αττικού ερυθρόμορφου σκύφου του Ζ. της Πηνελόπης με τη σκηνή συνάντησης του Οδυσσέα και της γυναίκας του. Είναι συνδεδεμένος με την ταυτόχρονα με την αφοσιωμένη σύζυγο αλλά και τον γυναικείο δόλο. Η Πηνελόπη προκειμένου να αποφύγει να διαλέξει έναν από τους μνηστήρες, είχε θέσει ως *terminus post quem* την ύφανση του σαβάνου του Λαέρτη, πατέρα του Οδυσσέα, το οποίο ύφαινε την ημέρα και ξήλωνε τη νύχτα, ώστε να καθυστερήσει όσο το δυνατόν περισσότερο την ανεπιθύμητη ώρα της επιλογής.[889] Τον αμφίσημό του χαρακτήρα βλέπει ο Buxton στις καβιρικές παραστάσεις. Αναρωτιέται αν και σε αυτήν την περίπτωση λειτουργεί ως σύμβολο απάτης ή σε αντιδιαστολή προς τον κυκεώνα, ο οποίος σηματοδοτεί την κακή γυναίκα, αναφέρεται στην καλή. Στην *Οδύσσεια* η Κίρκη παρουσιάζεται να υφαίνει, γλυκοτραγουδώντας στη σκηνή συνάντησής της με τον ήρωα.[890] Η παρουσία του στις καβιρικές εικόνες αφορμάται ίσως από τον μύθο, ενδέχεται να έχει συμβολισμούς σχετικούς με την ορφική λατρεία, αλλά πρέπει να ερμηνευτεί ως εξ ορισμού γυναικείο αντικείμενο προσδιοριστικό του τόπου. Τοποθετείται στην παράσταση για τη συνυποδήλωση του οικιακού περιβάλλοντος, εν προκειμένω του μεγάρου της Κίρκης.[891]

Εικονογραφικά συγγενική είναι η παράσταση της Κίρκης και του Οδυσσέα του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου με εκείνη της β' όψης του σχεδόν σύγχρονου αττικού ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα του Ζ. των Νιοβιδών **(Η13 εικ. 186, 187)**.[892] Από αριστερά εικονίζεται, όπως και στην καβιρική παράσταση, μία γυναίκα ντυμένη με χιτώνα και ιμάτιο προσφέρει φιάλη σε έναν νεαρό, αγένειο άνδρα, ο οποίος φορά πίλο και ιμάτιο, στηρίζεται σε βακτηρία και τείνει το ένα του χέρι προς τη φιάλη, σχεδόν όπως ο Οδυσσέας. Η στάση τους είναι παρεμφερής, αφού το βάρος στηρίζεται στο ένα πόδι, ενώ το άλλο είναι λυγισμένο. Η διαφορά έγκειται στη γελοιογράφηση των καβιρικών μορφών, στο γεγονός πως η Κίρκη κρατά σκύφο αντί για φιάλη, πως ο Οδυσσέας είναι γενειοφόρος και το σώμα του δεν είναι καλυμμένο με ιμάτιο.[893] Στην α' όψη του αττικού καλυκωτού κρατήρα εικονίζεται

καθώς, όπως αυτή μπλέκει ποικίλα νήματα, για να παραχθεί ένα ενιαίο ύφασμα, έτσι και οι εν λόγω θεότητες συνενώνουν αρμονικά αντίθετα μεταξύ τους στοιχεία της ζωής. Κεχαγιόγλου 2009, 45-53.

[888] Buxton 2002 (1994), 164-165.

[889] Ομ. *Οδ*. 2. 92-109. Για τον σκύφο του μουσείου Chiusi με αρ. ευρ. 1831 Βλ. BAPD 216789. Buxton 2002 (1994), 172-173 εικ. 12.

[890] Ομ. *Οδ*. 10. 222, 226, 253. Στο πρόσωπο της Κίρκης θεώρησε η Marinatos πως συμπυκνώνονται στοιχεία όλων των φάσεων της γυναικείας ωρίμανσης. Σε αυτήν συγχωνεύονται γνωρίσματα της Πηνελόπης, της Κλυταιμνήστρας και της Ελένης. Marinatos 1995, 138.

[891] Την ίδια άποψη εξέφρασαν και οι Brilliant 1995, 171-172. Sabetai και Avronidaki 2018, 357. Για τον εξευγενισμό της εικόνας της Κίρκης, που συντελείται στις αρχές του 5ου αι. π.Χ στην αττική αγγειογραφία, ενταγμένης σε οικιακό πλαίσιο: Schneider 2010, 48-51.

[892] Cahn's Quarterly-Sale Catalogue of 2017, 11. Πρβλ. ένα ακόμα έργο του ίδιου ζωγράφου με ίδια θέματα στις δύο όψεις του: BAPD 206995.

[893] Άξιο αναφοράς είναι πως το σπονδικό υγρό, ήταν πολλές φορές ο κεκραμμένος οίνος, ενώ το εναπομείναν μετά την ολοκλήρωση της ιεροπραξίας καταναλωνόταν από τον σπένδοντα. Η σπονδή γινόταν πολύ συχνά με αγγεία πόσεως (φιάλη, κύλικα) αλλά και με χου. Σε κάποιες σκηνές αναχώρησης το αγγείο προσφέρεται στον πολεμιστή, όπως συμβαίνει στο καβιρικό. Χαροκόπος 2016, 48-53.

ακόμα μια σκηνή αποχωρισμού, στην οποία παρίσταται και ο ώριμος σε ηλικία πατέρας του οπλίτη. Ο τόπος που λαμβάνει χώρα ο αποχαιρετισμός είναι ο οίκος, ο οποίος σηματοδοτείται από τον δωρικό κίονα της παράστασης. Ανάλογο ρόλο παίζει και ο αργαλειός.[894] Η πολύσημη απεικόνιση της Κίρκης ως γριάς εξυπηρετεί περαιτέρω τη σύνδεση με τον οίκο, παραπέμποντας σε τροφό ή ταμία (οικονόμο), που ήταν άρρηκτα συνυφασμένες με αυτόν.[895] Η ομοιότητα στη δόμηση της εικόνας με εκείνη του αποχωρισμού του νέου και του οπλίτη και η αντικατάσταση παραπληρωματικών στοιχείων, προσδιοριστικών του οικιακού περιβάλλοντος συντείνουν προς την επαμφοτερίζουσα ανάγνωσή της. Μέσα από την τοιουτοτρόπως απεικόνιση αυτού του μυθικού επεισοδίου μεταφέρονται μηνύματα, τα οποία οι αποδέκτες νέοι μυουμένοι θα μπορούσαν να αντιληφθούν.

Λίγο πριν την αποχώρηση του παίδα πιθανότατα να τελούνταν ανεπίσημου χαρακτήρα θυσίες. Εκτός από σπονδές συχνή είναι σε σκηνές αναχώρησης η απεικόνιση σπλαχνοσκοπίας, η εξέταση των ζωικών σπλάχνων για διόραση οιωνών στην αττική αγγειογραφία.[896] Η σπλαχνοσκοπία προϋπέθετε, βεβαίως, μία θυσία. Τέτοιες εικονίζονται σε τρεις καβιρικούς σκύφους του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, οι δύο εκ των οποίων θα διενεργούταν προς τιμήν του Ερμή, μπροστά από μία ερμαϊκή στήλη **(Η4, Η5 εικ. 12)**.[897] Προς την ίδια θεότητα πρέπει να απευθύνεται και η τρίτη του καβιρικού σκύφου του μουσείου των Θηβών, στην οποία απουσιάζει το ερμαϊκό είδωλο **(Η6)**. Η ομοιότητα μεταξύ των τριών εικόνων καθιστά μια τέτοια υπόθεση βάσιμη. Η γελοιογράφηση του παίδα δεν επιτρέπει ασφαλή προσδιορισμό της ηλικίας του. Στον σκύφο 426 του ΕΑΜ και στον Τ424 του Kassel η προπορεύουσα μορφή είναι νεανική, πιθανότατα εφηβική (**Η4, Η5)**. Στο σκύφο των Θηβών μοιάζει περισσότερο παιδική λόγω του μικρού αναστήματος, αλλά αυτό μπορεί να οφείλεται, όπως προαναφέρθηκε, στην επιθυμία του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου να γελοιογραφήσει περισσότερο τη μορφή. Τον παίδα ακολουθούν δύο γηραιότερες και ψηλότερες από αυτόν μορφές. Ακριβώς πίσω του μία καλυμμένη με ιμάτιο γυναίκα, ίσως η μητέρα του και ακριβώς από πίσω ένας ιματιοφόρος που στις δύο από τις τρεις περιπτώσεις κρατά βακτηρία, είναι γενειοφόρος και στον σκύφο

[894] Ο αργαλειός σχετίζεται στην κωμωδία και με τον Οδυσσέα. Στο έργο του Άλεξι του 4ου αι. π.Χ *ο Οδυσσεύς Υφαίνων* που σώζεται αποσπασματικά, ο ήρωας θα καταπιανόταν με τη γυναικεία ασχολία της ύφανσης. Η αντιστροφή των ρόλων θα προκαλούσε πλήγμα στο ηρωικό γόητρό του, δημιουργώντας το επιθυμητό χιούμορ. Konstantakos 2014β, 176.

[895] Henderson 1987, 122-124, όπου η τροφός και η ταμίας θεωρούνται προεκτάσεις της μητρικής και συζυγικής φιγούρας. Για την ασχολία γριών τροφών με τη γητεία: Ομ. Υμν. Δημ. 226-230.

[896] Sabetai 2014, 31. Χαροκόπος 2016, 45-48.

[897] Θυσία ταύρου εικονίζεται πιθανόν από το ίδιο εργαστήριο και σε αποσπασματικά σωζόμενη υδρία, που φυλάσσεται σε στο ΕΑΜ με αρ. ευρ. 10470. Στο μικρό θραύσμα εικονίζεται μέρος του σώματος ενός ταύρου. Πάνω στον λαιμό του αγγείου είναι γραμμένη η επιγραφή «ΣΜΙΚΡΟΣ ΑΝΕΘΕΚΕ ΚΑΒΙΡΟΙ». ΚΗ Ι, 101 Κ27 και Κ28 πίν. 44.10 και 20.3-4. Wachter 2001, 23, 343 αρ. κατ. ΒΟΙ 20. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 310. Bedigan 2008, αρ. κατ. 13 και 129. Το όνομα, που παραπέμπει στην παιδική ηλικία,, θεωρήθηκε ταιριαστό με τον εφηβικό εικονογραφικό κόσμο του Καβιρίου. Αβρονιδάκη 2007, 99-100. Το ίδιο και η επιγραφή ΑΚΡΙΔΙΟΝ του αττικού ερυθρόμορφου σκύφου 10478 του ΕΑΜ που εικονίζει νέο μπροστά σε βωμό και, επίσης, βρέθηκε στο Καβίριο. ΚΗ Ι, 86 πίν. 40.7. Bedigan 2008, αρ. κατ. 709. Schöne-Denkinger 2012, 141 εικ. 142. Ως ταύρος ερμηνεύεται το ζώο πίσω από τον νέο που οδηγείται ως προσφορά ή θυσία στον ανακεκλιμένο ήρωα ή τον Κάβιρο στα συνανήκοντα μάλλον θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ 2415, Κ 1597 και Κ 1649 του μουσείου των Θηβών. ΚΗ IV, 12, 40 αρ. κατ. 38-40 πίν. 2. 7, 9, 12. Bedigan 2008, αρ. κατ. 169, 398, 171.

των Θηβών μαλλιά και γένια αποδίδονται με λευκό χρώμα, ως διακριτικό στοιχείο της προχωρημένης ηλικίας του. Η ανδρική αυτή μορφή είναι ίσως ο πατέρας του παίδα. Η ιδέα πως πρόκειται για οικογένεια υποβάλλεται από την εικονογράφηση ενός ζευγαριού συνομήλικων και ενός νεότερου αγοριού. Η παρατακτική απεικόνισή τους εκτός από χιουμοριστική και αρχαϊστική, όπως προαναφέρθηκε, παραπέμπει στην ιεραρχία που θα επικρατούσε στον οίκο, στο ανώτερο σημείο της οποίας στέκεται ο άνδρας. Μεθοριακή και βοηθητική θεότητα ως προς την επίτευξη της ομαλής διάβασης από τη μία ηλικιακή ομάδα στην άλλη είναι ο Ερμής.[898] Η ερμαϊκή στήλη αποτελούσε και το σήμα των ορίων της πόλης. Η μετάβαση του νέου έξω από το άστυ και το επικείμενο πέρασμα στην ακόλουθη ηλικιακή φάση της ζωής του καθιστούσαν κατάλληλη μία θυσία προς τιμήν του. Αν η παρωδιακή αυτή απεικόνιση θυσίας μπορεί να τοποθετηθεί σε αυτό το πλαίσιο, τότε πρόκειται για μια τελετή αποχωρισμού ή χωρικής διάβασης.[899] Η υπόθεση ενισχύεται από την περιστοίχιση του νέου από την οικογένειά του, όπως συμβαίνει στις παραστάσεις αναχώρησης του οπλίτη.

Τα χιουμοριστικό μέσο των εν λόγω παραστάσεων είναι μόνο η γελοιογράφηση με εξαίρεση τον καβιρικό σκύφο 426 του ΕΑΜ **(Η5)**. Ο θηλυκός χοίρος, το φύλο του οποίου είναι εμφανές από το τονισμένο του στήθος, το οποίο πρέπει να μαρτυρά και την εγκυμονούσα κατάστασή του,[900] βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από τον εξηρημένο και ευμεγέθη σε σχέση με το υπόλοιπο λεπτοκαμωμένο σώμα της ερμαϊκής στήλη φαλλό. Το σχεδόν υπόρρητο σεξουαλικό υπονοούμενο και η απίθανη «επικοινωνία» μεταξύ του ζώου και της ερμαϊκής στήλης είναι η πιο φαιδρή σκηνή της παράστασης.[901] Ο χοίρος αποτελούσε χιουμοριστική μεταφορά του γυναικείου αιδοίου στην αττική κωμωδία του 5^{ου} αι. π.Χ.[902] Η γελοιογράφηση της

---

[898] Για μια παρόμοιου τύπου θυσία από έφηβο μπροστά σε ερμαϊκή στήλη βλ. στην α' όψη του ερυθρόμορφου κρατήρα με αρ. ευρ. 42758 του μουσείου των Θηβών που βρέθηκε στον τάφο Τ.491 της Ακραιφίας της Βοιωτίας. Η Σαμπετάι ερμήνευσε αυτήν την παράσταση ως θυσία για την ηλικιακή διάβασή του, όπως και τις συναφείς καβιρικές παραστάσεις. Sabetai 2014, 21-26 εικ. 10a και 10b, αρ. κατ. 1. Για μια εφηβική δοκιμασία ψαρέματος μπροστά από ερμαϊκή στήλη αποδοσμένη με χιουμοριστική διάθεση βλ και τον αττική ερυθρόμορφη πελίκη του Ζ. του Πανός. BAPD 206331. Σαμπετάι 2012, 57-58. Για προσφορά στον Ερμή από αθλητή λόγω της κυριότητάς του στα γυμνάσια, που είναι γνωστή από επιγραφή της Λειβαδιάς βλ. Schachter 1986, 41.

[899] Van Gennep 2016 (1909),59-64.

[900] Η σε κατάσταση κύησης απεικόνιση του ζώου θεωρήθηκε ένδειξη ενισχυτική της σχέσης της εν λόγω θυσίας με διαβατήρια τελετή. Sabetai 2014, 24.

[901] Ίδια χαρακτηριστικά κατά τη διάρκεια θυσίας απεικονίζονται με αστείο τρόπο και στην α΄ όψη της αττικής ερυθρόμορφης πελίκης του Ζ. του Περσέα του κρατικού μουσείου του Βερολίνου με αρ. ευρ. F2172. BAPD 206706. Η χιουμοριστική διάθεση είναι έκδηλη από τον υπερτονισμένο και ευρύτατο φαλλό της ερμαϊκής στήλης, πάνω στον οποίο κάθεται πουλί, το οποίο ακουμπά το ράμφος του στο στόμα του προσώπου του θεϊκού ειδώλου. Μπροστά υπάρχει ένας βωμός με καιόμενη αιματηρή προσφορά. Το σεξουαλικό υπονοούμενο και η αφύσικη επαφή του πουλιού με την ερμαϊκή στήλη παρωδεί αφενός μια καθημερινή εικόνα που θα αντίκρυζαν οι αρχαίοι, τα πουλιά δηλαδή να κάθονται πάνω στα αγάλματα ακόμα και κατά την ιερή ώρα της θυσίας, αλλά και την παρομοίωση του φαλλού με πουλί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής είναι ο φτερωτός φαλλός. Βλ. Boardman 1992, 227-242. Στην πίσω όψη ένας νέος αγένειος κρατά με το ένα του χέρι κανούν και με το άλλο τον φαλλό της ερμαϊκής στήλης. Θεωρήθηκε παρωδία ικεσίας, καθώς το άγγιγμα του γενιού ή του πιγουνιού στην εικονογραφία έχουν ερμηνευτεί ως χειρονομία παράκλησης. BAPD 206308. Mitchell 2009, 138-139. Για την κανονική χειρονομία της ικεσίας βλ. Neumann 1965, 67-72.

[902] Αριστ. *Αχαρν*. 764–808. Ένας Μεγαρέας έμπορος μεταμφιέζει τις κόρες τους σε χοίρους για τις πουλήσει. Η λέξη *χοίρος* χρησιμοποιούταν στην αρχαία αργκό για να δηλώσει το νεανικό, χωρίς τρίχες

ερμαϊκής στήλης είναι μάλλον μοναδικό φαινόμενο στη μέχρι στιγμής γνωστή βοιωτική αγγειογραφία.[903]

III.2.2. Η ενσωμάτωση

Η ένταξη ενός νεοφερμένου σε μια νέα κοινότητα, εφόσον έχει ήδη αποχωρήσει από το οικείο περιβάλλον, γίνεται μέσω τελετών «ενσωμάτωσης», όπως τις ονομάζει ο Arnold van Gennep. Μια σειρά παραστάσεων καβιρικών σκύφων φιλοτεχνημένων από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών πραγματεύονται με ιλαρή διάθεση την παράδοση του νέου, που πρόκειται να μυηθεί, στον εκάστοτε εκπρόσωπο του ιερού ή μέλλοντα μέντορά του. Σε αυτήν ανήκει και η σπάνια απεικόνιση μυστηριακής μύησης του καβιρικού σκύφου 427 του ΕΑΜ **(Η1 εικ. 222)**.

Στην α' όψη καβιρικού του χαμένου σκύφου 3286 του Βερολίνου **(Η38 εικ. 45)**, ο Ερμής δέχεται τον γιο του ως νέο μέλος του ιερού, ως έναν ακόμα Κάβιρο σύμφωνα με τον Schachter.[904] Η παράδοση στον Πάνα της ταινίας και ιερών κλάδων, συμβόλων της λατρείας, δηλώνει την εισαγωγή του. Πίσω από τον Πάνα στέκεται μία γυναίκα, η οποία φορά χιτώνα και ιμάτιο και έχει καλυμμένο το κεφάλι της με επίβλημα, ένδειξη της ηλικίας ίσως και της μητρικής της ιδιότητας.[905] Αυτή

αιδοίο. Το χιουμοριστικό αυτό λογοπαίγνιο χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης προκειμένου να παρωδήσει το άξεστο για τους Αθηναίους μεγαρικό χιούμορ. Pickard-Cambridge 1962, 181. Henderson 1991, 131-132 αρ. κατ. 110-112. Sommerstein 2009, 99. Konstantakos 2012, 135.

[903] Ερμαϊκή στήλη εικονίζεται και σε όστρακο καβιρικού σκύφου Κ87 του μουσείο των Θηβών, η οποία στη σωζόμενη αποσπασματικά εικόνα της δεν φαίνεται γελοιογραφημένη. Ακόμα μία εικονίζεται στο όστρακο Κ 2180 του ίδιου μουσείου χωρίς γελοιογράφηση. ΚΗ IV, 44, 48 αρ. κατ. 94 και 143, πίν. 1.7. και 5.16. Schachter 1986, 92 σημ. 4. Bedigan 2008, αρ. κατ. 354 και 70. Γελοιογραφημένη εκδοχή της εικονίζεται σε λευκανικό ερυθρόμορφο κρατήρα του Hambourg με αρ. ευρ. 2008.404 του 380-360 π.Χ, στην παράσταση του οποίου το είδωλο του Ερμή εικονίζεται περισσότερο ανθρώπινο παρά ως στήλη με πέτασο, χέρια με τα οποία κρατά ένα ρόδι και το κηρύκειό του, μεγάλη κοιλιά και τεράστιο φαλλό περιστοιχισμένο από μια γυναίκα και έναν σάτυρο σε εορταστικό κλίμα. CVA Hambourg 2, Deutschland 91, Hurschmann 2012, 107-108 πίν. 73.1-5. Ακόμα μία σε θραύσμα ανοιχτού αγγείου ερυθρόμορφου ρυθμού της Κατωιταλιώτικης αγγειογραφίας. Σε αυτήν την περίπτωση πρόκειται για μια η ερμαϊκή στήλη μετωπικά αποδοσμένη, με πέτασο στο γελοιογραφημένο και γενειοφόρο κεφάλι του Ερμή και κηρύκειο, το οποίο κρατά. Cambitoglou, A. και J. Chamay. 1997. *Céramique de Grande Grèce: la collection de fragments Herbert A. Cahn*, Zürich, 291 αρ. κατ. 129. Μικρογραφικές ερμαϊκές στήλες είναι γνωστό από επιγραφή που βρέθηκε στη Λειβαδιά πως δίνονταν ως προσφορά στον θεό. Schachter 1986, 41. Τέτοιες βρέθηκαν και στο Καβίριο. Μία χάλκινη ύψους 5,11 εκ. φυλάσσεται στο Κρατικό μουσείο του Βερολίνου με αρ. ευρ. 8109[e]. Θεωρείται έργο βοιωτικού επαρχιώτικου εργαστηρίου βλ. ΚΗ VI, 157 αρ. κατ. 422. Χρονολογήθηκε στο τέλος του αυστηρού ρυθμού. Έξι πήλινες ιθυφαλλικές ερμαϊκές στήλες μέσου ύψους 9 περίπου εκ. φυλάσσονται οι περισσότερες στο ΕΑΜ και χρονολογήθηκαν την περίοδο του αυστηρού ρυθμού. ΚΗ V, 136, 182 αρ. κατ. 326-367 πίν. 29. Schachter 1986, 92 σημ. 4.

[904] Όπως και η διονυσιακή μορφή του καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ **(Η3)** ονοματίζεται Κάβιρος και εμφανίζεται ως μυημένος-ενσωματωμένος στην καβιρική λατρεία λόγω της ταινίας «των μυστών» που φορά στο κεφάλι, το ίδιο συμβαίνει και με τον Πάνα κατά τον Schachter. Το γεγονός πως μια θεότητα μυείται σε μια λατρεία σημαίνει πως υπάρχει μία άλλη άρχουσα, προϋπάρχουσα. Ο Ερμής και ο Πάνας νοούνται και αυτοί ως Κάβιροι. Ο Schachter προέβαλε ως απόδειξη την επιγραφή *ιερός*, η οποία συνοδεύει τη λέξη *Κάβιρος* σε επιγραφές του ιερού. Εύστοχα σχολίασε πως αν επρόκειτο για θεότητα, ο όρος «ιερός» θα ήταν περιττός. Για αυτό συμπεραίνει πως Κάβιροι θεωρούνταν οι συμμετέχοντες στη λατρεία δαίμονες, Schachter 1986, 95-96. Schachter 2003, 125-126. Για τις επιγραφές: ΚΗ I, 67-71. ΚΗ VI, 56 αρ. κατ. 193, 59 αρ. κατ. 214, 75 αρ. κατ. 300, , 90 αρ. κατ. 359.

[905] Παρόμοια περίπτωση και η κατά πασά πιθανότητα μητέρα του καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ 426 **(Η5)**. Το επίβλημα που καλύπτει το κεφάλι της χαρακτηρίζεται "*matronal garb*". Βλ. Sabetai 2014, 24.

ταυτίζεται συνήθως με τη Μεγάλη Μητέρα, που ενδέχεται να λατρευόταν στο Καβίριο.[906] Η χειρονομία της δεξίωσης, ο «χαιρετισμός» που εικονίζεται μεταξύ του Ερμή και του Πάνα, αποτελεί μία τελετουργία ενσωμάτωσης.[907] Ο Πάνας λογίζεται ως ο ερχόμενος ξένος, που θα αδελφοποιηθεί με τη μυημένη κοινότητα των Καβίρων. Την τελετή επισφραγίζουν η παράδοση των μυητικών ιερών εμβλημάτων στον νέο αλλά και οι χορευτικοί εορτασμοί πίσω από τον Ερμή. Κλαδιά λυγαριάς παραδίδει ο γενειοφόρος Προμηθέας στον αγένειο Επιμηθέα (σύμφωνα με τις επιγραφές) παρουσία εφήβου κατά τη διάρκεια διονυσιακής τελετής σε παράσταση αττικού χου του Ζ. της Ερέτριας. Η παράσταση θεωρήθηκε σχετική με εφηβικές τελετές.[908] Ο Επιμηθέας ερμηνεύτηκε ως ενσάρκωση του μυούμενου εφήβου και ο Προμηθέας του ιερέα. Το συμπόσιο της πίσω όψης του καβιρικού σκύφου, νοούμενο ως κοινό γεύμα, μπορεί να αποτελεί προέκταση της εορταστικής της τελετής της α' όψης.[909] Στον χου ο νέος Επιμηθέας πίνει κρασί από σκύφο και αριστερά στο έδαφος βρίσκεται ένας κρατήρας. Έναν χου κρατά ο εικονιζόμενος στην άκρη της παράστασης έφηβος. Στην περίπτωση της καβιρικής παράστασης πρόκειται για μια αλληγορία της εισαγωγής των νέων στη λατρεία των Καβίρων. Η κατ' επανάληψη εμφάνιση του δίπτυχου πατέρα-γιου, ώριμου-νέου και άπειρου, όπως συμβαίνει και στον καβιρικό σκύφο 10426 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125)** με τον Παίδα και τη γενειοφόρα, πατρική μορφή του Διονύσου/Καβίρου, που φορά τη χαρακτηριστική ταινία, συνηγορεί υπέρ αυτής της άποψης. Ο νέος κάτοχος του σκύφου ταυτιζόταν ενδεχομένως με τον νεοσύλλεκτο στη λατρεία Πάνα.[910] Η ομοιότητα των δύο παραστάσεων ως προς το μοτίβο της παράδοσης ιερών εμβλημάτων, τον αλληγορικό χαρακτήρα και το εορταστικό κλίμα μπορεί να υποδηλώνει και τον κοινό αποδέκτη τους, τον μυούμενο έφηβο.

Στον ρόλο του άπειρου εκπαιδευόμενου και ο Αχιλλέας στον καβιρικό σκύφο του Βρετανικού Μουσείου **(Η31 εικ. 160)**, η παράσταση του οποίου αποτελεί μια γελοιογραφική εκδοχή των πολλών άλλων παρόμοιων αττικών. Η παράδοση από τον πατέρα του Πηλέα στον σοφό διδάσκαλο Χείρωνα, αποτελεί μια πράξη, αν όχι τελετή, ενσωμάτωσης, η οποία έχει ως στόχο την ένταξή του στη συνομοταξία των ηρώων. Πολλούς από αυτούς δίδαξε ο αλογόμορφος μέντορας διάφορες τέχνες με προεξέχουσα την κυνηγετική, η οποία εικονίζεται στην πίσω όψη, συνδυασμένη

[906] Βλ. παραπάνω σελ. 55.

[907] Κλασικών χρόνων παραδείγματα αναφέρθηκαν παραπάνω. Για τη δεξίωση γενικά στην ελληνική τέχνη ως σύμβολο δεσμού: Neumann 1967, 49-58. Η χειρονομία της δεξίωσης σε λατρευτικό πλαίσιο απαντά και στην εικονογραφία της λατρείας του Μίθρα. Ο βοοκλέφτης θεός Μίθρας δεξιώνεται με τον πατέρα του Ήλιο. Ερμηνεύτηκε ως επισφράγιση του όρκου που δινόταν κατά τη μύηση με βάση σχετική αφήγηση του Δ. Σικελιώτη (*Ιστ. Βιβλ.* 15.43.3). Με τη δεξίωση ο θεός χορηγεί τη θεϊκή του δύναμη στον ευνοούμενό του. Για το ζήτημα: Leglay 1978.

[908] Τζάχου-Αλεξανδρή 1997. Για το αγγείο βλ. και Schmidt 2005, 184-186 εικ. 94. Heinemann 2016, 459-461 εικ. 310.

[909] Van Gennep 2016 (1909), 76, για τον χαιρετισμό ως τελετουργία ενσωμάτωσης Αυτόθι, σελ. 82-83

[910] Αν και ο θεός εικονίζεται γενειοφόρος σύμφωνα με την περιγραφή της Bruns, ο ρόλος του νεοεισαγόμενου και του γιου επισκιάζει αυτό το χαρακτηριστικό, το οποίο μπορεί απλώς να υπακούει σε στυλιστικές επιταγές της εποχής. Οι αναθέσεις πολυάριθμων ειδωλίων του Πανός στο Λειβήθριο άντρο του Ελικώνα ερμηνευτήκαν ως τελετουργικό *alter ego* των νέων από τη Σαμπετάι. Sabetai 2019, 16 σημ. 16. Πήλινα ειδώλια Πανός βρέθηκαν και στο Καβίριο. ΚΗ V, 9-17, 147-148 αρ. κατ. 1-11. Για την παράσταση του καβιρικού σκύφου δίνεται ίδια ερμηνεία και από τις: Λεμπέση 1992, 7-8, 9-10. Αβρονιδάκη 2007, 122-123.

χιουμοριστικά με το στοιχείο του φόβητρου. Η παράσταση, όπως προαναφέρθηκε, ενδέχεται να συνδέεται με εκείνη της α' όψης, επιδεικνύοντας γελοιογραφικά τα διδασκαλικά «επιτεύγματα» του Χείρωνα. Ο Κένταυρος θεωρείται πως ήδη από τη μυκηναϊκή και τη γεωμετρική εποχή θα αποτελούσε μυητικό επιβλέποντα αγοριών σε διαβατήριες τελετές ενηλικίωσης. Ως μυητής και μυσταγωγός νοείται και κατά τη ρωμαϊκή περίοδο.[911] Η επιλογή του θέματος δεν πρέπει να είναι, συνεπώς, τυχαία. Είναι πιθανό και σε αυτήν την περίπτωση ο νέος που θα κρατούσε τον σκύφο να αισθανόταν την επιδιωχθείσα από τον αγγειογράφο ταύτιση με γελοιογραφημένο ήρωα, η οποία θα του προκαλούσε θυμηδία.

Η προσεχής μύηση και η ταυτόχρονη άρνηση του νεοεισαγόμενου εικονίζονται από το ίδιο εργαστήριο στον καβιρικό σκύφο 3057 του Μονάχου **(Η35 εικ. 44)**. Μία ανδρική γενειοφόρα, ενδεδυμένη με ιμάτιο μορφή, η οποία κρατά ρόπαλο οδηγείται μάλλον παρά την θέλησή της, όπως φαίνεται από τη γυρισμένη προς τη γυναίκα πλάτη, προς έναν άλλο ιματιοφόρο, ο οποίος κρατά ένα μεγάλο κλαδί. Το ρόπαλο, που κρατά η μορφή είναι πιθανότατα δηλωτικό της ταυτότητάς της. Η σχέση της παράστασης με εκείνη του αττικού ερυθρόμορφου σκύφου των Βρυξελλών με παράσταση μύησης του Ηρακλή, που σημειώθηκε παραπάνω, συντείνει προς την υιοθέτηση μιας ανάλογης ερμηνείας για αυτήν. Αριστερά στέκεται εκείνος. Η δεξιά μορφή ταυτίζεται συνήθως με ιερέα.[912] Η γυναικεία συνδέεται με την Ομφάλη αλλά δεδομένου ότι οι ταυτίσεις με εκείνη στην ελληνική αγγειογραφία είναι επισφαλείς, θα μπορούσε να είναι και η μητέρα του Ηρακλή, Αλκμήνη, με την οποία εικονίζεται ως ενήλικας σε μελανόμορφο αττικό αμφορέα, ενώ εκείνος κατακλίνεται.[913] Ο αρύβαλλος, που κρατά η γυναίκα αποτελεί ένα από τα αντικείμενα του γυναικωνίτη εξαιρετικά σπάνια. Ανήκει, ωστόσο, στα σχετικά με το γυμνάσιο συμφραζόμενα όπως και οι στλεγγίδες που κρέμονται από αυτόν, και δεν αποκλείεται να σχετίζεται με τον Ηρακλή, ο οποίος ήταν στενά συνδεμένος με την εφηβεία. Αν πρόκειται για τη μητέρα του, τότε εκείνη τον οδηγεί σαν αρνούμενο έφηβο για να τον παραδώσει στον ιερέα ή εκπρόσωπο του ιερού, φέροντας ακόμα και τα δικά του αντικείμενα, τον αρύβαλλο, τις στλεγγίδες και την ταινία «των μυστών». Αν πρόκειται για την Ομφάλη, με την οποία είναι γνωστό από υστερότερες πηγές πως ο Ηρακλής αντάλλαζε ενδύματα και δραστηριότητες (π.χ. εκείνη φορούσε τη λεοντή του και αυτός ύφαινε), τότε στην εικόνα υπάρχει το καρναβαλικό στοιχείο της αντιστροφής.[914] Η Ομφάλη καθοδηγεί και φέρει τα αντικείμενα του Ηρακλή και εκείνος ακολουθεί διστακτικά. Η επικείμενη μύηση του δυσανασχετούντος ήρωα εντάσσεται ούτως ή άλλως μεταξύ των τελετουργιών ενσωμάτωσης.

---

[911] Για τη μυκηναϊκή και γεωμετρική περίοδο: Langdon 2008, 71-74 και 95-182. Ο Bremmer (1978, 18) τον χαρακτηρίζει «*initiator par excellence*». Για τη ρωμαϊκή περίοδο βλ. Turcan, R. 1966. "Chiron le mystagogue. Un sarcophage d'enfant," *στο Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire: offerts á Jérôme Carcopino*, Paris, 927-939.

[912] Ή με τον βασιλιά της Λυδίας Ιάρδανο, τον πατέρα της Ομφάλης. ΚΗ IV, 67 αρ. 403. Για τον μύθο βλ. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 4.31.6-8.

[913] Στο Βρετανικό μουσείο με αρ. ευρ. 1843.11-3.73. Όλες οι μορφές επιγράφονται. BAPD 320244. Πρβλ. σχετικά παραδείγματα με εικαζόμενες απεικονίσεις της Ομφάλης: BAPD 14611, 215017.

[914] Τον δεσπόζοντα ρόλο της γυναίκας στην παράσταση έναντι του Ηρακλή παρατηρεί και ο Walsh 2009, 225-226. Για την ανταλλαγή ρόλων με την Ομφάλη: Λουκ. *Θεῶν Διάλογοι*, 15. Η παράδοση μπορεί να είναι αρχαιότερη. Σοφ. *Τραχ.*251-257.

Ενισχυτικό της ταύτισης της γυναίκας με την Αλκμήνη επιχείρημα είναι το γεγονός πως σε όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις ο εισαγόμενος στη λατρεία συνοδεύεται από τον γονέα του, ο Πάνας από τον Ερμή, ο Αχιλλέας από τον Πηλέα. Στις σκηνές αναχώρησης του οπλίτη/νέου η οικογένεια, ιδίως η μητέρα, και το οικιακό περιβάλλον αποτελούν αναπόσπαστο συστατικό τους. Η μητέρα και ο πατέρας περιστοιχίζουν πιθανότατα τον νέο και στις θυσίες για τον Ερμή στους καβιρικούς σκύφους. Ο αποχωρισμός από την οικογένεια και ο,τιδήποτε οικείο, που ήταν αναπόφευκτος κατά την επικείμενη προσχώρηση του παίδα στον νέο, άγνωστο και άρα ανασφαλή κόσμο του ιερού, όπου θα μυούταν, θα πρέπει να ήταν δυσάρεστο αν όχι τραυματικό γεγονός.[915] Η απεικόνιση του γονέα δίπλα στον νέο λειτουργεί ως αναμνηστικό του θάρρους που επέδειξε και της υπέρβασης που τόλμησε ο τελευταίος προκειμένου να ανδρωθεί.

Η βία που υφίσταται ο νέος κατά την ενσωμάτωσή του στο καινούργιο περιβάλλον δεν είναι μόνο ψυχολογική στις διαβατήριες τελετές. Συνοδεύεται και από σωματικούς πόνους προκεκλημένους από βασανισμό, το μαστίγωμα. Χάλκινο ειδώλιο αυτομαστιγώμενου βρέθηκε στο ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στην Κάτω Σύμη Βιάννου, που χρονολογείται στη γεωμετρική εποχή και συνδέεται με τις εκεί διαβατήριες τελετές. Στον βωμό του ιερού της Ορθίας Αρτέμιδας στη Σπάρτη οι νέοι μαστιγώνονταν ανηλεώς σε τελετή, η οποία αντικατέστησε την ανθρωποθυσία, το άτυχο θύμα της οποίας επιλέγονταν με κλήρο.[916] Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, οι νέοι ετησίως και με ιλαρή διάθεση έπαιρναν μέρος στον εκεί διεξαγόμενο αγώνα διαμαστίγωσης, υπομένοντας αυτόν τον βασανισμό πολλές φορές μέχρι θανάτου. Ο νέος που θα άντεχε περισσότερο αναδεικνυόταν σε *βωμονίκη*.[917] Ο Διόνυσος στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη απειλείται με σπαραγμό από τον Αιακό, ενώ ο Ξανθίας προτείνει στον τελευταίο να δέσει τον θεό σε μία κλίμακα και μεταξύ άλλων να τον μαστιγώσει. Τελικά, γδύνονται και οι δύο, Διόνυσος και δούλος, υποφέροντας τα χτυπήματα του χθόνιου κριτή. Τα επεισόδια αυτά θεωρείται πως σηματοδοτούν αντίστοιχους βασανισμούς που υφίσταντο μετέχοντες σε διαβατήριες-μυστηριακές τελετές.[918] Η βάναυση αυτή τελετή συνεργούσε πιθανότατα στη μεταμόρφωση του μυούμενου, στην απαιτούμενη για τη μεταπήδηση στην ενηλικίωση σκληραγώγησή του.[919] Η ανύψωση προϋποθέτει την ταπείνωση και στον καρναβαλικό κόσμο αλλά και στη μύηση. Το λατρευτικό πλαίσιο, ωστόσο, μέσα στο οποίο συντελούνταν π.χ. πάνω στον βωμό της Ορθίας, και η ισοδυναμία του με την ανθρωποθυσία, μαρτυρούν τον καθαρτήριο σκοπό του ή και τη δράση του ως μέσο επίκλησης προς τη θεότητα

[915] Για το ψυχικό κόστος που συνεπάγεται ο αποχωρισμός από τη μητέρα στις διαβατήριες τελετές βλ. Van Gennep 2016 (1909), 136-137.

[916] Για το ειδώλιο του ιερού της Σύμης Βιάννου βλ. Langdon 2008, 92-93 εικ. 2.11. Για τη μαστίγωση στο ιερό της Ορθίας στη Σπάρτη: Παυσ. 3. 16.10-11. Για τη μαστίγωση σε διαβατήριες τελετές: Lada-Richards 1999, 73-75. Van Gennep 2016 (1909), 140-141, 144, 146, 179.

[917] Πλουτ. *Τὰ παλαιὰ τῶν Λακεδαιμονίων ἐπιτηδεύματα*, 40. Jeanmaire 1975, 514-517, 541. Lada-Richards 1999, 74.

[918] Αριστ. *Βατρ*. 460-479, 612-673. Lada-Richards 1999, 97-98, όπου και μεταγενέστερα παραδείγματα βιαιοπραγίας κατά τη διάρκεια μυστηριακών τελετών.

[919] Χαρακτηριστικό παράδειγμα νεανικού βασανισμού και συνακόλουθης μεταμόρφωσης με κάδρο τη λατρεία είναι η περίπτωση του νεανία Πενθέα. Νεανίας αποκαλείται από τον Τειρεσία στον στιχ. 274 στις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Σωτηροπούλου 2017β, 559-560.

για γονιμότητα.[920]

Ένας άνδρας κρεμασμένος από σχοινιά ψηλά να δέρνεται με ρόπαλο ή να μαστιγώνεται με ράβδο από έναν άλλον μέσα σε κεραμικό εργαστήριο, όπου εργάζονται ακόμα τρεις, κατασκευάζοντας αγγεία πόσεως -ιδίως κανθάρους και σκύφους- στον βοιωτικό ημιμελανόμορφο σκύφο 442 του ΕΑΜ. **(Δ6 εικ. 76)**. Ο υποβαλλόμενος σε βασανισμό κρεμασμένος ταυτίζεται συνήθως με δούλο ή με τον ανίκανο κεραμέα που τιμωρείται.[921] Το γελοίο δέσιμό του από τον φαλλό με σχοινιά που τον τραβούν και προς τα πάνω και προς τα κάτω δίνει την εντύπωση του προσεχούς διαμελισμού του.

Ένας από τους άνδρες της παράστασης ξεχωρίζει όχι μόνο από την κεντρική του θέση πίσω από τον τροχό, που τον καθιστά τον επικεφαλής-κεραμέα του εργαστηρίου, από το ότι είναι ο μόνος ενδεδυμένος με ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματός του αλλά και από την ταινία που φορά στο κεφάλι του. Εξαιτίας της ομοιότητας με εκείνη «των μυστών» του Καβίρου, η μορφή συνδέθηκε από τη Daumas με τα εκεί γνωστά από τον Παυσανία μυστηριακά δρώμενα.[922] Οι δύο κόμποι που σχηματίζονται πάνω στο κεφάλι της, όμως τη διαφοροποιούν από εκείνη «των μυστών» του Καβίρου, που έχει μόνο έναν, από τον οποίο δημιουργείται ένα ανάποδο τρίγωνο, όπως σωστά σημείωσε η ερευνήτρια. Τη διαφορά απέδωσε στην κατά τρία τέταρτα εικονογράφηση του προσώπου του καθιστού κεραμέα και στο ότι στις καβιρικές μορφές ο κόμπος μπορεί να εικονίζεται συμπυκνωμένος. Υπέθεσε, ακόμα, πως ενδέχεται ηθελημένα να απεικονίστηκε κατά αυτόν τον τρόπο, ώστε να μην είναι αναγνωρίσιμη η σχέση με το Καβίριο. Το ιμάτιο, που καλύπτει μόνο τα πόδια του, αλλά και η στάση με το αγγείο που μοιάζει με ένα αλλιώτικο και υπερμέγεθες ρυτό, παραπέμπουν στους ανακεκλιμένους ήρωες των βοιωτικών και καβιρικών αγγείων. Ο «αρχικεραμέας» της παράστασης μοιάζει με ηρωική μορφή διονυσιακών καταβολών. Το γεγονός πως τα περισσότερα παρασκευαζόμενα αγγεία προορίζονται για συμπόσιο και δίπλα του υπάρχει κάνθαρος, το αγγείο του Διονύσου, ισχυροποιούν την άποψη. Εκτός από την παραπεμπτική στην καβιρική λατρεία ταινία, που φορά, η ίδια η ιδιότητά του υποδηλώνει τη σχέση του με τον Διόνυσο. Ο ήρωας Κέραμος, από τον οποίο πήρε το όνομά του ο αττικός Κεραμεικός, η συνοικία με τους αγγειοπλάστες και αγγειογράφους της Αττικής, ήταν γιος του Διονύσου και της Αριάδνης.[923] Ο ίδιος ο θεός στο αγγείο François εικονίζεται να φέρει έναν

[920] Υπέρ της άποψης συνηγορεί η τελετή, που περιγράφει ο Θεόκριτος στα *Θαλύσια* και επεξηγούν μετέπειτα σχολιαστές, κατά την οποία όταν οι παίδες της Αρκαδίας δεν επέστρεφαν από το κυνήγι με ικανοποιητική ποσότητα κρέατος, τότε μαστίγωναν το άγαλμα του προστάτη του κυνηγιού, του Πανός, ο οποίος λειτουργούσε ως «φαρμακός» ή «κάθαρμα». Θεοκρ. *Θαλ.* 103-110. Το άγαλμα μαστίγωναν με το φυτό σκίλλα. Borgeaud 1988, 68-72. Για πιθανή ανάλογη τελετή του Πανός στην Κρήτη: Cucuzza 2009, 312-314. Για τον φαρμακό βλ Bremmer 1983, 275-278. Στόχος ήταν, προφανώς, η μελλοντική επαύξηση της λείας. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Bremmer, η κατάσταση του φαρμακού και η εφηβεία ήταν δύο καταστάσεις μεθοριακές. Bremmer 1983, 282

[921] Seeberg 1967, 28 πίν. IV. Η ταύτιση με δούλο τοποθετείται σε εορταστικό πλαίσιο. Daumas 2000, 120-121. Steinhart 2004, 49 πίν. 20.3. Χατζηδημητρίου 2005, 142

[922] Daumas 2000, 119.

[923] Παυσ. 1.3.1. Lissarrague 1990, 140. Ο «θείος Κεραμέας» ήταν στο αιγυπτιακό πάνθεο ο Χνοῦβις, ο οποίος, όντας προστάτης της γέννησης, θεωρούνταν πως έπλαθε ως δημιουργός στον υπερβατικό τροχό του τα βρέφη και τα τοποθετούσε στη γυναικεία μήτρα. Wilkinson 2003, 194-195.

αμφορέα ως δώρο στον γάμο της Θέτιδας.[924] Ο τροχός χρησιμοποιούταν και ως αντικείμενο χρηστικό για ακροβατικούς χορούς, όπως μαρτυρούν οι πηγές και η κατωιταλιώτικη αγγειογραφία.[925] Ενδιαφέρον είναι πως πάνω στον τροχό εικονίζεται, όπως οι ακροβάτες, η άλλη καθιστή μορφή που κρατά στο χέρι σκύφο. Δύο σάτυροι μοιάζουν να παίζουν καθισμένοι στα γόνατα αντωπά ο ένας από τον άλλον και πιασμένοι πάνω στον τροχό γυρνώντας μαζί του γύρω-γύρω σε αττική ερυθρόμορφη πελίκη του Ζ. του Λουτρού. Όπως εύστοχα εξηγεί ο Lissarrague, η περιστροφή του τροχού δημιουργεί ζάλη, όπως και το κρασί.[926] Συνιστά εξάλλου, ένα από τα κατεξοχήν σύμβολα του καρναβαλιού, αφού έχει την τάση να φέρνει τα πάνω-κάτω.[927] Η μεταφορά για την οποία κάνει λόγο ο Lissarrague είναι εδώ προφανής, αφού πάνω στον τροχό κάθεται ένας νέος σε στάση βάναυσου αλλά και πότη περιεργαζόμενος έναν σκύφο,[928] θυμίζοντας τα σχετικά καθιστά πήλινα ειδώλια για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω **(ΙΓ30, ΙΓ47, ΙΓ54, εικ. 211)**. Την πολυσημία της στάσης έχει αξιοποιήσει και το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών στον καβιρικό σκύφο 3159 του Βερολίνου **(Η19 εικ. 154)**. Πάνω από τον οκλάζοντα του σκύφου εξεμεί ο δεμένος ψηλά άνδρας στοχεύοντας πιθανότατα το αγγείο που κρατά ο πρώτος.[929] Η έμεση που είναι αποτέλεσμα της ζάλης συνιστά μια ακόμα υπαινικτική αναφορά στην οινοποσία.

Η παραδοχή πως ο αρχικεραμέας ανήκει στην ηρωική ή και θεϊκή διονυσιακή σφαίρα συνεπάγεται τον αλληγορικό χαρακτήρα της εικόνας.[930] Τα πολυάριθμα εικονιζόμενα αγγεία πόσεως παραπέμπουν σε επικείμενο συμπόσιο ή εορταστική εκδήλωση διονυσιακή, όπως σωστά συμπέρανε ο Seeberg. Η επιγραφή που φέρει το αγγείο ΣΙΒΩΝ ΚΑΛΟΣ θεωρήθηκε από τη Daumas πως αναφέρεται σε έφηβο που μυήθηκε στα καβιρικά μυστήρια της Θήβας.[931] Ο Hermann Pflug ερμήνευσε πειστικά παράσταση αττικής ερυθρόμορφης κύλικας με νέους σε μεταλλουργικό εργαστήριο ως αναφορά σε εκπαιδευτική δοκιμασία, η οποία θα ήταν μέρος της αγωγής τους.[932] Αξιοσημείωτο είναι πως στο μετάλλιο της κύλικας εικονίζεται ο ίδιος ο Ήφαιστος εν ώρα εργασίας κατά αντιστοιχία με την ηρωική μορφή του σκύφου του ΕΑΜ. Η

[924] Isler-Kerényi 2007, 79. Υποστηρίχθηκε πως πρόκειται για τον χρυσό αμφορέα, που έφτιαξε ο Ήφαιστος και χάρισε ο Διόνυσος στη Θέτιδα. Αυτός αποτέλεσε αργότερα την τεφροδόχο για τα οστά του Αχιλλέα. Ομ. *Οδ.* 24.73-77. Περισσότερα για την ερμηνεία του αμφορέα που φέρει ο Διόνυσος και την αντιστοιχία του με τις πηγές: Haslam, W. M. 1991. "Kleitias, Stesichoros, and the Jar of Dionysos", *Transactions of the American Philological Association* 121, 35-45.

[925] Ξεν. *Συμπ.* 7.2. Lissarrague 1990, 140. BAPD 425002.

[926] Lissarrague 1990, 140 εικ. 108. Mitchell 2009, 93-94 εικ. 38. Heinemann 2016, 245-246 εικ. 151. BAPD 215020.

[927] Μπαχτίν 2017 (1965), 14.

[928] Για τους βάναυσους και την απεικόνισή τους σε αυτήν τη στάση: Himmelmann 1971, 36-37.

[929] Halm-Tisserant 1998, 44-45. Για την άποψη πως πρόκειται απλώς για εξηγμένη γλώσσα: Χατζηδημητρίου 2005, 142.

[930] Αντίθετη γνώμη είχε η Daumas, η οποία θεώρησε πως το εργαστήριο αυτό αναφέρεται σε κάποιο που θα υπήρχε στην πραγματικότητα στο Καβίριο και θα λειτουργούσε περιοδικά, μία φορά τον χρόνο, τον καιρό που τελούνταν τα μυστήρια. Σε αυτό θα παρασκευάζονταν τα απαραίτητα για τη λατρεία αγγεία. Daumas 2000, 120-121.

[931] Daumas 2000, 122.

[932] Pflug 2006, 183-218. BAPD 204340. Ανάλογη ερμηνεία έχει δοθεί και σε ένα κείμενο του 4ου αι. π.Χ που βρέθηκε στην αρχαία Αγορά. Σε αυτό κάποιος Λήσις μαστιγώνεται και προπηλακίζεται σε μεταλλουργείο. Θεωρείται πως δεν πρόκειται για δούλο αλλά για μαθητευόμενο, αφού έχει τη δυνατότητα να φύγει. Steinhart 2004, 49. Steinhart 2007, 214.

μαστίγωση του κρεμασμένου ψηλά άνδρα, που παραπέμπει σε ανάλογες γνωστές τελετουργίες, το φαιδρό δέσιμό του, που δημιουργεί συνειρμικά εικόνες διαμελισμού, σε συνάρτηση με την ηρωική-διονυσιακή παρουσία του αρχικεραμέα και τα αγγεία, τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμεύουν σε ένα κοινό για αυτούς εορταστικό γεύμα συνηγορούν υπέρ της άποψης. Δεν θα ήταν απίθανο, λοιπόν, η εκμάθηση τέχνης, να ήταν και εκείνη μια από τις εκπαιδευτικές υποχρεώσεις των εφήβων. Η έλλειψη, ωστόσο, περισσότερων συγγενικών παραδειγμάτων υποβιβάζει την άποψη αυτή σε υπόθεση.[933] Η παράσταση ενδέχεται απλώς να αποτελεί μία μείξη διονυσιακών και σχετικών με τις εφηβικές διαβατήριες τελετές στοιχείων.

Στα θραύσματα Α 104+148+341+366 **(Η76 εικ. 188)** των Θηβών που ανήκουν σε έναν πήλινο μελανόμορφο στρόβιλο, ο οποίος βρέθηκε στο Καβίριο, εικονίζεται μία μορφή πιθανότατα ανδρική κρεμασμένη, όπως φαίνεται από το δεξί χέρι που σώζεται, και εκατέρωθεν αυτής δύο αγένειοι ιματιοφόροι στραμμένοι προς αυτήν. Η σκηνή ερμηνεύτηκε από τη Braun ως επεισόδιο κάποιου σατυρικού δράματος του Προμήθειου πάθους. Τίποτα από τα σωζόμενα, όμως, δεν παραπέμπει σε αυτό το εικονογραφικό θέμα, στο οποίο συνήθως εκείνος απεικονίζεται καθισμένος και κατά τομήν, ο Ηρακλής που τον απελευθερώνει γονατισμένος, ενώ τοξεύει τον αετό που του κατασπαράσσει το συκώτι.[934] Η κρεμασμένη μορφή είναι κατά τα φαινόμενα όρθια και αμφοτέρωθέν της στέκονται ιματιοφόροι. Είναι, συνεπώς, πιθανότερο η παράσταση να αναφέρεται σε κάποιου είδους τελετής μαστίγωσης ή βασανισμού του μυούμενου, όπως σωστά υπέθεσε η Daumas και εναλλακτικά η Braun. Η πρώτη, μάλιστα, τη συσχέτισε με επιγραφή ανάθεσης ελληνιστικής περιόδου χάλκινης αλυσίδας και μεταξύ άλλων μάστιγας από τον Μάνο και τον Μένανδρο, που βρέθηκε στο Καβίριο.[935]

Εκτός από τα κωμαστικά μοτίβα και τη γελοιογραφία, που αφορά κυρίως τα πρόσωπα των εικονιζόμενων στον σκύφο 442 του ΕΑΜ και τους πιθανότατα πυγμαίους των θραυσμάτων του στροβίλου, το κυρίως θέμα και των δύο παραστάσεων είναι ο ξυλοδαρμός.[936] Το καρναβαλικό αυτό στοιχείο αποβλέπει στον υποβιβασμό του αντικειμένου, στη μεταφορική θανάτωσή του.

Το κοινό γεύμα ή συμπόσιο εκλαμβάνεται ως ακόμα μία τελετή ενσωμάτωσης.[937] Είναι κοινώς αποδεκτό πως στο Καβίριο γίνονταν τελετουργικά δείπνα, όπως φαίνεται από τα πολλά καβιρικά αγγεία που βρέθηκαν εκεί. Έγινε ήδη λόγος για τη β΄ όψη του καβιρικού σκύφου 3286 του Βερολίνου **(Η38 εικ. 45)**.[938] Η απεικόνιση μόνο αγένειων ανακεκλιμένων στη β’ όψη του καβιρικού σκύφου του 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)**, μπορεί να παραπέμπει στα κοινά τους γεύματα. Μια

[933] Η Schlott υποστήριξε πως κάποιες παραστάσεις καβιρικών αγγείων, που δεν μπορούν να αποδοθούν σε συγκεκριμένα εργαστήρια, έχουν χαρακτήρα πρωτόλειου και πως φιλοτεχνήθηκαν από νεαρούς μαθητευόμενους των καβιρικών εργαστηρίων. Schlott 2021, 373-391.

[934] Για την ταύτιση: ΚΗ IV, 49 αρ. κατ. 155a-d. Μοναδικό παράδειγμα αποτελεί ο μελανόμορφος αμφορέας του Μονάχου 1540, στον οποίο ο Προμηθέας εικονίζεται όρθιος μεταξύ δύο Ωκεανίδων. BAPD 6. Η Schlott θεώρησε πως πρόκειται για τον Μαρσύα: Schlott 2021, αρ. κατ. 155a-d.

[935] Daumas 1998, 34-35. Για την επιγραφή: ΚΗ I, 21 αρ. κατ. 2 στιχ. 21-22, 23 για τη χρονολόγηση.

[936] Ο Wachter 2001, 23 αρ. κατ. ΒΟΙ 19 χαρακτήρισε την παράσταση του σκύφου 442 του ΕΑΜ «*grotesque silhoutte-painting*».

[937] Van Gennep 2016 (1909), 76-77.

[938] Βλ. παραπάνω σελ. 207.

άλλη εκδοχή αυτών των τελετών είναι εκείνη που ο έφηβος έχει τον ρόλο του οινοχόου. Ήδη από την εποχή του Ομήρου ήταν στην πλειοψηφία τους έφηβοι (κούροι).[939] Ο κατεξοχήν οινοχόος της αρχαιότητας θεωρείται ο Γανυμήδης, ο νέος ερωμένος του Δία. Η συμμετοχή των εφήβων στο συμπόσιο ως οινοχόων ήταν κατ'ουσίαν μια διαβατήρια κοινωνική διαδικασία από την οποία έπρεπε να περάσουν, ώστε να μπορούν και εκείνοι ως ενήλικοι πια να κατακλίνονται πίνοντας από δικό τους αγγείο πόσεως κρασί. Η παρουσία τους στα κοινά γεύματα ή συμπόσια τους εξασφάλιζε επέκταση των κοινωνικό-πολιτικών κυρίως γνώσεων τους, αφού παρίσταντο στις εκεί ανδρικές συζητήσεις, στις οποίες μπορούσαν σε κάποιες περιπτώσεις να συμμετέχουν θέτοντας ερωτήσεις. Είναι γνωστό από πηγές πως τέτοια κοινά γεύματα λάμβαναν χώρα σε πολλά μέρη της αρχαιότητας μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η Βοιωτία.[940] Εκτός από τον λατρευόμενο σύμφωνα με τις επιγραφές στο Καβίριο Παίδα, που εικονίζεται στον καβιρικό σκύφο 10426 του ΕΑΜ **(Η3 εικ. 125)**, ένας δύσμορφος και κοντός έχει και πάλι τον ρόλο του οινοχόου στο θραύσμα σκύφου Κ3149 της Θήβας **(Η46 εικ. 189)**.

Τελετή οριστικής ενσωμάτωσης που είναι επιφορτισμένη με την έννοια τελεσίδικου εικονίζει η μυστηριακού χαρακτήρα μύηση του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(Η1 εικ. 222**). Στον καβιρικό σκύφο 427 του ΕΑΜ η παράσταση αναπτύσσεται, αντίθετα από τα περισσότερα καβιρικά αγγεία, στο κατώτερο τμήμα του αγγείου κάτω από την άμπελο και κάτω από δύο μαύρες ταινίες που το περιτρέχουν **(Η1 εικ. 223)**. Το θέμα της ξεδιπλώνεται ενιαία και στις δύο όψεις αποτελούμενο τέσσερις ομάδες γελοιογραφημένων μορφών, ο αριθμός των οποίων εναλλάσσεται από μία σε δύο.[941] Απομονωμένη πρώτη από αριστερά εικονίζεται μια καλυμμένη με πέπλο μορφή, της οποίας το κεφάλι είναι στεφανωμένο και στολισμένο με κλαδιά. Μπροστά της και προς τα δεξιά, όπου κατευθύνεται και αυτή προχωρούν δύο γενειοφόροι, οι οποίοι έχουν και αυτοί κλαδιά στο κεφάλι τους. Ο πρώτος φορά ιμάτιο και κρατά στο ένα χέρι βακτηρία και στο άλλο κλαδί. Ο προπορευόμενος φορά ποδήρη χιτώνα και κρατά στο ένα χέρι οινοχόη και στο άλλο κάνθαρο. Έπεται η πιο δυσειδής μορφή, η οποία είναι η μόνη κατενώπιον εικονιζόμενη, η μοναδική που φορά την ταινία «των μυστών» στο κεφάλι και κρατά δύο δάδες. Εντύπωση προκαλεί το γκροτέσκο της σώμα, η κοιλιά του οποίου μοιάζει διπλή.[942] Ακολουθεί ένα ζευγάρι γυναικών, καταντικρὺ εικονισμένων. Έχουν καλυμμένο το κεφάλι με ιμάτιο και η μία πρόκειται να δώσει μία ταινία στην άλλη.

---

[939] Ομ. *Ιλ.* 1.470, 9.175, 20.234.

[940] Πλατ. *Νόμοι*, 636β. Λεπτομερείς περιγραφές για τα εκεί συμβαίνοντα σώζονται μόνο για τα κοινά γεύματα της Σπάρτης και της Κρήτης. Για τη Σπάρτη: Κριτία Β 33 D.-K. Ξενοφ. *Λακεδ. Πολιτ.* 3.5, 5.5. Πλουτ. *Λυκ.* 12. Για την Κρήτη: Ευφόρου FGH 70 απόσπ. 149. Πυργίωνος FGH 467 απόσπ. Ι. Δωσιάδα FGH 458 απόσπ. 2. Περισσότερα και αναλυτικότερα για το ζήτημα: Bremmer 1990, 135-148. Τον ρόλο του οινοχόου έπαιζαν και ήρωες κωμωδίας ή σατυρικού δράματος. Αντιφάν. αποσπ. 147. Κράτητος αποσπ. 16, ενώ για τον Γανυμήδη θεωρείται πως θα είχαν γραφτεί μία ή παραπάνω κωμωδίες. Στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη (550-569) ο Σιληνός οινοχοεί για τον Κύκλωπα, αλλά αντικαθίσταται από τον Οδυσσέα, καθώς πιάνεται να πίνει κρασί ο ίδιος. Για τον οινοχόο στην κωμωδία: Topper 2012, 61.

[941] Από την εκ του σύνεγγυς μελέτη του αγγείου της γράφουσας προκύπτει πως δεν υπάρχουν απολεπισμένες μορφές, όπως υπέθεσε η Schlott 2021, 349.

[942] Σύμφωνα με τη Daumas απεικονίζεται μία πρόσθετη ψεύτικη κοιλιά. Daumas 1998, 63.

Η Daumas ταύτισε την παράσταση με τον χορό των μυστών κατά τα μυστήρια των Καβίρων, παρά το γεγονός ότι επεσήμανε την ομοιότητα της με εκείνη ενός άωτου ερυθρόμορφου αγγείου, στην οποία εικονίζεται γάμος.[943] Η πλήρης κάλυψη του κεφαλιού της καβιρικής μορφής απαντάται σε εκείνη της νύφης, την οποία κρατά από τον καρπό ο μέλλων σύζυγός της στη γνωστή χειρονομία της αρχαίας γαμήλιας εικονογραφίας. Μπροστά τους και με το σώμα του κατενώπιον, αλλά το κεφάλι κατά τομήν αποδοσμένο στέκεται ένας γυμνός νέος, που κρατά δύο δάδες. Πίσω από το ζευγάρι και μπροστά από ένα κτίσμα στέκεται ένας αγένειος ιματιοφόρος άνδρας που κρατά βακτηρία, συγγενής ίσως της νύφης, μπροστά από τον οίκο της από όπου την παραλαμβάνει ο γαμπρός. Το ζευγάρι περιμένει άρμα που σέρνουν ημίονοι. Οι αναφορές της καβιρικής παράστασης σε εκείνης του άωτου αγγείου είναι λίγες αλλά προφανείς. Εκτός από την πρωτοφανή πεπλοσκεπή παρουσίαση της νύφης, ο νέος με τις δάδες έχει σχεδόν την ίδια στάση με τον δύσμορφο της καβιρικής. Η ταινία που κρατά η μία γυναίκα του καβιρικού σκύφου ταυτίστηκε με τη νυφική ζώνη από τη Daumas.[944] Το σχήμα είναι παρόμοιο με εκείνο της αττικής ερυθρόμορφης πυξίδας της Ν. Υόρκης με παράσταση σχετική με τον γάμο **(εικ. 224)**.[945] Ενδέχεται, βέβαια, η ομοιότητα να είναι συμπτωματική. Ο Mitchell έχοντας, προφανώς, μελετήσει τη σχετική ανάλυση της Daumas ταύτισε την καβιρική παράσταση με προετοιμασία γάμου, χωρίς, ωστόσο, να επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης.[946] Η Schlott θεωρεί πως πρόκειται για γάμο μεταφερμένο χιουμοριστικά στον διονυσιακό κόσμο των Καβίρων.[947]

Εκτός από τις λίγες ομοιότητες με τη γαμήλια εικονογραφία υπάρχουν και στοιχεία που την αποσυσχετίζουν από αυτήν. Η πλήρης κάλυψη του κεφαλιού της νύφης απαντάται μόνο σε ένα αγγείο που είναι μάλιστα βοιωτικό, ενώ η πεπλοσκεπής μορφή του καβιρικού σκύφου ανακαλεί μεταγενέστερες μυούμενων, όπως εκείνη της τεφροδόχου Lovatelli.[948] Από την καβιρική παράσταση λείπει ο οίκος της νύφης με τον συγγενή (συνήθως στην αττική αγγειογραφία γονέα). Η χειρονομία *χειρ' επί καρπώ* απουσιάζει και η εγγύτερη με την καλυμμένη μορφή ανήκει σε άλλη ομάδα παριστάμενων. Φαίνεται να σχετίζεται με τον γενειοφόρο που κρατά κάνθαρο και οινοχόη. Τα σκεύη και η ενδυμασία του τελευταίου (ποδήρης άζωστος χιτώνας)

[943] Με μυστηριακή τελετή ταυτίστηκε και στο: ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 292. Χορευτική χαρακτηρίστηκε η κίνηση της κατενώπιον απεικονιζόμενης μορφής με τις δάδες. Daumas 1998, 63-64 εικ. 22 και 33 όπως συνέβη στο ΚΗ I, 106 Μ2. Για το άωτο αγγείο BAPD 11725. Θεωρήθηκε βοιωτικό: Deubner 1936.

[944] Γαμήλια είδε και την τελετή ενσωμάτωσης του Πάνα στον καβιρικό σκύφο του Βερολίνου **(Η38 εικ. 45)** η Daumas 1998, 64-65.

[945] BAPD 44750. Πλήρη την παράσταση βλ. Oakley, J.H., και Sinos, R.H. 1993. *The wedding in ancient Athens*, Madison, 62 εικ. 20-21.

[946] Mitchell 2009, 268.

[947] Schlott 2021, 349.

[948] Η πεπλοφορία των μυστών στόχευε στον διαχωρισμό τους από την κοσμική και την εισαγωγή στην ιερή-μεταφυσική σφαίρα, καθώς η όραση αποτελεί μέσο επαφής με το περιβάλλον, όπως εξηγεί ο Van Gennep 2016 (1909), 253-254. Ενδεικτικό παράδειγμα της αρχαίας αυτής αντίληψης αποτελεί ο Σωκράτης, ο οποίος, αφού ήπιε το κώνειο, κάλυψε το πρόσωπό του με πέπλο, για να αφήσει τον επίγειο κόσμο και να γίνει μέρος εκείνου των νεκρών. Όταν ζήτησε, όμως, μια πράξη που αφορά τους ζωντανούς από τον Κρίτωνα, τη θυσία πετεινού, έβγαλε το πέπλο και έπειτα σκεπάστηκε με αυτό και πάλι. Πλ. *Φαίδων*, 118. Η λέξη *μύηση* προκύπτει από το ρήμα *μυώ*, που ερμηνεύεται ως κλείνω τα αυτιά ή συνηθέστερα τα μάτια. Αντίθετα, ο επόπτης είναι ο παρατηρητής, εκείνος που βλέπει. Για την πεπλοφορία στα αρχαία μυστήρια: Clinton 2003, 50, 65, 66, 70. Για την τεφροδόχο: σημ. 690.

παραπέμπουν σε απεικονίσεις ιερέων του Διονύσου και υπονοούν μια επικείμενη σπονδή, στοιχεία ανάρμοστα στη γαμήλια εικονογραφία.[949] Το κατώτερο σημείο στο σώμα του αγγείου που διάλεξε ο ζωγράφος να σχεδιάσει την παράσταση δεν πρέπει να είναι τυχαίο **(εικ. 223)**. Όπως παρατηρεί η Αβρονιδάκη, το ίδιο φαινόμενο συναντάται μόνο στον ερυθρόμορφο καβιρικό σκύφο 10423 του ΕΑΜ με διονυσιακή παράσταση, που έχει φιλοτεχνήσει ο Ζ. του Άργου, με τον οποίο συνεργάστηκε το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών. Η παράσταση του τελευταίου ερμηνεύτηκε ως σκηνή μύησης, εικονογραφικό σύμβολο της οποίας αποτελεί ο αναποδογυρισμένος θύρσος, τον οποίο κρατά ο χορεύων Διόνυσος.[950] Σηματοδοτεί, σύμφωνα με την ίδια, τον χθόνιο χαρακτήρα του θεού αλλά και τη κατάβαση του μύστη. Με τη μύησή του θα συντελεστεί ένας συμβολικός θάνατος και η αναγέννησή του ως Βάκχου.[951] Πιθανότατα επιλέχθηκε το συγκεκριμένο μέρος των δύο αγγείων για τη σχεδίαση της παράστασης προκειμένου να δηλωθεί η κατάβαση, την οποία τελούν οι μύστες.

Συνεπώς, το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών φιλοτέχνησε μια παράσταση μυστηριακής τελετής με λίγα στοιχεία που θα μπορούσαν αναφέρονται σε μοτίβα γάμου.[952] Αποσκοπούσε ενδεχομένως στη χιουμοριστική απεικόνιση της

---

[949] Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση του Πανταλέοντα σε μαρμάρινη επιτύμβια λήκυθο πριν τα μέσα του 4ου αι. π.Χ του ΕΑΜ με αρ. ευρ. 4495. Μάντης 1990, 86 αρ. κατ. 11, 92-96. Η ανδρική μορφή είναι γενειοφόρα, κρατά στο δεξί χέρι κάνθαρο και φορά μακρύ άζωστο χιτώνα. Σε κάνθαρο που κρατά κάποιος άλλος εκχέει κρασί με οινοχόη πάνω από βωμό ένας σάτυρος στο θραύσμα ερυθρόμορφου καβιρικού σκύφου 27987 του ΕΑΜ **(Ε10)**. Πρβλ. την παράσταση ενός άωτου αγγείου, που αποδίδεται από την Bruns στον Ζ. του Σατύρου. Σε αυτή συμβαίνει το αντίθετο από εκείνη του 427 του ΕΑΜ **(Η1)**. Η κατά τα λοιπά συνήθης σκηνή γυναικωνίτη διαφοροποιείται με την εικονογράφηση μιας οινοχόης, που κρατά με το αριστερό της χέρι η απεικονιζόμενη στην αριστερή άκρη της. Απέναντί της στέκεται μία άλλη, που κρατά στο ένα χέρι ταινία και στο υψωμένο ή θυμιατήριο ή μικρό καθρέφτη, όπως ερμηνεύτηκε από τη Bruns. Πρβλ. το θυμιατήριο που κρατά μια γυναίκα στο εσωτερικό της κύλικας Sam Wide 64.7.1 του μουσείου Reading. Ure 1968, 140-141 πίν. 6d. Μια γυναίκα με οινοχόη και φιάλη εικονίζεται μπροστά από κάλαθο ύφανσης σε αττική ερυθρόμορφη λήκυθο BAPD 204675. Η παράσταση μπολιάζεται, έτσι, με τη θυσιαστήρια-λατρευτική εικονογραφία. Ίσως ο ζωγράφος να επεδίωκε την απεικόνιση των δύο πτυχών της ζωής της ιέρειας, οικιακής και τελετουργικής, όπως υπέθεσε ο Lissarrague 2021. Για το καβιρικό αυτό αγγείο: ΚΗ Ι, 116 S17 πίν. 28.2 και 58.5. Bedigan 2008, αρ. κατ. 46. Ίσως η καβιρική απεικόνιση να αναφέρεται στην τελετουργική (;) ύφανση αυτών των ταινιών από γυναίκες.

[950] Αβρονιδάκη 2007, 77 και 114-118.

[951] Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, οι οποίοι ερμηνεύθηκαν ως μια αλληγορία χιουμοριστική της εφηβικής μύησης του Διονύσου, ο θεός κατεβαίνει στον Άδη. Στα Αρρηφόρια κορίτσια κατέβαιναν σε κάποια υπόγεια κρύπτη, προκειμένου να λάβουν τα ιερά και απόκρυφα αντικείμενα. Παυσ. 1.27.3. Η *κατάβασις* στο ιερό του Τροφωνείου στη Λειβαδιά είχε την έννοια της μετάβασης στον Κάτω Κόσμο. Lada-Richards 1999, 103-108. Για το ιερό του Τροφωνίου βλ. Παυσ. 9.37.9. Schachter 1986, 41. Schachter 1994, 66-89. Η λέξη *τελετή* είναι ομόρριζη με το ρήμα *τελευτώ*, που σημαίνει πεθαίνω. Ο Πλούταρχος σε μια γλαφυρή περιγραφή της διαδικασίας, στην οποία υποβάλλεται η ψυχή κατά τη μύηση, εξηγεί πως το να πεθαίνει κανείς μοιάζει με το να μυείται. Πλουτ. *Περί ψυχής*, αποσπ. 178, Clinton 2003, 55, 66. Για την κατάβαση των μυστών του Διονύσου στον Κάτω Κόσμο στον απουλικό κρατήρα του Ζ. του Δαρείου 340-330 π.Χ βλ. Κεφαλίδου 2005-2006, 13-23 εικ. 1.

[952] Τη σύζευξη των δύο θεμάτων, της μύησης και του γάμου, το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών την έχει μάλλον αποδώσει με διαφορετικό τρόπο στη β' όψη του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 του ΕΑΜ **(εικ. 225)** κατά την Αβρονιδάκη με μία γυναίκα ως νύφη δίπλα σε λουτήριο, έναν Έρωτα και τρεις αναμένοντες τον Διόνυσο σατύρους. Η παράσταση συνδέεται νοηματικά με εκείνη της α' όψης, που φιλοτέχνησε ο Ζ. του Άργου, στην οποία ένας Έρωτας κρατά όρθιος με ανοιχτά τα χέρια τη νυφική ζώνη. Το θέμα ερμηνεύτηκε ως συμβολικό της ιερογαμίας της εικονιζόμενης με τον αναμενόμενο Διόνυσο και σχετικό με τα βακχικά μυστήρια από την Αβρονιδάκη 2007, 118-120. Η Sabetai 2012α, 89-91 θεωρεί πως εικονίζεται η Αριάδνη, η οποία σηματοδοτεί το μεταιχμιακό στάδιο της νεαρής νύφης και το λουτήριο, το τελετουργικό λουτρό της πριν τον γάμο.

προετοιμασίας της ένωσης του υποψήφιου μύστη με τον θεό. Ο μελλοντικός μύστης επρόκειτο να καταστεί και εκείνος Κάβιρος, όπως θα γινόταν Βάκχος στα αντίστοιχα μυστήρια. Το στοιχείο της εξομοίωσης του θνητού με το θείο δια της μύησης είναι χαρακτηριστικό στη διονυσιακή λατρεία.[953] Το μυστήριο του γάμου θεωρείται, άλλωστε, σχετικό με εκείνα της μύησης στη λατρεία και της νεκρώσιμης τελετής.[954] Οι τελετές, στις οποίες υποβάλλεται ο υποψήφιος μύστης, η νύφη και ο νεκρός πριν την ολοκλήρωσή τους είναι σχεδόν ίδιες: καθαρμός, λουτρό, πομπή συνοδεία δαδοφόρου. Η είσοδος της νύφης στον νυφικό θάλαμο, του νεκρού στον τάφο και του μύστη σε κρύπτες, σπηλιές κ.ά αποτελούν χωρικές διαβάσεις οι οποίες υποδηλώνουν με τη σειρά τους μεταφορές της μεταβολής της κοινωνικής, φυσικής ή μεταφυσικής κατάστασής τους, της αναγέννησής τους.

ΙΙΙ.2.3. Η εξωαστική ζωή και η ουτοπία

Η διαμονή των εφήβων σε δασώδη περιοχή στην εσχατιά της Θήβας σίγουρα δεν θα ήταν εύκολη υπόθεση. Οι πολυτέλειες και η ασφάλεια του άστεως και του οίκου θα εξέλειπαν. Τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα, άλλωστε, του Καβιρίου υποδεικνύουν πως η κατασκευή τους δεν θα ήταν μνημειώδης κατά την υπό εξέταση περίοδο. Τα αθλήματα, οι πολεμικές πρακτικές και το κυνήγι, με τα οποία οι έφηβοι θα καταγίνονταν, θα επέφεραν κούραση και κακουχία, προαπαιτούμενα μάλλον για τη σκληραγώγηση τους. Η συγκέντρωση και η συμβίωση συνομηλίκων ιδίου φύλου σε εξωαστικό-άγριο περιβάλλον δημιουργούν τη συνθήκη ενός πρωτόγονου κοινοβίου, την αίσθηση ακόμα της αγέλης αντί της ομάδας.[955] *Αγέλη* ονομαζόταν η ομάδα των νέων από επτά χρονών και άνω που θα εκπαιδευόταν στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη, το ίδιο και στην Κρήτη.[956] Εικαστικές αντανακλάσεις αυτής της δυσμενούς διαβίωσης, που παραπέμπει σε αρχαιότερες από την τότε περίοδο εποχές, υπάρχουν και στην τέχνη του Καβιρίου, αγγειογραφική και ειδωλοπλαστική.[957]

Στις εσχατιές του κόσμου βασίλευε ο Κρόνος, ο θεός της συγκομιδής, κατά τη

---

[953] Burkert 1993 (1985), 343. Ο μυημένος αποκαλείται *βάκχος* στις *Βάκχες* του Ευριπίδη (στιχ. 491). Η μανία που τον κατέχει ονομάζεται *βακχεία*. Σε χρυσό έλασμα των μέσων του 4ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στους Θουρίους και φέρει επιγραφή σχετική με την ορφική λατρεία αναφέρεται πως ο πιστός-μύστης μετατρέπεται από άνθρωπο σε θεό. «*θεὸς ἐγένου ἐξ ἀνθρώπου*». OF 487. Sundell Torjussen 2014, 37.

[954] Ferrari 2003, 27-42, όπου ο γάμος εξετάζεται ως διαβατήρια τελετή που αφορά τη γυναίκα, παραλληλιζόμενη με εκείνη της νεκρικής.

[955] Κατά τη μεθοριακή αυτή περίοδο, όπως γράφει ο Claude Calame, ο νέος αφήνει τον πολιτισμένο κόσμο και διαμένει στη φύση. Σε απομονωμένη περιοχή και εκτός των νόμων του άστεως, οι βίαιες πράξεις μπορούν να γίνουν αποδεκτές χωρίς κυρώσεις. Αλλάζει η διατροφή του, ίσως το όνομά του, κοιμάται χωρίς ανέσεις, πιθανόν στο έδαφος και φοράει διαφορετικά ρούχα ή είναι τελείως γυμνός είτε ακόμα και μεταμφιεσμένος. Calame 1997, 12-13.

[956] Πλουτ. *Λυκ.* 16.7. Στράβ. *Γεωγρ.* 10.4.16, 20. Ο αρχηγός της αγέλης, ο οποίος ήταν ένας μεγαλύτερος σε ηλικία νέος ονομαζόταν *ἀγελάρχης* ή *βουαγόρ*, Στους *Νόμους* του Πλάτωνα (666e) οι νέοι Σπαρτιάτες παραλληλίζονται με πώλους φορβάδας, οι οποίοι συγκεντρώνονται σε αγέλη. Η λέξη αγέλη συγγενεύει ετυμολογικά με τη λέξη αγωγή και το ρήμα άγω. Η εκπαίδευση των νέων αποτελούσε, συνεπώς, μια μεταφορά εξημέρωσης ζώων. Calame 1997, 214-219. Για την αγέλη και τον πρωτόγονο χαρακτήρα της ιδιότυπης αυτής κοινωνίας βλ. και Brelich 1969, 113-116.

[957] *Αγέλες* σχημάτιζαν και νεαρές κοπέλες. Calame 1997, 214. Πρόσφατα συσχετίστηκαν αρχαίες αναφορές σε χορικά δρώμενα, όπου παρθένες ως κοπάδι διάφορων ζώων χόρευαν κάποτε και για τον Διόνυσο, με παραστάσεις αγγείων, ονομαζόμενες *καρναβάλι*. Steiner 2021, 182-257.

Χρυσή Εποχή, όπου ο πρωτογονισμός αλλά και η αφθονία διείπαν τη ζωή. Στην ουτοπική αυτή περίοδο ζούσαν γίγαντες, εκατόγχειρες, και παντός είδους τέρατα, τα ζώα μιλούσαν αλλά το φαγητό ήταν σε πληθώρα και όλοι ήταν γυμνοί σαν πρωτόπλαστοι μα ευτυχισμένοι. Αυτόν ακριβώς τον καρναβαλικό κόσμο γιόρταζαν στα Κρόνια, την αρχαία και ρωμαϊκή τελετή αντιστροφής, κατά την οποία ο Κρόνος θα έπαιρνε ξανά την εξουσία ως βασιλιάς μιας αλλοτινής εποχής, ανατρέποντας ο,τιδήποτε γνωστό, καθιερωμένο, όπως τον θρόνο του Δία.[958] Στην τέχνη του Καβιρίου της Θήβας η εσχατιά των εφήβων μοιάζει να ταυτίζεται με μια τέτοια έσχατη, ουτοπική χώρα. Η φυγή από τον πραγματικό κόσμο, το άστυ, συνεπάγονταν την ένταξη σε έναν άλλον πρωτόγονο, ονειρικό. Το εξωαστικό της εσχατιάς φαίνεται να συναρθρώνεται με το εξωκοσμικό της ουτοπίας. Εφιαλτικές καταδιώξεις από τέρατα, του κυνηγού από το ίδιο του το θήραμα αλλά και η συνομιλία με πουλιά **(Η10, Η24, Ι5, εικ. 142, 161, 242)** μοιάζουν να είναι εμπνευσμένες από παραμύθια ή όνειρα.[959] Το μοτίβο του *Απολεσθέντος Παραδείσου*, που συνεπάγεται τη διαμονή σε έναν άγριο γεμάτο δοκιμασίες τόπο -τον επίγειο-, όπου τέρατα και ομιλούντα ζώα διαβιούν, και καταλήγει στον *Ξανακερδιθέντα* και στην ένωση είναι συνηθέστατο στα παραμύθια.[960] Η απομάκρυνση από το άστυ και η διαμονή στη δασώδη περιοχή του Καβιρίου με τις διαβατήριες τελετές ωσότου να έρθει η στιγμή της μύησης και της επιστροφής στο άστυ, προσομοιάζουν σε αυτό. Θεωρείται, άλλωστε, πως τα παραμύθια αναφέρονται σε τελετές μύησης, τις οποίες ανάγουν στη σφαίρα του φανταστικού.[961] Η δασώδης περιοχή του Καβιρίου παραπέμπει στο *Σκοτεινό Δάσος* των παραμυθιών, τόπο μαγεμένο αλλά γεμάτο δοκιμασίες, όπου κατοικούν τέρατα νάνοι, μάγισσες κ.ά. Υπό τις συνεχείς απειλές και τα εμπόδια ο ήρωας ανδρώνεται μόνος χωρίς τους γονείς του, περνά στον κόσμο της ενηλικίωσης.[962]

Η στερεοτυπική υιοθέτηση της μορφής των πυγμαίων, όχι μόνο, όπως θα

---

[958] Για τη Χρυσή Εποχή: Ησιόδ. *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, 109-126. Πλάτ. *Πολιτικός*, 269a-274d. Καλλιμ. *Ἴαμβοι* αποσπ. 1 και 192. Αθ. *Δειπν.* 6.94, όπου μετατρέπεται χάριν αστεϊσμού σε μια αρχαία χώρα της Cockaigne. Carrière 1983, 89-91. Vidal-Naquet 1986, 285-301. Versnel 1993, 89-210. Για τη σύνδεση με το μπαχτινικό καρναβάλι: Gardiner 1993, 37.

[959] Για την αντιστροφή στα όνειρα: Φρόυντ, Σ. 1993. *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, μτφρ από Λ. Αναγνώστου, Αθήνα, 292-294. Ο Κιουρτσάκης συνδέει εύστοχα την ονειρική «λογική» με την κωμωδία και το καρναβάλι, φέρνοντας, μάλιστα, ως παράδειγμα τον λαγό που κυνηγάει τον κυνηγό. Κιουρτσάκης 1985, 126, 210. Για τα όνειρα και τη σχέση τους με το φανταστικό στην αρχαιότητα: Anderson 2019, 56-66.

[960] Cooper 2015 (1983), 13. Για τον Χαμένο Παράδεισο και τη νοσταλγία στο καρναβάλι: Lachmann 1988-1989, 134. Gardiner 1993, 29-30, 34-35.

[961] Eliade 1958, 125-126. Eliade 1963, 195-202. Giradot 1977. Cooper 2015 (1983), 158-174. Πρβλ. την ιστορία του *Κοντορεβυθούλη* που έχει συσχετιστεί με εκείνη του Θησέα-Μινώταυρου. Jeanmaire 1975, 228-245. Άξιο αναφοράς είναι πως οι ακαδημαϊκοί και αρχιτεχνίτες των σύγχρονων παραμυθιών, αδελφοί Grimm, γράφουν στις σημειώσεις τους πως επιθυμία τους ήταν να συνδέσουν κάθε παραμύθι με έναν ιδανικό πρωτόγονο λαό (*Urvolk*) και με μια αρχέγονη γλώσσα (*Ursprache*). Zipes 2002, 69.

[962] Zipes 2002, 65-69. Fischer 2014, 434-443. Cooper 2015 (1983), 161-168. Το *Δάσος* ονομάζεται και *Μαγεμένο* (*Enchanted*). Η σχετική αρχαιότερη παράδοση είναι εκείνη του Δάσους των Κέδρων του έπους του Γκιλγκαμές. Ο ήρωας μαζί με τον αγριάνθρωπο φίλο του Ενκίντου εισέρχονται στο μαγικό αυτό δάσος, όπου κατοικούν οι θεοί, προκειμένου να κόψουν κέδρους. Εκεί ο Γκιλκαμές αποκεφαλίζει τον θηριομορφικό δαίμονα, φύλακά του, Χουμπάμπα. Bürgin 2021, 23-25, 52-57. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη ο διαμελισμός του Πενθέα (ο οποίος μοιάζει μαγεμένος από τον Διόνυσο) από τις κατειλημμένες από μανία μαινάδες λαμβάνει χώρα σε δασώδη περιοχή στις κορυφές του Κιθαιρώνα (στιχ. 1045, 1051 *ἄγκος*, 1084, 1093 *νάπη*, 1229 *δρυμοὺς*).

ήταν αναμενόμενο, για τις παραστάσεις γερανομαχίας, αλλά για τις περισσότερες των εργαστήριων του Ζ. των Μυστών και του Ζ. του Καβίρου, εκτός από τον εξυπηρετικό για τη γελοιογράφηση σκοπό της, την παραπεμπτική σε δαιμονικές-προγονικές δυνάμεις της φύσης λειτουργία της, ενδέχεται να αποτελούσε και μία μεταφορά της μετατροπής των νέων λόγω των συνθηκών σε άγριους πρωτόγονους. Μια χιουμοριστική στρεβλή αντανάκλαση του εαυτού τους έβλεπαν πιθανόν οι νέοι στους δαιμονικούς πυγμαίους των παρωδιακών σκηνών κυνηγιού, άθλησης, αγώνων και μάλλον γερανομαχίας.[963] Η τοποθέτηση ενισχύεται από την παράσταση θραύσματος που ανήκει πιθανόν σε στρόβιλο και εικονίζει έναν αγένειο φυσιοκρατικά αποδοσμένο με στεφάνι ανθών στο κεφάλι,[964] προφανώς νέο, να κρατά από τον λαιμό, όπως συνηθίζουν οι πυγμαίοι, γερανό ή κάποιο άλλο υδρόβιο πουλί **(Η86 εικ 157)**. Ο έφηβος γίνεται ένα με τον πρόγονο, ο οποίος εικονίζεται κάποτε και ως ήρωας έφηβος -σκύφοι 3159 και 3179 του Βερολίνου- **(Η23, Η19 εικ. 54, 140)**.[965] Οι *αμενηνοί* πυγμαίοι ζούσαν σύμφωνα με τον Όμηρο στο έσχατο όριο της Γης, τον Ωκεανό, όπως οι έφηβοι στην εσχατιά της πόλεως-κράτους.[966] Το *Σκοτεινό Δάσος* συμβολίζει τον κόσμο των νεκρών, ενώ τα ράμφη πουλιών, που σε τελετές διάβασης χρησιμοποιούνταν ως νοητές πύλες, σηματοδοτούν τις δυσκολίες, που συναντά ο υποψήφιος μύστης, πριν εισέλθει στον Άλλο Κόσμο, των νεκρών αλλά και των θαυμάτων, τον θεϊκό.[967] Έχουν ήδη σημειωθεί παρωδιακά στοιχεία μύησης που συνυπάρχουν με το θέμα του καταβροχθίζοντος στόματος στον καβιρικό σκύφο 3159 του Βερολίνου **(Η19)** με σκηνές γερανομαχίας.[968] Στον ίδιο, η συνάφεια του σκυμμένου και του οκλάζοντος πυγμαίου με την κωμαστική παράδοση και το

[963] Η Dasen θεωρεί πως οι πυγμαίοι σηματοδοτούν τη μίζερη, όπως τη χαρακτηρίζει η ίδια, φάση της ανθρωπότητας, όπως περιγράφεται από τον Αισχύλο (*Προμ. Δεσμ.*442-471) πριν τον εκπολιτισμό της από τον Προμηθέα. Βλ παραπάνω σελ. 116.

[964] Το ανθισμένο στεφάνι στο κεφάλι ανακαλεί τη γνωστή από ύστερη πηγή στέψη με ένα τέτοιο παιδιών, που έχει θεωρηθεί σημείο μύησης κατά τα Ανθεστήρια. Αυτήν επιβεβαιώνουν οι εικόνες των αττικών χόων. Parker 2005, 298. Είναι, όμως, σχετικό και με την οινοποσία: Τιβέριος 2020, 59-64.

[965] Οι μυούμενοι έφηβοι εξομοιώνονται με τους προγόνους, ο οποίοι ήταν οι ιδρυτές των δρωμένων, σε διαβατήριες τελετές σύγχρονων πρωτόγονων κοινωνιών. Τελώντας τες βιώνουν εκείνη την ιερή προγονική περίοδο (*sacred primordial Time*). Ενσωματώνονται στην Ονειρική Περίοδο (*Dream Time*). «Η μύηση, τότε, είναι μια ανακεφαλαίωση της ιερής ιστορίας και της φυλής», όπως εξηγεί ο Mircea Eliade. Η ταύτιση με τον πρόγονο μπορεί να συμβόλιζε τον τελετουργικό θάνατο του μυούμενου, ο οποίος θα αναγεννάτο κατά τη μύησή του. Eliade 1958, 5-6, 18-20, 37, 129. Συμπληρωματικά βλ. και Turner 1967, 96, όπου ο νεόφυτος βάφεται μαύρος και σχετίζεται με μεταμφιεσμένους σε νεκρούς. Η Χιονάτη στο ομώνυμο παραμύθι έχει θεωρηθεί μυούμενη, που στο *Δάσος* συναντά τους νάνους, τους θεϊκούς προγόνους *(divine ancestors)*, επιστρέφοντας συμβολικά στη μυθική αρχή του χρόνου. Giradot 1977, 290-291. Για την εικονογραφική σύνδεση πυγμαίου με μορφές που ερμηνεύονται ως ψυχές και Διόνυσος-Άδης στην αττική αγγειογραφία: Hoffmann 1997, 40-41 εικ. 15-19.

[966] Ορφ. Ύμν. Ωκεανού. Για τον μεθοριακό χαρακτήρα των πυγμαίων (*αμενηνοί*) βλ. σελ. 115. Για την εικονογραφική τους σχέση με μακρινές χώρες: Dasen 1993, 186.

[967] Παρεμφερείς εικόνες σε μύθους είναι οι Συμπληγάδες και τα σαγόνια κήτους, μεταφορές της *vagina dentata*, της *Μητέρας* και των πυλών του Παραδείσου. Eliade 1958, 51-53, 64-66, 70. Cooper 2015 (1983), 162, 165. Η *vagina dentata* αποτελεί παραμυθικό μοτίβο. Για αυτό περισσότερα: Govers Hopman 2012, 137-141.

[968] Αυτές συσχετίστηκαν με άλλες μυστηριακές εικόνες τάφων και κωμωδίας, στις οποίες δεν λείπει το θέμα του δαγκώματος, των σαγονιών. Βλ. παραπάνω σελ. 158-161. Το δάγκωμα στο πόδι σχετίζεται με εφηβικές τελετές. Η πληγή αποτελεί σύμβολο θανάτου. Bremmer 1978, 10-15. Εδώ η στόχευση στον πρωκτό και στους όρχεις, όπως στις *Νεφέλες*, γίνεται με σκοπό την παρωδία ή και τη μεταφορική αναφορά στον Κάτω Κόσμο (*μπαχτινικό σωματικό κάτω*).

τσίμπημα του πρωκτού και των γεννητικών οργάνων **(εικ. 40)**, που επίσης παραπέμπει στην κωμαστική βιαιότητα της αρχαϊκής περιόδου (τράβηγμα φαλλού κ.ά), συμφωνούν με την άποψη της Steiner περί της σχέσης της γερανομαχίας με χορικά δρώμενα, συγκεκριμένα με τον *γέρανο*, χορό έφηβων και παρθένων που απεικονιζόταν στην ομηρική ασπίδα του Αχιλλέα.[969] Η γερανομαχία είναι πολύ πιθανό να αποτέλεσε σκόπιμα μέρος της καβιρικής εικονογραφίας, δρώντας ως φορέας μυητικών ιδεών.

Το εικονογραφικό σχήμα του συμποσίου στο ύπαιθρο, που εμφανίζεται στην αττική αγγειογραφία του τέλους της αρχαϊκής και των αρχών της κλασικής περιόδου, έχει ερμηνευθεί από την Topper ως απήχηση πρωιμότατων-πρωτόγονων συμποσίων, στα οποία θα απουσίαζαν τα έπιπλα, οι κλίνες και οι τράπεζες, και τους ανακεκλιμένους στο έδαφος συμποσιάζοντες περιστοίχισαν ζώα, όπως πουλιά και αίγες.[970] Στοιχεία εξωτερικού χώρου συνιστούν τα αμπέλια και κάθε λογής φυτικό κόσμημα, όπως τα δένδρα, ενώ σε αυτά συγκαταλέγεται και το σπήλαιο. Συνιστώσα του ηρωικού-χρυσού παρελθόντος αποτελούσε η χωρίς ανέσεις ζωή στην αττική αγγειογραφία, όπως εκείνη έδειξε. Στην ιδανική πολιτεία του *Πλάτωνα* τα συμπόσια θα διενεργούνταν με τον ίδιο τρόπο κατά τον Σωκράτη.[971]

Στην καβιρική συμποτική αγγειογραφία σπανίως εικονίζονται συμφραζόμενα εσωτερικού χώρου, παρότι σύμφωνα με τις αρχαιολογικές μαρτυρίες, τα τελετουργικά δείπνα λάμβαναν χώρα εντός κτιρίων.[972] Χωρίς κλίνες, κάποτε πάνω σε βράχους ή στρωσίδια, ενίοτε περιτριγυρισμένοι από ζώα οι γελοιογραφημένοι τις περισσότερες φορές συμποσιάζοντες στο ύπαιθρο μοιάζουν να διασκεδάζουν το ίδιο, όπως και οι εκείνοι που πολυτελώς ανακλίνονται εντός.[973] Ακόμα και ο Κάβιρος στους καβιρικούς σκύφους 10466 και 10530 του ΕΑΜ **(Η40, Η47 εικ. 69α, 191)** ανακλίνεται σε εξωτερικό χώρο, πάντα κάτω από την άμπελο και στην πρώτη περίπτωση με ένα πουλί να φτερουγίζει κοντά του, ακολουθώντας πιθανόν τις αττικές σχετικές με τη διονυσιακή εικονογραφία επιταγές. Δεν είναι λίγες οι φορές

[969] Ομ. *Ιλ.* 18.590-600. Στην ταύτισή του με τον *γέρανο* αναφέρονται υστερότερα σχόλια. Steiner 2021, 141-158. Η ίδια αναγνώρισε σε παραστάσεις γερανομαχίας χορικά στοιχεία, όπως του αγγείου François και του βοιωτικού 418 του ΕΑΜ **(Α25 εικ. 153)**. Η κεντρική μορφή του τελευταίου που κρατά τον γερανό από το λαιμό, πιθανότατα ο Διόνυσος, ταυτίζεται, τότε, με έφηβο ή νοείται ως προστάτης των εφήβων, που επιδίδονται σε τέτοιον χορό. Ο *γέρανος* σηματοδοτούσε την έξοδο του Θησέα από τον λαβύρινθο, ο οποίος ερμηνεύεται ως μεθοριακή επικράτεια κάποιας θεάς βάσει των μυκηναϊκών πηγών, πεδίο θανάτου και αναγέννησης των μυούμενων. Από αυτό προκύπτει και πάλι η σχέση των πουλιών με τον Άλλο Κόσμο. Για τον λαβύρινθο: Borgeaud 1974. Bremmer 1978, 30

[970] Η Topper επισημαίνει πως με τον όρο πρωτόγονο εννοεί ένα παρελθοντικό στάδιο απλότητας, αθωότητας ίσως και αγριότητας ενός πολιτισμού. Topper 2012, 23-52.

[971] Εικονογραφικό τεκμήριο αποτελεί κυρίως η αττική ερυθρόμορφος κύλικα του Ζ. του Τριπτόλεμου (BAPD 203844) με αττικούς ήρωες-βασιλείς όπως ο Θησέας και ο Κέκροπας να παρουσιάζονται συμποσιάζοντες στο έδαφος. Πλάτ. *Πολιτεία*, 372b. Την εποχή του Κρόνου οι άνθρωποι, έτρωγαν ό,τι τους προσέφερε η γη, συλλέγοντας την τροφή τους και ανακλίνονταν στην πράσινη μαλακή πόα της γης. Πλάτ. *Πολι*τικός, 271-274. Topper 2012, 23-25, 42-43.

[972] Cooper και Morris 1990, 66-68.

[973] Για το συμπόσιο με ανάκλιση στο έδαφος στην αττική αγγειογραφία, που ξεκινά από το 530 π.Χ βλ. Heinrich 2007, 115-129.

που ο Διόνυσος ανακλινόταν στο έδαφος, ακόμα και έξω από μια σπηλιά.[974] Πρόκειται, άλλωστε, για τον θεό του εξωτερικού, άγριου χώρου, όπως έδειξε ο Heinrich.[975] Η ανάκλιση στο έδαφος πιστεύεται πως σε κάποιες περιπτώσεις έχει και ιλαρή διάθεση, καθώς αναφέρεται σε ακαλλιέργητους τρόπους.[976] Σίγουρο είναι πως μεταφέρει ένα κλίμα αναχρονιστικό αλλά εύθυμο, ταυτισμένο με το παρελθόν και την πιο απλή ζωή. Ανακεκλιμένος είναι ο νάνος στον καβιρικό κάνθαρο του Reading **(Ι5 εικ. 242)**, ενώ συνομιλεί ταυτόχρονα με πουλί. Εκτός από την ανάκλιση στο έδαφος, η συζήτηση με το πουλί θεωρείται σημάδι πρωτογονισμού, καθώς η επικοινωνία, η οποία προϋποθέτει ισάξια αντίληψη, διαμειβόμενη μεταξύ ανθρώπου και ζώου, μπορεί να δείχνει την επιστροφή του πρώτου σε στάδια βαρβαρότητας.[977]

Ο σπηλαιόβιος, όμως, θηριομορφικός βοσκός Πολύφημος που εικονίζεται σε ειδώλια, τα οποία έχουν συσχετιστεί ως προς την τεχνοτροπία με άλλα που βρέθηκαν με το Καβίριο, είναι αναντίρρητα μέρος ενός «σκληροπυρηνικού» πρωτογονισμού, όπως τον ονομάζει η Topper.[978] Ο Burkert έχει ανιχνεύσει κατάλοιπα της παλαιολιθικής παράδοσης στο επεισόδιο μεταξύ του Οδυσσέα και του Πολύφημου.[979] Η τύφλωσή του, ενώ θα μπορούσε να είχε συντελεστεί με το ξίφος του Οδυσσέα, ο τελευταίος επέλεξε να προβεί σε αυτή σαν να ήταν ένας προϊστορικός και απολίτιστος άνθρωπος με ένα πυρωμένο ρόπαλο από δέντρο ελιάς, που είχε προηγουμένως κόψει ο Πολύφημος, ώστε να το έχει για ραβδί του.[980] Η αποξένωση του Κύκλωπα από τον πολιτισμό αντικατοπτρίζεται στο απεχθές παρουσιαστικό και την ανάλγητα απάνθρωπη συμπεριφορά του. Πρόκειται για έναν γιγαντιαίο κανίβαλο με βροντερή φωνή, ένα μάτι,[981] ο οποίος δεν κοπιάζει ούτε καν για το φαΐ που τρώει, αφού αγνοεί έννοιες σχετικές με τη γεωργία, το εμπόριο και τη

[974] Έξω από σπηλιά στο ερυθρόμορφο πλαστικό αγγείο του Βρετανικού Μουσείου με αρ. ευρ. Ε786. BAPD 218423. Topper 2012, 37 εικ. 16 και 17. Ακόμα και στη μελανόμορφη αττική αγγειογραφία βλ. για παράδειγμα BAPD 44366. Αναλυτικά: Heinrich 2007, 108-113.

[975] Heinrich 2007, 113-114.

[976] Στο έδαφος ανακεκλιμένος έξω από σπηλιά, όπως ο Διόνυσος, περιγράφεται ο Πολύφημος στο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη *Κύκλωψ*, 540-589. Στους *Ιππείς* του Αριστοφάνη (82-110) ο δούλος Δημοσθένης στο πλαίσιο μιας παρωδιακής συμποτικής σκηνής ανακλίνεται μόνος του στο έδαφος, κάνοντας σπονδή στον Αγαθό δαίμονα και πίνοντας άκρατο οίνο. Την πόση του και τον εαυτό του παραλληλίζει με τον Θεμιστοκλή, ο οποίος αυτοκτόνησε πίνοντας αίμα ταύρου (Πλουτ. *Θεμ*. 31.6.). Topper 2012, 43-47. Ο άκρατος οίνος υποκαθιστούσε συμβολικά το αίμα στις σπονδές. Χαροκόπος 2016, 49 σημ. 378. Παρόμοια σκηνή με ανάκλιση στο έδαφος και άμετρη κατανάλωση οίνου υπάρχει και στην κωμωδία *Σφήκες* (1174-1323). Σε αυτήν πρωταγωνιστής είναι ο αστός δικομανής Φιλοκλέων, του οποίου η συμπεριφορά θεωρείται από δούλο άξεστη. Konstantakos 2005, 19-20.

[977] Cooper 2015 (1983), 135.

[978] Topper 2012, 35-36. Ως προέλευση του ειδωλίου του ανακεκλιμένου Πολύφημου **(ΙΓ27 εικ. 192)** αναφέρεται στο Olynthus VII, 84-85 αρ. κατ. 327 το Καβίριο. Στο ΚΗ V, 122-123 και τα δύο συσχετίζονται με άλλα, που βρέθηκαν στο ιερό.

[979] Burkert 1979, 30-34. Bremmer 2002, 142-146.

[980] Ομ. *Οδ*. 9. 300-303, 319-333, 375-394. Ο Burkert πιστεύει πως η αυτοσχέδια κατασκευή του μέσου τύφλωσης αντιστοιχεί στην εφεύρεση του πρώτου όπλου σε συνδυασμό με τη χρήση της φωτιάς. Burkert 1979, 34. Το ρόπαλο συσχετίζει ο Bremmer με εκείνο του Ηρακλή, καθώς αυτό κρατούν όσοι ζουν στη μεθόριο και όχι στο άστυ. Ο Οδυσσέας διαχωρίζεται από τον άγριο Κύκλωπα, επειδή με τη βοήθεια της φωτιάς, την οποία ο Πολύφημος δεν χρησιμοποιεί ούτε για να ψήσει το φαγητό του, τον τυφλώνει. Bremmer 2002, 145.

[981] Στην *Οδύσσεια* η μονοφθαλμία του υπονοείται από το ότι το ρόπαλο μπήζεται σε ένα μάτι, έχοντας ως αποτέλεσμα την τύφλωσή του. Στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη άλλες φορές εμφανίζεται ως μονόφθαλμος, άλλες έχοντας δύο. Βλ. περισσότερα Bremmer 2002, 141-142.

ναυσιπλοΐα, ζώντας σε μια εξωθεσμική κοινωνία.[982] Το γκροτέσκο στοιχείο της ανθρωποφαγίας (κατά το οποίο ο Κύκλωπας τρώει ειδεχθώς τέσσερεις συντρόφους του Οδυσσέα)[983] συνιστά ένα από τα πιο πρωτόγονα χαρακτηριστικά του, συνυφασμένο από τους ερευνητές με τελετουργικά δρώμενα κατά την εφηβική μύηση.[984] Η Κυκλώπεια κοινωνία λόγω των ανωτέρω γνωρισμάτων της θεωρείται συγγενής με εκείνη της Κρόνιας, Χρυσής Εποχής και σχετική με διαβατήριες τελετές.[985]

Δύο είναι οι τύποι ειδωλίων του Πολύφημου, που σχετίζονται με το Καβίριο **(ΙΓ27, ΙΓ26 εικ. 192, 193)**. Στον πρώτο είναι ανακεκλιμένος με μεγάλη κοιλιά και μακρύ φαλλό. Το δεξί του πόδι σκεπάζει ιμάτιο, ενώ στο αριστερό χέρι κρατά άωτο κύπελλο. Στον άλλον τύπο κάθεται οκλαδόν σαν σάτυρος **(εικ. 104)**, έχοντας μεγάλη κοιλιά και μακρύ φαλλό. Στο αριστερό του χέρι κρατά κάνθαρο. Σε όλες τις περιπτώσεις είναι δύσμορφος έχοντας ένα μεγάλο μάτι στο κέντρο του μετώπου του. Η απεικόνισή του σε αυτές τις στάσεις με κωμαστικά χαρακτηριστικά καταδεικνύει τη λαίμαργη και ευεπίφορη στις απολαύσεις φύση του, χιουμοριστικά αναφερόμενη στην άξεστη ιδιοσυγκρασία του. Ο παραπλήσιος με τα ζώα βίος του τον καθιστά κατάλληλο εικονογραφικό παράλληλο του σατύρου.[986] Η μακρινή από τον πολιτισμό διαβίωση και η αγάπη που επιδεικνύει στο μυθικό επεισόδιο για το κρασί αρκούν για τον εντάξουν στον μυητικό κόσμο των εφήβων. Τον Κύκλωπα με το Καβίριο συνδέει πιθανόν, αφενός το ότι ο Οδυσσέας, που τον τραυμάτισε σοβαρά, ήταν μυημένος στα μυστήρια των Καβείρων της Σαμοθράκης σύμφωνα με υστερότερες πηγές, οι οποίες ενδέχεται να έχουν αρχαιότερη βάση, όπως φαίνεται από την πολλαπλή απεικόνιση του ήρωα στην καβιρική αγγειογραφία και αφετέρου την ιδιότητα του μεταλλουργού. Στις λαϊκές ευρωπαϊκές παραδόσεις εκείνος που τυφλώνει τον κανίβαλο γίγαντα με λιωμένο μέταλλο είναι συνήθως μεταλλουργός. Η παρομοίωση του Οδυσσέα με έναν τέτοιον υπάρχει και στην *Οδύσσεια*. Οι Κύκλωπες είναι μεταλλουργοί στη *Θεογονία* του Ησιόδου.[987] Οι μονόφθαλμοι μεταλλουργοί ξένων παραδόσεων σχετίζονται με ανδρικές λέσχες (*Männerbünde*)

---

[982] Ομ. *Οδ.* 9. 106-128, 186-192. Burkert 1979, 31. Bremmer 2002, 140-141.

[983] Ομ. *Οδ.* 9. 287-293, 310-311. Για το γκροτέσκο της περιγραφής βλ. Κωνσταντάκος 2019α, 1.

[984] Burkert 2011 (1972), 248. Bremmer 2002, 145-148. Για τη σχέση του με τις εφηβικές ιεροπραξίες Βλ. και παρακάτω σελ. 235.

[985] Bremmer 1978, 16-18. Vidal-Naquet 1986, 290. Versnel 1993, 109.

[986] Στο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη *Κύκλωψ* ο Πολύφημος ζει μαζί με τον Σιληνό και τους γιους του σατύρους οι οποίοι τον υπηρετούν, αφού ναυάγησαν στο νησί. Η συμβίωση καταδεικνύει σύμφωνα με τον Halliwell την όμοια ηδυπαθή ιδιοσυγκρασία τους. Στο εν λόγω έργο το επεισόδιο πριν την τύφλωση του Κύκλωπα (540-570) αποτελεί μια παρωδία συμποσίου, στην οποία ο τελευταίος παρουσιάζεται ως μονοποσιαστής με στεφάνι. Ο Σιληνός αρχικά παίζει τον ρόλο του οινοχόου αντλώντας κρασί από κρατήρα. Επειδή, όμως, τον κλέβει, οινοχόος του γίνεται και ο Οδυσσέας. Halliwell 2008, 127-130.

[987] Για τη μύηση του Οδυσσέα στα μυστήρια των Μεγάλων Θεών της Σαμοθράκης βλ. Σχόλ. Απολλ. Ρόδ. 1.917. Burkert 2011 (1972), 249. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ο Lowenstam 2008, 77 συμπεραίνει, έχοντας προηγουμένως αναλύσει τη σχετική εικονογραφία, πως η επανειλημμένη απεικόνιση του Οδυσσέα στην καβιρική τέχνη αποτελεί πιθανότατα την ιστορικά πρώτη πηγή αυτής της παράδοσης. Για τους μεταλλουργούς τον Κύκλωπα και τον Οδυσσέα βλ. Ησ. *Θεογ.* 139-146. Burkert 1979, 34. Burkert 2011 (1972), 251 σημ. 14. Για την παρομοίωση του Οδυσσέα με μεταλλουργό βλ. Ομ. *Οδ.* 9.391-394.

και μυητικές πρακτικές.[988]

Το ναυάγιο του Οδυσσέα και το ταξίδι του από την Ωγυγία με σχεδία παραλληλίζεται με το αντίστοιχο του Δαρδάνου με σχεδία στην Τροία. Η Ωγυγία συσχετίζεται με τον Ωγύγο, τον αρχέγονο βασιλιά της Βοιωτίας, από τον οποίο πήρε το όνομά της η πρωιμότατη πλημμύρα, η Ωγύγιος. Από κατακλυσμό επιβίωσε και ο Δάρδανος. Η πλεύση σε σχεδία πιστεύεται πως μεταφορικά αναγάγει τον Οδυσσέα σε επιβιώσα πλημμύρας. Η φυσική αυτή καταστροφή ισοδυναμεί με μύηση, ενώ ο επιζών σαν βασιλιάς μετατρέπεται σε ιδρυτή νέας τάξης πραγμάτων.[989] Η δική του μύηση αποτελεί το πρότυπο για άλλες μελλοντικές. Η ερμηνεία φαίνεται πως ταιριάζει με την εικόνα του καβιρικού σκύφου G249 της Οξφόρδης με τον Οδυσσέα ως ναυαγό **(Η12 εικ. 194)** να κρατά το σκήπτρο του βασιλιά της θάλασσας Ποσειδώνα.[990] Η ολέθρια πρωτόγονη πλημμύρα γίνεται αφορμή για μια πολιτιστική -καρναβαλική- ανακατάταξη.

Στον κόσμο του συμποσίου ο ζωομορφισμός αποπνέει τον άγριο πρωτογονισμό των ζωωδών ενστίκτων που αναδύονται στην ανθρώπινη συμπεριφορά μετά από μεγάλη κατανάλωση οίνου.[991] Οι συνέπειές της, το ευέξαπτο θυμικό και η συνακόλουθη βία κατά το συμπόσιο παραλληλίζονται με τη μοχθηρή φύση του ταύρου και της παρδάλης. Με αυτά ταυτίζεται ο Βάκχος αλλά και ο συμποσιαστής, διότι σε μαινόμενο ζώο μπορεί να μεταμορφωθεί ο τελευταίος αν ξεπεράσει τα οινοποτικά όρια του μέτρου.[992] Η σχετική εικονογραφία έχει τις περισσότερες φορές χιουμοριστικό υπόστρωμα, αφού υποβιβάζει τον άνθρωπο σε ζώο.[993] Αξιοπρόσεκτο είναι πως κοσμεί αγγεία σχετικά με το συμπόσιο, όπως σκύφους και κανθάρους. Το κεράς πόσεως θεωρείται από την αρχαιότητα απομεινάρι πρωτογονισμού, αφού «οι πρώτοι άνθρωποι» το εξήγαγαν από τον ταύρο για να πίνουν κρασί και με αυτόν τον τρόπο να αναφέρονται στον ταυρόμορφο Διόνυσο.[994] Δεν είναι τυχαίο ότι στη μόνη παράσταση καβιρικού σκύφου 10466 του

---

[988] Eliade 1978, 104-105. Βλ. και Brelich 1969, 424 σημ. 269. Buxton 2002 (1994), 73.

[989] Bremmer 1978, 21-22. Άξιο αναφοράς είναι πως και οι Χύτροι στα Ανθεστήρια συνδέονταν με τους επιζώντες πλημμύρας: Hamilton 1992, 33-38.

[990] Ο Lowenstam καταλήγει με διαφορετικό τρόπο στο ίδιο συμπέρασμα. Διαβάζει και τις δύο παραστάσεις αυτού του σκύφου ως σχετικές με τα μυστήρια του Καβιρίου. Στη μία με την Κίρκη παρατηρεί το όμοιο σχήμα του εικονιζόμενου αγγείου, από το οποίο θα πιει ο Οδυσσέας, με το τυπικό των καβιρικών. Οι στην πραγματικότητα πίνοντες -οι υποψήφιοι μύστες σύμφωνα με τον ίδιο-, θα ταυτιζόταν με τον Οδυσσέα. Ο ήρωας ουσιαστικά αποτελεί υπόδειγμα μυούμενου λόγω και της δίκης του ιστορούμενης μύησης στις Καβειρικές τελετές. Η αποδοχή του ποτού σημάνει τη μύησή του. Τα αποτελέσματά της είναι έκδηλα στην πίσω όψη του αγγείου. Η μύηση επιφέρει μακάρια σωτηρία. Lowenstam 2008, 75-80.

[991] Πλουτ. *Συμπ.* 620C. Πλουτ. *Περί αδολεσχίας*, 503E-504A. Αθ. *Δειπν*. 2.3, ο οποίος παραπέμπει στον Εύβουλο για την ανάλυση των επιπτώσεων της πόσης οίνου ανά κρατήρα. Ο τέταρτος κρατήρας οδηγεί στην ύβρη, ο πέμπτος στη βοή, ο έκτος στον κώμο και ο έβδομος σε μαυρισμένα μάτια. Bremmer 2000, 68-70. Hedreen 2004, 49. Hedreen 2006, 308. Halliwell 2008, 109-127. Για την ανάλυση χωρίου (622A-B) των *Συμποσιακών* του Πλουτάρχου βλ. Ροζάκη 2017, 591-597. Για τη μέθη στο συμπόσιο: Τιβέριος 2020, 75-78.

[992] Αθ. *Δειπν*. 2.7. Steinhart 2004, 24.

[993] Η μέθη ως αιτία για υβριστικές συμπεριφορές χρησιμοποιήθηκε ως επιμέρους αστείο θέμα και στην κωμωδία. Στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη (1299-1325) όταν ο Φιλοκλέων που συμμετείχε σε συμπόσιο μέθυσε συμπεριφερόμενος σκαιότατα σαν γάιδαρος, προσβάλλοντας και ξυλοκοπώντας όποιον έβρισκε μπροστά του. Konstantakos 2005, 19-20.

[994] Αθ. *Δειπν*. 11.55. Steinhart 2004, 24.

ΕΑΜ **(Η40 εικ. 69α)**, στην οποία ο Κάβιρος κρατά κέρας πόσεως αντί για κάνθαρο, δίπλα του εικονίζεται ένας ταύρος. Ίσως, πρόκειται για κάποιο οπτικό παίγνιο. Η απεριόριστη οινοποσία, ο απολιτισμός και η ζωομορφία αποτελούν συμφραζόμενα της ουτοπικής χώρας του καρναβαλιού.

Ένα παίγνιο σχετικό με τον ζωομορφισμό δημιουργεί ο αγγειογράφος της ερυθρόμορφης παρωδιακής παράστασης ενός θραύσματος αττικού πλαστικού αγγείου σε σχήμα κεφαλής κριαριού που βρέθηκε στο Καβίριο **(Ζ3 εικ. 195)**. Χρονολογείται μεταξύ στο γ' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ και εικονίζει τη μάχη μεταξύ των Λαπιθών κα των Κενταύρων, η οποία ήταν αποτέλεσμα της μέθης του Κενταύρου Ευρυτίωνα κατά την παρουσία του στον γάμο του Λαπίθη Πειρίθου και της Ιπποδάμειας, την οποία επιχείρησε να απαγάγει. Έτσι, ξέσπασε μια πρωτόγονη μάχη.[995] Τη θέση του Λαπίθη κατέχει ένας σάτυρος, ο οποίος είναι γνωστός για την αγάπη του στο κρασί, υπενθυμίζοντας πως η υπερβολή στην οινοποσία αποκτηνώνει. Εικονογραφικά η παράσταση πραγματεύεται χιουμοριστικά τόσο τις διαφορές της σχεδόν όμοιας αλογόμορφης φύσης των δύο άγριων υβριδίων όσο και τις ομοιότητές τους ως προς το ήθος.[996] Ο αμοραλισμός του Κενταύρου, που μεθά στον γάμο και επιτίθεται στη νύφη, προκειμένου να ικανοποιηθεί ερωτικά, είναι κοινός με τους σατύρους.[997] Ο σάτυρος κατέχει, επιπλέον, τον ρόλο ενός ήρωα, επιτείνοντας το γελοίο της εικόνας. Πάνω από όλα, η παράσταση είναι ένα αστείο σχόλιο στην εν δυνάμει εξαγρίωση υπό το κράτος της μέθης.

Μία επιπλέον ανάγνωση των πολυσήμαντων παραστάσεων των καβιρικών αγγείων, στις οποίες η Κίρκη προσφέρει σε σκύφο τις περισσότερες φορές τον κυκεώνα στον Οδυσσέα, ενώ έχει ήδη μετατρέψει τους συντρόφους σε χοίρους, είναι η μαγική ιδιότητα του κρασιού. Η ξέφρενη οινοποσία μπορεί να έχει δυσάρεστες ή γελοίες μεταμορφωτικές συνέπειες, όπως το μαγικό φίλτρο της Κίρκης. Το προσήκον μέτρο πρέπει μάλλον να ξεπερνιέται ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη μεταμόρφωσή των υποψήφιων μυστών, η οποία παρωδείται μέσω της μερικής μετατροπής σε ζώο.[998]

Ο ζωομορφισμός σε κωμαστικό πλαίσιο έχει ρίζες στην κορινθιακή αγγειογραφία. Στο α΄ τέταρτο του 6ου αι. π.Χ, χρονολογείται ένας αρύβαλλος

---

[995] Κατά την οποία έκοψαν οι Λαπίθες τα αυτιά και η μύτη του Ευρυτίωνα, ενώ οι Κύκλωπες ανταπέδιδαν πετώντας πέτρες και ξεριζώνοντας δέντρα προκειμένου να πλήξουν τους ισχυρότερους Λαπίθες, οι οποίοι εν τέλει νίκησαν, αφού είχαν στο πλευρό τους τον Θησέα. Ομ. *Οδ*. 21.293–304. Για τη συμπερίληψη της σε εκείνες που σχετίζονται με τη συμποτική βία βλ. Halliwell 2008, 109 σημ. 22

[996] Για τη συγγένεια Κενταύρων και σατύρων βλ, Napier 1986, 53-71. Lissarrague 2013, 99-105.

[997] Ακόμα ένα τέτοιο παράδειγμα Κενταύρου που αρπάζει γυναίκα για να τη βιάσει είναι ο Νέσσος, που απάγει την Δηιάνειρα, γυναίκα του Ηρακλή. Ο Αρχίλοχος στην ιαμβική σκωπτικού χαρακτήρα ποίηση (απόσπ. 286) δίνει άλλη εκδοχή, παρουσιάζοντας τη Δηιάνειρα να πιάνει τη συζήτηση στον Ηρακλή ώστε να του αποσπάσει τη προσοχή και ο Νέσσος να έχει όσο χρόνο χρειάζεται για να την κλέψει. Hedreen 2006, 294. Για μια κατωιταλιώτικη μελανόμορφη απεικόνιση του επεισοδίου του 4ου αι. π.Χ, στην οποία ο Νέσσος εικονίζεται να αποπατεί σαν κωμαστής της αρχαϊκής περιόδου κυνηγώντας την τρομαγμένη Δηιάνειρα σαν σάτυρος μια μαινάδα με ιθυφαλλία όμοια με ημιόνου εγγεγραμμένος σε διονυσιακό πλαίσιο βλ. Wannagat 2015, 284-286 εικ. 256. Για μία αττική μελανόμορφη, στην οποία ο Νέσσος παρωδείται ως ιθυφαλλικό γαϊδούρι: παραπάνω σημ. 48.

[998] Schmidt 2022, 379, 384-385. Για αντίθετη άποψη: Walsh 2009, 198-199. Sabetai και Avronidaki 2018, 356-359. Για αττικές παραστάσεις με παρεμφερές νόημα: Wannagat 1999, 9-20. Alexandridis 2009, 270-274. Για τη σχέση αυτών των παραστάσεων με τα μυστήρια: Lowenstam 2008, 75+80.

ιδιωτικής συλλογής στο Όσλο, στον οποίο εικονίζεται μεταμφιεσμένος άνδρας σε ιθυφαλλικό πάνθηρα να χορεύει.[999] Στον σχεδόν σύγχρονο κορινθιακό αρύβαλλο, που βρέθηκε στη Θήβα εικονίζονται τέσσερεις άνδρες και μία γυναίκα. Από το ανάπτυγμα της Ανδρειωμένου **(ΙΑ1 εικ. 196)**, φαίνεται πως πάνω στο κεφάλι ενός εκ των ανδρών έχουν σχεδιαστεί κέρατα αίγας, σαν να πρόκειται για επίθετα.[1000] Η περιγραφή της παράστασης από την ανασκαφέα δεν είναι διεξοδική. Αναφέρεται στη γυναίκα, για την οποία εικάζει, διότι δεν σώζονται τα χέρια της, πως μπορεί να είναι αυλητρίδα. Αν είναι όντως έτσι, τότε αποδίδεται κώμος μέσα στον οποίο ενδημεί και ο ζωομορφισμός εν είδει μασκαρέματος. Με τέτοια πρόσθετα στο κεφάλι κέρατα ταύρου εικονίζονται ανακεκλιμένοι συμποσιαστές σε αττικό μελανόμορφο σκύφο των αρχών του 5ου αι. π.Χ.[1001] Τότε εμφανίζεται και στη Βοιωτία ο ζωομορφισμός. Στον βοιωτικό κάνθαρο 17432 του ΕΑΜ **(Ι3 εικ. 4)** η μία μορφή έχει πόδια κόκορα και ένα πρόσθετο μάλλον λειρί.[1002] Στο β΄ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ χρονολογείται το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο C 149 του Μονάχου, που εικονίζει έναν ταυρόμορφο ιθυφαλλικό άνδρα με πρόσωπο και πόδια ταύρου να κρατά στο αριστερό του χέρι κεράς πόσεως. Στο Καβίριο βρέθηκε ένα σχεδόν όμοιο του αλλά αιγόμορφο, μάλλον του Πανός, που κρατά εκτός από το κέρας και σύριγγα **(ΙΓ33, ΙΓ34 εικ. 197, 198)**. Από εκεί εξελίσσονται στις καβιρικές ζωώδεις μορφές του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου **(Η51, Η50, Η54, Η53 εικ. 17, 19, 21, 22)**.

Η αιγομορφία και το κρασί αποτελούν τον θεματικό πυρήνα της παράστασης του καβιρικού σκύφου Α 2627 των Βρυξελλών **(Η52 εικ. 199)**. Ένας ιθυφαλλικός, γενειοφόρος τραγοπόδης εικονίζεται απέναντι από μία καθιστή αυτήν τη φορά αυλητρίδα με ένα τύμπανο στο δεξί του χέρι να χορεύει ακροβατικά ή να πέφτει προς τα πίσω λόγω μέθης. Μεταξύ των δύο παρεμβάλλεται ένας κωδωνόσχημος κρατήρας στηριγμένος σε βάση. Η δεσπόζουσα θέση του υποδηλώνει το συμποτικό κλίμα ίσως και την προηγηθείσα εκτεταμένη κατανάλωση οίνου. Ο αιγόμορφος άνδρας, όμως, δεν μπορεί να εκληφθεί ως μεταμφιεσμένος αλλά γελοιογραφημένος, όπως φαίνεται από το δύσμορφο πρόσωπο, τα οξύληκτα αυτιά και τα τραγίσια πόδια του. Ταυτίζεται για αυτό με τον Πάνα. Το τύμπανο που κρατά συνηγορεί υπέρ της άποψης, αφού με αυτό εικονίζεται στον ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ. του Χορεύοντος Πανός.[1003] Η αναφορά ή η επιρροή από αυτό ή άλλο παρόμοιο έργο είναι σαφής και από την απουσία κεράτων, αφού ο Πάνας εικονίζεται σχεδόν πάντα κερασφόρος στη βοιωτική εικονογραφία. Η γελοιογράφηση του αποτελεί δε μοναδικό φαινόμενο στην ελληνική αγγειογραφία, όχι, ωστόσο, στην ειδωλοπλαστική. Με κοιλιά κωμαστική και ιθυφαλλία εικονίζεται σε ένα από τα πήλινα ειδώλια της Λειβήθριου άντρου. Με προτεταμένη κοιλιά και γελοιογραφημένο πρόσωπο, αλλά χωρίς ορθό

[999] Ταυτίζεται πολλές φορές με τον Διόνυσο, όμως, τίποτα, εκτός από το μετέπειτα σχετιζόμενο μαζί του πάνθηρα, δεν συντείνει προς αυτήν την κατεύθυνση. Steinhart 2004, 41-42 εικ. 11. Walsh 2009, 143 εικ. 44.

[1000] Ανάλογο παράδειγμα μεταμφίεσης στην αττική αγγειογραφία: Κεφαλίδου 2008, 653.

[1001] Με αρ. ευρ. P32413. BAPD 24903. Steinhart 2004, 23 πίν. 10.6. Topper 2012, 44 εικ. 19, όπου η παράσταση προσεγγίζεται υπό το πρίσμα του χιουμοριστικού πρωτογονισμού.

[1002] Η Σαμπετάι συσχέτισε την παράσταση του αττικού σκύφου με εκείνη του βοιωτικού κανθάρου του ΕΑΜ, εικάζοντας πως μπορεί θεματικά να συγκλίνουν. Sabetai και Avronidaki 2018, 346 και 347 σημ. 221.

[1003] Βλ. παραπάνω σελ. 60.

φαλλό αποδίδεται στο πήλινο ειδώλιο ΝΘΛ 380 του μουσείου της Θεσσαλονίκης, που χρονολογείται στο β' μισό του 4ου αι. π.Χ.[1004] Εικάζεται πως, ίσως, πρόκειται για ηθοποιό της Νέας Κωμωδίας.

Η ερωτική του έλξη για τη φυσιοκρατικά, εν αντιθέσει με εκείνον, αποδοσμένη αυλητρίδα στον καβιρικό σκύφο, η κατά το ήμισυ αιγομορφία του όπως και η σπάνια ένταξή του σε κοσμικό-συμποτικό περιβάλλον δύνανται να αποτελούν ενδείξεις πως η μορφή αποτελεί έναν μεταμορφωμένο ή παρομοιαζόμενο με τον Πάνα κωμαστή, για αυτό διατηρεί και τα νέγρικα χαρακτηριστικά του πυγμαίου στο πρόσωπο.[1005] Πρόκειται, ίσως, για μια αναφορά στον κωμικό χαρακτήρα του *αγροίκου*.[1006] Ο τύπος αυτός, εμβρυακά στοιχεία του οποίου ενυπάρχουν ήδη στην Παλαιά Κωμωδία και τα έργα του Αριστοφάνη, παγιώνεται τον 4ο αι. π.Χ. Είναι κάτοικος των αγρών, γεωργός είτε βοσκός, έχει χονδροειδείς τρόπους και άγνοια ως προς τα αστικά ήθη και έθιμα με αποτέλεσμα να συμπεριφέρεται απρεπώς σε διάφορες τέτοιες περιστάσεις όπως το συμπόσιο και η ερωτική επαφή. Ενδιαφέρον είναι πως εξαιτίας της βρωμιάς και της δυσωδίας που εκπέμπει παρομοιάζεται σε μεταγενέστερα έργα και με τράγο, ενώ επιθυμεί να συνευρεθεί με εταίρα, η οποία είναι προφανώς κομψή και καθαρή. Ο Στρεψιάδης στις *Νεφέλες* ζέχνει από οσμές αγροτικών εργασιών και μαλλί ζώων, ενώ η αστή γυναίκα του μοσχοβολάει μύρο και κρόκο. Είναι, επιπλέον, ντυμένος με διφθέρα, ένδυμα των ποιμένων από κατεργασμένο δέρμα.[1007] Η αντίθεση αυτή υπάρχει και στον καβιρικό σκύφο με τον γελοιογραφημένο αιγόμορφο και τη φυσιοκρατικά αποδοσμένη αυλητρίδα. Οι ζωώδεις παρορμήσεις του Πανός, που τον καθιστούν εφάμιλλο των σατύρων, είναι γνωστές από την αρχαία τέχνη.[1008] Ο τραγόμορφος θεός συγκεντρώνει στοιχεία ενός γνήσιου αγροίκου, αφού είναι και εκείνος βοσκός, η πατρίδα του η Αρκαδία θεωρείτο πρωτόγονη, ενώ οι βάρβαρες σεξουαλικές επιδιώξεις του τον καθιστούν απειλή για τις νέες κοπέλες.[1009] Η ερωτική του επιθυμία για την αυλητρίδα, την εταίρα δηλαδή, και η αδέξια στάση του, η οποία οφείλεται στη μέθη, αν όχι σε ακροβατικό χορό, τον φέρνουν πιο κοντά στον κωμικό αυτόν χαρακτήρα.[1010]

Το μοτίβο του Πανός ενταγμένου στο συμπόσιο ήταν πιο διαδεδομένο στη βοιωτική ειδωλοπλαστική. Ανακεκλιμένος εικονίζεται στο ειδώλιο των Αλών, μαζί με εταίρα σε εκείνο του Βερολίνου **(ΙΓ55, ΙΓ59 εικ. 150, 290)**. Η χωρίς γελοιογράφηση απεικόνισή του στο τελευταίο και άρα η μη διαφοροποίησή του από την αυλητρίδα σε συνάρτηση με την απουσία υπόνοιας κάποιας αδέξιας πράξης από την πλευρά του υποδηλώνουν πως μόνο στην καβιρική παράσταση μπορεί να

[1004] Για το ειδώλιο από το Λειβήθριο βλ. Sabetai 2019, 2 εικ. 2. Για εκείνο της Θεσσαλονίκης: Αδάμ-Βελένη, Ζωγράφου κ.ά 2017, 388 αρ. κατ. 475 (Α. Πάντη και Ε. Μητσοπούλου).
[1005] Πρβλ. την παράσταση του μεταλλίου της βοιωτικής λεκανίδας του 13919 του ΕΑΜ **(Α21 εικ. 136)** με τον αναβάτη, που κατά την Ure 1932, 37 έχει αιγόμορφα πόδια και για αυτό ταυτίστηκε από εκείνη με πρωτομορφή του Πανός. Συσχετίστηκε από τη Sabetai 2019, 6 με κωμαστή λόγω του ενδύματος που φορά.
[1006] Konstantakos 2000, 9-62. Konstantakos 2005. Κεραμάρη 2019, 112-131.
[1007] Αριστ. *Νεφ*. 41-72. Konstantakos 2000, 19-20. Konstantakos 2005, 6, 22. Κεραμάρη 2019, 114.
[1008] Sabetai 2019, 3.
[1009] Sabetai 2018, 145-146.
[1010] Ο αγροίκος, επειδή δεν είναι εξοικειωμένος με το συμπόσιο και τους κανόνες του, μεθάει εύκολα, συμπεριφέρεται ανάρμοστα και χορεύει άχαρα. Konstantakos 2005, 16, 19.

θεωρηθεί ταυτόσημος με τον αγροίκο.

Η παρομοίωση των νέων με κόκορες στον κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2 εικ. 95)**, η οποία προέρχεται από συναφή αττική θεατρική απεικόνιση, μπορεί να αποτελεί ακόμα ένα δείγμα της ουτοπικής χώρας, στην οποία περνούσαν οι νέοι ζώντας έξω από το άστυ. Το θεατρικό έργο, στο οποίο αναφέρεται η αττική παράσταση, δεν γίνεται να είναι οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, καθώς αυτό διδάχθηκε το 414 π.Χ και το αγγείο χρονολογείται κοντά στο 430 π.Χ. Η ενδεχόμενη παραμυθική του βάση, ωστόσο, στην οποία τα διαφόρων ειδών πουλιά οικοδομούν μια νέα πόλη μεταξύ των θεών και των θνητών, τη *Νεφελοκοκκυγία* στους *Όρνιθες*, ενώ παρουσιάζονται εξανθρωπισμένα, αφού μιλούν και σκέφτονται σαν άνθρωποι, ενδέχεται να έδρασε ως πηγή έμπνευσης και για άλλα «πρωτοκωμικά δρώμενα» ή θεατρικά έργα πριν από την κωμωδία του Αριστοφάνη, όπως φαίνεται από την πελίκη και άλλα αττικά αγγεία.[1011] Ο ενδιάμεσος αυτός κόσμος των εξανθρωπισμένων πτηνών εξομοιώνεται με τον μεταιχμιακό των εφήβων.[1012] Η κοκορομαχία της μίας όψης του είναι πολύ πιθανόν να λειτουργεί και ως παρωδία του πολέμου ή να παρουσιάζει χιουμοριστικά μια φανταστική μετατροπή των νέων οπλιτών σε πολεμοχαρείς κόκορες, εφόσον στην πίσω εικονίζεται ο νέος με πολεμικό εξοπλισμό να αναχωρεί για να εκπληρώσει τη στρατιωτική του θητεία.[1013] Ο Πελοποννησιακός πόλεμος ξέσπασε το 431 π.Χ, ενώ οι *Όρνιθες* διδάχθηκαν κατά τη διάρκειά του. Δεν θα ήταν απίθανο οι παραστάσεις του κρατήρα «του Μαλιμπού» να δημιουργήθηκαν με αφορμή αυτόν. Η ερμηνεία δεν αποκλείει πως παρόμοιου τύπου χορομιμικά δρώμενα συνέβαιναν στη Βοιωτία ή το Καβίριο, όπως υπέθεσε ο Τιβέριος.

Οι παρωδιακές εκδοχές των ειδωλίων που εικονίζουν νέους κιθαρωδούς, οι οποίες οφείλουν στοιχεία τους σε παρεμφερείς εικόνες του αιγυπτιακού θεού Βησά, όπως φάνηκε παραπάνω, φορούν δορές ζώων **(ΙΓ1, ΙΓ3, ΙΓ6-ΙΓ8 εικ. 105β, 107, 108)**. Αντίθετα, από τους φυσιοκρατικά αποδομένους νέους που φέρουν ιματίδιο, την πλάτη των παρωδιακών σκεπάζει μία δορά, η οποία είναι δεμένη με κόμπο μπροστά από τον λαιμό. Ένδυμα περιθωριοποίησης ή πληθυσμών που ζουν σε αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες με φτωχή οικονομία και πενιχρά μέσα αποτελεί η

[1011] Για το παραμυθικό υπόβαθρο της Παλαιάς Κωμωδίας και των «πρωτοκωμικών δρωμένων»: Βλ παραπάνω σημ. 361. Για ουτοπικά στοιχεία στην αττική κωμωδία: Carrière 1983, 85-110. Zimmermann 1983. Farioli 2001. Για απεικονίσεις πτηνόμορφων πριν τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, που θεωρούνται γενικά ηθοποιοί: Bieber 1920, 128 εικ. 121. Bieber 1961, 36, εικ. 124. Ghiron-Bistagne 1976, 262 εικ. 114, 115. Green 1985, αρ. κατ. 7, 8, 11 εικ. 10, 11, 14. Steinhart 2004, 22 πίν. 8.3-4. Konstantakos 2021, 105-106 εικ. 1-2. Steiner 2021, 175-178 εικ. 3.6-7, όπου γίνεται αναφορά και στον κρατήρα «του Μαλιμπού». BAPD 2698, 330555. Αττική ερυθρόμορφη πελίκη του Ζ. του Πανός με πτηνόμορφα όντα, που μπορεί να είναι εμπνευσμένα από το θέατρο ή άλλα δρώμενα: BAPD 206334.

[1012] Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως με την κοκορομαχία ασχολούνται και δύο παιδιά σε αττικού χου 5,2 εκ. και άρα σχετικού με τα Ανθεστήρια. Αλεξανδρή 1970, 86 πίν. 70α. Για τα Ανθεστήρια και τον διαβατήριο χαρακτήρα τους έχει ήδη γίνει λόγος. Κόκορας εικονίζεται σε θραύσμα αγγείου, που βρέθηκε στο Καβίριο ΚΗ Ι, πίν. 49.14. Ο Τιβέριος θεώρησε πιθανή τη διεξαγωγή «θεατρικών» κοκορομαχιών ως μέρος διαβατήριων τελετών στο Καβίριο, ερμηνεύοντας έτσι την παράσταση του κρατήρα «του Μαλιμπού». Τιβέριος 2010, 505.

[1013] Πρβλ. το χωρίο του Αιλιανού *Ποικίλης Ιστορίας*, 2.28 για τη σχέση των οπλιτών με την κοκορομαχία, το οποίο εύστοχα ο Τιβέριος 2010, 506 συσχέτισε με την παράσταση.

δορά, που είναι φτιαγμένη από το δέρμα οικόσιτων ή και άγριων ζώων.[1014] Αξιοσημείωτη είναι η ενδυμασία του Ερμή ως αγένειου με δορά σε μετάλλινο εγχειρίδιο αρχαϊκής περιόδου, που βρέθηκε στο ιερό της Σύμης Βιάννου, αλλά και σε άλλα κορινθιακά και αττικά αγγεία. Η δορά και το γεγονός πως εικονίζεται αγένειος συνέβαλαν στην ερμηνεία του ως ανεξημέρωτου-άγριου εφήβου ή κυνηγού.[1015] Για τους παραπάνω λόγους το δέρμα ζώου στα παρωδιακά ειδώλια αποτελούσε και αυτό μια χιουμοριστική αναφορά στις εξωαστικές, δυσχερείς συνθήκες που ζούσαν οι έφηβοι.

Η εξωαστική ζωή καθιστούσε τους νέους άγριους και με έναν τρόπο απολίτιστους. Η βωμολοχία συνδέεται με διαβατήρια τελετή του ιερού της Σπάρτης, στην οποία ένας παίδας έκλεβε τυριά από βωμό, ενώ κορόιδευε τους ιερείς. Παρόμοιου τύπου δρώμενα, ίσως, συνέβαιναν και στο Καβίριο.[1016] Πράξεις άνομες ή και αήθεις με φαρσικό υπόβαθρο, προσέδιδαν στους παίδες χαρακτηριστικά του κατεργάρη (*trickster*). Κατά τον Αριστοτέλη ο βωμολόχος, αντίθετα από τον ειρωνευόμενο, που επιδιώκει την προσωπική ικανοποίηση, θέλει να κάνει τους άλλους να γελάσουν, όπως ο γελωτοποιός. Η συμπεριφορά αυτή δεν αντιστοιχεί με εκείνη του αστού άνδρα, αλλά του αγροίκου σύμφωνα με τη Frontisi-Ducroux.[1017] Η *ἀγροικία* που αναδείχθηκε σε δημοφιλές μοτίβο της αρχαίας κωμωδίας είναι, όπως φάνηκε, μία κατάσταση στην οποία θα περιέρχονταν και οι νέοι του καβιρικού ιερού και που για αυτό θα αποτελούσε τροφή για τις παρωδιακές παραστάσεις των αγγείων και την ντόπια ειδωλοπλαστική.[1018] Η ζωομορφία, η τερατομορφία, η απεικόνιση κανίβαλων, πυγμαίων αλλά και συμποσιαστών συνθέτουν έναν καρναβαλικό, ουτοπικό κόσμο του οποίου ήταν μέλη και οι «αγροίκοι» έφηβοι.

[1014] Buxton 2002 (1994), 138. Lada-Richards 1999, 30-32. Ο άξεστος Κύκλωπας στο ομώνυμο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη (στιχ. 360) φορά ή ανακλίνεται πάνω σε δορά αίγας.

[1015] Σε κορινθιακό αρύβαλλο του 7ου αι. π.Χ είναι αγένειος ανάμεσα σε δύο Σφίγγες, φορά τη δορά πάνω από χιτωνίσκο και κρατά το κηρύκειό του, από το οποίο προκύπτει η ταύτισή του. Σε αττικό μελανόμορφο αμφορέα του Ζ. του Άμαση ο αγένειος Ερμής με δορά ζώου σε παράσταση σχετική με διαβατήρια τελετή εφήβου προς τιμήν του Διονύσου. BAPD 310428. Marinatos 2003, 137-142. Για τη δορά ως ένδυμα των εφήβων και των «αγρίων» βλ. Vidal-Naquet 1986, 108

[1016] Με κλοπή από βωμό συσχέτισαν οι Ure την παράσταση του σκύφου 301 της Βόννης **(Η65 εικ. 216)**. Ure και Ure 1933, 26-27, εικ. 22-23. Ως κλοπή κρασιού ερμηνεύτηκε η παράσταση του καβιρικού χου 1721 του ΕΑΜ, εξαιτίας του ασκού που φέρει στο κεφάλι η μορφή και της βιασύνης της **(Θ1 εικ. 127)**. Mayer 1891, 307. Για μια σχετική ερμηνεία του καβιρικού σκύφου 3284 του Βερολίνου **(Η8 εικ. 14)** βλ. και παρακάτω σελ. 326.

[1017] Ξενοφ. *Λακ. Πολ.* 9. Αριστ. *Ρητορ*. 3.18.7. Frontisi-Ducroux (1984) 2015, παρ. 48 και 51. Ο *βωμολόχος* ήταν και τύπος της αρχαίας κωμωδίας, ο οποίος απέκτησε χαρακτηριστικά λαϊκού γελωτοποιού, προσπαθώντας να διασκεδάσει το κοινό του χλευάζοντας έναν άλλον κωμικό τύπο, τον *αλαζόνα*. Αυτός είχε υψηλή κοινωνική θέση και μορφωτικό επίπεδο. Την υπόληψή του προσπαθούσε να πλήξει ο βωμολόχος καταφεύγοντας σε κοπρολογικά και σεξουαλικού περιεχομένου σκώμματα. Ο τελευταίος πιστεύεται πως εκπορεύεται από προκλασικές αγροτικές τελετές. Pickard-Cambridge 1962, 174-178. Γεωργούση 2015, 56-57.

[1018] Πρβλ. την αττική κωμωδία του Φερεκράτη *Ἄγριοι* (420 π.Χ), στην οποία ένας ή δύο άνδρες, μάλλον Αθηναίοι, αναζητώντας έναν πιο απλό τρόπο ζωής, καταφεύγουν έξω από τον πολιτισμό, στους *αγρίους*. Αυτοί αποτελούσαν τον χορό του έργου ως τρομεροί μισάθρωποι, άξεστοι, χωρίς νόμους και αρετή. Farioli 2001, 174-186.

ΙΙΙ.2.4. Η βοσκή

Οι αγροίκοι ήταν γεωργοί και βοσκοί, ενώ οι βωμολόχοι κλέφτες, όπως έγινε φανερό στο παραπάνω κεφάλαιο. Τα εκατοντάδες χάλκινα ειδώλια ταύρων, αιγών και κριαριών, που βρέθηκαν στο Καβίριο και χρονολογούνται από τη γεωμετρική μέχρι την αρχαϊκή περίοδο, αποτέλεσαν λόγο για τον χαρακτηρισμό των Καβίρων ως πατρώνων των βοσκών.[1019] Ο επιβλέπων θεός της ηλικιακής διάβασης των νέων, ο Ερμής, ήταν και κλέφτης και βοσκός. Λατρευόταν στην Τανάγρα ως Κριοφόρος έφηβος, και ήταν εκτός των άλλων και προστάτης των βοσκών.[1020] Προς τιμήν του και κατά τη διάρκεια της γιορτής του ο πιο ωραίος έφηβος φέροντας στους ώμους του αρνί διέσχιζε περιμετρικά το τείχος της Τανάγρας.[1021] Η τελετή διενεργούταν σε ανάμνηση της αποτροπής λοιμού από τον Ερμή, ο οποίος προκειμένου να επιτύχει τον σκοπό του κουβάλησε ένα κριάρι στον ώμο του γυρνώντας γύρω από τα τείχη της Τανάγρας. Της αποδόθηκε μυητικός χαρακτήρας στο πλαίσιο εφηβικών διαβατήριων τελετών.[1022] Για την απαθανάτιση του γεγονότος φιλοτέχνησε ο Κάλαμις άγαλμα του Ερμή Κριοφόρου, το οποίο συμπύκνωνε δύο ιδιότητές του, εκείνη του πολεμιστή αλλά και του προστάτη των βοσκών. Η εσχατιά, ο τόπος των κυνηγών και των βοσκών ήταν και η περιοχή που μυούνταν οι έφηβοι.[1023] Η βοσκή φαίνεται μέσα από την εικονογραφία πως ήταν στη Βοιωτία σημαντική ενασχόληση των νέων. Ήδη από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ ο βοσκός του Ζ. του Γαμήδη εικονίζεται φέροντας δόρυ εκτός από τη ράβδο των βοσκών, σαν τους καβιρικούς πολεμιστές του επόμενου αιώνα, συνδυάζοντας όμως δύο ιδιότητες, του οπλίτη και του βοσκού. Ενδιαφέρουσα είναι, ακόμα, η κατ' επανάληψιν αναφορά σε θέματα βοσκής στην περιγραφή των εικόνων της ασπίδας του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα*. Μπορεί, για αυτό, η βοσκή να αποτελούσε μέρος της αγωγής τους, όπως το ψάρεμα, προς τιμήν του καθοδηγητή και πάτρωνα των εφήβων Ερμή.[1024] Οι βοοειδείς αγέλες, άλλωστε, στις οποίες οι νέοι

[1019] Schachter 2003, 123.

[1020] Θεωρείται θεότητα των διαβάσεων χωρικών και μεταφορικών. Marinatos 2003, 141-142. Στον *Ομηρικό Ύμνο* του Ερμή (567-571) ο θεός είναι ο δεσπότης και των ήμερων και των άγριων ζώων, πάνω από όλα, όμως, των βοσκημάτων. Ο Παυσανίας αναφέρει πως πιο πολύ από όλους τους θεούς ο Ερμής ευνοεί την αύξηση του ποιμνίου και το προστατεύει. Παυσ. 2.3.4. βλ. περισσότερα Borgeaud 1988, 65-66. Στον Ομηρικό ύμνο (62-85) ο Ερμής ως βρέφος κλέβει τις αγελάδες του αδελφού του Απόλλωνα.

[1021] Παυσ. 9.22.1-2. Steinhart 2004, 95. Στην ίδια περιοχή λατρευόταν και ως Πρόμαχος, καθώς καθοδήγησε τους Ταναγραίους εφήβους της πόλης εναντίον των Ερετριέων, οι οποίοι προσπάθησαν να την καταλάβουν. Ενεργά συνέβαλε και ο ίδιος, μαχόμενος ως έφηβος με όπλο του μια στλεγγίδα. Ο Schachter θεωρεί πως ο Ερμής στην Τανάγρα ήταν ο ντόπιος ήρωας των εφήβων και πως λατρευόταν ως έφηβος, συσχετίζοντάς τον με τον Ηρακλή, όπως τιμάτο στη Θήβα. Στη Λειβαδιά δύο ντόπιοι έφηβοι δεκατριών ετών, λάμβαναν την ονομασία «Ερμαί», και υπηρετούσαν στο ιερό του Τροφωνίου στη Λειβαδιά. Παραλάμβαναν τον εκάστοτε επισκέπτη τη νύχτα, τον άλειφαν με λάδι και τον έλουζαν στον ποταμό Έρκυνα. Παυσ. 9.39.7. Σύμφωνα με τον Schachter η υπηρεσία τους στο υπόγειο ιερό του Τροφωνίου έχει τον ρόλο του «ψυχοπομπού», μιας εκ των υποστάσεων του Ερμή, αφού ο επισκέπτης θα κατέβαινε ουσιαστικά στον Κάτω Κόσμο. Schachter 1986, 41. Schachter 1994, 82.

[1022] Θα συμβόλιζε την ικανότητα του νέου να υπερασπιστεί την πόλη του. Schachter 1986, 46-50. Λεμπέση 1992, 9-10.

[1023] Vidal-Naquet 1986, 109.

[1024] Ομ. *Ιλ.* 470-617. Για το ψάρεμα τόνου ως εκπαιδευτική δοκιμασία: Σαμπετάι 2012. Ο Bremmer (ηλ. έκδ.), 11-12 έδειξε πως πολλοί ήρωες εκπαιδεύτηκαν από βοσκούς. Η φάση της εκεί παραμονής

οργανώνονταν με σκοπό την εκπαίδευσή τους στη Σπάρτη, από το παράδειγμα εκείνης και της Κρήτης επαγωγικά συνάγεται πως αναλόγως θα κατατάσσονταν και αλλού, απαιτούσαν και έναν θεϊκό, προστάτη ποιμένα. Ο Κρόνος κατά την ουτοπική Χρυσή Εποχή ήταν βασιλιάς αλλά και βοσκός των εκεί ενδημούντων.[1025] Ο Himmelmann επισημαίνει πως η βοσκή είναι μια αγορίστικη ασχολία, μέρος της οποίας γίνονται στην αρχαία εικονογραφία σάτυροι και δαίμονες (*Kobolden*).[1026] Όμορφοι νέοι βοσκοί είναι αντικείμενα του πόθου ερωτομανών όντων ή βρίσκονται σε ηλικία εκλογής της ωραιότερης νύφης.

Ο γιος του Ερμή, ο Πάνας, εικονίζεται με ξύλινο ραβδί βοσκού ως εισαγόμενος στη καβιρική λατρεία στον χαμένο καβιρικό σκύφο 3286 του Βερολίνου **(Η18 εικ. 45)**, έχοντας τον ρόλο του νέου.[1027] Ο Borgeaud αναλύοντας ετυμολογικά το όνομα του Αρκάδα Πανός, όπως αναγράφεται σε αναθηματικό ειδώλιο του 6ου αι. π.Χ, *Παονι*, που βρέθηκε στο Λυκαίο όρος, κατέληξε στο συμπέρασμα πως σημαίνει βοσκός. Το άλλο όνομα που του αποδίδεται, Αιγιπάν, ερμηνεύτηκε ως ο βοσκός των αιγών.[1028] Η σύριγγα και ο διπλός αυλός που ενίοτε εικονίζεται να παίζει παραπέμπουν σε αυτήν την ιδιότητά του.[1029] Εκτός από βοσκός ήταν και κυνηγός, όπως δηλώνει το λαγωβόλο, που κάποιες φορές κρατά. Αρωγός στάθηκε και στη μάχη του Μαραθώνα εναντίον των Περσών, μετά τη νικητήρια για τους Έλληνες έκβαση της οποίας η λατρεία του εξαπλώθηκε σε όλη την Αττική.[1030] Συνδέεται, επιπλέον, με τον πόλεμο και την πάλη. Τέτοιες παραστάσεις του εμφανίζονται κυρίως στην ελληνική τέχνη του 4ου αι. π.Χ, ενώ στη Βοιωτία η πολεμική εκδοχή του απαντάται μία φορά ήδη κατά το α΄ μισό του 5ου αι. π.Χ στο βοιωτικό πήλινο ειδώλιο D 226.του Μονάχου **(ΙΓ35)**. Ο πολεμικός χαρακτήρας, τον οποίο εμφορείται ορισμένες φορές ο Πάνας, αποδίδεται στην ιδιότητά του ως βοσκού τιμωρού που προστατεύει το ποίμνιό του έναντι εκείνων που το προτίθενται να το βλάψουν.[1031] Ο

τους είναι μεθοριακή, ενώ η μετατροπή τους σε βοσκούς παρά την ευγενική καταγωγή τους είναι υποβιβαστική (και συνεπώς καρναβαλική).

[1025] Πλάτ. *Πολιτικός*, 269d, 275. Vidal-Naquet 1986, 291. Versnel 1993, 209. Στη ρωμαϊκή περίοδο, μάλιστα, υπήρχε θίασος μυστών του Διονύσου με το όνομα «βουκόλοι». Burkert 1997, 52. Διόλου συμπτωματικό δεν είναι πως και στη χριστιανική θρησκεία ο ποιμένας συμβολίζει τον πνευματικό ηγέτη, τον Ιησού, ο οποίος φροντίζει τους πιστούς ως ποίμνιο, προσφέροντάς τους ασφάλεια και αφθονία. *Κατά Ιωάννην*, 10. 1-42.

[1026] Himmelmann 1980, 65-68.

[1027] Schachter 2003, 125. Ο τραγόμορφος θεός εικονίζεται σε βοιωτικό ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ. του Χορεύοντος Πανός (420 π.Χ) στη μία όψη ως νέος αγένειος και στην άλλη γενειοφόρος με πλήρως ανεπτυγμένα ανδροπρεπή χαρακτηριστικά. Η ηλικιακή αυτή διαφοροποίηση ερμηνεύτηκε από τη Σαμπετάι ως καλλιτεχνική αποτύπωση της μεταμόρφωσης των εφήβων σε άνδρες, καταδεικνύοντας τον μυητικό ρόλο του Πανός σε αυτήν. Τόνισε, παράλληλα, το υποβόσκον χιούμορ των παραστάσεων, που συνεπάγεται από την εικονογράφηση του αιγόμορφου θεού με ανθρώπινα, βιολογικά συμπτώματα της ηλικιακής ανάπτυξης. Sabetai 2019, 7-9 εικ. 6a-b.

[1028] Borgeaud 1988, 181-183, 185-187.

[1029] Borgeaud 1988, 3.

[1030] Ηροδ. 6.105.

[1031] Για το ειδώλιο του Μονάχου: Hamdorf I 2014, 231 D 226. Ερμηνεύτηκε ως εικόνα σατυρικού δράματος και η στάση του ειδωλίου παραλληλίστηκε με το βοιωτικό πήλινο ειδώλιο σατύρου του μουσείου Martin-von-Wagner. Schmidt 1994, 65 αρ. 76 πίν. 17. Ο Πάνας σε πάλη με ένα νέο αγόρι σε παράσταση με χιουμοριστικό χαρακτήρα εικονίζεται σε οινοχόη του τύπου της επίχυσης ρυθμού Gnathia του γ' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. βλ. Green, J. R. 1986. "Some Gnathia Pottery in the J. Paul Getty Museum", *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum* 3, Occasional Papers on Antiquities 2, Μαλιμπού, California, 121-123 εικ. 4a-b. Αναφορές σε περισσότερες φιλολογικές πηγές και

Πάνας, συνεπώς, υπάρχει σε εικόνες και κατέχει ρόλους από άπτονται των εφηβικών ενδιαφερόντων.

Στον κρητικό μύθο και με το όνομα, Αιγιπάν, που θεωρείται η αρχαιότερη μορφή του ονόματός του, στάθηκε στο πλευρό του Δία κατά την γιγαντομαχία, όντας ετεροθαλής αδελφός του και μαζί του στο σπήλαιο της Ίδας, όπου γεννήθηκε ο τελευταίος.[1032] Στην άλλη διεκδικούσα τη γέννηση του Δία πόλη, την Αρκαδία, τη γενέτειρα του Πανός, πάνω στο Λυκαίο όρος λατρευόταν ο ίδιος σε υπαίθριο ιερό σε κοντινή απόσταση από το ιερό του Δία.[1033] Η λατρεία μοιραζόταν μεταξύ των δύο ιερών.[1034] Στο Λύκαιο όρος πιστεύεται πως θα λάμβαναν χώρα διαβατήριες τελετές, που θα συμμετείχαν νέοι, οι οποίοι εικάζεται πως κατά ακολουθία του ιδρυτικού μύθου του ιερού θα ονομάζονταν «λύκοι» ή και «γιοι της αρκούδας».[1035] Ο Πάνας ταυτίζεται με τον βοσκό που ανέθρεψε τον Αρκά, επώνυμο ήρωα της Αρκαδίας, γιο του Δία και πρωταγωνιστή του κανιβαλικού ιδρυτικού μύθου του ιερού του Λυκαίου όρους κατά τον Ερατοσθένη, ο οποίος παραπέμπει στον Ησίοδο.[1036] Η πιθανολογούμενη αυτή ταύτιση θεωρείται πως αντανακλά τον ρόλο του βοσκού Πανός στις μυητικές πρακτικές των ιερών του Λυκαίου όρους.

Με ένδυμα που συνήθως φορούν οι ιερείς, μακρύ άζωστο χιτώνα με κοντές χειρίδες, είναι ενδεδυμένος πάνω από τα ανατολίτικα περίτεχνα ενδύματά του ο γενειοφόρος Πάρις στον καβιρικό σκύφο της Βοστώνης **(Η9 εικ. 41)**. Το απεικονιζόμενο μυθικό επεισόδιο, η κρίση για την καλλίστη, έλαβε χώρα σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές σε βοσκοτόπι της Ίδης, όπου ο Πάρις μεγάλωσε έχοντας απωλέσει την πραγματική του αριστοκρατική ταυτότητα ως εξόριστος βοσκός. Κατόρθωσε, μάλιστα, να προστατεύσει το ποίμνιό του από κλέφτες, για αυτό εξέλαβε το παρωνύμιο Αλέξανδρος.[1037] Αγένειος και μόνο με τα ανατολίτικα ενδύματα εικονίζεται στην καλαθόσχημη πυξίδα 01.8069 της Βοστώνης **(Η11)**. Η ιστορία του

παραστάσεις συναφείς με τον πόλεμο και τον Πάνα και τη σχετική ερμηνεία: Borgeaud 1988, 96-101, 230-231 σημ. 24. Για τον ίδιο ρόλο του στην Αρκαδία: Aston 2011,112.

[1032] Borgeaud 1988, 100, 182-183. Για διαβατήριες τελετές παίδων στην Κρήτη και τη σχέση τους με τον Πάνα: Cucuzza 2009. Για τον ρόλο του τραγόμορφου θεού σε ανάλογου χαρακτήρα τελετές που αφορούν κορίτσια: Sabetai 2018.

[1033] Aston 2011, 100. Για την εκεί λατρεία του Δία και του Πανός: Παυσ. 8.38.5. Borgeaud 1988, 3-25, 62-73. Burkert 2011 (1972), 172-188.

[1034] Το στάδιο, όπου διεξάγονταν οι αθλητικοί αγώνες των Λυκαίων βρισκόταν δίπλα στο ιερό του Πανός. Παυσ. 8.38.5. Ο ιερέας του Δία και του Πανός ήταν ένας. Ακόμα και σε νομίσματα της Αρκαδίας του 370/369 π.Χ ο ένας θεός εικονίζεται στη μία όψη και ο άλλος στην πίσω. Στη σχετική με την Αρκαδία μυθολογία ο Αρκάς Πάνας είναι γιος του Δία. Aston 2011, 111. Burkert 2011 (1972), 187-188.

[1035] «Λύκοι» ονομάζονταν από τον Λυκάονα, «γιοι της αρκούδας» από τον Αρκά, γιο της Καλλιστούς, κόρης του Λυκάονα, η οποία μεταμορφώθηκε σε αρκούδα, όταν συνευρέθηκε με τον πατέρα του Αρκά, Δία. Borgeaud 1974, 10-12. Jeanmaire 1975, 558-565. Burkert 2011 (1972), 175-178, 184-185. Για τον ιδρυτικό μύθο σύμφωνα με τον οποίο ο Λυκάων, ο πρώτος βασιλιάς των Αρκάδων, αφού παρέθεσε γεύμα στους θεούς του Ολύμπου, προσφέροντάς τους ανθρώπινο κρέας, που προερχόταν από τη θυσία ενός αγοριού, ανακατεμένο με ζωικά σφάγια, τιμωρήθηκε από τον Δία, ο οποίος τον μεταμόρφωσε σε λύκο: Απολλ. *Βιβλ*. 3.8. Για την εκεί ανθρωποφαγία κατά την αρχαία εποχή και τη συνακόλουθη μεταμόρφωση σε λύκο: Πλ. *Πολιτεία*, 565d. Παυσ. 8.2.6. Για τη «λυκανθρωπία» και τους αθλητές: Bohringer 1979, 15-17.

[1036] Ησ. Απόσπ. 163. Burkert 2011 (1972), 176-177 και 188. Το αγόρι που θυσιάζεται στον ιδρυτικό μύθο είναι ο Αρκάς βάσει αυτής της παράδοσης.

[1037] Απολλ. *Βιβλ*. 3.12.5. Σε αττική ερυθρόμορφη κύλικα του Μάκρωνα εικονίζεται δίπλα του και κοπάδι αιγών. Himmelmann 1980, 68-69 πίν. 9a. BAPD 204685.

ηρωικού βοσκού με την πρόσκαιρα χαμένη ταυτότητα προσομοιάζει της εξωαστικής ζωής των εφήβων. Η γενειοφόρα απεικόνισή του στον σκύφο της Βοστώνης με τον ιδιαίτερο χιτώνα, υποδηλώνει ίσως και τη λειτουργία του Αλέξανδρου-Πάριδος στην αρχαία σκέψη ως «αρχιερατικού» βουκόλου των νέων.[1038] Ο μύθος της κρίσης έχει κοινά μοτίβα με μεταγενέστερα παραμύθια, στα οποία το όμορφο πριγκιπόπουλο χάνει προσωρινά τα πλούτη ή την ομορφιά του ή ευρισκόμενο σε ηλικία γάμου οργανώνει χορό για να διαλέξει την ευειδέστερη. Το υπόστρωμά του φαίνεται για αυτό να έχει διαβατήριο χαρακτήρα.

Ειδώλια που ταυτίζονται με νεαρούς βοσκούς και σχετίζονται με τη λατρεία του Παίδα στο Καβίριο, εικονίζουν καθιστούς νέους με πίλο και καλυμμένο το σώμα με ιμάτιο.[1039] Χρονολογούνται πριν τα μέσα του 5ου αι. π.Χ και η ανάθεσή τους συνεχίζεται για κάποιες δεκαετίες του ίδιου αιώνα. Οι τύποι τους απαντούν σε τάφους και άλλα ιερά εντός και εκτός Βοιωτίας. Νέοι βοσκοί θεωρούνται και οι όρθιοι παίδες με χλαμύδα και πίλο, που κρατούν κριάρι και βρέθηκαν στο Καβίριο.[1040]

Δύο παίδες βοσκοί εικονίζονται σε χιουμοριστική βουκολική παράσταση στην εξωτερική πλευρά της κύλικας 310 του μουσείου Κανελλοπούλου του β' τετάρτου του 5ου αι. .Χ **(Α8 εικ. 200)**. Κατά τη βοσκή αιγάγρων, κάποιοι εκ των οποίων πρόκειται να συνουσιαστούν, ένας αγένειος βοσκός με ιμάτιο, που πέφτει στο αριστερό του χέρι, κρατά ράβδο με το σηκωμένο δεξί επιχειρώντας να βάλει σε τάξη το κοπάδι. Ένας άλλος νέος εικονίζεται καθιστός κάτω από τη μία λαβή του αγγείου την ώρα που αφοδεύει, έχοντας την ίδια στάση στα άνω άκρα με τον προαναφερθέντα βοσκό, κρατώντας στο δεξί υψωμένο χέρι και αυτός ράβδο, αποτελώντας πιθανότατα τον παρωδιακό όμοιό του. Το κοπρολογικό χιούμορ της εικόνας και το αγγείο που κοσμεί η παράσταση παραπέμπουν στο συμπόσιο.[1041] Σε αττική ερυθρόμορφη κύλικα η απεικόνιση νέου βοσκού στη μία όψη του αγγείου συνυπάρχει με μία άλλη συμποσίου, ενώ στο μετάλλιο εικονίζεται νέος κυνηγός.[1042] Το τρίπτυχο βοσκή, κυνήγι, συμπόσιο φαίνεται πως ανταποκρίνεται στα εφηβικά ενδιαφέροντα.

Στην κύλικα-σκύφο 1407 του ΕΑΜ, που φιλοτέχνησε ο Ζ. του Άργου στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών, όπως έδειξε η Αβρονιδάκη **(Ε7 εικ. 201)**,[1043] εικονίζεται ο Ερμής ως βοσκός, πολεμιστής και κομιστής θεϊκών παιδιών, ένας τρόπον τινά «παιδαγωγός» σε διονυσιακό πλαίσιο. Στη μία όψη ο θεός παραδίδει τον Διόνυσο ως βρέφος στις Νύφες για τον αναθρέψουν. Στη β' ένας καθιστός βοσκός παίζει διπλό υπό τους ήχους του οποίου χορεύει ένας σάτυρος, δίπλα ο Ερμής φονεύει

[1038] Για την ιεραρχία μεταξύ των βοσκών: Berman, D. W. 2005. "The Hierarchy of Herdsmen, Goatherding, and Genre in Theocritean Bucolic", *Phoenix* 59, 228-245. Για τους διονυσιακούς βουκόλους: Merkelbach 1988, 61.

[1039] ΚΗ V, 103-107 πίν. 21

[1040] ΚΗ V, 33-45. Η έλλειψη κηρυκείου και φτερωτών υποδημάτων αποκλείουν την ταύτιση με τον Ερμή Κριοφόρο. Αυτόθι σελ. 38.

[1041] Ανάλογου περιεχομένου χιούμορ στο συμπόσιο υπάρχει και στην αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία. Για αυτό θα γίνει λόγος παρακάτω στο κεφ. IV.1.1.

[1042] BAPD 200968.

[1043] Η πλαστική μελανή ταινία που κοσμεί το κάτω μέρος του σώματος του αγγείου υπάρχει και σε άλλα αγγεία του εργαστηρίου, όπως στον σκύφο 427 του ΕΑΜ **(Η1 εικ. 223)**. Με τον καβιρικό σκύφο 99.532 της Βοστώνης **(Η9 εικ. 41)**, που έχει παρόμοια πλαστική ταινία, έχει ίδιο σχήμα βάσης. Αβρονιδάκη 2007, 77-78.

τον αμφιπρόσωπο Άργο, ο οποίος φορά κρηπίδες, χιτωνίσκο, δορά ζώου δεμένη στον λαιμό, πίλο και στο χέρι του κρατά ένα ρόπαλο. Η παράσταση αντλεί στοιχεία από τον μύθο. Ο Άργος ήταν γιος του Δία και βασιλιάς της Πελοποννήσου.[1044] Επειδή το σώμα του καλυπτόταν από αναρίθμητα μάτια ονομαζόταν *Πανόπτης*. Μεταξύ των κατορθωμάτων του συγκαταλέγονται ο φόνος ενός ταύρου που λυμαινόταν την Αρκαδία και ενός σατύρου που έκλεβε τα βοσκήματα των ντόπιων. Από τη θανάτωση του ταύρου κράτησε τη δορά, την οποία φορούσε. Αυτόν σύμφωνα με τον μύθο έβαλε η Ήρα να φυλάει τη μεταμορφωμένη σε αγελάδα ερωμένη του Δία Ιώ. Με εντολή του τελευταίου, ο Ερμής, αφού έπαιξε μουσική προκειμένου να τον κοιμίσει, τον σκότωσε.

Η σκηνή με τον βοσκό στη βοιωτική κύλικα-σκύφο παίρνει στοιχεία από την αττική αγγειογραφία προκειμένου να παρουσιάσει με παραλλαγμένο και ιλαρό τρόπο τον μύθο της θανάτωσης του Άργου. Στη φονική σκηνή προστίθεται και μία άλλη, η οποία εικονογραφείται αυτόνομα στον αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα F 4052 του Βερολίνου.[1045] Ένας καθιστός βοσκός με πίλο παίζει διπλό αυλό, υπό τους ήχους του οποίου χορεύει ένας σάτυρος. Η προσθήκη ερμηνεύτηκε εύστοχα από την Αβρονιδάκη ως προσδιοριστική του βουκολικού τοπίου, στο οποίο ο προστάτης των βοσκών σκοτώνει έναν βουκόλο φύλακα. Ενδέχεται, ωστόσο, να αναφέρεται εμμέσως και με χιουμοριστικό τρόπο στο μέσο που μεταχειρίστηκε ο Ερμής να σκοτώσει τον Άργο, τη μουσική.[1046] Τον προστάτη των βοσκών αντιπροσωπεύει ο καθιστός και θνητός βοσκός που παίζει τον διπλό αυλό, ενώ ο σάτυρος παρά το ότι αντιδρά τελείως διαφορετικά από τον Άργο (εκείνος χορεύει, ενώ ο Πανόπτης βοσκός στον μύθο αποκοιμήθηκε), υπενθυμίζει ένα από τα προαναφερθέντα κατορθώματα του τελευταίου, τον φόνο του σατύρου που έκλεβε τους βοσκούς της Αρκαδίας. Η διάταξη των μορφών ευνοεί την αντιστοιχία, βοσκού-Ερμή και Σατύρου-Άργου.[1047]

[1044] Για τον μύθο βλ. Απολλ. *Βιβλ.* 2.1.2-3.

[1045] BAPD 207562. Brommer 1959, 22-23, εικ. 13-14, όπου και οι δύο παραστάσεις ερμηνεύονται ως απεικονίσεις σατυρικού δράματος και συσχετίζονται με το έργο του Σοφοκλή *Ίναχος*. Steinhart 2004, 111 πίν. 40.3. Μια παρεμφερής εικονίζεται και σε σκύφο που φυλασσόταν κάποτε στην Padula. Στον τελευταίο και στο βοιωτικό αγγείο ο σάτυρος δεν είναι ιθυφαλλικός σε αντίθεση με την παράσταση του αμφορέα του Βερολίνου. Αβρονιδάκη 2007, 125-126.

[1046] LIMC V, Siebert 1990, λ. Hermes, αρ. κατ. 852. Μία από τις πρωιμότερες πηγές για τον πονηρό τρόπο (δια της ύπνωσης με τη βοήθεια της μουσικής), τον οποίο διάλεξε ο Ερμής να σκοτώσει τον Άργο είναι ένας διθύραμβος του Βακχυλίδη (19.35-36). Σε αυτό το επεισόδιο θεωρείται πως γίνεται αναφορά και στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου αλλά και στο σατυρικό δράμα του Σοφοκλή *Ίναχος*. Weiss 2018, 143. Η Αβρονιδάκη δεν πιστεύει πως η βοιωτική παράσταση αναφέρεται στην ύπνωση του Άργου λόγω της μη απεικόνισης στις δευτερεύουσες όψεις των αττικών αγγείων του Βερολίνου και της Padula, επεισοδίων σχετικών με τον μύθο του Άργου και της Ιούς. Η επιλογή, ωστόσο, μιας αυτόνομης και με την πρώτη ματιά άσχετης σκηνής όχι μόνο δεν αποκλείει την ηθελημένη από τον Ζ. του Άργου νοηματική συσχέτισή της με άλλο μυθικό επεισόδιο αλλά πρέπει να θεωρηθεί πολύ πιθανή λόγω της ενσωμάτωσης των δύο ανεξάρτητων εικονογραφικών σχημάτων σε μία ενιαία εικόνα.

[1047] Η συγγενική εικόνα της μελανόμορφης αττικής οινοχόης του 490-480 π.Χ με τον Ερμή στη θέση του καθιστού αυλητή και του τελείως τραγόμορφου Πανός, ο οποίος διαχωρίζεται από τον ζωώδη κόσμο από το ιμάτιο με το οποίο είναι τυλιγμένος και τη βακτηρία που κρατά, ισχυροποιεί την άποψη **(εικ. 48)**. Η παράσταση σχολιάζει χιουμοριστικά μία από τις ιδιότητες του Ερμή, εκείνη του βοσκού, τοποθετώντας τον μαζί με τον πλήρως τραγόμορφο Πάνα, ο οποίος αυτήν την πρώιμη για τη λατρεία του περίοδο στην Αθήνα εικονίζεται ούτως ή άλλως με αυτόν τον τρόπο. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι μια ιλαρή βουκολική εικόνα μεταξύ πατέρα και γιου και η υπόρρητα δοσμένη σχέση και των δύο με τη βοσκή. BAPD 9026111 και παραπάνω σελ. 59.

Αξιοσημείωτη είναι η αντίθεση μεταξύ ζωής και θανάτου που με τη συγχώνευση των δύο διαφορετικών αλλά συμπληρωματικών σκηνών δημιουργούν μια εικόνα δισώματη, καρναβαλική. Ζωή και θάνατος αντιπαρατίθενται μεταξύ της μιας όψης και της άλλης. Η Αβρονιδάκη διέκρινε στις παραστάσεις αυτές υπαινιγμούς σχετικούς με την εφηβική μύηση, κυρίως στην απεικόνιση του ιερού βρέφους. Εκτός από εκείνο και ο Άργος μοιάζει να έχει κοινά με αυτούς χαρακτηριστικά. Το τερατώδες παρουσιαστικό του, η γηγενής καταγωγή του, το οξύθυμο πνεύμα του, όπως είναι γνωστό από τις πηγές, και η ενασχόλησή του με τη βοσκή τον φέρνουν πιο κοντά στους εφήβους, οι οποίοι διήγαγαν μια πρωτόγονη ζωή κατά τη διάρκεια των διαβατήριων τελετών, οπότε πρότυπο και αρωγός ήταν ο δόλιος Ερμής.[1048]

Κυρίως βουκολικό είναι το θέμα που πραγματεύεται το εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου στη β΄ όψη του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου **(Η67 εικ. 13)**. Εικονίζεται μια αίγα μεταξύ μιας μαινάδας, ενός γελοιογραφημένου νέου και μιας γυναίκας. Παραπάνω αναλύθηκαν οι εικονογραφικές καταβολές της, όμως δεν έγινε λόγος για την ερμηνεία της. Η Bruns θεώρησε πως ενδέχεται ο νέος να πρόκειται να την αρμέξει.[1049] Από τη γράφουσα προτάθηκε μια αποκατάσταση του απολεσθέντος κάτω μέρους της εικόνας βάσει της σχετικής βοιωτικής κα μη εικονογραφίας. Κάτω από την αίγα ίσως υπήρχε ένα μικρό κατσικάκι, το οποίο θα εικονιζόταν την ώρα του θηλασμού.[1050] Από το σωζόμενο μέρος της εικόνας δεν φαίνεται ο νέος να κρατά όπλο. Η παλαιότερη, ωστόσο, παράδοση συνηγορεί υπέρ της πρόθεσης θανάτωσης της αίγας, που ισοδυναμεί με άθλο και άρα με διαβατήρια τελετή.[1051] Είτε ο σκοπός του νέου ήταν αυτός ή το άρμεγμα, το γάλα ενδέχεται να αποτελούσε την κεντρική ιδέα ή σημείο της παράστασης. Το σύμπλεγμα και η απεικόνιση της μαινάδας με το φίδι δίπλα του παραπέμπει ακόμα σε ιδέες μυητικές ή και μυστηριακές.[1052]

Η προέλευση του ειδωλίου 01.7760 της Βοστώνης **(ΙΓ27 εικ. 192)** που εικονίζει τον Πολύφημο ανακεκλιμένο από το Καβίριο είναι αμφίβολη. Πάντως, ως προς την τεχνοτροπία συσχετίστηκε με άλλα γελοιογραφικά που βρέθηκαν στο ιερό. Οι ιδιότητες του Πολυφήμου συνδέουν κατά κάποιον τρόπο το γιγαντιαίο τέρας με

[1048] Για τη σχέση των παραστάσεων του αγγείου με τις διαβατήριες τελετές και τους νέους: Αβρονιδάκη 2007, 122, 124. Για τη γηγενή καταγωγή του Άργου και τον ασυγκράτητο θυμό του: Αισχ. *Προμ. Δεσμ*. 567 και 677-678.

[1049] Άρμεγμα προβάτου από σάτυρο θα γίνονταν επί σκηνής στο έργο του Ευρ. *Κύκλωψ*, 55-60. Για μια παράσταση αρμέγματος του 4ου ή 3ου αι. π.Χ: Himmelmann 1980, 78-81.

[1050] Η αλλιώς αναίτια παρουσία της μαινάδας δίπλα στην πιθανόν θηλάζουσα αίγα ισχυροποιεί την παραπάνω αποκατάσταση, καθώς στον διονυσιακό κόσμο το γάλα και το κρασί αναβλύζουν από το έδαφος όπως το νερό. Οι μαινάδες προσφέρουν το γάλα από το στήθος τους σε λυκόπουλα και ζαρκάδια. Ευρ. *Βάκχ.* 142, 696–711. Πλατ. *Ιων*. 534a.

[1051] Σε αναθηματικά ελάσματα που βρέθηκαν στο ιερό της Σύμης Βιάννου στην Κρήτη του Ερμή Κεδρώο και την Αφροδίτη εικονίζονται νέοι, οι οποίοι κουβαλούν κατσίκες, κάποιες ζωντανές, άλλες θανατωμένες. Οι τελευταίες φέρονται από νέους ενδεδυμένους με χιτωνίσκο, οι οποίοι κρατούν δόρυ ή τόξο. Ερμηνεύτηκαν ως σκηνές κυνηγιού στο πλαίσιο εφηβικών διαβατήριων τελετών. Παραλληλίστηκαν με το επεισόδιο που περιγράφεται στον ομηρικό ύμνο (115-20) κατά το οποίο ο Ερμής απάγει δύο αγελάδες, τις σύρει, τις αναδιπλώνει ώσπου να τις μαχαιρώσει και έπειτα να ψήσει το κρέας τους. Επομένως, η κυνήγι αίγας και η θανάτωσή της θεωρείται μια δραστηριότητα μυητική στην Κρήτη. Λεμπέση 1985, 116-125, 188-198 . Marinatos 2003, 131-137, 141. Στο Καβίριο βρέθηκαν οστά αιγών: ΚΗ Ι, 3.

[1052] Για το γάλα και τις διαβατήριες τελετές: Van Gennep 2016 (1909), 145, 159, 162. Για το ερίφιο και το γάλα στη διονυσιακή λατρεία: Faraone 2013, 131-132. Sundell Torjussen 2014, 35-46.

τους εφήβους. Ο απολίτιστος Κύκλωπας ήταν βοσκός και τυροκόμος.[1053] Ο Burkert θεωρεί πιθανό πως ο υπερφυσικός αυτός χαρακτήρας αποτελεί κατάλοιπο παλαιότερων από την εποχή του μύθων, ένα στρεβλό απομεινάρι του «Δεσπότη των Θηρών». Ο Bremmer παραλληλίζοντας το γκροτέσκο μοτίβο του κανιβαλισμού με μεσαιωνικά και άλλα παραμύθια διακρίνει στοιχεία διαβατήριων τελετών σχετικών με τους εφήβους, όπως έκαναν και άλλοι πριν από αυτόν, σαν τον Burkert.[1054] Προς ενίσχυση της άποψής του παραθέτει άλλα αρχαία παραδείγματα εφηβικών τελετών που συμπεριελάμβαναν κανιβαλισμό, όπως εκείνων του Λυκαίου όρους ή, καθώς υποθέτει, της Μαγνησίας, κατά την οποία νέοι αριστοκράτες ανέβαιναν το βουνό για το σπήλαιο του Χείρωνα, φορώντας μόνο προβιές.[1055]

Η πολυμηχανία του Οδυσσέα να ναρκώσει τον Κύκλωπα με το κρασί και έπειτα να τον τραυματίσει σφοδρά, τυφλώνοντάς τον, ανακαλεί τον δόλιο σχέδιο του Ερμή να κοιμίσει τον Άργο παίζοντας μουσική και έπειτα να τον σκοτώσει. Τα επιτήδεια τεχνάσματα εξόντωσης του εχθρού διέπονται από το πνεύμα του κατεργάρη, το οποίο, όπως αναφέρθηκε, χαρακτηρίζει το καρναβάλι. Η δολιότητα είναι ένα από τα κύρια γνωρίσματα της εφηβείας, όπως επισημάνθηκε παραπάνω. Ο Ερμής και ο Οδυσσέας προσωποποιούν τον ιδανικό έφηβο.[1056] Ο Οδυσσέας στο εν λόγω επεισόδιο αποτάσσει την ταυτότητά του, συστηνόμενος ως *Οὖτις*, δηλαδή *Κανένας*. Το ίδιο συμβαίνει με τους εφήβους κατά τη διάρκεια των διαβατήριων τελετών, όταν ή αλλάζουν όνομα είτε αποκαλούνται *σκότιοι* ή *εσκιατραφόμενοι* εξαιτίας της παραμονής τους στην εσχατιά και της συνακόλουθης πολιτικής τους αφάνειας.[1057] Η απώλεια της ταυτότητας είναι ένα από κύρια καρναβαλικά στοιχεία.[1058] Το πάντρεμα των αντιθετικών εικόνων του επεισοδίου, που υποβόσκουν στα πρόσωπα του Οδυσσέα και του Πολύφημου πολιτισμός-πρωτογονισμός, νηφαλιότητα-μέθη, εξυπνάδα-βαρβαρότητα κ.ά, συνιστά ακόμη ένα από τα θεμελιώδη καρναβαλικά χαρακτηριστικά. Το ίδιο και οι γκροτέσκες περιγραφές κατά την κτηνώδη ανθρωποφαγία του Κύκλωπα. Οι κατάρες και ο πελώριος βράχος που εξαπολύει ο οργισμένος και τυφλός πια Πολύφημος προς τον Οδυσσέα εδράζονται σε

[1053] Ομ. *Οδ.* 9. 216-223, 237-249.

[1054] Για τον Κύκλωπα ως «Δεσπότη θηρών» βλ. Burkert 1979, 33. Bremmer 2002, 143-144. 145-148. Για τον συσχετισμό κανιβαλισμού και εφηβικών μυητικών τελετουργιών βλ. Burkert 2011 (1972), 247-254. Bremmer 2002, 145-148.

[1055] Βασιζόμενος στην ύστερη παράδοση αναφορικά με κανιβαλικές πρακτικές στο σπήλαιο του Κενταύρου Χείρωνα στη Θεσσαλία. Κλ. Αλ. *Προτρ.* 3.42.5. Bremmer 1978, 18. Bremmer 2002, 146-147. Τη θυσιαστήρια πλευρά της τελετής και την ταύτιση με το θυσιασμένο ζώο φωτίζει ο Burkert, την οποία αντιστοιχεί με την πρόσδεση του Οδυσσέα στην κοιλιά κριαριών. Burkert 2011 (1972), 248. Καρναβαλική διάσταση δίνει ο Buxton 2002 (1994), 138-139 στην τελετή θεωρώντας πως οι αριστοκράτες του άστεως μεταμφιέζονται σε βοσκούς που φορούν προβιές για να ανέβουν στο βουνό της μεθορίου, ανατρέποντας την κοινωνική τους θέση.

[1056] Ο Οδυσσέας είναι συνυφασμένος με τον έφηβο, που μέσα από πολλές δυσχέρειες (αντιμετώπιση τεράτων, μαγισσών και προσάραξη σε ουτοπικά μέρη, κατάβαση στον Άδη κ.ά.) θα καταφέρει να φτάσει στον προορισμό του, την ενηλικίωση, θα ανακτήσει και εκείνος, όπως οι ήρωες στα μεταγενέστερα παραμύθια, τον χαμένο παράδεισο, τη ζωή του στην Ιθάκη. Bremmer 1978, 15-23. Τον Οδυσσέα είδε ως *trickster* και ο Anderson 2020, 143-150.

[1057] Για την απέκδυση της ταυτότητας του Οδυσσέα και μάλιστα της ηρωικής βλ. Ομ. *Οδ.* 9.364-367. Χρονόπουλος 2017γ, 88-95. Για τους εφήβους ως *σκοτίους*. Λεμπέση 1985, 190. Vidal-Naquet 1986, 117. Bertolin Cebrián 2008, 67. Για την αλλαγή ονόματος σε διαβατήριες τελετές και στην αρχαιότητα βλ. αναλυτικά: Bremmer 1978, 7-9.

[1058] Μπαχτίν 2000 (1929), 195-199.

καρναβαλικές αρχές.[1059] Ως μεταμφίεση εκλαμβάνεται από τον Burkert το κρέμασμα του Οδυσσέα και των συντρόφων του κάτω από τις κοιλιές των κριαριών κατά την απόδρασή τους από τη σπηλιά του Πολύφημου.[1060] Μεταβολή ή μεταμόρφωση συντελείται και στον βαλλόμενο βοσκό (Άργος-Κύκλωπας). Στην πρώτη περίπτωση θανατώνεται, ενώ στη δεύτερη επιζεί, αλλά έχει περιέλθει σε μια νέα φυσική κατάσταση, είναι τυφλός. Η μονοφθαλμία και η τύφλωση έχουν σχετιστεί με ακρωτηριασμούς διαβατήριων τελετών ή με τη δυσμορφία των ειδικών της μύησης (*masters of initiation*).[1061] Τα μάτια αποτελούν τα πιο ιδιαίτερα στοιχεία της εμφάνισης και των δύο. Το τερατώδες παρουσιαστικό τους, η όμοια ιδιότητα του βοσκού, η πρωτόγονη φύση και η μυστικιστική τους διάσταση τους καθιστά συγγενικές μορφές της ελληνικής μυθολογίας, που σχετίζονται με την εφηβική μύηση.

Η συναφής με τη βοσκή εικονογραφία, οι πάτρωνες θεοί, ακόμη και τα τέρατα συνδέονται, λοιπόν, σε σχεδόν κάθε περίπτωση με τους εφήβους, υποδεικνύοντας πως αυτή η κτηνοτροφική δραστηριότητα αποτελούσε άμεσα ή έμμεσα μέρος της αγωγής και των μυητικών τους τελετών. Αλληγορικά, άλλωστε, ο βοσκός (βουαγόρ) και η αγέλη του (παίδες), σηματοδοτούν την εξωαστική, μεθοριακή, εκπαιδευτική συνθήκη την οποία βίωναν εν είδει μυητικής τελετουργίας και σε θρησκευτικό πλαίσιο οι νέοι της αρχαιότητας.

III.2.5. Γοργώ και Κίρκη. Δύο μυήτριες στο Καβίριο

Η Marinatos υποστήριξε βάσιμα πως η Κίρκη και η Γοργώ αποτελούν μυθικές μεθοριακές μορφές, οι οποίες παρ' ότι επικίνδυνες λειτουργούν βοηθητικά προς τους άνδρες, προκειμένου εκείνοι να εκτελέσουν τον σκοπό τους. Τη Γοργώ χαρακτήρισε, μάλιστα, μυήτρια.[1062] Στο ίδιο εννοιολογικό πλαίσιο εγγράφεται και η Κίρκη βάσει της εικονογραφίας του Καβιρίου. Ένα σύμπλεγμα όμοιων στοιχείων που τις χαρακτηρίζουν μαρτυρούν την κοινή τους φύση.[1063]

[1059] Ομ. *Οδ*. 9. 480-500, 526-535. Χρονόπουλος 2017γ, 95. Για τον λιθοβολισμό ως καρναβαλικό στοιχείο βλ και παρακάτω σελ. 292-293.

[1060] Για τη συνάρθρωση των αντιθετικών εννοιών και τη «μεταμφίεση» του ήρωα και των συντρόφων του βλ. Burkert 1979, 33. Για την τελευταία και Burkert 2011 (1972), 248. Για την γκροτέσκα περιγραφή του κανιβαλισμού: Ομ. *Οδ.* 287-293, 296-297 και για την απόδραση στιχ. 425-434.

[1061] Eliade 1978, 105.

[1062] Marinatos 2000, 62-67. Την άποψή της φαίνεται να συμμερίζεται και η Langdon 2008, 110-114.

[1063] Marinatos 1995, 133-140. Marinatos 2000, 35-67. Η Κίρκη μεταμορφώνει τους συντρόφους του Οδυσσέα σε γουρούνια και η Γοργώ μετατρέπει όποιον την κοιτάξει στα μάτια σε πέτρα. Ομ. *Οδ.* 10 237-239. Απολλ. *Βιβλ.* 2.4. Το μαγικό υπόβαθρο της Γοργούς τεκμηριώνεται από την εικονογραφία της Ανατολής, στην οποία οι μάγοι κρατούσαν φίδια. Το ίδιο κάνει και εκείνη σε κάποιες περιπτώσεις αλλά τις περισσότερες φορές αυτά ελίσσονται στα μαλλιά και στους ώμους της. Θεωρείται πως αποτελούν απομεινάρι της χθόνιας λατρευτικής της φύσης. Η αποτροπαϊκή λειτουργία του γοργονείου ενισχύει την άποψη. Καράγιωργα 1970, 87, 103-111. Marinatos 2000, 52-57. Η Κίρκη ήταν άγαμη, ενώ η Μέδουσα ήταν μία όμορφη παρθένα και ιέρεια της Αθηνάς πριν βιαστεί από τον Ποσειδώνα, από τον οποίο απέκτησε τον Πήγασο και τον Χρυσάορα. Ησ. *Θεογ.* 278-279. Marinatos 1995, 137-138. Η Κίρκη πλανεύει ερωτικά τον Οδυσσέα, ενώ η Γοργώ εικονίζεται σε χάλκινο έλασμα του 6ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στην Perugia με ανοιχτά τα πόδια σε καθιστή στάση σχεδόν στον ελληνιστικό τύπο των ειδωλίων της Βαυβούς, μόνο που εκείνη είναι ντυμένη. Καράγιωργα 1970, 58-59 πίν. 7α. Napier 1986, πίν. 38. Marinatos 2000, 57-60 εικ. 3.11. Είναι και οι δύο *Πότνιες θηρών*, η Κίρκη περιγράφεται

Ανθρωπολογικές μελέτες συνδέουν την Κίρκη και τη Γοργώ με το αρχέτυπο της *Μητέρας* και τη διττή της φύση: τη στοργική και την τρομερή, την παρθενική και την άγρια.[1064] Ο ανασχηματισμός, η αναγέννηση αλλά και ο καταβροχθίζων Κάτω Κόσμος τις χαρακτηρίζουν. Τα στοιχεία αυτά και τα μητρικά τους γνωρίσματα βρίσκουν ερείσματα εικονογραφικά, μυθολογικά ενίοτε και κωμικά.

Ο Περσέας, ο οποίος αποτελούσε τον προστάτη-ήρωα πρότυπο κατά τις διαβατήριες τελετές, που λάμβαναν χώρα στις Μυκήνες από την αρχαϊκή εποχή, όπως έδειξε ο Jameson, μόλις σκοτώνει τη Γοργώ εκείνη γεννά τον Πήγασο, το ηρωικό φτερωτό άλογο, και τον γίγαντα Χρυσάορα.[1065] Η μητρική της υπόσταση και οι αναγεννητικές της ιδιότητες υποδηλώνονται μέσα από τη γκροτέσκα αυτή γέννηση. Σύμφωνα με ψυχοαναλυτικές ερμηνείες του μύθου, το κεφάλι της Γοργούς συμβολίζει το γυναικείο αιδοίο, το οποίο ακρωτηριάζεται από τον Περσέα.[1066] Ο ήρωας εκλαμβάνεται ως προσωποποίηση του φαλλού, κύριο στοιχείο του είναι το πέταγμα, όπως των φαλλών-πτηνών της αρχαίας τέχνης, που πραγματοποιείται με τα φτερωτά του σανδάλια. Ο φόνος εμπεριέχει σεξουαλικές συνυποδηλώσεις, οι οποίες εκφράζονται αφενός μέσα από την αμέσως μετά από αυτόν γέννηση και αφετέρου από την κοιμώμενη κατάσταση της Γοργούς. Αυτή συνειρμικά σχετίζεται με τη συνουσία όπως δηλώνει η κατ' ευφημισμόν φράση «κοιμάμαι με κάποιον», η οποία χρησιμοποιείται και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες.[1067] Στη Μέδουσα ενσαρκώνεται η ευνουχιστική έκφανση της *Τρομερής Μητέρας* και ο Περσέας, ο άθλος του οποίου εκλαμβάνεται ως διαβατήρια τελετή, είναι ένας παιδαριώδης μητροκτόνος, που ωθούμενος από σεξουαλικό δέος και φόβο ευνουχισμού τη σκοτώνει και με αυτόν

με αυτές τις ιδιότητες στο ομηρικό έπος και η Γοργώ εικονίζεται σε αυτόν τον τύπο κατά την αρχαϊκή περίοδο. Καράγιωργα 1970, 55-63, 70-74. Marinatos 1995, 134-136. Marinatos 2000, 41-43, 50-52. Thomsen 2011, 148-153.

[1064] Γιουνγκ 1988 (1902), 25-29. Neumann 1972 (1955). Tucker 2005, 166-167. Την Κίρκη της καβιρικής τέχνης είδαν ως εκπρόσωπο/μέσο εισαγωγής στις μυστηριακές αλλαγές με την πόση και οι Brilliant 1995, 171. Lowenstam 2008, 77. Η Κίρκη είναι στην *Οδύσσεια* από τη μία όμορφη, φιλόξενη και αρωγός του Οδυσσέα και από την άλλη μία πλανεύτρα μάγισσα, της οποίας το γλυκό τραγούδι σαν άλλης Σειρήνας έλκει τους συντρόφους του Οδυσσέα στο παλάτι, λειτουργώντας ως παγίδα. Ευειδής παρθένα εμφανίζεται ενίοτε η Γοργώ στις αρχαίες πηγές και στην τέχνη, άλλοτε ως ένα αρπακτικό τέρας. Για το τραγούδι της Κίρκης: Ομ. *Οδ.* 10. 221-227. Marinatos 1995, 137. Η Μέδουσα ως όμορφη παρθένα στον 12ο *Πυθιόνικο* του Πινδάρου (στιχ. 17). Topper 2007, 87, 94. Η θετική μητρική δράση της έγκειται στην ιδιότητά της ως προστάτιδας των θηρίων και των εφήβων σύμφωνα με τη Marinatos 2000, 62.

[1065] Jameson 2014, 22-40

[1066] Freud 1963, 202-203. Napier 1986, 89-90. Slater 1992, 308-333. Jameson 2014, 26. Στον γενετήσιο ακρωτηριασμό παραπέμπει η άρπη με την οποία ο Κρόνος έκοψε τα γεννητικά όργανα του Ουρανού. Με αυτήν ο Τυφοεύς κατέστησε ανίκανο τον Δία. Slater 1992, 309. Για τη στόχευση στον λαιμό ή το στόμα και τον παρθενικό υμένα: Topper 2010, 113-114.

[1067] Η συνεύρεση της Μέδουσας με τον Ποσειδώνα, όπως περιγράφεται στη *Θεογονία* του Ησιόδου, παραπέμπει στην εν ανθηρώ λειμώνι αρπαγή της Περσεφόνης. Μετά από αυτήν την ατυχή εμπειρία πεθαίνει -με υποκείμενο σεξουαλικό τρόπο- από τον Περσέα, όπως η Περσεφόνη που παντρεύεται μεν τον Πλούτωνα, αλλά βιώνει ουσιαστικά έναν θάνατο, αφού κατέρχεται στον Άδη. Στην *Οδύσσεια* (11.633), μάλιστα, η αρχαιότερη αναφορά στο γοργείο πρόσωπο ανήκει στην Περσεφόνη, υποδηλώνοντας τον χθόνιο χαρακτήρα και των δύο ή και την παρθενική τους συνάφεια. Καράγιωργα 1970, 87. Topper 2007, 86. Άξιο προσοχής είναι το γεγονός ο ακρωτηριασμός συντελείται με άρπη. Η η ρίζα αυτής της λέξης μοιάζει κοινή με εκείνη της αρπαγής.

τρόπο *ανασχηματίζεται*, ανδρώνεται και ηρωοποείται.[1068] Μετά τον φόνο, τον Περσέα κυνηγούν ως άλλες Ερινύες τον μητροκτόνο Ορέστη, οι αδελφές της Γοργούς, οι Γριαί ή Γοργόνες, μετατρέποντας τον από θύτη σε θύμα.[1069]

Η απεικόνιση της καταδίωξης του Περσέα από αυτές και το ακέφαλο σώμα της Μέδουσας στο βοιωτικό μελανόμορφο τριποδικό εξάλειπτρο F 1727 του Βερολίνου του 575-550 π.Χ, οι περισσότερες παραστάσεις του οποίου συνδέονται με την εφηβική ζωή, ισχυροποιεί την άποψη περί του συμβολικού μυητικού χαρακτήρα της πρώτης και του εφηβικού του ήρωα.[1070] Ο Περσέας τρέχει σε μετάλλιο μελανόμορφης κύλικας των αρχών του 5ου αι. π.Χ, ενώ εξωτερικά νέοι γιορτάζουν.[1071] Η παρουσία της Γοργούς στο Καβίριο τεκμηριώνεται ήδη από τις αρχές του 7ου αι. π.Χ με το χάλκινο ανάγλυφο Br 96 του Λούβρου, στο οποίο εικονίζεται μόνο το πρόσωπό της με ζωόμορφα στρογγυλά αυτιά. Αποτελεί το αρχαιότερο εικονιστικό τέχνεργο του ιερού εξαιρουμένων των χάλκινων ειδωλίων. Στον 5ο αι. π.Χ εικονίζεται ξανά στη μία όψη του βοιωτικού πήλινου ερυθρόμορφου γιο-γιο 10459 του ΕΑΜ **(Ε2 εικ. 202)**. Αυτήν τη φορά κοιμάται σε βραχώδες τοπίο κάτω από ένα δένδρο, εικονιζόμενη νεανική, φτερωτή, με κοντό χιτώνα. Στην άλλη όψη ο Περσέας με τα φτερωτά του σανδάλια και την άρπη ανά χείρας πλησιάζει για να την αποκεφαλίσει. Τυπολογικά εντάσσεται στη μετά την αρχαϊκή περίοδο -οπότε εικονιζόταν θηριόμορφη- εξανθρωπισμένη απόδοση της Γοργούς, που εφευρέθηκε στον αττικό Κεραμεικό του 5ου αι. π.Χ.

Στην ίδια κατηγορία εμπίπτει και η λίγο μεταγενέστερη -τέλη 5ου αι. π.Χ- μελανόμορφη παράσταση του κρατηρίσκου της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)**. Η Μέδουσα εικονίζεται δύο φορές. Τη μία πεσμένη στο έδαφος και αιμόφυρτη, ενώ από τον κομμένο της λαιμό ξεπηδά ο Πήγασος. Προς την άλλη μεριά τρέχει μία άλλη Μέδουσα με απλωμένα τα χέρια, προκειμένου να ανταμώσει με τον επίσης διπλά απεικονιζόμενο Ποσειδώνα. Σε άλλη κατεύθυνση τρέχουν και δύο όμοιες μορφές Περσέων με γυρισμένο προς τα πίσω το κεφάλι, ενώ μπροστά τους και με σηκωμένα προς αυτούς χέρια και σε αγωνιώδη στάση στέκεται η Αθηνά. Η παράσταση αποτελεί μια φαιδρή παράλλαξη εκείνης του σύγχρονου αττικού μελαμβαφούς κανθάρου 01.8023 της Βοστώνης **(εικ. 204)** του 430 π.Χ, στην οποία το μυθικό επεισόδιο εικονίζεται με τον καθιερωμένο τρόπο. Ο Περσέας, έχοντας αποκεφαλίσει τη Μέδουσα, τρέχει με τον Ερμή προς τη νωχελικά στεκούμενη Αθηνά στη μία όψη. Αυτόν κυνηγούν οι δύο Γοργόνες μπροστά από την ακρωτηριασμένη Μέδουσα, από τον λαιμό της οποίας αναδύεται ο Πήγασος στην

[1068] Ο Slater τον αποκαλεί μάλιστα «*phallic nine-year-old hero par excellence*» Slater 1992, 328-331. Για τον άθλο ως διαβατήρια τελετή βλ. Napier 1986, 85.

[1069] Το κουράγιο που πρέπει να κάνει ο Ορέστης παραλληλίζεται με εκείνο του Περσέα. Αισχ. *Χοηφ*. 831-832. Για τον μεταξύ τους συσχετισμό βλ. Slater 1992, 328. Τις Ερινύες, που τον κυνηγούν παρομοιάζει ο Ορέστης με τις Γοργόνες λόγω των φιδιών που ελίσσονται πάνω τους. Αισχ. *Χοηφ.* 1048-1050.

[1070] Η μορφή του Περσέα υπομνηματίζεται με επιγραφή. Wachter 2001, 17-18 αρ. κατ. BOI 8. Για το αγγείο, τη σχέση με την εφηβεία και τις τελετές ενηλικίωσης: Sabetai 2014, 24 εικ. 11a-f. Για το αγγείο γενικά: Ghiron-Bistagne 1976, 212, 215 εικ. 69-70. Kilinski 1978, 176 αρ. κατ. 1 εικ. 4-5. Kilinski 1990, 15-16 αρ. κατ. 1, 43, 49, 52, 56 πίν. 7.1-2. Scheffer 1992, 119-127 εικ. 1-5. Steiner 2021, 83 εικ. 2.3.

[1071] Kilinski 1990, 37, 49 πίν. 34.1-3. Kilinski 2004, 61.

άλλη πλευρά του κανθάρου, ενώ έχει ήδη γεννηθεί ο Χρυσάωρ.

Στοιχεία, τα οποία δεν αντιγράφονται από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου είναι ο τελευταίος και οι τέσσερεις στύλοι, πάνω στους οποίους κάθονται Σφίγγες, δύο από αυτούς πλαισιώνουν κάθε όψη του αγγείου.[1072] Η μορφή του Ερμή και οι Γοργόνες παραλείπονται, επίσης, και αντικαθίστανται από τα δύο ομοιώματα του Περσέα και της Μέδουσας. Νέα και εν γένει για το θέμα καινοφανής προσθήκη συνιστά και ο δύο φορές εικονιζόμενος βασιλιάς-θεός της θάλασσας. Οι διπλές απεικονίσεις και οι έντονες χειρονομίες προσδίδουν θεατρικότητα στην παράσταση,[1073] ενώ η εικόνα της Μέδουσας, που προστρέχει στον Ποσειδώνα και μάλιστα με τη θέλησή της αποτελεί πρωτότυπη αλλά στρεβλή και ως εκ τούτου χιουμοριστική εκδοχή της ησιόδειας παράδοσης. Τεκμηριώνει, παράλληλα, το ερωτικό υπόβαθρο του φόνου της από τον Περσέα, καθώς το *alter ego* της, έχοντας πληγωθεί θανάσιμα από τον ήρωα, καταφεύγει για βοήθεια ή λύτρωση στον Ποσειδώνα. Επιστρέφει με απόγνωση στον εραστή που τη βίασε, ο οποίος έρχεται τώρα σαν ήρωας να τη σώσει από τον εκτελεστή της, με τη συμβολή του οποίου, ωστόσο, γεννά τον Πήγασο. Ο Περσέας από την άλλη παρωδείται ως δειλός, αφού αντίθετα από το αττικό πρότυπο γυρνά προς τα πίσω το κεφάλι του, ενώ έχει ήδη σκοτώσει τη Μέδουσα και δεν τον κυνηγάει κανείς.[1074] Το χιουμοριστικό της εικόνας επιτείνει η ίδια με την τρέχουσα προς τον Ποσειδώνα Μέδουσα χειρονομία και στάση της Αθηνάς, η οποία μοιάζει να προτρέπει τον Περσέα ή να λαχταρά η ίδια να σπεύσει εκείνος ταχύτερα προς αυτήν, ενώ ο κίνδυνος λείπει εμφανώς. Με τα δύο χέρια απλωμένα προς τον κυνηγημένο εικονίζονται η Ηώς αλλά και μία Γοργόνα που τρέχει πίσω από τον Περσέα στις καθιερωμένες σχετικές απεικονίσεις.[1075] Ως συνέπεια της εικονιστικής αυτής επανάληψης προκύπτει η πορεία του Περσέα προς μία άλλη «Μέδουσα», πηγαίνοντας εκεί από όπου θέλει να ξεφύγει, αλλά και η κυκλική σύνθεση της παράστασης. Η Αθηνά, έναντι της Μέδουσας, έχει τον ρόλο της καλής μητέρας, που προστατεύει τον ήρωα, η οποία θα συγχωνευτεί με την τρομερή, εδώ μέσω της ομοιωματικής σχεδόν απεικόνισης, στον μύθο με την τοποθέτηση του κομμένου κεφαλιού της Μέδουσας στην αιγίδα και την ασπίδα της.[1076] Την άποψη ενισχύει και η αποστροφή του κεφαλιού του Περσέα, με την

[1072] Ερμηνεύτηκε ως προσδιοριστικό του τόπου, ιερού ή νεκροταφείου -κυρίως του δεύτερου λόγω του θανάτου της Μέδουσας-, το οποίο θα βρισκόταν πιθανότατα στη Βοιωτία. Σε αυτήν παραπέμπει η Σφίγγα εξαιτίας του μύθου του Οιδίποδα αλλά και το κυνήγι του Περσέα από τις Γοργόνες, το οποίο σύμφωνα με κάποιον σχολιαστή των ωδών του Πινδάρου κατέληξε στη Βοιωτία. Krauskopf 1986, 95-101, όπου γίνεται και μια μικρή αναφορά στην ομοιότητα του αττικού κανθάρου με τον καβιρικό κρατηρίσκο. Για τον αττικό βλ. και Sparkes, B. A. 1968. "Black Perseus", *AntK* 11, 3-16.

[1073] Για τη διπλή απεικόνιση και τις έντονες χειρονομίες ως στοιχεία θεατρικότητας βλ. Κεφαλίδου 2008, 670, 674-677. Αβραμίδου 2012, 135-142.

[1074] Χωρίς να τον κυνηγάει κανείς τρέχει και στο μετάλλιο Αιμώνειου στυλ βοιωτικής κύλικας που σημειώθηκε παραπάνω, κάνοντας και τον Kilinski να σχολιάσει πως τρέχει χωρίς πραγματικό λόγο. Kilinski 2004, 61. Η ιδέα μπορεί να προέρχεται από σχετικό έργο, αφού από αυτά εμπνέεται ιδιαιτέρως το εν λόγω εργαστήριο, προβαίνοντας σε δευτερογενείς αντιγραφές (αντιγραφή του αντιγραμμένου).

[1075] BAPD 230056. Topper 2007, 83-84 εικ. 9a-b. Για την Ηώ βλ. BAPD 202327, 3576.

[1076] Η Αθηνά εικονίζεται με φοβερό και συνάμα γελοίο παρουσιαστικό στον βοιωτικό κάνθαρο του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4 εικ. 167)** με φίδια να ελίσσονται στα μαλλιά και στον λαιμό της σαν τη Μέδουσα, λειτουργώντας όπως εκείνη ως φόβητρο προς τον κόκορα. Ο τρόμος του, κατά τη Σαμπετάι, υποδηλώνεται από τα ανοιχτά προς τα πίσω φτερά του. Για μερικούς ακόμα συσχετισμούς μεταξύ Μέδουσας και Αθηνάς: Napier 1986, 91. Η παρθένα Αθηνά φορά το γοργόνειο-σύμβολο του τρομερού

οποία εικονίζεται συνήθως πριν τον αποκεφαλισμό, όντας σκυμμένος πάνω από τη Μέδουσα, ενώ εν προκειμένω ο φόνος συντελέστηκε και έχει απέναντί του την Αθηνά. Αντίστοιχα, ο Περσέας μοιάζει να ταυτίζεται με τον Ποσειδώνα μέσω της σπειροειδούς διακόσμησης του σώματός του.[1077] Η εικόνα φαίνεται για αυτό να διέπεται από το παραμυθικό μοτίβο της *Ανταμοιβής-Τιμωρίας* (*Reward-Punishment*), του οποίου αποδέκτης είναι εδώ η Μέδουσα.[1078]

Η ερμηνεία, που δόθηκε από την Topper, για τις δύο εικονογραφικές κατηγορίες του εν λόγω θέματος, που εκπροσωπούνται στη βοιωτική αγγειογραφία από τις δύο παραπάνω παραστάσεις (οι οποίες αφηγούνται την ίδια μυθική ιστορία, αλλά αποτυπώνουν διαφορετική χρονική στιγμή) συνάδει με την προαναφερόμενη ψυχοαναλυτική. Η μελετήτρια είδε και στις δύο περιπτώσεις χιουμοριστικό χαρακτήρα. Κοινός τους παρονομαστής είναι η αντιηρωική συμπεριφορά και εικόνα του Περσέα. Στην πρώτη, η κάμπτουσα στάση του νέου παραλληλίστηκε με αντίστοιχες σατύρων λίγο πριν επιτεθούν σεξουαλικά σε κοιμώμενες μαινάδες.[1079] Την ερωτική δειλία διέγνωσε στη δεύτερη, η οποία συνάγεται από το γεγονός πως ο Περσέας τρέχει μακριά από την όμορφα εικονισμένη πια Μέδουσα. Η όψη της στην κλασική περίοδο, όπως και των αδερφών της, είναι εκείνη μιας νεαρής γυναίκας. Νικά όχι ένα απειλητικό τέρας, αλλά μια *Ωραία Κοιμωμένη* και μάλιστα με δόλιο τρόπο. Το εικονογραφικό αυτό θέμα μοιάζει για αυτό με στρεβλό πρόγονο του μετέπειτα ομώνυμου παραμυθιού. Αντιστροφή στο παραδοσιακό σχήμα της ερωτικής αρπαγής συμπέρανε, όταν ο Περσέας πετά μακριά κυνηγημένος από τις ευειδείς παρθένες Γοργόνες.[1080]

Ο ίδιος ο πυρήνας του μύθου έχει καρναβαλικά στοιχεία, αφού η αντίστροφη των ρόλων και η γκροτέσκα συνήθως απεικόνιση του ακρωτηριασμού συνιστούν τα δύο κυριότερα συστατικά του. Το τέρας μετατρέπεται σε ανυπεράσπιστο θύμα και ο ήρωας φονεύει τερατωδώς. Ο θάνατος συγχωνεύεται με τη γέννηση, είναι προαπαιτούμενος για τον τοκετό, που είναι μάλιστα ανάποδος (το σωματικό κάτω ταυτίζεται με το σωματικό πάνω), και ο φονιάς είναι ταυτόχρονα ένας ζωοδότης μαιευτήρας.

Η ιστορία και η αγαλματική μορφή βάσει της αρχαίας παράδοσης της Δήμητρας Μελαίνας, όπως λατρεύονταν σε σπήλαιο της Φιγαλίας στην Αρκαδίας,

---

μητρικού αιδοίου, αποσκορακίζοντας τον ανδρικό σεξουαλικό πόθο. Freud 1963, 203. Keuls 1993, 39, 205.

[1077] Η απώλεια της παρθενιάς (Ποσειδώνας) σηματοδοτείται με τον κομμένο λαιμό (Περσέας) βλ. σημ. 1066. Το τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο Περσέας για να κόψει το κεφάλι της Μέδουσας, ενώ εκείνη κοιμάται, η αποδοχή χρήσιμων για την αποστολή αντικειμένων, όπως των φτερωτών σανδαλιών από τον Ερμή, τον καθιστούν έναν κατεργάρη (*trickster*). Πρόκειται ουσιαστικά για μια μεταμφίεση. Πρβλ την αττική πελίκη του Πολύγνωτου (BAPD 213438), όπου ο Περσέας φορά την Άιδο κυνή, αποδιδόμενη σαν τον φτερωτό πίλο του δόλιου θεού. Την εν γένει εικονογραφική ομοιότητα μεταξύ του Περσέα και του Ερμή παρατηρεί και ο Mylonopoulos 2010, 177. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο αντιθετικός πόλος του *κατεργάρη* είναι ο σωτήρας, στην προκειμένη περίπτωση, ο Ποσειδώνας, η πρωτότυπη προσθήκη του στο εικονογραφικό αυτό σχήμα δεν πρέπει για αυτό να είναι καθόλου τυχαία. Στην παράσταση εικονίζονται, έτσι, μόνο δύο μορφές-αρχέτυπα, εκείνο της Μητέρας και του Κατεργάρη.

[1078] Για το θέμα αυτό στα αρχαία παραμύθια: Anderson 2020, 99-142. Γενικά: Duggan και Stotter 2005

[1079] Για παράδειγμα: BAPD 204718, 204084, 201716.

[1080] Topper 2007, 81-94.

παρουσιάζουν ομοιότητες με τον σχετικό μύθο και την εικονογραφία της Μέδουσας.[1081] Οι συγκλίσεις αυτές υπογραμμίζουν την τρομερή μητρική φύση της τελευταίας, αφού την ταυτίζουν με την κατεξοχήν μητέρα της ελληνικής μυθολογίας. Τη Δήμητρα μετά την αρπαγή της κόρης της βίασε ο Ποσειδώνας και από την ένωσή τους προέκυψε η Δέσποινα.[1082] Εξαιτίας του θυμού της για τον βιασμό και του πένθους της για την κόρη της φορούσε μαύρα ενδύματα, για αυτό την αποκαλούσαν Μελαίνα. Αλογόμορφο ήταν από τη μέση και πάνω το άγαλμά της, ενώ το υπόλοιπο ήταν γυναικείο. Από το κεφάλι της ξεφύτρωναν φίδια και άλλα ζώα. Παρεμφερής αρκαδική υπόσταση της Δήμητρας Μελαίνας ήταν και η Δήμητρα Ερινύς.[1083] Με αυτό το προσωνύμιο λατρευόταν στη Θέλπουσα, η μυθική αιτία του οποίου είναι συγγενής με την προαναφερθείσα. Η Δήμητρα βιάστηκε από τον Ποσειδώνα ενώ είχε τη μορφή αλόγου, γεννώντας έναν ίππο, τον Αρείονα. Η παραπέμπουσα σε χθόνια λατρεία προσωνυμία της εδράζεται και πάλι στον βιασμό της. Η ακούσια συνουσία με τον Ποσειδώνα, η από αυτή συνεπαγόμενη γέννηση ενός αλόγου, τα φίδια στο κεφάλι, η εξομοίωση με Ερινύα και ο χθόνιος χαρακτήρας, καθιστούν τη σχέση της με τη Μέδουσα στενή. Η μερική αλογομορφία της Μέδουσας σε κυκλαδίτικο πήλινο πίθο, που βρέθηκε στη Θήβα, του β΄ τετάρτου του 7ου αι. π.Χ, και σε άλλα δύο αρχαϊκά έργα συνδέθηκαν με την παρθενική της υπόσταση, αφού το άλογο ήταν μια μεταφορά για τις παρθένες στην αρχαία σκέψη, ίσως και για την άγρια φύση τους. Η μορφή του αλόγου θεωρείται πως συμβολίζει επιπλέον το μένος αλλά και την εκδικητική διάθεση της προσβαλλόμενης και στις δύο περιπτώσεις. [1084]

Η σημαντικότητα της Γοργούς στο Καβίριο είναι μεγαλύτερη από ότι δείχνουν τα ολιγάριθμα σχετικά με αυτήν ευρήματα. Παραπάνω έγινε φανερή η λειτουργία της εικόνας της ως πρότυπο για τις κατενώπιον μορφές του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(εικ. 34)**. Ειδώλια που αποκαλύφθηκαν κυρίως στο θηβαϊκό ιερό και σε τάφους φαίνεται να σχετίζονται με πρώιμες μορφές της Γοργούς. Τα πρόσωπα των δύσμορφων ειδωλίων, των οποίων το σώμα καλύπτεται πλήρως από το ιμάτιο όπως στο 1996,0326.2 του Βρετανικού Μουσείου **(ΙΓ14 εικ. 205)**, πρέπει να αναφέρονται στο «γοργείο πρόσωπο».[1085] Εν αντιθέσει προς τα δύσμορφα ειδώλια, που φορούν μόνο δορά ή δύο ιμάτια, το κεφάλι τους δεν παρουσιάζει συνήθως καμία κλίση, δεν έχουν αστείες εκφράσεις στο πρόσωπό τους, δεν χαμογελούν αλλά έχουν ανοιχτό το στόμα και διάπλατα ανοιχτά τα στρογγυλά τους μάτια. Το βλοσυρό

[1081] Παυσ. 8.42.1-4. Burkert 1993 (1985), 296-297. Aston 2011, 98-109.

[1082] Εύστοχα συσχέτισε η Aston την κόρη της Δήμητρας Ερινύας, Δέσποινα, με εκείνη της Λυκόσουρας. Η Δήμητρα λατρευόταν στη Λυκόσουρα ως Δέσποινα. Εκεί βρέθηκαν μειξανθρωπικά ειδώλια ελληνιστικής περιόδου, μερικά από τα οποία έχουν κεφάλι αλόγου. Aston 2011, 103. Βλ. και Nielsen 2002, 106-109 εικ. 43, όπου γίνεται λόγος για δρώμενα με μεταμφιέσεις στο ιερό. Spathi 2018.

[1083] Παυσ. 8.25.3-7. Aston 2011, 101-109.

[1084] Στον πίθο εικονίζεται ως θηλυκός Κένταυρος, όπως και σε σκαραβαίο του β΄ τετάρτου του 6ου αι. π.Χ. Αντίστροφα με κεφάλι αλόγου και το σύνηθες σώμα της εν γούνασι στη μία πλευρά ροδιακής κύλικας αρχαϊκής περιόδου, ενώ στην άλλη οι αδελφές της να κυνηγούν τον Περσέα. Καράγιωργα 1970, 14, 153 πίν. 5α. LIMC IV, I. Krauskopf 1988, Gorgo, 311, 312 αρ. κατ. 285, 290. Aston 2011, 100-103 εικ. 20-21. Για τις παρθένες και τα άλογα: Calame 1997, 238-244. Topper 2010.

[1085] Ένα τέτοιο βρέθηκε και σε αττικό τάφο στην οδό Σταδίου. Αλεξανδρή 1970, 90 πίν. 71γ.

βλέμμα και το χάσκον στόμα παραπέμπει στη Μέδουσα.[1086] Έμμεση είναι η σύνδεση με την τελευταία δια της συγγένειας των προσώπων των ειδωλίων με τα αρχαϊκά προσωπεία της Τίρυνθας -7ος αι. π.Χ- **(εικ. 206)**, τα οποία ταυτίστηκαν με τη Γοργώ, εξαιτίας της απεχθούς όψης αλλά κυρίως του ανοιχτού στόματος από το οποίο ξεπροβάλλουν μυτερά, μεγάλα σαν χαυλιόδοντες δόντια.[1087] Τα πελώρια αυτιά, τα ορθάνοιχτα, προεξέχοντα, σφαιρικά μάτια και η απουσία κόμμωσης αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά τους.[1088] Τα προσωπεία αυτά θεωρήθηκαν πως χρησιμοποιούνταν κατά τη διάρκεια διαβατήριων εφηβικών τελετών. Βρέθηκαν σε λάκκο-βόθρο μαζί με πήλινες ασπίδες. Ο τιμώμενος ήρωας ήταν ο Ηρακλής και η λατρευόμενη θεότητα η Ήρα. Τους εφήβους πιστεύεται πως θα κυνηγούσαν ως φόβητρα μεταμφιεσμένοι με τα προσωπεία, όπως συνέβαινε πιθανότατα στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη με τις εκεί ευρεθείσες μάσκες, μερικές από τις οποίες εικονίζουν τη Γοργώ άλλα και γηραιά γυναικεία πρόσωπα. Αυτές έχουν συνδεθεί με τις *βρυδαλίχες* (τρομακτικές γυναικείες μάσκες) και τους *βρυλλιχιστές* (μέλη χορού, που τις φορούσαν, ψάλλοντας ύμνους) της λακωνικής παράδοσης, που αναφέρονται από τον Ησύχιο. Τα δρώμενα του ιερού της Σπάρτης ονομάζονται από κάποιους για αυτό μασκαράτες ή χαρακτηρίζονται καρναβαλικές.[1089] Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και ο πρωτοαττικός αμφορέας του Ζ. του Πολύφημου (670-650 π.Χ) με παράσταση Περσέα και Γοργόνων και της τύφλωσης του Πολύφημου. Οι τρεις Γοργόνες έχουν ερμηνευτεί ως ένας πρωτο-χορός, που αντικατοπτρίζει εφηβικές τελετές. Η τριάδα αυτή και στην τέχνη και στον μύθο νοείται ως χορός παρθένων, κορυφαία (*χορηγός*) των οποίων είναι η πιο όμορφη, η Μέδουσα.[1090]

Ο χορός και η ασχήμια των προσωπείων αποτελούν τα διακριτικά στοιχεία της παράστασης της α’ όψης του αττικού ερυθρόμορφου κιονωτού κρατήρα του Ζ. του Συρίσκου, που χρονολογείται στο β’ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ **(εικ. 207)**.[1091] Σε αυτή δύο ιματιοφόροι χορεύουν φορώντας δύσμορφα προσωπεία μαζί με έναν νέο ομοίως ενδεδυμένο. Ελάχιστα διαφέρουν από εκείνα της Τίρυνθας και από το πρόσωπο των βοιωτικών ειδωλίων. Είναι φαλακρά με υπερμεγέθη αυτιά. Η συνάφεια με τη Γοργώ εν προκειμένω έγκειται στην εξηγμένη από τη μία μορφή

[1086] Τα χαρακτηριστικά αυτά παρατήρησε και ο Himmelmann 1994, 99-100, 101 ο οποίος θεώρησε πως εκείνα εικονίζονται έντρομα και σαστισμένα, όχι απειλητικά.

[1087] Τέσσερα εκτίθενται στο μουσείο του Ναυπλίου. Για την ταύτιση με τη Γοργώ βλ. Καράγιωργα 1970, 81-82 πίν. 14-15. Trendall και Webster 1971, 15-16 αρ. κατ. I.2. LIMC IV, I. Krauskopf 1988, Gorgo, 289 αρ. κατ. 2. Napier 1986, 85 πίν. 34. Η χρονολογική και τοπική απόσταση δεν εμποδίζει τη σύγκριση των μασκών (ή και μασκόμορφων προσώπων), εφόσον αυτές είναι ολιγάριθμες, όπως σημειώθηκε παραπάνω σημ. 188.

[1088] Τα προσωπεία φέρουν εκατέρωθεν του στόματος οπές, οι οποίες θεωρήθηκαν μάρτυρες της προσάρτησης σε αυτές γενειάδας ή φιδιών. Καράγιωργα 1970, 82. Trendall και Webster 1971, 15-16 αρ. κατ. I.2.

[1089] Ησυχ. *Βρυδαλίχα*, *βρυλλιχισταί*. Jeanmaire 1975, 513-522. Halliwell 2008, 46, 190. Jameson 2014, 29-35. Delahaye 2021, 9.

[1090] Pickard-Cambridge 1962, 167. Topper 2007, 82-85. Steiner 2021, 76-114. Για τους εφηβικούς χορούς των παρθένων: Calame 1997, 19–88.

[1091] BAPD 202966. Bieber 1920, 175-176. Kranz 2000, 499-500. Ο τελευταίος παραλλήλισε τον παρωδιακό χαρακτήρα της παράστασης με εκείνες μίας αττικής κύλικας-σκύφου στην αρχαία συλλογή του Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg με αρ. ευρ. I 291, στην οποία εικονίζονται ιματιοφόροι καλυμμένοι ως το κεφάλι να χορεύουν ο ένας απέναντι από τον άλλο, δύο σε κάθε όψη. Βλ. και Χαροκόπος 2016, 190-200 (202) για περισσότερη βιβλιογραφία.

γλώσσα, γνώρισμα σε δύσμορφο ον το οποίο αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την ερμηνεία άλλων τερατόμορφων συγγενικών προς αυτήν. Λόγω αυτού συγκρίθηκαν και από τον Χαροκόπο με τη Γοργώ.[1092] Σημαντική είναι η ομοιότητά τους με τα προσωπεία της Τίρυνθας. Το άλλο σύνηθες χαρακτηριστικό της Γοργούς, με το οποίο εικονίζεται η άλλη ιδιαίτερη μορφή του κιονωτού κρατήρα είναι τα ενώτια. Τρυπημένα μεγάλα αυτιά για προσάρτηση ενωτίων έχουν και τα προσωπεία της Τίρυνθας.[1093] Η απεικόνισή τους ως ιματιοφόρων και η εμφανώς παρωδιακή διάθεση τους φέρνει εγγύτερα στα βοιωτικά ειδώλια.

Η σχέση της Κίρκης με το αρχέτυπο της *Μητέρας* μπορεί να μη συγκροτείται από μία βιολογική γέννα στο ομηρικό έπος, συντίθεται, ωστόσο, από τον μαγικό-αναμορφωτικό της χαρακτήρα.[1094] Η μάγισσα δεν έχει ούτε σύζυγο, ούτε παιδιά, διαθέτει, όμως, ιδιότητες που μεταμορφώνουν, γνώσεις που προστατεύουν. Είναι άξιο προσοχής το ότι οι σύντροφοι πρωτοβλέπουν την Κίρκη εντός του μεγάρου-οίκου, καθώς υφαίνει στον αργαλειό και τραγουδά γλυκά και όχι τυχαία σε κάποιο εξωτερικό περιβάλλον. Η εικόνα παραπέμπει σε μία ακίνδυνη γυναίκα, η οποία καταπιάνεται με οικιακές ασχολίες, σε κάποια που θα μπορούσε να είναι μητέρα. Για αυτόν τον λόγο παραλληλίζεται με την Πηνελόπη, με την οποία μοιράζεται ακόμα την αδιάψευστη κρίση της ως προς την ποιότητα των ανδρών, που την περιτριγυρίζουν. Επιλέγει τον ικανότερο, ενώ παίζει και ξεγελά τους ακατάλληλους και κατώτερούς της σαν να ήταν τα κατοικίδιά της, όπως γράφει χαρακτηριστικά η Marinatos.[1095] Η οικιακή ατμόσφαιρα εντείνεται από τη θερμή φιλοξενία που προσφέρει πρώτα στους συντρόφους και έπειτα στον Οδυσσέα.[1096] Η απεικόνισή της δε ως γριάς δίπλα στον αργαλειό, ανακαλεί νεότερα παραμύθια, στα οποία εκείνη αντιπροσωπεύει την *Τρομερή Μητέρα* και *τον Χαμένο Παράδεισο* **(εικ. 208)**.[1097] Όπως βίαιη και συνάμα ερωτική ήταν η σχέση της Μέδουσας και του Περσέα, από την οποία αναμορφώθηκαν και οι δύο, τέτοια ήταν και εκείνη της Κίρκης και του Οδυσσέα. Ο τελευταίος τράβηξε αρχικά απειλητικά το σπαθί του προς αυτήν, υπέκυψε στη θεϊκή της γοητεία εντέλει.[1098] Παρ' όλα αυτά, πέρασε επιτυχώς τη

[1092] Για τα άλλα τερατόμορφα όντα: BAPD 2448, 330768. Ο Φριτζίλας ταύτισε τις τερατώδεις τετράποδες με εξηγμένη γλώσσα γυναικείες μορφές της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας, τις οποίες έχει παράξει τις περισσότερες φορές το εργαστήριο του Ζ. του Θησέα, με τη χθόνια Γοργώ. Πρόκειται για μια διαφορετική από τη Μέδουσα Γοργώ, καθώς είναι γεννημένη όχι από την Κητώ αλλά από τη Γαία. Ευρ. *Ιων*, 987–994. Το τρομερό αυτό τέρας δεν σκότωσε ο Περσέας, αλλά η Αθηνά κατά τη Γιγαντομαχία. Το προσωνύμιο που της αποδίδεται *Κατώβλεπος* στην αρχαία γραμματεία από τον 3ο αι. μ.Χ και εξής ερμηνεύτηκε ως δηλωτικό της χθόνιας φύσης της, για την οποία κάνει λόγο νωρίτερα ο Ευριπίδης. Σε άλλες ύστερες πηγές η Γοργώ περιγράφεται τετράποδη. Fritzilas 2009, 36-47. Για την άποψη του Χαροκόπου: Χαροκόπος 2016, 195-197.

[1093] Ενισχυτικό της θεωρίας του Φριτζίλα είναι το ενώτιο, με το οποίο εικονίζεται το τετράποδο γοργοειδές τέρας σε κάποια αγγεία π.Χ BAPD 10275. Καράγιωργα 1970, 104 εικ. 12. Fritzilas 2010, 44 εικ. 2 και 3. Η Μέδουσα με ενώτια εκτός από τα προσωπεία της Τίρυνθας: Krauskopf 1988, Gorgo, 291, 292, 293 αρ. κατ. 37, 45, 64.

[1094] Η Κίρκη παρουσιάζεται ως μητέρα των παιδιών του Οδυσσέα στη *Θεογονία* του Ησιόδου (στιχ. 1011) και στα *Τηλεγόνεια* του Ευγάμμωνος από την Κυρήνη, ποιητή του 6ου αι. π. Χ. Brilliant 1995, 172.

[1095] Brilliant 1995, 166. Marinatos 1995, 137-138.

[1096] Ομ. *Οδ*. 256-260, 310-373.

[1097] Cooper 2015 (1983), 25, 121.

[1098] Ομ. *Οδ*. 10.321-322.

δοκιμασία εφόσον ήπιε τον κυκεώνα και δεν μεταμορφώθηκε σε χοίρο, όπως οι σύντροφοί του, αποδεικνύοντας την υπεροχή του. Η ερωτική τους συνεύρεση επετεύχθη, αφού προηγουμένως και εκείνη από πλανεύτρα μάγισσα, μετατράπηκε σε απελπισμένη ικέτιδα, πέφτοντας στα πόδια του. Πιο όμορφοι και νεότεροι από ότι ήταν πριν γίνονται οι σύντροφοι του, όταν τους επανέφερε η Κίρκη στην ανθρώπινη μορφή τους.[1099] Οι μάγισσες στην ανθρωπολογία θεωρούνται κατάλοιπα των αρχαιότατων μητριαρχικών κοινωνιών, εκπρόσωποι των μυστικών της Μεγάλης Μητέρας.[1100]

Με την Κίρκη ταυτίζονται γυναικείες -γελοιογραφημένες τις περισσότερες φορές- μορφές έξι καβιρικών αγγείων.[1101] Η παρουσία της στο Καβίριο είναι μαζί με του Καβίρου, του οποίου οι απεικονίσεις είναι μέχρι στιγμής ισάριθμες, η εντονότερη μεταξύ ηρώων και θεών μετά του Οδυσσέα, ο οποίος εικονίζεται σε ακόμα μία παράσταση μόνος ως ναυαγός. Η εικονογραφική συγγένεια της απεικόνισης της Κίρκης και του Οδυσσέα με την αναχώρηση του νέου στον καβιρικό σκύφο του Βρετανικού Μουσείου προσδίδει με υπόρρητο τρόπο κοινωνικά προσωπεία στους μυθικούς ήρωες **(Η13 εικ. 186, 187)**. Η Κίρκη παίρνει την εικονογραφική θέση της μητέρας, που αποχαιρετά από τον οίκο τον νεαρό γιο της

[1099] Ομ. *Οδ.* 10.319-335, 390-396.

[1100] Gerlach 1990, 962.

[1101] Στον καβιρικό σκύφο 144 του Ναυπλίου **(Ι9 εικ. 64)**, στον οποίο το κεφάλι της Κίρκης έχει απολεπιστεί, αλλά παραμένει η σκιά του, δεν ήταν γελοιογραφημένη. Sabetai και Avronidaki 2018, 357 σημ. 288. Επισφαλής είναι η ταύτιση με την Κίρκη τριών καβιρικών παραστάσεων. Στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 1768 της Βόννης είναι αμφίβολο **(Η18)**, αν η ταυτιζόμενη από τη Ure (1933, 26, 22 εικ. 20-21) δύσμορφη γυναίκα της παράστασης με την Κίρκη είναι όντως εκείνη, διότι τα καθιερωμένα κύρια καβιρικά εικονογραφικά συμφραζόμενα, ο αργαλειός και το αγγείο πόσεως που κρατά συνήθως εκείνη, λείπουν. Ο χοίρος ανάμεσα τους δυσχεραίνει την ταύτιση. Η Thonpson (2008, 102-103, 265-266 αρ. κατ. 363, εικ. 3.17, 8.9.11) πρότεινε μια πιο ταιριαστή, εκείνης του Θησέα και του αγριόχοιρου της αρχαίας Κρομμυώνος, καθώς παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με αντίστοιχες αττικές παραστάσεις. Τη θέση της γηραιάς γυναίκας έχει η Κρομμυώ η μητέρα του θηλυκού αγριόχοιρου, που το έλεγαν Φαία. BAPD 215557. Οι παραστάσεις του λέβητα 1967.115.165 του Σικάγο και του καβιρικού σκύφου IIIG του Cambridge **(Η16, Η14 εικ. 52, 61)** παρά το γεγονός πως στην πρώτη λείπει ο αργαλειός και στη δεύτερη το αγγείο πόσεως, διαθέτουν η καθεμία τα εικονογραφικά στοιχεία που λείπουν από την άλλη. Στον λέβητα η γηραιά μορφή κρατά σκύφο μπροστά από έναν δύσμορφο άνδρα του οποίου αγγίζει το μέτωπο με τον δείκτη του χεριού της, όπως θα έκανε με το ραβδί της. Αυτόν ακολουθούν δύο η τρεις μορφές, που δεν σώζονται ολόκληρες και ταυτίζονται με τους συντρόφους του Οδυσσέα. Το πρόσωπο του ενός, που είναι το μοναδικό εξ αυτών που σώζεται, είναι διαμορφωμένο σαν να είναι ζωόμορφο με ρύγχος. Στο αγγείο εικονίζεται και μια μονομαχία, η οποία δεν φαίνεται να σχετίζεται με την κύρια παράσταση. Kilinski 1979, 216-217. Η ταύτιση με την Κίρκη στην εν λόγω περίπτωση μοιάζει λογική. Στον καβιρικό σκύφο του Cambridge η εικονιζόμενη γυναίκα κάθεται σε κλισμό μπροστά από τον αργαλειό και δεν κρατά αγγείο πόσεως. Με αυτήν συναναστρέφονται δύο άντρες. Ο J. C. Hoppin και R. Gallatin (1926, CVA USA I, 3 πίν. 5.1-2) θεώρησαν πιθανό να πρόκειται για την Πηνελόπη και τους μνηστήρες (την άποψη υιοθέτησε και ο Mitchell 2009, 274), αλλά υποστήριξαν πως εικονίζεται η Κίρκη, εφόσον στον σκύφο του Βρετανικού Μουσείου, που φέρει παρόμοια παράσταση η γυναικεία μορφή επιγράφεται ως Κίρκη. Η δημοφιλία του επεισοδίου μεταξύ της Κίρκης και του Οδυσσέα στην καβιρική αγγειογραφία, το γεγονός πως στη συγγενή αττική παράσταση του Ζ. της Πηνελόπης (BAPD 216789) ο Οδυσσέας εικονίζεται μόνος του χωρίς κάποιον από τους συντρόφους του, το ότι υπάρχει και άλλη παράσταση, αττική, όμως, στην οποία η Κίρκη κάθεται (σε δίφρο) BAPD 214183, αλλά κυρίως το γεγονός πως άλλη καβιρική παράσταση με την Πηνελόπη και τους μνηστήρες δεν έχει βρεθεί μέχρι σήμερα οδηγούν στο συμπέρασμα πως η καθισμένη στον κλισμό είναι η Κίρκη και οι δύο άντρες είναι ο Οδυσσέας με κάποιον σύντροφό του ή δύο σύντροφοί του, πριν τη δική του άφιξη στο παλάτι. Συνεπώς, η Κίρκη εικονίζεται σε έξι καβιρικά αγγεία.

σπένδοντας.

Η απεικόνισή της ως γηραιάς γυναίκας στον σκύφο 1893,0303.1 του Βρετανικού Μουσείου ίσως και στον λέβητα του Σικάγο **(Η13, Η16 εικ. 186, 52)** και η εν γένει γελοιογράφησή της ανατρέπουν την όμορφη εμφάνιση της, όπως είναι γνωστή από την *Οδύσσεια*, αποτελώντας ταυτόχρονα ένα ιλαρό παράδοξο προς την αθανασία της ως θεάς.[1102] Τα γηρατειά επιλέγονται ως μέσο παρωδίας καθώς μετατρέπουν μια νέα ποθητή γυναίκα σε δύσμορφη γραία. Ως απωθητικά του ερωτισμού υποκείμενα χρησιμοποιούνταν συχνά στην αττική κωμωδία οι ώριμες γυναίκες εγείροντας το γέλιο.[1103] Με όχημα το γήρας μεταφέρονται, επιπλέον, μερικές εικονογραφικές και παραμυθικές πτυχές της ώριμης ηλικίας των γυναικών, οι οποίες είναι πολλές φορές χιουμοριστικές, χωρίς να στερούνται βαθύτερων νοημάτων.

Το σχήμα της γριάς που κρατά αγγείο πόσεως αποτελεί συνηθισμένο μοτίβο της ειδωλοπλαστικής του 4ου κυρίως αι. π.Χ.[1104] Χαρακτηριστικό βοιωτικό παράδειγμα είναι εκείνο του μουσείου της Θήβας, το οποίο, ωστόσο, αποδίδεται στην προσφιλή στάση των σατύρων και των δούλων, οκλαδόν, προφανώς για να αναφανεί η λαίμαργη, αξεδίψαστη ανάγκη της γριάς γυναίκας για το κρασί **(ΙΓ47)**.[1105] Το αγγείο, που κρατά είναι σκύφος. Το θέμα της γηραιάς διψομανούς, όρθιας ή καθιστής, θα αποβεί ιδιαίτερα προσφιλές τα επόμενα χρόνια. Όρθια γριά με τον σκύφο στα χέρια, όπως η Κίρκη στον καβιρικό του Βρετανικού Μουσείου, αποδίδεται στο κορινθιακό ειδώλιο 12556 του ΕΑΜ **(εικ. 209-211)**.[1106] Το γεγονός

[1102] Ο Snowden υποστήριξε πως στον σκύφο του Βρετανικού Μουσείου η Κίρκη έχει αφρικανικά χαρακτηριστικά. Περισσότερο πρόδηλα είναι αυτά στον καβιρικό σκύφο G249 της Οξφόρδης **(Η12 εικ. 194)**, όπου ακόμα και τα φουντωτά συνηγορούν υπέρ της άποψης. Snowden 1970, 27. Αναφορές στην ομορφιά της στην *Οδ*. 10.136, 220, 310. Η Pfisterer-Haas είδε, από την άλλη, στις απεικονίσεις της Κίρκης γριές. Pfisterer-Haas 1989, 70. Η Κίρκη δεν έχει γεροντικά χαρακτηριστικά, ούτε στη στάση του σώματός της ούτε στο πρόσωπο στους σκύφους IIIG του Cambridge και στον P116 του Μισισιπή **(Η14, Η15 εικ. 61, 252)**. Είναι απλώς γελοιογραφημένη. Αντίθετα, σε εκείνον του Βρετανικού Μουσείου και στον καβιρικό λέβητα η κεκαμένη στάση της και το γερασμένο πρόσωπο μαρτυρούν την προχωρημένη ηλικία της. Οι δύο αυτές απεικονίσεις της, όπως θα φανεί παρακάτω, συμφύρουν και άλλες ιδιότητες των γηραιών γυναικών της αρχαίας παράδοσης, τεκμηριώνοντας πως η επιδιωχθείσα από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου απόδοση της Κίρκης είναι εκείνη της γριάς.

[1103] Bremmer 1987, 191. Αναλυτικά στην αρχαία κωμωδία: Henderson 1987, 117-119. Κωνσταντάκος 2022, 119-120. Δύσμορφο γυναικείο βοιωτικό ειδώλιο που κρατά ζωόμορφη μάσκα σχετίστηκε με την Κίρκη **(ΙΓ31)**.

[1104] Βλ. την αττική εκδοχή του β' μισού του 4ου αι. π.Χ, στην οποία το φέρον σκεύος είναι κύλικα. Pfisterer-Haas 1989, 132-134 αρ. κατ. III 26-28, 30, 32, 34-36 εικ. 94-101. Drühl 2008, 209 εικ. 60. Hamdorf I 2014, 173 D 61. Απαντάται και σε σάτυρο: Olynthus VII, 82-83 αρ. κατ. 315 πίν. 39.

[1105] Παρόμοιο είναι το βοιωτικό ειδώλιο των Αλών **(ΙΓ54)**. Πρβλ. εκείνο καθιστής γυναίκας με σκύφο στα χέρια (β' τέταρτο 5ου αι. π.Χ) του Μονάχου **(ΙΓ30)**.

[1106] Green 2015, 63-64 εικ. 15a-b. Το ειδώλιο συσχετίζεται με τη θεατρική παράσταση του απουλικού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα Η 5697 του μουσείου Martin-von-Wagner του Würzburg **(εικ. 186α)**, στον οποίο και πάλι μια γηραιά γυναίκα όρθια κρατά έναν σκύφο μπροστά από έναν νέο, ο οποίος θυσιάζει πάνω από βωμό. Το έργο που πιστεύεται πως απεικονίζει είναι οι *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη. Για το αγγείο βλ. και Taplin 1994, 36-41 αρ. κατ. 11.4. Walsh 2009, 74-79 αρ, κατ. 132, εικ. 12. Σε αττικό ερυθρόμορφο σκύφο του 5ου αι. π.Χ εικονίζεται νεαρή αξιοπρεπής ως προς την εμφάνιση γυναίκα μέσα στον οίκο να πίνει κρυφά κρασί από σκύφο. Αυτήν ακολουθεί ένα κορίτσι, πιθανόν σκλάβα, που φέρει στο κεφάλι ασκό. Το φουσκωμένο προγούλι της γυναίκας που πίνει από τον σκύφο αποτελεί ένα χιουμοριστικό σχόλιο στη λαιμαργία της. Το μοτίβο της γυναίκας που αρέσκεται στη βαριά οινοποσία συνέχισε και στην ελληνιστική περίοδο στον τύπο της καθιστής

πως η Κίρκη κρατούσε ή της έπεφτε από τα χέρια κατά την καταδίωξη κυρίως σκύφο στην παραδοσιακή απόδοση του επεισοδίου στην αττική αγγειογραφία,[1107] συνιστούσε μια ιδανική ευκαιρία για να παρωδηθεί με αυτόν τον τρόπο σε αυτόν τον τύπο. Είναι χαρακτηριστικό, ωστόσο, πως στις καβιρικές παραστάσεις το αγγείο δεν πέφτει ποτέ από τα χέρια της Κίρκης, ακόμα και όταν ο Οδυσσέας τραβά σπαθί εναντίον της. Το μοτίβο της γριάς μπεκρούς ανθούσε στην αττική κωμωδία από τον 5ο αι. π.Χ και εξής.[1108] Φαιδρή επ'αυτού νύξη γίνεται σε απόσπασμα της κωμωδίας *Καλυψώ* του Αναξίλα, κωμωδιογράφου των μέσων του 4ου αι. π.Χ, όπου η Κίρκη ως γριά σπεύδει να δοκιμάσει το ποτό πριν με αυτό «φιλέψει» τον φιλοξενούμενό της.[1109]

Η γριά σοφή μάγισσα είναι ένα ακόμα μοτίβο, που ενυπάρχει στην καβιρική απεικόνιση της Κίρκης ως γηραιάς μορφής, αναφερόμενο στο αρχαίο παραδοσιακό πρότυπο της *φαρμακεύτριας*. Σε απόσπασμα έργου του Φερεκράτη, η λέξη *φαρμακίς* συνοδεύεται από άλλα επίθετα που χαρακτηρίζουν τις γριές στην κωμωδία, *ἀνδροκάπραινα καὶ μεθύση καὶ φαρμακίς*.[1110] Η γριά Κίρκη στην καβιρική αγγειογραφία ενσωματώνει τα δύο από αυτά τα στοιχεία. Με φοβερές μάγισσες των μεσαιωνικών παραμυθιών παραλληλίζει τα προσωπεία των γριών που βρέθηκαν στο ιερό της Ορθίας Άρτεμις στη Σπάρτη ο Jameson **(εικ. 126)**, τα οποία θεωρείται πως θα χρησιμοποιούταν για τη μεταμφίεση αυτών που θα καταδίωκαν κατά τη διάρκεια τελετής τους εφήβους, όπως οι Γραίες τον Περσέα.[1111] Η Κίρκη, λοιπόν, μετατρέπεται στην καβιρική αγγειογραφία σε ένα είδος εύθυμου φοβήτρου. Αντίθετα από τη Γοργώ, που από τρομερό τέρας εικονίζεται νεανική, η Κίρκη από λαμπρή θεά γίνεται μια δύσμορφη επικίνδυνη γριά μάγισσα, που μεταμορφώνει, έστω και προσωρινά, τους νέους σε γουρούνια.[1112]

Σε ευωχικό κλίμα διαδραματίζεται το επεισόδιο της συνάντησης του Οδυσσέα και της Κίρκης στον καβιρικό σκύφο 144 Ναύπλιο **(Ι9 εικ. 60)**, ακολουθώντας αττικές εικονογραφικές επιταγές. Το κεφάλι της Κίρκης λείπει, αλλά ήταν μάλλον φυσιοκρατικά αποδοσμένο. Παρ' ότι πιθανότατα νεανική, η Κίρκη εγγράφεται και σε αυτήν την περίπτωση σε κωμικό πλαίσιο. Η Σαμπετάι έχει ήδη σημειώσει τα διονυσιακά στοιχεία της παράστασης, ενώ τέτοια έχουν επισημανθεί νωρίτερα και στη σχετική αττική αγγειογραφία.[1113] Η ίδια υπογράμμισε τις διαφορές

οκλαδόν γριάς με το αγγείο, τότε λάγηνο, στα χέρια. Neils, Oakley και Hart 2003, 120, 250 αρ. κατ. 63. Mitchell 2009, 75-76 εικ. 26. Topper 2012, 112-113. BAPD 10146.

[1107] Stansbury-O'Donnell 2009.

[1108] Αριστ. *Σφήκ*. 616-618. Αριστ. *Λυσιστρ*. 195-207 (γυναίκες γενικά), 465-466. Αριστ. *Θεσμ.* 735-738. Περισσότερα επί του ζητήματος βλ. Bremmer 1987, 201-202. Henderson 1987, 119-120. Κωνσταντάκος 2022, 119-120.

[1109] Σύμφωνα με άλλη ερμηνεία η γριά είναι η Καλυψώ. Konstantakos 2014α, 30. Stuligrosz 2017, 20-21. Στον Αισχύλο αποδίδεται ένα σατυρικό δράμα με τίτλο *Κίρκη* αποσπ. 113a-115, στο οποίο δεν είναι γνωστό ποια μορφή θα είχε η θεά.

[1110] Φερ. Αποσπ 186, Φώτιος α 1771. Bremmer 1987, 204-205 (με περισσότερα παραδείγματα στην αρχαία κωμωδία και στην αρχαία γραμματεία). Henderson 1987, 126-127. Pfisterer-Haas 1989, 70-71 για τις αρχαίες πηγές σημ. 260.

[1111] Jameson 2014, 31.

[1112] Η Κίρκη χαρακτηρίζεται *δεινή* στην *Οδύσσεια* 10.136 και 12.151. Brilliant 1995, 166. Buitron-Oliver και Cohen 1995, 36-38.

[1113] Sabetai και Avronidaki 2018, 357-358.

σε σχέση με τις άλλες καβιρικές παραστάσεις της συνάντησης της Κίρκης και του Οδυσσέα, οι οποίες καθιστούν την εικόνα περισσότερο διονυσιακή όπως ο κάνθαρος, που κρατά η Κίρκη αντί του σκύφου, ο μεγάλος κάνθαρος της πίσω όψης δίπλα στον οποίο χορεύουν οι τρεις ζωόμορφοι σύντροφοι του Οδυσσέα, ένας εξ αυτών κρατά καλαθόσχημο φανό. Οι άλλοι δύο υψώνουν με τα δεξιά τους χέρια τους κανθάρους. Οι ελαφρώς διογκωμένες τους κοιλιές τους φέρνουν ακόμα πλησιέστερα στην κωμαστική εικονογραφία.

Η εικόνα του αγγείου συγχωνεύει δύο αττικά αρχαϊκά κυρίως διονυσιακά σχήματα, εκείνο των «ληναϊκών», όπως προαναφέρθηκε, και των «ανακρεόντειων» αγγείων.[1114] Από τα πρώτα μεταφέρονται στοιχεία, που όμως διαφοροποιούνται στην α΄ όψη του καβιρικού αγγείου, ο αριθμός των συντρόφων του Οδυσσέα στη β' όψη, οι υψωμένοι κάνθαροι και τα κουπιά στα χέρια των μεταμορφωμένων συντρόφων. Στην α' όψη του σκύφου του Ναυπλίου ο Οδυσσέας και η Κίρκη εικονίζονται αμφιπλεύρως μιας τράπεζας όρθιοι μπροστά από κλισμούς, ενώ η μάγισσα φορά επενδύτη.[1115] Στα «ληναϊκά» αγγεία το είδωλο του Διονύσου είναι τοποθετημένο πίσω από τράπεζα προσφορών. Εκατέρωθέν της στέκονται δύο γυναίκες, που κρατούν αρύταινες με τις οποίες ανακατεύουν τον οίνο, που περιέχουν οι αποτεθημένες στην τράπεζα στάμνοι. Κάποτε, μάλιστα, μία γυναίκα κάθεται σε κλισμό.[1116] Το είδωλο του Διονύσου είναι ενδεδυμένο με επενδύτη στη στάμνο του Ζ. του Δίνου, μοτίβο που δεν απαντάται αλλού στην αττική αγγειογραφία εκτός από τα «ληναϊκά» αγγεία. Στην πίσω όψη τους εικονίζονται συνήθως τρεις γυναίκες να χορεύουν εκστατικά κρατώντας κάποιες υψωμένο έναν σκύφο, άλλες έναν θύρσο ή σκιάδιο.[1117] Εικονογραφικά συγγενεύουν με κάποια από τα «ανακρεόντεια», στα οποία άνδρες με ανατολίτικη περιβολή κρατούν αντί για θύρσους σκιάδια, όπως κάποιες γυναίκες στα «ληναϊκά» αγγεία, υψώνουν σκύφους και χορεύουν σε διονυσιακό κλίμα.[1118] Οι θύρσοι/σκιάδια αντιστοιχούν στα κουπιά των συντρόφων. Η πίσω όψη του καβιρικού σκύφου του Ναυπλίου συνάδει με την παράσταση της στάμνου 11009 της Μαδρίτης, στην οποία οι εν λόγω άνδρες χορεύουν κρατώντας σκιάδια, σκύφο, ενώ ένας κρατά και καλαθόσχημο φανό.[1119]

Η σχέση και η επιρροή του «ληναϊκού» μοτίβου στην παράσταση του

[1114] Για τα «ληναϊκά» αγγεία βλ. σημ. 273. Ανακρεόντεια ονομάστηκε μια ομάδα αγγείων, κυρίως ερυθρόμορφων, η χρονολόγηση των οποίων κυμαίνεται μεταξύ του 520-460 π.Χ. Στις παραστάσεις που φέρουν απεικονίζονται γενειοφόροι άνδρες ντυμένοι με ποδήρεις χειριδωτούς χιτώνες, ιμάτια, δεμένες μίτρες ή σάκκους στο κεφάλι. Φορούν κοθόρνους και ενώτια. Χορεύουν, παίζουν μουσική, πίνουν τις περισσότερες φορές από σκύφους άλλοτε από κύλικες και ενίοτε κρατούν σκιάδια, όπως οι γυναίκες στα «ληναϊκά». Μαζί τους σπάνια εικονίζονται γυναίκες, οι οποίες είναι αυλητρίδες. Πήραν το όνομά τους από τον ποιητή Ανακρέοντα, ο οποίος έψεξε τον Αρτέμωνα (Αθ. *Δειπν.* 533e-534a) για τη θηλυπρεπή εμφάνιση την οποία θεωρήθηκε πως οι άνδρες των εν λόγω αγγείων απομιμούνται. Τα περισσότερα εξ αυτών κατασκευάστηκαν στην Αττική και πωλήθηκαν σε Ετρούσκους, όπως συνέβη και με τα «ληναϊκά». Kurtz και Boardman 1986. Σύντομη επισκόπηση: Hedreen 2006, 309-311.

[1115] Για μια παρεμφερή παράσταση του θέματος σε σφραγιδόλιθο βλ. BAGD ref. no. T1028.

[1116] BAPD 207287. Μια τυπική «ληναϊκή» περίπτωση: BAPD 207188.

[1117] Βλ. για παράδειγμα BAPD 207188.

[1118] Για τον διονυσιακό χαρακτήρα των ανακρεόντειων αγγείων βλ. Frontisi-Ducroux και Lissarrague 1990, 211-256. Για τη σχέση τους με τα «ληναϊκά» βλ. Deubner 1932, 132-133. Χορός με κουπιά που κρατούν άνδρες απαντάται σε ευβοϊκή οινοχόη του 700-680 π.Χ και συνδέεται με τον θρίαμβο του Θησέα. Στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. 1849,0518.18. Steiner 2021, 115-117, 144 εικ. 3.0.

[1119] BAPD 9514. Frontisi-Ducroux και Lissarrague 1990,227 εικ. 7.34-35.

σκύφου του Ναυπλίου τεκμηριώνεται από το γεγονός πως γυναίκα, που φορά επενδύτη, κρατά κάνθαρο και στέκεται μπροστά από τράπεζα εικονίζεται μόνο στον χου του Ζ. της Ερέτριας, που είναι σχεδόν σύγχρονος με το καβιρικό αυτό αγγείο.[1120] Το θέμα της παράστασης είναι η «ληναϊκή» τελετή. Πίσω της εικονίζεται όχι κάνθαρος στο έδαφος, όπως στην καβιρική παράσταση, αλλά καλυκωτός κρατήρας σε χαμηλού ύψους τράπεζα. Πίσω από την άλλη γυναίκα της παράστασης του χου, που φορά επίσης επενδύτη, στέκεται αγόρι, που κρατά, όχι κουπί όπως οι σύντροφοι του Οδυσσέα, αλλά μάλλον δάδα.

Οι ομοιότητες αυτές καταδεικνύουν την έντονη αττική αρχαϊκών και κλασικών χρόνων επιρροή, η οποία, όπως φάνηκε και σε άλλες περιπτώσεις, δεχόταν η καβιρική αγγειογραφία, αλλά και τον διονυσιακό χαρακτήρα της καβιρικής παράστασης. Σε αυτήν χάριν του επιθυμητού χιούμορ και της παρωδίας, το μυθικό επεισόδιο της πόσης του φαρμάκου της Κίρκης, του κυκεώνα, μετατρέπεται σε έναν μπουρλέσκο κωμαστικό εορτασμό, στον οποίο δεσπόζει το κρασί. Στη γιορτή που απεικονίζεται στα «ληναϊκά» αγγεία το κρασί κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αφού αυτό φαίνεται να αναδεύουν μέσα σε στάμνους και να μοιράζουν οι δύο γυναίκες της α' όψης στις υπόλοιπες της πίσω. Οι σκύφοι των «ληναϊκών» και «ανακρεόντειων» αγγείων αλλά και ο επενδύτης που φορά ο Διόνυσος, αποτελούν τα μοτίβα μέσα από την μετατροπή των οποίων εξυμνείται το κρασί στον καβιρικό σκύφο. Έτσι, η αρύταινα γίνεται μαγικό ραβδί και το φίλτρο κρασί.[1121] Η μάγισσα, που φτιάχνει τον κυκεώνα φορά τώρα τον επενδύτη, είναι και εκείνη μια δημιουργός, όπως ο Διόνυσος είναι ο θεός-εφευρέτης του κρασιού.[1122] Πρόκειται, ωστόσο, για ίδιας δράσης φάρμακο, αφού έχει και αυτό μεταμορφωτικές ιδιότητες, όπως το κρασί.[1123] Οι σκύφοι αντικαθίστανται από κανθάρους, το αγγείο του Διονύσου, προκειμένου να υπογραμμιστεί ακόμα εντονότερα η όμοια επενέργεία τους στον ανθρώπινο οργανισμό. Η ένδυση με τον επενδύτη την καθιστά και ιέρεια, ένα αξιοσέβαστο, δηλαδή, πρόσωπο, προσδίδοντάς της τη χάρη του ιδανικού. Αν ο ναός αποτελεί μια μεγαλογραφία του οίκου, τότε η ιέρεια έχει μητρικά στοιχεία.[1124]

Η δημιουργικότητα της Κίρκης και η απεικόνισή της ως γηραιάς γυναίκας σχετίζονται με τη μητρική ιδιοσυγκρασία της. Η κεκαλυμμένη-υπόρρητη λόγω παρωδίας δημιουργία κρασιού από γυναίκα, που απεικονίζεται ως μητέρα/ιέρεια αποτελεί σημαντική σκηνή στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη.[1125] Γυναίκα, η Μίκκα, αυτοπαρουσιάζεται ως *μητέρα* και η «κόρη» της είναι ένας ασκός γεμάτος

[1120] Schmidt 2005, 182-183, εικ. 93. Heinemann 2016, 283, 457-458 εικ. 177, 309. BAPD 216949.
[1121] Ραβδί κρατά η Κίρκη στη βοιωτική αγγειογραφία μόνο στην α' όψη του καβιρικού σκύφου G249 της Οξφόρδης του Ζ. των Μυστών **(H12 εικ. 194)**.
[1122] Ο Διόδωρος Σικελιώτης (3.70.8) διασώζει την παράδοση, κατά την οποία ο θεός, όντας σε παιδική ηλικία στη Νύσα, εφευρίσκει τον τρόπο παραγωγής κρασιού, την αποξήρανση ώριμων φρούτων και την αποθήκευσή τους αλλά και τις συνθήκες, υπό τις οποίες πρέπει να καλλιεργηθεί κάθε είδος φυτού. Τις καινοτομίες του θέλησε να διδάξει στους ανθρώπους. Η Κίρκη εικονιζόταν στην αρχαϊκή εποχή ως νύμφη ή μαινάδα, εγγεγραμμένη σε διονυσιακό πλαίσιο. Schneider 2010, 48-50.
[1123] Για τη διττή σημασία της λέξης «φάρμακο» βλ. Πλουτ. *Συμπ*. 3. 7 (6.55e). Deubner 1932, 94 σημ. 1. Wannagat 1999, 18.
[1124] Για την ένδυσή της με τον επενδύτη και τον ρόλο της ως ιέρειας: Sabetai και Avronidaki 2018, 357, 358. Για τον συσχετισμό ναού-οίκου, ιέρειας-μητέρας βλ. Henderson 1987, 110, 114-115. Στη Βοιωτία: Schachter 1986, 8-9.
[1125] Αριστ. *Θεσμ*. 690-784.

κρασί, που «γεννήθηκε» στα περασμένα Διονύσια. Ο Μνησίλοχος, που η μεταμφίεσή του σε γυναίκα αποκαλύπτεται, απαγάγει το «παιδί» της. Κρατώντας μαχαίρα απέναντί της -σαν τον Οδυσσέα που υψώνει σπαθί στην καβιρική παράσταση του σκύφου του Ναυπλίου-, απειλεί να το «σκοτώσει», ψέγοντας τις γυναίκες πως το μόνο που έχουν στο μυαλό τους είναι το κρασί, αντιλαμβανόμενος την απάτη. Τελικά, τρυπάει τον ασκό, αφαιρώντας από αυτό το *Κρητικόν*, ιμάτιο που σχετίζεται με τελετουργίες, και το δίνει στη «μητέρα» να το φορέσει, αφού είναι «ιέρεια». Μετά τον φόνο εκείνη σπεύδει να συλλέξει τα αίμα (κρασί) του «παιδιού» της. Η σκηνή αυτή εικονίζεται στον απουλικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα Η 5697 του Würzburg **(εικ. 186α)**. Η γυναίκα, που κρατά μεγάλο σκύφο, αποδίδεται με εντυπωσιακά παρόμοιο τρόπο με την Κίρκη του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου **(Η13 εικ. 186)**. Τυχαία, βεβαίως, δεν είναι η αντιστοιχία της μορφής με τη σχετική μητρική του σχήματος της αναχώρησης του νέου, που έγινε παραπάνω **(εικ. 187)**. Στον σκύφο του Ναυπλίου **(Ι9 εικ. 60)** η Κίρκη μάλλον απεικονίζεται ως ιέρεια και δημιουργός-«μητέρα» του κυκεώνα-κρασιού, σαν τη Μίκκα του Αριστοφάνη. Στο τέλος της κωμικής σκηνής ο Μνησίλοχος αποκαλείται *πανοῦργος* (στιχ. 762), χαρακτηριστικό που θυμίζει την πολυμηχανία του Οδυσσέα. Ούτε αυτός, ούτε ο Μνησίλοχος εξαπατήθηκαν από τις γυναίκες της εκάστοτε ιστορίας (Μίκκα, Κίρκη). Η συνάφεια με την καβιρική εικονογραφία περαιτέρω αποδεικνύεται από το ότι ο Μνησίλοχος όταν απειλείται από τη Μίκκα πως θα κακοπάθει (θα τον καταγγείλει για τα υποτιθέμενα εγκλήματά του), τότε παρομοιάζει τον εαυτό του με τον Παλαμήδη -το αντίπαλο δέος του Οδυσσέα στην εξυπνάδα, που φονεύτηκε άδικα-.[1126] Όπως εκείνος, σκέφτεται να γράψει τις δυστυχίες του πάνω σε κουπιά και να τα ρίξει μετά στη θάλασσα. Επειδή δεν βρίσκει εύκαιρα, αντί για εκείνα θα τις γράψει πάνω σε αγάλματα, που είναι ξύλινα σαν τα κουπιά. Κουπιά κρατούν και οι μεταλλαγμένοι σε γουρούνια από την Κίρκη σύντροφοι του Οδυσσέα (μοτίβο για το συγκεκριμένο μυθικό επεισόδιο που δεν υπάρχει άλλου στην ελληνική αγγειογραφία και αυτός ήταν ένας από τους λόγους που η παράσταση θεωρήθηκε κίβδηλη) στην πίσω όψη του καβιρικού σκύφου του Ναυπλίου. Και σε αυτήν την κωμική σκήνη του Αριστοφάνη πρωταγωνιστούν, όπως στον κρατηρίσκο της Βοστώνης **(Η87 εικ. 203)**, η «μητέρα» και ο κατεργάρης (ο οποίος, μάλιστα, απεικονίζεται επίσης έχοντας προηγουμένως μεταμφιεστεί και να φονεύει). Τα κωμικά και εικονογραφικά αυτά παράλληλα τεκμηριώνουν τη λειτουργία της Κίρκης στην καβιρική αγγειογραφία ως χιουμοριστικού μητρικού προτύπου. Φωτίζουν, επιπλέον, τη σημαντικότατη επιρροή της κωμωδίας στην καβιρική αγγειογραφία.

Μία από τις ιδιότητες των ώριμων γυναικών στην αρχαιότητα ήταν εκείνη της τροφού, οι οποίες επιφορτίζονταν την ευθύνη της ανατροφής των παιδιών, διατροφική και πνευματική. Ο Henderson επισημαίνει πως οι τροφοί, όπως η ομηρική Ευρύκλεια, είχαν μητρικά χαρακτηριστικά. Η εξιστόρηση παραμυθιών για ψυχαγωγικούς και ηθικοπλαστικούς λόγους ήταν μέρος των καθηκόντων τους και

[1126] Ο Παλαμήδης είναι γνωστός από τα *Κύπρια Έπη* και έργα των τριών τραγικών, που έφεραν ως τίτλο το όνομα του ήρωα. Περισσότερα: Woodford, S. 1994. "Palamedes Seeks Revenge", *JHS* 114, 164-169.

γνωστή ήδη από τον 5ο αι. π.Χ.[1127] Τα παραμύθια μπορεί να αναφέρονταν σε θρυλικούς θηλυκούς δαίμονες όπως η Έμπουσα, η Γοργώ, η Λάμια, προκειμένου να συνετίσουν τα άτακτα παιδιά, προέρχονταν, όμως και από ησιόδειους μύθους ή ομηρικά επεισόδια, συμβάλλοντας, επομένως, καθαριστικά στην αγωγή των παιδιών. Τον 4ο αι. π.Χ η δημοφιλία της τροφούς αντανακλάται στην ειδωλοπλαστική, συνεχιζόμενη και κατά την ελληνιστική περίοδο. Η Pfisterer-Haas διέγνωσε στοιχεία κωμωδίας σε κάποια από αυτά. Ειδικά στη Βοιωτία γηραιές γυναίκες κρατούν στα γόνατά τους βρέφη ή φέρουν σαν δαίμονες και παπποσιληνοί παιδιά στον ώμο τους με έντονα γκροτέσκα διάθεση, όπως στο ειδώλιο του Λούβρου CA 85 **(ΙΓ44 εικ. 121)**.[1128]

Η Κίρκη είναι όμορφη και νέα, δεν φέρει κανένα βρέφος στα γόνατα, ούτε στους ώμους, αλλά τρέφει, φροντίζει και συντελεί στην πρόοδο των αντρών που τη συνάντησαν. Σαν τροφός περιποιείται τον Οδυσσέα, ο οποίος δειπνεί, λούζεται και ντύνεται με ωραία χλαίνη και χιτώνα στο παλάτι της με τη βοήθεια εκεινής (στιχ. 542) και των σκλάβων της, ενώ αντίστοιχες πολυτέλειες παρέχει η ίδια στους συντρόφους του.[1129] Με τροφό που αφηγείται παραμυθικές και απόκοσμες ιστορίες με τέρατα μοιάζει η Κίρκη, όταν δίνει οδηγίες στον Οδυσσέα τόσο για το ταξίδι του στον Άδη όσο και για τα θαλάσσια θηλυκά τέρατα (Σειρήνες, Σκύλλα και Χάρυβδη) που θα συναντήσει στην πορεία του προς την Ιθάκη.[1130] Τη θέση της μητέρας ή τροφού παίρνει εικονογραφικά στον καβιρικό σκύφο του Βρετανικού Μουσείου, όπως φάνηκε παραπάνω **(Η13 εικ. 186, 187)**.[1131]

Η θεία μάγισσα και η ενίοτε θηριόμορφη ή νεανική Μέδουσα αποτελούν πιθανότατα, όπως έγινε φανερό μέσα από τις πηγές και την εικονογραφία, εκφάνσεις της *Τρομερής Μητέρας*.[1132] Για την υπέρβαση του φόβου που θα προκαλούσαν διακωμωδούνται στην καβιρική τέχνη (κυρίως η Κίρκη) είτε απεικονίζονται να απειλούνται εκείνες. Η παρουσία τους στο Καβίριο είναι ταιριαστή με τη γνωστή σχέση των Καβίρων με τη Μεγάλη Μητέρα και τη μεταγενέστερη αναφορά για τη Δήμητρα Καβειραία, που σύμφωνα με τις πηγές και λιγοστά ευρήματα μπορεί να λατρευόταν στο ιερό της Θήβας.[1133] Αποτελούν μάλλον μυητικά πρότυπα, που μέσα

[1127] Bremmer 1987, 200-201. Henderson 1987, 122-123. Buxton 2002 (1994), 42-46. Γενικά για τις τροφούς στην αρχαιότητα: Pfisterer-Haas 1989, 16-17, 19-27.

[1128] Pfisterer-Haas 1989, 36-46 εικ. 36-65. Neils, Oakley και Hart 2003, 27 αρ. κατ. 27. Για τους ειδωλοπλαστικούς τύπους τροφών βλ. Hadzisteliou-Price 1978, 75-76.

[1129] Ομ. *Οδ*. 10.348-373, 449-452, 542.

[1130] Ομ. *Οδ*. 10.490-540 και 12. 25-142.

[1131] Για το μοτίβο της γριάς τροφού-μάγισσας, το οποίο μάλλον ενσαρκώνει στην εν λόγω εικόνα η Κίρκη βλ. Ομ. Υμν. Δημ. 226-230.

[1132] Η Κίρκη θεωρείται ποιητικός απόγονος μιας προγενέστερης θεάς της γονιμότητας, του θανάτου και της αναγέννησης, συναφής με την Ιστάρ. Η Marinatos καταγράφει την υποψία της πως η ιστορία της Κίρκης προέρχεται από κάποιον λατρευτικό ύμνο αφιερωμένο σε θέα της φύσης, ο οποίος ψαλλόταν σε θρησκευτικές εορτές. Οι άνδρες, που σχετίζονταν με αυτήν κατέληγαν ευνουχισμένοι ή νεκροί κατά αναλογία με άλλες συγγενικές θεές όπως η Κυβέλη και η Αφροδίτη. Marinatos 1995, 139.

[1133] Schachter 1986, 89-90. Schachter 2003, 122. Αντίθετα από το ιερό της Δήμητρας Καβειραίας, της Μεγάλης Μητέρας των Καβίρων της Θήβας, που κατά τον Παυσανία (9.25.5) απείχε επτά στάδια από εκείνο των Καβίρων, το ιερό της Μητέρας των Καβείρων της Λήμνου έχει συνδεθεί με εκείνο της Αρτέμιδος. Στο «αρχαϊκό ιερό» της βρέθηκαν μεταξύ άλλων πήλινα ειδώλια του 7ου και 6ου αι. π. Χ, που εικονίζουν την Πότνια θηρών, ενδείξεις κατά την Κούρου, πως από τότε η τελούμενη λατρεία ήταν συναφής με την υστερότερη. Συνδέεται, έτσι, με εκείνη όταν στο ιερό λατρευόταν η Άρτεμις

από διηγήσεις ή τελετές, οι οποίες θα λάμβαναν χώρα στο Καβίριο, κατάλοιπα τους υπό την καλλιτεχνική προοπτική των ζωγράφων απεικονίζονται στα καβιρικά αγγεία και τα ειδώλια, θα συντελούσαν στην ανασχηματιστική ηλικιακή διάβαση των εφήβων.

III.2.6. Τα εύθυμα φόβητρα

Ο φόβος αποτελεί το κυρίαρχο συναίσθημα που κατείχε τους υποψήφιους μύστες, λόγω του αγνώστου της εμπειρίας που επρόκειτο να ζήσουν.[1134] Παρ΄ ότι πολλές φορές αναίτιος, συνιστά εμπόδιο που αναχαιτίζει από την επίτευξη του στόχου. Η αίσθησή του χτυπά σε πρωτόγονα στρώματα εμπειριών, ξυπνώντας την παιδική ανάγκη εύρεσης ασφάλειας. Λύση είναι, τότε, η φυγή και όταν αυτή δεν είναι εφικτή το σώμα εκδηλώνει με ποικίλους τρόπους την αγωνία που αισθάνεται. Για την επιτυχία του σκοπού ο φόβος πρέπει όχι απλώς να αντιμετωπιστεί αλλά να θανατωθεί. Ως όπλο εναντίον της χρησιμοποιείται η υποβάθμιση, που συντελείται μέσα από τη διακωμώδηση και το γέλιο. Τα εύθυμα φόβητρα, όπως τα ονομάζει ο Μπαχτίν, ενδημούν στην καρναβαλική σφαίρα, αφού αποβλέπουν στον θάνατο του φόβου και στη συνακόλουθη απελευθέρωση. Στη Χρυσή Εποχή του Κρόνου τα θηριομορφικά όντα ήταν μέρος της ουτοπικής εκείνης κοινωνίας. Τα Πελώρια, η καρναβαλική εορτή της Θεσσαλίας, έλαβαν μάλλον το όνομά τους από τους Πέλωρες, οι οποίοι ήταν πιθανότατα γίγαντες.[1135]

Ως γεννήματα της παιδικής ηλικίας, τα φόβητρα που γίνονται εύθυμα δια της ματαίωσής τους, παίρνουν τη μορφή όντων που τρομάζουν τα παιδιά και ανήκουν κατά κανόνα στο φαντασιακό.[1136] Εκτός από τρόμο, προσφέρουν και ψυχαγωγία, αφού εντάσσουν τα παιδιά σε τόπους παραμυθένιους αλλά και περιπετειώδεις. Η *τερατεία* συνυπάρχει με την τέρψη.[1137] Κακές δαιμόνισσες, που έχουν τα δόλια γνωρίσματα των μαγισσών των μεσαιωνικών παραμυθιών, όπως η Λάμια, η Έμπουσα, η Μορμώ και η Γοργώ, ήταν οι φοβερές πρωταγωνίστριες των αρχαίων, εξιστορούμενων από τροφούς και μητέρες στα νήπιά τους, γνωστές οι περισσότερες για γκροτέσκες συνήθειες, όπως η κατασπάραξη παιδιών.[1138] Οποιοδήποτε άλλο

Βενδίδα ή Καβειρώ, ως μητέρα των Καβείρων της Λήμνου. Kourou 2015, 192-193. Το πρώτο Τελεστήριον στο Καβείριο της Λήμνου ανάγεται στον 7ο αι. π.Χ. Στο εκεί ιερό βρέθηκαν και θραύσματα αυλών, που συσχετίστηκαν με εκστατικές τελετές. Βλ. και Bremmer 2014, 38-40. Συλλατρεία Καβείρων και Μεγάλης Μητέρας μαρτυρούμενη από επιγραφές θεωρείται πως υπήρξε και στην Πέργαμο. Hermberg, 1950, 174-177.

[1134] Στα Ελευσίνια και τα μυστήρια του Βάκχου ο τρόμος ήταν συναίσθημα που ποτέ δεν έλειπε. Φάσματα αλλά και η προσμονή μιας θείας επιφάνειας προκαλούσαν το απαραίτητο για τον αρχαίο μυστικισμό δέος. Lada-Richards 1999, 70-71, 90-94. Τα φόβητρα ως μέρος της αγωγής των παίδων για την υπερκέραση του φόβου: Sabetai και Avronidaki 2018, 347-348.

[1135] Versnel 1993, 130. Η λέξη «πέλωρος» σήμαινε εκτός από πελώριος-γιγαντιαίος και τρομερός. Για τη σχέση της με δαίμονες της αρχαιότητας βλ. Tsiafakis 2003.

[1136] Anderson 2019, 64-75.

[1137] Anderson 2019, 45.

[1138] Στραβ. *Γεωγρ*. 1.2.8. Φιλόστρ. *Απολλ. Τυαν*. 4.25. Johnston 1995. Buxton 2002 (1994), 42-44. Η Έμπουσα μεταμορφωνόταν σε διάφορα ζώα αλλά και σε όμορφη γυναίκα, είχε ένα πόδι χάλκινο και ένα από σβουνιά ή ήταν ακόμα ονοσκελής, ενώ το πρόσωπό της φλεγόταν. Αριστ. *Βατρ.* 288-296. Patera 2015, 249-286. Κωνσταντάκος 2022, 130-135. Μία τέτοια τρομακτική δαιμόνισσα ήταν και η

τέτοιο μυθικό, απειλητικό και με δύσμορφη όψη ον μπορεί να χαρακτηριστεί ως φόβητρο ακόμη και ο Κύκλωπας Πολύφημος, ο οποίος, όπως κάποιες από τις προαναφερθείσες δαιμόνισσες έτρωγε ζωντανούς ανθρώπους.[1139] Οι φρικτές αυτές αφηγήσεις είναι πολύ φυσικό να ήταν πρόξενοι εφιαλτικών ονείρων με θηρευτές τους τερατώδεις αυτούς δαίμονες και θηράματα τα ίδια τα παιδιά.[1140] Οι απεικονίσεις τους στα καβιρικά αγγεία μοιάζουν πολλές φορές με σκηνές βγαλμένες από παιδικά όνειρα. Διαφορετική είναι και η περίπτωση της Κίρκης. Η θεία μάγισσα γνώριζε τα μυστικά του Κάτω Κόσμου και συνταγές για φίλτρα, που μετατρέπουν άνδρες σε ζώα.[1141] Το φόβητρο είναι όμορφο, αλλά καθιστά άσχημο τον ξορκισμένο. Στην παρωδιακή καβιρική τέχνη δύσμορφη, όπως προαναφέρθηκε, απεικονίζεται και η μάγισσα. Εξαίρεση αποτελούσαν και οι νέγροι, οι οποίοι αν και άνθρωποι, εξαιτίας της εξωτικότητας, της «έτερης» εμφάνισης -χρώμα και έντονα χαρακτηριστικά- αλλά και της σκούρας απόχρωσης της επιδερμίδας που παραπέμπει στο χώμα και κατ' επέκταση στον θάνατο, συνδέονταν με τους δαίμονες, όπως εξηγήθηκε παραπάνω. Στη θνητή αυτή κατηγορία ανήκουν και οι γριές, οι οποίες λόγω των σημαδιών του χρόνου (βαθιές ρυτίδες, κρεμασμένο δέρμα, τριχοφυΐα, στόμα με διαλείποντα ή και καθόλου δόντια), που προμηνύουν την ολοκληρωτική φθορά, η οποία θα πραγματοποιηθεί με τον επερχόμενο θάνατο, καθίστανται μεθοριακά πλάσματα, που μοιάζουν με άγριες δαιμόνισσες.[1142] Αποτελούν, ενδεχομένως, μια ανεστραμμένη εικόνα της καλής τροφού.[1143]

Σε τρομακτικό κυνήγι από μεταμφιεσμένους σε γριές και τη Γοργώ επενδεδυμένο με τους κατάλληλους ψαλμούς θα συμμετείχαν οι νέοι στη Σπάρτη (*βρυδαλίχα, βρυλλιχισταί*) και την Τίρυνθα σύμφωνα με τα εκεί ευρήματα και τις πηγές, όπως προαναφέρθηκε **(εικ. 126, 206)**. Ο τρόμος, λοιπόν, έπρεπε να βιωθεί μέσω της υπόδησης ή της οπτικής επαφής για να ξεπεραστεί. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ο Διόνυσος, που κατέχει συμβολικά τον ρόλο του μυούμενου, τρομάζει,

---

Μορμώ, η οποία παραλληλίζεται πολλές φορές με τη Γοργώ. Όπως και η τελευταία, σχετίζεται με τα άλογα, ενώ το προσωπείο της, το αντίστοιχο του γοργονείου, προκαλεί φόβο. Η λέξη *μορμολυκείο* σημαίνει φόβητρο, δαίμονας αλλά και μάσκα, των τραγικών ή φρικιαστική. Αισ. *Αλώπηξ προ μορμολύκειον*. Πλατ. *Κρίτ.* 46c. Πλατ. *Φαίδ*. 77e. Αριστ. *Αχαρν.* 582. Αριστ. *Ειρ.* 474. Ησυχ. <μορμολυκεῖα> τὰ τῶν τραγῳδῶν προσωπεῖα. <μορμολύξασθαι>· ἐκφοβῆσαι. Patera 2015, 106-144. Για μάσκες που δρουν ως φόβητρα σε δύο αττικούς ερυθρόμορφους χόες βλ. σημ. 851.

[1139] Το κρασί ως έδαφος εύφορο για την πρόκληση τύφλωσης βρίσκεται στην ιστορία του Κύκλωπα και της Λάμιας. Για την τελευταία: Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 20.41.3-6. Patera 2015, 34-42. Ο τραυματισμός των ματιών υποκρύπτει δεισιδαιμονικές αντιλήψεις αναφορικά με το κακό μάτι. Aguirre και Buxton 2020, 95-102. Για τον Κύκλωπα, την τύφλωση και την παραμυθική παράδοση: Garry και El-Shamy 2005, XVI. Aguirre και Buxton 2020, 8-14, 98-99. Για τον κανιβαλισμό και τον ακρωτηριασμό ως θέματα που υπάρχουν στα παραμύθια βλ. Cooper 2015 (1983), 155-157. Στις εφηβικές τελετές: Bremmer 1978, 37-38 σημ. 203.

[1140] Ένας τέτοιος αρσενικός, κατ' εξαίρεση, δαίμονας ονομάζεται Εφιάλτης. Στραβ. *Γεωγρ*. 1.2.8.

[1141] Το ομηρικό θέμα της μετατροπής ανθρώπων σε ζώα από μάγισσα θεωρείται πως έχει παραμυθικές καταβολές. Garry και El-Shamy 2005, XVI. Tucker 2005, 167.

[1142] Στις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη (1056-1057) μια γριά ερωτομανής παρομοιάζεται με τη φρικώδη Έμπουσα, προκειμένου να υποδηλωθεί η αηδία, που προκαλεί η λίγο πριν τη σήψη φυσική της κατάσταση, οι φλύκταινες στο σώμα της από τις οποίες τρέχει αίμα. Για τις γριές δαιμόνισσες βλ. και Olender 1990, 102-103. Για τον μεθοριακό τους συμβολισμό και τη σχέση με τα φόβητρα: Bremmer 1987, 203, 204.

[1143] Για την αντίθεση μεταξύ της καλής τροφού και της μοχθηρής που καταγίνεται με μαγγανείες και βότανα, βλάπτοντας το ανατρεφόμενο παιδί: Ομ. Υμν. Δημ. 226-230.

όταν ο Ξανθίας ως άλλος μυσταγωγός τον εξαπατά πιθανόν, λέγοντάς του πως βλέπει μπροστά του την αλλαγόμορφη Έμπουσα, για να δοκιμάσει τη δειλία του, η οποία αποδεικνύεται μεγάλη.[1144]

Στην τέχνη του θηβαϊκού ιερού, προσωποποιήσεις του φόβου δεν βρίσκονται σε προσωπεία, μπορούν, όμως, να εκληφθούν ως τέτοιες οι απεικονίσεις της Γοργούς και των από την εικόνα της επηρεασμένων μορφών. Τα βοιωτικά πήλινα ειδώλια των ιματιοφόρων με τη βλοσυρή, αυστηρά μετωπική όψη, το δύσμορφο πρόσωπο των οποίων εκπορεύεται από εκείνο της Γοργούς -αντίστοιχες μορφές απαντούν σε αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα, εικονιζόμενες να χορεύουν σε ευφρόσυνο κλίμα- αποτελούσαν μάλλον εύθυμα φόβητρα **(εικ. 205-207)**. Σε αυτά ανήκει πιθανότατα και το βοιωτικό Τ.314 της Βουδαπέστης, που παρ' ότι δεν βρέθηκε στο Καβίριο, έχει παρόμοια χαρακτηριστικά **(ΙΓ39 εικ. 120)**. Η απόδοσή του με τη γνωστή από τις πηγές χειρονομία του ανασύρματος της Βαυβούς, η οποία προκαλούσε γέλιο, σε συνάρτηση με το ότι εκείνη αποτέλεσε μεταγενέστερα μια γριά δαιμόνισσα παραπλήσια της Λάμιας ισχυροποιεί την άποψη πως τα ειδώλια αυτά εκλαμβάνονταν ως εύθυμα φόβητρα.[1145] Η γριά Βαυβώ που εξουσίασε συναισθηματικά τη θεά της γονιμότητας Δήμητρα, επιδεικνύοντας το αιδοίο της, μοιάζει σε αυτό το βοιωτικό έργο, που φορά μάλιστα και τον «φρυγικό» σκούφο, ο οποίος παραπέμπει σε οξύληκτο καπέλο, με τις κακομούτσουνες μάγισσες των παραμυθιών που ελέγχουν τα στοιχεία της φύσης.[1146]

Τα εύθυμα φόβητρα μπορεί να είναι φανταστικά όντα ή και ζώα. Φαιδρός εκπρόσωπος του φοβισμένου μυούμενου είναι πιθανόν ο Κάδμος στον καβιρικό σκύφο του Βερολίνου, ο οποίος εικονίζεται όχι μόνο να πέφτει προς τα πίσω ρίχνοντας ταυτόχρονα τα πράγματα που κρατούσε αλλά και να τα κάνει πάνω του στην αιφνίδια εμφάνιση του δράκου, με τον οποίο προφανώς δεν πρόκειται να αναμετρηθεί, όπως συμβαίνει στον μύθο και στην καθιερωμένη εικονογραφία του **(Η8 εικ. 14)**. Ο δράκος τον νικά άμα τη εμφανίσει, λαμβάνοντας τον ρόλο του εύθυμου φόβητρου. Το γεγονός πως εικονίζεται να βγαίνει μέσα από θάμνο, μοτίβο που δεν απαντάται στη σχετική αττική εικονογραφία, καταδεικνύει την επιδίωξη του ζωγράφου να αποδώσει το ξαφνικό του ξεπετάγματός του, ώστε να υπογραμμίσει την αναπάντεχη τρομάρα του Κάδμου. Το κρυμμένο που αποκαλύπτεται απρόσμενα και για αυτό προκαλεί όχι απλώς ξάφνιασμα αλλά φόβο, χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα

[1144] Για τις τελετές στη Σπάρτη και στην Τίρυνθα: σελ. 241. Για το κωμικό επεισόδιο με τον Διόνυσο, το οποίο θεωρείται παρωδία ενός των *Βακχών* (630-631), στο οποίο ο θεός είναι εκεί ο χειριστής της ψυχολογίας του Πενθέα, κάνοντάς τον να βλέπει φάσματα και να έχει παραισθήσεις. Αριστ. *Βάτρ.* 288-296. Lada-Richards 1999, 92-94. Anderson 2019, 64-66. Κωνσταντάκος 2022, 130-135. Τα όντα που αλλάζουν μορφές, οι λεγόμενοι *shape-shifters*, προέρχονται από τον κόσμο του λαϊκού φανταστικού. Το μοτίβο αξιοποιείται ποικιλοτρόπως από τον Αριστοφάνη. Κωνσταντάκος 2017, 7-10. Konstantakos 2017.

[1145] Olender 1990, 100-104. Η Βαυβώ συνδεόταν με την Εκάτη αλλά και τον Διόνυσο. Η πρώτη συλλαβή του ονόματός της "βαυ" σχετίστηκε με το γαύγισμα και για αυτό θεωρήθηκε πως αρχικά θα ήταν ένα από τα δαιμονικά σκυλιά που συνόδευαν τη θεά της μαγείας. Σε επιγραφή ελληνιστικής ή ρωμαϊκής περιόδου που βρέθηκε στη Μαγνησία της Μ. Ασίας αναφέρεται η Βαυβώ ως μια από τις τρεις Θηβαίες μαινάδες που οργάνωσαν εκεί θιάσους για την εισαγωγή της λατρείας του Διονύσου. Karatas 2019, 186-189.

[1146] Πρβλ. το χωρίο του Πλινίου (*Φυσ. Ιστ.* 28.23) στο οποίο η αποκάλυψη του γυναικείου σώματος συνεπάγεται τη μεταβολή φυσικών φαινομένων και η γυναίκα νοείται ως «Πότνια της φύσης».

σε παιδιά και σε μεγάλους ως φάρσα. Η απρόοπτη εμφάνιση μέσα από σύδεντρα του πουλιού-υπηρέτη του επόπτη στους *Ὄρνιθες* του Αριστοφάνη προκαλεί σφοδρή ταραχή με αποτέλεσμα ένας εκ των δύο επίδοξων ιδρυτών μιας νέας πόλης, ο Πισθέταιρος, να πέσει κάτω, όπως ο Κάδμος του καβιρικού σκύφου. Τα πουλιά-οδηγοί, που κρατούσαν και οι δύο τους, τους φεύγουν από τα χέρια, όπως η σκευή του τελευταίου.[1147] Το θέμα του δράκου-φιδιού ως φόβητρου σε συνδυασμό με την επ' εαυτόν αφόδευση προκεκλημένη από μεγάλο τρόμο βρίσκεται και στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη σε μια άκρως γκροτέσκα περιγραφή. Ο Διόνυσος τα κάνει πάνω του, όταν ο Αιακός τον απειλεί πως η Οχιά η εκατοκέφαλη θα του ξεσκίσει τα σπλάχνα και η Ταρτήσσια σμέρνα θα του δαγκώσει τα πνευμόνια.[1148]

Η Άρπυια, που στον ερυθρόμορφο καβιρικό σκύφο του Βερολίνου **(Ε9 εικ. 228)** επιχειρεί να αρπάξει το φαγητό του Φινέα/Ηρακλή, θυμίζει τον νεοελληνικό Μπαμπούλα,[1149] με την έλευση του οποίου φοβερίζονταν από μητέρες και γιαγιάδες τα μικρά παιδιά, ώστε να φάνε μέχρι και την τελευταία μπουκιά από το πιάτο τους. Η απειλή της απώλειας του φαγητού, αν δεν καταναλωθεί ολόκληρο, ίσως και της ίδιας ύπαρξης ή της μεταφοράς τους σε ένα επικίνδυνα άγνωστο, μακριά από την οικογένεια μέρος, τα αναγκάζει να συμμορφωθούν. Οι Άρπυιες στην ομηρική παράδοση άρπαζαν ήρωες και πριγκίπισσες και τους μετέφεραν σε τρομερούς τόπους, χωρίς κανείς να γνωρίζει που βρίσκονται.[1150] Ο Ηρακλής είναι μεταφορικά σε αυτήν την περίπτωση το παιδί υπόδειγμα, αφού δεν πρόκειται να επιτρέψει επ' ουδενί στον θηλυκό δαίμονα να πλησιάσει, τρώγοντας όλο το φαΐ του.[1151] Ακυρώνει με αυτόν τον τρόπο το φόβητρο καθιστώντας το εύθυμο, αφού η αφοβία και τα ένστικτα επιβίωσής του τον ωθούν στο να επιχειρήσει να το τρομοκρατήσει και αυτός, υψώνοντας το ρόπαλο του. Τώρα απειλεί εκείνος την επιβίωση του άλλου, καθώς αν η Άρπυια δεν τραπεί σε φυγή, θα θανατωθεί. Προσωποποιεί, παράλληλα, τη ρώμη που αποκτιέται

[1147] Αριστ. *Ὄρν.* 59-61.

[1148] Αριστ. *Βατρ.* 474-490. Πρβλ. το επεισόδιο του έπους του Γκιλγκαμές στο Δάσος των Κέδρων, όπου ο δαίμονας Χουμπάμπα απειλεί φωνάζοντας στον Γκιλγκαμές, πως θα τον σκοτώσει και θα πετάξει το πτώμα του στα όρνια να το φάνε. Εκείνος τρέχει φοβισμένος να κρυφτεί. Bürgin 2021, 24.

[1149] Ο Μπαμπούλας προέρχεται, σύμφωνα με τον λαογράφο Ν. Πολίτη, από τη Βαυβώ, η οποία από διασκεδάστρια της Δήμητρας, που ήταν γνωστή στην κλασική αρχαιότητα, έλαβε μεταγενέστερα όπως προαναφέρθηκε, χαρακτηριστικά φόβητρου που έτρωγε παιδιά σαν τη Λάμια. Πολίτης 1871 Ι, 198 σημ. 2. Patera 2015, 144 σημ. 141. Ενδιαφέρον είναι πως λεξικογράφοι σχετίζουν τον Μπαμπούλα με τον Βομβυλιό ή Βόμβο, τον μπάμπουρα, που είναι έντομο πετούμενο. Τα πτηνόμορφα σαν την Άρπυια όντα αποτελούν μία από τις εκφάνσεις του αρπακτικού παιδοφάγου δαίμονα. Johnston 1995, 375.

[1150] Ομ. *Οδ*. 1.241-242, 14.371. Τις κόρες του βασιλιά Πανδάρεω τις άρπαξαν και τις παρέδωσαν στις φοβερές δαιμόνισσες Ερινύες, θέτοντάς τες στην υπηρεσία τους. Αυτόθι, 20.78. Για τη φρικιαστική όψη των Ερινυών (περιγράφονται ως μαύρες, βδελύγματα κ.ά.): Αισχ. *Ευμεν*. 50-59, *Χοηφ*. 1047-50. Σύμφωνα με απόσπασμα του Ησίοδου, παρόμοια τύχη είχε και Φινέας, αφού μεταφέρθηκε από τις Άρπυιες στη χώρα των Γαλακτοφάγων. Στράβ. *Γεωγρ.* 7.3.

[1151] Η απουσία τη λεοντής σε συνδυασμό με τον χιτωνίσκο που επιλέγεται ως ένδυμα ενδέχεται να αναφέρεται στην πριν την έναρξη των άθλων του Ηρακλή εποχή και άρα τη νεανική του ηλικία. Βλ. και σημ. 664. Το ότι είναι γενειοφόρος δεν σημαίνει απαραίτητα πως είναι ώριμος, αφού έτσι εικονίζεται και κατά τον πρώτο του άθλο, την πάλη με το λιοντάρι της Νεμέας, στην αττική αγγειογραφία. Η παράσταση έχει ήδη συσχετιστεί με άλλες παιδιών των αττικών ερυθρόμορφων χόων του αποτρέπουν δαίμονα ή αίγα από το να πιούν από το κρασί τους. Βλ. σημ. 847. Η επιθετική συμπεριφορά που έχει ως αιτία την αρπαγή του φαγητού είναι ούτως ή άλλως παιδιάστικη. Η λαιμαργία του Ηρακλή ήταν χαρακτηριστικό του από την παιδική ηλικία με σχετικό επεισόδιο να σατιρίζεται στην αρχαία κωμωδία: Βλ. παραπάνω σημ. 830.

μόνο αν τρώει κανείς καθώς πρέπει, δηλαδή πολύ, η οποία προσδίδει την ικανότητα πάλης ακόμα και νίκης επί των εξωπραγματικά δυνατών δαιμόνων. Αντίθετα, ο Φινέας, ο παραδοσιακός πρωταγωνιστής του μύθου, ήταν ένας τυφλός και ανήμπορος γέρος που στερούταν την τροφή και που για να απαλλαγεί από το μαρτύριό του προσέτρεξε σε άλλους για βοήθεια.[1152] Η αφαγία συνεπάγεται την ασθένεια, ενώ η καλοφαγία το σωματικό σθένος. Είναι πολύ πιθανό αυτές τις πεποιθήσεις να είχαν και οι αρχαίες Βοιωτές γυναίκες, θεωρώντας πως η σωστή σωματική ανάπτυξη και ευρωστία είναι παράγωγα της πλούσιας διατροφής.[1153] Οι Άρπυιες, που άρπαζαν το φαγητό ενός βασιλιά,[1154] ενδέχεται, λοιπόν, να αποτελούσαν απειλητικό φόβητρο συγγενικό του μεταγενέστερου Μπαμπούλα, αναφερόμενο καθημερινά κατά τη διάρκεια του γεύματος των μονάκριβων και αντιστοιχούντων ανάλογα με την όρεξή τους πότε στον Φινέα πότε στον Ηρακλή παιδιών. Η πρωτότυπη απεικόνιση μιας μόνο Άρπυιας,[1155] ίσως, αποσκοπεί στην ταύτισή της με φόβητρο, όπως ένα εικονίζεται και στα περισσότερα αν όχι όλα τα καβιρικά. Υπό αυτό το πρίσμα ιδωμένη η παράσταση έχει και παραμυθικό χαρακτήρα.[1156]

Με μυθικό ον, παρεμφερές με τη Λάμια, ταύτισε η Patera την ανδρόγυνη μορφή του καβιρικού χου 1721 του ΕΑΜ **(Θ1 εικ. 127)**.[1157] Η απεικόνιση ενός

[1152] Άξιο προσοχής είναι πως και σε αυτόν τον μύθο, κύρια πρόσωπα του οποίου είναι οι δαιμόνισσες Άρπυιες, τα κυρίαρχα θέματα είναι η τυφλότητα/τύφλωση και η βιαιότητα, που περιστρέφεται γύρω από το φαγητό, όπως συμβαίνει σε εκείνους με τη Λάμια και τον Κύκλωπα.

[1153] Οι Βοιωτοί από όλες τις πόλεις-κράτη ήταν οι πιο περιβόητοι πολυφαγάδες, αποτελώντας ως εκ τούτου αντικείμενο διακωμώδησης. Αθ. *Δειπν.* 11.11. Ο Ηρακλής ήταν, άλλωστε, Βοιωτός. Απολλ. *Βιβλ.* 2.4.8. Στη Θήβα γεννήθηκε την πρώτη φορά ο διφυής θεός του κρασιού. Ευρ. *Βάκχ*. 1-10.

[1154] Στις κλασικών χρόνων πηγές οι Άρπυιες μόνο αρπάζουν το φαγητό του Φινέα. Αισχ. *Φινεύς* αποσπ. 142 (Αθ. *Δειπν*. 10.18), Αισχ. *Ευμεν*. 48-51. Ύστερες είναι εκείνες στις οποίες το εναπομείναν από την αρπαγή φαγητό μολυνόταν: Απολλ. *Βιβλ*. 1.9.21. Απολλ. Ρόδ. *Αργον.* 2. 188-195.

[1155] Βλ. σημ. 832.

[1156] Παραμυθικό θεωρείται το υπόστρωμα του θέματος των Άρπυιων στον Όμηρο: Garry και El Shamy 2005, XVI , 71. Ο άξονας φόβος λιμοκτονίας-λαιμαργία απαντάται και στο γνωστό παραμύθι *Χάνσελ και Γκρέτελ*. Εκτός από αυτήν την καβιρική παράσταση υπάρχει και σε σκηνή των *Αχαρνεών* του Αριστοφάνη (729–835). Αυτή είναι μεταδραματική, παρμένη, δηλαδή, από άλλο θεατρικό έργο, συγκεκριμένα τη Μεγαρική φάρσα. Ένας πεινασμένος Μεγαρέας έρχεται στην Αθήνα με σκοπό να πουλήσει τις δύο κόρες του, λόγω του λιμού που έπληττε τα Μέγαρα κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου. Τις μεταμφιέζει σε γουρούνια, ώστε να εξαπατήσει τον αγοραστή τους, τον Δικαιόπολι. Η δεινή πείνα τους τονίζεται με διάφορους τρόπους από τον Αριστοφάνη, όπως με τη χιουμοριστική «τροφοποίηση» της θύρας ή της σκηνής σε γλυκό (στιχ.732). Εκεί καλούνται να έρθουν τα κορίτσια. Η λαιμαργία τους διακωμωδείται, επίσης, με τα ξερά σύκα που τους πετάει ο δούλος του Δικαιόπολι, τα οποία αρπάζουν, μασούν και τρώνε μετά μανίας. Τελικά, πωλούνται, έναντι εξευτελιστικού αντιτίμου (σκόρδα και αλάτι), καταλήγοντας ως ερωτικές μάλλον σκλάβες. Για την κωμική αυτή σκηνή: Konstantakos 2012, 126-127, 137-139, 148. Τα δύο επίσης αδέλφια του παραμυθιού αφήνονται σκόπιμα από τους γονείς στο δάσος λόγω του λιμού. Εκεί βρίσκουν ένα σπίτι φτιαγμένο από λιχουδιές, τη στέγη του οποίου αρχίζουν και τρώνε λαίμαργα. Η ιδιοκτήτρια και κακιά μάγισσα, σκλαβώνει τα παιδιά, θέλοντας να τα φάει. Τοποθετεί το ένα μέσα σε κλουβί, σαν να ήταν ζώο π.χ. χοίρος, ταΐζοντάς το συνεχώς ώστε να παχύνει, να έχει ψαχνό. Επιδιώκει, μάλιστα, να τα μαγειρέψει στον φούρνο, αλλά τελικά την ξεγελούν και δραπετεύουν. Η συνάφεια του μοτίβου της καβιρικής παράστασης αλλά και της «μεγαρικής» σκηνής των *Αχαρνεών* με τα αντίστοιχα του παραμυθιού τεκμηριώνει πως η πρώτη αναφέρεται στη Μεγαρική φάρσα, στον *Ηρακλῆ τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενο.* Ο Ζ. του Άργου πιθανότατα γνώριζε τα στοιχεία αυτά της Μεγαρικής φάρσας μιας και ήταν μάλλον Αθηναίος όπως ο Αριστοφάνης. Αβρονιδάκη 2007, 86. Τα ενέταξε, όμως, έντεχνα στον κόσμο της εικονογραφίας ανατρέποντας καθιερωμένα σχήματα. Φυσικά, όπως οι Μεγαρείς περιόδευαν στην Αθήνα, θα μπορούσαν να κάνουν το ίδιο και στη Βοιωτία, που ήταν και αυτή κοντινή περιοχή και έτσι να γνώρισε τις φάρσες από εκεί. Για τις περιοδείες των Μεγαρέων: Konstantakos 2012, 123-124.

[1157] Βλ. παραπάνω σημ. 493.

ανδρόγυνου, γυμνού πλάσματος με γελοιογραφημένο πρόσωπο σε εικονογραφικό περιβάλλον (χους πάνω σε τράπεζα) μέσα στο οποίο υπάρχουν στην αττική παράδοση των μικρών χόων, που προορίζονται για τα Ανθεστήρια, πάντα παιδιά, υποδεικνύει τη σχέση του με αυτά. Η ανδρόγυνη μορφή αντικαθιστά κατ' ουσίαν την παρουσία ενός παιδιού. Την άποψη ενισχύει και η μεταφορά ασκού στο κεφάλι, που όπως αναφέρθηκε, είναι ένα μοτίβο που υπάρχει μία μοναδική φορά σε αττικό σκύφο γινόμενη από ένα κορίτσι. Στην αντικατάσταση αυτή συνίσταται και το χιουμοριστικό της παράστασης. Το φόβητρο καταγίνεται με παιδικές ασχολίες, εισέρχεται στον εορταστικό εν προκειμένω κόσμο των παιδιών, συμμετέχοντας σε αγώνα και για αυτό καθίσταται εύθυμο. Παύει να είναι ένα απόμακρο και άρα τρομακτικό τέρας, αφού μετατρέπεται σε ενεργό μέλος της παιδικής «κοινωνίας».

Μεγάλα τριχωτά τέρατα έχει ζωγραφίσει τρεις φορές το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Σώζονται δύο θραύσματα και μόνο μία παράσταση ολόκληρη **(Η72, Η73, Η10 εικ. 58, 142)**. Στην τελευταία ένα δασύτριχο θηρίο κυνηγά με απλωμένα μπροστά τα χέρια μια κοντή, γυμνή ανδρική μορφή, που φορά πίλο, έχοντας πετάξει το ιμάτιο και την άσιλλα στις δύο άκρες του οποίου κρέμονται δύο σάκοι ή καλάθια, για να τρέξει γρηγορότερα, αφαιρώντας το περιττό βάρος από πάνω της. Δύο άλλες ίδιου αναστήματος μορφές έχουν προλάβει να ανέβουν σε δέντρο. Κάτω από αυτό στέκεται ένα εργαλείο,[1158] το οποίο χρησιμοποίησαν πιθανόν οι αναβιβασμένοι ως κλίμακα για την αναρρίχησή τους, όπως πρόκειται μάλλον να κάνει και το πανικοβλημένο θήραμα. Λόγω του πίλου, που συνηθίζει να φοράει στις καβιρικές παραστάσεις ο Οδυσσέας, η μορφή ταυτίστηκε με τον ήρωα. Η εικόνα, όμως, δεν παραπέμπει σε κάποιο γνωστό επεισόδιο του έπους, δεν αναφέρεται σε κάποια διαδεδομένη από την αττική αγγειογραφία παράδοση και η μορφή δεν επιγράφεται, επομένως η ταύτιση είναι επισφαλής. Το μοτίβο του αναρριχημένου πάνω ή κρυμμένου μέσα σε δέντρο για την αποφυγή κάποιου διώκτη είναι σύνηθες και σε παραμύθια, θεωρούμενο συναφές με τελετές μύησης.[1159]

Το ευμέγεθες στήθος του τέρατος υποδηλώνει πως πρόκειται για γυναικείου φύλου ον, όπως σημείωσαν διάφοροι ερευνητές, αποδίδοντάς του διάφορες μυθικές ταυτότητες με την πλειοψηφία να το αποκαλεί γορίλλα.[1160] Γόριλλες ήταν γυναίκες μιας άγριας φυλής με πλούσιο τρίχωμα ικανό για την κατασκευή δοράς. Κατοικούσαν στις ακτές της Βορειοδυτικής Αφρικής, όπως είναι γνωστό από κείμενο του 4ου αι. π.Χ, που αναφέρεται, ωστόσο, σε ερευνητικό ταξίδι του 5ου αι. π.Χ.[1161] Όπως και οι δαιμόνισσες των ελληνικών μύθων, δάγκωναν τους άνδρες ταξιδιώτες. Η

[1158] Ο Levi το προσδιόρισε ως πρόχειρο σχέδιο ερμαϊκής στήλης ή πιο πιθανά άροτρο. Levi 1964, 155.
[1159] Cooper 2015 (1983), 160.
[1160] Γορίλλας: Daumas 1995, 31. Mackowiak 2005, 10 εικ. 5. Drühl 2008, 230-231 εικ. 72. Ο Levi την ταύτισε με την Καρκώ, ένα ακόμα όνομα της Λάμιας (Ησύχιος <Καρκώ>· Λαμία), λόγω της σχέσης του ονόματος με τους Καρκίνους, τους Καβείρους. Levi 1964, 156. Με αυτή συμφώνησε και η Patera 2015, 65-67 εικ.6. Ο Walsh θεώρησε πως πρόκειται για τη μεταμορφωμένη Κίρκη, που κυνηγά τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του. Walsh 2009, 200 αρ, κατ. 117 εικ. 78. Για ένα παρόμοιο αδιάγνωστο τέρας με γυναικείο στήθος σε απουλική ερυθρόμορφη πελίκη του 4ου αι. π.Χ βλ. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 37. Walsh 2009, 190-191 αρ. κατ. 83 εικ. 71, το οποίο κάθεται στην ίδια στάση, όπως το σκυμμένο ανθρωποειδές πάνω στο δένδρο του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 142)**.
[1161] Άνν. *Περίπλους των υπέρ τας Ηρακλέους στήλας λιβυκών της γης μερών*, 18.

εικονογράφησή τους σε περιβάλλον, στο οποίο κυριαρχούν οι πυγμαίοι, μια ακόμα αφρικανική φυλή, είναι θαυμαστά ταιριαστή. Ο πίλος του κυνηγημένου και η άσιλλα, που έχει πετάξει στο έδαφος, τον καθιστούν ταξιδιώτη. Ο πιο γνωστός είναι βέβαια, ο Οδυσσέας, όμως, το ταξίδι ακόμα και στην κωμωδία έχει αλληγορικό χαρακτήρα. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη το ταξίδι στον Κάτω Κόσμο είναι συμβολικό και σηματοδοτεί εκείνο της εφηβικής μύησης, αφού ο πρωταγωνιστής Διόνυσος νοείται ως νεόφυτος.[1162] Ενδεχομένως, ο ταξιδιώτης να αφέθηκε ανώνυμος, προκειμένου να δράσει ως φορέας νοημάτων σχετικών με τα αγωνιώδη πάθη του μύστη. Οι θηλυκοί γόριλλες ή τέρατα αποτελούν προφανώς ενσαρκώσεις της καταβροχθίζουσας *Τρομερής Μητέρας*, ενώ το δέντρο που δρα ως καταφύγιο πιστεύεται πως αναφέρεται στη μητρική ευεργετική πλευρά.[1163] Η σκηνή ανακαλεί εκείνης των *Βακχών*, στην οποία ο Πενθέας ήταν αναβιβασμένος σε έλατο, παρακολουθώντας αρχικά την *αἰσχρουργίαν* των φονικών μαινάδων, οι οποίες αργότερα βάλλουν εναντίον. Ο Segal είδε το δένδρο ως φαλλικό σύμβολο, παρότι προσέφερε για λίγο ασφάλεια στον ανυπεράσπιστο βασιλιά. Υπενθυμίζεται πως το έργο θεωρείται πως έχει στοιχεία εφηβικών τελετών, ενώ εκτυλίσσεται στη Θήβα.[1164]

Μια έκφανση της *Τρομερής Μητέρας* είναι και η «αποκρουστική γυναίκα» (*loathly lady*) στον κόσμο του παραμυθιού, η οποία αντιστοιχεί στο αρσενικό *Τέρας* στην ιστορία του με την *Πεντάμορφη*. Είναι μια άσχημη γριά που εμφανίζεται ως φύλακας πηγαδιών και πηγών ζητώντας τον έρωτα νεαρών ως αντάλλαγμα για λίγο νερό. Συνήθως αυτοί αρνούνται με αποστροφή. Αν δεχτεί κάποιος να τη φιλήσει, τότε μεταμορφώνεται σε όμορφη πριγκίπισσα.[1165] Το μοτίβο παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με την παράσταση της ερυθρόμορφης οινοχόης της Πέλλας με τις γριές στο πηγάδι και τις σεξουαλικές συνυποδηλώσεις των δύο απεικονιζόμενων φαλλών **(Ε14 εικ. 88)**. Ο φαλλός-δένδρο (συκιά) πάνω από το στόμιο του πηγαδιού της παράστασης ταιριάζει με την ερμηνεία της αποκρουστικής γυναίκας ως φύλακα των νερών της γονιμότητας.[1166] Στο κωμικό απόσπασμα των *Εκκλησιαζουσών* δε,[1167] από το οποίο είναι εμπνευσμένη, γριές παρακαλούν έναν νέο να συνευρεθούν μαζί του ερωτικά, ενώ σε εκείνον προκαλούν αηδία παρομοιαζόμενες με την τρομερή Έμπουσα, άλλοτε με θηρία, φτιασιδωμένο πίθηκο ή γριά βρικόλακα, που ανασταίνεται από το μνήμα.[1168] Η γριά ζητά φιλί από τον νεαρό (στιχ. 992-993) και εκείνος σκαρφίζεται αστείες προφάσεις για να την αποφύγει. Είναι αξιοσημείωτο πως στους στιχ. 1038-1042 η γριά εγκαλείται από μια νέα κοπέλα για την απάδουσα

[1162] Moorton 1989. Lada-Richards 1999, 87-88, όπου περισσότερα παραδείγματα από την αρχαία γραμματεία.
[1163] Cooper 2015 (1983), 160. Για την άποψη πως τα φόβητρα αντιπροσωπεύουν την απειλητική πλευρά του γονέα στο παιδικό ασυνείδητο: Turner 1991 (1969), 174.
[1164] Ευρ. *Βάκχ*. 1061-1111. Segal 1978, 144, 145. Βλ. και παραπάνω σημ. 504, 919, 1144.
[1165] Η καταγωγή της θεωρείται ιρλανδική από παραμύθια σχετικά με μυθικούς βασιλείς του 4ου αι μ.Χ, είναι, όπως θα φανεί, ελληνική. Dalton 1971. Cooper 2015 (1983), 142-145.
[1166] Η συκιά αποτελεί σύμβολο γονιμότητας σχετικό και με το σπέρμα (στο οποίο παραπέμπει το λευκό γαλακτώδες υγρό της αλλά και το εσωτερικό του καρπού της) και ήταν ένα από τα ιερά δέντρα του Διονύσου, ο οποίος λατρευόταν και ως *Συκίτης*. Αθ. *Δειπν*. 3.14. Για τη συκιά ως χιουμοριστική μεταφορά του φαλλού στην αρχαία κωμωδία έχει ήδη γίνει λόγος στο κεφ. Ι.6.4.
[1167] Αριστ. *Εκκλ.* 938-1113.
[1168] Αριστ. *Εκκλ.* 1055-1056, 1070-1073, 1104.

ερωτομανία της προς τον πολύ νεότερό της, κατηγορούμενη πως πρόκειται να διαπράξει μια ιδιότυπη αιμομιξία, αφού θα μπορούσε να είναι μητέρα και όχι ερωμένη του.[1169] Το παραμυθικό υπόβαθρο που μάλλον έχει το κωμικό αυτό χωρίο, δεν αποκλείεται να σχετίζεται με εφηβικές διαβατήριες τελετές. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας νεανίας, τον οποίο τραβούν σε σημείο διαμελισμού οι τρεις πανάσχημες και λυσσασμένες γριές,[1170] μοιάζοντας με παρωδία του τραγικού αλλά επίσης νέου Πενθέα στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, που διαμελίζεται στο δάσος από τις άγριες μαινάδες, μέλος των οποίων είναι και η μητέρα του, ενώ το κεφάλι του καρφώνεται από την ίδια (*Evil Mother*) σε θύρσο. Αυτός καθότι μακρόστενος θυμίζει φαλλό.[1171] Αξιοσημείωτο είναι πως το ξεριζωμένο από αυτές έλατο με τον αναβιβασμένο Πενθέα ερμηνεύτηκε, όπως προαναφέρθηκε, ως φαλλικό σύμβολο, που αντικατοπτρίζει τον φόβο του ευνουχισμού, και μπορεί για αυτό να αντιστοιχιστεί με τον φαλλό-συκιά που τραβά η μία από τις δύο γυναίκες της οινοχόης. Ο τελευταίος μοιάζει με αποκομμένο μέρος του σώματος. Το κυνήγι από θηριομόρφες γριές παραπέμπει και στις εφηβικές τελετές με προσωπεία του ιερού της Ορθίας Αρτέμιδος. Χαρακτηριστικά είναι, επιπλέον, στο αρχαίο κωμικό απόσπασμα τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα θανάτου αλλά και του θαλάσσιου ταξιδιού, που έχουν εντοπιστεί και σε άλλες συναφείς περιπτώσεις.[1172] Η φύλαξη του πηγαδιού, το οποίο μοιάζει με δίοδο που ενώνει την επιφάνεια της γης με τα έγκατά της, τον Άνω και τον Κάτω Κόσμο, προσδίδει στις γριές μεθοριακό χαρακτήρα.

Το μεγάλο μέγεθος του φόβητρου, όπως και το μικρό του κυνηγημένου, αποτελούν κανόνα στην καβιρική γελοιογραφία. Στη β' όψη του καβιρικού σκύφου του Βρετανικού Μουσείου του εργαστηρίου του Z. των Μυστών εικονίζεται μια σχετική σκηνή **(Η31 εικ. 160)**. Η δράση του ογκώδους καμπούρη άνδρα, ο οποίος κυνηγά ένα μικρό πουλί, ως φόβητρο, που σημειώθηκε παραπάνω, τεκμηριώνεται από την αντιστροφή των ιδιοτήτων τους στον καβιρικό σκύφο του 582 του μουσείου Allard Pierson του εργαστηρίου του Z. του Σατύρου **(Η24 εικ. 161)**. Εδώ το πουλί, μεγαλύτερο σε μέγεθος, απειλεί τον άνδρα, ο οποίος τρέχει να σωθεί ως παρωδία της άλλης όψης, στην οποία συμβαίνει το αναμενόμενο, δηλαδή ο άνδρας καταδιώκει το πουλί. Σε αυτήν την περίπτωση ο άνδρας δεν λειτουργεί ως φόβητρο, όπως εκείνος του εργαστηρίου του Z. των Μυστών, καθώς το κυνήγι διεξάγεται με όπλο, μαστίγιο για να το θανατώσει ή σχοινί, το οποίο θα του χρησιμεύσει για να το πιάσει σαν λάσο. Πτηνό ως δαιμονικό ον απεικονισμένο εις διπλούν εικονίζεται στον καβιρικό σκύφο

[1169] Για το ότι πρόκειται για θέμα ανεστραμμένων διαπροσωπικών σχέσεων, το οποίο διέπει γενικά την αριστοφανική κωμωδία: Γεωργούση 2015, 91-92.

[1170] Αριστ. *Εκκλ.* 1020-1021, όπου αυτοαποκαλείται *Προκρούστης* επειδή θα τον τραβήξουν από το πέος και στιχ. 1076.

[1171] Η ψυχαναλυτική ερμηνεία, που έχει δοθεί στο έργο σχετίζεται με το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και τη μη πραγματοποιήσιμη επιθυμία ένωσης με την «ποθητή μητέρα», γίνεται αποδεκτή δικαίως μέχρι και σήμερα. Ο Πενθέας ευνουχίζεται συμβολικά από την Αγαύη μέσω του σπαραγμού, επιστρέφοντας ξανά στη βρεφική ηλικία (στιχ. 968-70). Segal 1978, 140, 141, 146. Csapo 1997, 279-287. Tsoumpra 2020, 213-215. Για τον φαλλό και τον θύρσο: Csapo 1997, 264. Ο Αριστοφάνης γενικώς παρωδεί έργα του Ευριπίδη: Fries 2020.

[1172] Η σκηνή των *Βατράχων* του Αριστοφάνη (στιχ. 190 κ.ε), στην οποία ο Διόνυσος κωπηλατεί αδέξια υπό τις οδηγίες του Χάροντα, θεωρείται σχετική με εφηβικές τελετές. Lada-Richards 1999, 69-70. Στο ίδιο έργο (στιχ. 473-478) ο Διόνυσος απειλείται με διαμελισμό: Αυτόθι, 72-73, ο οποίος τοποθετείται στο ίδιο ερμηνευτικό πλαίσιο. Για την κωπηλασία ως σεξουαλικό αστείο: Tsoumpra 2020, 205-206.

3285 του Βερολίνου **(Η26 εικ. 212)**. Πρόκειται για δύο μειξογενή όντα, στα οποία κυριαρχεί η μορφή του κόκορα. Εκτός από πόδια διαθέτουν και χέρια, το ένα, αντί για δύο, όπως φυσιολογικά διαμορφώνεται στους κόκορες, μακρύ σκουλαρίκι[1173] του θυμίζει γένι και το διχοτομημένο λειρί κέρατα αιγοειδούς.[1174] Πετεινόμορφο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά χωρίς, όμως, φτερά είναι και το φόβητρο, σύμφωνα με τη Σαμπετάι, στον κάνθαρο 17432 του ΕΑΜ που κυνηγά ένα άλλο πουλί, όπως ο άνδρας με τον ύβο στον σκύφο του Βρετανικού Μουσείου **(Ι3, Η24 εικ. 4, 160)**. Οι γερανοί στις παραστάσεις γερανομαχιών προσωποποιούν τους φόβους των γεωργών για τη διατήρηση της σοδειάς τους, σύμφωνα με τη Dasen.[1175] Σε μία περίπτωση ο πυγμαίος μπορεί να τρέχει να σωθεί για να γλιτώσει από έναν τέτοιον **(Η27 εικ. 55).** Ο κόκορας είναι το φοβισμένο θύμα της τρομερής όψης της Αθηνάς στην α' όψη του κανθάρου του Βρετανικού Μουσείο **(Ι4 εικ. 167)**, το παρουσιαστικό της οποίας παίρνει χαρακτηριστικά της Γοργούς, παρά το γεγονός, πως η κατά τομήν προτομή της είναι μοτίβο που χρησιμοποιείται μόνο για εκείνη στις μελανόμορφες αττικές ληκύθους. Ο κόκορας την αντικρύζει, εφόσον είναι και εκείνος πλαγίως τοποθετημένος, κατά πρόσωπον, βλέποντας ουσιαστικά μια «γοργείη κεφαλή». Τα φίδια που ελίσσονται στο κεφάλι και τον λαιμό της, η άσχημη όψη της, η προτομή που ανακαλεί κομμένο κεφάλι αλλά και η μυθική σχέση της με τη Μέδουσα είναι αρκετά για να προκαλέσουν τον φρικώδη και ταυτόχρονα γελοίο συνειρμό.

Τα φόβητρα στις παραστάσεις των καβιρικών αγγείων είναι, λοιπόν, είτε δύσμορφοι αγριάνθρωποι, γριές, μυθικά πλάσματα ή ζώα. Τα πτηνά αλλάζουν ρόλους έχοντας πότε εκείνον του φόβητρου πότε αυτόν του φοβισμένου.[1176] Η ευελιξία έγκειται κυρίως στη φυσιολογία τους. Τα γαμψά νύχια, το αιχμηρό ράμφος και το ότι κάποια από αυτά είναι παμφάγα, όπως η όρνιθα, ικανά να τρώνε ακόμα και ανθρώπους,[1177] τα καθιστούν κατάλληλες ενσαρκώσεις του τρόμου. Εφάμιλλη είναι η αρπακτική τους φύση με εκείνη των Άρπυιων, Λάμιας κ.ά.[1178] Το μικρό μέγεθός τους και το γεγονός πως αποτελούν συνήθη θηράματα στο κυνήγι τα κατατάσσουν και στην κατηγορία του ανυπεράσπιστου κατατρεγμένου. Με τους ίδιους τους παίδες ενδέχεται να ταυτίζονται τα αρπακτικά πτηνά, αφού στη σπαρτιατική διαβατήρια παράδοση της Ορθίας, ο βωμολόχος σαν αρπακτικό κλέβει από τον βωμό

[1173] Σκουλαρίκια ονομάζονται οι δύο αποφύσεις που έχει ο κόκορας κάτω από το ράμφος του.

[1174] Παρόμοια χαρακτηριστικά έχει και το τέρας (ίσως ο Άργος) με το οποίο παλεύει ο Ερμής σε αττική μελανόμορφη λήκυθο. BAPD 330986. Ure 1951, 195. Για τη σχέση της εικόνας με άλλη καβιρική έχει γίνει ήδη λόγος. Ο Ερμής, όπως έχει αναφερθεί, ταυτιζόταν με τους εφήβους και ήταν ο πάτρωνάς τους κατά τις διαβατήριες τελετές. Λοφίο ενιαίο και ένα λειρί σαν πλήκτρο στο μέτωπο έχει, παραδόξως, το γυναικείο τέρας της απουλικής ερυθρόμορφης πελίκης με το οποίο έρχεται αντιμέτωπη μια ηρωική μορφή. Για το αγγείο βλ. παραπάνω σημ. 1160. Ως φόβητρο, από το οποίο προσπαθεί να ξεφύγει ο εικονιζόμενος σάτυρος ερμήνευσε ο Hoffmann 1983, 62 εικ. 8 την υβριδική απόδοση του κόκορα-γαϊδάρου του αττικού ερυθρόμορφου χου της Καρλσρούης, για τον οποίο έχει ήδη γίνει λόγος σελ. 185

[1175] Βλ. παραπάνω σελ. 155.

[1176] Πρβλ. τη σκηνή με το πουλί-υπηρέτη του επόπτη και τον Πισθέταιρο, που αμφότεροι τρομάζουν ο ένας με τον άλλον. Αριστ. *Όρν.* 60-63.

[1177] Οι Στυμφαλίδες όρνιθες, που εξόντωσε ο Ηρακλής στον έκτο του άθλο, ήταν ανθρωποφάγα υδρόβια πουλιά, που ζούσαν στη λίμνη Στυμφαλία της Αρκαδίας. Παυσ. 8.22.4.

[1178] Οι Άρπυιες και οι Στυμφαλίδες όρνιθες θεωρούνταν συγγενικοί δαίμονες του θανάτου στην αρκαδική μυθική παράδοση. Αβρονιδάκη 2007, 133 σημ. 885.

προσφορές.[1179] Σαν κόκορες που μάχονται εικονίζονται στον κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2 εικ. 95)**. Μόνο θύτες είναι οι μεγαλόσωμοι γορίλλες, οι απόκοσμες δαιμόνισσες και ο δράκος. Αξιοσημείωτο είναι πως το φόβητρο βρίσκεται τις περισσότερες φορές μέχρι να αποκαλυφθεί σε τυφλό σημείο, μέσα σε θάμνο ή πίσω από το θύμα, επιτείνοντας τον επερχόμενο τρόμο. Ο τραυματισμός των ματιών και η τύφλωση είναι ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενο στους σχετικούς μύθους, εξαιτίας δεισιδαιμονικών πεποιθήσεων περί βασκάνου οφθαλμού ή λόγω της φοβίας πολλών παιδιών για το σκοτάδι, το οποίο λειτουργεί ως κρυψώνα για το φόβητρο. Το σκοτάδι και ο φόβος του αγνώστου είναι δύο καταστάσεις, τις οποίες υπομένει και ο υποψήφιος μύστης με την πεπλοφορία κατά τη μύηση. Ένας παρωδιακός συγκερασμός του εύθυμου φόβητρου, του σκοταδιού και της μύησης είναι ενδεχομένως το εικονογραφικό σχήμα του πυγμαίου με τον γερανό πάνω στην πλάτη του, ο οποίος του τσιμπά τον πρωκτό, ενώ το κεφάλι του είναι καλυμμένο με ιμάτιο στον καβιρικό σκύφο 3159 του Βερολίνου **(Η19 εικ. 154)**. Το γκροτέσκο στα φόβητρα είτε πρόκειται για την εμφάνιση ή για τις ενέργειες είναι το μείζον καρναβαλικό χαρακτηριστικό τους. Οι εν λόγω απεικονίσεις στα καβιρικά αγγεία αποσκοπούσαν στην ψυχαγωγία ή και στην αγωγή των παίδων με σκοπό την αποβολή ανούσιων φόβων.

ΙΙΙ.2.7. Το κυνήγι

Το κυνήγι αποτελούσε διαβατήρια τελετή για τους εφήβους, οι οποίοι έπρεπε να αποδείξουν τις σχετικές δεξιότητές τους προκειμένου να μεταβούν στην επόμενη ηλικιακή φάση της ζωής τους, την ενήλικη.[1180] Αληθινά θηράματα όπως λαγοί, αιλουροειδή, ελάφια και πουλιά συνιστούσαν τα ερωτικά δώρα του εραστή προς τον ερωμένο.[1181]

Στην α’ όψη του καβιρικού αγγείου ZV1210 της Δρέσδης το κυνήγι δεν έχει επιτυχή κατάληξη, επειδή ο σκύλος επιτίθεται στο αφεντικό του **(Η57 εικ. 213)**. Έτσι, ο γελοιογραφημένος νέος με τον πέτασο προσπαθεί να αμυνθεί με το δόρυ και το ιμάτιο που κρατά σαν ασπίδα εναντίον του. Στην άλλη όψη, αντίθετα, η συνύπαρξη ανθρώπου και σκυλιού είναι αρμονική. Η χιουμοριστικά ανεπιτυχής έκβαση του κυνηγιού αποδίδεται με διαφορετικό τρόπο σε αττική σε λήκυθο του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Ένας Πέρσης τρέπεται σε φυγή στην αττική λήκυθο, αφού το θήραμά του, το λιοντάρι, δαγκώνει τελικά το άλογό του, αφήνοντας τον τρομαγμένο ανατολίτη εκτός από πεζό και γελοιοποιημένο.[1182]

Κυνήγι κάπρου έχει εικονογραφήσει το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών στον

[1179] Frontisi-Ducroux (1984) 2015, 52-55. Βωμολόχος είναι και είδος πουλιού κατά τον Αριστ. *Περί τα ζώα ιστορίαι*, 617b19.
[1180] Vidal-Naquet 1986, 117-128. Barringer 2002, 47-53. Στη Σπάρτη και στη Κρήτη διεξάγονταν το κυνήγι στο πλαίσιο διαβατήριων τελετών ενηλικίωσης βάσει των αρχαίων πηγών. Σε αυτές αποτελούσε μέρος της προετοιμασίας επίδοξων οπλιτών. Το ίδιο πιστεύουν οι ερευνητές πως θα συνέβαινε και στην Αθήνα. Για το κυνήγι ως εκπαιδευτική διαδικασία για τη δημιουργία αγαθών ποιλιτών: Ξεν. *Κυν.* 12.18. Τιβέριος 2021, 155.
[1181] Barringer 2002, 73.
[1182] Για τη λήκυθο: Miller 2003, 34-36 εικ. 2.12-13.

καβιρικό σκύφο 190 (ΙΙ 116) της Χαϊδελβέργης **(Η55 εικ. 214)**. Ένας γυμνός γενειοφόρος με κρεμάμενο φαλλό κρατά στο δεξί σηκωμένο του χέρι δόρυ και τρέχει σε στάση εν γούνασι δρόμου. Από το αριστερό επίσης ανυψωμένο αριστερό κρέμεται ιμάτιο. Η μορφή πλαισιώνεται από κλαδιά ελιάς. Εκείνο, που παρεμβάλλεται μεταξύ του κυνηγού και του θηράματος ανακόπτει την πορεία της ταινίας «των μυστών», η οποία παρασυρόμενη από τον υποτιθέμενο αέρα έχει σταθεί εκεί ή είναι δεμένη στο φυτό. Ο κάπρος εικονίζεται στην άλλη άκρη της παράστασης πάνω σε βράχους. Ο άνδρας ταυτίζεται κάποιες φορές με τον Δία και το δόρυ του με κεραυνό,[1183] άλλες με τον Μελέαγρο.[1184] Ο Μελέαγρος στην αττική αγγειογραφία είναι πάντα αγένειος, αντίθετα από τη γελοιογραφική καβιρική μορφή.

Η εικόνα έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με αττική ερυθρόμορφη παράσταση ρυτού του Ζ. του Σωτάδη, στην οποία ένας όρθιος, ημίγυμνος, γενειοφόρος άνδρας κυνηγά κάπρο **(εικ. 215)**.[1185] Μια απλή ταινία εδώ εικονίζεται δεμένη στο κεφάλι του κυνηγού, αντίθετα από την καβιρική. Η ομοιότητα οδηγεί στο συμπέρασμα πως το αττικό αυτό σχήμα έχει αποτελέσει πρότυπο για τη διαμόρφωση της καβιρικής παράστασης.[1186] Ο κυνηγός του ρυτού έχει ερμηνευθεί ως Μελέαγρος, Ηρακλής αλλά και Άδωνις.[1187] Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως το αγγείο βρέθηκε στο ιερό της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο. Η παράσταση συνδέθηκε για αυτό με κυνήγι κάπρου κατά τη διάρκεια μυητικών δραστηριοτήτων του ιερού.[1188] Ο όμορφος κυνηγός θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει, όπως και ο γελοιογραφημένος, εκείνον που εξετέλεσε τη διαβατήρια τελετή. Η γενειάδα σε συνδυασμό με την ταινία αποτελούν ενδείξεις πως ο άνδρας έχει επιτυχώς περάσει τη δοκιμασία και τη μετάβαση στην ανδρική ηλικία, όπως σχολιάζει η Αβρονιδάκη.[1189] Η καβιρική παράσταση κυνηγιού κάπρου, όμως, έχει χιουμοριστικό χαρακτήρα, ο οποίος απορρέει από τη γελοιογράφηση του κυνηγού.[1190]

Ο εικονογραφικός συνδυασμός του κυνηγιού και του συμποσίου είναι ακόμα ένα σχήμα το οποίο χρησιμοποιείται από τα καβιρικά εργαστήρια, όπως φάνηκε παραπάνω. Στον καβιρικό σκύφο 12547 του ΕΑΜ ο νέος είναι ανακεκλιμένος ως

[1183] Dover 1989, 128-129 αρ. κατ. ΒΒ28. Walsh 2009, 120-122 εικ. 32.

[1184] ΚΗ IV, 27, 66 αρ. κατ. 387. Αβρονιδάκη 2007, 101 σημ. 558.

[1185] Στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. Ε789. BAPD 209466. Hoffmann 1997, 173-174 εικ. 107-108

[1186] Στο Καβίριο έχουν βρεθεί δύο έργα του Ζ. του Σωτάδη, ένα πλαστικό αγγείο με κεφάλι κριαριού (ΚΗ Ι, 85 πίν. 39.1) και το θραύσμα πλαστικού αγγείου 10461 του ΕΑΜ **(Ζ3 εικ. 195)**.

[1187] Μελέαγρος CVA London, British Museum 4, 8 4a-b πίν. 37 4a-b. Ηρακλής από τον Beazley BAPD 209466 και Άδωνις από τον Hoffmann 1997, 174 εικ. 107-108. Η πρώτη θα πρέπει να αποκλειστεί λόγω της γενειάδας, η δεύτερη και η τρίτη είναι πιθανές. Η δεύτερη επειδή ο Ηρακλής είναι γενειοφόρος, κρατά ρόπαλο και ένας από τους άθλους του ήταν ο φόνος του ευρυμάνθιου κάπρου. Θα μπορούσε να ήταν και ο Άδωνις, που πέθανε ενώ κυνηγούσε κάπρο. Το αγγείο βρέθηκε στο ιερό της Αφροδίτης, της οποίας ήταν εραστής. Για τον μύθο Αδώνιδος και Αφροδίτης βλ. Απολλ. *Βιβλ*. 3.14.3-4

[1188] Hoffmann 1997, 174 εικ. 107-108.

[1189] Αβρονιδάκη 2007, 101 σημ. 558. Γενειοφόροι κυνηγοί εικονίζονται και στον καβιρικό σκύφο Β2596 της Καρλσρούης και στον 690 της συλλογής Κανελλοπούλου **(Η60, Η56 εικ. 20, 137)**. Το ίδιο ισχύει και για αυτούς σύμφωνα με την προαναφερθείσα.

[1190] Παρόμοια περίπτωση είναι η παράσταση αττικής ερυθρόμορφης πυξίδας 573 του Orvieto του 430 π.Χ, στην οποία ένας γυμνός σάτυρος κυνηγά κρατώντας ρόπαλο έναν κάπρο, ο οποίος τρέχει προς έναν μεγάλο βράχο. Μεταξύ αυτών στέκεται ένας μεγάλος σκύφος. Ο σάτυρος προσπαθεί να υποδυθεί έναν αταίριαστο για αυτόν ηρωικό ρόλο, όμως το αγγείο που θα περιέχει κρασί υπενθυμίζει τον αντιηρωικό, λαίμαργο χαρακτήρα του. Lissarrague 2013, 121-122 εικ. 99. BAPD 213376.

συμποσιαστής, ενώ ο σκύλος του κυνηγά αλεπού **(Η34 εικ. 134)**. Ένας κάνθαρος διακρίνεται κοντά στα πόδια μιας αλεπούς, την οποία κυνηγά ένας σκύλος στα θραύσματα ενός καβιρικού σκύφου με αρ. ευρ. Κ2305, Κ2305b των Θηβών **(Η61)**. Στη μία όψη του καβιρικού σκύφου Β2596 της Καρλσρούης εικονίζεται κυνήγι ελαφιού διεξαγόμενο από δύο δύσμορφους γενειοφόρους κυνηγούς με τη βοήθεια ενός σκύλου. Στην πίσω υπάρχει μια πομπή χορεύοντων σατύρων, κάποιοι από τους οποίους κρατούν αγγεία πόσεως με το ένα χέρι, έχοντας το άλλο στη στάση του «αποσκοπείν» **(Η56, εικ. 137)**. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η ομοιότητα των χαρακτηριστικών των κυνηγών με εκείνα των σατύρων, δια της οποίας επιθυμεί ενδεχομένως ο ζωγράφος να ενώσει νοηματικά τις δύο παραστάσεις, συνδυάζοντας τη χαρά του κρασιού και του ξεφαντώματος με το κυνήγι. Το ασυνήθιστο αυτό πάντρεμα των δύο μοτίβων αναφέρεται, προφανώς, στα ενδιαφέροντα των νέων του Καβιρίου, δεν συντελείται, όμως, πρώτη φορά στη Βοιωτία, αλλά στην κωμαστική αγγειογραφία της Κορίνθου.[1191]

ΙΙΙ.2.8. Ο αγώνας

Παραστάσεις αγώνων αθλητικού ή μουσικού χαρακτήρα με γελοιογραφημένες μορφές έχουν βρεθεί στο Καβίριο ή δημιουργηθεί από τα καβιρικά εργαστήρια αρκετές. Αυτές είναι δυνατόν να αντανακλούν τις δοκιμασίες, που περνούσαν οι νέοι έφηβοι κατά την εκεί διαμονή τους.[1192]

Στον καβιρικό σκύφο 301 της Βόννης η συναπεικόνιση ενός γυμνού μεσήλικα με άσπρη γενειάδα και πλαδαρό σώμα, κρεμασμένο φαλλό, μεγάλη κοιλιά και γλουτούς να τρέχει μπροστά από έναν αγένειο και άρα νέο άνδρα, ενώ είναι και οι δύο στεφανωμένοι, μοιάζει παράταιρη **(Η65 εικ. 216)**. Συνήθως, στους αθλητικούς αγώνες συμμετείχαν μόνο νέοι. Δεν αποκλείεται, όμως, να σατιρίζεται κάποιος ανάλογος με εκείνους των σπαρτιατικών *Γυμνοπαιδίων*, στους οποίους λάμβαναν μέρος ομάδες διάφορων ηλικιών: έφηβοι, ενήλικες και γέροντες.[1193] Πίσω τους εικονίζεται τράπεζα προσφορών και ένας ηλικιωμένος άνδρας να με υψωμένο το χέρι του, ο οποίος πρέπει να είναι ιερουργός και η τράπεζα η αφετηρία.[1194] Ο γέρος περνά

[1191] Στην άνω αποσπασματικά σωζόμενη ζωφόρο του αλάβαστρου S 1104 του Λούβρου εικονίζεται κυνήγι αγριόχοιρου, στο οποίο φαίνεται να παίρνει μέρος ένας προγάστορας. Κυνήγι πάνθηρα, ο οποίος μάλιστα έχει καταβροχθίσει το κεφάλι ενός από τους κυνηγούς, αποδίδεται στην κάτω ζώνη με την παρουσία των προγαστόρων να πυκνώνει. Ο Steinhart παρατήρησε πως πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση εικονογράφησης κωμαστών και κυνηγιού στην κορινθιακή αγγειογραφία. Steinhart 2004, 36-37 πίν. 16.1-4.

[1192] Για την *άμιλλα* εφήβων στο πλαίσιο διονυσιακής εορτής: Vidal-Naquet 1986, 115-116. Η Ε. Κεφαλίδου διέκρινε στον νικητήριο αγώνα χαρακτηριστικά διαβατήριων τελετών. Μετά από αυτόν ο νικητής δεν είναι πια ένας απλός αθλητής. Δέχεται τιμές και θεϊκή προστασία. Στις ακόλουθες επινίκιες εορτές αναγνώρισε ομοιότητες με αντίστοιχες της γέννησης, του γάμου και του θανάτου. Κεφαλίδου 1996, 77-78. Για την εικαζόμενη παραμονή των εφήβων στο απόμερο Καβίριο και τα εκεί διεξαγόμενα αγωνίσματα: Αβρονιδάκη 2007, 101-102.

[1193] Brelich 1969, 139-140, 154-155. Jeanmaire 1975, 531-540. Buxton 2002 (1994), 50.

[1194] Παρόμοιες περιπτώσεις Κεφαλίδου 1996, 50 αρ. κατ. Α1 και Α2.πίν.10. Η Ure θεώρησε ότι οι δύο άνδρες που τρέχουν είναι επίδοξοι κλέφτες, οι οποίοι θα άρπαζαν τις προσφορές πιθανόν από την τράπεζα. Το υψωμένο χέρι του ιερουργού θεωρήθηκε χειρονομία οργής. Ure 1933, 27 εικ. 22-23. Ωστόσο, αν επρόκειτο για κλοπή ο ζωγράφος θα το καθιστούσε σαφές με το να τους σχεδιάσει την

στον διεξαγόμενο αγώνα δρόμου τον νέο αλλά το ίδιο κοιλαρά άνδρα, ο οποίος φαίνεται να καταβάλει υπερπροσπάθεια για να τον φτάσει, έχοντας τα χέρια πίσω από την πλάτη, ίσως για να τρέξει με περισσότερη ορμή, να πάρει φόρα.[1195] Το βιολογικά αναπάντεχο της σκηνής είναι που δημιουργεί τη χιουμοριστική διάθεση στην εικόνα, εκτός από τα γκροτέσκα σώματα και των δύο, που δεν ταιριάζουν σε αθλητές. Ανακαλεί ακόμα τον αισωπικό μύθο με τη χελώνα που κερδίζει τον λαγό σε ένα ζωικό αγώνα δρόμου, λόγω της αλαζονείας του τελευταίου, ο οποίος γνωρίζοντας πως είναι προικισμένος από τη φύση να νικήσει, πέφτει και κοιμάται.[1196] Η επιμονή της βραδυκίνητης χελώνας είναι που ανατρέπει το από τη φύση προκαθορισμένο. Η παρά τα γνωστά αθλητικά έθιμα στεφάνωση και των δύο σε συνδυασμό με τα κωμαστικά σώματα παραπέμπει σε εικόνες σχετικές με την οινοποσία.[1197] Στην πίσω όψη εικονίζονται αγένειοι και ένας γενειοφόφος στεφανωμένοι άνδρες ντυμένοι. Ίσως πρόκειται για τους κριτές.

Δύο παγκρατιστές, ένας εκ των οποίων είναι ιθυφαλλικός, εικονίζονται να παλεύουν με σηκωμένα χέρια σε θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Το εικονιζόμενα αντικείμενα της δεξιάς άκρης της παράστασης, παρότι σώζεται αποστακτικά, έχουν σωστά ερμηνευτεί ως κλίνη μπροστά από την οποία υπάρχει μία τράπεζα με φαγητά **(Η63 εικ. 217)**.[1198] Τους αθλούμενους παρακολουθεί ή κρίνει ένας ιματιοφόρος. Μεταξύ κλίνης και αθλητών αιωρούνται ένα ανοιχτό αγγείο, δύο κλειστά (μάλλον υδρίες) και ένα κλαδί. Αυτά θεωρήθηκαν τα έπαθλα του αγώνα.[1199] Η πάλη συνυπάρχει με τον κώμο σε βοιωτικά μελανόμορφα αγγεία, τα οποία είναι πιθανό να αποτέλεσαν πρότυπο για τη δημιουργία της παράστασης. Είναι επίσης, χαρακτηριστικό πως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, στο οποίο ανήκει το αγγείο,

---

ώρα που κλέβουν ή τρέχοντας να φέρουν τα κλοπιμαία. Το σηκωμένο χέρι του ιερουργού πρέπει να ερμηνευθεί ως χαιρετισμός, διότι έτσι εικονίζεται αυτός πίσω από βωμό που περιμένει τον Ηρακλή, ο οποίος έχει αιχμαλωτίσει του Κέρκωπες, σε «φλυακική» παράσταση του απουλικού κωδωνόσχημου ερυθρόμορφου κρατήρα του Μουσείου της Κατάνια με αρ. ευρ. MB 4232. LIMC IV, S. Woodford 1992, Kerkopes 34 αρ. κατ. 23.

[1195] Η ερμηνεία πως το χιουμοριστικό της εικόνας είναι πως ο ηλικιωμένος περνά τον νέο σε αγώνα δρόμου δόθηκε από τον Mitchell 2009, 261 εικ. 132.

[1196] Αισ. *Μυθ*. ΤΝΒ'. *Χελώνη καὶ λαγωός*.

[1197] Η ανάρμοστη για την ηλικία δραστηριότητα σε συνδυασμό με τη διονυσιακή περιβολή (συμποτικό στεφάνι), η οποία προκαλεί γέλιο θυμίζει τη σκηνή των *Βακχών* του Ευριπίδη (248-265), στην οποία ο ηλικιωμένος Τειρεσίας, ο σοφός μάντης, και ο γηραιότερος από αυτόν Κάδμος είναι οι πρώτοι στη Θήβα που ασπάζονται τη διονυσιακή λατρεία. Εμφανίζονται, λοιπόν, στη θεατρική σκηνή ντυμένοι με δορά ελαφιού, κρατώντας θύρσο και φορώντας στεφάνι κισσού. Το αισθητικό παράδοξο πιστεύεται πως θα προκαλούσε γέλιο στους θεατές, το οποίο θα ενθαρρύνθηκε από το χλευαστικό του Πενθέα. Οι γέροντες επέδειξαν έναν ενθουσιασμό αταίριαστο στην ηλικία και τη συνακόλουθη σοφία τους και παρά ταύτην παρασύρθηκαν σε μια νέα θρησκεία με νεανική ευκολία αν όχι αφέλεια. Το θέαμα δε, ενός αξιοσέβαστου γέρου, όπως ο Τειρεσίας και ο Κάδμος, ντυμένου με διονυσιακά σύμβολα και δέρμα ζώου, θα ήταν σίγουρα γελοίο. Αντιθέτως, ο νεανίας Πενθέας αποτάσσεται τις απολαύσεις του συμποσίου και επιδεικνύει έναν επιθετικό σκεπτικισμό έναντι της ξένης για εκείνον διονυσιακής λατρείας, όπως θα έκανε ένας συντηρητικός και επιφυλακτικός γηραιός άνδρας. Η αντιστροφή των ρόλων είναι αξιοσημείωτη. Σωτηροπούλου 2017α, 182-189. Σωτηροπούλου 2017β, 560. Για τη στεφανηφορία στο συμπόσιο βλ. Τιβέριος 2020, 59-60.

[1198] Κλίνη με τράπεζα: ΚΗ Ι, 118 πίν. 15.1-3. Η Bedigan θεωρεί πως εικονίζεται δένδρο. Bedigan 2008, αρ. κατ. 308. Η πρώτη άποψη φαίνεται πιθανότερη πρώτον διότι σώζεται το κάτω μέρος των ποδιών του ανακεκλιμένου και μπροστά από αυτόν η τράπεζα με τα φαγητά και δεύτερον λόγω του γενικότερου συμποτικού κλίματος (ανοιχτό αγγείο, ιθυφαλλία αθλητή) της υπόλοιπης εικόνας.

[1199] ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 329.

τοποθετεί ερωτική σκηνή στην αριστερή άκρη της παράστασης του καβιρικού σκύφου της Θήβας **(Η41 εικ. 144)** και έναν ανακεκλιμένο δεξιά. Η εικονογραφική σύζευξη αγώνα και συμποσίου είναι, ωστόσο, μοναδική και στη βοιωτική αλλά και στην αττική αγγειογραφία. Το μόνο παράλληλο, το οποίο θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει, βρίσκεται στην αρχαία γραμματεία. Είναι το επεισόδιο πάλης του μεταμφιεσμένου σε ζητιάνου Οδυσσέα με τον επαίτη Ίρο κατά τη διάρκεια συμποσίου των μνηστήρων.[1200] Ο μόνιμος επαίτης του ανακτόρου της Ιθάκης Ίρος αισθάνεται ανταγωνιστικά απέναντι στον νεοφερμένο ζητιάνο, τον οποίο καθυβρίζει και απειλεί με βίαιη εκδίωξη. Τις απειλές ανταποδίδει ο Οδυσσέας,[1201] ενώ ο Αντίνοος, ένας εκ των μνηστήρων, που διαβλέπει το απολαυστικό για τους συμποσιάζοντες μιας ενδεχόμενης πάλης τους, αρχικά γελά και έπειτα προσπαθεί μαζί με τους υπόλοιπους να προκαλέσουν ακόμα πιο πολύ τους δύο ζητιάνους, προκειμένου η λεκτική διένεξη να εξελιχθεί σε πάλη. Καθίσταται έτσι ο αγωνοθέτης. Οι μνηστήρες απολαμβάνουν τους κοινωνικά κατώτερούς τους ζητιάνους να παλεύουν.[1202] Το θέαμα τους προσφέρει την απαιτούμενη στο συμπόσιο διασκέδαση αλλά προκαλεί και γέλιο. Ο αγώνας λήγει με νικητή τον Οδυσσέα και καταρρακωμένο ηττημένο τον Ίρο, εις βάρος του οποίου γελούν με σηκωμένα τα χέρια οι μνηστήρες. Τα σηκωμένα χέρια των μνηστήρων ερμηνεύτηκαν ως παρωδία της στάσης ετοιμότητας των παλαιστών ή πυγμάχων.[1203]

Οι ομοιότητες του ομηρικού επεισοδίου με την καβιρική παράσταση δεν μπορούν να παραβλεφτούν. Η ερμηνεία της, ωστόσο, δεν μπορεί να στηριχθεί σε αυτές. Δεδομένου ότι εξετάστηκαν κάποιες καβιρικές παραστάσεις στις οποίες κυνήγι ή άθληση και συμπόσιο συναρμόζονται για να παραχθεί μια εικόνα χιουμοριστική αλλά και παραπεμπτική στη σπουδαιότητα του κρασιού στη καβιρική λατρεία, πρέπει και σε αυτήν την περίπτωση να θεωρηθεί το ίδιο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως η ιστορία της πάλης του Οδυσσέα και του Ίρου μπροστά σε συμποσιάζοντες δεν αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον αγγειογράφο. Είναι η βάση πάνω στην οποία έχτισε την εικόνα, θεατές της οποίας θα ήταν νέοι. Αυτοί θα γνώριζαν, ασφαλώς, τα έπη, αλλά εφόσον η παράσταση θα τους αφορούσε, θα έπρεπε να αναφέρεται σε κάτι σχετικό με αυτούς και την τωρινή μεταιχμιακή κατάστασή τους. Συνυφαίνονται, συνεπώς, η σκηνή της Οδύσσειας με τα αθλητικά ή και συμποτικά ενδιαφέροντα των νέων.[1204]

Ο αγώνας παγκρατίου διεξάγεται σε συμποτικό, ανάρμοστο για αθλητές περιβάλλον. Τα αγγεία που είναι κρεμασμένα στον υποτιθέμενο τοίχο, μπορούν να

[1200] Ομ. *Οδ*. 18. 1-117. Halliwell 2008, 89-91. Χρονόπουλος 2017δ, 103-113.

[1201] Η σκηνή με τις εκατέρωθεν απειλές πιστεύεται πως παρωδεί εκείνες που διαμείβονται μεταξύ δύο αντιπάλων κατά τον πόλεμο πριν από τη μονομαχία. Χρονόπουλος 2017δ, 105.

[1202] Το επεισόδιο παραλληλίζεται με εκείνο της θεομαχίας στην *Ιλιάδα* (20. 22-23 και 389-390) στο οποίο ο Δίας εμφανίζεται να κάθεται μόνος του στον Όλυμπο και να απολαμβάνει το θέαμα της μάχης των θεών, οι οποίοι έχουν χωριστεί μεταξύ των υποστηριζόντων των Τρώων και εκείνων των Αχαιών. Χρονόπουλος 2017δ, 107.

[1203] Halliwell 2008, 90 σημ. 94. Χρονόπουλος 2017δ, 111-112.

[1204] Η πάλη σε συνδυασμό με τον κώμο αποτελούν θέματα που συνυπάρχουν στη βοιωτική αρχαϊκή μελανόμορφη αγγειογραφία, όπως στα πόδια του μελανόμορφου τριποδικού κώθωνα 1981.170 του Dallas **(Α1)** αλλά και στην εικονογραφία του F 1727 του Βερολίνου, η οποία σχετίζεται με την εφηβική ζωή. Για τον τελευταίο βλ. παραπάνω σελ. 237.

θεωρηθούν και έπαθλα αλλά δρουν και ως διευκρινιστικά για τον εικαστικό τόπο διεξαγωγής του αγώνα, το συμπόσιο.[1205] Παράλληλα, ενδέχεται να υπενθυμίζουν πως οι έφηβοι που περνούν επιτυχώς τις διαβατήριες αθλητικές δραστηριότητες του Καβιρίου αργά ή γρήγορα θα γευτούν τις απολαύσεις του συμποσίου.[1206] Μέσα σε αυτές είναι και η έντονη σεξουαλική δραστηριότητα.[1207] Αυτή υπονοείται από την ιθυφαλλία ενός εκ των δύο παγκρατιστών, κατάσταση μάλλον αδιανόητη την ώρα ενός πραγματικού αρχαίου αγώνα.[1208] Η ελευθεριότητα του συμποτικού πλαισίου μέσα στο οποίο εγγράφεται ο αγώνας, αλλάζει ιλαρώς την αισθητική του μέτρου που χαρακτηρίζει τους νέους αθλητές.

Με κρεμασμένους μεγάλους φαλλούς εικονίζονται δρομείς στον καβιρικό σκύφο 8.360 του Berkeley να κατευθύνονται προς τον τερματισμό, ενώ στην πίσω όψη ένας ορχούμενος επιδίδεται σε ακροβατικό χορό με τη βοήθεια ράβδου υπό τους ήχους αυλού που παίζει ένας ιματιοφόρος **(Η45 εικ. 82)**. Οι αθλητές καρναβαλοποιούνται, συντονισμένοι πιθανώς με το διασκεδαστικό κλίμα της άλλης όψης.

Συνταυτισμένο με τους αθλητές εκτός από την αρετή ήταν και το ιδεώδες σώμα, το κάλλος.[1209] Στην αποσπασματικά σωζόμενη β' όψη του καβιρικού σκύφου 3179 του Βερολίνου σκηνές της αθλητικής ζωής των εφήβων παρατίθενται διαδοχικά **(Η23 εικ. 177)**. Εικονίζονται δύο παγκρατιαστές, δύο πυγμάχοι και ένας οπλίτης. Τα δύο γυμνά ζεύγη αποδίδονται με γελοιογραφικά χαρακτηριστικά, δύσμορφα πρόσωπα και δυσαρμονικά σώματα.[1210] Οι παγκρατιαστές είναι ψηλόλιγνοι με κρεμασμένο φαλλό. Οι πυγμάχοι είναι κοντοί, σχεδόν νάνοι με φαλλό, που κρέμεται. Το σώμα του οπλίτη, ο οποίος δίνει την εντύπωση πως βρίσκεται σε στάση εκκίνησης πριν το τρέξιμο και άρα πρόκειται για συμμετέχοντα στο άθλημα του οπλίτη δρόμου, είναι πλήρως καλυμμένο από την ασπίδα που κρατάει. Το πρόσωπο του αποδίδεται με φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά. Σε αυτήν την παράσταση η χιουμοριστική πρόθεση

[1205] Οι υδρίες αποτελούν έπαθλα αγώνων. Βλ. παραπάνω σημ. 769. Κεφαλίδου 1996, 31, 50, 102-104. Εικονίζονται, ωστόσο, συνήθως στο έδαφος σε σχετικές αθλητικές παραστάσεις. Το ανοιχτό αγγείο είναι σαφής αναφορά στην οινοποσία. Το μοτίβο των «κρεμασμένων» αγγείων παραπέμπει, επίσης, σε συμποτικές εικόνες και είναι αγαπητό ιδιαίτερα στον Αθηναίο αγγειογράφο Δούρι. Πρβλ. BAPD 205096, 205186, εκπορεύεται, ωστόσο, από τη μεσοκορινθιακή αγγειογραφία βλ. Thönges-Stringaris 1965, 10-11 και παρακάτω. Lissarrague 2021.

[1206] Ως επιβράβευση για το πέρας των δοκιμασιών των διαβατήριων τελετών νοείται το συμπόσιο, σύμφωνα με τη Daumas 1998, 33-36. Είναι γνωστό από την αρχαία γραμματεία πως και στο μακεδονικό συμπόσιο η εκεί κατάκλιση ήταν επιτρεπτή μόνο στους νέους οι οποίοι είχαν καταφέρει να θανατώσουν κάπρο στο κυνήγι χωρίς τη βοήθεια διχτιού. Αθ. *Δειπν*. 1.31.

[1207] Η διαβατήρια πορεία μέσα στο πλαίσιο του συμποσίου σηματοδοτείται από τη μεταμόρφωση του νέου από ερωμένου σε εραστή. Isler-Kerényi 2007, 87.

[1208] Είναι γνωστό από μεταγενέστερες πηγές αλλά και την αγγειογραφία πως οι αθλητές έδεναν το πέος τους με την κυνοδέσμη, η οποία είχε πρακτικό σκοπό, την προστασία των γεννητικών οργάνων ίσως και συμβολικό σχετικό με την εγκράτεια και την τιμή των αθλητών. Zanker 1996, 29.

[1209] Κεφαλίδου 2021.

[1210] Ένας κοιλαράς πυγμάχος εικονίζεται σε αττική ερυθρόμορφη κύλικα έργο του Φειδίππου, που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο με αρ. ευρ. 1846,0512.2. Απέναντί του ένας λεπτός αθλητής που έχει τεντωμένα τα χέρια του προς τον στρουμπουλό, αρνούμενος με σκωπτικό τρόπο να παλέψει μαζί του. Μία άλλη άποψη είναι εκείνη που ταυτίζει τον λεπτό νεαρό με αθλητή δρόμου, ο οποίος αρνείται την πρόκληση του πυγμάχου επειδή ακριβώς δεν μπορεί να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του βαρέος αυτού αθλήματος. Η χειρονομία του ερμηνεύεται και ως απόρριψη της ένταξής του στην ομάδα των καλλίγραμμων αθλητών. Mitchell 2009, 241-242 εικ. 123. Λαμπρινουδάκης 2012, 85 εικ. 11.

του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου εστιάζει στην αλλοίωση της μίας εκ των δύο ιδιοτήτων του αθλητή, της σωματικής ομορφιάς.

Μεταφορά τελετουργικών σκευών και άλλων ανοιχτών αγγείων (κανθάρων, κυλίκων, φιαλών ή πινακίων) από έφηβο εικονίζεται στη μία όψη του κανθάρου Α 1683 των Βρυξελλών **(Ι6 εικ. 168)**. Ένας νέος χωρίς γελοιογράφηση εικονίζεται να τρέχει φορώντας πέτασο και χιτωνίσκο. Από τη μέση του κρέμεται ένας άδειος ασκός. Με τα χέρια του φέρει μία άσιλλα, από τις δύο πλευρές του οποίου κρέμονται πλεχτά καλάθια. Μέσα σε αυτά έχουν αποτεθεί τα αγγεία. Είναι, λοιπόν, ένας έφηβος σκευοφόρος. Η μεταφορά τοποθετήθηκε σε τελετουργικό πλαίσιο, θεωρήθηκε πως ο νέος κουβαλά το βαρύ φορτίο για να το μεταφέρει σε κάποιο ιερό.[1211] Ο ασκός στη μέση του συσχετίστηκε εύλογα με τον διονυσιακό κόσμο, τους ασκοφόρους, οι οποίοι συμμετείχαν σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές σε πομπικές εκδηλώσεις των Μεγάλων Διονυσίων. Ως τέτοιοι δρουν σάτυροι ή και κωμαστές στην αττική αγγειογραφία. Οι φέροντες ασκούς λαμβάνουν σε αυτήν μέρος και σε σκηνές θυσίας. Η σχέση μεταξύ εφήβων ασκοφόρων και Διονύσου φαίνεται στον μελανόμορφο αμφορέα του Μονάχου 8763, στην παράσταση του οποίου νέοι, δύο με θηράματα κρεμασμένα σε άσιλλα και ένας που φέρει ασκό στην πλάτη περιβάλλουν τον Διόνυσο, προφανώς για να γιορτάσουν με τον προστάτη θεό την επιτυχία της δοκιμασίας του κυνηγιού. Η Isler-Kerényi χαρακτηρίζει την εφηβεία «ως περίοδο κυνηγιού και μεταφοράς κρασιού σε αμφορείς στην πόλη.»[1212]

Ένας έφηβος βαδίζει με την ίδια ενδυμασία, με την άσιλλα υψωμένη, άδεια τα κρεμάμενα καλάθια και χωρίς ασκό στη δεύτερη όψη του βοιωτικού κανθάρου. Η αναπαραγωγή του ίδιου μοτίβου με ελάχιστες διαφορές συνδέει τις δύο όψεις, όπως επεσήμανε η Σαμπετάι. Η αντιπαραβολή δυο ομοιαζόντων εικόνων, με τόσες διαφορές ώστε να είναι ευνόητη από τον θεατή η ελάχιστα τροποποιημένη επανάληψη αποτελεί έναν από τους συνηθέστερους τρόπους παρωδίας, όπως σημειώθηκε παραπάνω. Η τελευταία θεώρησε πως αν τα εικονιζόμενα αγγεία νοούνται ως κεραμικά, τότε η βιαστική και άρα απρόσεκτη ταχεία κίνηση του εφήβου της πρώτης όψης θα προσέδιδε χιουμοριστική χροιά στη σχέση των δύο παραστάσεων, καθώς θα ήταν σχεδόν αδύνατο να μη σπάσει το εύθραυστο φορτίο. Αντίθετα, εκείνος με τα άδεια καλάθια εικονίζεται προσεκτικός. Για αυτόν τον λόγο ο πρώτος ίσως αποτελούσε μια παρωδία του εφήβου και των δύσκολων δοκιμασιών, τις οποίες πρέπει να περάσει.

Εναλλακτικά, η μεταφορά τελετουργικών αγγείων θα μπορούσε να θεωρηθεί μία αυτόνομη δοκιμασία μεταξύ των διαβατήριων τελετών, ένα είδος εφηβικού αγώνα δρόμου, ο οποίος επιβαρύνεται από τη μεταφορά πήλινων ή μεταλλικών ή και των δύο μαζί αγγείων και τον φόβο μήπως ο αγωνιζόμενος πέσει και σπάσει το φορτίο του.[1213] Ο μεταφέρων γρήγορα το φορτίο θα μπορούσε να νοηθεί ως ο

[1211] Η παράσταση παραλληλίστηκε με εκείνες του αττικού μελανόμορφου βοιωτικού σκύφου 44600 του Μουσείου των Θηβών, στις δύο όψεις του οποίου εικονίζεται η αλιεία τόνου ως διαβατήρια τελετή εφήβων. Στην α' εικονίζονται δύο νέοι και ένας ώριμος άνδρας να κουβαλούν άσιλλα με πλεχτά κοφίνια στις άκρες του. Sabetai και Avronidaki 2018, 355. Για τον σκύφο: Σαμπετάι 2012.

[1212] Isler-Kerényi 2007, 137-138 εικ. 74.

[1213] Ο νικητής των αγώνων ευανδρίας στην Ήλιδα κουβαλούσε τα αγγεία της θεάς. Αθ. *Δειπν.* 13.20. Crowther 1985, 285. Η αρχαία λαμπαδηδρομία είχε παρόμοιο στόχο, τη μεταφορά της καιόμενης

προεξέχων αθλητής, ο μελλοντικός νικητής, ταχύς και διεκπεραιωτικός. Εκείνος με τα άδεια καλάθια και την αργή κίνηση, ο χωρίς λόγο καθυστερημένος ή αυτός που απέτυχε στη μεταφορά, επειδή του έσπασαν τα ενδεχομένως πήλινα αγγεία και θα έπρεπε για αυτό να ξαναγεμίσει τα καλάθια του από την αρχή. Ενδέχεται, συνεπώς, να εικονίζεται το σχήμα των επικείμενων νικητή-ηττημένου, μέσα από το οποίο παρωδείται ο δεύτερος.[1214] Ο φέρων τα σκεύη ανακαλεί και τον συσχετισμό του παρομοιαζόμενου με το αχθοφόρο γαϊδούρι μύστη και των μυστηριακών τελετών.[1215]

Παρόμοιος αγώνας φαίνεται πως διακωμωδείται στον πήλινο χου του ΕΑΜ 1721 **(Θ1 εικ. 127)**. Μία ανδρόγυνη γυμνή μορφή τρέχει γρήγορα προς μία τράπεζα, στην οποία στέκεται μία οινοχόη. Στο κεφάλι φέρει ασκό. Η τράπεζα μπορεί να σηματοδοτεί το τέρμα.[1216] Πρόκειται ίσως για μια παρωδία αγώνα δρόμου στον οποίο μεταφέρεται παράλληλα ασκός, ο οποίος περιείχε ενδεχομένως κρασί.[1217] Ότι ο ασκός μεταφέρεται από μία μυθική μορφή δεν σημαίνει πως τέτοιοι αγώνες δεν συνέβαιναν στην αρχαία πραγματικότητα σε λατρευτικές ή διαβατήριες τελετές. Ιερά αντικείμενα μεταφέρονταν στο κεφάλι κατά τη διάρκεια μυητικών ιεροπραξιών.[1218] Το κρασί είχε εξέχοντα ρόλο σε διονυσιακές εορτές με διαγωνιστικό χαρακτήρα. Αγώνας οινοποσίας διεξαγόταν κατά τη δεύτερη μέρα της διονυσιακής εορτής των Ανθεστηρίων, τους Χόες, στους οποίους συμμετείχαν και τρίχρονα παιδιά. Η ημέρα αυτή λειτουργούσε ως διαβατήρια τελετή για εκείνα. Ένα ασκί κρασί, όπως είναι γνωστό από τους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη, ήταν το έπαθλο.[1219] Οι αγώνες παιδικής αρματοδρομίας της ίδιας γιορτής, οι οποίοι είναι πιθανόν να συνέβαιναν στην πραγματικότητα, όπως φάνηκε παραπάνω, θα προσέφεραν θυμηδία στους

λαμπάδας χωρίς να αυτή σβήσει. Με γεμάτο κρασί χου στα χέρια γινόταν αγώνας δρόμου μεταξύ των παιδιών κατά τα Ανθεστήρια, σύμφωνα με τον Van Hoorn, με σκοπό να μη χυθεί το περιεχόμενο μέχρι τη λήξη του. Van Hoorn 1951, 34. Πρόκειται για δρομικούς αγώνες μεταφοράς αντικειμένων εύθραυστων ή ευκόλως επηρεαζόμενων από την ταχύτητα, τα οποία θα πρέπει να παραμείνουν αλώβητα κατά τη διάρκεια τους. Για τη λαμπαδηδρομία: Κεφαλίδου 1996, 30-31.

[1214] Ο ηττημένος δεν εικονογραφείται συχνά. Σε αντιπαραβολή προς τον νικητή εικονίζεται στην ίδια παράσταση στον βοιωτικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα 12222 του ΕΑΜ, στην οποία πιο μικρόσωμος εκείνος από τον νικητή και με σκυμμένο το κεφάλι, προκειμένου να καταδειχθεί η ντροπή που αισθάνεται, αποχωρεί από τη στεφάνωση του τελευταίου. Κεφαλίδου 1996, 144 πίν. 49.

[1215] Αρστ. *Βάτρ.* 159-160. Keuls 1997, 47-49, 67-70.

[1216] Όπως και στον καβιρικό σκύφο 301 της Βόννης του Ζ. των Μυστών **(Η65 εικ. 216)** σημείο εκκίνησης αποτελεί μία τράπεζα προσφορών, το ίδιο συμβαίνει αντίστροφα εδώ. Σημείο εκκίνησης και τερματισμού είναι ο βωμός στην αττική λαμπαδηδρομία. Κεφαλίδου 1996, 30-31 και 50.

[1217] Έχει υποτεθεί πως το περιεχόμενο του ασκού, το κρασί, θα έπινε εν τέλει η μυθική δρομέας για αυτό εικονίζεται σε βιασύνη. Mayer 1891, Patera 2015, 64 εικ. 5.

[1218] Τα Αρρηφόρια, Κανά κ.ά-, όπως είναι γνωστό από τις αρχαίες, αφορώντας κυρίως κορίτσια. Παυσ.1.27.3. Deubner 1932, 9-17. Κλ. Αλεξ. *Προτρ.* 2.17.1. Στα ελευσίνια μυστήρια η κερνοφορία ήταν μία τελετή κατά την οποία μεταφερόταν στο κεφάλι το ιδιαίτερο τελετουργικό αγγείο, ο κέρνος. K. Papangeli. 2008. "no. 70. Cultic vessel: Eleusinian Kernos", στο N. Kaltsas και A. Shapiro (επιμ.). Worshiping women: ritual and reality in classical Athens, New York, 158-159. Πήλινος πίνακας της Νιννίου του ΕΑΜ 11036. Στις διονυσιακές γιορτές πρωτότυποι και με ιλαρό πολλές φορές χαρακτήρα αγώνες διενεργούνταν με πρωταγωνιστή το κρασί. Αγώνας δρόμου φέροντας όσχους, νέα κλαδιά αμπέλων, μεταξύ παίδων ή άμιλλα εφήβων αποτελούσε μέρος των Οσχοφορίων. Το έπαθλο για τον νικητή έφηβο ήταν ένα ποτό φτιαγμένο από λάδι, κρασί, μέλι, τυρί και αλεύρι, το οποίο έπινε από μία «πενταπλή φιάλη» ή «πενταπλόα κύλικα». Ταυτόσημης φύσης αγώνας θα ήταν και η Σταφυλοδρομία που τελούνταν μεταξύ των παίδων κατά τη διάρκεια της σπαρτιατικής εορτής των Καρνείων. Vidal-Naquet 1986, 115-116. Kadletz, E. 1980. "The race and procession of the Athenian oscophoroi," Greek, Roman and Byzantine Studies 21, 363-371.

[1219] Αριστ. *Αχαρ*. 1000-1234. Burkert 2011 (1972), 389.

παρευρισκόμενους, Οι δύο παραστάσεις του κανθάρου, είναι, συνεπώς, δυνατόν να αποτελούν μία τέτοια δήλωση των ιδιότυπων και στο λατρευτικό πλαίσιο κάποιας διονυσιακής και διαβατήριας τελετής εφηβικών αγώνων.

Παρωδία μουσικού αγώνα θεωρήθηκε πως εικονίζει η παράσταση του καβιρικού σκύφου 1889,0808.2 του Βρετανικού Μουσείου, έργο του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(Η43 εικ. 218)**.[1220] Μια αυλητρίδα παίζει διπλό αυλό υπό τους ήχους του οποίου χορεύει πάνω σε πόδιο ή τράπεζα μια γκροτέσκα ανδρική μορφή. Έχει ανοιχτό στόμα, καμπούρα και ογκώδεις γλουτούς. Από τον πρωκτό φαίνεται να προβάλλουν τρίχες ή κόπρανα. Στηρίζει το αριστερό της χέρι στη μέση, ενώ με το δεξί κρατά ένα στεφάνι. Φορά τρία κλαδιά στο κεφάλι και έχει ανοιχτό το στόμα. Με την πλάτη σε αυτόν χορεύει ακόμα μία μορφή, η οποία έχει παρόμοιο σώμα και στο δεξί χέρι κρατά τύμπανο. Είναι γενειοφόρα εν αντιθέσει με την προηγούμενη, που είναι αγένεια. Ένα κλαδί ελιάς κλείνει την παράσταση.

Η εικόνα έχει κάποια στοιχεία της εικονογραφίας του μουσικού αγώνα, πολύ περισσότερο, όμως, μοιάζει με διονυσιακή τελετή ανατολικής επίδρασης.[1221] Στο τέλος του 5ου αι. π.Χ εμφανίζεται στην αττική και βοιωτική αγγειογραφία η εικόνα μιας γυναίκας που χορεύει, έναν ανατολίτικο χορό, ο οποίος ταυτίζεται με το γνωστό από τις πηγές *όκλασμα*.[1222] Είναι ντυμένη με παραδοσιακά ανατολίτικα ενδύματα και χορεύει πάνω σε μια κεντρικά εικονιζόμενη τράπεζα συνήθως. Εκατέρωθεν μια αυλητρίδα, σάτυρος και μαινάδα ή ο ίδιος ο θεός. Παραλλαγές της είναι οι παραστάσεις στις οποίες αντί για χορεύτρια στην τράπεζα ορχούται ένας σάτυρος όπως στον απουλικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα του Μιλάνου του Ζ. του Σισύφου του τέλους του 5ου αι. π.Χ ή ένας νάνος σε παράσταση ίδιου σχήματος αττικού αγγείου του κύκλου του Ζ. του Δίνου και του Ζ. του Μειδία **(εικ. 219-220)**.[1223] Σάτυρος και νάνος δεν χορεύουν το όκλασμα, ούτε είναι ντυμένοι με ανατολίτικα ενδύματα. Το σώμα εικονίζεται κατενώπιον, ενώ το κεφάλι στρέφεται προς την αυλητρίδα. Τα πόδια αποδίδονται σε διασκελισμό και τα χέρια διάπλατα ανοιχτά. Ο νάνος κρατά στο ένα χέρι τύμπανο, ο σάτυρος οινοχόη.

Η στάση της γκροτέσκας μορφής πάνω στην τράπεζα ή πόδιο του καβιρικού σκύφου είναι τελείως διαφορετική. Είναι σχεδόν όμοια με τον αοιδό μουσικού αγώνα

[1220] ΚΗ Ι, 112 Μ31. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 400. Την άποψη ακολούθησε και ο Mitchell 2009, 261.

[1221] Dasen 1993, 238-239. Η θρησκευτική επιρροή στην τελετή πιθανολογείται ότι ασκήθηκε από τη λατρεία του Σαβαζίου, ενός εκστατικού θεού από τη Φρυγία και τη Θράκη, ο οποίος εξομοιώθηκε με τον Διόνυσο σύμφωνα με μεταγενέστερες πηγές, κυρίως σχόλια πάνω στο έργο του Αριστοφάνη. Η λατρευτική αυτή ταύτιση θεωρήθηκε από την έρευνα του 20ου αι. ότι αποτυπώνεται πάνω σε μία σειρά παραστάσεων, ιδιαίτερα εκείνων με την περιγραφόμενη ανατολικών χαρακτηριστικών τελετή. Τελευταία, ωστόσο, αμφισβητείται. Για την αμφισβήτηση και τις πηγές πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η θεωρία για τον Σαβάζιο-Διόνυσο βλ. Γαρέζου 2012, 343-349 σημ. 48.

[1222] Η κάμψη του κορμού και οι ενωμένες πάνω ή μπροστά από το κεφάλι παλάμες είναι η χαρακτηριστική εικονογράφηση του συγκεκριμένου χορού. Η λέξη *όκλασμα* προέρχεται ετυμολογικά από το ρήμα *οκλάζω*, που σημαίνει στέκομαι σε καθιστή στάση. Η Μαρία-Ξένη Γαρέζου σε μία εικονογραφική επισκόπηση σημείωσε τις μεθοδολογικές δυσκολίες ταύτισης αυτού του χορού με το γνωστό στην αρχαία γραμματεία *όκλασμα.* Θεώρησε προτιμότερη την ονομασία του ως «Περσικόν», διότι δεν αναφέρεται σε μία χειρονομία ή στάση αλλά στον εν γένει χαρακτήρα του χορού. Γαρέζου 2012, 335-364.

[1223] Για το πρώτο με αρ. ευρ. C 408, το δεύτερο με αρ. ευρ. Ι 707 όπως και για το μοτίβο του ανατολίτικου χορού πάνω στην τράπεζα βλ. Dasen 1993, 238-239 πίν. 39.3 και 55.1.

του αττικού ερυθρόμορφου κιονωτό κρατήρα ΚΑ422 της Βασιλείας **(εικ. 221)**.[1224] Εικονίζεται κατά τομήν, όπως η καβιρική μορφή. Είναι και αυτός αγένειος. Το δεξί του χέρι είναι λυγισμένο σηκωμένο προς τα πάνω, ενώ το αριστερό στηρίζεται στη μέση του. Έχει και εκείνος ανοιχτό το στόμα, προφανώς επειδή τραγουδά. Φορά μόνο ιμάτιο. Η γκροτέσκα μορφή είναι γυμνή, ώστε να αναδειχθεί το κακοσχηματισμένο της σώμα. Στην πίσω όψη ένας αυλητής τον συνοδεύει μουσικά. Οι δύο μορφές που περιστοιχίζουν τη γκροτέσκα του καβιρικού σκύφου είναι μία αυλητρίδα και ένας χορευτής που κρατά τύμπανο. Αυλητρίδα και τυμπανίστρια συναπεικονίζονται με την ανατολίτισσα χορεύτρια στον βοιωτικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα 12683 του ΕΑΜ, ο οποίος είναι σύγχρονος με τον καβιρικό σκύφο.[1225] Συνεπώς, η παράσταση συνδυάζει στοιχεία του μουσικού αγώνα και της διονυσιακής αυτής τελετής. Ο αοιδός, τον οποίο χαρακτηρίζει στις καθιερωμένες του εικόνες η λυρικότητα και η κομψότητα, έχει μετατραπεί σε έναν καμπούρη, δύσμορφο άνδρα, που ξεφαντώνει, τραγουδώντας σε κλίμα διονυσιακό.[1226] Το πρόσωπο και η στάση των χεριών του θυμίζουν τον σάτυρο της βοιωτικής ημιμελανόμορφης κύλικας 544 του Ναυπλίου **(Δ4 εικ. 6, 32)**, όπως φάνηκε παραπάνω. Η αναφορά σε μορφή σατύρου υπογραμμίζει την υποτιθέμενη έκσταση των ορχούμενων, η οποία πυροδοτείται από την κρούση του τυμπάνου και τον ήχο του αυλού και υποδηλώνεται μέσα από τον τονισμό της απόληξης του εντέρου τους. Αυτό το κοπρογραφικό στοιχείο, για το οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω, αποτελεί ένα ακόμα κατάλοιπο αρχαϊκών εικόνων κώμου. Το έπιπλο, στο οποίο πατά η μορφή, είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε να δίνει τη διφορούμενη εντύπωση πως πρόκειται για τράπεζα ή και για πόδιο.[1227] Το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών χρησιμοποίησε το μοτίβο του καλαίσθητου αοιδού, το οποίο έντυσε και περιέβαλλε με την έκσταση, την καρικατούρα και την ασχήμια με σκοπό να παράξει ένα χιουμοριστικό κράμα λατρευτικού γλεντιού και μουσικού αγώνα. Ο τελευταίος αποτελούσε στην Αθήνα μέρος εφηβικών διαβατήριων τελετών.[1228] Ίσως το ίδιο να συνέβαινε και στο Καβίριο.

Πάνω σε πόδιο κάθεται μία γάτα, η οποία απολαμβάνει τη μουσική που παίζει

[1224] BAPD 201955.

[1225] Αβρονιδάκη 2007, 27, 32, πίν. 3. BAPD 10934.

[1226] Η εικονογραφία των κωμαστών που τραγουδούν είναι διαφορετική από εκείνη των αοιδών μουσικών αγώνων. Αφενός είναι πολύ σπάνια και αφετέρου ο κωμαστής είναι πιο εκφραστικός στις κινήσεις και στη στάση του σώματός του. Εικονίζεται συνήθως με το κεφάλι προς τα πίσω ή να χειρονομεί έντονα. Smith 2010, 75 σημ. 7. BAPD 10147 και 204069.

[1227] Παρότι διακρίνεται μια κάθετη τρίτη γραμμή, η οποία μπορεί να νοηθεί ως πόδι, παραπλήσια απεικόνιση βάθρου υπάρχει και στον καβιρικό κάνθαρο του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4 εικ. 167)**. Πρόκειται πιθανόν για την απόδοση της τρίτης διάστασης με την τεχνική του περιγράμματος. Καθοριστική είναι η απουσία μιας ακόμα οριζόντιας γραμμής λίγο πιο κάτω από την πρώτη της απεικονιζόμενης κατασκευής. Με αυτή συνήθως εικονίζονται τράπεζες σε αττικές σχετικές διονυσιακές παραστάσεις και σε θραύσμα καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ **(Η49 εικ. 173)**. Εξαίρεση αποτελεί η τράπεζα στην εξής αττική: BAPD 217486.

[1228] Στα Απατούρια, τριήμερη εορτή προς τιμήν του Δία Φρατρίου και της Αθηνάς Φρατρίας, τα γεννηθέντα αγόρια και κορίτσια του προηγούμενου έτους εγγράφονταν στις αττικές φρατρίες, ενώ οι δεκαεξάχρονοι παίδες αναγνωρίζονταν ως έφηβοι. Jeanmaire 1975, 133-146. Στον *Τίμαιο* του Πλάτωνα (21 Β) γίνεται αναφορά για διεξαγωγή μουσικών αγώνων κατά τη διάρκειά της, στην οποία έπρεπε να συμμετέχουν έφηβοι. Bremmer 1990, 138. Για τον Διόνυσο Μελαναιγίδα, τον σχετικό μύθο, τα Απατούρια και τους εφήβους βλ. παραπάνω σημ. 775. Πρβλ. και δύο σχετικούς με τα Ανθεστήρια (λόγω μεγέθους) αττικούς χόες: BAPD 16143, 12328.

ο λυρωδός, που στέκεται μπροστά της στον καβιρικό χου 4878 του Βερολίνου **(Θ2 εικ. 171)**. Ο Van Hoorn θεώρησε πως πρόκειται για μία χιουμοριστική παράσταση στην οποία αντί να πατά στο πόδιο ο άνδρας με τη λύρα, κάθεται η γάτα,[1229] υπονοώντας πως πρόκειται για παρωδία λήξης μουσικού αγώνα, κατά την τελετή της οποίας τη θέση του νικητή παίρνει η γάτα. Αυτήν πρέπει να ψυχαγωγήσει ο λυρωδός. Εικόνες, στις οποίες μουσικός παίζει το όργανό του και ένα ζώο παρακολουθεί, υπάρχουν και στη Βοιωτία. Σε καμία, όμως, το ζώο δεν κάθεται σε πόδιο. Αντίθετα, ο μουσικός κάθεται τις περισσότερες φορές σε κλισμό.[1230] Πρόκειται, επομένως, για μια παρωδιακή παραλλαγή του θέματος.

IV. Η καρναβαλική γλώσσα στη βοιωτική εικονογραφία

Τα στοιχεία διαβατήριων δρωμένων, που ανιχνεύτηκαν παραπάνω στην καβιρική τέχνη, συνυπάρχουν με καρναβαλικές ιδέες. Το χαρακτηριζόμενο ως χονδροειδές χιούμορ της μελανόμορφης σχετικής με κωμαστές αγγειογραφίας της Βοιωτίας από τον Kilinski συντίθεται από θέματα, τα οποία απαντούν και σε άλλες εκφάνσεις της έως και την καβιρική. Τα μεγάλης διάρκειας αυτά μοτίβα ταυτίζονται με εκείνα που ενυπάρχουν στην ονομαζόμενη από τον Μπαχτίν καρναβαλική γλώσσα.[1231]

IV.1. Το ασύδοτο φαγοπότι

Άρρηκτα συνυφασμένη με το ξέφρενο γλεντοκόπι είναι η άκρατη κατανάλωση ποτού και φαγητού. Οι περισσότερες, ωστόσο, παρωδιακές σκηνές στις οποίες η υπέρμετρη πόση και βρώση υπονοούνται δεν αναπτύσσονται σε εύθυμο κλίμα στη Βοιωτία. Απεναντίας, τοποθετούνται σε μία αντίξοη συνθήκη, για αυτό είναι και χιουμοριστικές, συμβολίζοντας παράλληλα τον θρίαμβο της ζωής επί του θανάτου,[1232] αφού το αντίθετο άκρο, η παντελής στέρηση τροφής και πόσης, που είναι πιο ταιριαστή σε δυσχερείς καταστάσεις, οδηγεί αναπόφευκτα στον θάνατο. Το αισιόδοξο μήνυμα προοριζόταν για γλέντι, αφού οι παραστάσεις αυτές κοσμούν συμποτικά αγγεία. Δεν είναι λίγες οι φορές, τέλος, που ενδιαφέρουν οι συνέπειες του υπερβάλλοντος φαγοποτιού, οι οποίες χρωματίζονται από το γελοίο ή το γκροτέσκο.

Ο ναυαγός Οδυσσέας επιπλέει πατώντας σε μία σχεδία αποτελούμενη από δύο οξυπύθμενους αμφορείς στον καβιρικό σκύφο της Οξφόρδης **(Η12 εικ. 194)**. Οι σάτυροι συνήθως εικονίζονται ανεβασμένοι πάνω σε τέτοια χρήσιμα για την

[1229] Van Hoorn 1951, 52.
[1230] Βλ. παραπάνω σελ. 184.
[1231] Kilinski 1990, 44-45. Μπαχτίν 2000 (1929), 196.
[1232] Την ιδέα αυτή απηχούν και οι σωζόμενοι στίχοι του Αρχίλοχου (απόσπ. 11), στους οποίους δηλώνεται κυνικά πως με τον θρήνο, στον οποίο προφανώς καταφεύγουν οι περισσότεροι, δεν λύνονται τα προβλήματα, ενώ γλεντοκοπώντας, τρώγοντας και πίνοντας αυτά δεν χειροτερεύουν κιόλας, ενθαρρύνοντας και τους πικραμένους αντί να κλαίνε μάταια, να γλεντάνε. Hedreen 2006, 299. Το πένθος του θανάτου προτρέπει ο χαροκόπος Ηρακλής να ξεχνιέται, αφού όλοι οι θνητοί κάποια μέρα θα πεθάνουν, συστήνοντας το φαγοπότι (Ευρ. *Άλκ*. 773-801). Για τον ευωχικό θρίαμβο της ζωής επί του θανάτου βλ. Κιουρτσάκης 1985, 99. Μπαχτίν 2017 (1965), 328.

αποθήκευση οίνου αγγεία, όπως στο αττικό πλαστικό αγγείο 654 του Σαράγιεβο των αρχών του 5ου αι. π.Χ.[1233] Να επιπλέουν σε ασκούς πάνω από θάλασσα απεικονίζονται στην ερυθρόμορφη κύλικα S1406 του Λούβρου.[1234] Η θάλασσα αυτή είναι ένας *οίνωπας πόντος*, ο οποίος αντιπροσωπεύει μεταφορικά το περιεχόμενο του αγγείου. Στον καβιρικό σκύφο σχεδόν όλη η κοιλιά του αγγείου, μέσα στην οποία θα υπήρχε κρασί, είναι βαμμένη μαύρη, σηματοδοτώντας τη θάλασσα, τα σπειροειδή κύματα της οποίας αποτελούν τα όριά της.[1235] Με ναυαγό παρομοιάζεται ο πότης, η θάλασσα με το κρασί και το αγγείο με το καράβι σε ποιητικά και αγγειοπλαστικά, αγγειογραφικά έργα.[1236] Αντιπροσωπευτικό προγενέστερο βοιωτικό παράδειγμα αποτελεί ο μελανόμορφος κυάθος του Παρισιού του β' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ, το άνω σώμα του οποίου είναι διαμορφωμένο ως πλοίο με την πλώρη σε σχήμα προσώπου αγριόχοιρου **(Α6)**. Οι δύο όψεις κοσμούνται με θαλάσσιες μυθικές μορφές και ψάρια. Άξια παρατήρησης είναι η επιλογή του χοίρου ως «πλοίου». Ο τελευταίος χαρακτηρίζεται από έντονη λαιμαργία και λαγνεία, ιδιότητες ζωώδεις που απελευθερώνονται πολλές φορές στο συμπόσιο.[1237] Το θέμα της μεταμόρφωσης των συντρόφων του Οδυσσέα σε χοίρους εικονίζεται σε συμποτικά κυρίως αγγεία στην καβιρική και αττική αγγειογραφία.

Στην εσωτερική παράσταση της μελανόμορφης αττικής κύλικας του Μονάχου του Εξηκία, η οποία συνδέεται πολλές φορές με τη σχετική με τον Διόνυσο και την ιστορία της απαγωγής του από τους Τυρρηνικούς πειρατές παράδοση, ο θεός εικονίζεται ως ανακεκλιμένος συμποσιαστής κρατώντας κέρας πόσεως μέσα σε ιχθυόσχημο καράβι. Οι πειρατές θεωρείται πως έχουν μεταμορφωθεί σε δελφίνια κολυμπώντας ακόμα και δεξιά και αριστερά από το κατάρτι του πλοίου, στο οποίο αναπτύσσεται άμπελος. Σε καμπανικό κωδωνόσχημο κρατήρα εικονίζεται ένα εν πλω συμπόσιο **(εικ. 235)**. Σε καράβι που έχει και πάλι σχήμα ψαριού ταξιδεύοντας πάνω από δελφίνια, τρεις στεφανωμένοι επιβάτες περιτριγυρίζονται από συμποσιακά παραφερνάλια, όπως φιάλη, κότταβος και αμφορέας. Τα κουπιά χειρίζεται ένας στεφανωμένος και γενειοφόρος σάτυρος με μαλλωτό χιτώνα. Μέσα σε τεράστιο δίνο που επιπλέει πάνω στη θάλασσα ταξιδεύει ο γερός πότης Ηρακλής, προκειμένου να φτάσει στη νήσο Ερύθεια και να

[1233] BAPD 8611. Lissarrague 1990, 53 εικ. 35.
[1234] BAPD 201118. Lissarrague 1990, 73 εικ. 55. Thompson 2008, 110-112.
[1235] Πρβλ. το εσωτερικό της δίγλωσσης αττικής κύλικας 1843.11-3.29 του Βρετανικού Μουσείου όπου στο μετάλλιο εικονίζεται με την ερυθρόμορφη τεχνική ένας κωμαστής, που κρατά με τα δύο του χέρια οξυπύθμενο αμφορέα. Αυτό περιτρέχει θάλασσα, δελφίνια και καράβια εκτελεσμένα με τη μελανόμορφη τεχνική. Τη θαλάσσια ζώνη του εσωτερικού θα κάλυπτε το κρασί, ενώ τα καράβια θα έμοιαζαν να πλέουν πάνω σε αυτό. Lissarrague 1990, 113-114 εικ. 87. BAPD 202287.
[1236] Maass 1980, 294. Lissarrague 1990, 107-122. Vierneisel και Kaesar 1990, 319-324 (H. B. Siedentopf). Άξιο αναφοράς είναι πως οι λέξεις *σκύφος* και *σκάφος* θεωρούνταν συγγενικές (Αθ. *Δειπν.* 10.101), ενώ κάνθαρος ονομαζόταν ο μέγας λιμήν του Πειραιά. Το σχετικό με τη διττή σημασία του κανθάρου λογοπαίγνιο χρησιμοποίησε και ο Αριστοφάνης *Ειρ.* 143. Το κρασί αναμιγνυόταν πολλές φορές με θαλασσινό νερό (*τεθαλαττωμένος*), ενώ για την ωρίμανσή του βυθιζόταν στη θάλασσα, τεχνική που χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα (*θαλασσίτης*). Daraki 1982, 17. Lada-Richards 1999, 63.
[1237] Brilliant 1995, 165. Στο βοιωτικό πλαστικό αγγείο σε σχήμα χοίρου του Βερολίνο του 6ου αι. π.Χ εικονίζονται δύο παραστάσεις με κωμαστές, ένας εκ των οποίων αυνανίζεται **(Α10 εικ. 114)**.

κλέψει τα βόδια του Γηρυόνη.[1238] Δεν είναι λίγοι οι ερευνητές που θεωρούν πως οι παραστάσεις αυτές έχουν στοιχεία των ανωτέρω μεταφορών.[1239] Ο Διόνυσος είναι ο κατεξοχήν ναυτίλος γλεντζές που προκαλεί στους άλλους μια εν κρανίω τρικυμία, αφού καταναλώσουν την οινώδη θάλασσα που κυβερνά.[1240] Η ζάλη που προκαλεί η φουρτουνιασμένη θάλασσα θυμίζει εκείνη της μέθης. Σαν θαλασσοδαρμένοι αισθάνονται οι πίνοντες, που καταλήγουν να χάνουν το έδαφος, μην μπορώντας να παραμείνουν όρθιοι ή σταθεροί σε ένα σημείο όπως οι ναυαγοί. Οι Τυρρηνοί πειρατές ή ο Οδυσσέας στον καβιρικό σκύφο σχετίζονται, παρεμπιπτόντως, με διαφορετικό τρόπο με τη διονυσιακή λατρεία. Ο τελευταίος αποτελεί, επιπλέον, τον κατεξοχήν ναυαγό, που μυήθηκε σύμφωνα με τη μεταγενέστερη παράδοση στα μυστήρια των Καβείρων της Σαμοθράκης, των προστατών των θαλασσοπόρων.[1241] Έτσι, ο δημοφιλέστερος ναυαγός συναντά τον προεξέχοντα του οίνωπος πόντου, γίνεται ένας μεθοκόπος με κωμαστικό σώμα και συνάμα θαλάσσιος ταξιδευτής προσεγγίζοντας παρωδιακά την εκδοχή του Εξηκία, ταυτόσημος σχεδόν με τον Διόνυσο. Το χαμένο κωμικό έργο *Διόνυσος Ναυαγός* του Αριστοφάνη ή του Αρχίππου επιβεβαιώνει τη συνάφεια.

Η τρίαινα, που κρατά είναι από τη μία το σύμβολο εξουσίας του Ποσειδώνα, του θεού της θάλασσας, και από την άλλη αλιευτικό εργαλείο και πιρούνι για κρέας. Αυτή τον αναβαθμίζει σε *Κύριο της οινώδους θάλασσας*[1242] αλλά και Μέγα Πότη και Φαγά.[1243] Το τεράστιο πιρούνι είναι πιθανόν δηλωτικό της

[1238] BAPD 205336. Lissarrague 1990, 112, 85. Με αυτόν ταυτίζεται ανδρική μορφή που κρατά ρόπαλο και ταξιδεύει σε σχεδία φτιαγμένη από αμφορείς σε αττικούς σφραγιδόλιθους όπως ο Οδυσσέας. ΚΗ Ι, 109 σημ. 3. Thompson 2008, 111 εικ. 3.36-3.45, όπου και άλλες συναφείς εικόνες.

[1239] Για την κύλικα του Εξηκία: BAPD 310403. Daraki 1982. Lissarrague 1990, 120-122 εικ. 94. Vierneisel και Kaesar 1990, 319-320 εικ. 55 (H. B. Siedentopf). Hedreen 1922, 67-68. Lada-Richards 1999, 134-137 εικ. 3.8. Isler- Kerényi 2007,180-187 εικ. 104-107. Η παράδοση σώζεται από τον έβδομο Ομ. Ύμν. Διον. Για τον καμπανικό κρατήρα, που χρονολογείται στα μέσα του 4ου αι. π.Χ και φυλάσσεται στην Εθνική Γκαλερί της Victoria στη Μελβούρνη με αρ. ευρ. D27-1979: Trendall 1967, 246 αρ. κατ. 139. Lada-Richards 1999, 135 σημ. 23.

[1240] Προσωνύμια του Διονύσου όπως Πελάγιος και Αλιεύς αποδεικνύουν τη σχέση του με τη θάλασσα. Daraki 1982, 6-7. Lada-Richards 1999, 63-64.

[1241] Βλ. παραπάνω σημ. 987.

[1242] Στον Διόνυσο αποδίδεται ο τίτλος «Κύριος τῆς ὑγρᾶς φύσεως» από τον Πλούταρχο, *Περὶ Ἴσιδος καὶ Ὀσίριδος*, 34. Daraki 1982, 7.

[1243] Για την τρίαινα βλ. Αισχ, *Έπτὰ ἐπὶ Θήβας*, 131. Burkert 1993 (1985), 295. Burkert 2011 (1972), 183 σημ. 30. Με τρίαινα ψαρεύει ένας έρωτας σε κατωιταλιώτικο ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα ιδιωτικής συλλογής. Schauenburg 2002, 71, 190, 220 εικ. 151a πίν. VII. Τρίαινα κρατούν και άλλα θαλάσσια πλάσματα όπως ο Νηρέας και οι Τρίτωνες, ενώ και ο Δίας εικονίζεται ενίοτε έχοντάς τη ως σκήπτρο βλ για παράδειγμα BAPD 14700. Mylonopoulos 2010, 189-190. Η αμφισημία της τρίαινας και το υποβόσκον φαγοποτικό νοούμενο εικονίζονται σε ένα παρωδιακό αττικό έργο του Μύσωνος, στην ερυθρόμορφη πελίκη 8762 του Μονάχου. BAPD 275132. Vierneisel και Kaesar 1990, 312 (R. Senff). Giuliani 2013, 189-191. Στην α' όψη ο Ηρακλής καταστρέφει τον οίκο του Νηρέα, έχοντας αφήσει το ρόπαλό του και κρατώντας αντ' αυτού τρίαινα. Τα μόνα αντικείμενα του είναι συμποτικά αγγεία (κύλικα, οινοχόη, αμφορέας), ενώ το πάτωμα είναι πλημμυρισμένο. Ο τόπος που διαδραματίζεται το επεισόδιο είναι προφανώς ενάλιος, αφού ο Νηρέας είναι μια παλαιά θεότητα της θάλασσας. Στην πίσω όψη μια Νηρηίδα σαν αγανακτισμένη νοικοκυρά, έτοιμη να επιτεθεί στον επιδρομέα κρατά ένα μακρόστενο ύπερο. Το κουζινικό εργαλείο που χρησιμοποιείται ως όπλο, η απειλητική στάση της Νηρηίδας έναντι της ήρεμης του Ηρακλή, που εικονίζεται όπως αν θα καθάριζε τους στάβλους του Αυγεία, το πεταμένο του ρόπαλο αλλά και τα θαλάσσια ύδατα, που θα μπορούσαν να ήταν κρασί χυμένο από τα συμποτικά αγγεία, συνθέτουν μια έντονα καρναβαλική εικόνα. Ο Ηρακλής κρατά ανάποδα το θαλάσσιο σύμβολο, το οποίο σε συνάρτηση με τα αγγεία και το ύπερο της

ποσότητας φαγητού που πρόκειται να καταναλωθεί, αντίστοιχη της θάλασσας/οίνου. Αν στην πρώτη όψη του ίδιου αγγείου, στην οποία εικονίζεται η νίκη του Οδυσσέα επί του δόλιου σχεδίου της Κίρκης να τον φαρμακώσει με τον κυκεώνα-κρασί, αναδεικνύεται ως «Ήρωας του κρασιού»,[1244] ο οποίος δεν επηρεάζεται από τη βαρεία οινοποσία, σε αυτήν εξισώνεται με θεό. Είναι ικανός όχι απλώς να πιει μια λελογισμένη αλλά δυνατή ποσότητα κρασιού, αλλά ένα απέραντο πέλαγος. Η χιουμοριστική αυτή μεταφορά ανατρέπει την καθιερωμένη εικόνα του ναυαγού Οδυσσέα, όπως είναι γνωστή από το ομηρικό έπος αλλά και από την αττική μελανόμορφη αγγειογραφία.[1245] Θίγει, συν τοις άλλοις, την κωμική του πλευρά, όπως αυτή παρωδείται από κωμωδιογράφους του 4ου αι. π.Χ,[1246] στην οποία υπογραμμίζεται η λαιμαργία του. Όπλο των Σειρήνων για την πλάνη του ήταν οι ψαλμοί για βροχές φάβας, ψωμένιο χαλάζι και ποτάμια κρεατόσουπας. Σε άλλη κωμική περίπτωση, αντί να πιει το νερωμένο το κρασί που του προσφέρει η Κίρκη απαιτεί να το πιει σχεδόν άκρατο. Η θάλασσα-κρασί είναι μοτίβο εναρμονισμένο με την ουτοπική *Καλοφαγαδοχώρα*, όπως την ονομάζει ο Κωνσταντάκος, της παραμυθοκωμωδίας του 5ου αι. π.Χ και έχει προδήλως παραμυθικό υπόστρωμα. Είναι, επιπλέον, σύμφωνο και με τον κόσμο του Διονύσου.[1247]

Στο ίδιο καρναβαλικό πνεύμα είναι ερυθρόμορφη παράσταση ενός απουλικού ερυθρόμορφου δίνου του β' μισού του 4ου αι. π.Χ με έναν ευτραφή σάτυρο που κάθεται με ακροβατικό, κατά τον Schauenburg, τρόπο πάνω σε ημίονο, στηριζόμενος με το λυγισμένο του γόνατο πάνω στη ράχη του ζώου ως κεντρική μορφή **(εικ. 226)**.[1248] Η σε ευρύ διασκελισμό στάση του Οδυσσέα με το ένα πόδι

πίσω όψης παραπέμπει στο φαγητό και το ποτό. Η οπλισμένη με ύπερο γυναίκα ανακαλεί νεότερες χιουμοριστικές εικόνες, στις οποίες η θυμωμένη νοικοκυρά κυνηγά τον άνδρα της με τον πλάστη με σκοπό να τον χτυπήσει, όπως παρατήρησε ο Giuliani. Ο Senff θεώρησε πως ο Ηρακλής απεικονίζεται έμμεσα ως μονοποσιαστής και χαρακτήρισε τη Νηρηίδα θαρραλέα νοικοκυρά. Η διεξαγόμενη μάχη με όπλα, που είναι εργαλεία χρησιμοποιούμενα στην εξεύρεση και παρασκευή της τροφής, αποτελούσε ένα έθιμο των μεσαιωνικών καρναβαλικών εορτών, οι μετέχοντες των οποίων ήταν οπλισμένοι με λαβίδες, σούβλες, κατσαρόλες και τσιμπίδες. Μπαχτίν 2017 (1965), 213. Οι αντιηρωικές ιδιότητες του Ηρακλή σατιρίζονται και σε αυτήν την περίπτωση, όπως η αγάπη του για το ποτό. Η συνολική εικόνα θυμίζει αντίστοιχες κωμικές που λάμβαναν χώρα σε πανδοχεία, όπως εκείνη των *Βατράχων* (549-589) στην οποία ο Ηρακλής κατέκλεψε κάποτε ένα τρώγοντας και πίνοντας σαν βάρβαρος. Μία από τις δύο ιδιοκτήτριες απειλεί τον μεταμφιεσμένο σε Ηρακλή Διόνυσο να του συντρίψει τους τραπεζίτες με κοτρόνα, επειδή ο Βοιωτός ήρωας της μάσησε στο παρελθόν όλη την πραμάτεια. Ο Ηρακλής πρόκειται να ξυλοκοπηθεί αντί να ξυλοκοπήσει. Αυτό θα συμβεί όχι από ένα υπερδύναμο τέρας, που συνήθως νικά ο Ηρακλής, αλλά από μία γυναίκα. Το στοιχείο της αντιστροφής είναι, επίσης, χιουμοριστικό. Πρβλ. την παράσταση ενός αττικού ερυθρόμορφου χου του Hambourg, στην οποία ένας νέος κρατά ύπερο, το οποίο μάλλον θα χρησιμοποιήσει αν δεν φύγει ο γάιδαρος από το αλώνι του, που τρώει τα σπαρτά, όπως μαρτυρά η χιουμοριστική επιγραφή που φέρει το αγγείο. Το γαϊδούρι είναι γνωστό για τους αχρείους τρόπους του και στην αρχαία σκέψη και αγγειογραφία αλλά και για τη σχέση του με το κρασί -όπως ο Ηρακλής- και τον Διόνυσο. BAPD 3649. Hoffmann 1983, 63 εικ. 9.

[1244] Έτσι θεωρεί ο Wannagat 1999, 19 πως λειτουργεί σε σχετική αττική μελανόμορφη παράσταση.

[1245] Ομ. *Οδ.* 12. 407-453. Το χαρακτηριστικό κοραλοκόκκινο χρώμα του βάθους της παράστασης του Εξηκία ανακαλεί τον *οίνοπα πόντο*, στον οποίο πέφτουν οι πειρατές στον ομηρικό ύμνο του Διονύσου (στιχ. 7). Ο παρωδιακός χαρακτήρας του ναυαγίου της παράστασης του καβιρικού σκύφου είναι προφανής σε σύγκριση με τη μελανόμορφη αττική εκδοχή του. BAPD 19174.

[1246] Νικοφ. *Σειρήνες*, απ. 21, Θεόπ. *Σειρήνες*, απ. 51. Έφιππ. *Κίρκη*, απ. 11. Κωνσταντάκος 2014, 75

[1247] Ευρ. *Βάκχ.* 705-711. Κωνσταντάκος 2017, 11-14. Konstantakos 2021, 119-121.

[1248] Schauenburg 1993, 243 εικ. 50.

να πατά τον έναν αμφορέα και το άλλο τον δεύτερο και μάλιστα πάνω στη θάλασσα προκαλεί την ίδια αίσθηση ανασφάλειας, θυμίζοντας ακροβατικά κόλπα ισορροπίας. Αυτήν επιτείνει ο αέρας που παράγει με το φύσημά του ο Βορέας, που το πρόσωπό του εικονίζεται στα δεξιά της παράστασης και ο οποίος δίνει παρ' όλα αυτά στον ναυαγό ώθηση να ταξιδέψει ταχύτερα. Ο σάτυρος κρατά στο δεξί χέρι με θριαμβευτικό σχεδόν τρόπο οβελό με κρέας και στο άλλο έναν μεγάλο σκύφο, σαν ένδοξος ιππέας που υψώνει με το δεξί του χέρι δόρυ και στο άλλο κρατά την ασπίδα. Το βάδισμα του μουλαριού φαίνεται να ενθαρρύνει ο ευρισκόμενος πίσω του κωμαστής. Το πάντρεμα θεϊκών ή ηρωικών ιδεών με την εξύμνηση των κατώτερων αναγκών, του υψηλού και του χαμηλού δηλαδή, δια της χρήσης διττής ανάγνωσης συμβόλων, σε συνδυασμό με την απεικόνιση του γκροτέσκου σώματος καθιστούν την εικόνα του καβιρικού σκύφου της Οξφόρδης την πιο καρναβαλική από τις μέχρι σήμερα γνωστές αρχαίες.[1249]

Με πολεμική διάθεση κρατώντας ως φαιδρό όπλο έναν ψεύτικο μακρύ σαν δόρυ φαλλό εικονίζεται ένας σάτυρος στη μία όψη του ερυθρόμορφου σκύφου του Ζ. του Βρύγου του μουσείου των Θηβών εναντίον ενός ένοπλου Σκύθη της άλλης **(Ζ2 εικ. 227)**. Οι δύο πλευρές αποτελούν ουσιαστικά μια ενιαία παράσταση χωρισμένη στα δύο. Ο ντυμένος με δορά δεμένη στον λαιμό, που καλύπτει το αριστερό του χέρι, ιθυφαλλικός σάτυρος αντιπαρατίθεται με έναν βάρβαρο πελταστή, ο οποίος εικονίζεται με αντίστοιχη εξάρτυση σε παρόμοια στάση. Το όπλο-φαλλός αντιστοιχεί στο δόρυ που κρατά ο Σκύθης αλλά το παρωδιακό του συμπλήρωμα είναι η πέλτη, την οποία διακρίνει το ζωγραφισμένο χαμογελαστό αστείο πρόσωπο, που λειτουργεί ως γελοίο επίσημα. Η δορά του σατύρου, συμφωνεί με το κοντό περίζωμα και τον σκυθικό σκούφο του πελταστή, που είναι επίσης φτιαγμένα από δέρμα ζώου, όπως συνάγεται από τα στιγμωτά, γραμμικά, καρδιόσχημα κ.ά μοτίβα που φέρουν. Ίδιες είναι και οι δερμάτινές τους εμβάδες. Η αντιπαραβολή και η παρόλα αυτά ομοιότητα μαρτυρά τη συγγένειά τους, η οποία έγκειται όχι μόνο στην άξεστη εμφάνιση, ίσως και στην ανατολική καταγωγή, αλλά κυρίως στην τάση προς την άκρατη οινοποσία.[1250] Ο σάτυρος μετατρέπεται σε πολεμιστή του είδους, όμως, που του αρμόζει, έναν ηδυπαθή δηλαδή (ιθυφαλλία, δόρυ-φαλλός), προκειμένου να αναμετρηθεί με τον άλλο εκπρόσωπο της βαρείας οινοποσίας, που είχε στην πραγματικότητα αυτήν την ιδιότητα. Ο Ζ. του Βρύγου ταυτίζει τον σάτυρο με τον Σκύθη, για να δείξει πως αμφότεροι αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, αξιοποιώντας και παραλλάσσοντας ένα προσφιλές

[1249] Εντυπωσιακό είναι πως και ο αναγεννησιακός ζωγράφος του 16ου αι. Pieter Bruegel, χρησιμοποιεί παραπλήσια μοτίβα στο κορυφαίο ζωγραφικό του έργο «Η μάχη μεταξύ του Καρνάβαλου και της Σαρακοστής» **(εικ. 286)**, που φυλάσσεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης με αρ. ευρ. XAM634. Le Goff 2005, 111, 116-117. Eco 2007, 148. Μουτζάλη 2009, εικ. 1 και 8. Για αυτό θα γίνει λόγος παρακάτω στο τελευταίο μέρος της διατριβής. Εξίσου αξιοσημείωτη είναι η σύγκλιση ως προς την εικόνα και τα σημεία του πιθανά εμπνευσμένου από την αλληγορία *Stultifera Navis*, Πλοίο των Τρελών, του ουμανιστή Sebastian Brant του 15ου αι. ομώνυμου πίνακα του Hieronymus Bosch με την κύλικα του Εξηκία και το εν πλω συμπόσιο του καμπανικού κρατήρα. Ο πίνακας φυλάσσεται στο Λούβρο με αρ. ευρ. RF 2218. Για την αλληγορία βλ. Gruia 2008, 131.

[1250] Οι Σκύθες είχαν στην αρχαιότητα τη φήμη του μέθυσου, για αυτό το ρήμα *σκυθίζω* σήμαινε μεθάω, ενώ η λέξη *σκύφος*, εικάζεται πως μπορεί να προέρχεται ως παραφθορά από τη λέξη *σκύθος*, που παραπέμπει βεβαίως στους Σκύθες. Αναλυτικότερα: Αθ. *Δειπν.* 11.101. Βλ. και σημ. 1476.

θέμα του σατυρικού δράματος, τον σάτυρο πελταστή.[1251] Το περιεχόμενο του σκύφου συνιστά πιθανότατα την αιτία διεξαγωγής αυτής της παρωδιακής αλλά ισοβαρούς μονομαχίας, από την έκβαση της οποίας θα κριθεί ο δεινότερος πότης.

Η διαβόητη από την κωμική κυρίως αρχαία ποίηση επική πείνα του Ηρακλή διακωμωδείται στην α' όψη του ερυθρόμορφου καβιρικού σκύφου του Βερολίνου **(Ε9 εικ. 228)**. Ο Ηρακλής ο οποίος επιθυμεί συνήθως να φάει τεράστιες ποσότητες φαγητού και να πιει άλλο τόσο κρασί, βρίσκεται στην έτοιμη προς γεύμα θέση του γέρου βασιλιά Φινέα. Η παρέκκλιση αυτή από την κλασική εικονογραφική φόρμα στοχεύει στο να τονίσει πως ο αδηφάγος Ηρακλής δεν τρώει και πίνει μόνο ό,τι προορίζεται για αυτόν, αλλά τα πάντα, ακόμα και το φαγητό και το ποτό ενός ανήμπορου και τυφλού ηλικιωμένου. Η κοινωνικά ανώτατη ιδιότητα του τελευταίου, ωστόσο, υποδηλώνει πως το γεύμα θα ήταν αντάξιο αυτής και επομένως βασιλικό, πλουσιοπάροχο, ικανό δηλαδή να γεμίσει το ακόρεστο στομάχι του Ηρακλή. Η τάση του για ανεξέλεγκτη γαστριμαργία είναι τέτοια που λαμβάνει τις διαστάσεις ενός έπους, ενταγμένη σε επεισόδιο στο οποίο υπονοείται μία προσεχής θηριοκτονία. Αναμφίβολα, ο ήρωας έχει τις σωματικές δυνάμεις και τις αναγκαίες πρωτόγονες παρορμήσεις να σκοτώσει την Άρπυια, που επιδιώκει να του κλέψει το φαΐ.[1252] Το υψωμένο με το δεξί χέρι ρόπαλο προμηνύει τον θάνατό της, αν αυτή δεν φοβηθεί και υποχωρήσει. Το επικό της σκηνής υπογραμμίζει η πίσω όψη του αγγείου, στην οποία εικονίζεται ένας ήρωας, μάλλον ο Οδυσσέας, να τοξεύει τη Σκύλλα.[1253] Συνιστά παράλληλα μια παρωδιακή αντίθεση, που καθιστά στο σύνολό του το έργο μια δισώματη αλλά ενιαία καρναβαλική εικόνα, αφού στη μία όψη εξαίρονται τα ηρωικά χαρακτηριστικά του Οδυσσέα και στην άλλη τα αντιηρωικά του Ηρακλή.[1254] Τα υψηλά νοήματα του ηρωισμού ενοποιούνται με τα χαμηλά της λαιμαργίας.[1255]

Συγγενικά είναι τα πάθη του Πολύφημου Κύκλωπα, του οποίου η λαιμαργία υπερβαίνει τα όρια του έπους, περνώντας στη σφαίρα του γκροτέσκου. Η θηριώδης πείνα του και οι αηδιαστικές κανιβαλικές του πράξεις, που είναι γνωστές ήδη από τις ομηρικές αφηγήσεις, προκαλούσαν αποστροφή, αποτελώντας ταυτόχρονα

[1251] Hedreen 1992, 109-110. Ο σάτυρος πελταστής θεωρείται σχετικός με τη γιγαντομαχία, ως αστείος πολεμιστής στο πλευρό του Διονύσου. Εμφανίζεται στην αττική αγγειογραφία στο τέλος του 6ου αι. π.Χ. Καρούζου 1972. Βλ. και Steinhart 2004, 116-117, ο οποίος τους βλέπει ως χορευτές κατά τα επινίκια της Γιγαντομαχίας μιμούμενους τους πυρριχιστές των Παναθηναίων. Γενικά: Heinemann 2016, 367-373. Χορός σάτυρων πελταστών παρουσία αυλητή με μακρύ χιτώνα εικονίζεται στη μία όψη της αττικής ερυθρόμορφης κύλικας **(Ζ1)**, που βρέθηκε στο Λειβήθριο άντρο του Ελικώνα Βοιωτίας.

[1252] Για τις εκρήξεις θυμού του, που οφείλονται στην παρεμπόδιση του δείπνου του και φτάνουν μέχρι τον φόνο βλ. σημ. 840.

[1253] Για την ταύτιση με τον Οδυσσέα: Αβρονιδάκη 2007, 126-131. Ο Ηρακλής και ο Οδυσσέας θεωρούνται «οι *κατεξοχήν τερατομάχοι ήρωες της ελληνικής μυθολογίας*». Κωνσταντάκος 2022, 113-114. Παρόμοια αντιπαραβολή πολέμου-φαγητού υπάρχει και στην Παλαιά Κωμωδία Αριστ. *Ἀχαρ.* 284, 1193 κ.ε ως συστατικό του σπουδαίου-γελοίου. Γεωργούση 2015, 104-105, 113-115.

[1254] Η στομφώδης για την αισχρολογική φύση της κωμωδίας γλώσσα ή το μέτρο (δακτυλικό εξάμετρο) της επικής ποίησης χρησιμοποιείται πολλές φορές από τον Αριστοφάνη. Η αντίθεση αυτή θεωρήθηκε καρναβαλική από τον Platter 2006, 108-142.

[1255] Πρβλ. τον γελοίο συνδυασμό του υψηλού της γνώσης και των επιστήμων με το χαμηλό γκροτέσκων περιγραφών. Αριστ. *Νεφ.* 155-194.

αντικείμενο παρωδίας.[1256] Ένα τέτοιο παράδειγμα, που είναι πιθανόν εμπνευσμένο από κωμωδίες του Σικελιώτη Επίχαρμου *Κύκλωψ*, του Κρατίνου *Οδυσσής* ή το σατυρικό δράμα του Ευριπίδη *Κύκλωψ* είτε άλλο μεταγενέστερο κωμικό έργο επηρεασμένο από αυτά, είναι η παράσταση του καμπανικού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα ιδιωτικής συλλογής του 350-325 π.Χ **(εικ. 229)**.[1257] Σε αυτήν ο Κύκλωπας σαν κωμαστής με μεγάλη κοιλιά, κρεμασμένο φαλλό και δύσμορφο πρόσωπο, έχει περάσει σε δύο οβελούς δύο συντρόφους του Οδυσσέα και τους ψήνει στα κάρβουνα πριν τους καταναλώσει. Από άξεστος ωμοφάγος γίνεται έτσι ένας κωμαστικός αρχιμάγειρας.[1258] Παραμένει, όμως, πάντα ένας κανίβαλος. Η τάχα εκπολιτισμένη συμπεριφορά του Κύκλωπα, υπεισερχόμενη στον κωμαστικό κόσμο, όπου βασιλεύει η ασυδοσία, υποβάλλει το γέλιο. Στις κωμωδίες του Επίχαρμου και του Κρατίνου παρουσιάζεται, μάλιστα, ως εμβριθής γνώστης της μαγειρικής τέχνης, αφού πρόκειται να μαγειρέψει και να ψήσει τους συντρόφους του Οδυσσέα επιδεξίως με διάφορους τρόπους και συνοδευτικά. Όπως εξηγεί ο Κωνσταντάκος, η φρίκη του κανιβαλικού γεύματος μετατρέπεται στην κωμωδία σε επιτήδευση με σκοπό το κριτικό σχόλιο για τη λαιμαργία των Αθηναίων αριστοκρατών, που είναι κρυμμένη κάτω από τη δήθεν γνώση τους περί της υψηλής γαστρονομίας.

Ο χιουμοριστικά μασκαρεμένος αυτός πρωτογονισμός ανακαλεί την κατασπάραξη του γερανού από πυγμαίο στους καβιρικούς σκύφους 10530 του ΕΑΜ και 3159 του Βερολίνου **(Η20, Η19 εικ. 78, 154)**, ο οποίος εκτελεί μεν το καθήκον του ως ικανός μαχητής, διότι σκοτώνει τον απειλητικό για τη σοδειά της φυλής του πετούμενο εχθρό, γεύεται παράλληλα το λουκούλλειο για τους αρχαίους έδεσμα, το οποίο δαγκώνει, όμως, ζωντανό και άψητο. Οι σούβλες και το κωμαστικό σώμα στην παράσταση με τον Κύκλωπα φέρνουν στο νου και την εικόνα του Οδυσσέα με την τρίαινα και εν δυνάμει οβελό στο δεξί του χέρι στον καβιρικό σκύφο της Οξφόρδης **(Η19 εικ. 226)**. Τα δύο πήλινα ειδώλια του Πολύφημου τον εικονίζουν στον τύπο του ανακεκλιμένου συμποσιαστή και σε εκείνον του καθισμένου οκλαδόν πότη με κρεμασμένο φαλλό και τεράστια κοιλιά, όπως στον καμπανικό κρατήρα, με το αγγείο πόσεως στο ένα χέρι, πάντα ως λάτρη της οινοποσίας **(ΙΓ27, ΙΓ26 εικ. 192-193)**.

Η ησιόδεια απόδοση της ιδιότητας του μεταλλουργού στους Κύκλωπες και η αγάπη για το πολύ κρασί του Πολύφημου,[1259] συνάδει με την ιδιότητα των

[1256] Κωνσταντάκος 2019α, 1-3.

[1257] Για το αγγείο: Schauenburg 2002, 75-76, 200, εικ. 171a-b. Aguirre και Buxton 2020, 84 αρ. κατ. 28 εικ. 4.2. Για τις κωμωδίες και το σατυρικό δράμα: Κρατ. *Οδυσσ*. απ. 150. Κωνσταντάκος 2019α, 2-3. Κωνσταντάκος 2019β, 5. Κωνσταντάκος 2022, 115-117. Ευρ. *Κύκλ.* 241-249, 302-303, 382-404.

[1258] Είναι χαρακτηριστικό πως αποκαλείται «μάγειρας του Κάτω Κόσμου» (*Ἅιδου μαγείρωι*) στο έργο του Ευριπίδη (στιχ. 397). Πρβλ. τον Εωσφόρο σε έργα του Μεσαίωνα, στα οποία τρώει τις ψυχές των αμαρτωλών, ενώ ο ίδιος ψήνεται σε σχάρα. Άλλοτε έχει για πρωινό φρικασέ έναν λοχία ή κατηγοριοποιεί τις διάφορες ψυχές, τις οποίες ενίοτε μαγειρεύει, σε κατάλληλες για πρόγευμα, γεύμα, δείπνο κ.ά. Μπαχτίν 2017 (1965), 452.

[1259] Η αδυναμία του στο κρασί σατιρίζεται στην κωμωδία του Κρατίνου *Οδύσσης*, απ. 150, όπου ο Κύκλωπας έχει γνώσεις επί του καλού οίνου, εκτιμώντας την ποιότητα της συγκομιδής του κρασιού που του προσφέρει ο Οδυσσέας. Κωνσταντάκος 2022, 116. Για τη σχέση με τους μεταλλουργούς βλ. σελ. 221.

Καβείρων και τα οινοποτικά δρώμενα του Καβιρίου, όπως αυτά συμπεραίνονται από τους εκεί ευρεθέντες καβιρικούς σκύφους. Με την άφθονη οινοποσία σχετίζονται και οι Κάβειροι της Λήμνου, γιοι ή εγγονοί του θεού της μεταλλουργίας, Ηφαίστου, στο αποσπασματικά σωζόμενο έργο του Αισχύλου *Κάβειροι*.[1260] Ο Burkert βλέπει πίσω από τον μύθο της επιστροφής του Ηφαίστου, στην οποία ο θεός της μεταλλουργίας σχετίζεται με εκείνον του κρασιού, εορτές των συντεχνιών των μεταλλουργών.[1261] Ο Φερεκράτης στην κωμωδία του *Μεταλλής* συνδέει τους μεταλλωρύχους με το ουτοπικά πλούσιο φαγοπότι, όπου το ανθόσμιο κρασί αντλείται με χωνί.[1262]

Στον μελανόμορφο σκύφο του τάφου 18 της Ριτσώνας τέσσερεις γκροτέσκοι κατά τον Ure μεταλλουργοί εκατέρωθεν ενός μεγάλου και αναδύοντος φλόγες πυραύνου, του οποίου εικονίζεται μόνο το πάνω μέρος του σώματος, κρατούν άσπρα, άμορφα αντικείμενα, μάλλον κράματα μετάλλου. Στη β' όψη, που είναι σχεδόν ίδια με την α', οι δύο άνδρες, που εικονίζονται πάνω από το πύραυνο, θεωρήθηκε πως επιχειρούν να ενισχύσουν τη φωτιά **(Β3 εικ. 2)**. Ενδιαφέρον είναι ότι οι κινήσεις των δύο από αριστερά μεταλλουργών μοιάζουν με ανάλογες χορευόντων κωμαστών. Η ομοιότητα με εκείνον της κύλικας του Göttingen σημειώθηκε παραπάνω **(εικ. 3)**. Η στάση του στεκόμενου αριστερά από το πελώριο πύραυνο είναι παραπλήσια με τον κωμαστή που χορεύει πάνω από κλειστό αγγείο στον καβιρικό χου 57 του Μονάχου **(Θ4 εικ. 49, 91)**. Σχεδόν ίδια είναι και με τον δεύτερο από δεξιά κωμαστή του βοιωτικού ημιμελανόμορφου σκύφου Α 2189 των Βρυξελλών.[1263] Η συγγένεια ισχυροποιεί περαιτέρω την απόδοση του σκύφου σε βοιωτικό εργαστήριο, καθιστά παράλληλα την εικόνα αμφίσημη. Οι χορεύοντες γύρω από το πάνω μέρος ενός πυραύνου, που θυμίζει τεράστιο δίνο,[1264] όπως εκείνον μέσα στον οποίο ταξιδεύει ο οινομανής Ηρακλής στη σύγχρονη αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία, μεταλλουργοί, μπορεί να συνθέτουν μία παράσταση με οινοποτικά υπονοούμενα, δεδομένου ότι αυτή κοσμεί σκύφο, αγγείο πόσεως δηλαδή.[1265] Το υπερμέγεθες πύραυνο υποδηλώνει έναν τεραστίων διαστάσεων δίνο, μέσα στον οποίο *κεράννυται* το νερό με το κρασί, όπως το μεταλλευτικό κράμα, που αποτελείται από δύο στοιχεία και κρατούν στα χέρια τους οι πότες-μεταλλουργοί, για το ρίξουν στο πύραυνο.[1266] Ο ζωγράφος προσφέρει μια

[1260] Αισχ. αποσπ. 47-49. Αθ. *Δειπν.* 10.33. Στο Καβείριο της Λήμνου η οινοποσία αποτελούσε σημαντικό μέρος των λατρευτικών τελετουργιών, όπως υποδεικνύουν τα πολυάριθμα αγγεία πόσεως που χρονολογούνται από την αρχαϊκή εποχή που βρέθηκαν εκεί. Το ίδιο ισχύει και για το Καβείριο της Σαμοθράκης. Burkert 1993 (1985), 571-572. Bremmer 2014, 40-41, 45.

[1261] Αυτόθι, 572.

[1262] Αθ. *Δειπν.* 6.96. Κωνσταντάκος 2017, 13. Konstantakos 2021, 120.

[1263] CVA Brussels 3, Belgium 3, (Mayence και Verhoogen 1949), III G, 4 πίν. 4.6. BAPD 352290.

[1264] Υπενθυμίζεται πως η παράσταση αποτελεί μάλλον παρωδία εκείνης του μελανόμορφου σκύφου του τάφου 16 της Ριτσώνας. Σε αυτήν αντί για ανοιχτό πύραυνο υπάρχει στο κέντρο φωτιά. Η παραλλαγή αυτή εξυπηρετεί προδήλως χιουμοριστικούς σκοπούς.

[1265] Πρβλ. τον τεράστιο πίθο, του οποίου εικονίζεται μόνο το πάνω μέρος του σώματος όπως και του πυραύνου του βοιωτικού σκύφου, σε αττικές μελανόμορφες διονυσιακές παραστάσεις. Lissarrague 1990, 15-18 εικ. 5 και 7. BAPD 340815, 4248 και 340841.

[1266] Οινοποτικές συνυποδηλώσεις έχει και ένας κορινθιακός πήλινος πίνακας από τα Πεντεσκούφια του 6ου αι. π.Χ, στον οποίο ένας χειρώνακτας, μάλλον αγγειοπλάστης, έχει ένα χωλό πόδι σαν τον Ήφαιστο αλλά και πολλούς κωμαστές της μελανόμορφης αγγειογραφίας, οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε,

ευφάνταστη χιουμοριστική μεταφορά ή οπτικό παίγνιο της δισημίας της *κράσης,* που μπορεί να αναφέρεται στην ανάμειξη υγρών (κεκραμένος οίνος) ή των μετάλλων (κράμα), κάνοντας παράλληλα λόγο και στη γνωστή από τον μύθο σχέση των μεταλλουργών με το κρασί. Η ατελείωτη ποσότητά του, που θα χωρούσε σε αυτόν τον δίνο-πύραυνο, πυροδοτεί την άσβεστη δίψα για άκρατη οινοποσία και γλέντι.[1267]

Παρόμοιο είναι το είδος του χιούμορ της ερυθρόμορφης οινοχόης της Πέλλας. Με δεδομένο πως το σχήμα της, τύπος 9, είναι συνδεδεμένο στην αρχαία εικονογραφία με το συμπόσιο είτε ως απλό αγγείο που περιέχει κρασί είτε ως ουροδοχείο κωμαστών και σατύρων, η παράσταση είναι πολύ πιθανόν να αναφέρεται υπόρρητα στην οινοποσία. Η στάση και η σωματοδομή των γριών (ιδίως της δεξιάς) μοιάζει με σύγχρονες καβιρικές ορχούμενες μορφές.[1268] Η δεξιά γριά, μάλιστα, παίρνει τη θέση της δεξιάς κωμαστικής μορφής του κανθάρου 17432 του ΕΑΜ **(Ι3 εικ. 93β)**, με την παράσταση του οποίου σημειώθηκαν ομοιότητες ως προς τη φόρμα και τη διάταξη με εκείνη της Πέλλας. Το τράβηγμα του δεμένου φαλλού παραπέμπει σε βοιωτικές αρχαϊκές κωμαστικές εικόνες, όπως έγινε φανερό στο κεφάλαιο, όπου αναλύεται το εν λόγω αγγείο. Η πιθανή αυτοαναφορά ή αυτοσάτιρα του ζωγράφου -στην περίπτωση της οινοχόης υπαινικτική μέσω της απεικόνισης της «ερωμένης του» βάσει του χωρίου του Αριστοφάνη γριάς- αποτελεί φαινόμενο που απαντάται στη μελανόμορφη κωμαστική αγγειογραφία της Βοιωτίας **(Α13 εικ. 249)**. Το πηγάδι στην αττική ερυθρόμορφη πελίκη του Χάρβαρντ του Ζ. του Γήρατος (480-470 π.Χ) περιέχει πιθανότατα κρασί, όπως έμμεσα δηλώνεται από τους αμφορείς αντί για υδρίες που μεταφέρει ο γνωστός για την οινοφιλία του Ηρακλής και την παρουσία του σατύρου.[1269] Ο κάδος πάνω από το πηγάδι της οινοχόης της Πέλλας, είναι, επιπλέον ένα σκεύος, που χρησιμοποιούταν για τη μεταφορά/άντληση νερού αλλά και κρασιού ή τη μείξη τους στο συμπόσιο, κατάλληλος δηλαδή για την επιθυμητή αυτή αμφισημία. Το εικονιζόμενο είναι μάλλον καδίσκος (situla) και όχι ένας απλός κάδος.[1270] Η Πραξαγόρα των *Εκκλησιαζουσών* του Αριστοφάνη, έργο από το

θεωρούνται γελοίοι μιμητές του. Η αναφορά στον Ήφαιστο, το επάγγελμα του χειρώνακτα και το δεφόμενο ως σάτυρος βασκάνιο πάνω στον κλίβανο ανακαλούν το μυθικό επεισόδιο της επιστροφής του μεθυσμένου Ηφαίστου συνοδεία σατύρων στον Όλυμπο. Steinhart 2004, 49, 59 εικ. 17.

[1267] Πρβλ. το εξώφυλλο της εφημερίδας *Σφαίρα* (18/07/1925) με σκίτσο του Σωτήρη Χρηστίδη, στο οποίο ο Καραγκιόζης τρώει το περιεχόμενο ενός καζανιού της Κόλασης τρίβοντας τη κοιλιά του και ζητώντας λίγο λάδι για να νοστιμίσει. Κιουρτσάκης 1985, 200, 224 εικ. 9, 234-235. Στην αττική αγγειογραφία μεγάλος πίθος, που εικονίζεται μόνο το άνω τμήμα του, υπάρχει σε παράσταση του Κάτω Κόσμου με τις φτερωτές Δαναΐδες να χέουν νερό μέσα σε αυτόν. BAPD 301639.

[1268] Στην Karin Schlott η δεξιά γριά με την καμπούρα θύμισε υστερότερων χρόνων καμπούρηδες χορευτές. Η γράφουσα την ευχαριστεί πολύ για την παρατήρησή της αυτή. Τέτοιες μορφές θηλυκές είναι εξαιρετικά σπάνιες όχι μόνο στην κλασική αλλά και στην ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο. Βλ. Trentin 2015, 83-87.

[1269] Heinemann 2016, 336 εικ. 214. BAPD 202582.

[1270] Για τις οινοποτικές συνυποδηλώσεις του αγγείου της Πέλλας (σχήμα οινοχόης τύπου 9 σχετικό με το συμπόσιο, χρήση της ως ουροδοχείο στην αττική αγγειογραφία, τη διαφορά κάδου-καδίσκου, την παρατήρηση πως πρόκειται για καδίσκο (situla), που είναι σκεύος συμποτικό και την υπόδειξη της αττικής πελίκης του Χάρβαρντ) η γράφουσα ευχαριστεί θερμά τον ομότιμο καθηγητή Richard Green. Για τη σχέση του σχήματος της οινοχόης με αττικές εικόνες συμποσίου βλ. και De Montebello 1982-1983, 11.

οποίο είναι εμπνευσμένη η παράσταση, κηρύσσει τη νέα γυναικοκρατούμενη κοινωνία, στην οποία επίσημοι χώροι (δικαστήρια, το βήμα των ρητόρων) θα μετατραπούν σε τόπους φαγοποτιού, το οποίο θα είναι απεριόριστο (*πᾶσι γὰρ ἄφθονα πάντα παρέξομεν*). Μετά το δείπνο και το μεθύσι οι άντρες, που θα θελήσουν όμορφη νεαρή γυναίκα, θα πρέπει πρώτα να πλαγιάσουν με μία αισχρή γριά.[1271] Η απύθμενη οινοποσία συμπλέκεται με την αθέλητη και εικονολογικά σχετική με την πορνεία -γριές εταίρες της αττικής συμποτικής αγγειογραφίας- συνουσία στον δημόσιο εικονογραφικό τόπο των αντικατεστημένων με γριές ποθητών γυναικών, το πηγάδι. Σε αυτήν την ετεροτοπία κουμάντο κάνουν ερωτομανείς υπερήλικες γυναίκες.

Η έλλειψη μέτρου ταιριάζει σε έναν κόσμο χωρίς κοινωνικές διακρίσεις. Δυσερμήνευτες θεωρούνται οι βοιωτικές μελανόμορφες παραστάσεις με αλυσοδεμένους κωμαστές ή ομήρους, οι οποίοι χορεύουν υπό τους ήχους του διπλού αυλού πλάι σε έναν κρατήρα **(Α16 εικ. 230)**. Η συμμετοχή των δούλων ή των φυλακισμένων σε διονυσιακά δρώμενα είναι η συνηθέστερη εξήγηση.[1272] Το πιθανότερο είναι πως αντανακλούν την καρναβαλική ιδέα μιας οικουμενικής ευωχίας κατά την οποία ακόμα και οι αναξιοπαθούντες «κωμαστικοποιούνται». Η άποψη ενισχύεται από το γεγονός πως στη μία όψη του καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel ο γενειοφόρος Μενέλαος έχει σατυρικά στοιχεία, ενώ στην άλλη οι αιχμάλωτοι που ίσως προέκυψαν από αυτή μεταβλήθηκαν σε έναν χαρωπό κώμο **(Η30 εικ. 63, 164)**.[1273] Η αλυσίδα, που κρατά ο τελευταίος από αριστερά αιχμάλωτος βρίσκεται στο ύψος του πρωκτού του, όπως το ξίφος του Μενελάου. Ο Κρόνος, ο παλινορθούμενος βασιλιάς των Κρονίων, ήταν συνυφασμένος με τις αλυσίδες, που σηματοδοτούσαν την εξορία και την πτώση του από την εξουσία στον Τάρταρο ήδη από την εποχή του Ησιόδου.[1274] Ο επαναπροσδιορισμός των αξιωμάτων και των κοινωνικών θέσεων στη χώρα της αφθονίας ήταν μία από τις κυριότερες αρχές της, για αυτό στα Κρόνια οι δούλοι εξισώνονταν ή αργότερα υποσκέλιζαν τα αφεντικά τους. Οι αλυσοδεμένοι κωμαστές ενδέχεται να αποτελούν και μια μεταφορά του ρευστού κοινωνικού *status*, που ακμάζει στην αφθονία του

[1271] Αριστ. *Εκκλ.* 675-706.

[1272] Seeberg 1967, κυρίως 30. Η Smith θεωρεί πως στον μελανόμορφο κάνθαρο της Λειψίας είναι αλυσοδεμένοι εξαιτίας της γνωστής βίαιης κωμαστικής συμπεριφορά τους. Smith 2007, 70-72. Ο Walsh 2009, 81 εικ. 14b αρ. κατ. 81 υποθέτει πως η κακή συνθήκη στην οποία έχουν βρεθεί οι δύο άνδρες του καβιρικού σκύφου του Kassel μπορεί να προέκυψε από την υπερκατανάλωση κρασιού, συσχετίζει και εκείνος τις δύο όψεις του αγγείου, πιστεύοντας πως το θέμα της άλωσης της Τροίας είναι κοινό. Αποκλίνουσες είναι οι απόψεις των ΚΗ IV, 66 αρ. 390 και Daumas 1998, 34-35. Η πρώτη ταυτίζει την παράσταση με παρωδία του μύθου του δεσμώτη Προμηθέα, η δεύτερη με κάποιο μυητικό καβιρικό δρώμενο. Ο Schmidt είδε την παράσταση του σκύφου του Kassel, πρόσφατα, ως ένα παίγνιο που σχετίζει τα θύματα της άλωσης της Τροίας με τα θύματα της μέθης. Schmidt 2022, 382.

[1273] Ο αγένειος άνδρας χορεύει, ο γενειοφόρος προσπαθεί να ελευθερωθεί (;). Η αυλητρίδα, ο χορός, οι κρεμασμένοι φαλλοί και ο κρατήρας παραπέμπουν σαφώς σε κώμο. Σε αρχαϊκές απεικονίσεις του αναφέρεται η τοποθέτηση της αυλητρίδας στη μία άκρη της παράστασης, η ακόλουθη παρατακτική απεικόνιση των γυμνών κωμαστών και η ολοκλήρωση της με έναν κρατήρα. Η παράσταση ανακαλεί, μάλιστα, εκείνη της πάνω ζώνης της α' όψης του μελανόμορφου κανθάρου 419 του Μονάχου **(Α2)**.

[1274] Ησ. *Θεογ.* 617-625. Versnel 1993, 131. Σύμφωνα με τις αρχαίες και ρωμαϊκές πηγές υπήρχε άγαλμα του Κρόνου, το πόδι του οποίου δένονταν ή λύνονταν ανάλογα την εποχή. Versnel 1993, 105 σημ. 52. Το μοτίβο του αλυσοδεμένου Κρόνου απαντά και σε ξόρκι των ελληνικών μαγικών παπύρων PMG IV, 3089-3094. Αυτόθι, 105 σημ. 54.

καρναβαλικού κόσμου, ως παρωδιακά αντίστοιχα του βασιλιά της Χρυσής ουτοπικής περιόδου.[1275]

Η εξαθλίωση που συνεπάγεται η μέθη σε εκείνους που οι κοινωνικές συμβάσεις αποκλείουν από το κρασί, όπως οι γυναίκες, ειδικά αν βρίσκονται σε ώριμη ηλικία, η οποία είναι αλληλένδετη με τη σωφροσύνη, προσδίδει στην τέχνη γκροτέσκο αποτέλεσμα. Το πήλινο ειδώλιο του μουσείου της Θήβας του 4ου αι. π.Χ μιας γηραιάς μεθυσμένης μορφής σε βαθύ κάθισμα αποδοσμένης είναι το χαρακτηριστικότερο βοιωτικό παράδειγμα **(ΙΓ47 εικ. 211)**, που είναι συγγενές με εκείνο των Αλών **(ΙΓ54)**.[1276] Τη μέθη της μαρτυρά ο σκύφος που κρατά με το αριστερό της χέρι αλλά και το παραμορφωμένο από τα χρόνια και το κρασί πρόσωπό της, Η μεγάλη της κοιλιά την εγγράφει σε κωμαστικό πλαίσιο. Δούλοι μεταφέρουν στηρίζοντάς τα μεθυσμένα τους αφεντικά στον οίκο σε δύο πήλινα βοιωτικά ειδώλια **(ΙΓ20, ΙΓ19 εικ. 231-232)**. Η κακή από τη μέθη κατάσταση νάρκης συνάγεται και από τη στάση του δεξιού τοποθετημένου πίσω από το κεφάλι χεριού του ενός, όπως συμβαίνει στους κοιμισμένους μέθυσους.[1277]

Σκηνές διανομής κρασιού εξαίρουν την πλεονασματική επάρκειά του υποδηλώνοντας την έξαλλη οινοποσία, αποπνέοντας έντονη διονυσιακότητα, παρά την απουσία από την εικόνα του Διονύσου, των σατύρων ή άλλων συναφών στοιχείων. Στη β' όψη του καβιρικού σκύφου 10425 ένας πυγμαίος, που φορά εξωμίδα κρατά κέντρον και τα ηνία μιας άμαξας φορτωμένης αμφορείς, κατευθύνεται προς ένα ζευγάρι, έναν άνδρα με βακτηρία και μία γυναίκα, που φορά χιτώνα **(Η32 εικ. 233)**. Πίσω από αυτούς πάνω σε υποστατό είναι τοποθετημένος ακόμα ένας αμφορέας. Η παράσταση ερμηνεύτηκε ως γελοιογραφία εμπορικής συναλλαγής.[1278] Πρόκειται, ωστόσο, για παρωδία του μύθου του Ικαρίου του Αθηναίου, στον οποίο ο Διόνυσος δίδαξε την καλλιέργεια της αμπέλου και την οινοποιία, και κατόπιν ο πρώτος μοίρασε το κρασί σε γείτονες.[1279] Η άποψη ενισχύεται από την εικονογραφική της συγγένεια με μια μελανόμορφη αττική ενός αμφορέα των μέσων περίπου του 5ου αι. π.Χ, η οποία ταυτίστηκε με επιφύλαξη με τον παραπάνω μύθο **(εικ. 234)**.[1280] Σε αυτήν πιθανολογείται πως εικονίζεται ο Ικάριος πάνω στο άρμα αυτήν τη φορά, που είναι κατάφορτο με αμφορείς και σέρνουν ιθυφαλλικοί ημίονοι. Αντί για ανδρόγυνο, αυτόν περιστοιχίζουν δύο νέοι με δόρατα, ενώ ένας άλλος νέος με ιμάτιο προηγείται του άρματος οδηγώντας το, αντιστοιχώντας στον πυγμαίο του καβιρικού σκύφου.

[1275] Για το διττή και μεταβλητή θέση του Κρόνου βλ. Versnel 1993, 97.

[1276] Στο πήλινο ειδώλιο των Αλών της Βοιωτίας η γριά είναι γυμνή με κρεμασμένα στήθη, αντίθετα από εκείνο της Θήβας, και φορά πιθανότατα «φρυγικό» σκούφο, όπως το βοιωτικό ειδώλιο D 66 του τέλους του 5ου αι. π.Χ του Μονάχου **(ΙΓ58)**. Οι Goldman και Jones δεν δίνουν χρονολόγηση, διότι το ειδώλιο προέρχεται από αταξινόμητους τάφους. Βάσει των ομοιοτήτων με τα προαναφέρομενα πρέπει να αναχθεί στο τέλος του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ.

[1277] Βλ. και παρακάτω σελ. 292 και σημ. 1342.

[1278] Η Bruns χαρακτήρισε τον οδηγό της άμαξας γεωργό εξαιτίας της εξωμίδας, που φορά. ΚΗ I, 98 Κ9. Η Daumas είδε την απαραίτητη για τις τελετές άφιξη μεγάλης ποσότητας κρασιού στο ιερό των Καβίρων. Daumas 1998, 36. Αργότερα, η παράσταση ερμηνεύτηκε ως εμπορική σκηνή. ΚΗ IV, 63 αρ. 303. Την άποψη υιοθέτησε και ο Mitchell 2009, 283, 274, 275 εικ. 143.

[1279] Απολλ. *Βιβλ.* 3.14.7.

[1280] BAPD 41058. Στο μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης με αρ. ευρ. 1979.618. Η πίσω όψη ταυτίστηκε με τον φόνο του Ικάριου από τους γείτονές του.

Η δοξολογία της οργιώδους αφθονίας της τροφής και του ποτού στις καρναβαλικές εορτές είναι τέτοια που το μέσο απόλαυσης προσφέρεται πρόθυμα και σε ζώα ως πρόσκληση συμμετοχής και αυτών στο ξεφάντωμα. Η οικουμενικότητά τους γκρεμίζει τα σύνορα διάκρισης μεταξύ της έλλογης και άλογης αποδοχής της. Έτσι, τα ζώα θέλοντας και μη πίνουν ή πρόκειται να πιουν από το κερασμένο κρασί ενσωματωμένα στο καθολικό χαροκόπι. Η προσφορά οίνου με κέρας πόσεως σε αίγα του καβιρικού σκύφου 99.534 της Βοστώνης δηλώνει αυτήν ακριβώς την αρχή **(Η22 εικ. 79)**. Προδρομικό έργο του μοτίβου είναι κορινθιακή κύλικα του 600-575 π.Χ στην οποία ένας κωμαστής φαίνεται να κερνάει κρασί μέσα σε κεράς πόσεως ένα δελφίνι. Κρασί μέσα σε λεκάνη προσφέρει σάτυρος σε ιθυφαλλικό όνο σε αττικό ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα του 470 π.Χ.[1281] Από το ρέον οινώδες περιεχόμενο της κύλικας με την οποία παίζει κότταβο μία γυναίκα πίνει η πάπια πάνω στο λουτήριο στην κύλικα Sam Wide του β΄ μισού του 5ου αι. π.Χ του Βρετανικού Μουσείου, που βρέθηκε στην Τανάγρα **(ΙΑ3)**. Τα αποτελέσματα της πόσης κρασιού από ζώο είναι φανερά στο πήλινο βοιωτικό ειδώλιο D 254 **(ΙΓ32 εικ. 236)** του Μονάχου του τέλους του 5ου αι. π.Χ, στο οποίο ένας όνος αποδίδεται ως πιωμένος κωμαστής.[1282]

IV.1.1. Κοπρογραφία

Οι βιολογικές επιπτώσεις της φαγοποτικής κραιπάλης, όπως η διούρηση, η αφόδευση και η έμεση, αποτελούν συνηθισμένα συνοδευτικά του γλεντοκόπου κώμου στη βοιωτική μελανόμορφη αγγειογραφία του 6ου αι π.Χ.[1283] Πρόκειται για μοτίβα άκρως καρναβαλικά, αφού τονίζουν τις οπές του γκροτέσκου σώματος, τις σωματικές ανάγκες, υλιστικές και άρα κατώτερες έννοιες. Τα κόπρανα και τα ούρα ως εκπρόσωποι του περιττού ή του άχρηστου καθιστούν την ιδέα του θανάτου εύθυμη. Προερχόμενα, όμως, από το λεγόμενο «σωματικό κάτω» και τα γεννητικά όργανα σηματοδοτούν και τη γέννηση με αστείο τρόπο.[1284] Ο διττός χαρακτήρας τους φαίνεται από τη χρήση τους ως κοπριά στη γη, που αντιπροσωπεύει τον θάνατο, η λειτουργία τους είναι, ωστόσο, ανανεωτική, αφού την καθιστά γόνιμη. Τοποθετημένα στο πεδίο της ευωχίας, συνιστούν παραφερνάλια της κωμαστικής αφθονίας.

[1281] Για τον αττικό κιονωτό κρατήρα βλ. Padgett 2000, 62-65 εικ. 2.7, όπου και περισσότερες συναφείς παραστάσεις. Lissarrague 2013, 112-113. BAPD 214844. Για την κορινθιακή κύλικα: Ghiron-Bistagne 1976, 245 εικ. 95. Steinhart 2004, 62 πίν. 24.1-2.

[1282] Στη βοιωτική παράδοση είναι συνήθης η προσφορά κρασιού από τον ανακεκλιμένο ήρωα σε ζώα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η οποία σηματοδοτεί μεν την αφθονία που δύναται να προσφέρει ο ήρωας, δεν παύει, ωστόσο, να απηχεί ευωχικά νοήματα.

[1283] Halm-Tisserant 1989. Για την απεικόνισή τους σε άλλα αρχαϊκά τοπικά εργαστήρια: Wannagat 2015, 123-134, που ερμηνεύει το μοτίβο της αφόδευσης ως στοιχείο μιας απέραντης, χωρίς όρια αφθονίας. Ο Sutton είδε στις αττικές ερυθρόμορφες αυτές εικόνες, οι οποίες, όπως σημείωσε, παύουν στα μέσα του 5ου αι. π.Χ, συμπεριφορές ετερότητας, που αντιβαίνουν προς αθηναϊκό ιδεώδες της καλοκαγαθίας. Sutton 2000, 191-194 εικ. 7.5. Ο Barbanera εξετάζοντας μερικά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αττικά αγγεία, στα οποία συμποσιαστές και κωμαστές ουρούν, εμούν ή αφοδεύουν, αφού τα συνέδεσε με σκατολογικές σκηνές της αττικής κωμωδίας, κατέληξε στο συμπέρασμα πως έχουν αισχρή και συνάμα αστεία διάθεση. Κάποιες από αυτές υπογραμμίζουν την κυριότητα "*padronanza*" του σώματος. Barbanera 2018, 103-152.

[1284] Μπαχτίν 2017 (1965),169-174, 202.

Μεταξύ του 580-570 π.Χ ανάγεται ο μελανόμορφος κάνθαρος 6809 των Θηβών στις δύο όψεις του οποίου απεικονίζονται κάθε φορά τέσσερεις κωμαστές με κοστούμια προγαστόρων και ταινία στα μαλλιά. Ο πρώτος από αριστερά της πρώτης όψης εμεί κρατώντας το μέτωπό του σκυμμένου του κεφαλιού με το αριστερό του χέρι. Το σκυμμένο κεφάλι και το χέρι πάνω στο μέτωπο αποτελούν επιτυχημένες απόπειρες της απόδοσης της ρεαλιστικής στάσης κατά την έμεση, οι οποίες απαντούν μεταγενέστερα μόνο στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία **(Α9 εικ. 132)**. Στην ίδια κατηγορία ανήκει και η βοήθεια που προσφέρει μία άλλη μορφή με το να κρατά στον ασθενή το μέτωπό του για τον διευκολύνει κατά την έμεση.[1285] Το σχήμα εμφανίζεται πρώτη φορά στον βοιωτικό κάνθαρο 460 του μουσείου Κανελλοπούλου **(Α8 εικ. 237)**, στην πρώτη όψη του οποίου ένας αντίθετα από τους λοιπούς κωμαστές σκυμμένος εμεί ενώ ταυτόχρονα αφοδεύει. Προς αυτόν στέκεται ένας άνδρας με χιτωνίσκο από την πίσω όψη, κρατώντας του το κεφάλι, δημιουργώντας έτσι μία ενιαία εικόνα και μια τρίτη όψη κάτω από τη μία λαβή του αγγείου. Ο συγχρονισμός των δύο αυτών σωματικών εκκρίσεων (αφόδευσης και έμεσης) αποτελεί μοναδική περίπτωση. Είναι, όμως, συνήθης στους κωμαστές ως συνδυασμός της απέκκρισης και της εκσπερμάτισης. Στη βοιωτική αγγειογραφία της ίδιας χρονικής περιόδου, δηλαδή του β΄ τετάρτου του 6ου αι. π.Χ εικονιζόταν -σήμερα είναι γνωστός μόνο από σχέδιο και παλιές φωτογραφίες- στο κέντρο της πρώτης ζώνης της πρώτης όψης του μελανόμορφου κανθάρου 6051 των Θηβών ένας κατενώπιον και σε βαθύ κάθισμα αποδοσμένος κωμαστής, ο οποίος αφοδεύει ενώ αυνανίζεται **(Α3 εικ. 238)**. Σταγόνες σπέρματος εκκρίνονται από τον φαλλό του, μαρτυρώντας την παράλληλη με την αφόδευση εκσπερμάτιση. Το ίδιο συμβαίνει και σε σάτυρο εικονιζόμενο στο μετάλλιο αττικής μελανόμορφης κύλικας ελάχιστα οψιμότερης από τον βοιωτικό κάνθαρο.[1286] Όρθιος ενώ χορεύει εικονίζεται να αποπατεί ένας κωμαστής σε θραύσμα βοιωτικού μελανόμορφου κανθάρου της Λειψίας των μέσων περίπου του 6ου αι. π.Χ **(Α16 εικ. 230)**. Είναι δεμένος στον λαιμό με αλυσίδα, με την οποία φαίνεται να είναι δεμένο και το αριστερό πόδι του πρώτου από αριστερά κωμαστή. Στην άλλη όψη εικονίζεται κωμαστής να ουρεί σε χου.[1287] Στις παραστάσεις αυτού του κανθάρου επικρατεί η έντονη γκροτέσκα διάθεση συγκροτούμενη από θέματα όπως το κωμαστικό στρεβλό πόδι, το δέσιμο με αλυσίδες ή σχοινιά, που μπορούν να εκληφθούν ως προεκτάσεις του σώματος, η αφόδευση και η ούρηση. Το δέσιμο του σώματος με την έμεση εικονίζονται στον ημιμελανόμορφο σκύφο 442 του ΕΑΜ ως σαφείς αναφορές στην αρχαϊκή κωμαστική παράδοση **(Δ6 εικ. 76)**. Το πέος του δέσμιου είναι, επίσης, δεμένο, ανακαλώντας την κρεμασμένη από τον φαλλό μιας μορφής του κανθάρου της Λειψίας αυλοδόκη **(Α16 εικ. 230)**. Έχει ήδη γίνει λόγος για τον δεμένο τεράστιο φαλλό της οινοχόης της Πέλλας **(Ε14 εικ. 88)**.

[1285] Barbanera 2018, 111, 112 εικ. 4-7, 9. BAPD 203930, 205046, 203944, 203934.

[1286] BAPD 331765. Wannagat 2015, 127-128 εικ. 123. Η Σφίγγα της κορινθιακής κύλικας Sam Wide της Οξφόρδης εκσπερματώνει αυνανιζόμενη, ενώ ταυτόχρονα αφοδεύει **(ΙΒ1 εικ. 122)**. Παρεμφερές θέμα συνεχίζεται και στην ερυθρόμορφη αττική αγγειογραφία με καθιστό κωμαστή στο εσωτερικό κύλικας ο οποίος αφοδεύει ενώ ουρεί. BAPD 201545. Barbanera 2018, 113 εικ. 19.

[1287] Η διττή χρηστικότητα του αγγείου θεωρείται χιουμοριστική. Όπως μαρτυρεί το όνομα της οινοχόης, ο σκοπός της είναι η άντληση από κρατήρα και η χοή του κρασιού σε αγγείο πόσεως. Για την ούρηση χρησιμοποιείται κατ' ανάγκην. Mitchell 2009, 48 εικ. 10. Smith 2010, 158-159.

Η απέκκριση σε στάση βαθέως καθίσματος κάτω από τη λαβή βοιωτικής μελανόμορφης κύλικας 310 του Μουσείου Κανελλοπούλου και η συνουσία μεταξύ ζώων παραπέμπουν σε κωμαστικές και συμποτικές εικόνες **(Α29 εικ. 200)**.[1288] Πιο συγκεκριμένα, οι αίγες τις οποίες βόσκουν οι δύο νέοι του αγγείου, είναι ζώα που συνυπάρχουν σε αττικές παραστάσεις με σατύρους, συγκαταλεγόμενα στα διονυσιακά.[1289] Η νύμφη Αμάλθεια, το όνομα της οποίας σημαίνει αφθονία, που ανέθρεψε τον Δία ταΐζοντάς τον γάλα και μέλι γενναιόδωρα, ήταν αίγα. Η πληθώρα των αγαθών που προσέφερε σηματοδοτείται από το περίφημο κέρας της.[1290] Ο μύθος και η εικονογραφική παράδοση σε συνάρτηση με τα προϊόντα, που δύναται να λάβει ο άνθρωπος από την αίγα (γάλα, μαλλί, κρέας), ενδέχεται να την καθιστούν σύμβολο αφθονίας και ως εκ τούτου ταιριαστή σε συμποτικό ή και κωμαστικό περιβάλλον. Η συνουσία μεταξύ των ζώων έχει αναμφίβολα ιλαρό χαρακτήρα, αντικαθιστώντας υποτιμητικά μια ανθρώπινη, που αποτελεί πολύ συχνά μέρος συμποτικών και κωμαστικών εικόνων.[1291] Το αγγείο που κοσμεί η παράσταση είναι πόσεως, χρησιμοποιούμενο δηλαδή στα συμπόσια. Συνεπώς, η παράσταση που φέρει δεν θα μπορούσε να είναι άσχετη με αυτό ή τα ενδιαφέροντα των συμμετεχόντων. Η καθιστή στάση του νέου και η ενέργεια στην οποία επιδίδεται παραπέμπουν σε κωμαστή. Αξιοσημείωτο είναι πως και οι δύο νέοι έχουν σηκωμένο και προτεταμένο το δεξί τους χέρι, όπως οι ανακεκλιμένοι συμποσιαστές, στο οποίο κρατούν κατά κανόνα αγγεία πόσεως. Ο όρθιος νέος αντ' αυτού κρατά ράβδο, ο καθιστός τίποτα. Η συνουσία και τα κόπρανα σε βουκολικό πλαίσιο δημιουργούν, τέλος, συνειρμούς σχετικούς με τη γονιμότητα του εδάφους.[1292]

Σε αρχαϊκές εικόνες κώμου παραπέμπει και η παράσταση του καβιρικού σκύφου του Βερολίνου **(Η8 εικ. 14)**. Ο Κάδμος εικονίζεται ως *χέζων* και μεταξύ των αποσκευών του βρίσκεται στον αέρα ένας καδίσκος (situla). Ο τελευταίος αντικαθιστά την υδρία, που κρατά ο ήρωας σε όχι αστείες αττικές παραστάσεις. Τα κόπρανα σε συνδυασμό με το σκεύος (situla), που χρησιμοποιείται στο συμπόσιο, αποτελούν μάλλον χιουμοριστικές αναφορές στην κωμαστική οινοποσία.

[1288] Πρβλ. την παράσταση της αττικής μελανόμορφης κύλικας του Άμαση, στην οποία εικονίζονται δύο ξαπλωμένοι συμποσιαστές με κωμαστικό σώμα, σατυροειδή στοιχεία, δεφόμενοι και κάτω από κάθε λαβή σκύλος αφοδεύων. BAPD 310515. Isler-Kerényi 2007, 188-189 εικ. 116-117. Mitchell 2009, 43-45 εικ. 8a-b.

[1289] Βλ. παραπάνω σημ. 153.

[1290] Στραβ. *Γεωγρ.* 8.7.5. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 5.70.3. Για το κέρας βλ. Απολλ. *Βιβλ.* 2.7.5.

[1291] Στην αττική ερυθρόμορφη παράσταση μιας αποσπασματικά σωζόμενης πελίκης εικονίζεται βατεύων σκύλος πάνω από τον οποίο πετά ένα πτηνό-φαλλός, εξαίροντας με ιλαρό τρόπο τη συνεύρεση. BAPD 9028515. Σε αττικό ερυθρόμορφο χου δύο ημίονοι συνουσιάζονται σε μια μάλλον παρωδιακή σκηνή. BAPD 213228. Deubner 1932, 101-102 πίν. 9.3. Van Hoorn 1951, 153 αρ. κατ. 704. Hoffmann 1983, 61 εικ. 3. Thompson 2008, εικ. 4.6. Ερμηνεύτηκε ως διακωμώδηση του ιερού γάμου στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας. Το σχήμα ξεκινά ήδη από τη γεωμετρική περίοδο, κοσμώντας έναν γεωμετρικών χρόνων ευβοϊκό κρατήρα. Σταμπολίδης και Τασούλας 2009, 50-57 εικ. 1-2 (Α. Ψάλτη).

[1292] Πρβλ. το επεισόδιο στο έργο του Ραμπελαί, όπου εξυμνούνται τα ούρα των προβάτων, αφού συμβάλλουν στη γονιμότητα της γης, όπως εκείνα των θεών. Μπαχτίν 2017 (1965), 171.

IV.1.2. Το κρασί και η βλακεία

Όταν το δέον μέτρο κατά την οινοποσία ξεπεραστεί, η απώλεια της λογικής είναι αναπόφευκτη. Η μέθη εκτός από ότι μειώνει ή εξαλείφει τις ηθικές αναστολές και επιτρέπει την εκδήλωση υβριστικών και ζωωδών συμπεριφορών, θολώνει τον νου, αμβλύνοντας την κρίση, προκαλώντας υπνηλία, καθιστώντας τον μεθυσμένο εύκολο θύμα απάτης. Μοιάζει, επιπλέον, με τρελό που εκφράζεται λεκτικά και πρακτικά ασυνάρτητα ή ανορθόδοξα, μιλά μόνος του, γελά αναίτια, με κάποιον που έχει απωλέσει τη μνήμη του και χάσει ουσιαστικά την ταυτότητά του. Η επήρεια της μέθης αποτελεί ένα εισιτήριο για την ένταξη στον καρναβαλικό κόσμο.

Στην *Οδύσσεια* ο επί σχεδίου μεθυσμένος από το κρασί που του έδωσε ο Οδυσσέας Πολύφημος εξαπατάται, όταν ο πολυμήχανος ήρωας του συστήνεται ως *Οὖτις*.[1293] Μεθά, πείθεται, ναρκώνεται και τυφλώνεται.[1294] Την ώρα της έκκλησης σε βοήθεια κάνεις από τους Κύκλωπες δεν μπορεί να καταλάβει ποιος ήταν ο υπαίτιος της απάτης. Εκ των υστέρων αντιλαμβάνεται πως τον κορόιδεψαν και αναρωτιέται πως υπήρξε τόσο μικρόνους (*ἐνὶ φρεσὶ νήπιον εἶναι*). Ο Οδυσσέας αναλογιζόμενος την επιτυχία του τεχνάσματός του γελά εσωτερικά για τη νίκη του.

Απάτες παιγνιώδους χαρακτήρα με στόχο το γέλιο συνέβαιναν και στο συμπόσιο. Μια ολόκληρη ομάδα αγγείων, τα λεγόμενα *trick vases* ή αγγεία απάτης, προορίζονταν για αυτόν τον σκοπό. Η παραγωγή τους στη Βοιωτία ξεκινά από τον 6ο και συνεχίζεται μέχρι και τον 5ο αι. π.Χ.[1295] Αξιοσημείωτη είναι η πρωτοπορία που επέδειξε η πόλη-κράτος στον εν λόγω τομέα, αφού προπορεύεται κατά περίπου 30 έτη από την αντίστοιχη στην Αττική.[1296] Στην κατηγορία αυτή συγκαταλέγονται αγγεία ποικίλων τεχνοτροπιών, δηλαδή μελανόμορφα, ερυθρόμορφα και μελαμβαφή. Κριτήριο για τη συμπερίληψή τους σε αυτήν και επομένως διακριτό τους στοιχείο είναι η κρυμμένη εσωτερική κατασκευή, λόγος ύπαρξης της οποίας ήταν να

[1293] Ομ. *Οδ.* 9.347-419. Χρονόπουλος 2017γ, 88-95.

[1294] Παρόμοια πορεία ακολουθεί ο βασιλιάς των Γιγάντων Αλκυονεύς πριν φονευθεί από τον Ηρακλή σε μια χιουμοριστική παραλλαγή του μυθικού επεισοδίου. Σε μερικά αττικά αγγεία όπως στον μελανόμορφο αμφορέα του Λούβρου εικονίζεται ανακεκλιμένος και ναρκωμένος, όπως είθισται, αλλά με συμποτικό στεφάνι. BAPD 6561. Πάνω σε προσκεφάλαιο σαν συμποσιαστής εικονίζεται αργότερα σε ερυθρόμορφη κύλικα του Μονάχου. BAPD 200135. Ο Ύπνος, που καταλαμβάνει τον γίγαντα, προκειμένου ο Ηρακλής να τον σκοτώσει στις περισσότερες αττικές παραστάσεις όπως και τα κοινά του στοιχεία με τον Πολύφημο, αποτέλεσαν αφορμή για τα παρωδιακά αυτά έργα. Ο Αλκυονέας ήταν ένας τεράστιος βοσκός, όπως ο Πολύφημος, σύμφωνα με τον Πίνδαρο (*Νεμ*. 4.27-30 και *Ισθμ*. 6.31-35). Χαρακτηρίζεται γίγαντας του τρόμου, εικονίζεται έξω από σπηλιά ή σε βραχώδες τοπίο, ενώ όπως Κύκλωπας έριξε στους ευρισκόμενους μέσα στο καράβι Οδυσσέα και συντρόφους έναν ογκόλιθο (Ομ. *Οδ.* 9. 480-501) κατορθώνοντας να αλλάξει την πορεία του, έτσι και ο Αλκυονέας εξαπολύει τεράστια κοτρόνα ως μόνο όπλο του εξολοθρεύοντας 12 άρματα και 24 συντρόφους του Ηρακλή. Στα παραπάνω αττικά αγγεία το παραδοσιακό εικονογραφικό θέμα του ύπνου του Αλκυονέα παραλληλίζεται χάριν παρωδίας με την υπνηλία, που είναι απόρροια της βαριάς οινοποσίας. Για αυτήν θα γίνει λόγος παρακάτω. Για τα αγγεία στα οποία ο Αλκυονεύς εικονίζεται ως μονοποσιαστής βλ. Kalpaxis 1986, 677-682. Ίδιο σύμπλεγμα μοτίβων βοσκής, χαρωπού κώμου μέσω του ορχούμενου σατύρου, ίσως απόπειρα ύπνωσης και φόνου υπάρχουν και στην α' όψη της βοιωτικής ερυθρόμορφης κύλικας-σκύφου του ζ, του Άργου **(Ε7 εικ. 201)**.

[1295] Kilinski 1986, 153-158.

[1296] Για κορινθιακά και αττικά αγγεία εξαπάτησης βλ. και Lissarrague 1990, 48-52. Massar 2017, όπου και περισσότερη βιβλιογραφία.

αιφνιδιάσει και να εξαπατήσει τον ανυποψίαστο πότη ή θεατή. Κάποια ήταν έτσι φτιαγμένα ώστε να κατακρατούν και ή να απελευθερώνουν κατά το δοκούν του κατόχου κάποιο υγρό, άλλα είχαν οπή, από την οποία το ρέον κρασί θα κατέβρεχε τον άτυχο επίδοξο πότη. Τα κωδωνίζοντα με εσωκλεισμένα σφαιρίδια στο χείλος ή στο πόδι του αγγείου παρήγαγαν αναπάντεχους ήχους κατά την οινοποσία. Η παραπλανητική εξωτερική διαμόρφωση του σώματος του αγγείου με κρυμμένο τον πραγματικό χρηστικό του σκοπό στο εσωτερικό αποτελούσε ακόμα ένα είδος αυτής της ομάδας. Κύλικες με συμφυές πώμα και προχοή κατασκευάστηκαν πολλές στην Αττική μεταξύ του 540-530 π.Χ αναπαραγόμενες από τη Βοιωτία. Ένα τέτοιο παράδειγμα με κωμαστική μελανόμορφη παράσταση στο πώμα είναι η βοιωτική κύλικα V.I. 3366 του Βερολίνου του 570-560 π.Χ **(Α7 εικ. 28)**.

Η απεικόνιση παρόμοιων δόλιων πρακτικών σε κωμαστικό πλαίσιο απαντά μόνο στη βοιωτική μελανόμορφη αγγειογραφία **(Δ2, Α1, Θ4 εικ. 239-241)**. Στην αριστερή άκρη της πάνω ζώνης του γεωμετρίζοντος σκύφου VI. 3320 του Βερολίνου εικονίζονται ένας κωμαστής, ο οποίος αντί να ρίξει το κρασί με την οινοχόη που κρατά στον κάνθαρο του απέναντί του ορχούμενου, βάζει το ανάρμοστο για πόση αγγείο, την οινοχόη, στο στόμα του. Στο ένα πόδι του τριποδικό κώθωνα του Dallas, εικονίζονται δύο κωμαστές, ο ένας προτείνει τον κάνθαρό του με σκοπό ο άλλος να του τον γεμίσει με κρασί με την οινοχόη που κρατά. Αντ' αυτού, όμως, ο άλλος πίνει από την οινοχόη το κρασί, το οποίο θα έριχνε στον κάνθαρο. Το γεγονός πως στέκεται απέναντι από τον ξαφνιασμένο αναμένοντα και πίνει επιδεικτικά το κρασί από ένα κλειστό αγγείο, που δεν προορίζεται για οινοποσία, καθιστά την εικόνα χιουμοριστική με φαρσικά γνωρίσματα.[1297] Παρόμοια είναι η εικόνα του χου 57 του Μονάχου στην οποία ένας μεγαλύτερος σε ύψος κωμαστής με μεγάλη κοιλιά κρατά στο ένα χέρι κύλικα και με το άλλο πίνει το κρασί από την οινοχόη. Πίσω του ένας κοντύτερος με ίδιο σωματότυπο, παιδί ή νάνος, έχει υψώσει τα χέρια επιχειρώντας να ανακόψει το άδικο συμβαίνον ή διαμαρτυρόμενος για την εκτυλισσόμενη μπρος του αντικανονική απληστία.[1298] Η υπεροχή του πότη στο ύψος του επιτρέπει να παραβεί τα συμποτικά έθιμα ανενόχλητος. Μπροστά του χορεύει σκυμμένος πάνω από κλειστό αγγείο (χου) ένας άλλος κοντύτερος κωμαστής. Εδώ, το στοιχείο της πρόκλησης λείπει και τη θέση του παίρνουν ο εγωισμός και η απάθεια. Η πράξη γίνεται μόνο για προσωπική ικανοποίηση και όχι για τη διασκέδαση όλων. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, οι *εξαπατώμενοι την πόσην*, θυμίζουν το ανάλογο σχετικό με τον Ηρακλή κωμικό μοτίβο του *εξαπατώμενου το δείπνον* της Μεγαρικής φάρσας.[1299]

Ο εικονιζόμενος επόπτης πάνω στα οπίσθια της μιας εκ δύο μορφών του

[1297] Για ένα κλειστού τύπου αγγείο, έναν κορινθιακό μελανόμορφο αμφορέα, που συγκαταλέγεται μεταξύ των αγγείων απάτης (*trick vases*), αφού λειτουργούσε ως κύλικα, όπως φαίνεται από την εγχάρακτη επιγραφή που φέρει και από την εσωτερική του κατασκευή βλ. Massar 2017. Ο όρος φάρσα χρησιμοποιείται σε αυτήν την περίπτωση όχι ως αναφορά στο λαϊκό αρχαίο είδος θεάτρου, αλλά υπό την έννοια της πλάκας που γίνεται με σκοπό την εξαπάτηση και τη γελοιοποίηση.

[1298] Ο Πλάτων θεωρούσε πως η λέξη *οἶνος* είναι συγγενική ετυμολογικά με τη λέξη *οἰόνους*, η οποία σχετίζεται με την οίηση που προκαλεί το κρασί στον νου. Αθ. *Δειπν*. 2.1.

[1299] Βλ. παραπάνω σελ. 190. Με την παράσταση του ποδιού του κώθωνα του Dallas **(Α1 εικ. 240)** μοιάζει η απουλική παράσταση με τον Ηρακλή που τρώει παράτυπα αρτοειδή προσφορά που είχε ανατεθεί προς τιμήν του Δία μπροστά στον ίδιο τον θεό. Για το αγγείο: παραπάνω σημ. 833.

κανθάρου 17432 του ΕΑΜ **(Ι3 εικ. 4)** ενδέχεται να τονίζει την ανοησία του φαιδρού κυνηγού, που δρα ως κάθισμα, ο οποίος κυνηγά έναν επόπτη, άλλα ένας άλλος στέκεται πίσω και πάνω του. Η επιλογή της απεικόνισης του πάνω στην εν λόγω μορφή μάλλον δεν έγινε τυχαία, καθώς αυτή είναι η μόνη κωμαστική, εκείνη η οποία παραπέμπει στην υπερβολική κατανάλωση κρασιού, πρόξενο μειωμένης αντίληψης.

Η καρηβαρία, ένα από τα συμπτώματα των πρώτων σταδίων της μέθης, που συνοδεύεται από τη ζάλη, ενδέχεται να αποτελεί το αστείο υπονοούμενο του μεγάλου κεφαλιού της γελοιογραφικής ανακεκλιμένης μορφής της α' όψης του κανθάρου του Reading **(Ι5 εικ. 242)**.[1300] Η πολυποσία που υπονομεύει τη λογική μπορεί να είναι η αιτία που ο μονοποσιαστής ανοίγει διάλογο με το πουλί, σαν ένα μικρό παιδί, πλανεμένος ίσως από παραισθήσεις.[1301] Η συνομιλία με ζώα αποτελούσε ένα από τα πρωιμότερα θέματα της αττικής κωμωδίας, αντλημένο από λαϊκές αφηγήσεις ή παραμύθια.[1302] Εκτός από το παραμυθικό χαρακτήρα που μάλλον έχει,[1303] η παράσταση σατιρίζει τις ψευδαισθητικές παρενέργειες και παράλογες συμπεριφορές της υπέρμετρης οινοποσίας. Υπάρχουν και άλλες στις οποίες πουλί στέκεται στο χέρι ενός νέου.[1304] Να συνομιλεί με ζώο, ωστόσο, όντας γελοιογραφημένος, όπως φαίνεται από το ανοιχτό του στόμα και την αριστερόστροφη επιγραφή που υποτίθεται πως βγαίνει από αυτό στην παράσταση του κανθάρου, υπάρχει άλλη μία. Στο μετάλλιο αττικής ερυθρόμορφης κύλικας ο ταυτιζόμενος με τον Αίσωπο λόγω της γνωστής από την παράδοση άσχημης όψης του, γελοιογραφημένος με ογκώδες κεφάλι ιματιοφόρος, κάθεται σε βράχο και διαλέγεται με μια, επίσης, καθισμένη αλεπού, η οποία μάλιστα δίνει έμφαση στον λόγο της χειρονομώντας σαν άνθρωπος.[1305] Η κουβέντα μεταξύ ανθρώπου και ζώου αποτελεί το ταιριαστό με τον Αίσωπο παραμυθικό στοιχείο, το οποίο ενίσχυσε την παραπάνω ερμηνεία. Η απεικόνισή στο εσωτερικό συμποτικού αγγείου, το μεγάλο κεφάλι και ίσως το γεγονός πως ο Αίσωπος ήταν δούλος,[1306] οι οποίοι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αρέσκονταν στη δυνατή οινοποσία και ήταν για αυτό αντικείμενα διακωμώδησης, συντείνουν στην άποψη πως η παράσταση συνιστά ένα χιουμοριστικό σχόλιο στην παραισθησιογόνα δράση του ποτού, η οποία εισαγάγει ευκολότερα τον ανθρώπινο νου σε θαυμαστούς κόσμους, καταξιώνοντας ακόμα και δούλους, καθιστώντας τους διαπρεπείς

[1300] Θεόγν. απόσπ. 503-508: *Οἰνοβαρέω κεφαλήν, Ὀνομάκριτε, καί με βιᾶται οἶνος*. Ιπποκρ. *Περί διαίτης οξέων*, 10. Ιπποκρ. *Επιδημ*. 3.5.

[1301] Ο Διόνυσος δεν ήταν μόνο θεός του κρασιού αλλά και των ψευδαισθήσεων. Η πλάνη μέσα στην οποία παρασύρεται και τα φάσματα που βλέπει ο Πενθέας εξαιτίας του Διονύσου στις *Βάκχες* του Ευριπίδη (στιχ. 630-631) είναι δηλωτικά αυτής της ιδιότητάς του. Lada-Richards 1999, 92-94. Βλ. και Οβ. *Μεταμ.* 4. 389.

[1302] Κωνσταντάκος 2022, 107, 108-110.

[1303] Sabetai και Avronidaki 2018, 353.

[1304] Για παράδειγμα στην επιγεγραμμένη μορφή του Πανδίωνα σε ερυθρόμορφη λεκανίδα του Ζ. του Μειδία. BAPD 220509. Αντίθετα, οι παραστάσεις με γελοιογραφημένους άνδρες που σχετίζονται με ζώα κοσμούν συμποτικά αγγεία.

[1305] BAPD 211120. Pfuhl 1929, εικ. 495. Dasen 1993, 169-170, 215-216 πίν. 38.4. Drühl 2008, 193-195 εικ. 52. Mitchell 2009, 52 εικ. 16. Topper 2012, 74 εικ. 29. Στον *Βίο Αἰσώπου*, που είναι γραμμένος σε διάφορες χρονικές περιόδους, γίνεται αναφορά στη δυσμορφία του μυθοποιού βλ. Papademetriou, J.-Th. A. 1997. *Aesop as an Archetypal Hero*, Athens. Για τη ζωή, τις σχετικές με αυτήν πηγές και τις απεικονίσεις του Αισώπου: Lissarrague 2000, όπου γίνεται λόγος και για την αττική ερυθρόμορφη κύλικα σελ. 138 εικ. 5.1.

[1306] Ηροδ. *Ιστ*. 2.134.3. Αριστ. *Ρητορ.* 2.20.5-6.

μυθοπλάστες.[1307]

Δεδομένου ότι οι δύο όψεις των άλλων δύο βοιωτικών κανθάρων με τεχνική Σιξ του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου συνδέονται νοηματικά, ο «μετρίως γελοιογραφημένος Ερμής», όπως τον χαρακτήρισε η Ure,[1308] της πίσω όψης του κανθάρου του Reading σχετίζεται με τον νάνο μονοποσιαστή. Ως θεός των διαβάσεων είναι επιφορτισμένος με την ευθύνη της μετάβασης του ανακεκλιμένου από τη νηφάλια πραγματικότητα στην απατηλή διάσταση της μέθης ή και το αντίστροφο, όντας γνώστης φαρμακευτικών αντίδοτων.[1309] Η επιγραφή *ΚΟΕΝΗΣ ΚΟΕΗΣ*, που μοιάζει να εκστομίζεται ως λόγος του γελοιογραφημένου νάνου από δεξιά προς τα αριστερά, εκλήφθηκε ως διπλή απόπειρα αναγραφής της λέξης *κοίης/κόης*, σχετιζόμενη με τον ιερέα των Καβείρων της Σαμοθράκης, εφόσον έτσι ονομάζεται ο τελευταίος σύμφωνα με τον Ησύχιο. Θεωρήθηκε, μάλιστα, ανάθημα κάποιου Ίωνα μύστη των Καβείρων της Σαμοθράκης κατά τη διάρκεια κάποιας επίσκεψής του στο θηβαϊκό ιερό. [1310]

Το γράμμα Ν στο *ΚΟΕΝΗΣ* δείχνει, όμως, πως πρόκειται για διαφορετική αλλά συγγενική λέξη. Η σημιτική καταγωγή της λέξης *Κάβιροι* από το *Kabir,* που σημαίνει *Μεγάλος*,[1311] και η μυθική σχέση του Κάδμου, του βασιλιά της Θήβας, με τους Φοίνικες οδηγούν στη σημιτική λέξη *kohen*, που σημαίνει ιερέας.[1312] Η φοινικική γραφή ήταν, μάλιστα, αριστερόστροφη (από δεξιά προς τα αριστερά), όταν εισήχθη το φοινικικό αλφάβητο στον ελληνικό πολιτισμό, όπως είναι εκείνη του κανθάρου.[1313] Το *ΚΟΕΝΗΣ* αποτελεί μια ελληνοποιημένη μορφή του *kohen* (όπως είναι σήμερα ο ιμάμης), ενώ η ακόλουθη, *ΚΟΕΗΣ*, επιχειρεί να μεταφράσει χιουμοριστικά ίσως τη σημασία της στους ανίδεους και να ταυτίσει μάλλον τις δύο λέξεις. Αφού ο κόης ή κοίης ήταν ιερέας των Καβείρων της Σαμοθράκης, ο κοένης,

---

[1307] Τον 5ο αι. π.Χ υπήρχε η πεποίθηση της δια της μέθης ενθέου διονυσιακής έμπνευσης, η οποία αντιπαραβαλλόταν προς τον επιτηδευμένο και μεθοδικό τρόπο γραφής, που συγγένευε με τις διδασκαλίες των σοφιστών. Η υψηλή τέχνη είναι θεόπνευστη και μέσο για την προσέγγισή της είναι το κρασί. Στους *Ιππείς* του Αριστοφάνη (82-110) ο δούλος ο Δημοσθένης πίνει άκρατο οίνο, που θα του προσφέρει έμπνευση για μια καλή ιδέα. Ο Αισχύλος έγραφε τις τραγωδίες του μεθυσμένος (Αθ. *Δειπν.* 1.39), το ίδιο και ο Κρατίνος τις κωμωδίες του. Ο Οράτιος (*Επιστ.* 1.19.1) ο Λατίνος ποιητής, προτάσσει αυτήν τη συνήθεια του κωμωδιογράφου, προσγράφοντας και τον εαυτό του στον κατάλογο των «εμπνευσμένων» μεγάλων ποιητών. Μπακόλα 2011, 37, 56-68.

[1308] Ure 1951, 194.

[1309] Ομ. *Οδ.* 10. 277-306.

[1310] Ure 1951, 195-197 εικ. 2. Ο Wachter θεώρησε πως πρόκειται για ακατάληπτη επιγραφή. Wachter 2001, 19-20, 343 αρ. κατ. BOI 12.

[1311] Hemberg 1950, 27-33. Kerényi 1955, 48. Schachter 1986, 96. Fowler 2013, 39 παρ. 1.7.2 λ. Kabeiroi. Στη Σαμοθράκη οι Κάβειροι από την ελληνιστική περίοδο ονομάζονται *Μεγάλοι Θεοί*. Ονομασία, η οποία αποτελεί πιθανότατα τη μεταφρασμένη, ελληνική εκδοχή της λέξης *Κάβειροι*. Burkert 2002, 58-59. Το ίδιο συμβαίνει και στο θηβαϊκό ιερό τη ρωμαϊκή περίοδο. ΚΗ Ι, 79 αρ κατ. S30. Για τον συσχετισμό των δύο: Αβρονιδάκη 2007, 131.

[1312] *Khn* στη γλώσσα της Ουγκαρίτ, *Kohen* στα φοινικικά και στα εβραϊκά, *Kahen* στα Αραμαϊκά: Fowler 2013, 39 παρ. 1.7.2 λ. Kabeiroi. Ο συγγραφέας θεώρησε πως η λέξη κόης συγγενεύει με τις προαναφερθείσες ξένες.

[1313] Τα γράμματα, που δίδαξαν οι ερχόμενοι στη Βοιωτία με τον Κάδμο Φοίνικες, ονομάστηκαν Καδμήια. Αυτόπτης μάρτυράς τους σε επιγραφή ιερού της Θήβας είναι ο Ηρόδοτος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ηροδ. *Ιστ*. 5.58.1-5.59.1. Για τη φοινικική γραφή και για τη σημερινή τάση η παραλαβή του φοινικικού αλφαβήτου να τοποθετείται το αργότερο τον 11ο αι. π.Χ: Waal, W. 2018. "On the "Phoenician Letters" the Case for an Early Transmission of the Greek Alphabet from Archaeological, Epigraphic and Linguistic Perspective", *Αιγαιακές Σπουδές* 1, 83-125.

μπορεί να ήταν των Καβίρων της Θήβας.[1314] Το διπλό της επιγραφής ενδέχεται να έχει αμφίσημο χαρακτήρα αντίστοιχο με τον αριθμό των λέξεων και ως εκ τούτου παρωδιακό σκοπό.[1315] Αναφέρεται μεν στον Θηβαίο ιερέα αλλά και στη μαγική σφαίρα στην οποία έχει εισέλθει ο πιωμένος ανακεκλιμένος.[1316] Παρ'ότι δεν υπάρχει αρχαία λεξικογραφική ή άλλη πηγή στην οποία να σχετίζονται οι λέξεις *κόης-γόης*, το σχεδόν ομόηχο των λέξεων και η ίδια η παράσταση συνεργούν στην υιοθέτηση της άποψης. Η εικόνα, μάλιστα, φαίνεται να παρωδεί όλες τις πτυχές ενός μάγου, όπως ήταν γνωστός στην αρχαιότητα.

Οι μάγοι ήταν στο έργο του Ηροδότου και στην *Κύρου παιδεία* του Ξενοφώντα ιερείς του Μέγα Βασιλέα της Περσίας, ειδικοί θυσιών αλλά και ερμηνευτές ονείρων και οιωνών. Από το τέλος του 5ου αι. π.Χ νοούνται στην ελληνική κοινωνία ως ιερουργοί διονυσιακών μυστηριακών τελετών, πλανόδιοι, ασχολούμενοι με τη φαρμακεία, τη μαντεία, τη θεραπευτική και παράξενες υπερφυσικές δραστηριότητες. Ο γόης αποτελεί το ελληνικό αντίστοιχο του μάγου με τις δύο έννοιες να θεωρούνται συνώνυμες από την αρχαιότητα. Η λέξη σχετίζεται με τον γοερό τρόπο με τον οποίο έψαλλε τις επωδές του. Μυθικό αρχέτυπό του ήταν οι νάνοι Ιδαίοι Δάκτυλοι, μεταλλουργοί, συμμετέχοντες σε εκστατικά δρώμενα και μυστηριακά δρώμενα και μαγικές πρακτικές. Γόης αλλά και μάντης, γνώστης και εκπρόσωπος μυστηριακών τελετών ήταν και ο Ορφέας.[1317] Η απευθυνόμενη στο πουλί διπλή και ομόρριζη φράση θυμίζει τις δύο φορές επαναλαμβανόμενες ακαταλαβίστικες μαγικές λέξεις σε ξόρκια, που σώζουν οι ελληνικοί μαγικοί πάπυροι.[1318]

Ο μονοποσιαστής της βοιωτικής παράστασης απέκτησε με το κρασί τη μαγική ιδιότητα να μιλά με άλογα όντα. Το κρασί σηματοδοτεί το «φάρμακο», το μαγικό δηλαδή φίλτρο, όπως και στη συναφή με το ομηρικό επεισόδιο εικονογραφία της συνάντησης του Οδυσσέα με την Κίρκη.[1319] Είναι τώρα ένας μεθυσμένος μάγος, όπως μάγος ήταν και ο θεός του κρασιού.[1320] Η απεικόνισή του ως νάνου ισχυροποιεί την άποψη, αφού όλοι τους ήταν συνδεδεμένοι κατά κάποιον τρόπο με τη μαγεία,

---

[1314] Αν ισχύει η υπόθεση τότε, ενισχύεται η άποψη περί φοινικικής καταγωγής των Καβίρων. Παρατηρείται, επίσης, η ίδια αντιμετώπιση, η μετάφραση των σχετικών με την λατρεία τους ονομάτων πρώτα στο ιερό της Θήβας (επιγραφή αγγείου) και έπειτα σε αυτό της Σαμοθράκης.

[1315] Τελευταία, οι παλαιότερα αποκαλούμενες ασυνάρτητες επιγραφές ερμηνεύονται σε πολλές περιπτώσεις ως χιουμοριστικές. Chiarini 2018. Η ελάχιστα τροποποιημένη επανάληψη ενός μοτίβου είναι ένα από τα συχνότερα μέσα παρωδίας.

[1316] Υπενθυμίζεται πως το αγγείο μαρτυρείται πως βρέθηκε κοντά στο Καβίριο της Θήβας, ενώ αποδίδεται από τη γράφουσα στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου.

[1317] Ηροδ. 1.132.3 και 1.140.2-3. Ξεν. *Κυρ. Παιδ*. από το δ' βιβλίο και εξής σποράδην. Βλ. περισσότερα Graf (ηλ. έκδ.), 7, 1-5. Ο Graf σημειώνει πως γόητες συμμετείχαν και στα μυστήρια των Καβείρων της Σαμοθράκης σελ. 9. Βλ. και Burkert 1962. Στο *Συμπόσιο* (202e–203a) του Πλάτωνα γίνεται αναφορά στις ποικίλες αυτές ικανότητες των ιερέων, που λειτουργούσαν ως ενδιάμεσοι. Clinton 2003, 53.

[1318] Για παράδειγμα PMG II, στιχ 125: *ίασφη ίασφη, βιβιου βιβιου, νουσι νουσι*. Για την ιδέα πως η επιγραφή θυμίζει μαγική φόρμουλα, η οποία έδρασε ενισχυτικά στην παραπάνω άποψη, η γράφουσα ευχαριστεί πολύ τον καθηγητή Ι. Κωνσταντάκο.

[1319] Σε αυτήν τη συνάντηση επενέβη προστατευτικά με τη βοτανολογική του γνώση ο Ερμής.

[1320] Στις *Βάκχες* (στιχ. 234) του Ευριπίδη χαρακτηρίζεται ως γόης και επωδός. Για τον παραλληλισμό του με σαμάνους βλ. και Delcourt 1957, 119. Burkert 1962, 40. Μία από τις ικανότητες των μάγων ή των εγκατεστημένων σε ανώτερες περιοχές πνευματικότητας ήταν η συνομιλία με ζώα. Βλ. σημ. 1327.

όπως φάνηκε παραπάνω. Μπορεί να μην κρατά αγγείο πόσεως, όμως η ανάκλιση του ως μονοποσιαστή και το τεράστιο κεφάλι του καταδεικνύουν τη μέθη του.[1321] Η κατά τα έλλογα, κοσμικά φαινόμενα βλακώδης και τρελή πρακτική της συνομιλίας με ένα πουλί μετατρέπεται εξαιτίας του κρασιού σε μια υπερβατική, μαγική επικοινωνία. Ο γελοίος νάνος λογίζεται ως ιερέας και μάγος, όπως η μάγισσα Κίρκη στον επίσης εκτελεσμένο με τεχνική Σιξ καβιρικό σκύφο του Ναυπλίου, όπου εικονίζεται ενδεδυμένη με επενδύτη ως ιέρεια σε διονυσιακό εικονογραφικό περιβάλλον **(Ι9 εικ. 60)**. Εκείνη κρατά το μαγικό ραβδί της, ο ανακεκλιμένος σαν σκήπτρο[1322] ή και μαγικό ραβδί όρθια τη βακτηρία του. Το πουλί που κάθεται στο προτεταμένο χέρι του αποτελεί καίρια χιουμοριστική παρέκκλιση από τις καθιερωμένες απεικονίσεις του, αφού ο εν λόγω τύπος ήρωα ή άνδρα κρατά με αυτό αγγείο πόσεως, στεφάνι ή κλαδί.[1323] Συνιστά, παράλληλα, μία πρωτότυπη ιδέα με την οποία εγκαινιάζεται το καρναβαλικό σχήμα της από το εγκωμιαζόμενο κρασί προκληθείσας ιερής τρέλας.[1324]

Η υπερκόσμια συζήτηση δύναται ακόμα να υποδηλώνει το προφητικό προνόμιο της παραισθησιακής κατάστασης, στην οποία περιέρχεται ο ιερέας, μάγος και νάνος μετά την υπερβολική πόση κρασιού, εφόσον η πιο ξακουστή στην ιστορία ιέρεια-προφήτισσα, η Πυθία, τελούσε σε *ενθουσιασμό*, αφού έπινε νερό από την Κασσωτίδα πηγή και εισέπνεε τις αναδυόμενες από σχίσμα του δελφικού εδάφους ψυχοτρόπες αναθυμιάσεις, ώστε να προφητεύσει.[1325] Ήταν γνωστό στην αρχαιότητα πως με το κρασί και εν τη μέθη αποκαλύπτει κανείς την αλήθεια.[1326] Τα πουλιά από την άλλη χρησιμοποιούνταν στη μαντική τέχνη της οιωνοσκοπίας ή ορνιθοσκοπίας, ίσως επειδή η ικανότητά τους να πετούν τα καθιστά πολύγνωρα.[1327] Το μαντείο του

[1321] Το γεγονός πως η παράσταση κοσμεί κάνθαρο ενισχύει την άποψη πως η παράσταση είναι συναφής με οινοποτικά δρώμενα. Sabetai και Avronidaki 2018, 353.

[1322] Sabetai και Avronidaki 2018, 351.

[1323] Τα πουλιά πετούν ή κάθονται πάνω σε υποτιθέμενα κλαδιά πάνω από συμποσιαστές, προκειμένου να υποδηλώσουν το υπαίθριο περιβάλλον, όπως στο θραύσμα του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Η47 εικ. 191)**. Παρόμοια παρατήρηση έχει κάνει και η Σαμπετάι. Sabetai και Avronidaki 2018, 353.

[1324] Οι ιεροί τρελοί ή σαλοί (*Holy Fools*) ήταν άγιοι του Μεσαίωνα, οι οποίοι συμπεριφέρονταν σκοπίμως τρελά, προκειμένου να κρύψουν την πνευματικότητά τους αποφεύγοντας τον εγκόσμιο έπαινο και τη συνακόλουθη αλαζονεία για χάρη του Χρίστου. Ενδιαφέρον είναι πως οι ιεροί τρελοί έχουν συσχετιστεί με σαμάνους, κλόουν αλλά και το καρναβάλι, ενώ πρόδρομοί τους θεωρούνται ο αδαής σοφός Σωκράτης και οι Κυνικοί. Η λέξη *σαλός* ήταν στην αρχαιότητα συνώνυμη με τη λέξη *φλύαρος* σύμφωνα το λεξικό του Ησύχιου. Το κύριο χαρακτηριστικό τους ήταν ότι παρά το γεγονός πως δρούσαν ως κοινοί τρελοί κατείχαν υψηλή θέση στην κοινωνία. Ivanov 2006, 1-33. Άξιο σημείωσης είναι πως η Σαμπετάι χαρακτήρισε τον ανακεκλιμένο «*clownish banqueter*». ό.π. σημ. 1321

[1325] Για την παραισθησιογόνα δράση του κρασιού: Ιπποκρ. *Επιδημ*. 3.5. Για την Πυθία: Πλουτ. *Περὶ τῶν ἐκλελοιπότων χρηστηρίων*, 50. Fontenrose, J. 1978. *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses*, London, England, 197-227.

[1326] Αθ. *Δειπν*. 2.6 (παραπέμποντας στον κωμωδιογράφο Έφιππο). Τιβέριος 2020, 75.

[1327] Την ορνιθοσκοπία έμαθε στους ανθρώπους ο Προμηθέας στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου (στιχ. 484-490). Ο Πλίνιος αποδίδει στον Θηβαίο μάντη Τειρεσία την επινόηση της σπλαχνοσκοπίας των πτηνών. Πλιν. *Φυσ. Ιστ*. 7. 203. Τα πουλιά στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη (467-516) ήταν οι πρωτόπλαστοι και ως εκ τούτου βασίλευαν πριν τους Τιτάνες. Για τον λόγο αυτό στους κλασικούς χρόνους συνόδευαν βασιλείς και θεούς, αποτελώντας σύμβολά τους, όπως η γλαύκα της Αθηνάς, ο αετός του Δία κ.τ.λ. Το κείμενο ίσως απηχεί παραμυθικές αφηγήσεις ή παρωδεί τις κοσμογονικές ορφικές δοξασίες περί του κοσμικού αβγού. Για τις τελευταίες στιχ. 693-700. Meisner, D. A. 2018. *Orphic Tradition and the Birth of the Gods*, USA, 88-94. Στο εν λόγω έργο (στιχ.719-727) γίνεται κωμική αναφορά και στη λειτουργία των πουλιών ως οιωνών. Chepel 2020, 71. Για τα σοφά ομιλούντα πουλιά στα παραμύθια βλ. Cooper 2015 (1983), 20, 140-141. Ο Eliade εξηγεί πως η «μυστική ή ιερή

Δία ιδρύθηκε μετά από προσταγή ομιλούντων μαύρων περιστέρων (*πελειάδας μελαίνας*), τις οποίες ταυτίζει ο Ηρόδοτος με μελαμψές ιέρειες.[1328] Ο Απόλλων έγινε ο θεός της μαντικής κατόπιν διδαχής από πετούμενες νύμφες, τις Θρίαις, οι οποίες για να καταληφθούν από ιερή μανία και να «αγορεύσουν την αλήθεια», έπρεπε να φάνε θεία τροφή, το ξανθωπό μέλι.[1329] Ξόρκι ενός μαγικού πάπυρου, μάλιστα, ξεκινά με ακαταλαβίστικα «ονόματα», τα οποία πρέπει ο μάγος να ψάλλει *πτερυγοειδώς*, φτερωτά, στον θεό της μαντικής Απόλλωνα, προκειμένου να προφητεύσει. Το σημαίνον του γλωσσικού σημείου ΚΟΕΝΗΣΚΟΕΗΣ παραπέμπει, άλλωστε, σε κρώξιμο πουλιού.[1330] Ο Ερμής της πίσω όψης του κανθάρου **(I5 εικ. 242)**, η ταχεία κίνησή του οποίου παρομοιάζεται με πέταγμα πουλιού στην *Οδύσσεια*, είναι δυνατόν να υπογραμμίζει τη δράση του πουλιού της άλλης πλευράς ως αγγελιοφόρου-ενδιάμεσου.[1331]

Συνεπώς, η κατ' επίφαση βλακεία του μεθυσμένου νάνου μπορεί να είναι μια κατά βάθος τρελή σοφία, της οποίας αιτία είναι το κρασί. Αυτό σε μεγάλη ποσότητα είναι ικανό να προσδώσει σε έναν απλό, δύσμορφο μονοποσιαστή τις μεταφυσικές ιδιότητες ενός ιερέα-μάγου (και συνεπώς προφήτη) υπό την επίβλεψη του θεού των διαβάσεων. Η χρήση βοτάνων ως αντιδότων, που έγινε από τον Ερμή στην *Οδύσσεια* κατά της Κίρκης, θεωρείται από τον Θεόφραστο μέρος της θεραπευτικής μαγείας, γεγονός που μπορεί να αποτελεί ακόμη μια εξήγηση για την απεικόνισή του στην πίσω όψη του αγγείου.[1332] Το αμφίσημο και ομόρριζο της δίλεκτης επιγραφής θυμίζει τις συχνά σύντομες αποτελούμενες από ομόρριζες λέξεις, γριφώδεις και διφορούμενες δελφικές προφητείες (ήξεις, αφήξεις κ.τ.λ.). Η προς την αριστερή

γλώσσα» που χρησιμοποιούν οι σαμάνοι για να επικοινωνήσουν με τα πνεύματα είναι εκείνη των ζώων. Πολλές φορές μιμούνται το ίδιο κελάηδισμα των πουλιών. Επισημαίνει πως ιδίως η μάθηση της γλώσσας των πουλιών προσφέρει προφητική ικανότητα, αφού είναι συνώνυμο της γνώσης των μυστικών της φύσης. Αυτό συμβαίνει επειδή τα πουλιά θεωρούνταν πως έρχονταν σε επαφή με ψυχές των νεκρών και με τους θεούς. Η παράταιρη για τα γήινα δεδομένα επικοινωνία ονομάζεται από τον ίδιο *παραδείσιο σύνδρομο* (*paradisal syndrome*), χαμένη πια ικανότητα του *illĭus temporis*, του μακάριου καιρού πριν την πτώση. Eliade 1963, 98. Eliade 1964, 96-99. Για τη σχέση του αρχαίου γόητα και του σαμάνου: Burkert 1962. Για τον σαμανισμό, τον γόητα και την Παλαιά Κωμωδία: Bierl 2009.

[1328] Ηροδ. *Ιστ.* 2.54.1- 2.57.3.

[1329] Ομ. *Ύμν. Ερμ.* 550-565.

[1330] Για την ιδέα πως η επιγραφή μοιάζει με κρώξιμο πουλιού η γράφουσα ευχαριστεί θερμά τον καθηγητή Ι. Κωνσταντάκο. Για τον πάπυρο: PMG II στιχ. 1-11. Ο πτερυγοειδής ψαλμός ανακαλεί τα ομηρικά *έπεα πτερόεντα*, τα οποία πιστεύεται πως αποτελούν μεταφορά του ζώντος πνεύματος/ανάσας. Suhr 1974. Τα «ονόματα» ή τελετουργικές βοές του παπύρου είναι: *ακρακαναρβα, καναρβα, αναρβα, ναρβα, ρβα, βα, α*. Ακολουθούν και άλλα όπως: *αλλαλαλα, αλλαλαλα, σανταλαλα, ταλαλα*. Στην πρώτη κυρίως περίπτωση και εν μέρει στη δεύτερη παρατηρείται η αφαίρεση ή η παράλλαξη ενός μόνο γράμματος από την πρώτη λέξη σε εκείνη που έπεται, όπως γίνεται με την καβιρική επιγραφή, στη δεύτερη λέξη της οποίας λείπει μόνο το Ν. Η συγγένεια των βοών, των προσευχών και των ύμνων αντικατοπτρίζεται και στην Παλαιά Κωμωδία (βρεκεκεκέξ κοάξ κοάξ κ.ά). Chepel 2020, 65-73. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (1380-1388) στίχος, στον οποίο αναφέρεται η φτερωτή Αργώ, και έπειτα ο Διόνυσος κρώζει, χαρακτηρίζεται αργότερα φτερωτός, στίχος με φτερούγες. Το λογοπαίγνιο αυτό επιβεβαιώνει το χιουμοριστικό της επιγραφής του αγγείου αλλά και τη σχέση με τον υστερότερο πτερυγοειδή ψαλμό. Μπορεί να υποδηλώνει και την επιρροή της κωμωδίας στην εικόνα.

[1331] Ομ. *Οδ.* 5.50-58. Για τη σχέση του Ερμή με τα πουλιά βλ. και Λεμπέση 1985, 167-168. Τα πουλιά θεωρούνται στον σαμανισμό ψυχοπομποί, όπως ήταν ο Ερμής. Eliade 1951, 98.

[1332] Θεοφρ. *Περὶ φυτῶν ἱστορία*, 15.7. Στο χωρίο γίνεται, μάλιστα, λόγος για το βότανο που έδωσε ο Ερμής στον Οδυσσέα, το *μῶλυ*. Graf (ηλ. έκδ.), 7.

κατεύθυνση γραφή, εξυπηρετεί αφενός την υπόδειξη της εξόδου του λόγου από το ανοιχτό στόμα του ανακεκλιμένου, συνδέει το σημαινόμενο με την καταγωγή-προέλευσή της (Φοινίκη) και εξαίρει και τον αινιγματικό της χαρακτήρα, δυσχεραίνοντας την ανάγνωσή της, καθιστώντας τη δύσληπτη. Αν ευσταθεί η υπόθεση, τότε η επιγραφή μπορεί να εκληφθεί και ως παρωδιακή μορφή χρησμού ή ξορκιού. Αν, ακόμα, εγγραφτεί στην ερμηνεία της Σαμπετάι, πως ο νάνος αποτελεί «αρχέτυπο εφήβου» που πρόκειται να χριστεί πολίτης, συμμετέχοντας στο συμπόσιο, τότε η παράσταση αποτελεί μια φαιδρή χρησμοδότηση ή μαγικό ξόρκι για την ενσωμάτωσή του στον κόσμο των ενηλίκων.

Η απεικόνιση του νάνου-μάγου ως ανακεκλιμένου συμποσιαστή μπορεί να ερμηνευτεί και ως παρωδία της αρνητικής σημασίας του γόητα, εκείνης του ρήτορα που εξαπατά τους συνομιλητές του ή ακροατές του.[1333] Η συμμετοχή στο συμπόσιο ήταν συνδεδεμένη αξεχώριστα εκτός από την οινοποσία και με τη συζήτηση. Η επιγραφή με τις δύο λέξεις να ξεκινούν από /ko ko/ δύναται να εκληφθεί ως παρωδία του δήθεν συναρπαστικού λόγου του γόητα, ο οποίος αντί να μαγεύει, κρώζει σαν πουλί, έχοντας μάλλον μεθύσει.[1334] Ο αινιγματικός χαρακτήρας της σε συνδυασμό με την ανάκλιση του γελοιογραφημένου παραπέμπει, ακόμα, στους γρίφους που χρησιμοποιούνταν παιγνιωδώς στο συμπόσιο κατά τον 5ο και 4ο αι. π.Χ. Από εκεί μεταφέρθηκαν και στο δράμα (τραγωδία και κωμωδία) του 5ου αι. π.Χ, αλλά έγιναν συχνό φαινόμενο στη Μέση Κωμωδία. Η μετάφραση ή η άλλη εκδοχή του Κοένης, το Κόης, μοιάζει να απαντά στο αίνιγμα (τι σημαίνει Κοένης;), να είναι, δηλαδή, η λύση του.[1335] Η ικανότητα της παρά τη μέθη επίλυσής του ακυρώνει και την ταυτόχρονη λόγω της απεύθυνσής της στο πουλί φαινομενική βλακεία του, καθιστώντας τον έναν μεθυσμένο διανοούμενο.

Η σύγχυση ως απόρροια της μέθης διακωμωδείται πιθανόν στη β΄ όψη του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ **(Η32 εικ. 233)**. Ο πυγμαίος-Ικάριος σκοπεύει να προσφέρει έναν από τους αμφορείς που φέρει στην άμαξά του και περιέχουν το πολύτιμο νεοαποκτηθέν διονυσιακό αγαθό, τον οίνο, σε ζευγάρι γειτόνων. Ο αμφορέας πάνω στο υποστατό, που εικονίζεται πίσω τους και τα δύο διαφορετικού είδους υποζύγια (άλογο και όνος) της άμαξας,[1336] συνιστούν ενδείξεις πως στην παράσταση διακωμωδείται ο Ικάριος-πυγμαίος ως μεθυσμένος, που κάνει κύκλο, επιστρέφοντας εκεί από όπου έφυγε ή που ξέχασε πως είχε ήδη προσφέρει σε αυτούς τους γείτονες κρασί.

Η υπηνλία είναι ακόμα μία συνέπεια της κατανάλωσης μεγάλων ποσοτήτων κρασιού και φαγητού. Τέσσερεις σάτυροι εικονίζονται να κλέβουν τα όπλα του

[1333] Χρησιμοποιείται στην αρχαία γραμματεία ήδη από το τέλος του 5ου αι. π.Χ. Graf (ηλ. έκδ.) 7, 9-10. Αττικές γελοιογραφικές μορφές με μεγάλα κεφάλια ταυτίζονται συχνά με διανοούμενους. Κοσμούν συμποτικά αγγεία. Είναι δυσειδείς, διότι η πολλή σκέψη καθιστά τον καθένα παράξενο και η πολλή μόρφωση οδηγεί στην παραμόρφωση. Zanker 1996, 33-34. Mitchell 2009, 245-248.

[1334] Για τους συμποσιαστές και τη μίμηση ζώων κατά τη διάρκειά του βλ. Steinhart 2004, 23-24.

[1335] Konstantakos 2000, 146-156.

[1336] Η Bruns θεώρησε πως πρόκειται για δύο άλογα. ΚΗ Ι, 98 σημ. 6. Ο Mitchell εύστοχα παρατήρησε πως εικονίζονται ένα άλογο και ένας όνος, όπως είναι φανερό από το διαφορετικό μήκος των αυτιών τους και από τη διαφορετική τεχνική (του περιγράμματος για τον γάιδαρο, μελανόμορφη για τον ίππο), με την οποία αποδίδονται προκειμένου να τονιστεί η διαφορά του είδους τους. Mitchell 2009, 263. Για τις διαφορές μεταξύ αλόγου, γαϊδουριού και μουλαριού βλ. Padgett 2000, 51.

Ηρακλή (σπαθί, φαρέτρα και βέλη), όντας εκείνος σε βαθύ ύπνο στον μελανόμορφο ψυκτηρίσκο των Βρυξελλών του τέλους του 6ου αι. π.Χ **(Α22 εικ. 243)**. Πρόκειται για ένα θέμα που εικονίζεται κατ' επανάληψη σε αττικά αγγεία, το οποίο έχει συνδεθεί με κάποιο χαμένο σήμερα σατυρικό δράμα.[1337] Στη βοιωτική αγγειογραφία, ωστόσο, είναι σπάνιο, αφού εικονίζεται μία και μοναδική φορά σε αυτόν σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα.[1338] Ο ψυκτήρας, που είναι συμποτικό αγγείο και η απεικόνιση των σατύρων υποδεικνύουν πως η αιτία του ύπνου ενδέχεται να ήταν η συνήθης για τον Ηρακλή πέραν του δέοντος κατανάλωση κρασιού. Σε μία απουλική ερυθρόμορφη παράσταση του 360 π.Χ ενός χου, στην οποία ο Ηρακλής, ενώ κοιμάται μεταξύ των αποφαγιών του και ενός καλυκωτού κρατήρα, πέφτει θύμα κλοπής των όπλων του και ενός ασκού ή τεράστιου κέρατος από Πάνες, οι οποίοι αντιστοιχούν στους σατύρους.[1339] Και σε αυτήν την περίπτωση το αγγείο που φέρει την παράσταση προορίζεται για οινοποσία. Επομένως, ο ύπνος του Ηρακλή και στην παράσταση του μελανόμορφου ψυκτήρα οφείλεται μάλλον σε εκτεταμένη πόση ή και βρώση. Ο περιγραφόμενος τις περισσότερες φορές στην αρχαία γραμματεία ως πανύψηλος και σωματώδης Ηρακλής εξαπατάται από υποδεέστερους ως προς τη δύναμη και το μέγεθος, επειδή υποκύπτει στα πάθη του, όπως ο Πολύφημος Κύκλωπας. Ο τελευταίος αποτελεί πιθανόν την πρότυπη μορφή του μεγαλόσωμου αλλά λαίμαργου και για αυτό ηττημένου.[1340] Το μοτίβο της επιφερόμενης από μέθη υπνηλίας ως χιουμοριστικό στοιχείο απαντά στην αττική εικονογραφία του 5ου αι. π.Χ αντίστροφα στο σχήμα Ηρακλή-Αλκυονέα, στο οποίο θύμα πέφτει και πάλι ο ισχυρότερος, δηλαδή ο γίγαντας.[1341] Η υπνηλία των μέθυσων υπήρξε, εξάλλου, ως θέμα και στη βοιωτική ειδωλοπλαστική του β' μισού του 5ου αι. π.Χ, όπως φαίνεται και στο πήλινο ειδώλιο D 229 του Μονάχου **(ΙΓ24 εικ. 175)**, στο οποίο εικονίζεται ένας ιθυφαλλικός σάτυρος με κωμαστική κοιλιά ανακεκλιμένος πάνω σε όνο φανερά νυσταγμένος,

[1337] Hedreen 1992, 111. Mitchell 2009, 212.

[1338] Το χιουμοριστικό σχήμα της κλοπής ή της εξαπάτησης καθόσον το θύμα κοιμάται, υπάρχει και άλλα έργα της βοιωτικής παράδοσης. Στην ερυθρόμορφη πελίκη του Μονάχου **(Ε1 εικ. 59)** η κοιμώμενη και καθισμένη σε κλισμό γυναίκα πρόκειται να χάσει το φαγητό (μάλλον κρέας) που έχει τοποθετήσει πάνω σε υποστατό, στο οποίο επιχειρεί να σκαρφαλώσει μία γάτα για να το αρπάξει Στη β' όψη εικονίζεται κρεοπώλης, ο οποίος τεμαχίζει κρέας, από τον οποίο προφανώς το προμηθεύτηκε προηγουμένως. Παρόμοιο ήταν μάλλον το ιλαρό μοτίβο του καβιρικού σκύφου Κ 2194 της Θήβας, όπως φαίνεται από σωζόμενο θραύσμα, στο οποίο μία γελοιογραφημένη γυναίκα κοιμάται πάνω σε κλίνη ή κλισμό **(Η78)**. Στο βοιωτικό πήλινο ειδώλιο CA 538 του Λούβρου του τέλους του 4ου αι. π.Χ δύσμορφη γυναίκα κοιμάται πάνω σε κλίνη. Mollard-Besques III 1972, 37 αρ. κατ. D 206 πίν. 45f. Η Ρόγκα, της οποίας το όνομα προέρχεται από το ρήμα *ρέγκω*, που σημαίνει ροχαλίζω, μια γυναίκα νωθρή, κοιμισμένη και ανόητη, ήταν ένας από τους γυναικείους μίμους του Σώφρονα, μιμογράφου του 5ου αι. π.Χ, ο οποίος διακωμωδούσε την καθημερινή ζωή των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Παρότι ζούσε στις Συρακούσες, τους μίμους του εισήγαγε στην Αθήνα ο Πλάτων. Ενδέχεται να επηρέασαν το χιούμορ της εποχής, το οποίο, βεβαίως, διοχετευόταν και στην τέχνη. Gordon, J. 1999. *Turning Toward Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*, Pennsylvania, 70-72.

[1339] Walsh 2009, 230-231 αρ. κατ. 71, εικ. 102.

[1340] Για το μεγάλο ύψος του Ηρακλή βλ. Ηροδ. 4.82. Απολλ. *Βιβλ.* 2.4.9. Παυσ. 5.8.8. Για την αντίθετη παράδοση: Πινδ. *Ισθμ.* 4.54, η οποία παραλληλίστηκε από τον Schachter με τον Θηβαίο Ηρακλή Ιδαίο Δάκτυλο, για τον οποίο κάνει λόγο ο Παυσανίας 9.27.8. Schachter 1986, 19-20. Για το σώμα του Ηρακλή γενικά: Avramidou 2014. Το μοτίβο του προνομιούχου λόγω μεγέθους ή φυσικών ικανοτήτων αλλά ηττημένου είναι συχνότατο και στους αισώπειους μύθους. Κωνσταντάκος 2014, 96-98.

[1341] Βλ. σημ. 1294.

ίσως μισοκοιμισμένος.[1342] Στην παράσταση του ψυκτήρα εμφανίζεται, όμως, για πρώτη φορά στη βοιωτική τέχνη.

IV.1.3. Το κρασί και η βία

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, με τη μέθη η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι ευεπίφορη σε παραφορά ζωώδη. Οι αψιμαχίες, οι κατάρες, οι βρισιές, ο ξυλοδαρμός και η ρίψη αντικειμένων περιλαμβάνονται στην απελευθερωμένη από τα καθωσπρέπει κοινωνικά δεσμά καρναβαλική συνείδηση. Στόχος σύμφωνα με τον Μπαχτίν είναι ο συμβολικός θάνατος και η αναγέννηση του αντικειμένου των επιθέσεων, αφού οι βίαιοι αυτοί λεκτικοί και πρακτικοί τρόποι το στέλνουν μεταφορικά ή κυριολεκτικά προς το καταβροχθίζον αλλά και γόνιμο *Κάτω*.[1343] Οι διονυσιακές τελετές γονιμότητας με τα εξ αμαξών σκώμματα και την κακοποιητική συμπεριφορά περιλάμβαναν και κώμο, μάλλον μασκαρεμένο.[1344]

Σκηνές ξυλοδαρμού είναι συνυφασμένες με τον κώμο της μελανόμορφης βοιωτικής αγγειογραφίας του 6ου αι. π.Χ. Λακτίσματα, ραπίσματα στα οπίσθια και τραβήγματα των μαλλιών και μελών του σώματος είναι οι βιαιοπραγίες στις οποίες επιδίδονται ως επί το πλείστον οι κωμαστές.[1345] Με ένα λάκτισμα και τράβηγμα των μαλλιών παρενοχλεί ο τελευταίος στη σειρά κωμαστής τον νάνο δεφόμενο στεκόμενο εμπρός του στη β΄ όψη του βοιωτικού πλαστικού αγγείου του Βερολίνου **(Α10 εικ. 114)**. Κλωτσιά και τράβηγμα του άνω βραχίονα είναι οι βίαιες πράξεις του πρώτου από αριστερά κωμαστή στον μπροστινό του σε βοιωτικό μελανόμορφο κάνθαρο ιδιωτικής συλλογής **(Α12 εικ. 244)**. Μοναδική παραλλαγή του θέματος αποτελεί η παράσταση της α' όψης του μελανόμορφου κανθάρου της Χαϊδελβέργης, στην πρώτη όψη της οποίας ένας κωμαστής επιχειρεί μάταια να αποτρέψει τον απέναντί του με το χέρι του από το να του τραβήξει τον φαλλό, ενώ ταυτόχρονα του τραβά τα μαλλιά και τον κλωτσά **(Α4 εικ. 245)**. Τον φαλλό ενός άλλου αρπάζει και ένας κωμαστής της β΄ όψης του κανθάρου του Yale **(Α20 εικ. 246)**. Ράπισμα στα οπίσθια δίνει ο τελευταίος κωμαστής στον μπροστινό του στην α' όψη του ίδιου αγγείου.

Η οργή, καρπός του πόνου και της εξαπάτησής του, σε συνδυασμό με την επίδραση της μέθης οδήγησαν τον Πολύφημο Κύκλωπα να καταραστεί τον Οδυσσέα και λίγο αργότερα να πετάξει έναν τεράστιο λίθο στη θάλασσα με σκοπό να βυθίσει

[1342] Όπως στο αττικό πήλινο δύσμορφο ανακεκλιμένου του Μονάχου D 46 του γ' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ ο σάτυρος έχει τοποθετημένο το ένα χέρι πίσω από το κεφάλι και το άλλο πάνω στην κοιλιά, στάση που θεωρείται δηλωτική της κατάστασης του ύπνου. Hamdorf I 2014, 167-168. Η κοιμισμένη γυναίκα του θραύσματος Κ 2194 έχει επίσης το δεξί της χέρι γύρω από το κεφάλι της **(Η78)**. Το ίδιο και η ανακεκλιμένη μορφή του καβιρικού σκύφου 12547 του ΕΑΜ **(Η34 εικ. 134)**.

[1343] Μπαχτίν 2017 (1965), 35, 192, 230-231. 239.

[1344] Halliwell 2008, 45, 178-181, 188, 196, 228-229.

[1345] Η Smith συνέδεσε τις βίαιες πράξεις του κώμου με τα χτυπήματα στους μηρούς και στην κοιλιά που αναφέρονται στον *Οδύσσεια* του Ομήρου (7.378-382) και στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη (1529-1530) αντίστοιχα κατά τη διάρκεια χορού. Smith 2010, 25. Για το σχήμα του "*bottom-slapping*" στην βοιωτική εικονογραφία περισσότερα: Αυτόθι, 161-167. Αναλυτικά για τη σχετική εικονογραφία σε άλλα αρχαϊκά τοπικά εργαστήρια: Αυτόθι, 25-27, 54, 100-101, 129-133. Για τη βία στην κωμαστική αγγειογραφία βλ. και Wannagat 2015, 149-189. Για δύο σχετικές αττικές ερυθρόμορφες παραστάσεις της ύστερης αρχαϊκής περιόδου: Sutton 2000, 194-197 εικ. 7.6-7.7.

το καράβι μέσα στο οποίο βρίσκονταν εκείνος και οι σύντροφοί του.[1346] Η ρίψη λίθων ή αλλιώς ο πετροπόλεμος σε κωμαστικό περιβάλλον αποτέλεσε θέμα σύνηθες στην πρώιμη κορινθιακή μελανόμορφη αγγειογραφία (τέλος 7ου-αρχές 6ου αι. π.Χ) ως μέρος μιας ευρύτερης εικονογραφικής κατηγορίας, εκείνης του «οπλισμένου κωμαστή», όπως τον ονομάζει ο Wannagat.[1347] Στη βοιωτική μελανόμορφη πυξίδα του Λούβρου παραλλάσσεται η ενός περίπου αιώνα προγενέστερη κορινθιακή εικόνα του μελανόμορφου αρυβάλλου 3500 της Ταρκυνίας ή κάποια παρεμφερής υστερότερη άγνωστη σήμερα **(Α24 εικ. 115)**.[1348] Εικονίζεται ένα δυσερμήνευτο παιχνίδι με σφαιρικά αντικείμενα μεταξύ νέων κοριτσιών και αγοριών παρουσία της Αθηνάς, διεξαγόμενο σε κωμαστικό κλίμα. Αυτό μαρτυρούν οι δύο τοποθετημένοι ο ένας πάνω στον άλλο λέβητες, οι δύο άσκοι, που φέρονται από τον γυμνό νέο αλλά και η παρουσία ενός γενειοφόρου γυμνού με στεφάνι γύρω από τον λαιμό νάνου, που σύμφωνα με μία άποψη φορά προσωπείο.[1349] Οι νάνοι, όπως φάνηκε παραπάνω, αποτελούν μοτίβο που κατά τον 6ου αι. π.Χ χρησιμοποιείται στη βοιωτική αγγειογραφία μόνο σε κωμαστικό περιβάλλον. Το κρεμασμένο στο πάνω μέρος της παράστασης στεφάνι κισσού τονίζει την εορταστική ατμόσφαιρα.

Η ομοιότητα της παράστασης με την κορινθιακή, στην οποία εικονίζονται δύο αντίπαλες ομάδες πετροβολούντων είναι αξιοσημείωτη. Και στην κορινθιακή το κρασί και ο πετροπόλεμος συνυπάρχουν. Κωμαστής ορχούμενος ή με μεγάλη κοιλιά, άλλος με κέρας πόσεως και στρεβλό πόδι εκπροσωπούν τον κώμο. Νάνος ή παιδί εικονίζεται και στην κορινθιακή παράσταση να κάθεται σε δίφρο. Σε τέτοιο έπιπλο κάθεται ένας άνδρας στη βοιωτική, που κρατά ένα σκήπτρο. Αυτό το σύμβολο εξουσίας ή εξάρτημα του διεξαγόμενου παιχνιδιού κρατούν οι δύο αντωποί άνδρες της κορινθιακής παράστασης.[1350] Οι δύο επάλληλοι λέβητες έχουν αντικαταστήσει τον σκίμποδα πάνω στον οποίο πηδά ένας άνδρας, ενώ η ράβδος, που κρατά μία κοπέλα της πυξίδας η πάνω άκρη της οποίας σχηματίζεται ως Τ, αποτελεί πιθανόν μετάπλαση του κέρατος πόσεως.[1351] Εκείνη και ο κωμαστής με το κέρας εικονίζονται σε ακριβώς ίδια στάση. Η Αθηνά, τέλος, φορά περιέργως χιτωνίσκο, ο οποίος αναφέρεται προφανώς στους χιτωνίσκους των κωμαστών της κορινθιακής εικόνας.

Το άγνωστο παιχνίδι με σφαιρικά αντικείμενα της βοιωτικής παράστασης είναι, λοιπόν, ένας πετροπόλεμος στον οποίο συμμετέχουν νέοι και νέες.[1352] Η

[1346] Ομ. *Οδ.* 9. 455-501.

[1347] Wannagat 2015, 163-176.

[1348] Seeberg 1971, 43 αρ. κατ. 221. Wannagat 2015,172-176 εικ. 166-168.

[1349] CVA Louvre 17, Waiblinger 1974, 35-36 πίν. 32.2-5. Η Dasen τον συγκαταλέγει μεταξύ των νάνων. Dasen 1993, 227 κωδ. κατ. Gd1 πίν.41a-c. Το στεφάνι που είναι κρεμασμένο στο λαιμό του είναι κωμαστικό χαρακτηριστικό βλ. Smith 2010, 99.

[1350] Ο Seeberg το χαρακτηρίζει ως σκήπτρο, ραβδί ή τεράστιο κέρας πόσεως. βλ. παραπάνω σημ. 1348. Ο Wannagat, «*Wanderstab»* ή «*Herrschaftszeichen»*. Wannagat 2015, 174.

[1351] Στη θέση του κωμαστή είναι, άλλωστε, κοπέλα, η οποία δεν θα μπορούσε βάσει των εικονογραφικών συμβάσεων της εποχής να κρατά κέρας πόσεως. Αυτό το αγγείο ήταν, συν τοις άλλοις, πιο συνδεδεμένο με κωμαστές σε μελανόμορφες παραστάσεις άλλων τοπικών εργαστηρίων. Για τους Βοιωτούς κωμαστές προτιμάται ο κάνθαρος. Η αντικατάσταση του κέρατος με ένα παρόμοιου σχήματος αντικείμενο στην παράσταση της πυξίδας, ίσως οφείλεται και σε αυτήν τη βοιωτική ιδιαιτερότητα. Smith 2010, 159.

[1352] Ως παιχνίδι με σφαίρα, στο οποίο οι περισσότεροι συμμετέχοντες είναι αγένειοι γυμνοί ερμηνεύθηκε και η παράσταση της μελανόμορφης λεκανίδας του Λούβρου του β' τετάρτου του 5ου

συμμετέχουσα Αθηνά αποτελεί το χιουμοριστικό και αναπάντεχο τόλμημα της παράστασης, αποδοσμένη σε μεγαλύτερο ύψος από τους υπόλοιπους να πρωτοστατεί ως θεά του πολέμου. Αντί για δόρυ και ασπίδα κρατά μία πέτρα, ενώ τον ποδήρη χιτώνα της αντικαθιστά ο χιτωνίσκος, Ο ασόβαρος πόλεμος καθιστά την παρουσία της γελοία, μετατρέποντάς τη σε θεά ενός παιδικού πολεμικού παιχνιδιού, ενός πετροπολέμου. Η οινοποσία ίσως και το μασκάρεμα δεν λείπουν. Οι λέβητες, οι ασκοί, το στεφάνι κισσού και ο πιθανόν μασκοφορεμένος νάνος σε συνάρτηση με τη ρίψη λίθων καθιστούν την εικόνα καρναβαλική.[1353]

Ο ξυλοδαρμός με ράβδο ή ρόπαλο μεταξύ στοιβαγμένων και μη αγγείων πόσεως σε χώρο στον οποίο κεντρικό πρόσωπο είναι μια διονυσιακή μορφή εικονίζεται στον βοιωτικό μελανόμορφο σκύφο 442 του ΕΑΜ **(Δ6 εικ. 76)**. Τα αγγεία υποδηλώνουν ένα προσεχές γλέντι, το οποίο επισφραγίζει ο διονυσιακός αρχικεραμέας. Η συναπεικόνιση των ευφρόσυνων προετοιμασιών στο κεραμικό εργαστήριο και της κακοποίησης καθιστούν την εικόνα καρναβαλική.[1354] Εκτός από τον εκπαιδευτικό-διαβατήριο χαρακτήρα που έχει, όπως φάνηκε, η μαστίγωση στην εν λόγω παράσταση, ίσως αποτελεί και ένα μέσο για τη χιουμοριστική ανάδειξη της διττής σημασίας του βάναυσου. Βάναυσοι ήταν οι ασχολούμενοι με τέχνες στις οποίες η *βαῦνος*, ο κλίβανος, ήταν απαραίτητη, δηλαδή αγγειοπλάστες και μεταλλουργοί, αλλά έτσι αποκαλούνταν οι κακόγουστες συμπεριφορές και οι άξεστοι άνθρωποι.[1355] Οι αχρείοι τρόποι είναι ίδιον των βάναυσων και των μέθυσων, ενώ η βία που ασκείτο στους δούλους ή στους φυλακισμένους τους καθιστά κατάλληλα εικονογραφικά θύματα που εύκολα εντάσσονται σε κωμαστικό πλαίσιο. Γίνονται και

π.Χ, που βρέθηκε στο Καβίριο **(ΙΑ2 εικ. 18)**. Η έλλειψη άλλων μοτίβων σχετικών με τον κώμο και το συμπόσιο, δυσχεραίνει τη σύνδεση με τον πετροπόλεμο. Σε αυτήν, επίσης, εικονίζεται μόνο μία σφαίρα, αντίθετα από την παράσταση της μελανόμορφης πυξίδας, στην οποία υπάρχουν τέσσερεις.

[1353] Η ρίψη κοπράνων ήταν στον Μεσαίωνα συνήθης στις καρναβαλικές εορτές, όπως σε εκείνη των τρελών και στο *charivari*. Κόπρανα εκσφενδονίζονταν στους διαβάτες από κληρικούς που βρίσκονταν μέσα σε άμαξα. Μπαχτίν 2017 (1965), 169. Κατά τους λαογράφους ο χαρτοπόλεμος που χρησιμοποιείται στα σημερινά καρναβάλια, αποτελεί παρηλλαγμένη επιβίωση του πετροπόλεμου, που λάμβανε χώρα στις συγκρούσεις των δύο κτηνοτροφικών φυλών σε ανάμνηση των οποίων καθιερώθηκαν οι καρναβαλικές εορτές. Φαλταΐτς 1972, 9-10. Η εκτόξευση καρπών, λουλουδιών, στάχτης και απορριμμάτων στα χριστιανικά καρναβάλια θεωρείται επίσης πρόδρομος του σύγχρονου χαρτοπόλεμου. Ρωμαίος 1944-45, 112. Κιουρτσάκης 1985, 105-106. Το μοτίβο απαντάται και στην αρχαία και άξεστη για τους Αθηναίους Μεγαρική φάρσα, από την οποία όπως αναφέρθηκε, πιστεύεται πως προήλθε η αττική κωμωδία, υπό τη μορφή της ρίψης ξηρών καρπών από ηθοποιό υποδυόμενο τον σκλάβο προς τους θεατές. Από εκεί μεταφυτεύεται στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη, όπου και πάλι ένας σκλάβος πετά ξερά σύκα, αυτήν τη φορά σε θεατρικούς χαρακτήρες, ίσως και στους θεατές, Pickard-Cambridge 1962, 179-181. Konstantakos 2012, 129. Η σύμπτωση των καρναβαλικών και θεατρικών θεμάτων δείχνει την κοινή τους καταβολή. Πρβλ. την παράσταση του κορινθιακού αμφορίσκου 664 του ΕΑΜ, στην οποία η μακροφαλλική μορφή με την κόμμωση των άξεστων κρατά δύο σφαιρικά αντικείμενα, τα οποία πρόκειται να εξαπολύσει στον χωλό Ήφαιστο. Για το αγγείο: σημ. 572.

[1354] Ο ξυλοδαρμός με μαγκούρες, ραβδιά, μαστίγια, ρόπαλα μεταξύ των μασκαράδων ήταν κατά τις χριστιανικές καρναβαλικές εορτές συνήθης αστεία πρακτική. Κιουρτσάκης 1985, 105.

[1355] Αριστ. *Ηθ. Νικ.* 4. 1122a30, 1123a15. Για τη χρήση της λέξης ως επίθετο Αξιόπ. 1.4 (Liddell-Scott λ. βάναυσος). Η μειωτική έννοια της απηχεί την περιφρονητική διάθεση των αριστοκρατών Αθηναίων προς τα χειρωνακτικά, κοπιώδη επαγγέλματα, τα οποία θεωρούνταν αντιδανικά. Burriot 2015, 103-104, 106-107, 110. Εικονογραφικά, άλλωστε, ο τύπος που χρησιμοποιείται για τον χειρώνακτα (βαθύ κάθισμα) είναι ίδιος με εκείνον του δούλου και του σατύρου. βλ. σημ. 699. Παρεμφερώς αντιμετωπίστηκαν και άλλες λέξεις σχετικές με τη σκληρή εργασία όπως ο μοχθηρός, μογερός, πονηρός κ.ά βλ. Liddell-Scott.

εκείνοι κωμαστές μετέχοντας εύθυμα στο γλέντι, όπως συνάγεται από τη β΄ όψη του καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel **(Η30 εικ. 63)**.[1356] Στην προκειμένη περίπτωση ο μακρύς φαλλός του κρεμασμένου είναι δεμένος με σχοινί που συγκρατείται από κρίκο στο έδαφος, ανακαλώντας τα προαναφερόμενα κωμαστικά τραβήγματα φαλλού της αρχαϊκής περιόδου. Η αναφορά στην αρχαϊκή κωμαστική παράδοση γίνεται και μέσω της έμεσης του δεμένου άνδρα **(Α9, Α8 εικ. 132, 237)**. Δεν είναι τυχαίο ότι δούλοι, σάτυροι, κωμαστές και καθώς φαίνεται βάναυσοι διακατέχονται από αντιηρωικά γνωρίσματα, κυρίως για την τάση τους προς την αχαλίνωτη οινοποσία.[1357] Πολλοί κωμαστές, πάντως, της μελανόμορφης αγγειογραφίας ήταν χωλοί παραπέμποντας στον Ήφαιστο, τον θεϊκό βάναυσο. Ίσως η βία (λακτίσματα, ραπίσματα, τραβήγματα) των κωμαστών των μελανόμορφων παραστάσεων να μην είναι μόνο ένα χιουμοριστικό σχόλιο στην εξαλλοσύνη της μέθης αλλά και μια μεταφορική αναφορά παρωδιακού χαρακτήρα, συμπληρωματική του στρεβλού ποδιού στον κατ'εξοχήν βάναυσο. Η *βάσανος* που υφίσταντο παίδες και δούλοι μπορεί να έχει ως εκτελεστικό όργανο έναν βάναυσο.[1358]

IV.1.4. Αισχρογραφία και σκώμματα

Η *αισχρολογία* που αναφέρεται στις αρχαίες πηγές ως μέρος των τελετών της Δήμητρας και του Διονύσου είχε γονιμικό χαρακτήρα ανάλογο με εκείνον της εορταζόμενης λατρείας.[1359] Σκοπός, όπως σημειώθηκε, ήταν ο συμβολικός θάνατος και η αναγέννηση των δεκτών.[1360] Τα σκώμματα και ενδεχομένως οι βρισιές που εκτοξεύονταν πάνω σε γέφυρες ή από άμαξες στους συμμετέχοντες ως βολές πλήττοντας θανάσιμα τη σοβαροφάνειά τους, επέφεραν γέλια, τα οποία είχαν αναζωογονητική επίδραση στη διάθεσή τους, πριν την καταληκτήρια μυστηριακή τελετή. Η *αισχρολογία* αποτελούσε οργανικό μέρος της ιαμβικής ποίησης και της αττικής κωμωδίας με περιγραφές ή σκηνές σεξουαλικού περιεχομένου στοχεύοντας

[1356] Η μείξη αυτών των μοτίβων έχει χρησιμοποιηθεί και σε άλλα τοπικά εργαστήρια κυρίως κορινθιακά όπως στον λεγόμενο Dümmler Krater, στον οποίο, μάλιστα, ένας από τους κωμαστές-βάναυσους του εικονιζόμενου κεραμικού εργαστηρίου, ο Οφέλανδρος κρατά μια δρεπανόσχημη ράβδο στο δεξί χέρι με την οποία μάλλον χτυπά τον Όμρικο, που δίνει στον Εύνο έναν πίθο χωρίς λαβές. Ίσως για να επιταχυνθεί η διαδικασία. Σύμφωνα με τον Steinhart τον καθοδηγεί. Steinhart 2007, 213. Στην πίσω όψη εικονίζονται και δύο φυλακισμένοι. Ένας γελοιογραφημένος αλυσοδεμένος που ερμηνεύεται ως νέγρος δούλος εικονίζεται σε εσωτερικό αττικής μελανόμορφης κύλικας BAPD 768. Mitchell 2009, 263 εικ. 133. Βλ. Seeberg 1967.

[1357] Οι μεταλλουργοί Κύκλωπες, οι Κάβειροι και οι γελοιογραφημένοι-ορχούμενοι μεταλλουργοί του μελανόμορφου σκύφου της Ριτσώνας **(Β3)** συνηγορούν υπέρ της άποψης. Ο ίδιος ο αρχιτεχνίτης Ήφαιστος στην *Ιλιάδα* (1.498-567) αναλαμβάνει χρέη οινοχόου, οι οποίοι ήταν πολλές φορές δούλοι (Topper 2012, 58, 60-62), υπηρετώντας τους άλλους θεούς. Η δράση του ως γελωτοποιού στη θεϊκή συμποτική παρέα υποδεικνύει πως λειτουργεί περισσότερο ως δούλος παρά ως αριστοκράτης νέος. Τη σχέση του με το κρασί δείχνει και η εν μέθη επιστροφή του συντροφιά του Διονύσου και των σατύρων.

[1358] Οι δούλοι σε όποια ηλικία και να βρίσκονταν ονομάζονταν παίδες, λόγω του καταναγκασμού τους να υφίστανται ξυλοδαρμό από τα αφεντικά τους, όπως τα παιδιά. Fisher 1995, 7, 59-62, 70-72, 74-77. Wrenhaven 2013, 142. Δεν είναι τυχαίο ότι για τους δούλους και τα παιδιά χρησιμοποιείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος του βαθέος καθίσματος. Βλ. παραπάνω σημ. 699.

[1359] Βλ. παραπάνω σελ. 25.

[1360] Κατάρες ψάλλονταν κατά την σπορά στην αρχαιότητα για την επιτυχημένη βλάστηση. Θεοφρ. *Περὶ φυτικῶν ἱστοριῶν*, 7.3.3. Karatas 2019, 192.

στην αιδώ των ακροατών ή θεατών, η ρήξη της οποίας οδηγούσε και πάλι στο γέλιο.

Με την αισχρολογία της κωμωδίας και της ιαμβικής ποίησης συνδέθηκαν πρόσφατα από τον R. Sutton οι σεξουαλικές εικόνες της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας.[1361] Το χιουμοριστικό των σκηνών έγκειται στη σχεδόν υβριστική τους διάσταση, που αντιδιαστέλλεται προς την προσήκουσα αιδημοσύνη και ερωτική μετριοπάθεια, που έπρεπε να διέπει τους πολίτες. Από την ίδια σκοπιά ερμηνεύονται και παραστάσεις σατύρων δεφόμενων, αυτοϊκανοποιούμενων με τη βοήθεια άψυχων μέσων και παρενοχλούντων μαινάδες ή ζώα.[1362] Η αισχρότητά τους δεν θεωρείται κατ' ουδένα τρόπο παραδειγματική, αντίθετα αποτρεπτική όπως και των ερωτικών σκηνών με συμμετέχοντες ανθρώπους. Και οι δύο περιπτώσεις εγγράφονται σε συμποτικό πλαίσιο, στο οποίο αναπτύχθηκε και η ιαμβική ποίηση. Ο Guy Hedreen θεωρεί πως οι αναιδείς παραστάσεις των σατύρων της αρχαϊκής περιόδου συγγενεύουν περισσότερο με την Παλαιά Κωμωδία και την ιαμβική ποίηση παρά με το σατυρικό δράμα της κλασικής περιόδου.[1363] Οι αισχρές εικόνες της βοιωτικής τέχνης χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, στις ομαδικές και στις κατά μόνας. Στις πρώτες ανήκουν τα ερωτικά ζευγάρια και στις δεύτερες οι δεφόμενοι, οι επιδειξίες ή οι καταπύγονες.

Οι ομαδικές σεξουαλικές παραστάσεις της βοιωτικής αγγειογραφίας είναι συχνότερες στην αρχαϊκή περίοδο και κοσμούν πάντα συμποτικά αγγεία. Στις περισσότερες το ερωτικό ζευγάρι (άνδρας και εταίρα) συνευρίσκονται σε *a tergo* στάση. Στη β΄ όψη του κανθάρου του μουσείο Κανελλοπούλου του β΄ τετάρτου του 6ου αι. π.Χ στη συνουσία παρεμβαίνει και ένας κωμαστής πίσω από τον σκυμμένο συνουσιαζόμενο άνδρα τοποθετεί το σηκωμένο του αριστερό χέρι στον πρωκτό του. Μια σταγόνα σπέρματος πέφτει στο έδαφος, εξαίροντας την εικονιζόμενη ηδονική πράξη **(Α8 εικ. 237)**.

Τα δύο ζευγάρια σε νωτιαία ερωτική στάση της β΄ όψης του ημιμελανόμορφου σκύφου του Σαράγιεβο του τέλους του 5ου αι. π.Χ αντιστοιχούν σε δύο ζευγάρια σατύρου-μαινάδας της α' όψης του ίδιου αγγείου **(Δ5 εικ. 247)**. Ο σάτυρος κυνηγά κάθε φορά τη μαινάδα με σεξουαλικές προφανώς ορέξεις. Η ερωτική εικονογραφική αντιστοιχία αποδεικνύει τον κοινό σκοπό τους, που είναι πιθανόν το γέλιο, ενισχύοντας τις παραπάνω απόψεις των Sutton και Hedreen. Μια γυναίκα βρίσκεται ανάμεσα στα δύο ερωτικά ζευγάρια της β' όψης, που φορά χιτώνα και ιμάτιο σαν τις μαινάδες της πρώτης.[1364] Διαφοροποιείται από αυτές καθώς δικό τους ένδυμα αφήνεται στο χρώμα του εδάφους του αγγείου με ζωγραφισμένο μόνο το περίγραμμα και τις λεπτομέρειές του, ενώ το δικό της αποδίδεται με την τεχνική της σκιαγραφίας, όπως όλη της η μορφή. Δεδομένου, πως οι άνδρες δεν είναι σάτυροι, οι γυναίκες που συνευρίσκονται μαζί τους είναι μάλλον εταίρες. Η στεκόμενη στο κέντρο, αποδίδεται ογκωδέστερη από τις λοιπές, ακόμα και με μεγαλύτερο στήθος από τις εταίρες. Μοιάζει να εποπτεύει ή και να ενορχηστρώνει την κατάσταση, όπως υποδεικνύει καταρχήν η κεντρική της θέση αλλά και η στάση της με το δεξί σηκωμένο χέρι. Ίσως πρόκειται για κάποια γριά, όπως μαρτυρά και το μεγάλο στήθος

[1361] Sutton 2009.
[1362] Hedreen 2006.
[1363] Hedreen 2006, 316.
[1364] Ταυτίστηκε για αυτό με μαινάδα. CVA Sarajevo, 34 αρ. 4-10 πίν. 25.4-10.

και το βαρύ πιγούνι, μαστροπό-μαυλίστρια, που αποτελεί συνήθη κωμικό τύπο της Μέσης και Νέας Κωμωδίας.[1365]

Μοναδικό στη βοιωτική αγγειογραφία είναι μέχρι σήμερα το κωμαστικό σεξουαλικό όργιο που τελείται υπό τον ήχο ενός διπλού αυλού που παίζει ένας ιθυφαλλικός κωμαστής σε παράσταση που περιτρέχει όλη την α' όψη του βοιωτικού μελανόμορφου σκύφου της Θήβας του τελευταίου τετάρτου του 6ου αι. π.Χ **(Α19 εικ. 130)**. Δύο γυναίκες απέναντι η μία από την άλλη είναι σκυμμένες ακουμπώντας η μία τα γόνατα και η άλλη τους ώμους της άλλης, ενώ ένας άνδρας βρίσκεται πίσω από την πλάτη της καθεμίας συνευρισκόμενος μαζί της. Στο κέντρο δύο ακόμα συνουσιάζοντες με μία γυναικεία μορφή ο καθένας, που σήμερα δεν σώζεται. Ένας εξ αυτών έχει στρεβλό, κωμαστικό πόδι. Από δεξιά τρία ζευγάρια συνουσιαζόμενα και ένα αγκαλιασμένο.

Δεφόμενοι σάτυροι, κωμαστές και νάνοι αποτελούν τους αυτοϊκανοποιούμενους γλεντοκόπους της αρχαϊκής περιόδου. Η πράξη του *δέφεσθαι* αντίκειται στην εικόνα του ιδανικού Αθηναίου πολίτη και για αυτό χρησιμοποιείται ως σατιρικό μοτίβο και από τους αττικούς κωμωδιογράφους.[1366] Ένας σάτυρος αυνανίζεται δίπλα σε ορχούμενους κωμαστές εικονιζόμενος στην αντίθετη προς αυτούς κατεύθυνση στον κάνθαρο 419 του Μονάχου **(Α2)** του 580-570 π.Χ. Σάτυροι με αλογίσια πόδια εικονίζονται αντωπά με ενωμένους στους δύο ευρύτατους φαλλούς τους να αυνανίζονται σαν να συνεργάζονται για την επίτευξη του οργασμού τους στο μετάλλιο βοιωτικής μελανόμορφης κύλικας του Hamburg του β' μισού του 6ου αι. π.Χ **(Α5 εικ. 248)**. Στην εξωτερική όψη δύο ζευγάρια δεφόμενων σατύρων με ανθρώπινα πόδια και μαινάδες, που προσπαθούν να ξεφύγουν. Παιγνιώδες θεωρείται το τέχνασμα της απεικόνισης των σατύρων άλλοτε με αλογίσια άλλοτε με ανθρώπινα πόδια στο ίδιο αγγείο, αναφερόμενο στη μειξογενή, ημιανθρώπινη φύση τους,[1367] το οποίο εμπλουτίζει αργότερα το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου στις κωμαστικές εικόνες υβριδίων του. Σχεδόν σύγχρονη είναι η μελανόμορφη παράσταση του πώματος της κύλικας 3366 του Βερολίνου **(Α7 εικ. 28)**, στην οποία και πάλι αντωποί σάτυροι αυνανίζονται. Λίγες φορές συναντάται ο δεφόμενος ως κωμαστής στον 6ο αι. π.Χ **(Α10, Α3 εικ. 114, 238)**. Στο πλαστικό αγγείο σε σχήμα χοίρου ο κωμαστής είναι νάνος. Παραλλαγή του θέματος είναι ο αυνανισμός εκτελεσμένος από άλλον κωμαστή που εικονίζεται σε δύο μελανόμορφους κανθάρους **(Α4, Α20 εικ. 133, 246)**. Το μοτίβο του δεφόμενου δεν θα απασχολήσει περαιτέρω τη βοιωτική τέχνη με εξαίρεση το πήλινο ειδώλιο σατύρου 42842 της Θήβας, που χρονολογείται στις αρχές του 5ου αι. π.Χ **(ΙΓ53)**.

Παρόμοια είναι και η περίπτωση του καταπύγονα, εκείνου που γίνεται

[1365] Η Αφροδίτη παρουσιάζεται ως προαγωγός στην κωμωδία του κωμωδιογράφου του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Πλάτωνα *Φάων* αποσπ. 188. Ο τύπος επιβιώνει μέχρι και στους Μίμους του Ηρώνδα με το έργο του *Προκυκλίς ή Μαστροπός*. Γριά εταίρα εικονίζεται σπάνια και στην αττική αγγειογραφία, όπως σε ερυθρόμορφη κύλικα του Φιντία. Το κρεμασμένο στήθος και το διπλοσάγονο είναι τα γνωρίσματα που προδίδουν την ηλικία της. BAPD 275008. Keuls 1988, 308-309 εικ. 13-14. Pfisterer-Haas 1989, 49, 128 αρ. κατ. ΙΙΙ 3 εικ. 72-73. Sutton 2000, 197-199 εικ. 7.8-7.9. Drühl 2008, 210-212 εικ. 61. Matheson 2009, 192 εικ. 10. Mitchell 2009, 77-78 εικ. 27. Περισσότερα: Χαροκόπος 2016, 125-143.

[1366] Χαροκόπος 2016, 121.

[1367] Βλ. παραπάνω σημ. 175.

αντικείμενο οποιασδήποτε εισδοχής στην πυγή, ανάμεσα στους γλουτούς του. Ως τέτοιος εικονίζεται ο ομοιάζων με σάτυρο, λόγω του μαλλωτού χιτώνα που φορά, κωμαστής Σάμωνας σε ένα από τα πόδια του κώθωνα 3364 του Βερολίνου του β' τετάρτου του 6ου αι. .Χ **(Ι1 εικ. 26, 164)**. Με το ένα χέρι μπήγει ράβδο στον πρωκτό του και με το άλλο κρατά τον φαλλό του ή αυτοϊκανοποιείται. Το μοτίβο χωρίς τον αυνανισμό απαντάται, όπως προαναφέρθηκε στον καβιρικό σκύφο του Kassel με τον Μενέλαο που κυνηγά την Ελένη. Στην πίσω όψη ο αλυσοδεμένος κρατά με τα δύο του χέρια αλυσίδα ή σχοινί, που βρίσκεται δίπλα στην περιοχή των γλουτών του, μοιάζοντας έτσι να εισχωρήσει ανάμεσα τους **(Η30 εικ. 63)**. Η ταυτόχρονη δραστηριότητα και από τις δύο πλευρές εικονίζεται και στη μία όψη του κανθάρου 460 του μουσείου Κανελλοπούλου με έναν κωμαστή να συνουσιάζεται με γυναίκα και από πίσω του ένας άλλος να τοποθετεί το χέρι του στον πρωκτό του ερωτοτροπούντος **(Α8 εικ. 237)**.[1368] Η εκ των όπισθεν παρέμβαση από άλλη μορφή απαντάται και στον καβιρικό σκύφο του 3159 του Βερολίνου με τον γερανό να τσιμπάει ή να βάζει το ράμφος του στον πρωκτό του πυγμαίου **(Η19 εικ. 154)**. Η από τους γλουτούς συνουσία θεωρείτο πάρα φύσιν και υποτιμητική για τον δέκτη για αυτό ο «καταπύγονας» ήταν καταγέλαστος και άξιος ύβρεων. Η λέξη αποτελούσε μία από τις συνήθεις περιπαιχτικές βρισιές που αποδίδονταν σε αυτούς που δίνονταν σαν γυναίκες, στους γυναικωτούς.[1369]

Η σχέση των ύβρεων ή των αισχρών πράξεων με τη γονιμότητα φαίνεται και από τον σχετικό με την κάθοδο του Διονύσου στον Άδη. Ο ίδιος ο θεός καθίσταται καταπύγων πάνω από τον τάφο του καθοδηγητή του Πρόσυμνου με ένα κλαδί συκιάς, που ο ίδιος του δίνει σχήμα φαλλού, αφού έχει επιστρέψει από τον Κάτω Κόσμο.[1370] Ο Διόνυσος που εικονίζεται άλλοτε με κλαδί αμπέλου να φύεται από το χέρι του ή με κλαδιά κισσού να βλασταίνουν από το προσωπείο του ειδώλου του **(εικ. 113)**, μπήγει ένα κλαδί συκιάς στον πρωκτό του, ως υποκατάστατο του οργάνου του νεκρού Πρόσυμνου. Η κάθοδος στον Άδη, η επιστροφή και η εκ των υστέρων τοποθέτηση του φαλλικού κλάδου συκιάς στον πρωκτό εμπεριέχει σαφείς συμβολισμούς σχετικούς με τον θάνατο και την αναγέννηση, ταιριαστούς στην εν γένει θεϊκή προσωπικότητά του.

Η αναίσχυντη επίδειξη των γεννητικών οργάνων στο βοιωτικό πήλινο ειδώλιο της Βουδαπέστης, που ταυτίστηκε με τη Βαυβώ **(ΙΓ39 εικ. 120)**, συνιστά ακόμη μία συσχέτιση του αισχρού, που συνδέεται με το κάτω μέρος του σώματος, του Κάτω Κόσμου, του γέλωτος και της αναγέννησης. Το επιδεικνυόμενο αιδοίο στην περίλυπη λόγω της αρπαγής της κόρης της στον Κάτω Κόσμο Δήμητρα, η θλίψη της οποίας συνεπάγεται την αγονία της γης και επομένως τον θάνατο, της προξενεί γέλιο και ψυχική ευφορία. Αυτή μεταδίδεται στην πλάση, που καρπίζει ξανά, αναγεννάται. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, το μοτίβο της επίδειξης του αιδοίου αρχικά απέβλεπε

[1368] Για το εικονογραφικό θέμα της τοποθέτησης του δακτύλου ή του χεριού στον πρωκτό του ίδιου ή άλλου κωμαστή, το οποίο θεωρήθηκε συναφές με τη χλευαστική έννοια που αναφέρεται και στους *Ιππείς* του Αριστοφάνη (στιχ. 1381) *καταδακτυλικὸς* βλ. Wannagat 2015, 96-105.

[1369] Αριστ. *Θεσμοφ.* 201. Αριστ. *Νεφ.* 1020-1023. Ακόμα ένας τέτοιος μειωτικός χαρακτηρισμός ήταν ο *ευρύπρωκτος*. Αυτόθι 1084-1101. Για την απεικόνιση καταπυγόνων βλ. Sutton 2000, 185-191. Wannagat 2015, 96-123.

[1370] Κλ Αλεξ. *Προτρ.* 2.34. Παυσ. 2.37.5. Burkert 2011 (1972.), 150.

στην ανδρική σεξουαλική διέγερση, η οποία καταλήγει στη συνουσία και κατ'επέκταση στη γέννηση.[1371]

Οι βρισιές ή τα σκώμματα χρησιμοποιούνταν κατά κόρον στον κώμο είτε αποδιδόμενα στους άλλους ή αυτοσαρκαστικά. Αυτό υποδηλώνουν οι επιγραφές με αστεία ονόματα-χαρακτηρισμούς πάνω σε αρχαϊκά κορινθιακά αγγεία δίπλα σε κωμαστές. Σπάνιο παράδειγμα αποτελεί η κορινθιακή μελανόμορφη κοτύλη του 590-575 π.Χ δίπλα από τους κωμαστές της παράστασης που την κοσμεί είναι αναγεγραμμένα τα ονόματα: Κώμιος, Λόχιος, Λόρδιος, Παίχνιος, Βαδέσιος.[1372] Τα ονόματα αποτελούν προφανώς χιουμοριστικά παρωνύμια, που δόθηκαν από τον ζωγράφο στους κωμαστές του, ώστε να υπερτονίσουν τα κωμαστικά ελαττώματά τους. Κόμιος και ο Παίχνιος, απηχούν τον διασκεδαστικό, παιγνιώδη χαρακτήρα του κώμου, ο Λόρδιος και ο Λόχιος περιγράφουν το γελοίο σώμα των προγαστόρων και στεατοπυγικών κωμαστών, ενώ το όνομα Βαδέσιος καυτηριάζει την ανοιχτή προς όλα διάθεση του κωμαστή ακόμα και στις ασελγείς πράξεις. Δεν είναι δυνατόν να γνωρίζει κανείς, αν και στην πραγματικότητα με τη συμμετοχή του κανείς στον κώμο εξασφάλιζε ένα τέτοιο αστείο παρανόμι. Τα καρναβαλικά χαρακτηριστικά του κώμου (υπέρμετρη πόση, αισχρές συμπεριφορές, γκροτέσκες εικόνες, κοστούμια) επιτρέπουν μια τέτοια υπόθεση, η οποία θα συντελούσε στην απώλεια της ταυτότητας και άρα στην πλήρη ενσωμάτωση στο καρναβάλι. Η γελοία μετονομασία θα ολοκλήρωνε τη μεταμόρφωση του πολίτη σε ξέφρενο κωμαστή.[1373] Δεν αποκλείεται να συνέβαινε κάτι παρόμοιο με τις τελετές της Δήμητρας και του Διονύσου, στις οποίες η αισχρολογία ήταν κύριο μέσο για την πρόκληση του γέλιου. Αυτό ήταν ένα από τα ζητούμενα στον κώμο. Οι επιγραφές στα αγγεία, που μπορεί να αναφέρονται σε κωμαστικά παρατσούκλια, θα λειτουργούσαν έτσι όπως τα σκώμματα. Σίγουρο είναι, πάντως, πως η παράδοση συνεχίστηκε και σε άλλα τοπικά εργαστήρια. Στο ίδιο πνεύμα είναι και η μία από τις παραστάσεις που κοσμούν τον αττικό μελανόμορφο αρύβαλλο του Νεάρχου του β΄ τετάρτου του 6ου αι. π.Χ, στην οποία τρεις εν χορώ σάτυροι αυνανίζονται και τραγουδούν επιγραφόμενοι με αισχρά ονόματα (Χαίρει Δόφιος, Τερπέκελος, Ψώλας), αναφερόμενα στην άσεμνη αλλά ηδονική πράξη την οποία τελούν.[1374]

Σύγχρονος είναι ένας μελανόμορφος βοιωτικός κάνθαρος ιδιωτικής συλλογής

[1371] Η επίδειξη των διεγερμένων γεννητικών οργάνων είναι μία από τις συνηθέστερες πρακτικές των σατύρων. Σε αυτήν οφείλεται η πολλές φορές κατενώπιον απεικόνισή τους. Lissarrague 1990, 56. Ιθυφαλλικοί εικονίζονται και κωμαστές αλλά και οι εγγεγραμμένοι σε διονυσιακό πλαίσιο όνοι ή ημίονοι, λειτουργώντας πιθανόν παρομοίως.

[1372] Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. I, 5. Ghiron-Bistagne 1976, 269 εικ. 120-122. Steinhart 2004, 63 πίν. 15.1-4. Green 2007, 99-100 εικ. 75-76. Συναφής είναι η περίπτωση και του κορινθιακού «Dümmler Krater» Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. I, 6. Green 2007, 100. Steinhart 2004, 44-49 εικ. 13-14 πίν. 21.1-2. Steinhart 2007, 198, 199, 112-217 εικ. 84-85.

[1373] Για τα χαρακτηριστικά του κώμου βλ. Hedreen 2004, 48-49. Για τις διάφορες ερμηνείες σχετικά με τους αρχαϊκούς κωμαστές, που τους θέλουν από άκλητους ζητιάνους μέχρι αριστοκράτες, οι οποίοι παίρνουν το ρόλο του γελωτοποιού για τη διασκέδαση της ομήγυρης βλ. CVA Thebes Museum, Sabetai 2001, 16-17.

[1374] Hedreen 1992, 125-126 πίν. 4. Isler-Kerényi 2007, 195-197 εικ. 122-123. Thompson 2008, εικ. 259. Walsh 2009, 51-52 εικ. 5a-b. Lissarrague 1990, 57 εικ. 2.6. Lissarrague 2013, 44-45 εικ. 18. BAPD 300770. Για περισσότερα χιουμοριστικά ονόματα σατύρων, που παραπέμπουν στη λάγνα σεξουαλικότητά τους βλ. Lisssarague 2000, 57. Lissarrague 2013, 76.

στον οποίο για ακόμα μια φορά το καθιερωμένο τροποποιείται στη βοιωτική τέχνη με αποτέλεσμα να συντίθεται ένα πρωτότυπο έργο **(Α13 εικ. 249)**. Ο αγγειοπλάστης και μάλλον ζωγράφος παρά το ότι απεικόνισε έναν συνηθισμένο κώμο αποτελούμενο από τρεις κωμαστές και έναν αυλητή έστρεψε τη σάτιρα προς τον εαυτό του. Στο κάτω μέρος της παράστασης έγραψε: ΠΟΛΥΦΣΟΓΟΣ ΜΕΠΟΕΣΕ. Ο χαρακτηρισμός-όνομα Πολύψογος, δηλαδή ο σκανδαλώδης, που είναι άξιος κατάκρισης, είναι απόλυτα συμβατός με την κωμαστικό κλίμα, αναφερόμενος όχι στους απεικονιζόμενους κωμαστές αλλά στον ίδιο τον αγγειοπλάστη ή και ζωγράφο, ο οποίος μοιάζει με αυτόν τον τρόπο να συμμετέχει στο γλέντι, «βαπτιζόμενος» και αυτός με ένα από τα αστεία παρωνύμια, που ενδεχομένως λάμβαναν οι κωμαστές. Η αυτοσαρκαστική διάθεσή του είναι άκρως καρναβαλική, καθώς στο καρναβάλι «όλοι γελούν με όλους ακόμα και με τον ίδιο τους τον εαυτό».

Από την ανάποδη αλλά με τον ίδιο σκωπτικό χαρακτήρα ο ανακεκλιμένος γελοίος νάνος του βοιωτικού κανθάρου του Reading, που συνομιλεί με ένα πουλί επιγράφεται ως ΚΟΕΝΗΣ/ΚΟΕΗΣ λαμβάνοντας όχι ένα χλευαστικό όνομα, αλλά δύο τίτλους τιμής **(Ι5 εικ. 242)**. Αυτοί υποδηλώνουν τις υπερφυσικές δυνάμεις του ως ιερέα-μάγου και ίσως τον πλανερό χαρακτήρα του γόητα. Από αυτόν προέκυψε η ταύτισή του στην αρχαιότητα με τσαρλατάνο και απατεώνα.[1375] Η βακτηρία-σκήπτρο που κρατά, ωστόσο, φανερώνει πως η θαυμαστή πλευρά του μάγου επικρατεί.[1376] Το ίδιο διφορούμενη είναι και η επιγραφή ΚΕΦΑΛΟΣ στην α’ όψη του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ, στην οποία μια υδροκέφαλη μορφή με το δυσαρμονικό σώμα των καβιρικών πυγμαίων, που, όπως φάνηκε παραπάνω, οφείλουν πολλά στοιχεία στην κωμαστική παράδοση, εικονίζεται ως κυνηγός **(Η32 εικ. 10γ)**. Η επιγραφή αναφέρεται πιθανότατα στο τεράστιο κεφάλι της μορφής, δρώντας ως σκώμμα και κοροϊδευτικό παρωνύμιο εκλαμβανόμενη ως «*ο Κεφάλας*» αλλά στον ήρωα και κυνηγό Κέφαλο, που ήταν περιβόητος για την ομορφιά του. Για την καρναβαλική σύντηξη της αναβίβασης και της υποτίμησης θα γίνει λόγος παρακάτω.

IV.1.5. Τα εν κώμω τέρατα

Τα τετράποδα θηλυκά τέρατα, κυρίως η Σφίγγα, από την αρχαϊκή και κυρίως τον 6ο αι. π.Χ αποτελούν εικονογραφικούς εναλλάξιμους στη βοιωτική και σε άλλες επιχώριες τέχνες, παίζοντας ποικίλους ρόλους όπως του διακοσμητικού εξ Ανατολάς ερχόμενου θηρίου, του θηράματος, της εταίρας και της παρωδιακής εξομοίωσης με σκύλο.[1377] Οι παραλλαγές αυτές είναι χιουμοριστικές. αποβλέποντας στη μειωτική μετατροπή του δέους, που προκαλούσαν οι φρικαλέοι δαίμονες, σε ευθυμία.

Στην κάτω ζώνη της α’ όψης του κανθάρου 6051 εκατέρωθεν ενός λωτού

[1375] Για τη λέξη γόης ως βρισιά: Burkert 1962, 50-51.

[1376] Γόητες θεωρούνταν και προσωπικότητες κύρους όπως οι πολυμαθείς και γνωστοί για τη σχέση τους με τον αποκρυφισμό Πυθαγόρας και Εμπεδοκλής. Διογ. Λαέρτ. 8.59. Burkert 1962, 38, 55.

[1377] Στο τέλος του 7ου αι. π.Χ χρονολογείται μια μελανόμορφη οινοχόη ροδιακού εργαστηρίου με Σφίγγα της οποίας το ένα μπροστινό πόδι μετατρέπεται σε ανθρώπινο χέρι προκειμένου να πιάσει από τον λαιμό μια χήνα. Ο ζωγράφος «ζωντανεύει» με αυτόν τον τρόπο χάριν παρωδίας τα δύο αλλού διακοσμητικά όντα, που κανονικά δεν αλληλοεπιδρούν. Η Σφίγγα ως αρπακτικό είναι εδώ η κυνηγός παραπέμποντας σε εικόνες της Πότνιας Θηρών. Winkler-Horaček 2015, 157-159 εικ. 109-110.

εικονίζονται Σφίγγες. Πίσω από τη μία στέκεται ένα λιοντάρι και πίσω από την άλλη ένας γενειοφόρος γυμνός γενειοφόρος, όμοιος με τους κωμαστές των λοιπών παραστάσεων του ίδιου αγγείου, μόνο που επιτίθεται με ξίφος στη Σφίγγα σε στάση εν γούνασι δρόμου **(Α3 εικ. 238)**. Το όπλο φέρεται με το δεξί χέρι, ενώ το αριστερό εικονίζεται ψηλότερα να κρατά το φτερό της Σφίγγας, Η σκηνή ερμηνεύτηκε ως η πρώτη απεικόνιση του Οιδίποδα, που σκοτώνει τη Σφίγγα με τον τρόπο που στην αρχαϊκή εποχή θα έκανε ο Περσέας τη Μέδουσα[1378] και μάλιστα σε βοιωτικό αγγείο, αφού το εν λόγω μυθικό επεισόδιο έλαβε χώρα στη Θήβα.[1379] Η άποψη πως πρόκειται για έναν κωμαστή που επιτίθεται σε μια διακοσμητικού τύπου Σφίγγα χάριν αστεϊσμού, φαίνεται πιθανότερη.[1380] Σε μελανόμορφη όλπη της β' φάσης της ετρουσκικο-κορινθιακής αγγειογραφίας (590-560 π.Χ), προγενέστερη δηλαδή του βοιωτικού κανθάρου (570-550 π.Χ), εικονίζεται ένας άνδρας με λαγωβόλο να επιτίθεται σε Σφίγγα εκ των όπισθεν σε στάση εν γούνασι, όπως και ο κωμαστής του κανθάρου.[1381] Η στάση του και το γεγονός πως κρατά λαγωβόλο παραπέμπουν σε κυνηγό, όμως και ο «οπλισμένος κωμαστής», όπως τον αποκαλεί ο Wannagat, κράτα ρόπαλο ή πέτρα ενίοτε με το ένα γόνατο σε κάμψη σχετιζόμενος με συγγενικές μορφές που επιτίθενται σε ζώα.[1382]

Η επιβίωση του μοτίβου στην αττική ερυθρόμορφη αγγειογραφία του 6ου αι. π.Χ, στην οποία ο επιτιθέμενος στη Σφίγγα είναι σάτυρος, που συχνά αντικαθιστά τους αρχαϊκούς κωμαστές, αποδεικνύει τη φύση και τον σκοπό του πρόδρομού του.[1383] Η επίθεση είναι σεξουαλικής φύσης, ενώ η Σφίγγα συνεχίζει να παίζει τον ρόλο του διακοσμητικού μοτίβου.[1384] Μεταξύ άλλων σατύρων που επιδίδονται σε ένα ερωτικό όργιο ο εικονιζόμενος στην δεξιά άκρη της παράστασης αυνανίζεται πίσω από την πλάτη της διακοσμητικής Σφίγγας, η οποία όπως και η αρχαϊκή του βοιωτικού κανθάρου, έχει την αντίστοιχη όμοιά της στην άλλη άκρη της εικόνας. Ο σάτυρος, όπως ο κωμαστής, εικονίζεται εν γούνασι με το δεξί χέρι στο γενετήσιο «όπλο» του και το άλλο ψηλότερα πάνω από το φτερά της.[1385]

Αντίστροφα, η αρσενική Σφίγγα χρησιμοποιεί ως όπλο το σπέρμα που προέρχεται από το πέος της στον Οιδίποδα, ο οποίος καλύπτεται για να προστατευτεί με το ιμάτιό του στην κύλικα Sam Wide της Οξφόρδης. Προς αυτό αντιπαραβάλει

[1378] Όπως στον κυκλαδίτικο πήλινο πίθο, που βρέθηκε στη Θήβα, του β΄ τετάρτου του 7ου αι. π.Χ, βλ. παραπάνω σελ. 240.

[1379] Kilinski 1990, 51.

[1380] Ο Winkler-Horaček 2015, 156-157 εικ. 108, θεώρησε πως η Σφίγγα έχει σε αυτήν την περίπτωση διττό χαρακτήρα, εκείνο του θανατηφόρου αρπακτικού και του κυνηγετικού θύματος, ενταγμένη σε μία εικόνα μαζί με άλλα δυνητικά θηράματα.

[1381] Szilágyi 1986, 11 εικ. 6a-e. Φυλάσσεται στο Εθνικό μουσείο της Ταρκυνίας με αρ. ευρ. RC 1638. Οι άλλες ζωφόροι κοσμούνται με πολεμικές και φανταστικές σκηνές.

[1382] Wannagat 2015, 164 εικ. 158.

[1383] Dover 1989, 87, 99 αρ. κατ. R1127. Thompson 2008, εικ. 2.8. Mitchell 2009, 163-164 εικ. 79. Lissarrague 2013, 94-95 εικ. 69. Heinemann 2016, 207-208 εικ. 132. BAPD 275638. Για τους αρχαϊκούς κωμαστές και τους σατύρους βλ. Hedreen 1992, 130-136.

[1384] Πρβλ. μια ανάλογη απεικόνιση σατύρου σε σφραγιδόλιθο των μέσων του 6ου αι. π.Χ με άπτερη Σφίγγα την οποία κρατά από τα μαλλιά στεκόμενος όρθιος από πίσω της. BAGB: n143 ή 40009867. Beazley, J. 1920. *The Lewes house collection of ancient gems*, Oxford, 12 αρ. κατ. 17 πίν. 2.17.

[1385] Η χρήση φαλλόσχημων όπλων από σατύρους συναντάται ενίοτε στην αττική αγγειογραφία. Βλ. παραπάνω σελ. 173, 273.

εκείνος το δικό του ξίφος, που μοιάζει μάλλον ανίσχυρο μπροστά στο δαιμονικό της Σφίγγας.[1386] Σε αυτήν την κορινθιακή περίπτωση η Σφίγγα ως αρσενική είναι και ο θύτης αλλά και ο κωμαστής, εφόσον εικονίζεται σε βαθύ κάθισμα δεφόμενη και αποπατούσα σαν τους προαναφερθέντες κωμαστές και σατύρους της βοιωτικής και αττικής εικονογραφίας **(ΙΒ1, Α3 εικ. 122, 238)**. Ιθυφαλλική με ταινία δεμένη στο κεφάλι εικονίζεται στο μετάλλιο της μελανόμορφης κύλικας 30898 του μουσείου Μπενάκη. Σάτυροι και μαινάδες είναι οι μορφές των εξωτερικών όψεων **(Α30 εικ. 254)**.

Σφιγγόμορφες είναι οι γυναίκες, με τις οποίες συνευρίσκονται σε νωτιαία στάση οι αγένειοι κωμαστές της αττικής μελανόμορφης ταινιωτής κύλικας του 540-530 π.Χ του μουσείου της Ρόδου, που βρέθηκε στο νεκροταφείο της Ιαλυσού **(εικ. 250)**. Η τεκμηριωμένη ερμηνεία της Δρελιώση παραλληλίζει τις Σφίγγες με τις εταίρες, βασιζόμενη στα αρχαία κείμενα. Το όνομα, *Σφίγξ*, αναφέρεται, επιπλέον, ως μεταφορά της απληστίας.[1387] Το σχήμα ανατρέπει, βεβαίως, την εμπνευσμένη από τον μύθο απεικόνιση της Σφίγγας, που άρπαζε -και στη συνέχεια έτρωγε στον μύθο- τους αποτυγχάνοντες στη λύση του γρίφου περαστικούς, συνήθως νέους, της αττικής μεταγενέστερης αττικής αγγειογραφίας.[1388]

Παρωδιακή εκτροπή από παγιωμένο αττικό μυθικό υστεροαρχαϊκό θέμα συνιστά και η εικόνα της βοιωτικής ημιμελανόμορφης κύλικας της Οξφόρδης, στην οποία το ήδη αιχμαλωτισμένο από έναν έφηβο, όπως μαρτυρεί ο πέτασος που φορά, τετράποδο ανθρωπόμορφο κατά το ήμισυ τέρας καβαλικεύεται από σκύλο **(Δ9 εικ. 147)**. Ο έφηβος έχει αλυσοδεμένο το τέρας, κρατά ένα κέντρον στο δεξί του χέρι, ενώ το αριστερό του σκεπάζει ιματίδιο. Το σχήμα αναπαράγει έναν περίπου αιώνα μετά εκείνο του Ηρακλή με ένα τετράποδο θηρίο, το οποίο ο Φριτζίλας ταύτισε με τη χθόνια Γοργώ.[1389] Ο άνδρας είναι, όμως, εδώ ένας ανώνυμος έφηβος, όχι ο Βοιωτός ήρωας, όπως σωστά παρατηρεί ο Boardman.[1390] Το τέρας είναι θηλυκό, όπως φαίνεται από την ερωτική πράξη στην οποία κατέχει παθητικό ρόλο, αλλά δεν εικονίζεται με τη γλώσσα εξηγμένη, όπως η χθόνια Γοργώ. Η συνουσία με τον σκύλο υποδηλώνει την κατά το ήμισυ σκυλίσια φύση του, αποτελεί ταυτόχρονα μια παρωδία της ανθρώπινης, όπως προαναφέρθηκε.[1391] Πίσω από τον έφηβο, το ελάφι εγγραφεί

[1386] Walsh 2009, 211. Για τη χιουμοριστική μεταφορά του φαλλού ως όπλου βλ. παραπάνω σελ. 173. Για μια απουλική παράσταση, στην οποία η ουρά της Σφίγγας εικονίζεται ως φαλλός με όρχεις: Walsh 2009, 208 εικ. 82a-b αρ. κατ. 109.

[1387] Σταμπολίδης και Τασούλας 2009, 251 αρ. κατ. 223 (Α. Δρελιώση). Το αγγείο βρέθηκε στον τάφο 5 και εκτίθεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Ρόδου με αρ. ευρ. Π 24134. Για τις Σφίγγες ως εταίρες βλ. Αθ. *Δειπν.* 13.6. Ησυχ. «*Μεγαρικαὶ σφίγγες»· Καλλίας πόρνας τινὰς οὕτως εἴρηκεν απόσπ. 23*. Στην κωμωδία του Θεόπομπου, κωμωδιογράφου των αρχών του 4ου αι. π.Χ, *Σειρήνες,* οι μυθικές ζωόμορφες πλανεύτρες παίρνουν τον ρόλο των αυλητρίδων εταίρων στα συμπόσια και όπως υποθέτει ο Κωνσταντάκος μάλλον των γριών εταίρων, συνήθων αρχαίων κωμικών χαρακτήρων. Κωνσταντάκος 2022, 117-118.

[1388] BAPD 9521. Για τον μύθο βλ. Απολλ. *Βιβλ.* 3.5.8.

[1389] Βλ. παραπάνω σημ. 1092.

[1390] Boardman 1991, 8.

[1391] Ο Boardman είδε τη β΄ πλευρά ως παρωδιακό σχόλιο της ζωώδους φύσης της συνουσίας που εικονίζεται στην α'. Τόνισε, ακόμα, τον υποτιμητικό του χαρακτήρα προς τη γυναικεία φύση. Ο Walsh συνεχίζοντας τον συλλογισμό του πρώτου, θεώρησε πως το τέρας «υποτάσσεται» στον ήρωα με παρόμοιο τρόπο όπως η γυναίκα στον άνδρα. Υπέθεσε πως ο ήρωας είναι ο Οιδίποδας που έχει νικήσει τη Σφίγγα. Boardman 1991, 8. Walsh 2009, 192.

τον χώρο του επεισοδίου στο ύπαιθρο, αποτελώντας παράλληλα ένα αντίστοιχο στην άλλη άκρη της παράστασης τετράποδο του τέρατος. Η αφύσικη συνουσία υποβαθμίζει την τρομερή αξία του τέρατος, καθιστώντας το καταγέλαστο.

Σε αυτήν αντιστοιχεί ως παρωδιακή επανάληψη η συνουσία της πίσω όψης του ίδιου αγγείου, που είναι εξίσου παράδοξη. Ένας αγένειος άνδρας συνευρίσκεται με μια σφιγγόμορφη γυναίκα σε *a tergo* στάση. Εκείνη στηρίζει τα χέρια της πάνω σε τριποδική τράπεζα, πάνω από την οποία κρέμεται ένα κάτοπτρο. Δεξιά και αριστερά άνδρες ιθυφαλλικοί με το ένα χέρι υψωμένο σε στάση αποδοχής. Ένας εκ των δύο φέρει στην πλάτη του ασκό ή σύμφωνα με τον Boardman ανεμίζον ιμάτιο. Η κίνηση αυτή χρησιμοποιείται, όπως έχει επισημανθεί και παραπάνω, από βοηθητικές μορφές ηρώων ή εφήβων κατά τη διάρκεια ή πριν την έναρξη ενός επιτεύγματος σχετικού με θηριοκτονία. Ακόμα και αν ο ένας εκ των ανδρών δεν φέρει ασκό, αλλά ιμάτιο, η εικόνα είναι συμποτική, μόνο λόγω της απεικόνισης της συνουσίας. Αυτή επιβεβαιώνεται από τη σφιγγομορφία της γυναίκας, της οποίας τα πόδια αποδίδονται όπως τα πίσω του θηλυκού τέρατος της άλλης όψης. Επιπλέον, η εικόνα μοιάζει να αποτελεί μια παραλλαγή των δύο μελανόμορφων όψεων ενός σκύφου του Ερμογένη του 555-535 π.Χ, στις οποίες απεικονίζεται από μια ακροβατικού χαρακτήρα παράσταση.[1392] Σε αυτές ένας άνδρας συνευρίσκεται στη μία πλευρά με μια γυναίκα, που ξαπλώνει με τα πόδια ψηλά πάνω σε τράπεζα, στην άλλη με έναν άνδρα που, όπως η σφιγγόμορφη γυναίκα της βοιωτικής κύλικας, εικονίζεται σε νωτιαία στάση, στηρίζοντας το βάρος του με τα χέρια σε μια τράπεζα. Τα ζευγάρια πλαισιώνουν δύο γυμνοί άνδρες με σκυθικά κράνη, ένας εκ των οποίων κρατά στη μία πλευρά κέρας πόσεως, αντιστοιχώντας στους ιθυφαλλικούς άνδρες της βοιωτικής παράστασης. Ο Βοιωτός ζωγράφος αντικαθιστά τον καταπύγονα με μια τερατόμορφη εταίρα, οξύνοντας τον παρωδιακό χαρακτήρα του σχήματος και στη θέση των χορευτών με σκύθικα κράνη εικονίζει ιθυφαλλικούς ενθαρρυντικούς αρωγούς, διατηρώντας, ωστόσο, την αττική παρωδιακή τεχνική της παρηλλαγμένης επανάληψης των δύο όψεων, που εστιάζει στα ερωτικά ζευγάρια.[1393] Έτσι, η σφιγγόμορφη εταίρα και το τετράποδο θηρίο της άλλης όψης της κύλικας αλλάζουν ρόλους, με τη συμποτική συνουσία να ισούται εικονογραφικά με άθλο και την αιχμαλώτιση ενός χθόνιου τέρατος να εξισώνεται με την κατοχή και περιφορά ενός άκακου δεμένου θηλυκού σκύλου, που θυμίζει έναν καθημερινό περίπατο ενός κατοικιδίου.[1394]

Ο σκύλος είναι ένα από τα συχνότερα εικονιζόμενα ζώα σε σκηνές συμποσίου.[1395] Ξανά οπτικό παίγνιο μεταξύ σκύλου και Σφίγγας εικονίζεται σε αποσπασματικά σωζόμενο ερυθρόμορφο χου του β΄ μισού του 5ου αι. π.Χ με παρωδιακή παράσταση της Σφίγγας και του Οιδίποδα **(ΣΤ1 εικ. 251)**. Το αγγείο

[1392] BAPD 350489. Sutton 2000, 188-191 εικ. 7.3-7.4.

[1393] Παρωδιακή διάθεση έχει και ο αττικός σκύφος, αφού στη μία όψη εικονίζεται ετερόφυλο ερωτικό ζευγάρι, ενώ στην άλλη τον παθητικό ρόλο της εταίρας της α' όψης παίρνει ένας άνδρας, συμπεριφορά η οποία θεωρούταν ταπεινωτική. Sutton 2000, 190.

[1394] Ο Boardman χαρακτήρισε χιουμοριστικά αυτό το τέρας "*monstrous pet*", τιτλοφορώντας έτσι και το σχετικό άρθρο του. Boardman 1991. Πρβλ. την αττική ερυθρόμορφη παράσταση του μεταλλίου κύλικας του Ζ. του Βρύγου BAPD 203960. Ένας ξέγνοιαστος περίπατος ενός ιματιοφόρου με σκύλο εικονίζεται πιθανόν στη β' όψη του καβιρικού σκύφου ZV1210 της Δρέσδης ως χιουμοριστική αντιπαραβολή της πρώτης, στην οποία ο σκύλος επιτίθεται στο αφεντικό του **(Η57 εικ. 213)**.

[1395] Smith 2010, 100. Iozzo 2013, 9.

πιθανολογείται πως είναι βοιωτικό, αφενός λόγω του άγνωστου στην αττική διακοσμητικού θέματος της συνεχόμενης σπείρας ως ζώνη στον λαιμό ενός χου και αφετέρου του γελοιογραφικού χαρακτήρα της παράστασης.[1396] Η Σφίγγα εικονίζεται ως συνήθως πάνω σε ιωνικό κίονα και ο Οιδίποδας αντίκρυ της όρθιος. Εκείνος φορά χλαμύδα, έχει πέτασο ριγμένο ίσως πίσω από το κεφάλι του και στηρίζεται σε δύο δόρατα. Γελοίο τον καθιστά το από τη μέση και κάτω σκυλίσιο σώμα του, ενώ το σπαθί του, που έχει δεμένο στη μέση εικονίζεται σε σχήμα φαλλού. Τα είδη που κατά κανόνα συνδυάζονται στο μυθικό υβριδικό σώμα της Σφίγγας είναι εκείνο του λιονταριού, του πτηνού (φτερά) και του ανθρώπου (πρόσωπο). Το πρόσωπο της αντί για ανθρώπινο είναι εδώ σκυλίσιο με γενειάδα τράγου, ενώ τα πόδια της είναι πόδια αρπακτικού πουλιού, όπως και τα φτερά της.[1397] Το αλλόκοτο αυτό σώμα έχει και ουρά, την οποία ο Walsh χαρακτηρίζει «σαυρίσια».[1398]

Βάσιμη είναι η άποψη του Van Hoorn πως η καρικατούρα της παράστασης είναι βοιωτικού στυλ, παρότι δεν τεκμηριώθηκε.[1399] Η ιδέα της παρωδιακής παράλλαξης των ειδών ενός μειξογενούς μυθικού όντος έχει εφαρμοστεί και στην εικόνα της χίμαιρας σε καβιρικό σκύφο του εργαστηρίου του Z. του Σατύρου, στον οποίο το παραδοσιακά λιονταρίσιο σώμα της χίμαιρας, στη ράχη του οποίου υπάρχει κεφάλι αίγας, απεικονίζεται αντίστροφα με σώμα αίγας και κεφάλι λιονταριού στη ράχη του. Ο χους του ΕΑΜ με τον Πήγασο αποδοσμένο ως φτερωτό γαϊδούρι είναι ακόμα μία τέτοια χιουμοριστική του επινόηση **(Η33, Θ5 εικ. 29, 30)**. Το εν λόγω εργαστήριο αρέσκεται, επιπλέον, στη συναπεικόνιση συγγενικών μυθικών υβριδίων, όπως φαίνεται από τους τρεις καβιρικούς σκύφους του **(Η51, Η50, Η54 εικ. 17, 19, 21)**, στους οποίους αιγόμορφοι πότε με ανθρώπινα πόδια πότε με κατσικίσια, ταυρόμορφοι και σατυροειδείς κωμαστές χορεύουν, πίνουν και παίζουν μουσική πλάι-πλάι, προκαλώντας κατά την πρώτη ματιά αμφιβολία στον θεατή ως προς την ταύτιση των μορφών. Όπως έχει ήδη εξηγηθεί, το αρχικό μπέρδεμα που συμβαίνει στον τελευταίο, ιδιαίτερα αν έχει καταναλώσει το οινώδες περιεχόμενο του σκύφου, έχει ως σκοπό να δημιουργήσει έναν παιγνιώδη προβληματισμό, η επίλυση του οποίου μπορεί να ήταν πρόξενος γελώτων στην εφηβική πιωμένη ομήγυρη του Καβιρίου. Το σώμα του σκύλου που διαιρέθηκε στον χου μοιραζόμενο από τη μέση και πάνω στη Σφίγγα, από τη μέση και κάτω στον Οιδίποδα έχει πιθανόν τον ίδιο στόχο.

Η επιλογή αυτού του ζώου ως αντικαταστάτη του μισού σώματος γίνεται επειδή ακριβώς ο σκύλος είναι το συνηθέστερο ζώο στη συμποτική αγγειογραφία. Η παράσταση κοσμεί, άλλωστε, έναν χου, που είναι συμποτικό αγγείο. Το μοτίβο, τέλος, της χρήσης όπλου (ξίφους) εναντίον της Σφίγγας της βοιωτικής μελανόμορφης αγγειογραφίας **(Α3 εικ. 238)**, που στην αττική ερυθρόμορφη γίνεται φαλλός εδώ συγχωνεύεται στο σπαθί-φαλλό του Οίδιποδα, που ακόμα παραμένει αχρησιμοποίητο. Η υφέρπουσα ερωτική αυτή διάθεση και η εικονογραφική

[1396] CVA Deutschland, Berlin 3, Germany 22, (Greifenhagen 1962), πίν. 148.4.
[1397] Για τη Σφίγγα ως σκύλα και όρνιο πολέμου: Αριστ. *Βατρ*, 1287-1289. Ως σκύλος του Άδη σε επιγραφή επιτύμβιας στήλης του 5ου αι. π.Χ: Tsiafakis 2003, 82.
[1398] Walsh 2009, 211. Για άλλες παρωδιακές παραστάσεις του επεισοδίου βλ. Αυτόθι, 204-212.
[1399] Van Hoorn 1951, 22, 106 αρ. κατ. 338 εικ.29.

διχοτόμηση του σώματος του σκύλου και στις δύο μορφές τις καθιστά συμβατές και άρα ταιριαστούς, συμπληρωματικούς εραστές. Ανακαλεί παράλληλα τις παραστάσεις της βοιωτικής ημιμελανόρφης κύλικας της Οξφόρδης, στην οποία συναρθρώνονται τα σχήματα της σφιγγόμορφης εταίρας, της συνουσίας του σκύλου με τη χθόνια τετράποδη Γοργώ **(Δ9 εικ. 147)**.

Εκτός από την αποδόμηση του φοβήτρου, την απεικόνιση της Σφίγγας ως μεταφοράς της απληστίας ή ως εταίρας, τα υβρίδια και οι παρωδιακές επιμειξίες μπορεί να αποτελούν και γελοίες προσωποποιήσεις της επερχόμενης από την ακατάσχετη οινοποσία ύβρεως -λέξη από την οποία προκύπτει το υβρίδιο-.[1400]

IV.2. Ενθρόνιση-Εκθρόνιση

Ένα από τα σημαντικότερα καρναβαλικά θέματα είναι εκείνο της ενθρόνισης-εκθρόνισης, το οποίο υπογραμμίζει το εφήμερο της εξουσίας του εκάστοτε εστεμμένου παρωδιακού βασιλιά. Κάθε ιεραρχία στο καρναβάλι πρέπει να αρθεί. Η ενθρόνιση εμπεριέχει κατά τον Μπαχτίν εξ ορισμού της την ιδέα της εκθρόνισης αλλά και το αντίστροφο. Μέσα από την εκθρόνιση ξεπροβάλλει πάντα μια νέα ενθρόνιση.[1401]

IV.2.1. Ο βασιλιάς έκπτωτος ή η εκθρόνιση

Η κοινωνική θέση, η ηρωική ή θεϊκή ιδιότητα δεν συνιστούν μόνιμες καταστάσεις στον καρναβαλικό κόσμο. Η ανατροπή του καθεστώτος, σύνηθες μέσο της οποίας είναι η γελοιοποίηση, σημάνει τη διαρκή αλλαγή, εξασφαλίζοντας την απώλεια της ταυτότητας και την επιζητούμενη καθολική ισότητα. Η δυναμική της σχέσης του δούλου ή φυλακισμένου με το αφεντικό, βασιλιά, θεό αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο, ευρισκόμενο ακόμα και στις αρχαίες τελετές αντιστροφής, όπως τα Ανθεστήρια και τα Κρόνια. Η εξουσία του ανακηρυσσόμενου δια κλήρου παρωδιακού βασιλιά των τελευταίων, ο οποίος σηματοδοτούσε την παλινόρθωση του Κρόνου, διαρκούσε όσο η γιορτή -επτά μέρες στη ρωμαϊκή εποχή- μετά το πέρας της γινόταν ξανά ένας απλός πολίτης.[1402]

Πλήθος αρχαίων μύθων συγκροτούνται βάσει αυτής της αρχής. Κορυφαία παραδείγματα αποτελούν επεισόδια σχετικά με τους δύο θεούς, των οποίων οι γιορτές έχουν καρναβαλικά στοιχεία, τον Διόνυσο και τη Δήμητρα. Ο ερχόμενος ξένος στη Θήβα αλλά κατ'ουσίαν ντόπιος θεός του κρασιού δεν γίνεται δεκτός από την κοσμική αρχή της πόλης-κράτους, τον βασιλιά Πενθέα, στις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Απεναντίας, αιχμαλωτίζεται εκούσια σαν θήραμα, σαν *πράο θηρίο*, και με δεμένα χέρια αλλά

[1400] Για την ύβρη και τη μέθη βλ. παραπάνω σελ. 222. Η λέξη *ὕβρις* χρησιμοποιείται από τον Πίνδαρο (*Πυθ,* 10.21-44) ως συνώνυμο της λαγνείας ιθυφαλλικών όνων, η οποία προκαλεί στον Απόλλωνα θυμηδία «*Ἀπόλλων χαίρει, γελᾷ θ' ὁρῶν ὕβριν ὀρθίαν κνωδάλων*». Hoffmann 1983, 64. Lissarrague 1990, 55. Γιόση 2017β, 640-644. Για έναν παρόμοιο συσχετισμό: Heinemann 2016, 155.
[1401] Μπαχτίν 2000 (1929), 199-202.
[1402] Λουκ. *Τὰ πρὸς Κρόνον*, 2. Versnel 1993, 131, 206.

γελώντας μεταφέρεται μπροστά στον βασιλιά της Θήβας.[1403] Ο Διόνυσος εκθρονίζεται προσωρινά επιτρέποντας να τον αντιμετωπίσουν σαν άνθρωπο, απεκδυόμενος τη θεϊκή του φύση. Η εξίσωση των δύο στη σκηνή της παρενδυσίας του Πενθέα με τον τελευταίο να είναι ντυμένος όπως ο θεός, αποτελώντας το θυσιαστήριο έτερο εαυτό του αλλά και ένα παρωδιακό του είδωλο, δεν διαρκεί πολύ.[1404] Τώρα, ο κοσμικός βασιλιάς εκθρονίζεται με τον πιο φρικτό τρόπο. Όχι μόνο μετατρέπεται σε ό,τι χλεύαζε αλλά διαμελίζεται σαν να ήταν ένα άγριο θηρίο με θηλυπρεπή ενδυμασία, υποβιβαζόμενος από κυνηγό και διώκτη σε θήραμα. Η Αγαύη παραδέχεται πως η ζωή της μετά την έλευση του Διονύσου στη Θήβα *μετεστράφη*, γύρισε ανάποδα, ενώ ο Δρακοκτόνος Κάδμος θα μεταμορφωθεί στο θηρίο που εξόντωσε. Όλη η βασιλική οικογένεια θα εκριζωθεί. Αναγκαστικά θα εγκαταλείψουν το θηβαϊκό παλάτι και τα αξιώματά τους εξαιτίας της τιμωρίας που τους επιβάλλεται.[1405] Στον *Διονυσαλέξανδρο* του Κρατίνου ο θεός του κρασιού αποκαλείται «Βασιλιάς των Σατύρων», ενώ ταυτόχρονα αποδοκιμάζεται για τη δειλία του από τους ίδιους τους υποτακτικούς του.[1406] Στο ίδιο έργο φορά τα ενδύματα του βοσκού Πάρι, κλέβει την ωραία Ελένη και τρομαγμένος από την καταδίωξη του από τους Αχαιούς μεταμφιέζεται σε κριάρι, τυλίγοντας το σώμα του με μια προβιά και βελάζοντας, ώστε να περάσει απαρατήρητος.[1407] Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη αλλάζει θέση με τον δούλο του Ξανθία κατά το χθόνιο ταξίδι στον Κάτω Κόσμο, αναγκαζόμενος να υφίσταται από κουβάλημα φορτίου, απάτες, εκφοβισμούς μέχρι και ξυλοδαρμούς.[1408]

Η πτώση ή φυγή από τον Όλυμπο είναι ένα μοτίβο που απαντάται στους μύθους του Ηφαίστου αλλά και της Δήμητρας, σηματοδοτώντας την εκθρόνιση. Τα καρναβαλικά χαρακτηριστικά της πρώτης περίπτωσης έχουν αναλυθεί παραπάνω. Η Δήμητρα λόγω της θλίψης της περιπλανιέται στη γη μεταμφιεσμένη σε γριά, παριστάνοντας τη θνητή, όπως ο Διόνυσος. Η θεά της γονιμότητας χάνει την ταυτότητά της και γίνεται μια «άγονη», όπως τη χαρακτηρίζει ο Χρονόπουλος,

---

[1403] Ευρ. *Βάκχ.* 434-442. Σωτηροπούλου 2017γ, 644-650. Ανάλογη κωμική σκήνη κατά την οποία ο Διόνυσος αποτελεί το παρωδιακό άλλο υπάρχει στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (στιχ. 38-48) όταν ο ντυμένος με κροκωτό χιτώνα αλλά και λεοντή, κρατά ρόπαλο και φορά κοθόρνους στέκεται μπροστά στον ήρωα τον οποίο παριστάνει, τον Ηρακλή.

[1404] Σωτηροπούλου 2017γ, 648 σημ. 14. Η πλοκή της ιστορίας των *Βακχών* θυμίζει μέρος εκείνης του Ιησού Χριστού, ο οποίος συγκεντρώνει στοιχεία του Διονύσου αλλά του Πενθέα. Ο θεάνθρωπος όχι μόνο επιτρέπει αδιαμαρτύρητα να τον αιχμαλωτίσουν, όπως ο Διόνυσος, αλλά και να τον χλευάσουν με τον πιο εξευτελιστικό τρόπο, όπως ο Πενθέας. Παρουσιάζεται μπροστά στην κοσμική αρχή, τον Πόντιο Πιλάτο, ενώ εκείνος, όπως ο Διόνυσος, είναι ουσιαστικά ανώτερός του. Οι Ρωμαίοι στρατιώτες, κοροϊδεύοντας τη δική του έμμεση παραδοχή, πως είναι ο βασιλιάς των Ιουδαίων, τον ντύνουν με πορφύρα, του δίνουν σκήπτρο, του φορούν ακάνθινο στεφάνι και του αποδίδουν τιμές σαν σε βασιλιά, ενώ παράλληλα τον φτύνουν και τον χτυπούν. Η υποχρεωτική μεταμφίεση θυμίζει την καθοδηγούμενη του Πενθέα με τους δύο να μετατρέπονται σε παρωδιακά αντικείμενα. Αργότερα, ο Χριστός ως ψεύτικος κοσμικός βασιλιάς εκπίπτει, αφού του αφαιρούν τα υποτιθέμενα βασιλικά ρούχα και τον σταυρώνουν. Το τέλος του ανακαλεί και πάλι τον Πενθέα. *Κατά Μάρκον* 15.1-20. *Κατά Ματθαίον* 27.27-11. Για τα παρωδιακά χαρακτηριστικά της ιστορίας του Ιησού βλ. Bourboulis 1964, 53-54. Halliwell 2008, 471- 474.

[1405] Ευρ. *Βάκχ.* 1301-1380.

[1406] Θεωρείται, μάλιστα, πως απεικονίζεται ως *φαρμακός*. Μπακόλα 2011, 43-46, 49.

[1407] Κωνσταντάκος 2019β, 7.

[1408] Για την ανάληψη του φορτίου κατά την ανταλλαγή ρόλων: Αριστ. *Βάτρ.* 497-502. Για τα υπόλοιπα βλ. Lada-Richards 1999, 67-68, 70-75, 86-87, 90-98. Wrenhaven 2013, 142-143.

γριά.[1409] Στον οίκο του Κελεού, η Δήμητρα αρνείται να καθίσει στον πολυτελή κλισμό της βασίλισσας Μετάνειρας αλλά επιλέγει έναν ταπεινό δίφρο. Η θεραπαινίδα Ιάμβη έχει την εξουσία να μεταβάλλει τη διάθεσή της, χειριζόμενή την, αναγκάζοντάς τη να γελάσει με σκώμματα ή σύμφωνα με άλλες εκδοχές με χειρονομίες.

Ο βασιλιάς της Ιθάκης εκθρονίζεται πολλές φορές στο ομηρικό έπος με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα την παρουσίασή του ως *Οὖτις* κατά την αντιμετώπιση του Πολύφημου αλλά και τη μεταμφίεσή του σε ζητιάνο, όταν πια καταφθάνει στην Ιθάκη. Τότε γίνεται αντικείμενο ύβρεων και ξυλοδαρμού από τους μνηστήρες ώσπου χρίζεται θριαμβευτής κατά την πάλη του με τον ζητιάνο Ίρο για να περιπέσει και πάλι στους χλευασμούς των δούλων, διεκπεραιώνοντας μάλιστα μέχρι και υπηρεσίες μαζί τους, θυμίζοντας τον Θερσίτη ή τον Ήφαιστο οινοχοούντα.[1410] Με αυτές τις εκούσιες πρακτικές ο Οδυσσέας απαρνείται πρόσκαιρα το βασιλικό του αξίωμα και απολλύει την ταυτότητά του. Το θέμα του μεταμφιεσμένου Οδυσσέα σε παρακατιανό χρησιμοποιήθηκε και από τον κωμωδιογράφο Επίχαρμο, προφανώς επειδή ενυπάρχει σε αυτό το γελοίο στοιχείο της καθαίρεσης.[1411]

Αν εξαιρέσει κανείς τη γελοιογράφηση ως μέσο εκθρόνισης και επικεντρωθεί μόνο στα εικονογραφικά θέματα, τότε ο Οδυσσέας υποβιβάζεται δύο φορές στην καβιρική αγγειογραφία. Στον καβιρικό σκύφο P116 του Μισισιπή του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου ο βασιλιάς της Ιθάκης γονατίζει δουλοπρεπώς μπροστά στην Κίρκη **(H15 εικ. 252)**,[1412] που κρατά τον σκύφο μπροστά από τον αργαλειό σε μια παρωδία της αγέρωχης στάσης που διατήρησε στο ομηρικό έπος. Εκεί η Κίρκη πέφτει στα γόνατα του αλώβητου στη γητεία της Οδυσσέα ολοφυρόμενη, εκλιπαρώντας για τη ζωή της.[1413] Την ανδρεία του συμπεριφορά κατά την οποία τραβά σπαθί εναντίον της, όπως στο ομηρικό έργο, γελοιογραφεί το εργαστήριο Z. των Μυστών στη μία όψη του καβιρικού σκύφου της Οξφόρδης, αντιπαραβάλλοντάς τη με τον καταποντισμό του **(H12 εικ. 194)**. Το ναυάγιο και το ξεκλήρισμα του πληρώματός του αντιδιαστέλλεται προς τη νίκη του επί της Κίρκης και τη διάσωση των

[1409] Ομ. Ύμν. Δήμ. 169-210. Χρονόπουλος 2017στ, 613-620.
[1410] Χρονόπουλος 2017δ, 103-121 (Ομ. *Οδ*. 17.462-465, 18. 312-364).
[1411] Κωνσταντάκος 2019β, 6-7.
[1412] Την παράσταση του από πολλά συγκολλημένα θραύσματα καβιρικού σκύφου P116 του Μισισιπή **(H15 εικ. 252)** χαρακτηρίζει η Schlott ένα μοντέρνο συμπίλημα αρχαίων θραυσμάτων. Schlott 2021, 408-409. Θεώρησε προερχόμενο άλλο καβιρικό αγγείο το θραύσμα με τον κορμό και το κεφάλι του άνδρα, εξαιτίας της ξένης, σύμφωνα με την ίδια, για τα καβιρικά δεδομένα στάσης του. Το συσχέτισε με καθιστές μορφές αυλητών. Στον ίδιου θέματος καβιρικό σκύφο του Βρετανικού Μουσείου 1893,0303.1 ο κατά το ήμισυ μεταμορφωμένος σε χοίρο σύντροφος του Οδυσσέα ακουμπά στο έδαφος με το ένα γόνατο και έχει το άλλο πόδι μπροστά λυγισμένο **(H13 εικ. 186)**. Συγγενέστερη είναι η απόδοση του γονατισμένου πάνω στο δένδρο νάνου της β’ όψης του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(H10 εικ. 142)**. Ο άνω κορμός του άνδρα του Μισισιπή φαίνεται να αντιστοιχεί στον κάτω. Η γραμμή της ράχης θυμίζει εκείνη της ανδρόγυνης μορφής του χου 1721 του ΕΑΜ **(Θ1 εικ. 127)**. Η μύτη του, που συμπληρώνεται από το διπλανό αριστερό θραύσμα, εφάπτεται σωστά. Σε αυτό εικονίζεται μέρος της αμπέλου, που είναι ίδια με εκείνη του θραύσματος κοντά στο πρόσωπο της Κίρκης. Οι μικρές στιγμές πάνω από το κεφάλι του άνδρα είναι ίδιες με εκείνες μπροστά από το στέρνο της μάγισσας, Αυτές πρέπει να είναι πρωτότυπες του εργαστηρίου. Θυμίζουν ανάλογο μοτίβο με αίμα που αναβλύζει από το ακρωτηριασμένο σώμα της Μέδουσας στον καβιρικό κρατηρίσκο 01.8070 της Βοστώνης **(H87 εικ. 203)**. Ο σκύφος του Μισισιπή είναι πιθανότατα ένα αρχαίο, αυτοτελές έργο.
[1413] Ομ. *Οδ*. 10.321-324.

συντρόφων.[1414] Πολύ περισσότερο αντιτίθεται προς τα υψηλά αλλά παρωδιακά νοήματα της άτεγκτης στάσης του στη μία όψη, αναδεικνύοντας τα χαμηλά λαίμαργα ένστικτα του ναυαγού μέθυσου Οδυσσέα. Ο προ ολίγου κυβερνήτης του καραβιού είναι τώρα ένας ξεπεσμένος γαστρολάτρης βασιλιάς μιας οινώδους θάλασσας, που επιπλέει χάρη σε δύο οξυπύθμενους αμφορείς. Εκείνοι ως φορείς αντί για φερόμενα από τον κωμαστή αγγεία επιτείνουν την αίσθηση αντιστροφής του γνώριμου κόσμου.[1415] Η τρίαινα, το πελώριο πιρούνι, είναι το νέο του σκήπτρο, που συμβολίζει αφενός την εκθρόνιση του εχθρού του Ποσειδώνα, τη δική του ενθρόνιση και αφετέρου την κυριαρχία του επί του φαγοποτιού.[1416] Ο βασιλιάς της θάλασσας είναι ταυτόχρονα και ναυαγός, εξουσιαστής μα και έρμαιο. Το σχήμα ακολουθεί μια επάλληλη ενθρόνιση-εκθρόνιση, προκειμένου να αναδείξει εν τέλει τη δεσπόζουσα θέση του κρασιού, που επιβάλλεται ακόμα και στη δήθεν ανοσία του Οδυσσέα προς την προσφορά του κυκεώνα-κρασιού της α’ όψης. Όπως μαρτυρά η μεγάλη κοιλιά και τα πλατιά οπίσθια του γελοιογραφημένου ήρωα, το κωμαστικό του σώμα δηλαδή, η υποταγή στην οινοποσία είναι αναπόφευκτη. Η αντικατάσταση του θεού με έναν κωμαστικό Οδυσσέα ίσως αποτελεί και ένα εικονογραφικό παίγνιο σχετικό με το όνομα του Ποσειδώνα, το πρώτο συνθετικό του οποίου παραπέμπει στην πόση, ενώ σημαίνει δεσπότης, προσφερόμενο για παρωδία λόγω της ομόηχης αυτής σύμπτωσης αλλά και της σχέσης της θάλασσας με τον οίνο και για αυτό παραφραζόμενο εικονογραφικά ως «ο Δεσπότης της Πόσης».[1417] Η δισώματη έννοια συνίσταται σε μια αυτοαναιρούμενη ενθρόνιση, στο διφορούμενο κράμα της αναβάθμισης και της ταυτόχρονης υποβάθμισης, στην καρναβαλική «συγχώνευση του επαίνου και της βρισιάς».[1418]

Το ίδιο μοτίβο αξιοποιείται και στην α΄ όψη του καβιρικού σκύφου 3284 του Βερολίνου με τον Κάδμο εικονιζόμενο εναντίον του δράκοντα **(Η8 εικ. 14)**. Ο μυθικός βασιλιάς της Θήβας εικονίζεται ως περιδεής δούλος, που από την τρομάρα του λόγω της αιφνίδιας εμφάνισης του δράκοντα, πέφτει προς τα πίσω πετώντας όλα τα πράγματά του, τον καδίσκο (situla) και την άσιλλα με τα τυλιγμένα κλινοσκεπάσματα. Η εξωμίδα που φορά σε συνδυασμό με το κουβάλημα φορτίου, τον κατατάσσουν στην κατώτερη κοινωνική τάξη των δούλων.[1419] Το εργαστήριο του

[1414] Ομ. Οδ. 5. 108-111.

[1415] Πρβλ. το εσωτερικό της αττικής δίγλωσσης κύλικας 1843.11-3.29 του Βρετανικού Μουσείου με τα πλεούμενα καράβια γύρω από έναν κωμαστή που φέρει οξυπύθμενο αμφορέα στο μετάλλιο. Ο Lissarrague διέκρινε τον συσχετισμό της μεταφοράς του αγγείου με τη ναυσιπλοΐα. Βλ. και Heinemann 2016, 334-337. Για το αγγείο βλ. σημ. 1235.

[1416] Η Αθηνά στο έπος εφοδιάζει τον ήρωα με ψωμί, νερό, κρασί (Ομ. *Οδ.* 5. 165). Για την κωμική λαίμαργη πλευρά του Οδυσσέα βλ. παραπάνω σελ. 272.

[1417] Για την ετυμολογία του ονόματος του Ποσειδώνα: Burkert 1993 (1985), 293. Ενδιαφέρων είναι ο κορινθιακός μελανόμορφος πίνακας από τα Πεντεσκούφια του 6ου αι. π.Χ του Βερολίνου F 452 με παράσταση κωμαστή με τρίαινα, που ταυτίζεται με τον Ποσειδώνα. Seeberg 1965, 46 αρ. κατ. 230. Wachter 2001, 275 σημ. 945. Steinhart 2004, 43-44 πίν. 24.4.

[1418] Μπαχτίν 2017 (1965), 191.

[1419] Για το κουβάλημα φορτίου ως θέμα συνυφασμένο με τους δούλους στην Παλαιά Κωμωδία και στα κατωιταλιώτικα αγγεία βλ. Αριστ *Βάτρ,* 9-30, 165. Biers και Green 1998, 89-91. Ένας δούλος ονόματι Ξανθίας στον απουλικό ερυθρόμορφο κρατήρα 1849,0620.13 του Βρετανικού Μουσείου εικονίζεται έχοντας αφήσει στη σκηνή την άσιλλα με τα κλινοσκεπάσματα και τον καδίσκο του ανάποδα πάνω σε αυτά για να βοηθήσει τον Χείρωνα να ανέβει την κλίμακα. Bieber 1961, 135 εικ. 491. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 35. Biers και Green 1998, 90. Walsh 2009, 216 αρ. κατ. 21 εικ. 89. Την

Ζ. του Καβίρου επεδίωξε να εκθρονίσει τον θρυλικό βασιλιά Κάδμο, παρουσιάζοντάς τον σαν φοβιτσιάρη δούλο μα και να ενθρονίσει έναν δούλο δίνοντάς του βασιλική ιδιότητα, τοποθετώντας τον στην ηρωική συνθήκη της θηριοκτονίας. Το κυριολεκτικό πέσιμο προς τα πίσω από τον ξαφνικό τρόμο εξαίρει τη μεταφορική έκπτωσή του. Ο βασιλιάς-δούλος εικονίζεται ως *χέζων* από την τρόμο του, όπως είναι φανερό από το μικρό εξόγκωμα, που είναι ζωγραφισμένο στα οπίσθιά του.[1420] Η παράσταση καυτηριάζει και το δημοφιλές στην αττική κωμωδία θέμα της δειλίας ως αναπόσπαστο μέρος του χαρακτήρα του δούλου, το οποίο αποδεικνύεται σε κάποιες περιπτώσεις γνώρισμα και του αφεντικού. Ο Διόνυσος στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη τα κάνει έντρομος από τις φρικιαστικές απειλές του Αιακού εναντίον του, καθισμένος ανακούρκουδα σαν τους δούλους στην αρχαία τέχνη.[1421] Ο Μπαχτίν επισημαίνει πως «η εικόνα του ανθρώπου που τα κάνει πάνω του από τον φόβο είναι ένας παραδοσιακός υποβιβασμός όχι μόνο του δειλού αλλά και του ίδιου του φόβου.»[1422] Η καβιρική εικόνα του Κάδμου αποτελεί την πιο αντιηρωική αυτής της ομάδας αγγείων, αφού ενώνει την άξεστη και δειλή φύση του δούλου με τον γνωστό από την παράδοση άθλο ίδρυσης της Θήβας, τον οποίο ακυρώνει δια της μη πραγμάτωσής του, από τον μυθικό βασιλιά και «πατέρα» των Βοιωτών. Η καρναβαλική εικονογραφική σύζευξη συνιστά μια από τις πρωιμότερες εμφανίσεις του γελοίου μοτίβου του αχρείου ευγενούς, του ψευτοαριστοκράτη, που έγινε ιδιαίτερα αγαπητός στην ιστορία του θεάτρου και των γραμμάτων.[1423]

Έργο, μάλλον, σύγχρονο είναι και ο ερυθρόμορφος σκύφος του Ζ. του Κάδμου 2514 του μουσείου της Σπίνα, ο οποίος φέρει παραστάσεις διαποτισμένες με το ίδιο καρναβαλικό πνεύμα **(εικ. 253)**.[1424] Στην α΄ όψη ο μυθικός βασιλιάς της Αθήνας Θησέας με τον πίλο, τη χλαμύδα, τις εμβάδες, την ασπίδα στο αριστερό χέρι και τα δόρατα να στέκονται πίσω του κρατά μια λεκάνη με καμπτόμενο σώμα μπροστά στον γυμνό και καθισμένο πάνω σε βράχο Σκίρωνα. Πίσω εικονίζεται με

αντιηρωική ενδυμασία με την οποία εικονίζεται ο καβιρικός Κάδμος σημειώνει και ο Wannagat 2015, 26. Σύμφωνα με τον Ησύχιο *<ἔξωμος>· χιτὼν δουλικός*. Εξωμίδα φορά ακόμα μία μορφή ζωγραφισμένη από το ίδιο εργαστήριο στον καβιρικό σκύφο 10425 του ΕΑΜ **(Η32 εικ. 233)**.

[1420] Thompson 2008, αρ. κατ. 356. Schmidt 2022, 373. Τεχνοτροπικά τα κόπρανα εικονίζονται στη βοιωτική παράδοση με συνεχείς γραμμές ως ρέοντα. Το σαν μέρος του σώματος εξόγκωμα θυμίζει αντίστοιχο κορινθιακό σχήμα του τέλους του 7ου αι. π.Χ, το οποίο ερμηνεύτηκε ως μεταφορικό σήμα κατατεθέν του καταπύγονα ή μέρος του υπερχειλίζοντος κωμαστικού σώματος. Wannagat 2015, 117-123.

[1421] Αριστ. *Βάτρ.* 479-501. Το παράδειγμα του Διόνυσου με τον Ξανθία στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη είναι ενδεικτικό, καθώς η περιδεής συμπεριφορά του πρώτου σατιρίζεται σποραδικά στο έργο, αναδεικνύοντας τη γενναία του δούλου. Lada-Richards 1999, 93-94. Wrenhaven 2013, 141-142. Για την εξέλιξη του μοτίβου στη Νέα Κωμωδία και έπειτα βλ. Fisher 1995, 75-76. Για τον φόβο των δούλων: Fisher 1995, 70-72, 74-77. Για τη δειλία τους ως κωμικό τους χαρακτηριστικό Αριστ. *Λυσιστρ.* 460-465. Αριστ. *Ιππ.* 10-18.

[1422] Μπαχτίν 2017 (1965), 200.

[1423] Πρόκειται για μια προδρομική μορφή του αγροίκου της Μέσης και Νέας Κωμωδίας. Από τον Στρεψιάδη των *Νεφελών* του Αριστοφάνη (Konstantakos 2005, 5-7), τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου, ενίοτε τον Καραγκιόζη του ελληνικού θεάτρου σκιών, που κάποτε αποκαλείται *Μιλόρδος Πατσαβούρας* (Κιουρτσάκης 1985, 275-286) μέχρι τη *Μαντάμ Σουσού* του Δημήτρη Ψαθά ο χαρακτήρας του δήθεν αστού αποδεικνύεται διαχρονικός, μια προσωποποίηση ίσως του σπουδαίου-γελοίου. Μια παρόμοια αρχαία περίπτωση αποτελεί και ο Πολύφημος στην κωμωδία του Κρατίνου *Οδύσσης*. Κωνσταντάκος 2019α, 2-3.

[1424] BAPD 215727.

την ίδια ενδυμασία αλλά κρατώντας έναν μακρόστενο βράχο να στεφανώνεται από μία φτερωτή Νίκη, που φορά ζωσμένο ποδήρη χιτώνα. Σύμφωνα με την παράδοση ο περιβόητος ληστής Σκίρωνας υποχρέωνε τους αιχμαλώτους του να του πλύνουν τα πόδια δίπλα σε γκρεμό και σε ανύποπτη στιγμή τους έριχνε στη θάλασσα.[1425] Ο Θησέας στην παράσταση σηκώνει σαν υποταγμένος φροντιστής[1426] με γερμένο σώμα τη λεκάνη μπροστά στον υπερήφανα, όπως μαρτυρά η άνετη και σχεδόν δεσποτική στάση του με το ένα χέρι στη μέση και το άλλο σηκωμένο σαν να υποδεικνύει ή να δίνει διαταγές, Σκίρωνα. Στην αττική αγγειογραφία όταν ο ήρωας εικονίζεται με τον τελευταίο κατά κανόνα του επιτίθεται. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η συγγενική απεικόνισή του σε καλυκωτό κρατήρα του Ζ. του Δίνου, της ίδιας μάλλον περιόδου με τον υπ'εξέταση σκύφο.[1427] Το έργο του Ζ. του Δίνου μάλλον έπεται εκείνου του Ζ. του Κάδμου, αφού το τελευταίο αναφέρεται σε αρχαιότερες βοιωτικές δημιουργίες.

Οι παραστάσεις φαίνεται να οφείλουν πολλά ως προς τον σχηματισμό και τη στάση των μορφών σε βοιωτικά μελανόμορφα έργα του 5ου αι. π.Χ. Η χαμηλότερη σε ύψος απεικόνιση του Θησέα έναντι εκείνης του Σκίρωνα, ο οποίος κάθεται με σταυρωμένα τα πόδια του και το ένα χέρι στη μέση μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με τη β' όψη της ημιμελανόμορφης κύλικας 544 του μουσείου του Ναυπλίου του 450-425 π.Χ **(Δ4)**. Εδώ εικονίζεται καθιστή μία γυναίκα κρατώντας ένα κάνιστρο, που αντιστοιχεί στη λεκάνη του Θησέα, απέναντι από έναν όρθιο σάτυρο, ο οποίος, όπως ο Σκίρωνας, στηρίζει το ένα χέρι στη μέση, προτείνοντας το άλλο προς το κάνιστρο. Η ομοιότητα θα μπορούσε να θεωρηθεί συμπτωματική, αν και στη β' όψη του αγγείου δεν υπήρχαν βοιωτικά στοιχεία. Η κάμψη προς τα εμπρός με τα χέρια στο ύψος του γονάτου του σηκωμένου και λυγισμένου ποδιού του Θησέα είναι σχεδόν όμοια με εκείνη των σατύρων των δύο όψεων (ένας στην καθεμία) της μελανόμορφης κύλικας του Ζ. της Αρσενικής Σφίγγας 30898 του μουσείου Μπενάκη που ανάγεται στο β' τέταρτο του 5ου αι. π.Χ **(Α30)**.[1428] Η κίνηση ερμηνεύτηκε ως χορευτική. Στον σκύφο ο Ζ. του Κάδμου τοποθετεί έναν μακρόστενο βράχο ανάμεσα στα χέρια του ήρωα για να την αναπλάσει. Η απόδοση ως προς τη στάση της Νίκης που τον στέφει, ελάχιστα διαφέρει από εκείνη των δύο μαινάδων που εικονίζονται στην άκρη κάθε όψης της κύλικας 30898. Το ανεμίζον ιμάτιο, που θυμίζει ουρά χελιδονιού, μετασχηματίζεται σε φτερά. Το γεγονός πως οι στάσεις των μορφών αντλούνται από παραστάσεις με σατύρους, οι μορφές των οποίων ανήκουν στο πρώιμο στάδιο της βοιωτικής γελοιογραφίας πρέπει να σημειωθεί.[1429] Η χρήση του μοτίβου της μεταφοράς της λεκάνης από τον ήρωα και της άρσης ενός μακρόστενου βράχου και στον προαναφερθέντα ερυθρόμορφο κρατήρα του Ζ. του Δίνου δεν αναπτύσσεται βάσει

[1425] Απολλ. *Επιτ.* Ε. 1.2.

[1426] Όχι, πάντως, καθισμένος στο πάτωμα όπως η Ευρύκλεια που πλένει τα πόδια του Οδυσσέα στον αττικό ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ. της Πηνελόπης. BAPD 216789. Η μερική κάμψη του σώματος ίσως αποσκοπεί στην παρομοίωση και όχι ταύτισή του με δούλο, οι οποίοι εικονίζονταν πολλές φορές καθιστοί στο έδαφος.

[1427] BAPD 215266.

[1428] Καθάριου 2007, 16-17, 24, 31 εικ. 15d-e.

[1429] Η Ure αναφέρεται στις μορφές της κύλικας χαρακτηρίζοντάς τες «*extraordinarily grotesque*» και στην Καθάριου οι ισχνές της κύλικας του μουσείου Μπενάκη θυμίζουν καρικατούρα. Ure 1945, 25. Καθάριου 2007, 31. Υπενθυμίζεται πως το κεφάλι και η στάση του σατύρου της κύλικας του Ναυπλίου χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για τη δημιουργία γελοιογραφίας στο εργαστήριο του Ζ. των Μυστών.

της βοιωτικής παράδοσης.[1430] Η ζωφόρος με τους άθλους του Θησέα επιβαίνει, ωστόσο, μιας με σατύρους. Το σχήμα μεταφοράς ενός ανοιχτού μεγάλου αγγείου μπροστά από έναν άνδρα με καμπτόμενο το ένα πόδι ανακαλεί και τον καβιρικό σκύφο του Βρετανικού Μουσείου με παράσταση συνάντησης της Κίρκης και του Οδυσσέα, για την οποία επισημάνθηκε πως η Κίρκη εικονογραφικά κατέχει τον ρόλο της τροφού **(Η13 εικ. 186-187)**. Ο Θησέας παίρνει τη θέση και στις δύο περιπτώσεις (κύλικα και σκύφος) της γυναίκας.

Παρ'ότι ο Θησέας κατέστη αιχμάλωτος πιθανότατα ηθελημένα ως τέχνασμα ώστε τη μοιραία στιγμή να επιτεθεί στον Σκίρωνα,[1431] η πρωτότυπη επιλογή της απεικόνισής του την ταπεινωτική αυτή στιγμή, που πρόκειται σαν δούλος να πλύνει τα πόδια ενός ληστή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα της β' όψης στην οποία ο βασιλιάς και ήρωας δέχεται τιμές, έχοντας εξολοθρεύσει τον κακοποιό. Οι παραστάσεις σχηματίζουν, έτσι, το ιδιαίτερα προσφιλές στη Βοιωτία και δυσεύρετο στην Αθήνα καρναβαλικό θέμα της εκθρόνισης και ενθρόνισης. Άξιο προσοχής είναι πως κοσμεί σκύφο αλλά και πως αυτός αποτελεί το μόνο γνωστό τέτοιου σχήματος αγγείο του ζωγράφου.[1432] Η ιδιορρυθμία του Ζ. του Κάδμου, τα αγγεία του οποίου διαφοροποιούνται ως προς την επιμέλεια και την ποιότητα στην ύστερη κυρίως φάση της δράσης του, οπότε παρατηρείται μια πτωτική τάση, και επιγράφονται με λέξεις πότε αττικής, πότε δωρικής, πότε ιωνικής διαλέκτου, υποδηλώνει μία γενική αστάθεια.[1433] Αν ληφθούν τα παραπάνω υπόψιν, δεν αποκλείεται κάποια περίοδο της ζωής του να εργάστηκε στη Βοιωτία, όπως έκαναν και άλλοι Αθηναίοι αγγειογράφοι.[1434] Το έργο θα μπορούσε να έχει εκτελεστεί κατά τη διάρκεια της εκεί εργασίας του και άρα να είναι βοιωτικό ή μετά από τη διαβίωσή του εκεί και να είναι αττικό με βοιωτικές επιρροές. Τα δύο του έργα που αφορούν τον μύθο του βασιλιά της Θήβας Κάδμου, από τα οποία έλαβε το όνομά του, ίσως να μαρτυρούν και την αγάπη του για τη Βοιωτία. Θεωρείται, άλλωστε, πως άσκησε επιρροή στη βοιωτική αγγειογραφία, γεγονός που αποδεικνύει τη σχέση του με τη γειτονική πόλη-κράτος.[1435]

Η παρωδιακή κατακρήμνιση ενός βασιλιά μπορεί να τον καταβαραθρώσει στο έσχατο κοινωνικό στρώμα του δούλου αλλά και να τον μεταφέρει σε άλλο βασίλειο, εκείνο των ζώων, όπου θα διατηρήσει το αξίωμά του. Με στέμμα βασιλικό

[1430] Ο Ζ. του Κάδμου με τον Ζ. του Δίνου πιστεύεται πως εργάστηκαν μαζί στο ίδιο εργαστήριο. Tiverios 2011, 175 σημ. 72. Η σχέση του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου με εκείνο του Ζ. του Δίνου έχει αναλυθεί παραπάνω.

[1431] Απολλ. *Επιτ.* 1.2.

[1432] ARV^2 1184-1187.

[1433] Αβρονιδάκη 2005, 6. Tiverios 2011, 174. Οι υψηλές δημιουργίες του θεωρούνται εμπνευσμένες από τη μεγάλη ζωγραφική ή την ποίηση.

[1434]Ο εισηγητής της μελανόμορφης τεχνικής στη Βοιωτία, ο Ζ. της Κωνσταντινούπολης, και αγγειοπλάστης Τεισίας είναι οι δύο γνωστότεροι Αθηναίοι κεραμείς του 6^{ου} αι. π.Χ, που μετανάστευσαν στη Βοιωτία. Sparkes 1967, 122-123. Kilinski 1990, 4-5, 11-13, 36. Ανδρειωμένου 2007, 7 σημ. 17, 43 αρ. 62. Το ίδιο θεωρεί ο Τιβέριος πως συνέβη με τον αγγειογράφο του ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα «του Μαλιμπού» με τη σκηνή ανθρωπομορφικής κοκορομαχίας, Τιβέριος 2010, 510. Αθηναίος μετανάστης στη Βοιωτία πιστεύεται πως ήταν και ο Ζ. του Άργου. Αβρονιδάκη 2007, 86. Για τη σχέση του Ζ. του Κάδμου και με τη Σικελία και γενικά για τη μετανάστευση Αθηναίων ζωγράφων κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο: McDonald 1981.

[1435] ARV^2 1158. Αβρονιδάκη 2007, 31-32 πίν. 1. Tiverios 2011, 176 σημ. 82. BAPD 215332.

εικονίζεται μια μαϊμού, ενώ καταγίνεται με το άλεσμα σε ιγδίο υψώνοντας το δεξί χέρι πίσω από το κεφάλι και προτείνοντας το αριστερό σε κορινθιακό ειδώλιο του τέλους του 5ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στην Τανάγρα **(ΙΔ1 εικ. 265)**. Η στάση της παραπέμπει σε ανάλογες κινήσεις άλλων ειδωλίων και μορφών αγγείων που σχετίζονται με την επερχόμενη από τη μέθη υπνηλία, όπως έχει πολλές φορές αναφερθεί, αλλά είναι μάλλον χορευτική.[1436] Το άλεσμα ήταν μια δουλειά, που, όπως φαίνεται από την αγγειογραφία, αναλάμβαναν ως επί το πλείστον γυναίκες.[1437] Η καθιστή στάση του ειδωλίου και η φύση της εργασίας στην οποία επιδίδεται ταιριάζουν σε δούλους σε αντιδιαστολή προς το κάλυμμά της κεφαλής, που είναι σύμβολο εξουσίας.[1438] Συνεπώς, ο βασιλιάς όχι μόνον εκπίπτει στο καταφρονητέο επίπεδο της δουλικής εργασίας, που διεκπεραιώνεται από γυναίκες αλλά εικονίζεται και ως μαϊμού. Πρόκειται ουσιαστικά για μια «εγκιβωτισμένη» παρωδία. Από την άλλη, ο πιθηκόμορφος δούλος προάγεται στην ανώτερη κυβερνητική θέση ενός ηγέτη. Η Voegtle διέκρινε στο ειδώλιο παραμυθικό χαρακτήρα, συνδέοντάς το με έναν μύθο του Αισώπου, στον οποίο η μαϊμού στέφεται βασιλιάς των ζώων, επειδή είναι δεινός χορευτής.[1439]

Η εξάρτηση του μεθυσμένου από έναν νηφάλιο για να στηριχθεί ή να επιστρέψει στον οίκο του μοιάζει με υποδούλωση, έστω πρόσκαιρη.[1440] Από αυτή δεν γλίτωσαν ούτε θεοί, όπως ο Ήφαιστος και ο ίδιος ο θεός του κρασιού. Οι δυο τους αφήνονται σε αττικές παραστάσεις στη δύναμη του κατώτερού τους σατύρου, αναβαθμίζοντάς τον σε ανώτερο θεών. Δεν είναι τυχαίο, ότι στην αττική αγγειογραφία και στη βοιωτική ειδωλοπλαστική εκείνος που βαστάζει ή βοηθάει τον πάσχοντα είναι κατώτερος ως προς το ύψος και την κοινωνική ή οντολογική θέση από τον ίδιο. Το μοτίβο του στηριζόμενου σε κάποιον ασθενέστερο, αποδίδεται σε πήλινο ειδώλιο του Βερολίνου που βρέθηκε πιθανόν στη Βοιωτία και εικονίζει έναν προγάστορα δύσμορφο άνδρα με ευρύ πέος να στηρίζεται με το ένα του χέρι σε ένα παιδί με τα ίδια κωμαστικά χαρακτηριστικά. Εδώ η μειονεξία του στηρίζοντος έγκειται στην ηλικία. Παρόμοιο είναι εκείνο που βρέθηκε στον τάφο 29 του νεκροταφείο των Αλών στη Βοιωτία του 335-280 π.Χ **(ΙΓ20, ΙΓ19 εικ. 231, 232)**. Ο αφέντης αφήνεται στους ώμους της σκλάβας του, που είναι μάλιστα ένα μικρό κορίτσι. Η αντιστροφή των ρόλων καταδεικνύει αυτό ακριβώς, πως ο εξαθλιωμένος Κύριος περιέρχεται στην κυριότητα του κραταιού υφιστάμενου.

[1436] Με παρόμοια κίνηση σάτυρος κορινθιακού επίσης εργαστηρίου του Βρετανικού Μουσείου. Higgins I 1954, αρ. κατ. 932 πίν. 135. Μαϊμού χορεύει με το πάνω μέρος του σώματός της και στο κορινθιακό υστεροκλασικό πήλινο ειδώλιο του Βρετανικού Μουσείου, που βρέθηκε στην Τανάγρα, καθισμένη ως αναβάτης **(ΙΔ3 εικ. 137)**.

[1437] Neils 2004. Tsoukala 2007. Τσουκαλά 2012.

[1438] Για την άλεση σιτηρών από δούλους: Ξενοφ. *Οικον.* 10.10. Tsoukala 2007, 389. Δούλους πρέπει να υποδύονται και οι κωμικοί ηθοποιοί που εικονίζονται στον κορινθιακό ερυθρόμορφο κρατήρα 1391 του ΕΑΜ των αρχών του 4ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στη Βοιωτία **(ΙΑ4 εικ. 285)**. Αβρονιδάκη 2007, 30.

[1439] Με τον μύθο 81. *Ἀλώπηξ καὶ πίθηκος βασιλεὺς* αἱρεθείς. Voegtle 2013, 167.

[1440] Ως υποβασταζόμενος μέθυσος εικονίζεται ο Διόνυσος στον αττικό ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα του Ζ. του Agrigento, στον οποίο είναι πρώτη φορά σχεδόν γυμνός όπως οι κωμαστές. BAPD 206620. Isler-Kerényi 2015, 74 εικ. 38, 170. Το ίδιο και στον κωδωνόσχημο κρατήρα του Ζ. της Μεθύσης BAPD 207338 και σε δύο αττικούς χόες (ΕΑΜ 1218 και ΕΑΜ 1219) του ζ του Schuwalov του τέλους του 5ου αι. π.Χ. BAPD 216549, 216548. Drühl 2008, 120-121 εικ. 17. Για σχετική απεικόνιση του Ηφαίστου βλ. παραπάνω σελ. 132.

Το κάθισμα ή ο θρόνος του βασιλιά συνιστά ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα σύμβολά του. Η εκθρόνισή του συνεπάγεται την πτώση από τον πολυτελή θρόνο ή την ενθρόνιση σε ένα απλοϊκό κάθισμα, όπως συνέβη στο μύθο της Δήμητρας. Ο Διόνυσος λόγω των από την παράδοση γνωστών δεσμών του με την Ανατολή εικονίζεται ως αναβάτης πάνθηρα, διατρανώνοντας τη φύση του ως δεσπότη της άγριας φύσης.[1441] Το εικονογραφικό σχήμα ξεκινά στον αττικό Κεραμεικό στο τέλος του 5ου αι. π.Χ και γίνεται περισσότερο προσφιλές στον 4ο αι. π.Χ.[1442] Τότε χρονολογείται και το βοιωτικό ερυθρόμορφο πινάκιο της Χαϊδελβέργης, στο οποίο ο αγένειος και νεανικός Διόνυσος δεν εικονίζεται να κάθεται μεγαλοπρεπώς πάνω στον πάνθηρα, κρατώντας το σκήπτρο του, τον θύρσο, ντυμένος με χιτωνίσκο ή φορώντας μόνο ιμάτιο, όπως συμβαίνει στις περισσότερες σύγχρονες αττικές παραστάσεις **(Ε15 εικ. 256)**. Με τα χέρια ψηλά και με ύφος ξαφνιάσματος ο ολόγυμνος αλλά στεφανωμένος Διόνυσος εικονίζεται όρθιος μπροστά από τον καλπάζοντα πάνθηρα, προφανώς επειδή πέφτει από το αιλουροειδές όχημά του χωρίς να το καταλάβει.[1443] Ο ζωγράφος θέλει να μεταφέρει αυτήν ακριβώς τη στιγμή της αναπάντεχης πτώσης του. Το απροσδόκητο του συμβαίνοντος μοιάζει να αντιλαμβάνεται και ο πάνθηρας, που ενώ το σώμα του εικονίζεται κατά τομήν, ώστε να είναι δυνατή η απεικόνιση του καλπασμού, το πρόσωπό του γυρνά προς τον θεατή ή προς τον Διόνυσο, για να παρατηρήσει την αλλαγή είτε να θαυμάσει την πτώση.[1444] Εκτός από την απώλεια του «θρόνου», άξια αναφοράς είναι και η απουσία του σκήπτρου του, του θύρσου. Η εικόνα αποτελεί μια πρωτότυπη παρωδία του εικονογραφικού σχήματος του Διονύσου πάνω στον πάνθηρα, που ακυρώνει γελοιωδώς την κυριαρχία του επί της άγριας ανατολικής φύσης. Προδρομική απεικόνιση του μοτίβου αποδίδεται με πρωταγωνιστή μάλλον τον Ήφαιστο στον σκύφο της Θήβας **(Α19 εικ. 130)**.

Ένθρονος και με σκήπτρο στο δεξί του χέρι αποδίδεται ο Μίδας, ο βασιλιάς της Φρυγίας, σε αττική ερυθρόμορφη κύλικα του τέλους του 6ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στο Λειβήθριο άντρο της Βοιωτίας **(Ζ2 εικ. 257)**. Μπροστά του και εν χορώ εικονίζονται σάτυροι σε ομοιόμορφο βηματισμό με μαλλωτούς χιτώνες να κρατούν πάνθηρες. Η καθισμένη μορφή ταυτίστηκε εύστοχα με τον Μίδα, αφού έχει μεγάλα γαϊδουρινά αυτιά, όπως ο βασιλιάς στις αρχαίες πηγές.[1445] Για την αιτία της ζωομορφικής αυτής ιδιαιτερότητάς του υπάρχουν ποικίλες παραδόσεις, στις οποίες ο βασιλιάς τιμωρείται λόγω κάποιας μη ανεκτής του συμπεριφοράς του από τον Απόλλωνα ή τον Διόνυσο ή επειδή αποτελεί μέρος της διονυσιακής ακολουθίας.[1446] Η

[1441] Isler-Kerényi 2015, 63, 82. Αγγείο με σχετική παράσταση βρέθηκε στη Βοιωτία: BAPD 218186.
[1442] Το αρχαιότερο μάλλον σωζόμενο παράδειγμα είναι το θραύσμα αττικής κύλικας της τεχνοτροπίας του Ζ. του Μειδία, που φυλάσσεται στο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης με αρ. ευρ. 1867.68.953. BAPD 220672.
[1443] Η έκπληξή του είναι εμφανής από την χειρονομία του με τα υψωμένα του χέρια κοντά στο κεφάλι του, όπως και του Σκύθη στην ερυθρόμορφη οινοχόη του Ζ. του Τριπτόλεμου. BAPD 1107. Mitchell 2009, 84-86 εικ. 32. Πως μοιάζει να έχει γλιστρήσει από τον πάνθηρα γράφει και ο Schauenburg 1954 στο CVA Heidelberg 1, 51 αρ. κατ. 191 πίν. 30.
[1444] Με τον ίδιο τρόπο εικονίζεται ο πάνθηρας σε ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα με διονυσιακή παράσταση (375-350 π.Χ) του μουσείου των Θηβών. Αραβαντινός 2010, 390.
[1445] Ταυτίζεται με επιφύλαξη και με τον Διόνυσο (BAPD 9026229).
[1446] Ζαμπίτη 2012, 128-129.

ταινία στο κεφάλι του μοιάζει διονυσιακή σύμφωνα με την Αλεξάνδρα Ζαμπίτη.[1447] Η μερική ζωομορφία του, απόρροια της καταδικαστικής έκπτωσης του και του απολεσθέντος πλήρους ανθρωπομορφισμού του, σε συνδυασμό την υποβιβαστική εξομοίωση με γάιδαρο αναιρούν την παράλληλη απεικόνισή του ως ένθρονου. Εδώ η εκθρόνιση είναι ταυτόχρονη με την ενθρόνιση. Το δοξαστικό συνυφαίνεται με το κοροϊδευτικό, καθιστώντας την εικόνα αμφίσημη, δισώματη, εξόχως καρναβαλική.

Στον καβιρικό σκύφο της Βοστώνης η θέα της ομορφιάς Αφροδίτη, που μάλλον πρόκειται για τη γυμνόστηθη μορφή της α' όψης, χάνει τα πρωτεία, αφού είναι το ίδιο γελοιογραφημένη και δυσειδής με τις άλλες απεικονιζόμενες θεές **(Η9 εικ. 41)**. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Walsh, η κρίση του Πάριδος μετατρέπεται από διαγωνισμό ομορφιάς σε αγώνα για την επιλογή της λιγότερο άσχημης.[1448] Παρόμοια περίπτωση εκθρονισμού της Αθηνάς ως θεάς του πολέμου εικονίζεται στη μελανόμορφη πυξίδα του Λούβρου, όπως προαναφέρθηκε, αλλά και στον ερυθρόμορφο κρατήρα 645 του Würzburg. Από το δόρυ, του οποίου η απόληξη δεν αποδίδεται, κρέμονται σταφύλια, όπως συμβαίνει στον θύρσο της μαινάδας της πίσω όψης. Αυτά προσπαθεί να κλέψει πίσω από την πλάτη της ένας αναρριχηθείς πάνω στην λαβή σάτυρος, χωρίς να το αντιληφθεί η ίδια. Εδώ η Αθηνά εκθρονίζεται τόσο ως θεά του πολέμου όσο και της σοφίας **(Α24, Ε17 εικ. 115, 143)**.

Στο άωτο αγγείο 418 του ΕΑΜ σάτυροι και κωμαστές πλαισιώνουν έναν γενειοφόρο άνδρα, ο οποίος φορά μακρύ χιτώνα και ιμάτιο. Αυτός λόγω του ευωχικού περιβάλλοντος και των ανατολικών στοιχείων της τεχνοτροπίας είναι πιθανότατα ο Διόνυσος **(Α25 εικ. 153)**.[1449] Η αμφιβολία έγκειται στην απουσία των γνωστών φερόμενων διακριτικών του στοιχείων (άμπελος, κάνθαρος) και την αντικατάστασή τους με άλλα ασυνήθιστα για εκείνον. Αυτό είναι, βέβαια, αποτέλεσμα της ηθελημένης παρωδίας που χαρακτηρίζει τη μορφή, η οποία αναγνωρίζεται από τους ερευνητές. Με το αριστερό χέρι του σφίγγει τον λαιμό ενός γερανού, του οποίου το μακρύ ράμφος ακουμπά σχεδόν τη μύτη του άνδρα, δίνοντας μια γελοία χροιά στην αναμέτρηση, ανακαλώντας παρόμοια σκηνή στην παράσταση της βάσης του αγγείου François.[1450] Το δεξί του χέρι κρατά μάλλον ένα εγχειρίδιο με το οποίο πρόκειται να μαχαιρώσει το πτηνό. Ότι οι τρεις μικρού μήκους γραμμές στη μέση του σώματος του θεού, που ενώνονται σε σχήμα μακρόστενου τριγώνου, εκεί

[1447] Ζαμπίτη 2012, 128 σημ. 560.
[1448] Walsh 2009, 139 εικ. 40a-b.
[1449] Ο Kilinski γράφει πως «είναι ο Διόνυσος ή κάποια μορφή που του μοιάζει». Kilinski 1990, 39, 46. Η Steiner τον χαρακτηρίζει διονυσιακή μορφή. Steiner 2021, 145. Οι έντονες ως προς την τεχνοτροπία επιρροές της παράστασης από τον ανατολικό ρυθμό Φικελλούρα έχουν σημειωθεί από άλλους ερευνητές. Ο Cook θεωρεί πως ο ζωγράφος μιμήθηκε το εν λόγω στυλ. Cook, R. M. 1934-1935. "Fikellura Pottery," *BSA* 34, 70 εικ.9. Η στάση του σώματος των κωμαστών, όπως και η φυτική διακόσμηση αναφέρονται σε αυτό. ΚΗ Ι, 125. Kilinski 1990, 39.
[1450] Στο έργο αυτό ο Διόνυσος φορά μακρύ άζωστο χιτώνα και ιμάτιο. Το πιάσιμο πουλιού από τον λαιμό εκπορεύεται εικονογραφικά από παραστάσεις της αρχαϊκής ροδιακής παράδοσης (630 και 600 π.Χ), στις οποίες δαιμονικές γυναικείες μορφές κρατούν με αυτόν τον τρόπο χήνες. Καράγιωργα 1970, 33, 153 αρ. κατ. IV 10 πίν. 6α LIMC IV, I. Krauskopf 1988, Gorgo, 310 αρ. κατ. 280. Winkler-Horaček 2015, 157-158 εικ. 109. Ο Διόνυσος χωρίς τα συνήθη σύμβολά του για παρωδιακούς μάλλον λόγους εικονίζεται και σε βοιωτικό ερυθρόμορφο πινάκιο του 4ου αι. π.Χ. Και σε αυτήν την περίπτωση αν ο πάνθηρας, όπως οι σάτυροι στο άωτο αγγείο, δεν υπήρχε στην παράσταση, τότε δεν θα καταλάβαινε κανείς πως πρόκειται για εκείνον **(Ε15 εικ. 256)**.

όπου τελειώνει το δεξί του χέρι, δεν είναι ζώνη για τον χιτώνα του αλλά εγχειρίδιο, φαίνεται από ότι ο Διόνυσος δεν φορά ποτέ ζωσμένο ποδήρη χιτώνα στη μελανόμορφη αττική αγγειογραφία. Αυτό έχει χαρακτεί πάνω από μία κάθετη γραμμή, την πτύχωση μάλλον του ενδύματος, και άρα δεν αποτελεί μέρος του. Ο Kilinski σημειώνει πως ο γερανός που κρατά πρόκειται να σφαγιαστεί (*slaughter*), αναφερόμενος προφανώς έμμεσα στο εγχειρίδιο. Κυρτό μαχαίρι, που μοιάζει με άρπη, κρατούν δύο από τους πυγμαίους σε παράσταση γερανομαχίας του ώμου μιας αττικής μελανόμορφης υδρίας των μέσων του 6ου αι. π.Χ.[1451] Πρόκειται, επομένως, για εργαλείο, το οποίο αποτελεί και ένα αναγνωριστικό στοιχείο της γεωργικής ιδιότητάς τους. Η άμπελος, που φύεται πότε από το δεξί πότε από το αριστερό χέρι του Διονύσου στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία αντικαθίσταται από γεωργικά σύμβολα. Ο θεός που ανακάλυψε την καλλιέργεια της αμπέλου υποβιβάζεται μάλλον σε γεωργό πυγμαίο, που είναι αναγκασμένος να υπερασπιστεί τη σοδειά του από την καταστροφική επέλαση των γερανών. Ο ερχόμενος από την Ανατολή θεός εκθρονίζεται εξομοιωμένος με έναν Αφρικανό αγρότη. Η ανατολίζουσα τεχνοτροπία χρησιμοποιήθηκε έντεχνα από τον Βοιωτό ζωγράφο για να πλαισιώσει και να υπογραμμίζει την εξωτική καρναβαλική αυτή ανατροπή.

IV.2.2. Η ενθρόνιση

Η υποχρεωτική έκπτωση των ηρώων και των θεών στον καρναβαλικό κόσμο συνεπάγεται την ενθρόνιση αντιηρώων. Μεταξύ δύο αντιθετικών πόλων, ο αρνητικός υπερισχύει. Όπως φάνηκε, οι δούλοι εικονίζονται ως βασιλείς και το αντίστροφο. Οι αντιηρωικές ιδιότητες του σατύρου τον καθιστούν για αυτό τον συνηθέστερο αποδέκτη των εικονογραφικών τιμών.

Στον κάνθαρο 4081 του Ναυπλίου, ένας σάτυρος αναλαμβάνει τα ηνία ενός άρματος, το οποίο σέρνουν δύο πάνθηρες σε μια παράσταση παρωδίας θυσίας κριαριού προς τιμήν του Διονύσου παρουσία του ιδίου **(Ι7 εικ. 66, 68β)**. Καταλαμβάνει το κέντρο της δεύτερης όψης του αγγείου κατευθυνόμενο προς τα δεξιά, προς δύο άλλους πεζούς σατύρους. Σε χορευτική στάση και με μία ανεμίζουσα πάρδαλη, ο αλογόμορφος ηνίοχος κρατά στο ένα χέρι τα ηνία και στο άλλο τον θύρσο. Το άρμα με τους δύο πάνθηρες είναι εικονογραφικά συνδεδεμένο με τον Διόνυσο.[1452] Αποτελεί, μάλιστα, μέρος της γιγαντομαχίας σε αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα του Λούβρου.[1453] Το εικονογραφικό σχήμα Διονύσου-άρματος με πάνθηρες αποκτά έτσι ηρωικά νοήματα, απορρέοντα από την κυριαρχία του θεού επί των άγριων ζώων (ζεύξη πανθήρων) και τη νίκη των Γιγάντων. Συνήθης στην αττική αγγειογραφία είναι η απεικόνιση σατύρου πάνω σε άρμα που σέρνουν ομοειδείς του,

[1451] Στο μουσείο του Λούβρου με αρ. ευρ. F44. BAPD 371. Dasen 1993, G 47 πίν. 60.3. LIMC VII, *pygmaioi*, V. Dasen 1994, 595 αρ. κατ. 3. Πρβλ. Με εγχειρίδιο επιτίθεται πυγμαίος σε πουλιά στον καβιρικό σκύφο της Βοστώνης **(Η23 εικ. 54)**. Το άωτο αγγείο 418 του ΕΑΜ έχει θεωρηθεί προπομπός ως προς τον παρωδιακό του χαρακτήρα των καβιρικών: Kilinski 1990, 46 (όπου και για τον σφαγιασμό). Steiner 2021, 145.
[1452] Sabetai & Avronidaki 2018, 342.
[1453] Με αρ. ευρ. MNB 810. Sabetai & Avronidaki 2018, 342. BAPD 217568.

που εξαίρει χιουμοριστικά τη διττή φύση του ζωόμορφου σατύρου, η οποία του επιτρέπει να παίζει πολλαπλούς ρόλους, παίρνοντας εκείνον του πολεμιστή αλλά ταυτόχρονα και του αλόγου.[1454] Το ιδιότυπο αυτό άρμα σατύρων κατευθύνεται κατά κανόνα προς τον Διόνυσο, ο οποίος παλεύει με έναν Γίγαντα. Στην παράσταση, όμως, του κανθάρου, ο σάτυρος οδηγεί το άρμα, που ανήκει στον Διόνυσο. Γνωρίζοντας αυτήν την εικονογραφική σύμβαση, ο θεατής περιμένει να δει στο άρμα με τους πάνθηρες τον Διόνυσο, αντί για έναν σάτυρο. Παρ'ότι η ανάληψη της θέσης του οδηγού από τον τελευταίο γίνεται, σύμφωνα με τη Σαμπετάι, με πρόθεση να παραδοθεί το άρμα στον Διόνυσο μετά την ολοκλήρωση της θυσίας και όχι με ληστρικό σκοπό,[1455] η αντικατάσταση στοχεύει στο να κλαπεί λίγη από την αίγλη του νικηφόρου θεού και να ντυθεί με αυτήν ο διαβόητος για τη δειλία του από τις πηγές σάτυρος. Να γίνει και εκείνος έστω και για λίγο, μέχρι να παραδώσει το άρμα στον Διόνυσο τουλάχιστον, ο θριαμβευτής μιας επικής μάχης. Η κατά τα άλλα άδολη και προσωρινή αυτή υφαρπαγή της αίσθησης του νικητή από τον σάτυρο, τον υπηρέτη του Διονύσου, είναι οπωσδήποτε μια καρναβαλική εικόνα, που εκθρονίζει τον θεό – στην α' όψη του αγγείου εικονίζεται πεζός και άρα σε χαμηλότερο επίπεδο, αφού μετέχει στη θυσία- και ενθρονίζει πρόσκαιρα τον φοβητσιάρη υποτακτικό του. Η χορευτική του στάση αντί της γνωστής στατικής των ηνιόχων αλλά και η ανεμίζουσα πάρδαλη αντί της χλαμύδας ανεβάζουν τον τόνο της ιλαρότητας του εικονογραφικού σχήματος (άρμα-ηνίοχος), αποτελώντας μια αντιηρωική εκδοχή του θριάμβου.

Νικητής εικονίζεται ως αθλητής ο σάτυρος και στο μετάλλιο της μελανόμορφης κύλικας του μουσείου Κανελλοπούλου, ενώ στις εξωτερικές όψεις νέοι στην παλαίστρα γιορτάζουν τα επινίκιά του χορεύοντας **(Α31 εικ. 165)**. Η πρωτότυπη και μάλλον μοναδική στην αρχαία τέχνη επευφημία του σατύρου από νέους επαυξάνει το μέγεθος της απεικονιζόμενης νίκης του. Με όλα τα εμβλήματα του νικητή αθλητή τοποθετείται υψηλότερα από τους ίδιους τους αθλητές στην αθλητική ιεραρχία. Ενθρονίζεται, έτσι, στην εξέχουσα θέση του νικητή, ενώ οι νεαροί καταπιάνονται με εορταστικές δραστηριότητες, που θα ευχαριστήσουν το τιμώμενο πρόσωπο, τον σάτυρο, λαμβάνοντας μοιραία έναν δευτερεύοντα ή εξυπηρετικό ρόλο.

Λάγνος αλλά αθλητικός είναι ο κόκορας, ο οποίος εικονίζεται επίσης σαν νικητής αθλητής στη β' όψη του βοιωτικού κανθάρου του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4 εικ. 167)**. Η γνωστή μέχρις εσχάτων ανταγωνιστική του ιδιοσυγκρασία σε συνάρτηση με τις ζηλευτές ερωτικές του επιδόσεις, τον καθιστούν κατάλληλο παρωδιακό αντικείμενο δεινού αθλητή, ο οποίος τοποθετείται πάνω στο ψηλότερο πόδιο στο κέντρο της παράστασης μεταξύ δύο ορνίθων απεικονισμένων πάνω σε χαμηλότερα βάθρα. Το κλαδί στο πόδιο της μίας όρνιθας είναι προσδιοριστικό στοιχείο του εορτασμού της νίκης. Η διάταξη των μορφών παραπέμπει στην α' όψη του

[1454] Lissarrague 2013, 179-180 εικ. 151 και 152. Sabetai & Avronidaki 2018, 342-343.

[1455] Συνηθισμένη πρακτική των σατύρων π.χ. κλοπή των όπλων του Ηρακλή: Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. II, 13. Hedreen 1992, 111. Mitchell 2009, 152 εικ. 71, 212-214 εικ. 111. Walsh 2009, 233 εικ. 104 Βλ. και σε απουλικό κωδωνόσχημο κρατήρα, στον οποίο ο σιληνός κλέβει τον τρίποδα από τον Ηρακλή, που τον κυνηγά με το ρόπαλο και τόξο. A.D. Trendall και A. Cambitoglou. 1978. *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and Middle Apulian*, Oxford, 95 αρ. κατ. 219. BAPD 9006741. Στο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη Κύκλωψ (544-565) ο Σιληνός τοποθετεί τον κρατήρα πίσω από τον ανακεκλιμένο Πολύφημο προκειμένου να του κλέβει κρασί και να το πίνει ο ίδιος.

καθιερωμένου σχήματος των αττικών παναθηναϊκών αμφορέων, στο οποίο εκατέρωθεν της πάνοπλης Αθηνάς Προμάχου εικονίζονται πάνω σε δωρικούς κίονες κόκορες, ένας σε κάθε πλευρά. Τη θέση της θεάς του πολέμου παίρνει ο κόκορας και τη δική του οι όρνιθες. Η αναστροφή του σχήματος συμφωνεί με την α' όψη του αγγείου, όπου και πάλι χρησιμοποιείται μοτίβο που παραπέμπει στην πρώτη όψη των παναθηναϊκών αμφορέων –η Αθηνά δίπλα σε κόκορα-, διατηρώντας ωστόσο, το θέμα που παραδοσιακά εικονίζεται στη β΄ όψη των αττικών αγγείων, δηλαδή τους αγωνιζόμενους. Ο κόκορας δοξάζεται σαν βασιλιάς ενός νοερού κοτετσιού,[1456] χάνει την παραδοσιακή του θέση -εκατέρωθεν της Αθηνάς πάνω στους δωρικούς κίονες- από τις όρνιθες, αλλά μετατρέπεται σε θεό του πολέμου, εκθρονίζοντας την Αθηνά, καταλαμβάνοντας τη συνηθισμένη της θέση.[1457] Παραπλήσια είναι η περίπτωση της γάτας πάνω στο πόδιο, αντί του λυρωδού που εικονίζεται δίπλα στης στον χου του Βερολίνου **(Θ2 εικ. 171)**.

Το απίθανο μιας γυναικείας νίκης σε αγώνες σατιρίζεται στην παράσταση της βοιωτικής ερυθρόμορφης σταμνοειδούς πυξίδας του Ζ. του Χορεύοντος Πανός του τέλους του 5ου αι. π.Χ **(Ε6)**.[1458] Το εικονογραφικό σχήμα της γυναικείας «συναυλίας» προέρχεται από την αττική και ερμηνεύεται ως απόδειξη πως στην αρχαία Ελλάδα και οι γυναίκες απολάμβαναν το προνόμιο να εκπαιδεύονται μουσικά.[1459] Από άλλους θεωρείται πως πρόκειται για μια καλλιτεχνική παρομοίωση των σε ηλικία γάμου γυναικών με τις Μούσες. Η στεφανωμένη και αναβιβασμένη στο πόδιο, εν τούτοις, αποτελεί μοναδική, σύμφωνα με την Αβρονιδάκη και τη Σαμπετάι, απεικόνιση και ίσως μια χιουμοριστική παράφραση των μουσικών αγώνων, στους οποίους συμμετείχαν μόνο άνδρες. Ο ανέφικτος χαρακτήρας της νίκης υπογραμμίζεται από την απεικόνιση της σε οικιακό πλαίσιο.

Ξεχωριστή περίπτωση ενθρόνισης χωρίς την απεικόνιση ή την εικονογραφική παραπομπή στον εκθρονισμένο, στηριζόμενη στις γνώσεις του θεατή, όπως η προηγούμενη, συνιστά η παράσταση της α' όψης του βοιωτικού κανθάρου του Reading **(Ι5 εικ. 242)**. Η εικόνα του υδροκέφαλου νάνου μονοποσιαστή θα μπορούσε να είναι μια απλή γελοιογραφία ενός ανακεκλιμένου νέου, αν αυτός δεν εικονιζόταν με τη βακτηρία του ορθή σαν σκήπτρο και την επιγραφή που βγαίνει από το στόμα του να τον ενθρονίζει σε ιερέα των Καβίρων και μάγο. Τις μυστηριακές ικανότητες που συνοδεύουν τις τιμητικές αυτές ιδιότητες βεβαιώνει ως επιστέγασμα η ουτοπική συνομιλία του με το πουλί.

[1456] Στους *Ὄρνιθες* του Αριστοφάνη (στιχ. 485-498) ο Περσικός όρνις, δηλαδή ο πετεινός, παρουσιάζεται ως ο αρχαιότερος άρχοντας της Περσίας πριν τους γνωστούς Μεγάλους Βασιλείς, όπως ο Δαρείος. Το καμαρωτό περπάτημά του αλλά και το λειρί στο κεφάλι του, που παρομοιάζεται με στέμμα, μαρτυρούν τη βασιλική του καταβολή. Αυτή διατρανώνεται μέχρι σήμερα, αφού το πρωινό του λάλημα μοιάζει με διαταγή, που υποχρεώνει όλον τον κόσμο να τρέχει πανικόβλητος για να είναι εγκαίρως στην εργασία του.

[1457] Για ένα παρεμφερές αττικό παράδειγμα, στο οποίο εκατέρωθεν τον κιόνων εικονίζεται αυνανιζόμενος σάτυρος βλ. παραπάνω σημ. 772.

[1458] Sabetai 2012β, 127 εικ. 7. Για την παράσταση βλ. και Avronidaki 2008, 14-18.

[1459] Πρβλ. την περίπτωση της μιας όψης του επίνητρου του μουσείου της Ελευσίνας 465 του .ζ της Σαπφούς (BAPD 7965). Bélis, A. 1984. "Un nouveau document musical", *BCH* 108, 99-109. Chiarini 2018, 190-193 εικ. 34.

IV.2.3. Νέος-Γέρος. Ο νέος ως διάδοχος

Στον καρναβαλικό άξονα της ενθρόνισης-εκθρόνισης εκτός από τον δούλο και τον βασιλιά θέσεις αλλάζουν και ο νέος με τον γέρο. Αντίθετα και ταυτόχρονα σε συμφωνία προς το σχήμα του βασιλιά-δούλου, στο οποίο ευνοημένος αναδεικνύεται ο ασθενέστερος, ο γέρος (προσωποποίηση μάλλον του σάπιου κατεστημένου) συνήθως υποβιβάζεται, εκδιώχνεται ή κουβαλά τον νέο, αντιβαίνοντας τους ηθικούς αρχαίους και σύγχρονους κώδικες αξιών, ακολουθώντας, ωστόσο, τη φυσική εξέλιξη, τους κανόνες του κύκλου της ζωής.[1460]

Η κατατρόπωση του Γήρατος από τον Ηρακλή, ένα από τα κορυφαία πρότυπα των εφήβων,[1461] ξεκίνησε ως εικονογραφικό θέμα στον αττικό Κεραμεικό στο α΄ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Το γνωστότερο έργο είναι η ερυθρόμορφη πελίκη G234 του Λούβρου, που αποτέλεσε και το επώνυμο αγγείο του Ζ. του Γήρατος.[1462] Ο ήρωας εικονίζεται μεγαλόσωμος, μυώδης με χιτωνίσκο, λεοντή και πάνοπλος με φαρέτρα και τόξο στην πλάτη, ξίφος στη μέση του και υψωμένο το ρόπαλό του. Με αυτό πρόκειται να χτυπήσει μια απεχθή κοντή, κάτισχνη, φαλακρή και μακροφαλλική μορφή, την οποία έχει αρπάξει με το αριστερό του χέρι από τον αυχένα. Αυτή επιγράφεται με το όνομα ΓΕΡΑΣ. Τα γηρατειά προσωποποιούνται σε έναν δύσμορφο, γελοιογραφημένο ηλικιωμένο άνδρα, ο οποίος λειτουργεί ως θηρίο ή τέρας, που πρέπει ο Ηρακλής να αφανίσει. Το σχήμα θεωρείται πως έχει αλληγορικό χαρακτήρα, εκείνου της νίκης της ζωής επί του θανάτου. Οι αντιθέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των δύο μορφών: ιδεαλιστικό-γκροτέσκο, ψηλός-κοντός, ρωμαλέος-ισχνός. σε συνάρτηση με τη γελοία αρπαγή του γέρου από τον σβέρκο και τον επικείμενο ξυλοδαρμό του καθιστούν την εικόνα μία από τις λίγες αττικές καρναβαλικές.[1463] Άξιο σημείωσης είναι ακόμα πως η λαβή του ξίφους του Ηρακλή ακριβώς πάνω από τη βουβωνική χώρα μοιάζει με σηκωμένο φαλλό ερχόμενο σε αντίθεση προς τον μακρό και μαραμένο του Γήρατος. Στον καρναβαλικό κόσμο πιο ταιριαστή θα ήταν η ερμηνεία της ως νίκης επί του παλιού-γερασμένου, που σε εορταστικό επίπεδο θα σηματοδοτούσε την έλευση του νέου έτους και την αποχώρηση του παλιού.

Το θέμα του αττικού αυτού έργου φαίνεται πως άσκησε επιρροή στην καβιρική κυρίως αγγειογραφία. Στο ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ. του Άργου μια

[1460] Το μοτίβο απαντάται και στην Παλαιά Κωμωδία ερμηνευόμενο, κυρίως ως μέσο σάτιρας στρεβλών κοινωνικών φαινόμενων ή καλύτερα ως πάλη των γενεών. Βλ. στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη ο γιος Βλελυκλέων μετατρέπεται σε καθοδηγητή-κηδεμόνα του πάλαι ποτέ ισχυρού ηλιαστή Φιλοκλέωνος, ενώ τον νικά στον αγώνα λόγου, και στις *Νεφέλες* ο γιος Φειδιππίδης ξυλοκοπεί τον γέρο πατέρα του Στρεψιάδη (στιχ. 1322 κ.ε.). Ο παραγκωνισμός των γερόντων και ο εμπαιγμός τους από νεαρούς σχολιάζεται και στους *Ἀχαρνῆς* (στιχ. 676 κ.ε). Σε απόσπασμα της χαμένης κωμωδίας του Αριστοφάνη *Δαιταλείς* (Συμποσιαστές ή και δημότες ενός φανταστικού δήμου, της Δαιτάλης, που ερμηνεύεται ως *Ξεφαντούπολη*/*Party Town*) ο γιος αποκαλεί τον πατέρα πτώμα έτοιμο για τον τάφο, ενώ τον τρομοκρατεί λέγοντάς του πως θα τον ισοπεδώσει ο χρόνος. Lada-Richards 1999, 67. Platter 2001, 67-71. Παπαγεωργίου 2011, 395-411 (ιδιαίτ. 398 σημ. 9). Γεωργούση 2015, 75-84, 139-140, 144-145. Morosi 2020. Υπάρχει, βέβαια, και στο έργο του Ραμπελαί (η γελοιοποίηση του γέρου μαγίστρου της Σορβόννης Ιωαννίκιου Κοντοπεοφόρου): Μπαχτίν 2017 (1965), 239.

[1461] Avramidou 2014, 218, 221.

[1462] BAPD 202567. Thompson 2008, εικ. 2.22. Mitchell 2009, 117-120 εικ. 54. Avramidou 2014, 220.

[1463] Πρβλ. Μπαχτίν 2017 (1965), 234.

νεανική μορφή με ρόπαλο, ο Ηρακλής, παίρνει τη θέση του γέρου και τυφλού βασιλιά Φινέα **(Ε9 εικ. 228)**.[1464] Κάθεται εκεί όπου εκείνος θα έτρωγε. Η εκθρόνιση εδώ δεν εικονίζεται με προφανή τρόπο, υποδηλώνεται, βασιζόμενη στις εικονογραφικές γνώσεις των θεατών. Ο θρίαμβος του Ηρακλή έγκειται τόσο στην απεικόνισή του στη θέση του Φινέα όσο και στην επίτευξη του έργου που εκείνος δεν είχε τη δυνατότητα να επιτελέσει λόγω των γηρατειών και της ασθένειάς του. Ο Βοιωτός ήρωας όχι μόνο κάθεται στη θέση ενός βασιλιά αλλά πρόκειται να φονεύσει και ένα αρπακτικό θηρίο, αποδεικνύοντας πως η αντικατάσταση αυτή ήταν αξιοκρατική. Μοιάζει, για αυτό, με όλους τους ικανούς βασιλείς, που επιδεικνύουν τις δεξιότητές τους στο κυνήγι και στην εκμηδένιση κάθε πιθανού κινδύνου. Η παράσταση καυτηριάζει, εκτός όλων των άλλων, και την ανημποριά του γέρου θλιβερού καρεκλοκένταυρου, που πρέπει οπωσδήποτε να εγκαταλείψει την εξουσία, γιατί υπάρχουν άλλοι νεότεροι και δεινότεροι για αυτήν.[1465] Ο Ηρακλής εξαιτίας αυτού κρίνεται από τον Ζ. του Άργου άξιος να απολαύσει και το βασιλικό γεύμα, που ο γέρος τόσο καιρό στερούταν, εφόσον δεν μπορούσε να τα βγάλει πέρα μόνος του με τους απειλητικούς δαίμονες. Η όρεξή του για ζωή αντικατοπτρίζεται στην ακόρεστη επιθυμία του για το φαγοπότι, πηγή ίσως της υπεράνθρωπης δύναμής του. Το μοτίβο του θριάμβου της ζωής επί του θανάτου επαναλαμβάνεται και εδώ. Εικονογραφικά, η παράσταση του σκύφου θυμίζει εκείνη της αττικής πελίκης. Ο γέρος έχει ήδη κατατροπωθεί διά της αντικατάστασής του. Ο Ηρακλής, παρότι καθιστός, είναι σε στάση βολής με το δεξί χέρι να υψώνει το ρόπαλο και με το αριστερό τεντωμένο ισορροπεί την κίνησή του. Η Άρπυια, όπως το Γήρας, εικονίζεται σε διασκελισμό με το δεξί χέρι υψωμένο πάνω από το αριστερό.[1466]

Το ίδιο αττικό μοτίβο παρωδείται μάλλον εγκιβωτισμένο σε άλλο μυθικό επεισόδιο από τον βίο του Ηρακλή στη β΄ όψη του καβιρικού σκύφου 3284 του Βερολίνου **(Η8 εικ. 14)**. Ο Ηρακλής εικονίζεται όχι ως ώριμος μεγαλόσωμος άνδρας αλλά σαν στεατοπυγικός κωμαστής με μακρύ φαλλό με πιασμένο το χέρι με τον ανθρωπόμορφο Αχελώο, η ταυτότητα του οποίου δηλώνεται από τα κέρατα στο

[1464] Για τη γεροντική μορφή του Φινέα στην αττική αγγειογραφία: Χαροκόπος 2016, 357-360.

[1465] Το σχήμα πραγματεύεται με διαφορετικό τρόπο ο Αριστοφάνης στους *Σφήκες*. Στον Ηλιαστή γέρο Φιλοκλέωνα επιβάλλεται από τον γιο του, Βδελυκλέωνα, κατ'οίκον περιορισμός, ώστε να απαλλαχθεί από τον εθισμό του στην άσκηση της δικαστικής εξουσίας, την οποία ο ίδιος θεωρεί εφάμιλλη της βασιλείας (στιχ.548-549), που ισοδυναμεί με εκείνη του Δία (619-620). Ο γιος του του αποδεικνύει πως αυταπατάται και πως όχι μόνο βασιλιάς δεν είναι, αλλά δούλος των δημαγωγών. Παπαγεωργίου 2011, 395-411. Ο ηλικιωμένος δικομανής αρχικά αθεράπευτος καταλήγει να δικάζει τους δούλους και τα ζώα του οίκου του, επηρεαζόμενος και χειραγωγούμενος, ωστόσο, από τον γιο του για την απόφαση, προφανώς επειδή έχει χάσει πια την κρίση του. Τελικά, θεραπεύεται στρέφοντας την προσοχή του στο φαγοπότι. Το μοτίβο χρησιμοποιείται ευθέως και προς τον διαπρεπή κωμωδιογράφο Κρατίνο. Ο Αριστοφάνης (*Ίππ.* 526-536) παρουσιάζει τον προκάτοχο και ομότεχνό του ως έναν παρηκμασμένο, γέρο μέθυσο που γράφει πια άνοστες κωμωδίες και για αυτό πρέπει να αποσυρθεί. Η σχέση του με τη κωμωδία πρέπει να είναι μόνο εκείνη του θεατή. Είναι εντυπωσιακό πως ο Κρατίνος προκειμένου να αντεπιτεθεί με την κωμωδία του *Πυτίνη*, δεν διαφοροποιείται. Χρησιμοποιεί ως όπλο την αυτοσάτιρα. Διατηρεί με αλληγορικό τρόπο το θέμα του ανίκανου υπερήλικα, που δεν μπορεί να εκτελέσει τα συζυγικά του καθήκοντα προς την Κωμωδία, τη σύζυγό του, περνώντας τον καιρό του με την ερωμένη του, τη Μέθη. Η εξαγριωμένη σύζυγος υποβάλλει μήνυση και ζητά διαζύγιο. Μπακόλα 2011, 63-68.

[1466] Υπενθυμίζεται πως η αττική ερυθρόμορφη πελίκη 3317 του Βερολίνου (BAPD 32014) με παράσταση Ηρακλή που παλεύει με φτερωτό δαίμονα, ο οποίος σχετίζεται άλλοτε με τον θάνατο άλλοτε με το Γήρας, βρέθηκε στη Θίσβη της Βοιωτίας.

κεφάλι του, τα οποία αποδίδονται σαν ημισέληνος με επίθετο λευκό χρώμα. Απουσία αυτών η ταύτιση με τον ποτάμιο θεό θα ήταν μάλλον αδύνατη, αφού στην αττική αγγειογραφία εικονίζεται ταυρόμορφος ή ως υβρίδιο, διότι κατά τη διάρκεια της μάχης άλλαζε μορφές σύμφωνα με τον μύθο.[1467] Ο Ηρακλής παλεύει κατά κανόνα μαζί του πιάνοντάς τον από τα κέρατα. Στην καβιρική παράσταση, όπως στην ερυθρόμορφη πελίκη του Λούβρου, αρπάζει τον αντίπαλό του (ή έχει αρπαχθεί από αυτόν), όχι από τον αυχένα αλλά από το χέρι, ενώ στο άλλο κρατά το ρόπαλό του. Η λεοντή πέφτει πάνω από το απλωμένο του χέρι και στις δύο περιπτώσεις σαν ιματίδιο. Η καμπτόμενη στάση του Αχελώου θυμίζει εκείνη του Γήρατος. Το υψωμένο και λυγισμένο δεξί χέρι του τελευταίου αξιοποιείται από το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου, καθώς αυτό γίνεται μέσο έλξης. Δίπλα στον Αχελώο εικονίζεται μετέωρη μια βακτηρία την οποία θα κρατούσε πριν του αρπάξει το χέρι ο Ηρακλής (ή το αντίστροφο). Βακτηρία κρατά και το Γήρας αλλά με το αριστερό χέρι στην αττική πελίκη. Παρ' ότι τα μαλλιά του δεν είναι βαμμένα λευκά, όπως της ταυτιζόμενης με τον Οινέα μορφής, που στέκεται πίσω του, η ανθρωπόμορφη απεικόνισή του, που δεν απαντάται στην αττική αγγειογραφία, σε συνάρτηση με τη στάση του υποδηλώνουν την αναφορά στην υπ'εξέταση αττική μορφή του Γήρατος.

Η ηρωική πράξη του Τρώα Αινεία να σώσει τον ηλικιωμένο πατέρα του, Αγχίση, κουβαλώντας τον στους ώμους του κατά την άλωση της Τροίας είναι καταγεγραμμένη από μεταγενέστερες πηγές.[1468] Αναπτύσσεται, ωστόσο, στον αττικό Κεραμεικό από τον 6ο μέχρι και τον 4ο αι. π.Χ, άρα η παράδοση ήταν γνωστή και στην κλασική αρχαιότητα. Η μακροβιότητα του θέματος υποδεικνύει πως ήταν δημοφιλές, προφανώς εξαιτίας των ηθικών μηνυμάτων που μετέφερε. Στη χώρα του καρναβαλιού, όμως, ο ανήμπορος γέρος επιβάλλεται να επωμιστεί τον ακμαίο νέο. Ένας παχουλός γέρος, όπως φαίνεται από τα λευκά του μαλλιά, με βακτηρία φέρει στους ώμους του έναν βαρύ, αγένειο νέο που παίζει διπλό αυλό στον καβιρικό σκύφο 424 του ΕΑΜ στο πλαίσιο μιας εορταστικής γαμήλιας πομπής **(Η2 εικ. 181)**.[1469] Το μοτίβο του γέρου ή της γριάς που κουβαλάει στην πλάτη έναν νέο ή νέα συμβόλιζε στις μεσαιωνικές καρναβαλικές εορτές το αφικνούμενο καινούργιο έτος, που φέρεται από τον περασμένο, γέρο πια χρόνο **(εικ. 258)**.[1470] Το σχήμα του Αινεία-Αγχίση που είναι συνυφασμένο άρρηκτα με την καταστροφή και την άλωση αναστρέφεται ενταγμένο σε μια γαμήλια πομπή, η οποία σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας ζωής.

Μια μορφή με λευκή γενειάδα, μάλλον γεροντική, εικονίζεται σε αγώνα δρόμου να προπορεύεται μιας αγένειας στον καβιρικό σκύφο 301 της Βόννης **(Η65 εικ. 216)**. Σε αυτήν την περίπτωση παρότι ο γέρος βρίσκεται σε πλεονεκτικότερη θέση, ο νέος εικονιζόμενος με τα χέρια προς τα πίσω μοιάζει να πασχίζει να βάλει τα δυνατά του ώστε να επιταχύνει και να τον ξεπεράσει. Έτσι, ο θεατής έχει την αίσθηση πως ο νέος αναμένεται να διαδεχθεί τον προς το παρόν προπορευόμενο ηλικιωμένο.

[1467] Απολλ. *Βιβλ.* 2.7.5. Διοδ. Σικ. *Ιστ. Βιβλ.* 4. 35. 3-4. Στράβ. *Γεωγρ*. 10.2.19.
[1468] Βιργ. *Αιν.* 2.707−720. Διον. Αλικαρν. *Ρωμαϊκή Ἀρχαιολογία* 1.48.1-2.
[1469] Για την προχωρημένη ηλικία του βλ. και ΚΗ Ι, 108 Μ6. Schachter 1986, 100 σημ. 2. Daumas 1998, 65.
[1470] Κιουρτσάκης 1985, 85-86 εικ. 5-6. Μουτζάλη 2009, εικ. 6.

Το γεγονός πως αμφότεροι είναι στεφανωμένοι μπορεί να σημαίνει πως κανένας δεν είναι χαμένος, αφού ο γηραιός κατά τα φαινόμενα νικητής θα ανατραπεί.

IV.2.4. Αντί του στέμματος

Η οποιουδήποτε είδους κάλυψη της κεφαλής έχει από την αρχαιότητα πρακτικούς και συμβολικούς σκοπούς. Προσδίδει χαρακτήρα ή τον υπερτονίζει καθιστώντας τον φορέα ξεχωριστό. Ο πίλος, ο πέτασος, ο σκούφος, το κράνος ή ο πόλος λειτουργούν ως κορωνίδες της ιδιότητας στην εμφάνιση του φέροντος, αντανακλώντας την ταυτότητά του. Είναι σύμβολα εξουσίας, επαγγέλματος, καταγωγής ακόμα και ηλικίας. Συνώνυμα άλλοτε κομψότητας άλλοτε ανδρείας επαυξάνουν τον θαυμασμό ή το δέος στα μάτια του θεατή. Ίδια είναι η σημασία τους και στον καρναβαλικό κόσμο. Η μεγαλοποιητική δυνατότητά τους εξαίρει γελοία γνωρίσματα ή ιδιότητες, όπως η περικεφαλαία αποβαίνει το υπέρτερο και μεγαλειωδέστερο σημείο του βλάκα.

Η αρχαιότερη βοιωτική παράσταση γελοιογραφικής μορφής με κάλυμμα κεφαλής είναι εκείνη του κανθάρου 17432 του ΕΑΜ του 500-480 π.Χ **(Ι3 εικ. 4)**. Σύμφωνα με τη Σαμπετάι η δυσειδής μορφή με πόδια κόκορα φορά στο κεφάλι έναν πίλο σε σχήμα λοφίου. Αυτός συμπληρώνει τα ορνιθοειδή χαρακτηριστικά της, που διαφορετικά θα περιορίζονταν στο κάτω μέρος του σώματος, υποδηλώνοντας πως πρόκειται για μεταμφίεση. Οι ζωόμορφοι πίλοι επιχωρίαζαν στην αττική συμποτική μελανόμορφη αγγειογραφία του 5ου αι. π.Χ, όπως προαναφέρθηκε.

Ο «φρυγικός» σκούφος αποτελεί μια σχετική περίπτωση. Απαντάται σε μια παρηλλαγμένη μάλλον μορφή στη βοιωτική αγγειογραφία στο α' μισό του 5ου αι. π.Χ στον μελανόμορφο κάνθαρο CA 951 του Λούβρου, που βρέθηκε στο Καβίριο **(Α28 εικ. 259)**.[1471] Με αυτόν εικονίζεται ο πρώτος από τους τέσσερεις κωμαστές στη μία όψη του αγγείου, ενώ οι άλλοι φορούν δεμένη μίτρα, όπως ο αυλητής. Οι κωμαστές αναφέρονται σε εκείνους των Χιακών κυλίκων,[1472] διαφοροποιούνται, ωστόσο, από αυτούς αφού φορούν μαλλωτούς χιτώνες. Τον προεξέχοντα του χορού εξαίρει εκτός από την ιδιαίτερη του κίνηση και το διαφορετικό κάλυμμα κεφαλής, που μοιάζει να έχει γείσο αλλά και σκουφιά στο κέντρο.[1473] Η μεταμφίεση και ο κώμος είναι και σε αυτό το έργο τα κυρίαρχα στοιχεία.

Στην ειδωλοπλαστική τέχνη της Βοιωτίας του τέλους του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ επανεμφανίζεται ο εν λόγω σκούφος καλύπτοντας το κεφάλι γελοίων μορφών κάποτε νάνων, βλοσυρών ή γελαστών **(ΙΓ12, ΙΓ11, ΙΓ39, ΙΓ15, ΙΓ29, ΙΓ54, ΙΓ58, ΙΓ60 εικ. 118-120, 260)**. Πρόκειται για ειδώλια ιματιοφόρων ανδρικών, ανδρόγυνων και γυναικείων μορφών, που βρέθηκαν στο Καβίριο και σε διάφορες άλλες περιοχές της Βοιωτίας ή του ελληνικού χώρου. Τα γυναικεία χωρίζονται σε δύο κατηγορίες.

[1471] Απεικονίζεται με τον συγγενικό τρόπο όπως φορεμένος στον Πάρη στη μεταγενέστερη καβιρική καλαθόσχημη πυξίδα 01.8069 της Βοστώνης **(Η11)**. Πρβλ. τη γενειοφόρα μορφή με οξύληκτο πίλο, που θυμίζει πέτασο, η οποία συμμετέχει σε σεξουαλική πράξη έχοντας τον παθητικό ρόλο σε μελανόμορφο τυρρηνικό αμφορέα του β' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ. Wannagat 2015, 113-114 εικ. 100.

[1472] Smith 2010, 153 σημ. 25.

[1473] Η Ghiron-Bistagne 1976, 267 εικ. 118-119 τον ταύτισε με στρογγυλό πίλο με φούντα "*béret à pompon*".

Στην πρώτη ανήκουν οι θηλυκοί νάνοι με έντονα δυσειδές πρόσωπο και στη δεύτερη οι εταίρες. Από το σύνολο των ειδωλίων που αυτός απαντάται, συνάγεται πως αποτελούσε μέρος της ενδυμασίας διασκεδαστών, στους οποίους ανήκουν και οι εταίρες.[1474] Τέρψη θα προσέφερε και ο κορυφαίος των κωμαστών στον βοιωτικό μελανόμορφο κάνθαρο του Λούβρου, που εξετάστηκε προηγουμένως. Η παγίωση του «φρυγικού» σκούφου, άλλωστε, ως αναπόσπαστο στοιχείο του μίμου ή γελοίων μορφών της ρωμαϊκής τέχνης ενδυναμώνει την άποψη.[1475] Παρεμφερής είναι και η περίπτωση της κιδάρεως, του σκυθικού σκούφου, το οποίο φορούν κατά την κρατούσα εκδοχή οι συμμετέχοντες στα συμπόσια στις παραστάσεις των αττικών αγγείων του 510-450 π.Χ, ως χιουμοριστικό έμβλημα της βάρβαρης άμετρης οινοποσίας.[1476] Το μακρόστενο «φρυγικό» σκουφί μπορεί να ήταν σήμα κατατεθέν του αρχαίου κλόουν, που σύχναζε σε συμπόσια και σε γιορτές, ίσως λόγω του σχήματός του, το οποίο παραπέμπει σε αναποδογυρισμένη άωτη κύλικα.[1477] Ο συνειρμός που θα προκαλούσε θα ήταν προφανώς γελοίος, ταιριαστός στα γνωστά καρναβαλικά μοτίβα της αντιστροφής και του ανάρμοστου.

Η ταινία «των μυστών» του Καβιρίου εκτός από τους προαναφερθέντες συμβολισμούς της μεγιστοποιεί τη φαιδρότητα στην όψη των γελοίων μορφών **(εικ. 111)**. Το αναποδογυρισμένο τρίγωνο και οι δύο ταινίες που κρέμονται εκατέρωθεν του κεφαλιού είτε αναφέρονται στο στέμμα του Βησά και τα φίδια της Γοργούς ή σε αρχαϊκά φυτικά κοσμήματα του κεφαλιού έχουν ανατολική προέλευση, αποτελώντας μάλλον αστείες μεταπλάσεις τους.

Στον καβιρικό σκύφο 190 της Χαϊδελβέργης η ταινία «των μυστών», που παρασυρόμενη από τον αέρα έχει εκπέσει του κεφαλιού του κυνηγού και σταθεί πάνω σε ένα κλαδί ελιάς ή είναι απλώς δεμένη εκεί αντί φορεμένη στο κεφάλι της μορφής, έχει μάλλον παρωδιακό χαρακτήρα. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του κυνηγού του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών είναι η αρχαϊστικού τύπου εν γούνασι δρόμου

[1474] Όπως συμβαίνει και με τον γενειοφόρο του προαναφερθέντα μελανόμορφου τυρρηνικού αμφορέα. Οξύληκτα κράνη ή πίλους φορούν διάφοροι δυσερμήνευτοι ορχούμενοι στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία του 6ου αι. π.Χ. Βλ. για παράδειγμα τον προγάστορα με τη γεμάτη εγχαράξεις κοιλιά του σαν τους νάνους της ειδωλοπλαστικής του 6ου αι. π.Χ. του Ζ. του Θησέα BAPD 330165. Μια γυναίκα μεταξύ δύο κωμαστών BAPD 306545. Κωμαστές ή ηθοποιοί εν χορώ BAPD 300600. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. I, 8. Ghiron-Bistagne 1976, 271 εικ. 124. Steinhart 2004, 8-9 πίν. 2.1.

[1475] Stevenson 1975, 63, 73, 76-77. Οξύληκτους σκούφους φορούν και οι μακροφαλλικοί ταχυδακτυλουργοί της ρωμαϊκής οινοχόης του 1ου αι. μ.Χ του μουσείου της Αθηναϊκής αγοράς με αρ. ευρ. Ρ 10714 **(εικ. 282)**. *Agora* XXXII, 203-204 αρ. κατ. 830, εικ. 26, πίν. 45. Ο Schmaltz χαρακτήρισε τον «φρυγικό» σκούφο του πήλινου βοιωτικού ειδωλίου 10336/2 του ΕΑΜ **(ΙΓ11 εικ. 119)**, που βρέθηκε στο Καβίριο, *Narrenkappe*, αναφερόμενος στον χαρακτηριστικό των τρελών του Μεσαίωνα. Βλ. σημ. 498.

[1476] Lissarrague 1990, 90-91 εικ. 74. Για διάφορες απόψεις επί του θέματος: Miller 1991, 59-60, 69-71

[1477] Ανάλογη παρομοίωση γίνεται και στον *Γαργαντούα* του Ραμπελαί, Βιβλίο Ι κεφ. ΙΧ. Ραμπελαί 1998 (1534), 78 σημ. 122, επειδή, όπως εξηγεί ο μεταφραστής, η σκουφιά λειτουργεί όπως το κρασομπούκαλο, «περιέχει» το κεφάλι. Η κύλικα θεωρείται πως δρούσε, εξάλλου, κατά την πόση του οίνου ως χιουμοριστικό προσωπείο με γραπτούς οφθαλμούς και άρα συνδεόταν κατά κάποιον τρόπο με το κεφάλι. Hedreen 2006, 289. Mitchell 2009, 40-41. Το ίδιο και οι κάνθαροι με πλαστικά διαμορφωμένα πρόσωπα ζώων. Albinson 2018, 208. Σε χάλκινο ειδώλιο υστερότερης περιόδου εικονίζεται καμπούρης χορευτής/διασκεδαστής με αναποδογυρισμένο αγγείο πάνω στο κεφάλι του. Trentin 2015, 47, 55, 99, 113 αρ, κατ. D15. Ο Καραγκιόζης ως Πασάς εικονίζεται καθιστός σε θρόνο **(εικ. 286)** με ένα αναποδογυρισμένο τσουκάλι στο κεφάλι για στέμμα σε εξώφυλλο της εφημερίδας *Σφαίρα* (01/08/1925) σε σκίτσο του Σωτήρη Χρηστίδη. Κιουρτσάκης 1985, 241 εικ. 10.

στάση του και η γενειάδα του. Το δόρυ στο δεξί υψωμένο χέρι σε συνδυασμό με το άλλο επίσης ανυψωμένο και την εν γούνασι στάση εν ώρα κυνηγιού ανακαλούν τον Δαρείο, όπως αποδίδεται στους περσικούς δαρεικούς του 480 π.Χ **(Η55 εικ. 214, 261)**. Ένας τέτοιος ανακαλύφθηκε σε θησαυρό αργυρών νομισμάτων στην Αγοριανή και φυλάσσεται στο μουσείο της Θήβας.[1478] Ο βασιλιάς είναι και αυτός γενειοφόρος, φορά στέμμα και τα συνήθη ανατολίτικα ενδύματα. Στο δεξί χέρι κρατά τόξο. Η ομοιότητα με τον γελοιογραφημένο κυνηγό είναι αξιοσημείωτη, αν εξαιρέσει κανείς τα ενδύματα και το τόξο. Η γενειάδα του γελοιογραφημένου κυνηγού υποδηλώνει πως δεν πρόκειται για έφηβο, αλλά για ώριμο άνδρα, όπως είναι ο Πέρσης των δαρεικών.[1479] Το στέμμα πάνω στο κεφάλι του βασιλιά θα μπορούσε να αντιστοιχεί στην καβιρική παράσταση στην εκπεσούσα ή δεμένη στο φυτό ταινία, σηματοδοτώντας την εκθρόνιση και τη μετατροπή του σε έναν εξελληνισμένο γελοίο κυνηγό.

Ο πέτασος, ο πίλος του Ερμή και των εφήβων, εικονίζεται στη βοιωτική αγγειογραφία του τέλους του 5ου αι. π.Χ σε σμίκρυνση ώστε να συμφωνεί με το κάτισχνο σώμα των μορφών ή να αναδεικνύει το φέρον μεγάλο κεφάλι τους. Στην ανθεμωτή κύλικα 302 της Χαιρώνειας ο λεπτοκαμωμένος Ερμής φορά τα φτερωτά πέδιλα, κρατά το κηρύκειο και φορά έναν μικρό πέτασο ως προσδιοριστικά στοιχεία της ταυτότητάς του **(Δ7 εικ. 262)**. Το λεπτότατο σώμα και ο μικρών διαστάσεων πέτασος προσδίδουν στην εικόνα του σκανταλιάρικο, σύμφωνα με την Ure, χαρακτήρα, που συνάδει με τη γνωστή από τον μύθο κατεργάρικη ιδιοσυγκρασία του.[1480] Μικρούς πέτασους χρησιμοποιεί και το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου ως πίλο των νεανικών μορφών του. Ο Κέφαλος του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ φορά έναν μικροσκοπικό πέτασο που δεν καλύπτει ούτε το μισό από το τεράστιο κεφάλι του **(Η32 εικ. 10γ)**. Είναι, μάλιστα, ζωγραφισμένος στο μπροστινό τμήμα του με αποτέλεσμα το μεγαλύτερο μέρος του να παραμένει ακάλυπτο. Δίνει την εντύπωση πως οσονούπω θα του φύγει την ώρα που τρέχει από την ταχύτητα, όπως φαίνεται από το ανασηκωμένο πίσω γείσο του. Παρόμοιο πέτασο, χωρίς ένα κακοσχηματισμένο κρανίο να το συνοδεύει, έχει ζωγραφίσει και στο θραύσμα 330 του μουσείου Allard Pierson **(Η74 εικ. 7)**.

Ο ανατολικής καταγωγής πόλος ήταν το κάλυμμα κεφαλής προσέδιδε κύρος στον φορέα, αφού με αυτόν εικονίζονταν κυρίως θεές και θεοί στην αρχαιότητα.[1481] Σε σχήμα στεφάνης ή στέμματος τον φορούσαν εξίσου αξιοσέβαστες μορφές, π.χ. ένας έφηβος νικητής αρματοδρομίας **(ΙΓ57 εικ. 180)** ή νύφες, όπως μαρτυρούν βοιωτικά πήλινα ειδώλια και προτομές.[1482] Πρόκειται για το στέμμα των κρειττόνων και ακριβώς για αυτό χρησιμοποιείται κατά κόρον στη βοιωτική παρωδιακή

[1478] Αραβαντινός 2010, 155.

[1479] Γενειοφόροι κυνηγοί υπάρχουν και στους καιρικούς σκύφους Β2596 της Καρλσρούης και ο 690 του μουσείου Κανελλοπούλου **(Η56, Η60 εικ. 137, 20)**.

[1480] Ure 1946, 37 πίν. VIII4.

[1481] Müller 1915, 56-74. Benda-Weber 2014, 101-102.

[1482] Για το πήλινο ειδώλιο του εφήβου αρματοδρόμου του 4ου αι. π.Χ έχει γίνει λόγος παραπάνω. Για τις βοιωτικές πήλινες γυναικείες προτομές Sabetai 2015. Πόλο φορούν και βοιωτικά πήλινα σανιδόμορφα ειδώλια, που λόγω αυτού συμβατικά ονομάστηκαν «παπάδες». Χρονολογούνται στον 6 αι. π.Χ, βρίσκονται κυρίως σε τάφους της Βοιωτίας. Ερμηνεύτηκαν ως απεικονίσεις γυναικείων θεοτήτων. Szabó 1994, 46-49, 51-53. Αραβαντινός 2010, 154.

ειδωλοπλαστική. Ως ετερώνυμο της αποκρουστικής όψης ή τρανό έμβλημα της γελοίας ανωτερότητας, ο πόλος είναι το εξάρτημα, που αναβιβάζει και διακρίνει τον άσχημο φορέα από τον ευειδή συρφετό. Αυτόν φορούν δύσμορφα ειδώλια που κρατούν κιθάρα και πένα στο άλλο χέρι **(ΙΓ8, ΙΓ1, ΙΓ2 εικ. 107-109)**. Ο κομψός πόλος έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την κακοσχηματισμένη όψη και τη δορά, το ένδυμα των άξεστων, που είναι δεμένη στον λαιμό τους. Όπως έχει αναφερθεί, τα εν λόγω ειδώλια αποτελούν παρωδία άλλων πήλινων, που απεικονίζουν όμορφους νέους με τα ίδια διακριτικά γνωρίσματα εκτός από τον πόλο. Αντί της δοράς, την πλάτη τους σκεπάζει ιμάτιο. Τα παρωδιακά βοιωτικά αναφέρονται, ακόμα, σε αιγυπτιακά ειδώλια του Βησά, στα οποία ο νάνος θεός φορά δορά και στέμμα από φτερά στρουθοκαμήλου. Το τελευταίο αντιστοιχεί στον κυλινδρικό ή τον στεφανοειδή πόλο που αυτά φέρουν. Ενδέχεται στην ελληνική παρωδιακή εκδοχή, ο πόλος να μεταφραζόταν ως το διακριτικό του νικητή ή ικανότερου κιθαρωδού, δεδομένου πως αυτός κοσμεί το κεφάλι αρματοδρόμου σε πήλινο βοιωτικό ειδώλιο του 4ου αι. π.Χ **(εικ. 180)**, αντιστοιχώντας σε στεφάνι, που φορά το σχεδόν όμοιό του. Επειδή, όμως, τον φορούν και χορευτές και χορεύτριες ενδέχεται να αποτελούσε ακόμα ένα είδος πίλου διασκεδαστών, όπως ο «φρυγικός» σκούφος.[1483]

Έναν μικρό κωνικό πόλο φορούν δύο σχεδόν όμοια βοιωτικά πήλινα του Βερολίνου, που εικονίζουν μια γυναικεία μορφή με κοντά μαλλιά και γελοιογραφικά χαρακτηριστικά προσώπου αλλά περίπου -με εξαίρεση την προεξέχουσα κοιλιά- φυσιοκρατικό σώμα **(ΙΓ21 εικ. 263)**. Είναι ντυμένη με ένα κολλημένο πάνω στο πρόσθιο μέρος του σώματος ένδυμα, του οποίου οι πτυχώσεις είναι πυκνές στις πλάγιες όψεις τους, ενώ διακρίνονται και κάποιες στον άνω κορμό. Η έντονη διαγραφή του σώματος σε συνάρτηση με το ακανόνιστα τραβηγμένο πίσω ένδυμα δίνουν την αίσθηση του δυνατού ανέμου που υποτίθεται πως θα χτυπούσε τις μορφές, ανακαλώντας γλυπτά του πλούσιου ρυθμού, όπως την Νίκη του Παιωνίου, που βρέθηκε στην αρχαία Ολυμπία και χρονολογείται μεταξύ του 425-410 π.Χ.[1484] Αξιοσημείωτο είναι πως, ο τρόπος πτύχωσης και απόδοσης του ενδύματος των ειδωλίων στις πλευρές μοιάζει με διπλωμένα φτερά. Έχουν τοποθετηθεί στο β΄ τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. Ίσως η χρονολόγησή τους εξαιτίας της τεχνοτροπίας του θα πρέπει να αναχθεί στο τέλος του 5ου αι. π.Χ. Δεδομένου ότι η εμφάνισή τους παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη των καβιρικών μορφών, σωστά η Pfisterer-Haas τα συγκατέλεξε σε μια ομάδα ειδωλίων, την οποία ονόμασε «Καβιροειδή».[1485] Το πρόσωπο με το προπετές μέτωπο, τη φαρδιά μύτη, την προεξέχουσα γνάθο, το ανοιχτό, μεγάλο και χαμογελαστό στόμα και τα μεγάλα αυτιά θυμίζουν εκτός από τα πρόσωπα των κατενώπιον μορφών του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών και κατ’

[1483] Βλ. ένα βοιωτικό ελληνιστικό παράδειγμα ορχούμενου σατύρου (αρχές του 3ου αι. π.Χ): Mollard-Besques III 1972, 37 D 208 πίν. 46f. Με πόλο εικονίζεται πήλινο ειδώλιο ηθοποιού των μέσων του 4ου αι. π.Χ, που ταυτίζεται με τον Διόνυσο: Mollard-Besques III 1972, αρ. κατ. C 637 πίν. 46c. Green 2014, 339 εικ. 13.8.

[1484] Thomsen 2011, 35-38 εικ. 10. Βλ πιο πρόσφατα Palagia, O. 2016. "Art as Trophy: the Nike of Paionios," στο Παλαγγιά Ο. (επιμ.) *Ναύπακτος: η αρχαία πόλη και η σημασία της κατά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο και τα ελληνιστικά χρόνια: πρακτικά της διεθνούς ημερίδας Αρχαία Ναύπακτος και Ναυπακτία*, Ναύπακτος, 15 Νοεμβρίου 2014, Αθήνα, 73-84.

[1485] «*Kabirenartigen Figuren*»: Pfisterer-Haas 1989, 88-90 αρ. κατ. VI 33, 34.

επέκταση της Γοργούς, κάποια από τα ειδώλια, που αποκαλύφθηκαν στο Καβίριο, τα οποία χαρακτηρίζονται από το σπάνιο για τη φυσιοκρατική ειδωλοπλαστική πλατύ χαμόγελο. Το σαν προσωπείο πρόσωπο με τα κοντά μαλλιά αναφέρεται οπωσδήποτε στη γοργεία κεφαλή, ενώ η χοντρή κοιλιά με τα λεπτά πόδια φέρνει στο νου τις καβιρικές μορφές. Τόσο ο πόλος όσο και ο αισθησιασμός που αποπνέει το διάφανο και ανεμίζον ένδυμα αντιπαρατίθενται προς το φρικώδες πρόσωπο και τη φουσκωτή κοιλιά.

Σύμβολο ανδρείας και πιθανότατα κάλλους ήταν το κράνος ως μέρος της πολεμικής εξάρτυσης, που αντανακλούσε το ηρωικό ιδανικό της καλοκαγαθίας.[1486] Με ένα μεγαλοπρεπές και περίτεχνο λοφίο εικονίζεται να κοσμεί περιέργως το κεφάλι του Ηρακλή στον καβιρικό σκύφο του Βερολίνου στην παράσταση μιας χορευτικής αντιπαράθεσής του με μια ταυρόκερη μορφή που ταυτίζεται με τον Αχελώο **(Η8 εικ. 14)**. Το μόνο κάλυμμα της κεφαλής του ήρωα στην αττική και βοιωτική αγγειογραφία είναι η λεοντή του, ποτέ ένα κράνος. Αιτία της πάλης του Ηρακλή και του Αχελώου, σύμφωνα με το μυθολογικό επεισόδιο, ήταν η διεκδίκηση της Δηιάνειρας και ζητούμενο της ως εκ τούτου η ανάδειξη του αρίστου ή του κάλλιστου. Είχε, για αυτό, έναν υποβόσκοντα διαγωνιστικό χαρακτήρα, ο οποίος σε σχέση με το κράνος και την απεικόνιση του Αχελώου ως ταυρόμορφου άνδρα θα μπορούσε να αποτελεί παρωδία των αγώνων ευανδρίας.[1487] Από αυτούς προέκυπτε ο ομορφότερος νέος, ο οποίος κέρδιζε ως έπαθλο σε κάποιες περιπτώσεις έναν ταύρο και όπλα.[1488] Οι αγώνες διεξάγονταν σε διάφορες περιοχές του ελληνικού χώρου μεταξύ αυτών και η Τανάγρα κατά την εορτή του Κριοφόρου Ερμή. Οι νικητές τους συνδέθηκαν στην αττική αγγειογραφία με νέους που φορούν ένα ιδιότυπο κράνος με οξύληκτη κορυφή.[1489] Σίγουρο είναι πως στις παραστάσεις αυτές κοσμείται το κεφάλι ενός νικητή επίσημου γυμνικού αγωνίσματος. Το κράνος του Ηρακλή δεν μοιάζει με αυτό, ίσως επειδή έχει θεατρικό χαρακτήρα, όπως και όλη παράσταση, ο οποίος θα αναλυθεί παρακάτω.

Υπό αυτό το πρίσμα, το κράνος θα υπεδείκνυε προκαταβολικά τον νικητή του αγώνα, η έκβαση του οποίου ήταν ούτως ή άλλως γνωστή στον θεατή από τη μυθολογία. Φορεμένο στον Ηρακλή που χορεύει σαν κωμαστής του Ευθυμίδη, με παχύ σώμα και δύσμορφο πρόσωπο θα φάνταζε οπωσδήποτε γελοίο. Αντί για συμπλήρωμα της ομορφιάς του, το κράνος νοείται ως διάδημα ασχήμιας. Η άγρια πάλη, που μετατρέπεται σε εύθυμο χορό, το νικητήριο κράνος που είναι το παράσημο της «δυσανδρίας» του και ο Αχελώος που λειτουργεί ως έπαθλό του αναμειγνύονται

[1486] Το κράνος εικονίζεται κρεμασμένο πάνω από τον ανακεκλιμένο ήρωα σε αναθηματικά ανάγλυφα μαζί με άλλα αντικείμενα, τα οποία υποδηλώνουν την αρετή του. Το θέμα προέρχεται από την μεσοκορινθιακή συμποτική αγγειογραφία. BAPD 9019327, 300775. Thönges-Stringaris 1965, 10-11.

[1487] Crowther 1985. Neils 1994, 154-159. Κεφαλίδου 1996, 131-136.

[1488] Στην Ήλιδα, μάλιστα, ο δεύτερος ομορφότερος οδηγούσε ταύρο προς θυσία. Αθ. *Δειπν.* 13.20. Crowther 1985, 285. Η περιγραφή ταιριάζει με την παράσταση, στην οποία το τράβηγμα από το χέρι μπορεί να αναφέρεται σε καθοδήγηση. Είναι σημαντικό να σημειωθεί, καθώς η παράσταση έχει θεατρικά στοιχεία, πως και στους αγώνες διθυράμβου δίνονταν ταύρος ως έπαθλο. Πίνδ. *Ολυμπ.* 13.18. Pickard-Cambridge 1962, 1-2.

[1489] Οι παραστάσεις είναι ολιγάριθμες και διαρκούν μόλις μια δεκαετία 500-490 π.Χ. βλ. για παράδειγμα εκείνη του Δούριδος BAPD 205310. Ο συσχετισμός έγινε από τη Neils 1994, 154-159 με την Κεφαλίδου 1996, 135 να υποβάλλει επ'αυτού ενστάσεις.

παράγοντας μια παρωδιακή, εορταστική εικόνα επινικίων, στην οποία ο νικητής ξεφαντώνει σαν κωμαστής με τα παραφερνάλια της νίκης του. Η ερωτική διεκδίκηση παίρνει έτσι τον χαρακτήρα ενός διαγωνισμού ομορφιάς, στον οποίο ανακηρύσσεται νικητής ένας γελοιογραφημένος ορχούμενος Ηρακλής με αντίπαλο το έπαθλό του. Το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου έχει, άλλωστε, την τάση να παρουσιάζει ως δυσειδείς ήρωες ή γυναίκες έκπαγλης ωραιότητας.[1490] Η άποψη συνάδει, ακόμα, και με τις πιθανές διενεργούμενες στο Καβίριο διαβατήριες τελετές, στις οποίες λάμβαναν μέρος οι έφηβοι. Από τη σχέση του Καβίρου με τον ταύρο, όπως φαίνεται από την αγγειογραφία **(Η40 εικ. 69α)** και τα περισσότερα σε αριθμό εκεί ευρεθέντα χάλκινα ειδώλια ταύρου, θα μπορούσε κανείς να εικάσει πως αν τελούνταν στο ιερό αγώνες ευανδρίας, τότε το έπαθλο θα ήταν σίγουρα ένας ταύρος, αφού στους αγώνες προς τιμήν του Ερμή Κριοφόρου της Τανάγρας ο νικητής μιμούμενος τον θεό, περιέφερε στους ώμους του ένα κριάρι, το οποίο ενδεχομένως κέρδιζε. Η παράσταση είναι πρωτότυπη, χωρίς παράλληλα, επιδεχόμενη για αυτό υποθετικές ερμηνείες.

Το κράνος φορεμένο από τον γενναίο Ηρακλή σε συνάρτηση με την απεικόνιση ενός ιματιοφόρου ως βοδιού-ταύρου ενδέχεται να αποτελούν και μια παρωδιακή παρουσίαση του μοτίβου του κλέφτη βοδιών. Πρόκειται για ένα ινδοευρωπαϊκό θέμα διαβατήριων τελετών (*cattle-raider*), το οποίο απαντάται στον ομηρικό ύμνο του Ερμή, στον άθλο Ηρακλή με τα βόδια του Γηρυόνη κ.α.[1491] Η κλοπή σε συναφείς μύθους προηγείται πολλές φορές μιας μάχης με ένα τερατόμορφο ον αλλά και της αρπαγής ή του γάμου με μία ωραία κοπέλα. Η επίτευξή της είναι απόδειξη της πολεμικής ευχέρειας του νέου και της ικανότητάς του να προσφέρει ή να υπερασπιστεί την περιουσία και την πατρίδα του. Το πιθανό παρά τη θέληση τράβηγμα από το χέρι -αν ο έλκων είναι ο Ηρακλής- και η αντίσταση του ταυρόκερου άνδρα, μπορεί να υποδηλώνουν την επικείμενη κλοπή-αρπαγή του. Το κράνος χρίζει τον Ηρακλή ως ικανό κλέφτη αλλά και πολεμιστή. Η εικόνα ίσως αποτελεί συνδυασμό των δύο άθλων του Ηρακλή (μάχη με τον Αχελώο, βόδια του Γηρυόνη), ώστε να τονιστεί χιουμοριστικά το μοτίβο του κλέφτη των βοδιών.

IV.2.5. Ανθρωπομορφία και ζωομορφία

Η απεικόνιση ζώων καταγινόμενων με ανθρώπινες ασχολίες, σε ανθρώπινες στάσεις, εξανθρωπισμένων ή ζωόμορφων άψυχων σωμάτων και αντικειμένων σηματοδοτεί την αναβίβασή τους σε ένα ανώτερο είδος, ενέχει το γελοίο στοιχείο του ανάρμοστου και συνιστά ως εκ τούτου μέρος της καρναβαλικής παρωδίας. Το μοτίβο συναντάται συνηθέστερα στην αρχαία κωμωδία. Απορρέει πιθανότατα από μια παραμυθική πηγή,

[1490] Τον γνωστό για το κάλλος του αλλά κεφάλα Κέφαλο στον καβιρικό σκύφο 10425 του ΕΑΜ σατιρίζει την ώρα του κυνηγιού **(Η32 εικ. 10γ)**. Γριές που βρίσκονται στη θέση ωραίων γυναικών, όπως φαίνεται από το πρότυπο του έργου και παρωδιακό αντικείμενο τον αττικό δινοειδή κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου, μία εκ των οποίων κοιτάζεται, μάλιστα, στον καθρέφτη ως φιλάρεσκη νέα παρά την εμφανή ασχήμια της στον σκύφο 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10 εικ. 93)**. Εκείνες βρίσκονται δίπλα σε έναν γελοιογραφημένο ανακεκλιμένο αντί για τον περίφημο για την ομορφιά του Άδωνη της αττικής παράστασης.

[1491] Johnston 2003, ιδιαίτερα 158-160.

που συνάδει με τον ουτοπικό χαρακτήρα του καρναβαλιού.[1492] Το ίδιο ισχύει μάλλον και για την ανθρώπινη ζωομορφία, η οποία διακρίνεται από την ανθρωπόμορφη απεικόνιση ζώου βάσει του είδους που επικρατεί στην εκάστοτε μορφή.

Το ζώο που εικονίζεται σε ανθρώπινες στάσεις και καταστάσεις είναι κυρίως η μαϊμού, πιθανόν εξαιτίας της συγγενικής με τον άνθρωπο εμφάνισης της. Η αρχή στην αγγειογραφία γίνεται, ωστόσο, με άλλα ζώα. Η αρχαιότερη τέτοια παράσταση είναι εκείνη ενός κορινθιακού μελανόμορφου αλαβάστρου πρώιμης Κορινθιακής περιόδου (620-590 π.Χ), στην οποία ένας κυνηγός με δόρυ μοιάζει να συνδιαλέγεται με ένα όρθιο λαγό που στέκεται μπροστά του χειρονομώντας **(εικ. 264)**.[1493] Το θέμα από εκεί μεταφυτεύεται πιθανότατα στην αττική αγγειογραφία με δημιουργίες όπως εκείνη του Αισώπου με την αλεπού και μετά στη Βοιωτία με τον ανακεκλιμένο νάνο που συζητά με ένα πουλί.[1494] Νωρίτερα ξεκινά ο ανθρωπομορφισμός ζώων στη βοιωτική ειδωλοπλαστική (6ο-5ο αι. π.Χ). Πήλινα συμπλέγματα μαϊμούδων, που αλληλοεπιδρούν με άλλα ζώα, όπως αλεπού, χοίρος κ.ά συνθέτουν μια ειδυλλιακή αλλά ζωώδη κοινωνία, που παρωδεί την ανθρώπινη, υπαγόμενη σε έναν παραμυθικό κόσμο.[1495]

Στο τέλος του 5ου αι. π.Χ με αρχές 4ου αι. π.Χ ξεκινάει η συστηματική απεικόνιση του ανθρωπομορφισμού ζώων και αντικειμένων στη βοιωτική τέχνη.[1496] Μαϊμούδες που αποδίδονται στη σύγχρονη κορινθιακή ειδωλοπλαστική ως χειρίστριες ιγδίου, παρωδούν γυναίκες, τις λεγόμενες αλετρίδες, που συνήθως εικονίζονται να αποφλοιώνουν σιτηρά σε μεγαλύτερα αλέτρια (ὅλμους) με υπέρους. Η απεικόνιση των αλετρίδων έχει συσχετιστεί, μάλιστα, με λατρευτικού χαρακτήρα προς τιμήν της Δήμητρας ή διαβατήριες τελετές.[1497] Αποτέλεσε θέμα εικονογραφούμενο στη μελανόμορφη αγγειογραφία της Βοιωτίας του 6ου αι. π.Χ **(εικ. 267)**,[1498] παρωδούμενο πολύ αργότερα στην Κόρινθο σε ειδώλια και παραστάσεις αγγείων. Κάποια εισήχθησαν στην πρώτη πιθανότατα εξαιτίας της εκεί δημοφιλίας

[1492]Ομ. *Ιλ*. 468-477, τα σύνεργα του Ηφαίστου κινούνται με προσταγή του. Αριστ. *Σφ.* 937-938, όπου κουζινικά σκεύη, γουδόχερο, σκουτέλα, τυροτρίφτης, χύτρα και σκάρα, καλούνται ως μάρτυρες μιας δίκης ενός σκύλου. Και στις *Εκκλησιάζουσες* (στιχ. 730-745) οικιακά αντικείμενα προσέρχονται ως πομπή στο δημόσιο ταμείο. βλ. Γεωργούση 2015, 163. Σε απόσπασμα των *Θηρίων* του Κράτητος, που σώζει ο Αθ. *Δειπν*. 6.94, έπιπλα και σκεύη αναλαμβάνουν σε έναν ουτοπικό κόσμο να διεκπεραιώσουν εργασίες δουλών μόνο με μια εντολή του αφεντικού, όπως π.χ μια τράπεζα να στρωθεί από μόνη της, ένας κύαθος να γεμίσει κρασί κ.ά. Ο ανθρωπομορφισμός των ζώων και το ζωντάνεμα των άψυχων όντων είναι μοτίβα που χρησιμοποιούνται σε παλιά και σύγχρονα παραμύθια. Konstantakos 2021. Η μεταμόρφωση ενός άψυχου ή έμψυχου όντος σε ζώο είναι χαρακτηριστικό των αλλαγόμορφων (*shape-shifters*) και αποτελεί, επίσης, αγαπημένο θέμα της αριστοφανικής κωμωδίας: Konstantakos 2017.

[1493] Ο Steinhart θεωρεί πως πρόκειται για παρωδία κυνηγιού, προφανώς επειδή ο κυνηγός αντί να επιτίθεται στο ζώο επικοινωνεί μαζί του φιλικά. Steinhart 2004, 38 πίν. 17.3.

[1494] Για βοιωτικά πήλινα ειδώλια μαϊμούδων που αλληλοεπιδρούν με άλλα ζώα και έχουν ενταχθεί σε παραμυθικό πλαίσιο βλ. Lissarrague 2000, 139-142.

[1495] Lissarrague 2000, 140-142 εικ. 5.5-5.9. Για άλλα βοιωτικά ειδώλια μαϊμούδων: Mackowiak 2010. Για τη μαϊμού ως κουροτρόφο στη βοιωτική ειδωλοπλαστική βλ. Hadzisteliou-Price 1978, 77.

[1496] Για τον ανθρωπομορφισμό στην αττική αγγειογραφία βλ. Mitchell 2009, 40-46.

[1497] Neils 2004. Tsoukala 2007. Τσουκαλά 2012.

[1498] Maffre 1975, 435 αρ. κατ. 42, 467-476 εικ. 29-31. Tsoukala 2007, 390-391 εικ. 9-10. Τσουκαλά 2012.

του πρωτότυπου μοτίβου με τις γυναίκες.[1499] Δύο τέτοια κορινθιακά πήλινα ειδώλια μαϊμούδων βρέθηκαν στην Τανάγρα και φυλάσσονται στο Βρετανικό Μουσείο **(ΙΔ1, ΙΔ2 εικ. 265-266)**. Στην εξετασθείσα πρώτη περίπτωση η μαϊμού με το βασιλικό της στέμμα εικονίζεται νυσταγμένη από την κόπωση της σκληρής της εργασίας ή να χορεύει με το πάνω μέρος του σώματός της, ενώ κάθεται στο έδαφος. Η έντονη κίνησή της, που μαρτυρά νωθρότητα ή έκταση, διακωμωδεί την αξιοπρεπή και ήρεμη στάση των γυναικών της βοιωτικής αγγειογραφίας. Το άλλο ειδώλιο εικονίζει μια όρθια μπροστά στο ιγδίο μαϊμού με επίβλημα στο κεφάλι. Η καλύπτρα μπορεί να την καθιστά νύφη, δεδομένου πως το άλεσμα από γυναίκες άπτεται και διαβατήριων τελετών. Με το ένα χέρι κρατά τον δοίδυκα και με το άλλο ένα αρτοειδές, το οποίο βάζει στο στόμα της και δαγκώνει. Προϊόν, προφανώς, παρασκευασμένο από τα σιτηρά που αλέθει η εργατική μαϊμού, δια του οποίου γίνεται σαφής ο σκοπός της δουλειάς, σατιρίζεται παράλληλα και η γνωστή λαιμαργία του ζώου.

Το ένδυμα στις μαϊμούδες υπογραμμίζει τη φυσική ομοιότητά τους με τον άνθρωπο, που είναι, άλλωστε, η αιτία της δράσης τους ως παρωδιακών υποκειμένων. Το Καβίριο αναφέρεται ως τόπος εύρεσης του πήλινου ειδωλίου καθιστής μορφής, μάλλον μαϊμούς, η οποία είναι τυλιγμένη με ιμάτιο ακόμα και γύρω από το κεφάλι **(ΙΓ38 εικ. 269)**. Το σωζόμενο μισό μέρος (ρύγχος και στόμα) του προσώπου καθιστά σχεδόν βέβαιη την ταύτιση της μορφής με μαϊμού. Η καθιστή απόδοσή της συνιστά ακόμα ένα στοιχείο που συντείνει υπέρ της, ανακαλώντας βοιωτικά ειδώλια μαϊμούδων της αρχαϊκής περιόδου, πολλές φορές κουροτρόφων. Καθιστές εικονίζονται μερικές μαϊμούδες και στην κλασική περίοδο.[1500] Η περιβολή της με το σοβαροφανές και απολύτως ανθρώπινο ιμάτιο σε αντιπαραβολή προς τη ζωώδη φύση της συνιστούν συνδυασμό καρναβαλικό, που την αναβιβάζει και ταυτόχρονα την υποβιβάζει. Το δεξί χέρι μπροστά από τον λαιμό, που συγκρατεί το ιμάτιο ή στηρίζει τον λαιμό θυμίζει τους πήλινους γελοίους ιματιοφόρους με παρόμοια στάση χεριών, που βρέθηκαν στο Καβίριο αλλά περισσότερο την ταυτιζόμενη με τη Δήμητρα μορφή μιας εκ των τοιχογραφιών του μακεδονικού τάφου Ι των Αιγών του 350 π.Χ περίπου, η οποία εν αντιθέσει με τους πρώτους εικονίζεται καθιστή με το ιμάτιο γύρω από το κεφάλι. Πήλινες μαϊμούδες με παρωδιακά χαρακτηριστικά ανατίθονταν στο ιερό της Δήμητρας και της Κόρης στην Ακροκόρινθο αναφερόμενες στις γυναικείες ασχολίες και ενδιαφέροντα.[1501] Η μαϊμού ως τεθλιμμένη μητέρα που χάνει το παιδί της, το

[1499] Σύγχρονο είναι και το κορινθιακό πήλινο ειδώλιο, που βρέθηκε στο νεκροταφείο της Ακάνθου και φυλάσσεται στο μουσείο της Θεσσαλονίκης με αρ. ευρ. Ι.164.136 .Στο ιγδίο μπροστά από το οποίο κάθεται η μαϊμού υπάρχουν καρποί, κυρίως ρόδια. Τρακοσοπούλου-Σαλακίδου 2019, 229 αρ. κατ. 148

[1500] Για την αρχαϊκή: Hadzisteliou-Price 1978,77 A.I. Szabó 1994, 61 εικ. 54. Για την κλασική: Olynthus VII, 82 αρ. κατ. 313. Kerameikos XV1, 175-176 αρ. κατ. 585, 586 πίν. 101. Στο α' μισό του 5ου αι. π.Χ ανάγεται πήλινο ειδώλιο καθιστής μαϊμούς κουροτρόφου (με δύο μικρά στην αγκαλιά της) άγνωστης προέλευσης της συλλογής της Βρετανικής σχολής Αθηνών. Pisani 2006, 298-299 αρ. κατ. 15 εικ. 5. Καθιστές σε κάθισμα ανθρωποειδείς μορφές χάλκινων ειδωλίων γεωμετρικής περιόδου, που θεωρείται πως μιμούνται ανατολικά ειδώλια μαϊμούδων, εικονίζονται και με τα δύο χέρια στο πρόσωπο. Αυτά στηρίζουν πάνω στα γόνατά τους. Langdon 1990.

[1501] Η τοιχογραφία του ανατολικού και νότιου τοίχου του μακεδονικού τάφου παραλληλίστηκε παραπάνω με τον καβιρικό σκύφο της Βοστώνης. Για τη σχέση της στάσης με τον θρήνο: Neumann 1965, 136-140. Για τον τάφο: παραπάνω σημ. 394. Το ειδώλιο της μαϊμούς, που βρέθηκε στον Κεραμεικό, έχει παρόμοια στάση με εκείνη του Καβιρίου, δεν φορά, όμως, ένδυμα. Για αυτό βλ.

οποίο καταλήγει στον Κάτω Κόσμο, ταιριάζει απόλυτα με τις εφηβικές και μάλλον καρναβαλικές τελετές του Καβιρίου αλλά και με την καθιερωμένη εικονιστικά κουροτροφική ιδιότητα της μαϊμούς. Οι Βοιωτές μητέρες απολλύουν προσωρινά τα παιδιά τους, όπως η Δήμητρα την Περσεφόνη. Η απώλεια έχει και στις δύο περιπτώσεις τον ίδιο χαρακτήρα, αφού πρόκειται για έναν ιδιότυπο θάνατο. Η επιλογή του εν λόγω μοτίβου, δύναται να υποδεικνύει και το μυστηριακό των καβιρικών τελετών. Αν ισχύει η ταύτιση, τότε, πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητο πως οι παραστεκούμενες σε εισαγόμενους στην καβιρική λατρεία γυναίκες των καβιρικών παραστάσεων είναι οι μητέρες, που πρόκειται να αποχωριστούν τα παιδιά τους.

Επείσακτο είναι το μοτίβο του ανθρωπόμορφου προσώπου που κοσμεί με χιουμοριστικό τρόπο στρογγυλά, ωοειδή, ή καμπυλόγραμμα αντικείμενα. Με ένα μεγάλων διαστάσεων χαμογελαστό πρόσωπο ζωγραφίζεται το εσωτερικό της πέλτης του Σκύθη, που αντιμάχεται ο σάτυρος της άλλης όψης του αττικού ερυθρόμορφου σκύφου του Ζ. του Βρύγου του 480 π.Χ, που βρέθηκε στη Βοιωτία **(Ζ2 εικ. 227)**. Προκαταβάλει την ευφρόσυνη διάθεση του θεατή προτού αντιληφθεί το περιεχόμενο της παρωδίας, συμφωνώντας με το εύθυμο της διεξαγόμενης μάχης. Η πέλτη μοιάζει, έτσι, με υπερφυσικού μεγέθους προσωπείο, πίσω από το οποίο κρύβεται ο Σκύθης.

Στο δεξί άκρο της πυξίδα 47.6.2Α-Β του Reading με παράσταση Πανός εικονίζεται ένας κάλαθος με μίσχους καλαμποκιού **(ΙΒ2 εικ. 39)**. Ένα ή δύο κλαδιά στις δύο πλευρές του και το κάτω μέρος των δύο καλαμποκιών, που παραπέμπει σε ένα ζευγάρι μεγάλων ματιών σε συνάρτηση με το στρογγυλό σχήμα του, τον κάνουν να μοιάζει με αστείο πρόσωπο. Τα στηριγμένα στο υποτιθέμενο κεφάλι κλαδιά, που θυμίζουν τις καβιρικές μορφές του εργαστήριου του Ζ. των Μυστών, προσδίδουν στην παράσταση χιουμοριστική χροιά.

Στο τέλος του 5^{ου} αι. π.Χ χρονολογείται η ανθεμωτή κύλικα 10050 των Θηβών, που βρέθηκε στην Τανάγρα **(Δ8 εικ. 268)**. Κάτω από τη μια λαβή της εικονίζεται ένα φυτό, τα κλαδιά του οποίου είναι γυμνά, χωρίς φύλλα. Πάνω ακριβώς από τον κορμό του, με τον οποίο φαίνεται συνδεδεμένο, υπάρχει ένα στρογγυλό πρόσωπο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, μάτια, μύτη και ένα χαμογελαστό στόμα. Η Ανδρειωμένου θεώρησε πως πρόκειται για μια «φαιδρά πανσέληνο», η οποία έχει ανατείλει πάνω από κάποιου είδους φυτό, μέρος ενός κήπου.[1502] Δεδομένης της εφάπτωσής του στον κορμό του φυτού, ενδέχεται να πρόκειται για τον καρπό του φυτού.

Στη β΄ όψη του δίγλωσσου κωδωνόσχημου κρατήρα 1993.252 του Βερολίνου εικονίζεται ένας άνδρας και μια γυναίκα σε συνουσία πάνω σε κλίνη **(Ε12 εικ. 146)**. Η άνω απόληξη του μπροστινού ποδιού της σχηματίζεται με δύο γουρλωμένα στρογγυλά μάτια και με ένα μειδίαμα, προβάλλοντας το χιουμοριστικό της ερωτικής παράστασης, αστείοι υπαινιγμοί της οποίας υπάρχουν και στην α’ όψη του αγγείου. Το προσωποποιημένο πόδι της κλίνης μοιάζει με έναν γελοίο, κρυφό παρατηρητή των δύο ερωτοτροπούντων.

ακριβώς παραπάνω. Για τις μαϊμούδες, οι οποίες θεωρούνται σχετικές με την τέλεση των Θεσμοφορίων της Κορίνθου και έχουν για αυτό χιουμοριστικό χαρακτήρα: Klinger 2015, 38-41.

[1502] Ανδρειωμένου 2007, 233, πίν. VI. 2. Για το πρόσωπο, που αιώνες τώρα ο ανθρώπινος νους βλέπει στη σελήνη βλ. Πλουτ. *Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης.*

Με άροτρο ταυτίζεται το αντικείμενο/μορφή στη β΄ όψη του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης απέναντι από τον κυνηγημένο νάνο κάτω από το δέντρο **(Η10 εικ. 271, 142)**.[1503] Το σχήμα του, παρ'ότι γραμμικό, είναι έτσι δομημένο ώστε να θυμίζει αυνανιζόμενο με ευρύ φαλλό ανθρωποειδές. Πίσω από τον διαγώνιο κορμό του υπάρχει μια ακόμα διαγώνιος, που μοιάζει με αντηρίδα. Θα μπορούσε να συσχετιστεί και με τα πήλινα βοιωτικά τριποδικά ειδώλια σατύρων των αρχών του 5ου αι. π.Χ, η παχιά και μακριά ουρά των οποίων δρούσε ως τρίτο πόδι για τη στήριξή τους **(εικ. 23)**.[1504] Ο ανθρωπομορφισμός του σε συνάρτηση με τον μακρύ φαλλό ώθησαν μάλλον τον Levi, εναλλακτικά να το ταυτίσει με ερμαϊκή στήλη ζωγραφισμένη υποτυπωδώς ως σκίτσο. Ίσως λειτουργούσε ως σκιάχτρο, το οποίο είχε σκοπό να απομακρύνει τους επίδοξους κλέφτες από τους κήπους.[1505] Αν ισχύει η υπόθεση, τότε στην εικόνα υπάρχουν δύο εύθυμα φόβητρα. Σε κάθε περίπτωση, το ανθρωπομορφικό αυτό αντικείμενο εντείνει τον χιουμοριστικό χαρακτήρα της παράστασης. Από την άλλη πλευρά, η εικόνα του γονατισμένου σκαρφαλωμένου στο δέντρο παραπέμπει σε μαϊμού της βοιωτικής αγγειοπλαστικής.[1506]

Σε φαλλό με όρχεις μοιάζει να αναφέρεται η διάταξη και το σχήμα των φαγητών, που εικονίζονται δίπλα στον ανακεκλιμένο αλλά χορεύοντα σάτυρο του πήλινου βοιωτικού ειδωλίου ΤC 8433 του Βερολίνου **(ΙΓ52 εικ. 149)**. Τα δύο σφαιρικά εδώδιμα αντικείμενα εκατέρωθεν ενός επιμήκους, είναι τοποθετημένα δίπλα από τον σάτυρο στο ύψος των δικών του γεννητικών οργάνων. Το μακρόστενο αρτοειδές στέκεται πάνω σε ένα τρίτο σφαιρικό βρώσιμο προϊόν πιθανόν για να δίνει την αίσθηση της ιθυφαλλίας. Το γεγονός πως ο λάγνος σάτυρος δεν βρίσκεται σε στύση έρχεται σε αντίθεση με τη δήθεν ιθυφαλλική κατάσταση των φαγώσιμων, ασώματων οργάνων.

Εναρμονισμένη και σχετική με τον φαλλό είναι η χλωρίδα και η πανίδα της ερυθρόμορφης οινοχόης της Πέλλας **(Ε14 εικ. 88)**. Ως όρθιος φαλλός διαθέτοντας και όρχεις εικονίζεται η συκιά, που υψώνεται πάνω από το πηγάδι. Προς το φαλλόσχημο δένδρο πετά ένα πουλί-φαλλός. Ο επίγειος ορθός κόσμος είναι συμπληρωματικός του υπόγειου, του πηγαδιού.[1507]

Ο μάλλον ξύλινος φαλλός, που εικονίζεται ως προσάρτημα σε διονυσιακό άρμα στον δίγλωσσο κωδωνόσχημο κρατήρα του Βερολίνου «ζωντανεύει» παίρνοντας τη μορφή ενός ζώου **(Ε12 εικ. 146)**. Η βάλανός του μετασχηματίζεται σε

[1503] Βλ. σημ. 1158.

[1504] Παραδείγματα τέτοιων ειδωλίων: Hoffmann 1964. Συγγενέστατο βοιωτικό παράδειγμα αποτελεί το πήλινο ειδώλιο ιθυφαλλικού σατύρου με αρ. ευρ. 2002-35 του Art Museum του Πανεπιστημίου του Πρίνστον. "Acquisitions of the Princeton University Art Museum 2002," *Record of the Princeton University Art Museum* 62 (2003), 151.

[1505] Αυτή τη χρήση είχαν αρχικά και τα είδωλα του Πρίαπου, τον οποίο χαρακτηρίζει ο Clarke 2007, 184-185 ως "*phallic scarecrow*".

[1506] Για το αρχαϊκό βοιωτικό πλαστικό αγγείο μαϊμούς που φιλοτέχνησε ο Πόλον (ΠΟΛΟΝΕΜΕΠΟΙΕSE): McDermott 1938 257, αρ. κατ. 387. Mackowiak 2008, 286-287 εικ. 17.

[1507] Στην αρχαία κωμωδία, από την οποία είναι εμπνευσμένη η παράσταση της οινοχόης., στα γυναικεία γεννητικά όργανα αναφέρονται λέξεις σχετικές με εισόδους, πύλες, δακτυλίους, τρύπες, υπόγεια ανοίγματα, μυχούς κ.ά Henderson 1991, 137-142. Για ανάλογη παρομοίωση στην αττική αγγειογραφία: Lisarrague 2013, 83 εικ. 57. Ο Μπαχτίν εξηγεί πως το πηγάδι, όπως και το ανοιχτό στόμα, μοτίβο επαναλαμβανόμενο στη χώρα του καρναβαλιού, αντιστοιχεί στη μήτρα. Μπαχτίν 2017 (1965), 382.

κεφάλι ζώου, κήτους ή αλόγου, και το σώμα του κοσμείται με γραμμικά μοτίβα, ώστε να παραπέμπει σε δέρμα ζώου. Ο ψεύτικος ζωόμορφος ορθός φαλλός αντιπαραβάλλεται με τους σε στύση εικονιζόμενους των ημιόνων που σέρνουν το άρμα.

Η αναβάθμιση των φυτών ή αντικειμένων σε ένα ανώτερο είδος γίνεται και μέσω της ζωομορφίας. Στα θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ352, Κ407 των Θηβών, του τελευταίου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ, εικονίζεται ένα υδρόβιο πουλί. Απέναντί του και κατενώπιον αποδοσμένος στέκεται ένας γελοιογραφημένος, γυμνός, γενειοφόρος άνδρας, που κρατά ένα κλαδί **(Η28 εικ. 156)**. Η κάθετη, σχοινοειδής φυλλωσιά του, που παραπέμπει σε σώμα ελισσόμενου φιδιού, όπως και η άνω άκρη του σε πρόσωπο ζώου, είναι στραμμένη προς το υδρόβιο πουλί, δίνοντας την εντύπωση πως επικοινωνούν. Το κλαδί μαρτυρά πως ο άνδρας νοείται ως εμπλεκόμενος πιθανότατα σε κάποια μάχη, χρησιμοποιώντας το ως όπλο. Η εμψύχωση του φυτού δια της ζωομορφίας του και η επικοινωνία του με το άλλο ζώο πραγματοποιούνται πίσω από την πλάτη του ανυποψίαστου γελοιογραφημένου. Η εμπόλεμη ενδεχομένως κατάσταση στην οποία βρίσκεται έρχεται σε αντίθεση με την παραμυθική, που εκτυλίσσεται δίπλα του αλλά εν αγνοία του. Προπομπός του παρωδιακού αυτού μοτίβου είναι η παράσταση το κορινθιακό πινάκιο Sam Wide A 537 του ΕΑΜ (430-410 π.Χ), στην οποία η πίσω πλευρά του ερεισίνωτου, που κάθεται η Δήμητρα σε εξωτερικό χώρο μπροστά σε βωμό, είναι διαμορφωμένος ως λαιμός και πρόσωπο κύκνου **(εικ. 255)**.[1508] Το ανθέμιο που στέφει την απόληξή του παραπέμπει σε λοφίο πτηνού, ενώ η απεικόνιση ενός άλλου πετούμενου αντικριστά του πτηνόσχημου ερεισίνωτου μεταφέρει τα ίδια χιουμοριστικά νοήματα. Η επιδιδόμενη σε τελετουργίες θέα δεν έχει αντιληφθεί, όπως άνδρας του καβιρικού σκύφου, τη θαυμαστή, όπισθέν της, αυτήν επικοινωνία. Το φαιδρά υπερφυσικό φαινόμενο των δύο παραστάσεων έχει εμπαικτική διάθεση προς τις ανθρώπινες μορφές, οι οποίες παρ'ότι φαινομενικά ανώτερες, δεν είναι σε θέση να καταλαβαίνουν τα πάντα γύρω τους.

Η ανθρώπινη ζωομορφία αποτελεί μέρος κωμαστικών ή αναφερόμενων χιουμοριστικά στη μεταμορφωτική δεινότητα του κρασιού μυθικών εικόνων της βοιωτικής τέχνης ήδη από την αρχαϊκή περίοδο, όπως φάνηκε σποραδικά παραπάνω. Η μειξανθρωπία που είναι συνδεδεμένη με την οινοποσία συνιστά θέμα καρναβαλικό, καθώς συνδυάζει τον υποβιβασμό, το γκροτέσκο και την εκφραζόμενη μέσα από την πόση ανάγκη για ένωση. Η κατά το ήμισυ κυνομορφία στο κάτω μέρος του σώματος του Οιδίποδα στον πιθανόν βοιωτικό ερυθρόμορφο χου του Βερολίνου **(ΣΤ1 εικ. 251)** με την αντίστοιχη της Σφίγγας είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Οι συναφείς με τον οίνο συνυποδηλώσεις της παράστασης έχουν σημειωθεί παραπάνω.

[1508] Walsh 2009, 148-149 αρ. κατ. 23 εικ. 49. Αβρονιδάκη 2017, 78 αρ. κατ. 41.

V. Η Θεατρικότητα

Η μουσική, το κοστούμι (εφαρμοστός χιτωνίσκος -ακόμα και με ενσωματωμένο μακρύ φαλλό πιο σπάνια-) και ο συντονισμένος χορός μιας ομάδας μορφών αποτελούν τα πρωιμότερα θεατρικά στοιχεία, που εμφανίζονται κυρίως σε αρχαϊκές παραστάσεις κώμου, οι οποίες συνδέονται για αυτό με τον κόσμο του Διονύσου. Οι κωμαστές ταυτίζονται και με δαίμονες ή ωφέλιμα πνεύματα της φύσης, παραλληλιζόμενοι πολλές φορές με τους σατύρους.[1509] Η Ghiron-Bistagne θεώρησε, μάλιστα, τον αρχαϊκό κώμο «μια παρέλαση του καρναβαλιού».[1510] Η φαλλοφορία, η μέθη, η παιγνιώδης και ανατρεπτική διάθεση της διονυσιακής πομπής έκαναν τον Csapo να αναγνωρίσει σε αυτήν ένα είδος καρναβαλιού και την πρωτομορφή της κωμωδίας.[1511] Το γκροτέσκο, που χαρακτηρίζει την εμφάνιση του σώματός των αρχαϊκών κωμαστών και τις απεκκριτικές ενέργειές του, συνιστά μέρος του χονδροειδούς χιούμορ, που δηλώνεται αμεσότερα μέσα από τη βιαιοπραγία, τον αυνανισμό και άλλες σεξουαλικές πράξεις αυτών των εικόνων. Όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι θεμελιώδη και για την αττική κωμωδία του 5ου-4ου αι. π.Χ. Οι κωμαστές της αρχαϊκής περιόδου αποτελούν τους εικονογραφικούς προδρόμους πολλών καβιρικών μορφών, όπως φάνηκε στο πρώτο μέρος της διατριβής.

V.1. Στα αγγεία του Καβιρίου

Από την αρχή της μελέτης τους οι παραστάσεις των καβιρικών αγγείων σχετίστηκαν με διαφόρων ειδών θεατρικά δρώμενα. Πάντα εγγεγραμμένα στο λατρευτικό πλαίσιο του ιερού των Καβίρων ταυτίστηκαν με μιμοθέατρο, αυτοσχέδιες φάρσες, τοπικό είδος κωμωδίας αλλά και με απεικονίσεις μυστών καρναβαλιστών.[1512] Θεατρικά στοιχεία υπάρχουν αναμφίβολα σε πολλές από αυτές, λείπουν, ωστόσο, οργανικά συστατικά του αρχαίου θεάτρου, όπως η σκηνή και σχεδόν πάντα το κωμικό κουστούμι. Είναι, επίσης, ξεκάθαρο πως τα πρόσωπα πολλών καβιρικών μορφών δεν είναι μάσκες, εφόσον για τη δημιουργία τους αντλούνται στοιχεία από παλαιότερες βοιωτικές και μη γελοιογραφικές. Ο μπαχτινικός ορισμός για το καρναβάλι, την «υπαίθρια θεατρική παρουσίαση με τελετουργικό χαρακτήρα χωρίς σκηνή», φαντάζει η καλύτερη εξήγηση για τη θεατρικότητα ελλείψει σκηνής και των συμβατικών μασκών και κουστουμιών της αρχαίας κωμωδίας των καβιρικών αγγείων.

Πολυάριθμα είναι, τα μοτίβα, που συμπίπτουν με εκείνα της αττικής κωμωδίας και χρησιμοποιούνται στην καβιρική αγγειογραφία με πρωτότυπο για την ελληνική αγγειογραφία τρόπο, όπως ο λαίμαργος Οδυσσέας, η γριά πότισα, η Κίρκη γριά, ο Ηρακλής εξαπατώμενος το δείπνο, ο αγροίκος κ.ά. Δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά αν αυτά τα θέματα προέρχονται κατευθείαν από την αττική κωμωδία ή

[1509] Για τη θεατρικότητα των αρχαϊκών κωμαστών: Bielefeld 1944, 7-12. Csapo 1997, 264. Green 2007. Smith 2007, 61-72. Smith 2010, 8-11. Για την ταύτιση με δαίμονες βλ. παραπάνω σημ. 182, 573.
[1510] "*un défilé de carnaval*". Ghiron-Bistagne 1976, 216.
[1511] Csapo 2015, 69-70.
[1512] Για τις διάφορες απόψεις Βλ. παραπάνω στην Ιστορία της έρευνας.

από προγενέστερες μορφές της κωμωδίας, όπως είναι η δωρική φάρσα, από την οποία αρύεται στοιχεία η πρώτη. Δεν αποκλείεται φάρσες να παίζονταν ακόμα στη Βοιωτία τον καιρό που βασίλευε στην Αττική η Παλαιά και Μέση Κωμωδία. Μέσα από τη μελέτη του για τα βοιωτικά πήλινα ειδώλια ηθοποιών ο Green συνήγαγε πως στη Βοιωτία θα υπήρχε ένα ντόπιο είδος θεάτρου μάλλον πρωτόγονο σε σύγκριση με το αττικό, το οποίο επηρεαζόταν όλο και περισσότερο με την πάροδο του χρόνου μέχρι το τέλος του 4ου αι. π.Χ από το γειτονικό εκλεπτυσμένο.[1513] Η άντληση θεατρικών στοιχείων από κωμωδίες ή σχετικές αττικές παραστάσεις, όπως συμβαίνει στην οινοχόη της Πέλλας **(Ε14)** και στον κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2)**, η οποία προσαρμόζεται στο παραδοσιακό βοιωτικό αγγειογραφικό περιβάλλον, δείχνει μια καλλιτεχνική συμπεριφορά για την παραγωγή αστείων εικόνων και μάλλον μαρτυρά και δρώμενα θεατρικού χαρακτήρα, που λάμβαναν χώρα στο Καβίριο και αλλού. Θέματα, που απαντώνται στην αττική κωμωδία απασχολούν και τη σύγχρονη βοιωτική παρωδιακή ειδωλοπλαστική, όπως η π.χ. η γριά εταίρα ή η γριά μπεκρού, χωρίς την απεικόνιση ηθοποιών αλλά κωμικών χαρακτήρων.[1514]

Από τη Dasen και άλλους παλαιότερους ερευνητές έχει σημειωθεί η ομοιότητα των καβιρικών μορφών με τις λεγόμενες συμβατικά πια «φλυακικές» των κατωιταλιώτικων αγγείων, που παρασκευάζονται περίπου την ίδια περίοδο (400-360 π.Χ) με τα καβιρικά.[1515] Οι «φλύακες» ταυτίζονται σήμερα με μορφές Αθηναίων και Ελλήνων της Δύσης ηθοποιών, που θα περιόδευαν παίζοντας αττικές κωμωδίες.[1516] Η γελοία όψη δομημένη από το αστείο πρόσωπο, τη μεγάλη κοιλιά και το κοντό ανάστημα, αποτελεί κοινό τους σημείο με τις καβιρικές. Η διαφορά συνίσταται στην κατά κανόνα απεικόνιση της σκηνής, του κοστουμιού και της μάσκας στη «φλυακική» αγγειογραφία σε αντίθεση με την καβιρική. Η Dasen παρατηρεί πως και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για νάνους, οι οποίοι, όπως φάνηκε παραπάνω, εγγράφονται στην αρχαϊκή βοιωτική αγγειογραφία σε κωμαστικό πλαίσιο. Η εκπόρευση της εικόνας των «φλυάκων», όπως πιστεύεται, από τους κορινθιακούς μελανόμορφους προγάστορες συμπίπτει με τη μερική κωμαστική εικονογραφική καταγωγή των καβιρικών μορφών.[1517]

Συγγενικές με τις κατωιταλιώτικες μορφές είναι εκείνες έξι αττικών χόων του τέλους του 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ συμπεριλαμβανομένου και του Ν3408 του Λούβρου με παράσταση αποθέωσης του Ηρακλή, για τον οποίο έχει ήδη γίνει λόγος.[1518] Πρόκειται για γελοιογραφικές μορφές, οι οποίες συνδέθηκαν από την Crosby λόγω του σχήματός του αγγείου και του χου, που φαίνεται να κρατά μια από

[1513] Green 2014, 339.
[1514] Pfisterer-Haas 1989, 88-90. Βλ. σημ. 1365. Παρόμοια αναφορά γίνεται και από τους Goldman και Jones 1942, 408 για το πήλινο σύμπλεγμα αφεντικού-δούλας **(ΙΓ20 εικ. 231)**.
[1515] Bieber 1920, 153. KH IV, 17. Dasen 1993, 170-171. Κάποιες συγκλίσεις μεταξύ «φλυακικής» και καβιρικής αγγειογραφίας σημειώθηκαν και παραπάνω.
[1516] Η παλαιότερη ταύτιση προέκυψε από απόσπασμα του Σωσιβίου, που σώζει ο Αθήναιος (*Δειπν*. 14.15), στο οποίο οι φλύακες της Κάτω Ιταλίας είναι μίμοι αντίστοιχοι των *δεικηλιστών* της Σπάρτης και των *εθελοντών* της Θήβας. Το όνομα των φλυάκων, που προέρχεται από ρήμα *φλέω*, σχετίζεται με τον Φλέο ή Φλεόντα Διόνυσο, θεό της βλάστησης, προς τιμήν του οποίου εικαζόταν πως θα τελούνταν οι πρώτες παραστάσεις τους. Trendall 1967, 9-10. Για την αναθεωρημένη άποψη: Taplin 2020.
[1517] Trendall 1967, 9-10.
[1518] Crosby 1955.

τις απεικονιζόμενες μορφές, με τους γνωστούς από υστερότερες πηγές *χυτρινούς αγώνες* των Ανθεστηρίων, οι οποίοι ήταν θεατρικοί. Τουλάχιστον σε τρεις περιπτώσεις (κάποια από αυτά τα αγγεία σώζονται αποσπασματικά), οι μορφές μοιάζουν να φορούν κοστούμια. Στον χου του Λούβρου, μάλιστα, τα νέγρικα χαρακτηριστικά του προσώπου της Νίκης συνυπάρχουν με το θεατρικό κοστούμι της μορφής, που στέκεται μπροστά από το άρμα, στοιχεία που απαντούν και στην καβιρική αγγειογραφία. Σκηνή δεν απεικονίζεται στις παραστάσεις των ακέραιων αλλά και αποσπασματικά σωζόμενων αττικών αυτών αγγείων, γνώρισμα, επίσης, κοινό με τις καβιρικές. Αν, πράγματι, σχετίζονται με τα Ανθεστήρια, τότε οι ομοιότητες που παρατηρήθηκαν αποτελούν ακόμη έναν συνδετικό κρίκο μεταξύ της αττικής αυτής διονυσιακής εορτής και της θηβαϊκής του Καβιρίου, η συνάφεια των οποίων αναφέρθηκε παραπάνω στο κεφάλαιο ΙΙΙ.1.

Έντονη θεατρικότητα χαρακτηρίζει την παράσταση του καβιρικού σκύφου του Βερολίνου **(Η8 εικ. 14)**, για την οποία έκανε λόγο πρώτη η Bruns.[1519] Διέκρινε στα σώματα των δύο ηρώων, Ηρακλή και Κάδμου, κωμικά κοστούμια παρ'ότι, όπως παραδέχτηκε, δεν εικονίζεται θεατρική σκηνή. Ο εξαιρετικά μακρύς φαλλός τους, που διαφοροποιείται από τις λοιπές καβιρικές μορφές, ενισχύει την άποψη. Οι ευρύτατοι γλουτοί του Ηρακλή, επίσης, παραπέμπουν σε κωμική θεατρική ενδυμασία. Οι εγχαράξεις κοντά στους αστραγάλους των ποδιών και στους καρπούς των χεριών, που θα υπεδείκνυαν το κοστούμι, όπως συμβαίνει με χιτωνίσκους σε αρχαϊκών περιπτώσεων, απουσιάζουν.[1520] Με κωμικά κοστούμια εικονίζονται οι μορφές των θραυσμάτων Κ1295, Κ2188, Κ1562, Κ961 **(Η68, Η70 εικ. 272-273)** υστερότερων καβιρικών σκύφων του μουσείου της Θήβας, στα οποία δεν αποδίδεται εγχάραξη σε αυτά τα σημεία του σώματος. Στα τρία πρώτα οι δύο μορφές έχουν μακρείς φαλλούς και διογκωμένους γλουτούς. Στο Κ961 **(Η70)**, που εικονίζει πιθανότατα τον Ερμή, δηλωτικός του κοστουμιού θεωρήθηκε ο ζωσμένος χιτωνίσκος.

Εγχαράξεις που, κατά την Bruns, δηλώνουν το θεατρικό κοστούμι, υπάρχουν ακριβώς κάτω από τους γλουτούς του Ηρακλή στον σκύφο του Βερολίνου. Συνεπώς, το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου απεικόνισε τους δύο ήρωες, Ηρακλή και Κάδμο, με κοστούμι. Η άποψη του Webster πως το πρόσωπο του Κάδμου είναι μάσκα γίνεται συχνά αποδεκτή. Το μοτίβο του δούλου -ο Κάδμος, όπως προαναφέρθηκε, εικονίζεται ως τέτοιος σε αυτήν την περίπτωση-, που κουβαλά κλινοσκεπάσματα και άλλα αντικείμενα, είναι θεατρικό.[1521] Το κράνος με το περίτεχνο λοφίο του Ηρακλή, που δεν ανήκει σε κανέναν γνωστό τύπο, καθώς δεν είναι ούτε αττικό, ούτε κορινθιακό, ούτε ξένο, έχει μάλλον θεατρικό χαρακτήρα. Κατά τη Young τα απεικονιζόμενα στην ύστερη αρχαϊκή αττική αγγειογραφία κράνη με διακοσμητικά σχέδια και εντυπωσιακά λοφία έχουν θεατρικές καταβολές, αποτελώντας εικονογραφικά ταυτόσημα του προσωπείου.[1522] Το κράνος παραπέμπει σε οπλίτη και εκείνος σε μέλος χορού, αφού κατά την αρχαία πεποίθηση η φάλαγγα αποτελούσε μια

[1519] ΚΗ Ι, 100 Κ22, 126-127. ΚΗ V, 123. Himmelmann 1994, 117.
[1520] Βλ. τις μορφές της α' όψης του βοιωτικού πλαστικού αγγείου σε σχήμα χοίρου V.I. 3391 του Βερολίνου **(Α10 εικ. 114)** και ένα ακόμα παράδειγμα στο Sabetai 2019, 6 εικ. 4.
[1521] Biers και Green 1998.
[1522] Young 2013. Για την άποψη του Webster βλ. Webster και Green 1978, 20 BV 7 (638).

προσομοίωση δραματικού χορού. Η άποψη της Young συνάδει με το θεατρικό κοστούμι του Ηρακλή αλλά και με τη στάση του. Ισχυροποιείται και από την αντικατάσταση του θέματος της πάλης με την κίνηση του τραβήγματος του χεριού, η οποία χρησιμοποιείται σε παραστάσεις, που έχουν θεωρηθεί θεατρικές ή έχουν παρωδιακό υπόστρωμα. Έναν ηθοποιό υποδυόμενο γέρο στρατιώτη, μέλος χορού, τραβά από το χέρι ο Ερμής για να τον συστήσει στον Διόνυσο σε αττική ερυθρόμορφη υδρία του Ζ. του Πανός **(εικ. 274)**.[1523] Εκείνος κοντοστέκεται όπως ο ταυρόκερος άνδρας του καβιρικού σκύφου. Ενδιαφέρον είναι πως το σώμα της μίας μορφής εικονίζεται σε τρία τέταρτα και στις δύο περιπτώσεις, ενώ της άλλης στην υδρία αποδίδεται κατενώπιον, στον σκύφο κατ'όπισθεν, προκειμένου να γίνει αναφορά και στην αρχαϊκή αττική κωμαστική εικονογραφική παράδοση. Η παράσταση του Ζ. του Πανός θεωρείται, μάλιστα, πως παραπέμπει στην εισαγωγή του Ηρακλή στον Όλυμπο και την παρουσίασή του στον Δία. Τη θέση πρώτου παίρνουν οι γέροντες στρατιώτες και του Δία, ο Διόνυσος. Τονίζεται, έτσι, η νικηφόρα έκβαση του αγώνα για τα εικονιζόμενα μέλη του χορού, τα οποία μπορούν να έρθουν για αυτό σε επαφή με τον προστάτη του δράματος, τον Διόνυσο. Πιστεύεται πως πρόκειται ουσιαστικά για τα επινίκια του αγώνα, τα οποία συνοδεύονταν από θυσία και τελούνταν στο ιερό του Διονύσου. Οι ερμηνείες αυτές ταιριάζουν σε μεγάλο βαθμό με εκείνες που προτάθηκαν από τη γράφουσα για την καβιρική παράσταση του Βερολίνου στο κεφ. IV.2.4.

Το κράνος του Ηρακλή με το περίτεχνο λοφίο του παραπέμπει, επιπλέον, στον κωμικό χαρακτήρα της αττικής κωμωδίας, τον καυχησιάρη στρατιώτη.[1524] Πρόκειται για έναν αλαζόνα, ο οποίος ενώ κομπορρημονεί, είναι στην πράξη φυγόπονος και δειλός. Η εντυπωσιακή εξωτερική του εμφάνιση δεν συνάδει με τον χαρακτήρα του. Ο τύπος αυτός συστηματοποιείται στη Μέση και Νέα Κωμωδία. Πρώτη φορά θεωρείται πως εμφανίζεται στην Παλαιά Κωμωδία στους *Ἀχαρνῆς* του Αριστοφάνη (425 π.Χ) με τον Λάμαχο, ένα ιστορικό σημαίνον για την πολιτική ζωή της Αθήνας πρόσωπο, που συμμετείχε σε αρκετές εκστρατείες κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο. Η επαναλαμβανόμενη αναφορά στο λοφίο της περικεφαλαίας του, το οποίο είναι τριπλό με φτερά στρουθοκαμήλου και άρα υπερμέγεθες, τονίζει το εξαιρετικό της κατασκευής του. Ενδιαφέρον είναι πως και στην κωμωδία αυτήν όπως και στον καβιρικό σκύφο το κράνος αποτελεί το αντικείμενο που δημιουργεί το χιούμορ.[1525] Αν ως ελκόμενος στην παράσταση εκληφθεί ο Ηρακλής, τότε εικονίζεται ως δειλός, που αποχωρεί από τη μάχη και ο ταυρόκερος άνδρας, μάλλον ο Αχελώος, επιχειρεί να

[1523] Csapo 2010, 15-17 εικ. 1.8. Χαροκόπος 2016, 181-182 (200). BAPD 206338. Για ένα παρωδιακό αττικό μελανόμορφο έργο βλ. Steinhart 2004, 125 εικ. 30. BAPD 6150. Το μοτίβο απαντά και στη «φλυακογραφία» σε δύο ποσειδωνικούς ερυθρόμορφους κωδωνόσχημους κρατήρες του β΄ μισού του 4ου αι. π.Χ βλ. Bieber 1961, 141 εικ. 517. Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. IV, 31 και IV, 17. Taplin 1994, 42 αρ. κατ. 16.16, Csapo 2010, 62-63 εικ. 2.5.

[1524] Konstantakos 2016. Κεραμάρη 2019, 132-155.

[1525] Θουκ. *Ιστ*. 4.75. Αριστ. *Ἀχαρν*. 567, 575, 584–589, 965–967, 1074, 1103–1111, 1182. Τα χαρακτηριστικά του καυχησιάρη στρατιώτη έχουν εντοπιστεί και σε έργα του Αρχίλοχου και στην κωμωδία του Επίχαρμου *Οδυσσεὺς αυτομόλος*. Konstantakos 2016. Κεραμάρη 2019, 133-134. Τη σχέση του εικονιζόμενου στο καβιρικό αγγείο Ηρακλή με τον καυχησιάρη στρατιώτη τεκμηριώνει το ότι ο Λάμαχος θεωρείται πως απεικονίζεται στους *Ἀχαρνῆς* του Αριστοφάνη ως ο *Ηρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος*. Konstantakos 2012, 158

τον τραβήξει, ώστε αυτή να ξεκινήσει. Ακόμα και αν ισχύει το αντίθετο, αν ο Ηρακλής τον έχει αρπάξει, εικονίζεται και πάλι ως φυγόπονος, αφού προτιμά το γλεντοκόπι από τη μάχη. Το κράνος με το εντυπωσιακό λοφίο σε συνάρτηση με την πιθανή φυγή ή τον χορό του σε άλλες περιπτώσεις αρειμάνιου Ηρακλή αναφέρεται στον κωμικό χαρακτήρα του καυχησιάρη στρατιώτη. Ως τέτοιος πιστεύεται πως απεικονιζόταν ο Βοιωτός ήρωας στην κωμωδία *Βουσίρις* του Έφιππου.[1526]

Με κοστούμια και μάσκες απεικονίζει κάποιες από τις μορφές του το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου. Στους καβιρικούς σκύφους της Χαϊδελβέργης, του Τίμπινγκεν και 545 του ΕΑΜ, χορεύουν ταυροκέφαλοι και αιγοκέφαλους με ανθρώπινα σώματα, οι οποίοι αναπαριστούν πιθανότατα μασκαρεμένους κωμαστές **(Η51, Η50, Η54 εικ. 17, 19, 21)**.[1527] Το κοντό περίζωμα αποδοσμένο με εγχάραξη, που φορά ο αιγοκέφαλος του σκύφου του Τίμπινγκεν, συνηγορεί υπέρ της άποψης. Ένα τέτοιο αλλά ζωγραφισμένο με εγχάρακτες λεπτομέρειες φορά και ένας κωμαστής στον σκύφο του Ερμιτάζ **(Η53 εικ. 22)**, στον οποίο σημαντικό ρόλο παίζει ο αυλητής ως τραγοπόδης Πάνας, που στέκεται στη μία άκρη της παράστασης, όπως σε άλλες προδραματικών δρωμένων.[1528] Είναι κοστούμι συνδεδεμένο με το σατυρικό δράμα, αλλά, όπως έδειξε ο Lissarrague, δεν πρέπει να ταυτίζεται άκριτα με αυτό. Το ίδιο ισχύει πιθανότατα και για τον μαλλωτό χιτώνα.[1529] Με τέτοιους είναι ενδεδυμένοι και οι κωμαστές του μελανόμορφου κανθάρου του Λούβρου, που βρέθηκε στο Καβίριο, όπως συνάγεται από τις εγχαράξεις στα χέρια, την κοιλιά και τα πόδια τους **(Α28 εικ. 259)**. Ο συγχρονισμένος με όμοιες κινήσεις χορός υπό τους ήχους της μουσικής του αυλητή που κατέχει το δεξί άκρο της παράστασης επιβεβαιώνει πως πρόκειται για κάποιο προδραματικό δρώμενο.[1530] Στην α' όψη του καβιρικού σκύφου 10465 του ΕΑΜ του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου ο καθισμένος σε βράχο σάτυρος που παίζει διπλό αυλό φορά μαλλωτό χιτώνα σε εικονογραφικό πλαίσιο μη θεατρικό **(Η71 εικ. 275)**. Δίπλα του εικονίζονται ένας ιθυφαλλικός σάτυρος, που κρατά κάνθαρο στο ένα το χέρι και θύρσο στο άλλο, μια ορχούμενη μαινάδα με τον θύρσο της ανά χείρας και ένας σκύλος. Ο μαλλωτός χιτώνας εδώ σε συνδυασμό με το παίξιμο του αυλού, ίσως, λειτουργεί όπως το θεατρικό κράνος σε μη θεατρικές αττικές παραστάσεις, υπογραμμίζοντας τη σχέση του σατύρου με το σατυρικό δράμα.

[1526] Κεραμάρη 2019, 139.

[1527] Daumas 1998, 25. Mitchell 2009, 256.

[1528] Η παράσταση ανακαλεί την μελανόμορφη του πώματος της κύλικας 3366 του Βερολίνου στην οποία ο αυλητής διακρίνεται από τους άλλους κωμαστές λόγω της έλλειψης γενειάδας αλλά και από τον μακρύ με περίτεχνα μοτίβα χιτώνα που φορά **(Α7 εικ. 28)**. Στον σκύφο του Ερμιτάζ διακρίνεται από το ότι είναι ο τραγόμορφος Πάνας, ενώ οι άλλοι είναι απλοί κωμαστές. Και στις δύο περιπτώσεις μέρος του κώμου είναι και ένας νάνος. Για παραστάσεις προ-δραματικών δρωμένων Brijder 1986. Η μελανόμορφη του πώματος της προαναφερθείσας κύλικας έχει επίσης θεωρηθεί θεατρική. Bielefeld 1954, 27-35. Brijder 1986, 76 εικ. 9. Hedreen 1992, 126, 127 πίν. 41. Για την άποψη πως εμπεριέχει υπαινικτικά θεατρικά στοιχεία: Isler-Kerényi 2007, 38 εικ. 26.

[1529] Lissarrague 1990, 230-231. Για το περίζωμα και τον μαλλωτό χιτώνα στο σατυρικό δράμα: Hedreen 1992, 107-112.

[1530] Για τις συγχρονισμένες κινήσεις σε προδραματικές ή θεατρικές απεικονίσεις Brijder 1986. Κεφαλίδου 2008, 670, 674-677. Στο σατυρικό δράμα: Hedreen 1992, 112-114. Τους μαλλωτούς χιτώνες των ανατολίζοντων κωμαστών του κανθάρου του Λούβρου είδε ως στοιχείο σατυρικού δράματος η Ghiron-Bistagne 1976, 267 εικ. 118-119. Η Isler-Kerényi 2007, 39 σημ. 89 θεώρησε πως λόγω της απεικόνισης τους με μαλλωτό χιτώνα νοούνται ως μεταμορφούμενοι σε σατύρους.

Δυσδιάκριτη είναι η θεατρικότητα στον καβιρικό σκύφο ALg 18 του Kassel έργο του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Η30 εικ. 63, 164)**. Στη μία όψη, η διττή απεικόνιση του ίδιου ζευγαριού Μενελάου και Ελένης, σε διαφορετικές μυθικές στιγμές και του ίδιου λατρευτικού αγάλματος, του παλλαδίου, σε κάθε άκρη συνιστά μια παρωδιακή επανάληψη με θεατρικές συνυποδηλώσεις.[1531] Προς αυτήν την κατεύθυνση συντείνει και η γελοία απόδοση του καταπύγονα και ιθυφαλλικού Μενελάου, που αναφέρεται σε προγενέστερη θεατρική μορφή της βοιωτικής παράδοσης, τον ενδεδυμένο με μαλλωτό χιτώνα Σάμωνα. Σαν αρχαϊκός κώμος συνοδεία μουσικής, υπαγόμενος σε ένα προδραματικό δρώμενο, αποτελούμενος από τρεις κωμαστές και μία αυλητρίδα, μοιάζουν οι αλυσοδεμένοι και ο δαδοφόρος της πίσω όψης του. Παρουσιάζουν για αυτό μια άλλη εκδοχή υφέρπουσας θεατρικότητας, που ταιριάζει απόλυτα με το ίδιο κυρίαρχο πνεύμα της πρώτης.[1532] Διττή αλλά σχεδόν ομοιότυπη απεικόνιση των μορφών ως απομεινάρι, αναφορά ή παράλλαξη ενός θεατρικού χορού χάριν παρωδίας μεταφερόμενου σε έργο αγγειογραφίας, απουσία μασκών και κοστούμιων, υπάρχει στον κρατηρίσκο 01.8070 της Βοστώνης του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(Η87 εικ. 203)**. Και εδώ ο ζωγράφος εικονίζει δύο ζευγάρια, τη Μέδουσα με τον Ποσειδώνα και την Αθηνά με τον Περσέα, τοποθετώντας τα, όμως, σε διαφορετικές όψεις το καθένα. Ο πρώτος από το δεύτερο ζευγάρι, ο Περσέας, γυρνάει το κεφάλι προς τα πίσω, όπως η δεύτερη γυναικεία μορφή του σκύφου του Kassel. Η διττή απεικόνιση των ζευγαριών του αγγείου της Βοστώνης και η μεταξύ τους εξομοίωση, Μέδουσα-Αθηνά, Ποσειδώνας-Περσέας, ενισχύει την άποψη πως στον σκύφο του Kassel εικονίζεται δύο φορές το ίδιο ζευγάρι, Ελένη-Μενέλαος.

Παρόμοια περίπτωση αποτελεί και η μία όψη της φιλοτεχνημένης σε καβιρικό εργαστήριο ερυθρόμορφης κύλικας-σκύφου του ΕΑΜ **(Ε7 εικ. 201)**, στην οποία εικονίζεται ο φόνος του Άργου. Από παλαιότερους ερευνητές έχει συνδεθεί εξαιτίας της παράταιρης ενσωμάτωσης του σατύρου και του βοσκού-αυλητή στην εικόνα με το σατυρικό δράμα του Σοφοκλή *Ίναχος*. Σε αυτό, όπως σημειώθηκε, γίνεται αναφορά στον δια της μουσικής υπνωτισμό του Άργου από τον Ερμή με αυλό. Έχει, επίσης, προταθεί, πως μπορεί να είναι εμπνευσμένη από κάποια παράσταση παντομίμας. Ενδιαφέρον είναι, πάντως, πως ορισμένοι φιλόλογοι θεωρούν πως στο σατυρικό δράμα του Σοφοκλή θα υπήρχε σκηνή παντομίμας. Και οι δύο όψεις του αγγείου φαίνεται, ωστόσο, να είναι εμπνευσμένες από τον διθύραμβο. Η ύπνωση και ο φόνος του Άργου συνυπάρχουν και στον 5ο διθύραμβο του Βακχυλίδη (ωδή 19). Αυτό το χορικό άσμα σχετίζεται γενικά με τον κόσμο του Διονύσου ως πρωτομορφή θεατρικής εκδήλωσης, αφού αποτελεί σύμφωνα με τον Αριστοτέλη τον πρόδρομο της τραγωδίας. Θεωρείται, επιπλέον, συγγενικό του σατυρικού δράματος λόγω των κοινών αγροτικών και σχετικών με την οινοποσία καταβολών τους. Η λέξη διθύραμβος κατά τον Πλάτωνα αντιπροσωπεύει τη διττή γέννηση του Διονύσου.

[1531] Για τη διττή απεικόνιση ως θεατρικό στοιχείο βλ παραπάνω σημ. 1073.

[1532] Για τη θεατρικότητα αυτής της όψης είχε κάνει λόγο και η Thompson 2008, 313. Χωρίς θεατρικά γνωρίσματα αλλά σε παρεμφερείς στάσεις χεριών εναλλάξ (από αριστερά: η πρώτη με την τρίτη και η δεύτερη με την τέταρτη) εικονίζονται οι τέσσερεις μορφές της α’ όψης του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης του ίδιου εργαστηρίου **(Η10 εικ. 93β)**.

Σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή, προκύπτει από τη διπλή θύρα της σπηλιάς της Νύσας, μέσα στην οποία ανατράφηκε από τις Νύμφες, θέμα το οποίο εικονίζεται στη μία όψη της κύλικας-σκύφου. Στα πρώτα του στάδια ο διθύραμβος εικάζεται πως θα παρουσίαζε μέσω της μίμησης το δίπολο μεταξύ ζωής και θανάτου (το οποίο υπάρχει και στις παραστάσεις του αγγείου) για αυτό θεωρείται στενά συνδεδεμένος με τα διονυσιακά μυστήρια.[1533] Η πρωτότυπη και αλλιώς δυσερμήνευτη πλαισίωση του φόνου του Άργου με διονυσιακά θέματα αποτελεί ακόμα μία αναφορά της καβιρικής τέχνης σε προδραματικά ή χορομιμικά δρώμενα.

Η καβαλαρία της παράστασης του καβιρικού σκύφου 424 του ΕΑΜ **(Η2)** αποτελεί σχήμα που εφαρμόζεται σχεδόν αποκλειστικά σε σατύρους στην ελληνική αγγειογραφία και αυτό οφείλεται πιθανότατα στη σχέση των σατύρων και του Βησά, αφού με αυτόν τον τρόπο εικονιζόταν σε αιγυπτιακά τέχνεργα ο τελευταίος.[1534] Το συγγενέστατο παράδειγμα του απουλικού χου ιδιωτικής συλλογής έχει ήδη εξεταστεί **(εικ. 183)**. Απαντάται, όμως, και στη βοιωτική ειδωλοπλαστική του β΄ μισού του 4ου αι. π.Χ Ένας παπποσιληνός ή ένας ηθοποιός σατυρικού δράματος σύμφωνα με τον Schürmann, φέρει στους ώμους του έναν μικρό Έρωτα κρατώντας στο αριστερό του χέρι μια κίστη τυλιγμένη σε ιματίδιο **(ΙΓ40 εικ. 276)**.[1535] Η καβαλαρία στον διονυσιακό κόσμο μεταξύ σατύρων και νυμφών εμφανίζεται στη μελανόμορφη αγγειογραφία του τελευταίου τετάρτου του 6ου αι. π.Χ, όπου ως μοτίβο απεικονίζεται επαναλαμβανόμενα στην ίδια παράσταση με τρόπο ομοιωματικό, γεγονός που έκανε τον Hedreen να υποθέσει πως πρόκειται για θεατρικό στοιχείο σατυρικού δράματος.[1536] Κατά τη μεταφύτευσή του στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία της Κάτω Ιταλίας μεταφέρθηκε και ο θεατρικός χαρακτήρας του.[1537] Εκτός από αυτό το σχήμα, στον καβιρικό σκύφο 424 του ΕΑΜ εικονίζεται και ένας άνδρας με ιμάτιο στη δεξιά άκρη της παράστασης. Ο τρόπος εγχάραξης της κοιλιάς του, που δίνει την εντύπωση πως είναι όχι απλώς φουσκωμένη αλλά πρόσθετη. Ανακαλεί τις κοιλιές πήλινων ειδωλίων ηθοποιών.

Εκτός από τον καρναβαλικό χαρακτήρα και τη θεατρικότητα, το ίδιο το θεματολόγιο της καβιρικής αγγειογραφίας παραπέμπει σε μοτίβα της Παλαιάς κυρίως αλλά και της Μέσης Κωμωδίας. Ο αγώνας, υπό τη μορφή των αθλημάτων στα αγγεία, του λόγου στην κωμωδία,[1538] το γκροτέσκο, τα ουτοπικά/παραμυθικά στοιχεία, η

[1533] Για την παράσταση και το σατυρικό δράμα: Brommer 1959, 22-23. Yalouris 1986, 14, όπου και για τη σχετική με την παντομίμα άποψη. Αβρονιδάκη 2007, 125 σημ. 799 για περισσότερη βιβλιογραφία. Για τον *Ίναχο* και τη σκηνή παντομίμας: Weiss 2018, 143. Για τον διθύραμβο: Πλατ. *Νόμ.* 3.750b. Αριστ. *Ποιητ.* 1449a. Pickard-Cambridge 1962, 1-59. Για το σατυρικό δράμα και τον διθύραμβο: Griffith 2013. Θραύσμα αττικού κρατήρα με μορφή σατύρου, που παίζει βάρβιτο, με το όνομα Διθύραμβος: Lissarrague 2013, 49 εικ. 24. BAPD 213710. Για τον διθύραμβο και τα μυστήρια: Lavecchia 2013.

[1534]Από την τρίτη ενδιάμεση αιγυπτιακή περίοδο ο Βησά είναι η φερόμενη στους ώμους μορφή. Ένα τέτοιο χάλκινο ειδώλιο βρέθηκε στη Σάμο. Dasen 1993, 73-74 πίν. 7.1-2.

[1535] Schürmann 1989, 45 αρ. κατ. 98.

[1536] Hedreen 1992, 140-143.

[1537] Schauenburg, K. 1976. "Zwei Amphoren in deutschem Privatbesitz.", *ArchAnz* 1976, 219 εικ. 9-11. Με μαλλωτούς χιτώνες και στο πλαίσιο σατυρικού δράματος δύο σάτυροι εικονίζονται καβάλα ο ένας στον άλλο ή σε παρεμφερή στάση να χορεύουν στο μετάλλιο της αττικής ερυθρόμορφης κύλικας που βρέθηκε στο Λειβήθριο άντρο της Βοιωτίας **(Ζ1)**.

[1538] Πρβλ. τις ερμηνείες του Taplin 1987 και του Τιβέριου 2010 για τον κρατήρα «του Μαλιμπού».

διακωμώδηση μύθων (*mythological burlesque*), κωμικοί χαρακτήρες (γριά πότισα, ο αγροίκος κ.ά) ακόμα και ο γάμος, ο οποίος αποτελεί την τελευταία σκηνή κάποιων κωμωδιών του Αριστοφάνη (*Όρνιθες*, *Ειρήνη*), προσφέροντας το παραμυθένιο ευτυχές τέλος, και εικονίζεται στον προαναφερθέντα καβιρικό σκύφο 424 του ΕΑΜ με θεατρικά σχήματα, οδηγούν στο συμπέρασμα πως στο Καβίριο λάμβαναν χώρα κάποιου είδους θεατρικά κωμικά δρώμενα.[1539]

V.2. Στα ειδώλια του Καβιρίου

Αμφίβολο, αν τα γκροτέσκα ειδώλια του Καβιρίου αποτελούν μια ενιαία κατηγορία με εκείνα των ηθοποιών, θεώρησε ο Schmaltz, για αυτό τα εξέτασε όλα μαζί σε ένα κεφάλαιο. Η απουσία κοστουμιών και μασκών τον έκανε να τα ταυτίσει με καρικατούρες, οι οποίες, σύμφωνα με τον ίδιο, ενδέχεται να είναι επηρεασμένες από θεατρικά δρώμενα, συνιστώντας προδρόμους των μετέπειτα τύπων των ηθοποιών. Ίδιοι τύποι με αυτούς που βρέθηκαν στο Καβίριο ειδωλίων θεωρήθηκαν ηθοποιοί της Παλαιάς και Μέσης Κωμωδίας από τον Hamdorf.[1540] Ως προσωποποιήσεις της μωρίας ερμηνεύτηκαν από τον Himmelmann, ο οποίος ανέλυσε τα γελοία χαρακτηριστικά τους βάσει της θεωρίας του Αριστοτέλη για τη φυσιογνωμία.[1541] Ανατεθειμένα στο θηβαϊκό ιερό, όπου ο Παις λατρευόταν ως μια κύρια θεότητα, εντάχθηκαν στον κόσμο του παραμυθιού, αποσυσχετιζόμενα από το θέατρο.

Όπως και οι παραστάσεις των καβιρικών αγγείων, έτσι και τα δύσμορφα ειδώλια διαθέτουν όχι μόνο θεατρικά αλλά και παραμυθικά στοιχεία, που ανήκουν στον κόσμο του καρναβαλιού, όπου η μεταμφίεση και η ουτοπία συνυφαίνονται. Η εκπόρευση των χαρακτηριστικών του προσώπου των πήλινων ειδωλίων των ιματιοφόρων με το αυστηρό μετωπικό πρόσωπο από απεικονίσεις της Γοργούς και η ομοιότητα με τα αρχαϊκά πήλινα προσωπεία της Τίρυνθας, που επίσης ταυτίζονται με το ίδιο μυθικό θηλυκό τέρας, υποδηλώνουν ότι τα ειδώλια μπορεί να εικονίζουν μεταμφιεσμένους και να αντικατοπτρίζουν κατά συνέπεια καρναβαλικές τελετές. Το μασκάρεμα θα αναφερόταν σε δαίμονες των λαϊκών παραδόσεων και των παραμυθιών, όπως είναι η Γοργώ.[1542] Παρ'ότι είναι τα μόνα βλοσυρά στην όψη, θα προέφεραν ψυχαγωγία, όπως είναι φανερό από την παράσταση του αττικού ερυθρόμορφου κιονωτού κρατήρα του Ζ. του Συρίσκου, η οποία έχει μάλιστα θεωρηθεί θεατρική **(εικ. 205-207)**. Στο πήλινο σύνταγμα της Κοπεγχάγης ένας τέτοιος ιματιοφόρος εικονίζεται δίπλα σε ιθυφαλλικό Πάνα, ο οποίος έχει μάλλον ανθρώπινα πόδια, θυμίζοντας τους μασκοφορεμένους των καβιρικών παραστάσεων

[1539] Για το μυθολογικό μπουρλέσκο στην αρχαία κωμωδία: Konstantakos 2014β. Μερικά από τα παραπάνω στοιχεία της κωμωδίας στο πλαίσιο της καρναβαλικής θεωρίας του Μπαχτίν: Von Möllendorff 1995, ιδιαίτερα 197. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο γάμος του Τρυγαίου με την Οπώρα στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη έχει θεωρηθεί πως αναπαράγει χιουμοριστικά ιερό γάμο του Δία με την Ήρα ή του Διονύσου και της βασίλιννας κατά τα Ανθεστήρια. Κεραμάρη 2019, 396. Όπως και στον σκύφο 424 του ΕΑΜ, οι θνητοί ίσως παρωδούν κάποιον θεϊκό γάμο.

[1540] Hamdorf I 2014, 234 D236 **(ΙΓ60)**, D 237 βλ. **(ΙΓ6)**.

[1541] ΚΗ V, 114, 122-123. Himmelmann 1994, 101-103.

[1542] Για τη Γοργώ ως δαίμονα των παραμυθιών: Buxton 2002 (1994), 42.

των σκύφων του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου **(ΙΓ16 εικ. 277)**.[1543] Το οξύληκτο σκουφί, που φορούν τα ειδώλια της Σίνδου του 460-450 π.Χ, τα αρχαιότερα δηλαδή αυτού του τύπου, δηλώνει πως νοούνται ως διασκεδαστές **(ΙΓ15 εικ. 260)**. Το ίδιο πρέπει να θεωρηθεί και για τα χαμογελαστά ειδώλια νάνων με γερμένο το χαμογελαστό κεφάλι, που είναι με έναν διαφορετικό τρόπο από τα προηγούμενα ιματιοφόροι και φορούν, επίσης, σκουφί **(ΙΓ11, ΙΓ60 εικ. 119)**. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν και το ειδώλιο από τη Δόμβραινα και αυτό της Βουδαπέστης **(ΙΓ12, ΙΓ39 εικ. 118, 120)**, που παρότι δεν βρέθηκαν στο Καβίριο, ο κοινός τύπος με τα προαναφερθέντα είναι εμφανής. Αν φορούν προσωπεία, τότε αυτά θα ήταν σαν εκείνα της Τίρυνθας και του ερυθρόμορφου κρατήρα «του Μαλιμπού» με τους πετεινόμορφους αντιμαχόμενους, που κάλυπταν όλο το κρανίο.

Η άλλη κατηγορία δύσμορφων ειδωλίων είναι εκείνη των κιθαρωδών, η οποία δεν έχει βρεθεί αλλού εκτός της Βοιωτίας **(ΙΓ1-ΙΓ8 εικ. 105β-110, 278)**. Η δορά και η κιθάρα τους παραπέμπει σε αντίστοιχες απεικονίσεις σατύρων, που έχουν σχετιστεί με το θέατρο ή το σατυρικό δράμα.[1544] Ως ηθοποιό της Παλαιάς Κωμωδίας ερμήνευσε βοιωτικό τέτοιου τύπου ειδώλιο **(ΙΓ6)** ο Hamdorf.[1545] Τα στρογγυλά μεγάλα αυτιά κάποιων **(ΙΓ8, ΙΓ4 εικ. 107, 278)** απαντώνται στην ελληνική τέχνη και σε πλαστικό αγγείο του ύστερου 4ου αι. π.Χ που εικονίζει σάτυρο, ο οποίος ερμηνεύθηκε ως ηθοποιός.[1546] Παραπέμπουν, ωστόσο, και σε μορφές αλλόκοτων ανθρώπων θαυμαστών, μακρινών τόπων, όπως περιγράφονται από τον Σκύλακα τον Καρυανδέα ως κάτοικοι της Ινδίας και τον Κτησία στο έργο του τον 5ο αι. π.Χ *Ινδικά*.[1547] Οι *ὠτόλικνοι* είχαν τεράστια αυτιά σαν λίκνο (κούνια), τα οποία δρούσαν ως σκιάδια. Οι μορφές μοιάζουν με ειδώλια του Βησά αλλά λειτουργούν ως παρωδία των νεών φυσιοκρατικών κιθαρωδών, έχουν στοιχεία που μπορούν να θεωρηθούν και θεατρικά, αλλά συγγενεύουν και με θρυλικούς, εξωτικούς, τερατώδεις ανθρώπους της Ανατολής. Χρήσιμο είναι να αναφερθεί πως ένας εκ των ελληνιστικών τύπων των πήλινων ειδωλίων της «Βαυβούς», που έχουν βρεθεί μόνο μέσα στο ιερό της Δήμητρας και της Κόρης στην Πριήνη και χαρακτηρίζονται ως θηλυκοί δαίμονες, κράτα κιθάρα **(εικ. 279)**.[1548] Τα εν λόγω ειδώλια θυμίζουν τους *ἀκέφαλους* με τα μάτια στο θώρακα που διαβιούσαν σε μέρη των γεωργών της Λιβύης, που περιγράφει μεταξύ των αγρίων και θηριόμορφων ο Ηρόδοτος. Η παράδοσή τους έχει μακρά πορεία, φθάνοντας μέχρι τον Μεσαίωνα με τους Ρωμαίους συγγραφείς να τους τοποθετούν στην Αφρική -ιδίως στην Αιθιοπία- και να τους αποκαλούν *Βλέμμυες* ή *Στερνόφθαλμους*.[1549] Ο τύπος δεν αποκλείεται να υιοθετήθηκε για την απεικόνιση της

[1543] Ο Breitenstein 1941, 38 αρ. κατ. 322 τον αποκαλεί αρσενικό αιγοκέφαλο, ενώ χαρακτηρίζει τον φαλακρό ιματιοφόρο ηθοποιό.
[1544] Hedreen 1992, 113-114 πίν. 31 και 37. Lissarrague 2013, 158-159 εικ. 131-132. Hermary 2018, 36 πίν. 8.1. Σάτυρος με μαλλωτό χιτώνα και δορά δεμένη στον λαιμό, που κρατά τύμπανο αντί για κιθάρα, εικονίζεται στη μία όψη ενός ερυθρόμορφου κρατήρα του 4ου αι. π.Χ, που βρέθηκε στη Θήβα. Για αυτόν: Αραβαντινός 2010, 386.
[1545] Hamdorf I 2014, 234 D 237.
[1546] Βλ. παραπάνω σημ. 407. Με μεγάλα αυτιά αποδίδεται και το πήλινο ειδώλιο **(ΙΓ48),** που βρέθηκε στο Καβίριο. Σώζεται μόνο το δύσμορφο κεφάλι του, το οποίο φέρει πίλο.
[1547] Για τον Σκύλακα: Garland 2016, 50. Πλιν. *Φυσ. Ιστ.* 7.11. Anderson 2019, 44.
[1548] Rumscheid 2006, 431 αρ. κατ. 74 πίν. 30.5-6.
[1549] Ηροδ. *Ιστ.* 4.191.2-4. Στραβ. *Γεωγρ.* 7.3.6, παραπέμποντας στον Αισχύλο. Πλιν. *Φυσ. Ιστ.* 5.8.1-2.

Βαυβούς, εξυπηρετώντας τον επιθυμητό τονισμό του αιδοίου, την ανατολική καταγωγή της ή και τον δαιμονικό της χαρακτήρα.

V.3. Τι εικονίζουν τα καβιρικά αγγεία;

Η θεατρική πολλές φορές γελοιογραφία των καβιρικών μορφών, η οποία δίνει την εντύπωση μασκαρέματος χωρίς να πρόκειται για συμβατικά εικονιζόμενο θέατρο, αναφέρεται πιθανότατα σε δρώμενα φαρσικού και χορομιμικού χαρακτήρα, που λάμβαναν χώρα στο ιερό, ή και στην προφορική τοπική παράδοση.[1550]

Σύμφωνα με τον ιδρυτικό μύθο του ιερού της Θήβας, που παραδίδει ο Παυσανίας (9.25.5-6), οι πρώτοι κάτοικοί του ονομάζονταν Κάβιροι. Δύο από αυτούς ήταν ο Προμηθέας και ο Αιτναίος, που υποδηλώνονται ως οργανωτές της καβιρικής μυστηριακής λατρείας. Η πηγή παρά την ύστερη χρονολόγησή της πρέπει να έχει αρχαία βάση. Ο Αιτναίος συνδέεται με τον Ήφαιστο, που είχε το μεταλλουργικό του εργαστήριο στην Αίτνα στο έργο του Αισχύλου *Προμηθεὺς Δεσμώτης* (στιχ. 365-366). Πρόκειται για τη μοναδική θεατρική εμφάνιση του Ηφαίστου στην αρχαία γραμματεία. Σε αυτή συνυπάρχει με τον Προμηθέα. Το έργο (και τα άλλα δύο, *Προμηθεύς Λυόμενος* και *Προμηθεύς Πυρφόρος*. που μάλλον θα συναποτελούσαν μια τριλογία) είναι γεμάτο μεταλλουργικές συνυποδηλώσεις, ενώ ο Προμηθέας αναφέρεται ως ο ευρετής της μεταλλουργίας (στιχ. 500-506). Αξιοσημείωτο είναι πως ο τόπος κλοπής της φωτιάς θεωρείται πως θα ήταν το εργαστήριο μεταλλουργίας του Ηφαίστου στη Λήμνο, συνδεόμενος για αυτό με το ιερό του θεού με τους γιους του και δαίμονες Καβείρους. Επομένως, και οι Κάβιροι της Θήβας φαίνεται να σχετίζονται με τη μεταλλουργία. Στο τέλος του 5ο αι. π.Χ χρονολογείται, όπως προαναφέρθηκε, αττικός χους με τον Προμηθέα (μορφή με επιγραφή) ως ιερουργό σε διονυσιακή τελετουργία στο πλαίσιο των αττικών Ανθεστηρίων πιθανότατα. Η εορτή, όπως δείχθηκε στο κεφ. ΙΙΙ.1, πρέπει να είχε παρόμοια χαρακτηριστικά με εκείνη του Καβιρίου. Ο Kubera/Kabera ήταν σανσκριτικός θεός, επικεφαλής δαιμόνων. Το όνομά του σημαίνει κακοσχηματισμένος. Ο Ηρόδοτος (3.37.1-3) τον 5ο αι. π.Χ είδε τους Καβείρους, γιους του Ηφαίστου, στη Μέμφιδα ως αστείους πυγμαίους. Στην *Ειρήνη* (781-795), στις *Νεφέλες* (1260-1261) και στους *Σφήκες* (1500-1537) του Αριστοφάνη οι γιοι του ποιητή Καρκίνου είναι νάνοι, χορευτές, μηχανοδίφες, δηλαδή πανούργοι, και δαίμονες.[1551]

Από τα παραπάνω προκύπτει πως οι πυγμαίοι του εργαστήριου του Ζ. του Καβίρου και εκείνου του Ζ. των Μυστών πρέπει να εικονίζουν τους Καβίρους,[1552]

[1550] Οι φλύακες συμπεριλαμβάνονται μεταξύ των μίμων από τον Αθήναιο (14.15) και εγγράφονται, όπως προαναφέρθηκε, στη λατρεία του Διονύσου. Δεν αποκλείεται επαγγελματίες ηθοποιοί να συμμετείχαν στην ετήσια κατά τα φαινόμενα εορτή του Καβιρίου, όπως είχε υποστηρίξει κάποτε η Bieber. Βλ. παραπάνω σελ. 12. Για επαγγελματίες διασκεδαστές της ελληνιστικής περιόδου που συμμετείχαν σε θρησκευτικές τελετές: Tsitsiridis 2015, ιδιαίτερα 220-223.

[1551] Για τον Αιτναίο και τον Ήφαιστο σημ. 477. Για το έργο του Αισχύλου και τη σχέση με τη μεταλλουργία: Bakola 2019. Για τον χου: παραπάνω σημ. 908. Για τον Kubera/Kabera παραπάνω κεφ. 1.7.2.

[1552] Πολλοί ερευνητές ταύτισαν τις καβιρικές μορφές με τους Καβίρους: Hemberg 1950, 195-196, 202. Dasen 1993, 170, 195. Schachter 2003, 130–131. Blakely 2006, 42–45. Jaccottet 2012. Steiner 2021,

τους πρώτους κατοίκους της ευρύτερης περιοχής του ιερού. Θα νοούνταν ως νεκροί πρόγονοι, δαίμονες όχι κακόβουλοι, αλλά προστατευτικοί, ιδιαίτερα των παίδων. Με τελετές προς τιμήν των νεκρών σχετίζεται το μοτίβο των μυκηναϊκών χρόνων της όρθιας μορφής, που κρατά κύλικα, επανεμφανιζόμενη στον καβιρικό σκύφο Ι866 της Βόννης **(Η37 εικ. 36)**.[1553] Με το προσωπείο ίδιας εποχής που βρέθηκε σε μεταλλουργικό εργαστήριο μοιάζουν οι μετωπικές μορφές του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(εικ. 35)**. Η απεικόνιση ως πυγμαίου του Πρατόλαου, του *πρώτου του λαού*, δίπλα στις δύο λατρευόμενες θεότητες Κάβιρο και Παίδα στον καβιρικό σκύφο 10426 του ΕΑΜ συνηγορεί υπέρ της άποψης **(Η3 εικ. 125)**. Το δυσεύρετο στο τέλος του 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ σχήμα του υβριδικού κρατηρίσκου της Βοστώνης (λουτήριο) θεωρείται από ορισμένους ερευνητές συναφές με την ηρωολατρεία και την προγονολατρεία **(Η87 εικ. 203)**, ενώ το θέμα της παράστασης παραπέμπει σε εφηβικές τελετές.[1554] Ο εν πολλοίς περιορισμός αυτού του τύπου της γελοιογραφίας εντός του ιερού συνιστά πιθανότατα δείκτη της εξάρτησής της από τον αιτιολογικό μύθο ίδρυσης του ιερού και τους Καβίρους. Η σχέση των μορφών με τον Βησά, αρωγό θεότητα των παιδιών, οι καταβολές τους από την αρχαιότερη της κλασικής περιόδου παράδοσης και ο καρναβαλικός χαρακτήρας της εορτής, όπως διαγράφεται από την εικονιστική τέχνη του ιερού, υποδηλώνουν πως οι Κάβιροι εκλαμβάνονταν ως πρόγονοι προστατευτικοί, η επάνοδος των οποίων σήμανε τον ταιριαστό με τη φύση των διαβατήριων τελετών των εφήβων ανεστραμμένο κόσμο.[1555] Οι ευεργετικοί

---

69. Για την αντίθετη άποψη: Schmidt 2022, 364-365, η οποία στηρίχθηκε στη χωρίς παραμόρφωση απεικόνιση του Καβίρου/Διονύσου και του Παίδα. Η συνύπαρξη τους, όμως, με τις γελοιογραφικές μορφές πρέπει να θεωρηθεί μια σύζευξη ή συγχώνευση προελληνικών πεποιθήσεων και της αρχαίας ελληνικής λατρείας. Αυτό φαίνεται από το ότι ο Κάβιρος/Διόνυσος δεν γελοιογραφείται ποτέ. Ο Διόνυσος μετατρέπεται σε Κάβιρο, φορώντας μάλιστα την ταινία των μυημένων, αλλά διατηρώντας τα ιδεαλιστικά ελληνικά χαρακτηριστικά του. Στο σώμα των μυημένων εντάσσεται και ο Πάνας στον χαμένο σκύφο του Βερολίνου. Το ζήτημα ανέλυσε ενδελεχώς ο Schachter βλ. παραπάνω (ενσωμάτωση). Η φυσιοκρατική απεικόνιση και της Κράτειας, παρότι είναι σύζυγος του Μίτου, οφείλεται στη χρήση αναλογίας, τρεις μορφές δύσμορφες/τρεις μορφές φυσιοκρατικές, στη συγκεκριμένη παράσταση από μέρους του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Η συμμετρική αυτή παρώδηση έχει εφαρμοστεί και στη β' όψη του σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40 εικ. 190)**. Ενδέχεται, βέβαια, το παράταιρο ζευγάρι να συμβολίζει την ένωση των δύο κόσμων, από την οποία προκύπτει ένας άλλος παίδας με χαρακτηριστικά πυγμαίου, όπως οι μυούμενοι έφηβοι, που ήταν «αγροίκοι» αλλά και η νέα «σπορά». Η μη γελοιογράφηση της συζύγου εξάρει και την καίρια για το Καβίριο σχέση πατέρα-υιού.

1553 Άξιο σημείωσης είναι πως το θέμα του «*ἐγείροντος πρόποσιν*» αποσπασματικά σωζόμενο απαντάται και στις Αμύκλες της Σπάρτης, συνδεόμενο με χθόνιες τελετουργίες, οι οποίες θεωρείται πως συνεχίστηκαν κατά την εποχή του Σιδήρου, προς τιμήν του πρόωρα αποθανόντος ήρωα Υακίνθου. Στα *Υακίνθια* διενεργούνταν διαβατήριες τελετές στις οποίες συμμετείχαν νέοι και νέες. Vlachou 2017, 20-25. Για τα Υακίνθια και τους εφήβους βλ. Brelich 1969, 141-148 κ.ε σποραδικά. Jeanmaire 1975, 526-531. Λεμπέση 1985, 192. Calame 1997, 174-185. Αυτή ήταν ακόμα μία τελετή αντιστροφής (καρναβαλική), κατά την οποία δούλοι έτρωγαν ή έπιναν με τα αφεντικά τους. Parker 2011, 211.

1554 Για το σχήμα και τη λατρεία των νεκρών: Callipolitis-Feytmans 1965, 40-43. Καλλιγά 2018, 63, όπου και περισσότερη βιβλιογραφία. Ο αττικός υστερογεωμετρικός υβριδικός κρατήρας 1899,0219.1 του Βρετανικού Μουσείου, που βρέθηκε στη Θήβα, έχει συνδεθεί με διαβατήριες τελετές. Langdon 2008, 31-33.

1555 Πρβλ τις Κήρες ή τους Κάρες των Ανθεστηρίων, που είτε πρόκειται για ψυχές νεκρών ή για τους αρχαιότατους κατοίκους της Αθήνας, το μοτίβο των προγόνων υπήρξε. Ο Burkert 2011 (1972), 406 τους ταυτίζει θεωρώντας πως πρόκειται για τα πνεύματα των αρχαίων κατοίκων που ενσάρκωναν προσωπιδοφόροι κατά την εορτή. Πρβλ ακόμα τους θνητούς της Χρυσής Εποχής κατά τη βασιλεία του Κρόνου, οι οποίοι όταν πέθαιναν μετατρέπονταν σε αγαθούς δαίμονες φυλώντας τους ζώντες. Ησιόδ.

αυτοί δαίμονες έπαιρναν για αυτό την εικονογραφική θέση, εξού και η παρωδία, θεών, ηρώων, εφήβων, αφού επικρατούσαν στον επίγειο κόσμο. Έτσι, ακόμα και σε σκηνές γερανομαχίας ή κυνηγιού πουλιών, όπως στους σκύφους 3179 και 3159 του Βερολίνου **(Η19, Η23 εικ. 54-55, 140)**, οι πυγμαίοι αναπαράγουν με αστείο τρόπο μορφές αφηρωισμένων εφήβων, που έχουν ως πρότυπό τους έργα του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ. Επειδή ήταν ευεπίφοροι στη βαρεία οινοποσία, ροπή που είναι γνωστή για τους Καβείρους ως μεταλλουργούς και γιους του Ηφαίστου από την αρχαία παράδοση, το κρασί είναι παρόν σχεδόν παντού, στα κωμαστικά σώματα, στο κυνήγι, σε μαγικά φίλτρα ακόμα και στη θάλασσα.[1556] Από την άλλη πλευρά, οι έφηβοι που θα μυούταν στις διαβατήριες τελετές του Καβιρίου θα εξομοιώνονταν με αυτούς, πίνοντας μεγάλες ποσότητες κρασιού,[1557] διαμένοντας στην αλλόκοσμη άγρια εσχατιά, όπως οι «εξόριστοι» νεκροί στον Κάτω Κόσμο.[1558] Ύψιστης σημασίας ζητούμενο στο καρναβάλι είναι, άλλωστε, η ένωση. Ενδιαφέρον είναι, πως σύμφωνα με μια θεωρία η λέξη *Καρναβάλι* έχει γερμανική καταγωγή, προκύπτοντας από το *Karne/Harth*, που σημαίνει ιερός τόπος και το *val/wal*, που σημαίνει νεκρός. Έτσι, το καρναβάλι νοείται ως μια πομπή νεκρών θεών, επάνοδος των εκθρονισμένων.[1559] Το

Ἔργα καὶ Ἡμέραι, 109-126. Η Τροία ερμηνεύεται ως μια αλληγορική εσχατιά, οι πολεμιστές Έλληνες ως έφηβοι και ο δούρειος ίππος, σύμβολο κατεργαριάς, ως άρμα μασκαράτας βάσει μεσαιωνικών παραλλήλων. Bremmer 1978, 30-33.

[1556] Στην κωμωδία του Φερεκράτη *Μεταλλής* οι μεταλλωρύχοι σχετίζονται με τον Κάτω Κόσμο και την ουτοπική χώρα της πολυφαγίας. Σκάβοντας φτάνουν στον Άδη, όπου ο «λάρυγγας των νεκρών» γεύεται ποικίλες λιχουδιές αλλά και άφθονο κρασί. Για την κωμωδία: σημ. 1262. Στην *Καλοφαγαδοχώρα* τα φαγητά και το πιοτό συνυπάρχουν με πολύτιμα μέταλλα και πετράδια. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι και το λιβάδι της Αιθιοπίας που λεγόταν «Τράπεζα του Ήλιου». Ηροδ. *Ιστ.* 3.18.1, 3.23.4. Κωνσταντάκος 2017, 13. Πρβλ. το σχετικό με τους νάνους κεφάλαιο παραπάνω.

[1557] Πρβλ. τον Ιάσωνα και τους άλλους Αργοναύτες, που στη στάση τους στη Λήμνο μεθοκοπούν φιλοξενούμενοι από τους εκεί λατρευόμενους Καβείρους στο χαμένο σήμερα σατυρικό δράμα του Αισχύλου *Κάβειροι*. Αθ. *Δειπν.* 10.33. Ο Ιάσωνας ως έφηβος: Vidal-Naquet 1986, 69-70, 108. Στο Καβίριο της Θήβας βρέθηκαν αρκετά θραύσματα παναθηναϊκών αμφορέων, τα οποία συσχετίστηκαν από την Αβρονιδάκη με τις εκεί διεξαγόμενες διαβατήριες τελετές. ΚΗ Ι, 74-75 αρ. κατ. 338-340, 84. ΚΗ IV, 84-94. Αβρονιδάκη 2007, 100. Ίσως δεν είναι τυχαίο πως τέτοια ευρήματα υπήρξαν και στο Καβείριο της Λήμνου. Ζαρκάδας 2019.

[1558] Ο Διόνυσος στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη περνά τις κωμικές «διαβατήριες τελετές» ευρισκόμενος στον Άδη. Moorton 1989. Lada-Richards 1999. Η γνωστή σε όλους αμερικάνικη γιορτή *Halloween* θεωρείται πως έχει ανάλογα χαρακτηριστικά καρναβαλικών διαβατήριων τελετών. Τα παιδιά μασκαρεύονται φορώντας θηριόμορφες μάσκες/στολές χθόνιων δαιμόνων, μαγισσών της γονιμότητας, πτωμάτων ή σκελετών, αυτόχθονων Ινδιάνων, νάνων, ή παραβατικών μορφών όπως πειρατών. Αν δεν κεραστούν με γλυκά και λιχουδιές, θα μετατραπούν σε *tricksters* (trick or treat?), προβαίνοντας σε κάθε είδους κατεργαριά εναντίον του εκάστοτε οικοδεσπότη που σηματοδοτεί τη γενιά που κατέχει την εξουσία. Οι μασκαρευόμενοι πιστεύεται πως αποτελούν τους ενδιάμεσους των χθόνιων αυτών όντων, από τα οποία αντλούν συναφείς άγριες δυνάμεις. Turner 1991 (1969), 172. Το *Halloween* θεωρείται πως εκπορεύεται από αρχαία Κέλτικη μεθοριακή γιορτή (*borderline festival*) των νεκρών, τη *Samhain*, ενώ έχουν ανιχνευθεί σε αυτήν και στοιχεία ρωμαϊκών αντίστοιχων εορτών όπως ήταν τα *Parentalia*. Rodgers 2002, 11-21

[1559] Μπαχτίν 2017 (1965), 456. Η προέλευση από το *carnem*=κρέας και το *levare*=απομακρύνω είναι η πιο αποδεκτή. Για αυτήν και άλλες: Rudwin 1920, 4. Deubner 1932, 102 σημ. 3. Martorana 1996, 16-17. Βερεττάς 2003, 9-30. Testa 2021, 17, 34. Για το ότι το καρναβάλι είναι συνυφασμένο με τη νεκρανάσταση: Κιουρτσάκης 1985, 88-92. Για το καρναβάλι, το χάος, το *illud tempus* (την εποχή της δημιουργίας του κόσμου) και το έσχατον: Κιουρτσάκης 1985, 130. Martorana 1996, 19-25. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως σε τελετές ανά τον κόσμο μαζί με το καρναβάλι του τέλους του έτους (Δωδεκαήμερο) συντελούνται και η επιστροφή των νεκρών και μυστικές τελετές ανδρών (*ceremonial of the male secret societies*). Eliade 1959, 66-73. Για μια τέτοια με εφήβους του 12ου αι. στη Γαλλία,

Σκοτεινό Δάσος των παραμυθιών, στο οποίο παραπέμπει η δασώδης περιοχή του Καβιρίου, συνδέεται με τον κόσμο των νεκρών, καθώς εκεί συντελείται ο συμβολικός θάνατος των μυούμενων.[1560] Μέσα στο *Δάσος* υπάρχουν σύμβολα χάους, τα οποία στο Καβίριο αντιστοιχούν στις καρναβαλικές εικόνες ή και πιθανές τελετές αντιστροφής αλλά και στη μέθη, στην οποία θα περιέρχονταν οι νέοι.[1561] Το Καβίριο ως ένας υπερβατικός οίκος γιορτάζει τη διακοσμική συνάντηση προγόνων και επιγόνων, τη γενεαλογική συνέχεια, που ξεκινά από τη λατρεία (από την προελληνική στην ελληνική, Κάβιροι-Διόνυσος,[1562] τον θεϊκό πατέρα στον γιο, Κάβιρος-Παίδας, Ερμής-Πάνας), για να καταλήξει στους θνητούς Βοιωτούς εφήβους, τη νέα γενιά. Η ιδέα του οίκου αντικατοπτρίζεται μέχρι και στην αρχιτεκτονική του ιερού.[1563] Η εορταστική διάθεση σε συνδυασμό με το μασκάρεμα και ίσως την αναφορά στην κτηνοτροφική επικουρία του Διονύσου/Καβίρου απεικονίζονται από το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου με παραστάσεις κώμου που συμπεριλαμβάνουν τον Πάνα, αιγόμορφους και ταυρόμορφους μεταμφιεσμένους.[1564]

που θεωρείται πως έχει αρχαιότερες ρίζες: Davis 1975, 104-109. Για τελετές αντιστροφής και διαβατήριες τελετές βλ. και Turner 1991 (1969).

[1560] Για τον συμβολικό θάνατο κατά τις διαβατήριες τελετές και τη συνακόλουθη αναγέννηση: Calame 1997, 13. Cooper 2015 (1983), 161-168. Van Gennep 2016 (1909), 145, 157-159. Για τον συμβολικό θάνατο του εφήβου/μυούμενου στην αρχαία γραμματεία βλ. Lada-Richards 1999, 57-60. Στον μύθο: Bremmer 1990, 140-141.

[1561] Το χάος στη γλώσσα της μύησης είναι συνώνυμο και του συμβολικού θανάτου του μυούμενου, προϋπόθεση για την αναγέννησή του. Eliade 1958, XIII, XIV, 89

[1562] Η λατρεία των *Καβείρων*, ήταν σύμφωνα με την αρχαία πεποίθηση γενικά προελληνική. Ηροδ. *Ιστ.* 2.51.1-3. Παυσ. 9.25.6. Ο Διόνυσος ως Έλληνας αλλά ενσωματωμένος Κάβιρος έχει επικρατήσει τον 5ο-4ο αι. π.Χ στην καβιρική λατρεία, όπως φαίνεται από την αγγειογραφία ίσως και από τις επιγραφές - αν όλες αναφέρονται σε αυτόν τον Κάβιρο, καθώς σε αρχαϊκών χρόνων χάλκινο ειδώλιο ταύρου η αφιέρωση αποδίδεται στον πληθυντικό «στους Καβείρους». ΚΗ VI, 90 αρ. κατ. 358. Βλ. και άλλα πιθανά παραδείγματα: ΚΗ IV, 89 αρ. κατ. 354 πίν. 20, 93-. Για αυτόν τον λόγο οι περισσότερες αναθέσεις γίνονται σε αυτόν και στον Παίδα. Για το ζήτημα βλ και σημ. 904. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τον Ήφαιστο στο Καβείριο της Λήμνου. Bremmer 2014, 39. Έχει ήδη σημειωθεί πως ο Διόνυσος είναι Θηβαίος, εγγονός του βασιλιά Κάδμου. Εκτός από την καταγωγή, το ανδρόγυνο παρουσιαστικό του, το οποίο παραπέμπει σε καρναβάλι και σε εφηβικές τελετές, αλλά και η συνάφειά του με τον Κάτω Κόσμο είναι πιθανοί λόγοι της επιλογής λατρείας του στο θηβαϊκό Καβίριο. Για την ανδρόγυνη εμφάνισή του: Zeitlin 1990, 63-68. Tsoumpra 2020. Για τον Κάτω Κόσμο και την προελληνική λατρεία: Hoffmann 1997, 35-46. Κεφαλίδου 2005-2006. Για το αμφίσημο και κωμικοτραγικό της διονυσιακής λατρείας, που επίσης ταιριάζει με τον κόσμο του καρναβαλιού: Σωτηροπούλου 2017α, 192.

[1563] Από τη χωρίς σχέδιο διάταξη των μη μνημειακών αρχιτεκτονημάτων της πρώτης φάσης του ιερού συνήγαγε ο Schachter 2003, 117, πως οι καταβολές της λατρείας είχαν οικογενειακό προσανατολισμό. Η επιγραφή *ΤΟΘΑΜΑΚΟ* σε λεκάνη του 5ου αι. π.Χ θαμμένη μέσα στην Κατώτερη Θόλο (12), που σημαίνει σύντροφος και σύζυγος, σχετίστηκε με τη σύζυγο του Καβίρου, όπως και το ίδιο το κτήριο. Schachter 1986, 94. Schachter 2000, 222. Την άποψη για την επιγραφή ασπάστηκε και η Daumas 1998, 61-62. Η Αβρονιδάκη υποστήριξε πως σημαίνει σύντροφος αναφερόμενη σε έφηβο. Αβρονιδάκη 2007, 100. Πρβλ. την έννοια του οίκου στην αττική κωμωδία, η οποία είναι συνυφασμένη με τον πλαισιωμένο από το συμπόσιο και άλλες ηδονές *ἀπράγμονα βίο* μακριά από τον ενεργό δημόσιο συνήθως στους αγρούς και για αυτό συνδεδεμένη με τη φαντασίωση. Γεωργούση 2015, 101, 160.

[1564] Σύμφωνα με μια θεωρία, αφορμή για την απαρχή των καρναβαλικών γιορτών ήταν η διαμάχη μεταξύ κτηνοτρόφων αιγοπροβάτων και κτηνοτρόφων βοοειδών δύο πρωτόγονων φυλών που είχαν ως τοτέμ-προπάτορα θεό οι μεν τον Τράγο και οι δε το Βόδι. Η αντιπαραβολή (απεικόνιση του ενός στη μία όψη και του άλλου στην άλλη) του ταυρόμορφου και του αιγόμορφου στα καβιρικά αγγεία θα μπορούσε να σημαίνει τον διαχωρισμό λόγω αντιπαλότητας των δύο «κόσμων»; Βλ. παρακάτω και στον πάπυρο του Μέρλιν. Θα μπορούσε να αποτελεί τον πρόδρομο των κοινωνικοταξικών υστερότερων συγκρούσεων στο πλαίσιο του καρναβαλιού; Απομεινάρι της θεωρίας αποτελούν οι ανεπηρέαστες από τη δυτική κουλτούρα καρναβαλικές εκδηλώσεις της Σκύρου και της Κοζάνης

Η επιλογή των μεταλλουργών Καβίρων ως προστατευτικών δαιμόνων για διαβατήριες τελετές δεν έγινε χωρίς λόγο. Η μεταλλουργική τους ιδιότητα τους προσγράφει στους ειδικούς των μυήσεων *(masters of initiation*), καθιστώντας τους κατάλληλους για αυτές.[1565] Τα κακοσχηματισμένα σώματα των καβιρικών μορφών, των Καβίρων, συντείνουν προς την ίδια κατεύθυνση, εφόσον οι ειδικοί είναι και δύσμορφοι.[1566] Στο φροντιστήριο των *Νεφελών* του Αριστοφάνη, ένα εργαστήρι «σοφών ψυχών», φοιτούν μόνο μυημένοι στη λατρεία των Νεφελών παίδες. Εκεί διδάσκεται πως ο ουρανός είναι ένας κλίβανος και ο κόσμος τα κάρβουνά του. Διδάσκαλος-ιερέας είναι ο άσχημος, σατυρόμορφος Σωκράτης, ενώ ο γέρος και αγροίκος Στρεψιάδης ως άλλος νεαρός μαθητής πρέπει να υποβληθεί σε μυστηριακή τελετή για να μάθει τα μυστικά του λόγου με σκοπό την απάτη.[1567] Για την είσοδο στο φροντιστήριο, που παρομοιάζεται, μάλιστα, με την κατάβαση στο άντρο του Τροφωνίου, δηλαδή στον Κάτω Κόσμο, απαιτείται απέκδυση.[1568] Ο γελοιογραφικός χαρακτήρας των καβιρικών μορφών ενδέχεται να υποκρύπτει και την ιδέα της αναγέννησης ως αντικείμενο συμβολισμού του γέλιου, η οποία συνιστά και το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της μυητικής διάβασης. Η ομοιότητα κάποιων με έμβρυα, όπως του Κεφάλου ή των δύο ανθρωποειδών αναβιβασμένων σε δέντρο του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου **(H32, H10 εικ. 10γ, 142)**,[1569] με παιδιά και με γέρους ή γριές είναι ενδεικτική. Μεταφέρουν, συνεπώς, μυθολογικές, τελετουργικές και συμβολικές έννοιες, ενώ αρμόζουν στο προγονικό αλλά σχετικό με εφήβους λατρευτικό γίγνεσθαι του ιερού.

Η πιθανή καταγωγή των Θηβαίων Καβίρων από τη Φοινίκη και όχι από τη Φρυγία, όπως φάνηκε από την ερμηνεία που δόθηκε για την επιγραφή ΚΟΕΝΗΣ του κανθάρου του Reading **(I5 εικ. 242)**, δικαιολογεί και την απεικόνισή τους ως πυγμαίους, αν και αυτό φαίνεται ασυμβίβαστο. Ένας από τους επικρατέστερους τόπους κατοίκησης τους είναι και η Αιθιοπία, ίσως επειδή αυτή βρισκόταν κατά την ομηρική παράδοση στις όχθες του ποταμού Ωκεανού, όπου κατά τον Όμηρο ζούσαν και οι πυγμαίοι. Πάντως, Αιθίοπες αποκαλούνταν γενικά οι κάτοικοι του νοτιότερου γνωστού τότε κόσμου. Την Αιθιοπία σύμφωνα με τον Στράβωνα μετάγουν κάποιοι στη Φοινίκη.[1570] Η σύγχυση που υπήρχε στον αρχαίο κόσμο ήδη από τον 5ο αι. π.Χ

(Μωμόγεροι). Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως στις δεύτερες λαμβάνουν χώρα και παραστάσεις λαϊκού θεάτρου με παντομιμικό χαρακτήρα. Φαλτάϊτς 1972, ιδιαίτερα 7-8. Σαμουηλίδης 1991.

[1565] Eliade 1978, 97-108, 142-152. Η μεταλλευτική διαδικασία, το λιώσιμο το ορυκτών στον κλίβανο και η δημιουργία μεταλλεύματος παραπέμπει σε ανασχηματισμό, θάνατο και αναγέννηση. Βλ. και παραπάνω σελ. 106.

[1566] Πρβλ. την περίπτωση του Ηφαίστου και του Κύκλωπα (παραπάνω σελ. 104, 221-222, 235).

[1567] Αριστ. *Νεφ*. 94-99, 250 κ.ε. Straus 2011. Η Χιονάτη διαμένει στο σπιτάκι των μεταλλωρύχων νάνων μέσα στο *Δάσος*. Αυτοί θεωρούνται, όπως σημειώθηκε, θεϊκοί πρόγονοι, δάσκαλοι, φύλακες και αρωγοί στην επίτευξη της μύησής της, εκπρόσωποι ενός δημιουργικού χάους. Giradot 1977, 290-291.

[1568] Αριστ. *Νεφ*. 497-509. Για το χωρίο και τη σχέση του με τα μυστήρια: Franklin 2017, 174-175.

[1569] Στις τελετές μύησης ο μυούμενος επιστρέφει συμβολικά στο στάδιο του εμβρύου για να επανεισαχθεί στην κοσμική μήτρα, να αναγεννηθεί. Eliade 1958, 57-60. Turner 1967, 96. Στο Καβίριο βρέθηκαν και πήλινα ειδώλια βρεφών ή νηπίων, τα οποία ίσως είχαν αυτόν τον μεταφορικό χαρακτήρα (έχουν συσχετιστεί, άλλωστε, με τη λατρεία του Παίδα). Hemberg 1950, 192. ΚΗ V, 103-107 πίν. 20-21. Για μια τελετή μύησης, στην οποία δύο μυούμενοι κρέμονται από έναν πόλο με κλαδιά, που σηματοδοτεί την επανένταξη στη μήτρα: Eliade 1958, 50. Για τον Πενθέα, την ανάβασή του στο δέντρο και την επιστροφή στη βρεφική ηλικία βλ. παραπάνω σημ. 1171.

[1570] Στραβ. *Γεωγρ.* 1.2.35. Για την Αιθιοπία και τον ποταμό Ωκεανό. Ομ. *Ιλ*. 1.423, 23.205-206.

για την τοποθεσία χωρών της Ασίας και της Αφρικής είναι αξιοσημείωτη. Ο τερατώδης και παραμυθικός κόσμος των μακρινών ή έσχατων τόπων, όπως περιγράφεται και στο έργο του Κτησία *Ινδικά* απαρτιζόμενος από *σκιάποδες* και *ὠτόλικνους*, θυμίζει τον εικονογραφημένο του Καβιρίου. Άλλη μια χώρα που θεωρείται στην αρχαιότητα πως κατοικούσαν οι πυγμαίοι είναι και η Ινδία, η οποία συγχεόταν συχνά με την Αιθιοπία.[1571] Επίγειος παράδεισος και από την άλλη χώρα δαιμόνων, τόπος θαυμάτων συνδεδεμένος με τον Κάτω Κόσμο θεωρούνταν και στον Μεσαίωνα η Ινδία. Η Αιθιοπία σκιαγραφείται από τον Όμηρο ως τόπος ευτυχών, στις θυσιαστήριες τελετές και κατ' επέκταση στα φαγοπότια των οποίων έπαιρναν μέρος και θεοί.[1572] Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως στη μεσαιωνική παράδοση το φανταστικό χριστιανικό βασίλειο (του Ιερέα Ιωάννη τον 12ο αι.), όπου ζούσαν μεταξύ άλλων γίγαντες, σάτυροι και πυγμαίοι ως λιτοδίαιτοι μακάριοι μέσα σε πολύτιμα πετράδια τοποθετήθηκε στην Ασία και αργότερα στην Αιθιοπία. Στην τελευταία θεωρούνταν πως κατοικούσαν τερατόμορφες φυλές όπως *ωτόλικνοι*, *βλέμμυες* (ακέφαλοι με τα χαρακτηριστικά του προσώπου στον θώρακα) και *αγριάνθρωποι* στο χρονογράφημα *Livre des Merveilles du Monde* το 1460 (εικ. 280).[1573] Η φοινικο-αιθιοπική αναφορά της καβιρικής τέχνης είναι πολύ πιθανό να ανασκαλεύει και ξαναζωντανεύει με χιουμοριστικό τρόπο το μυθικό προελληνικό-βαρβαρικό (και για αυτό θαυμάσιο αλλά και αντιηρωικό) παρελθόν της Βοιωτίας, όπως το μεταφέρει ο Ηρόδοτος και ο Στράβωνας.[1574] Η περίφημη ήδη από την ομηρική εποχή, σατιρισμένη στην κωμωδία του 5ου αι. π.Χ, κατεργαριά των Φοινίκων θα συνιστούσε τότε και μια κοινή ιδιότητα των Καβίρων και των εφήβων, ακόμα έναν λόγο ταύτισης.[1575] Ο κατεργάρης (*trickster*) είναι, όπως προαναφέρθηκε, το αρχέτυπο που διέπει το καρναβάλι.

Η παράδοση των Καβίρων της Θήβας μοιάζει να συνεχίζεται μέσω των

[1571] Schneider 2016, για τη γεωγραφική ασάφεια της χώρας των πυγμαίων σελ. 188. Anderson 2019, 44-45. Η πεποίθηση πως σε ανεξερεύνητους τόπους ζούσαν τερατόμορφοι-θαυμάσιοι πρέπει να ήταν ευρεία στην αρχαιότητα. Βλ. π.χ. για τη Λιβύη Ηρ. *Ιστ.* 4.191 και παραπάνω (γόριλλες σελ. 255). Περισσότερα: Garland 2016. Μέχρι σήμερα, που είναι γνωστό πως οι πυγμαίοι ζουν στην Αφρική, πληθυσμοί των μικρόσωμων *Negrito*, που κατοικούν στην Αυστραλία και στη νοτιοανατολική Ασία αποκαλούνται Ωκεάνιοι και Ασιάτες Πυγμαίοι αντίστοιχα. Για την εικονογραφική σύνδεση των πυγμαίων με ποικίλους λαούς στην αττική αγγειογραφία βλ. Dasen 1993, 186-187. Hoffmann 1997, 35

[1572] Ομ. *Οδ.* 1.22-26. Γιόση 2017β, 642.

[1573] Και για τις δύο μεσαιωνικές παραδόσεις: Eco 2007, 116-117. Στο φύλλο 26v, του *Livre des Merveilles du Monde* ή *Marvels of the World* που φυλάσσεται στο The Morgan Library & Museum της Ν. Υόρκης με αρ. ευρ. MS M.461, υπάρχει η σχετική εικόνα της Αιθιοπίας. Για την Ινδία ως θαυμαστό τόπο: Garland 2016, 50-51. Μπαχτίν 2017 (1965), 398-402. Πρβλ. την παράδοση του Ηροδότου για την «Τράπεζα του Ήλιου» της Αιθιοπίας και για τους *ἀκέφαλους* και άλλους τερατόμορφους στη Λιβύη. (παραπάνω σημ. 1556).

[1574] Ηροδ. *Ιστ.* 5.57-58.1. Στραβ. *Γεωγρ.* 7.7.1 και 9.2.3. Για ωδές των αρχών του 5ου αι. π.Χ και, κυρίως, τελετές που μνημονεύουν την «καθόδο» των Βοιωτών από τη Θεσσαλία στον τότε κατοικούμενο από βαρβάρους βοιωτικό τόπο: Kowalzig 2007, 326-391. Για την έλευση των Βοιωτών εξήντα χρόνια μετά την άλωση της Τροίας και τη μέχρι τότε ονομασία της Βοιωτίας ως *Καδμηίδα γῆν*: Θουκ. *Ιστ.* 1.12.3. Οι βάρβαροι μακρινών περιοχών εκτός από θαυμαστά άσχημοι θεωρούνταν και ζωώδεις σε πολλές περιπτώσεις. Πλατ. *Θεαίτ.* 161c, 166c όπου για τους *κυνοκέφαλους* και την ταύτιση με χοίρους. Αριστ. *Ηθ. Νικ.* 7.5.6 (1149a). Γενικά: Kominko 2016.

[1575] Ομ. *Οδ.* 14. 287-300, 15. 415-422. Κωμ. Αδεσπ. αποσπ.498. Ornaghi 2020, 415.

νεοελληνικών Καλικάντζαρων,[1576] των δύσμορφων εύθυμων δαιμονίων, που κατά τους εορτασμούς του Δωδεκαημέρου (25 Δεκεμβρίου-6 Ιανουαρίου) έβγαιναν από τη γη ή τον Κάτω Κόσμο και επιδίδονταν σε ξέφρενα φαγοπότια, χορούς και ποικίλες σκανταλιές.[1577] Επέφεραν χάος στο πέρασμά τους. Αποτελούσαν πρωταγωνιστές παραμυθιών, που λέγονταν στα παιδιά. Τον φόβο για αυτούς κάποιοι δεν ξεπερνούσαν ακόμα και στην ενήλικη ζωή. Τα παιδιά, που γεννιούνταν εκείνο το διάστημα, ήταν δυνατόν να γίνουν Καλικάντζαροι. Θεωρείται πως και εκείνοι ήταν κάποτε άνθρωποι και αργότερα μετατράπηκαν σε δαίμονες. Το μαύρο τους χρώμα, ο δαιμονικός τους χαρακτήρας αλλά και το όνομά τους που κατά την εκδοχή του Αδαμάντιου Κοράη και άλλων φιλολόγων, ακολούθων της ερμηνείας του, προέρχεται από τις λέξεις «καλός κάνθαρος», δηλαδή καλό αιγυπτιακό σκαθάρι,[1578] αποτελούν συγκλίνοντα σημεία τους με τους Καβίρους. Είναι κατά κανόνα δύσμορφοι, όπως οι καβιρικές μορφές. Δεν είναι τυχαίο πως στις περισσότερες ελληνικές περιοχές θεωρούνται νάνοι, έχοντας το ύψος που θα είχε ένα παιδί 5-6 ετών. Η συμπεριφορά τους πιστεύεται πως συγγενεύει με εκείνη των τρελών, των παιδιών και των ζώων, για αυτό τους ονόμαζαν αγριάνθρωπους. Οι όρθιες αγκαθωτές τους τρίχες, που κατά την παράδοση είχαν, δεν είναι δυνατόν να μη φέρουν στον νου αυτές των καβιρικών μορφών κυρίως του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(εικ. 7)**. Η άποψη πως η περί αυτών δεισιδαιμονία γεννήθηκε από τον φόβο των γεωργών αναφορικά με τις μολύνσεις των αμπελιών τους από σκαθάρια, συνάδει με τη θεωρία της Dasen για το μύθο των πυγμαίων και τη γερανομαχία.[1579] Οι Καλικάντζαροι παραλληλίζονται από τους λαογράφους με τους σάτυρους, ενώ συμπεριλαμβάνονται σε μελέτες που εξετάζονται οι τελετές αντιστροφής. Θεωρείται πως έχουν διονυσιακά χαρακτηριστικά.[1580] Αν υποτεθεί πως ο Κάβιρος/Διόνυσος ήταν ο κύριος του ιερού των Θηβών, τότε οι Κάβιροι-πυγμαίοι εκείνοι που τον περιστοιχίζουν, όπως οι σάτυροι σε άλλες περιπτώσεις.[1581] Μια παρωδιακή εκδοχή του Διονύσου, άλλωστε, εικονίζεται στο πνεύμα των καβιρικών παραστάσεων -για αυτό κιόλας η

[1576] Άποψη εκφρασμένη και από παλαιότερους λαογράφους. Μολίνος 1996, 35. Καλικάντζαρους ονόμαζαν οι ντόπιοι τα δύσμορφα ειδώλια 10333 και 10334 του ΕΑΜ **(ΙΓ4, ΙΓ5 εικ. 105β)**, που βρέθηκαν στο Καβίριο. Lawson 1910, 192.

[1577] Για τους Καλικάντζαρους βλ. Lawson 1910, 190-244. Ρωμαίος 1947. Βελλούδιος 1950 (;). Μολίνος 1996. Πούχνερ 2013, 85-127.

[1578] Σύμφωνα με την Dasen το σκαθάρι σχετίζεται στην αιγυπτιακή τέχνη με τους νάνους. Με αυτούς συνδέονται πιθανότατα και τα καβούρια. βλ. παραπάνω σελ. 104. Τη σχέση του ονόματος με το σκαθάρι παραδέχτηκε μεταξύ άλλων πιο πρόσφατα ο Βάλτερ Πούχνερ 2013, 127. Για τα σχετικά με τους Καλικάντζαρους παραμύθια στην εκπαίδευση των Νεοελλήνων: Zervas 2017, 122.

[1579] Βλ. παραπάνω σελ. 155.

[1580] Lawson 1910, 221-239. Bourboulis 1964, 21-22. Οι Καλικάντζαροι ανεβαίνουν στην επιφάνεια της γης ως αμφίρροπη δύναμη στη γέννηση του Χριστού και επιστρέφουν σε αυτή με την πλήρη επικράτηση του καλού, την εορτή των Φώτων. Βελλούδιος 1950 (;), 8. Και ο Seaford αναφέρεται στη σχέση μεταξύ Καλικάντζαρων και σατύρων: Αρχικά: Seaford, R. A. S. 1988. *Euripides. Cyclops,* Oxford, 7 σημ. 19. Αργότερα, πιο διεξοδικά: Seaford 2007, 399.

[1581] Ίδια αντιστοιχία έχει κάνει και ο Fowler (2013, 38 παρ. 1.7.2 λ. Kabeiroi), θεωρώντας τη σχέση παρεμφερή και με εκείνη του Βάκχου και των Βάκχων. Για τις ομοιότητες των νάνων και των σατύρων: Dasen 1993, 173, 244. Για τους πυγμαίους και τους σατύρους: Hemberg 1950, 196 και παραπάνω. Dasen 1993, 185-186. Hoffmann 1997, 35. Οι στάσεις μερικών καβιρικών μορφών συγγενεύουν με παλαιότερες σατύρων, όπως φάνηκε, ενώ ο τρόπος απόδοσης κάποιων του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών είναι σχεδόν ίδιος και για τους σατύρους του. Πρβλ. εκείνους του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 του ΕΑΜ **(Ε13 εικ. 225)**.

συγκεκριμένη θεωρείται προδρομική τους- κραδαίνοντας έναν γερανό από τον λαιμό σαν πυγμαίος σε βοιωτικό μελανόμορφο άωτο αγγείο των αρχών του 5ου αι. π.Χ **(Α25 εικ. 153)**. Και οι καβιρικές μορφές είναι δύσμορφοι νάνοι, εικονογραφικά όπως δείχθηκε αναφέρονται σε σατύρους ή εικονίζονται ως τέτοιοι από το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου, συγγενεύουν με απεικονίσεις παιδιών αττικών χόων και πολλές φορές έχουν όρθιες αγκαθωτές τρίχες. Η συνάφειά τους με κωμαστικές μορφές και οι σχετικές με την οινοποσία συνυποδηλώσεις παραστάσεις παραπέμπουν σε φαγοπότι και χορούς. Τα νεγροειδή χαρακτηριστικά, που κάποιες έχουν, ταιριάζουν, επιπλέον, με το μαύρο χρώμα που είχαν οι Καλικάντζαροι.

Στην ίδια καρναβαλική σφαίρα ανήκει και ο Καραγκιόζης, οι καταβολές του οποίου θεωρούνται αριστοφανικές, ενώ ο ίδιος με την παραμορφωμένη όψη δαιμονική φύση. Με χαρακτήρες ακόμα αρχαιότερους, της δωρικής φάρσας, έχει συσχετιστεί πιο πρόσφατα. Σε κάθε έργο αναλαμβάνει διαφορετικούς ρόλους, όπως του γιατρού, του μάγειρα, του ψαρά, του αξιωματικού, μεταμφιέζεται κατά κάποιον τρόπο. Θεωρείται ένας κατεργάρης, γελωτοποιός και καρνάβαλος. Ο Καραγκιόζης εκτός από το ότι έχει μασκόμορφο πρόσωπο, όπως κάποιες καβιρικές μορφές, έχει μια «γενετική συγγένεια» σύμφωνα με τον Κιουρτσάκη με τη μάσκα, είναι ο ίδιος η μάσκα του καραγκιοζοπαίχτη. Το υπόστρωμά του θεωρείται διονυσιακό. Ο μεγάλος φαλλός της πρωιμότατης μορφής του αντικαταστάθηκε από το σημερινό μακρύ του χέρι. Το θέατρο σκιών σχετίζεται με τις ψυχές των νεκρών, ενώ ο ίδιος ο Καραγκιόζης διατείνεται σε κάποια έργα πως περιέχει μέσα του όλους τους προγόνους του, ενσαρκώνοντας έτσι την καρναβαλική ιδέα του *συλλογικού* ή *πατρογονικού σώματος*. Αποτελούσε και συνεχίζει να αποτελεί είδος εκπαιδευτικής ψυχαγωγίας των Νεοελλήνων.[1582]

Τα κοινά με την κωμωδία μοτίβα (ο Ηρακλής εξαπατώμενος το δείπνο, ο καυχησιάρης στρατιώτης, η γριά στο πηγάδι, ο λαίμαργος Οδυσσέας κ.τ.λ.) και η θεατρικότητα των καβιρικών παραστάσεων μάλλον αντανακλούν διυλισμένα από το καλλιτεχνικό πρίσμα των αγγειογράφων δρώμενα, το πνεύμα των οποίων μεταφέρεται μέσα από την παρώδηση ή τη γελοία ανάπλαση παραδοσιακών εικόνων με μορφές χωρίς κοστούμια τις περισσότερες φορές αλλά συχνά μασκόμορφα πρόσωπα. Στα δρώμενα αυτά είναι πιθανόν οι αρχαίοι συμμετέχοντες να μασκαρεύονταν, μιμούμενοι τους πρόγονους τους Καβίρους που κατά την άνοδό τους «εκθρόνιζαν» αντικαθιστώντας ζώντες, ήρωες και θεούς.[1583] Τα ανωτέρω

[1582] Κιουρτσάκης 1985, 182-183, 191-193, 199-200, 288-306 και σποράδην. Σπυρόπουλος 2011. Για τη δωρική φάρσα: Konstantakos 2020, 13, 18, 22, 23, 26. Για τη σχέση με την εκπαίδευση των Νεοελλήνων: Zervas 2017, 124-135.

[1583] Στο Καβίριο βρέθηκαν αρκετά πήλινα προσωπεία και θεατρικές μάσκες. Τα πρώτα χρονολογούνται στην πρώιμη κλασική περίοδο και σχετίζονται με τη μορφή του Διονύσου και τα δεύτερα ανάγονται στον ύστερο 4ο αι. π.Χ και συνδέθηκαν με θεατρικές παραστάσεις, που θα λάμβαναν χώρα στο Καβίριο. ΚΗ V, 126-135, 180-182. Για τα δρώμενα του τέλους του 5ου αι. π.Χ ενδέχεται να υπήρχαν μάσκες από φθαρτά στο χρόνο αλλά όχι εύθραυστα υλικά. Για τα πήλινα προσωπεία που βρέθηκαν στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος εικάζεται πως αποτελούν αντιγραφές άλλων υφασμάτινων (από λινό) ή ξύλινων, που θα φοριούνταν στις τελετές του ιερού. Jeanmaire 1975, 520. Delahaye 2021, 7. Για την αντίθετη άποψη: Dickins 1929, 171. Lloyd Rosenberg 2015, 250. Η τελευταία θεωρεί, ωστόσο, πως οι ευρεθείσες είναι απίθανο να χρησιμοποιούταν. Στο Καβίριο

περιγραφέντα ειδώλια, που σχετίζονται με μορφές της Γοργούς και του Βησά, όπως οι καβιρικές, ενδέχεται να αποτελούν έτερες καλλιτεχνικές εκφάνσεις των Καβίρων, καθότι δημιουργούνται από διαφορετικά χέρια και σε άλλες διαστάσεις. Και αυτά έχουν θεατρικά και παραμυθικά στοιχεία, όπως οι καβιρικές παραστάσεις.[1584] Τα προτεινόμενα χορομιμικά και φαρσικά δρώμενα και η μεταμφίεση σε Κάβιρο θα προσέφεραν και τη χρήσιμη για τις εφηβικές τελετές μέθεξη με τους προγόνους και απαλλαγή από παιδαριώδεις φόβους.[1585] Πρόκειται, άλλωστε, για ένα ιερό στο οποίο λατρεύεται κατ' ουσίαν ο Διόνυσος, στις εορτές του οποίου το θέατρο συνιστούσε οργανικό μέρος.[1586] Στο Καβίριο του 5ου αι. π.Χ υπήρχε φυσικό κοίλο, ικανό για τέτοια χρήση. Είναι σήμερα αποδεκτό πως τα θέατρα πριν τα μέσα του 4ου αι. π.Χ ήταν τα περισσότερα φτιαγμένα από ξύλο -υλικό που δεν αφήνει ίχνη- ακόμα και στην Αθήνα.[1587] Εικόνες που παραπέμπουν έμμεσα σε προδραματικά δρώμενα όπως του σκύφου ALg 18 του Kassel **(Η30)** λειτουργούν υπέρ της άποψης. Η ερμηνεία συναρμόζει με παλαιότερες σχετικές περί τοπικού είδους κωμωδίας, μιμοθεάτρου, αυτοσχέδιων φαρσών κ.ά, εξηγώντας τον χονδροειδή ή και ακατέργαστο χαρακτήρα τους, ο οποίος υπαγορεύεται από τον προγονοκεντρικό προσανατολισμό της λατρείας του θηβαϊκού Καβιρίου.

βρέθηκαν ένα αποσπασματικά σωζόμενο πήλινο ειδώλιο ηθοποιού 10400a **(ΙΓ50)** και το επίσης πήλινο 10339 του ΕΑΜ, που θεωρείται πως εικονίζει μασκοφόρο άνδρα **(ΙΓ18)**.

[1584] Τα ειδώλια που βρέθηκαν στη Σίνδο σχετίστηκαν από ερευνητές με τα δρώμενα του Καβιρίου ή τους ίδιους τους θεούς. Daumas 1998, 189-191. Μιχαηλίδου-Δεσποτίδου 2017, 72-73. Η ομοιότητα των γκροτέσκων του θηβαϊκού Καβιρίου με τα δύο του ύστερου 4ου αι. π.Χ, που βρέθηκαν σε τάφο της Εφεστίας στη Λήμνο, ήταν πιθανόν ο λόγος που η Marchiandi 2002, 509 τα ταύτισε με μύστες των Καβείριων μυστηρίων του νησιού. Η απουσία διακριτικών χαρακτηριστικών επιτρέπει οποιαδήποτε δικαιολογημένη ταύτιση των μορφών. Το γκροτέσκο στα ειδώλια χρησιμοποιείται, εξάλλου, κυρίως για μορφές σχετικές με το κρασί και τη διασκέδαση (π.χ. ανακεκλιμένους, τον Πολύφημο). Το ίδιο συμβαίνει και με εκείνες του κρατήρα του Ζ. του Συρίσκου.

[1585] Για λατρευτικά δρώμενα «θεατρικού» χαρακτήρα που λάμβαναν χώρα στο Καβίριο στο πλαίσιο εφηβικών τελετών βλ. και Τιβέριος 2010, 506-508. Σε διαβατήριες τελετές σύγχρονων πρωτόγονων κοινωνιών ο νεόφυτος, που πρέπει συμβολικά να πεθάνει, βάφεται μαύρος ή εξαναγκάζεται να συμβιώνει με μασκαρεμένους και θηριομορφικούς μίμους/γελωτοποιούς (mummers), οι οποίοι σηματοδοτούν μεταξύ άλλων τους νεκρούς ή τους απέθαντους/ζωντανούς-νεκρούς (undead). Turner 1967, 96. Πρβλ τον αττικό χου CA2938 του Λούβρου ύψους 11 εκ., στον οποίο εικονίζεται παιδί ντυμένο με θεατρικό κοστούμι και φορώντας μάσκα. Van Hoorn 1951, 173 αρ. κατ. 854 εικ. 147. Ghiron-Bistagne 1976, 149, 151 εικ. 58. BAPD 2721.

[1586] Ακόμα και στα Ανθεστήρια, με τα οποία παρατηρήθηκαν ομοιότητες παραπάνω, υπήρχαν σύμφωνα με μεταγενέστερες πηγές θεατρικοί αγώνες, οι *χυτρινοί*, οι οποίοι είχαν κωμικό χαρακτήρα. Διεξάγονταν πιθανόν από την κλασική περίοδο. Crosby 1955. Hamilton 1992, 38-42, βλ. και σελ. 167 (Φιλόστρ.). Πρβλ. τον προαναφερθέντα χου CA2938 του Λούβρου: BAPD 2721. Μια άλλη έκφανση του τελετουργικού γέλιου και της αισχρολογίας θεωρείται από κάποιους η κωμωδία. Halliwell 2008, 206-214, 262. Chepel 2020.

[1587] Για το κοίλο (*natural cavea/theatral area*), το οποίο ανακαινίζεται συνεχώς από τον 4ο αι. π.Χ (4η περίοδος) επεκτεινόμενο όλο και πιο πολύ για να φιλοξενεί περισσότερο κόσμο, ενώ στη ρωμαϊκή εποχή αναπτύχθηκε περαιτέρω αρχιτεκτονικά: Schachter 1983, 78, 81, 85-86, 97, 102. Schachter 2003, 117-118. Για τα ξύλινα θέατρα: Taplin 2020, 262.

VI. Διάλυση και συνέχεια. Το διαχρονικό των καρναβαλικών θεμάτων

Στο τέλος του 4ου αι. π.Χ παύει η εικονιστική διακόσμηση των καβιρικών αγγείων, με την οποία οι καρναβαλικές απεικονίσεις της αρχαίας τέχνης έφτασαν στο απόγειο. Η Βοιωτία, όπου κατοικούν ανόητοι, πολυφαγάδες, όπως τους χαρακτηρίζουν οι πηγές,[1588] και ίσως μικροαπατεώνες, όπως τους παρουσιάζουν κάποια αρχαιολογικά ευρήματα, αποτέλεσε το γονιμότερο έδαφος για την ανάπτυξή τους. Η επιβίωση σχετικών μοτίβων στη ρωμαϊκή, τη μεσαιωνική και τη σύγχρονη τέχνη συνιστά μάρτυρα της πολυστρωματικότητας της καρναβαλικής σφαίρας, στην οποία εντάσσεται και η αρχαία γελοιογραφία ως ένα από τα πρωιμότερα επίπεδά της.

Τα βοιωτικά πήλινα ειδώλια μετωπικών αυστηρών δύσμορφων ιματιοφόρων έχουν εντυπωσιακά όμοια χαρακτηριστικά (μεγάλα αυτιά, στρογγυλά μάτια, μισάνοιχτο στόμα με σαρκώδη χείλη, ιμάτιο που καλύπτει τη μορφή από τον λαιμό και κάτω) με εκείνα των ρωμαϊκών χρόνων, ερμηνευθέντα ως καρικατούρες ιερέων ή κωμικές μορφές, όπως η προτομή ΜΘ 10678 της Θεσσαλονίκης **(εικ. 281)**.[1589] Οι μορφές του καβιρικού σκύφου 8.360 του Berkeley **(Η45 εικ. 82)** θυμίζουν πολύ αντίστοιχες της ρωμαϊκής εποχής. Με την εικόνα των Αιθιόπων της τοιχογραφίας της οικίας του γλύπτη της Πομπηίας του 1ου αι. π.Χ μοιάζει η α' όψη του σκύφου με τον αυλητή και τον χορευτή **(εικ. 282)**. Οι τεράστιοι φαλλοί των Αιθιόπων της τοιχογραφίας υπάρχουν στους αθλητές της πίσω όψης του αγγείου, χαρακτηριστικό ασυνήθιστο στην καβιρική αγγειογραφία.[1590] Αυτές θυμίζουν οι ταχυδακτυλουργοί της ρωμαϊκής ανάγλυφης λαγύνου Ρ 10714 του 1ου αι. μ.Χ του μουσείου της Αθηναϊκής αγοράς με τις ισχνές σιλουέτες και το μακρύ, παχύ φαλλό. Το ίδιο και η μακροφαλλική με κωνικό σκούφο μελαμβαφούς σκύφου με ανάγλυφη παράσταση ίδιας εποχής Τ 728 του Kassel. Αξιοσημείωτο είναι πως χαρακτηρίζεται γεροντική, όπως είναι πολλές καβιρικές **(εικ. 283, 284)**.[1591]

Στη μεσαιωνική εποχή τα παραδείγματα είναι πολυπληθέστερα, ίσως επειδή οι καρναβαλικές εορτές βρίσκονταν σε άνθιση. Η οινώδης θάλασσα του καβιρικού σκύφου της Οξφόρδης **(Η12)** είναι, όπως προαναφέρθηκε, μοτίβο του διονυσιακού κόσμου και της *Καλοφαγαδοχώρας*, που απαντάται με συγγενικούς τρόπους στην παραμυθοκωμωδία του 5ου αι. π.Χ. Μια πιο ενάρετη έκφανσή της είναι το φανταστικό χριστιανικό βασίλειο της Ασίας στη λεγόμενη *Επιστολή του Ιερέα Ιωάννη* του 12ου

[1588] Οι ίδιοι οι Βοιωτοί ποιητές και ιστορικοί μεταφέρουν τις αρχαίες και σύγχρονες εις βάρος τους προκαταλήψεις. Ο Πίνδαρος (*Ολ*. 6.89-90) σώζει την αρχαία, σύμφωνα με τον ίδιο, ονειδιστική έκφραση «Βοιωτικό γουρούνι». Οι Αθηναίοι προσαγορεύουν τους Βοιωτούς ηλίθιους, αδηφάγους, παχείς και αναίσθητους την εποχή του Πλουτάρχου. (*Περί σαρκοφαγίας Α'*, 995e). Η παρουσία τους στην αρχαία κωμωδία είναι για αυτό αισθητή. Ο Δικαιόπολις στους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη (860-928) καταφέρνει να πάρει από τον Βοιωτό τα ξεχωριστά για τη νοστιμιά τους χέλια Κωπαΐδας δίνοντάς του ως αντάλλαγμα έναν συκοφάντη! Χαμένες σήμερα κωμωδίες με τίτλο «Βοιωτία» έγραψαν οι Αντιφάνης, Θεόφιλος και Μένανδρος. Περισσότερα για τους σκωτικούς χαρακτηρισμούς κατά των Βοιωτών: Τουλουμάκος 2011, 476-478. Στην αρχαία κωμωδία: Ornaghi 2020, 413, 429.

[1589] Αδάμ-Βελένη, Ζωγράφου κ.ά 2017, 474 αρ. κατ. 663 (Η. Ζωγράφου).

[1590] Η θεματική και εν μέρει εικονογραφική αυτή ομοιότητα ενισχύει την άποψη πως τουλάχιστον οι μορφές της α' όψης του σκύφου νοούνται ως Αφρικανοί. Για την τοιχογραφία και τον χιουμοριστικό της χαρακτήρα βλ. Clarke 2007, 91-92 εικ. 38.

[1591] Yfantidis 1990, 290 αρ. κατ. 217. Για τη λάγυνο: σημ. 1475.

αι., όπου οι αιωνόβιοι και αναμάρτητοι κάτοικοι τρέφονται αποκλειστικά με το μάνα εξ ουρανού και πίνουν νερό από μία αναβλύζουσα από τις ρίζες ενός δέντρου πηγή. Ο τόπος της χωρίς όρια απόλαυσης συνδέεται με τη μεσαιωνική γη της *Cockaigne*, την ουτοπική καρναβαλική χώρα του 13ου αι., στην οποία βασιλεύει η καλοπέραση και ο ηδονισμός, προερχόμενος από την πολυφαγία και τη σεξουαλική ελευθεριότητα. Το φαγητό εκεί παρέχεται άφθονο και δωρεάν, τα σπίτια είναι φτιαγμένα από μπέικον και ψάρια, ενώ βρέχει λουκάνικα και ο ποταμός αποτελείται από κόκκινο και λευκό κρασί.[1592] Η εν λόγω παράδοση θεωρείται πως επηρέασε μεταγενέστερα ζωγραφικά έργα. Η απόδοση του Βασιλιά Καρνάβαλου του αναγεννησιακού ζωγράφου του 16ου αι. Pieter Bruegel παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες με εκείνη της παράστασης του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(εικ. 286)**. Χρησιμοποιεί παρόμοια μοτίβα σε μία παρωδιακή μάχη μεταξύ της προσωποποίησης του Καρναβαλιού και της Σαρακοστής χωρίς φυσικά να γνωρίζει τις αρχαίες παραστάσεις. Αυτές ενσαρκώνονται σε έναν παχύ άνδρα, ο οποίος αντιπροσωπεύει τον κόσμο του ταβερνείου και του σώματος, και σε μια λιποβαρή καλόγρια που πρεσβεύει τις αρχές της εκκλησιαστικής νηστείας και του πνεύματος. Το έργο ονομάζεται «Η μάχη μεταξύ του Καρνάβαλου και της Σαρακοστής».[1593] Ο Καρνάβαλος κρατά στο ένα χέρι σούβλα, στην οποία έχει περαστεί χοιρινό κρέας, και καβαλά ένα μεγάλο βαρέλι, που μάλλον περιέχει μπύρα. Είναι στηριγμένο σε τριγωνική βάση, η οποία το κάνει να μοιάζει με πλώρη πλοίου. Αυτό σπρώχνει από πίσω ένας ακόμα καρνάβαλος. Αντιστοίχως, ο Οδυσσέας κρατά τρίαινα,[1594] που λειτουργεί ως σύμβολο εξουσίας αλλά και «πιρούνι», πατά πάνω σε δύο αμφορείς, που νοούνται ως σχεδία και ωθείται από πίσω από το φύσημα του Βορέα.[1595] Το σώμα και των δύο (Καρνάβαλου και Οδυσσέα) εικονίζεται με λεπτά πόδια και μεγάλη κοιλιά. Εδώ γίνεται φανερή η μικρή διαφορά της καρναβαλικής θεωρίας μεταξύ της αρχαιότητας και του Μεσαίωνα. Η σύγκρουση, που στον Μεσαίωνα υπάρχει μεταξύ λαϊκού και επίσημου κόσμου

[1592] Για το χριστιανικό βασίλειο: βλ. σημ. 1569. Για την Cockaigne: Le Goff 2005, 110-119. Για τη σύνδεσή της με την αρχαία παραμυθοκωμωδία: ή Παλαιά Κωμωδία: Farioli 2001, 27-137. Konstantakos 2021, 119-126.

[1593] Το θέμα ήταν μάλλον προσφιλές αυτόν τον αιώνα, όπως φαίνεται και από τα χαρακτικά του F. Langlois που φυλάσσονται στο Παρίσι στο μουσείο Carnavalet, στα οποία πάλι η Σαρακοστή συγκρούεται με τον Καρνάβαλο, αυτήν τη φορά πάνω σε ζώα, εκείνη σε όνο ή ημιόνο και αυτός σε ταύρο. Ξανά ο τελευταίος κρατά σούβλα ως όπλο και στο κεφάλι αντί για κάποιο αρτοειδές, όπως στον πίνακα του Bruegel, φέρει κατσαρολικό σκεύος. Κιουρτσάκης 1985, εικ. 1-2, 50-51, 76, 97, 230. Κοντά σε αυτά είναι το προαναφερόμενο σχέδιο του Σωτήρη Χρηστίδη με τον Καραγκιόζη ως βασιλιά, που αντί για σκήπτρο κρατά σούβλα και στο κεφάλι φορά τσουκάλι. Με τρύπιο καλάθι στο κεφάλι από το οποίο κρέμονταν κρεμμύδια και σκόρδα, σκήπτρο που στέφεται με ένα ραπάνι καθόταν σοβαρός ο Σκυλόμπεης πάνω σε άμαξα, την Καθαρά Δευτέρα στην Ανδριανούπολη των αρχών του 20ου αι. σε μια καρναβαλική τελετή με πρόδηλα διονυσιακά στοιχεία, διεγνωσμένα από λαογράφους. Ο ιδιότυπος αυτός βασιλιάς συνοδεύεται από άνδρες με μαυρισμένα πρόσωπα, που με ρόπαλα κυνηγούν σκυλιά, χυδαιολογώντας και χειρονομώντας απρεπώς. Καταλήγοντας σε ένα χωράφι, ο Σκυλόμπεης διάβαζε ένα βιβλίο ανάποδα, παρακινώντας τον κόσμο να κάνει θυσίες στον Διόνυσο και την Αφροδίτη. Έπειτα, έριχνε σπόρο στο χωράφι μουτζώνοντάς το και μουρμουρίζοντας ακαταλαβίστικα. Πάνω σε αυτόν τον απέθεταν «ύπτιον επί του εδάφους». Ρωμαίος 1944-45, 95, 96.

[1594] Η Σαρακοστή στο ίδιο έργο κρατά κουπί ως όπλο εναντίον της σούβλας του Καρνάβαλου, πάνω στο οποίο εικονίζονται ψάρια.

[1595] Σύμφωνα με μία από τις πολλές ελκυστικές θεωρίες για την προέλευση της λέξης *καρναβάλι*, αυτή αποτελεί μετάπλαση του λατινικού *Carrus Navalis* (άρμα/κάρο-πλοίο), το οποίο χρησιμοποιούταν σε αρχαίες τελετές. Rudwin 1920, 4.

(Καρνάβαλος-Σαρακοστή), είναι στην αρχαία εικόνα εσωτερική. Δεν υπάρχει αντιπαραβολή αλλά αντικατάσταση. Παραμένει, όμως, το στοιχείο της αναστροφής της τάξης. Ο ναυαγός Οδυσσέας παίρνει τη θέση του βασιλιά της θάλασσας, όπως ο πάμφτωχος Καραγκιόζης κάθεται στον θρόνο του Πασά. Δεν υπάρχει διχασμός, ούτε ενάντιος κοινωνικοταξικός στόχος. Καθίσταται, έτσι, σαφές πως το ανθρωπολογικό φαινόμενο, το καρναβάλι, προσαρμόζεται ανάλογα με την εποχή και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Την άποψη ενισχύουν και οι αρχέγονες κατά τους λαογράφους καρναβαλικές τελετές της Β. Ελλάδας και της Σκύρου, στις οποίες το ταξικό στοιχείο δεν απαντάται. Ο Κιουρτσάκης διέκρινε δύο είδη καρναβαλιού, *το αγροτικό*, που εδράζεται σε πρωτόγονα έθιμα και στοχεύει στην ευγονία, την καλοχρονιά και την αναγέννηση και *το αστικό* που είναι συνδεδεμένο με ταξικές συγκρούσεις.[1596]

Οι δύσμορφοι τρελοί του Μεσαίωνα, που λογίζονται άλλοτε ως αυλικοί γελωτοποιοί, διασκεδαστές και κάποτε ως κατεργάρηδες, είναι γνωστοί από την πρώιμή του φάση (5ο-10ο αι.). Η απεικόνισή τους γίνεται, ωστόσο, προσφιλής στην ύστερη περίοδο (14ος-15ος αι.).[1597] Τότε εικονίζονται με καπέλο, από τις δύο πλευρές του οποίου κρέμονται γαϊδουρινά αυτιά, θυμίζοντας την καβιρική ταινία «των μυστών» ή και τους «φρυγικούς» σκούφους των βοιωτικών πήλινων γελοιογραφικών ειδωλίων.[1598] Η εικονογραφική τους σχέση με τον αγριάνθρωπο ή αγροίκο (Wild Man) και τη μαϊμού -μέλη απολίτιστης κοινωνίας-, όπως σημειώνεται από τους μελετητές της μεσαιωνικής τέχνης,[1599] διακατεχόμενη εντόνως από την παρωδία, βρίσκει αντίκρισμα στις καβιρικούς πρωτόγονους πυγμαίους κυρίως του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου, που μοιάζουν ως προς τα γνωρίσματα και τις στάσεις πολλές φορές με μαϊμούδες ή αναφέρονται στον κωμικό τύπο του αγροίκου. Οι τρελοί του Μεσαίωνα είναι συνδεδεμένοι στενά με το καρναβάλι και το θέατρο με θιάσους ηθοποιών να ονομάζονται εταιρείες ή συντροφιές τρελών.[1600]

Η παρωδιακή μεσαιωνική απεικόνιση των τρελών και δαιμόνων με τους ίδιους αστείους πίλους κατά τη διάρκεια εργασίας σε όλμο, χτυπώντας το περιεχόμενο με ύπερο δεν γίνεται να μην ανακαλέσει την παράσταση του κορινθιακού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα 1391 του ΕΑΜ **(ΙΑ4)**, που βρέθηκε στη Βοιωτία και παρεμφερή πήλινα ειδώλια μαϊμούδων σε ιγδίο ίδιας καταγωγής και τόπου εύρεσης **(ΙΔ1, ΙΔ2 εικ. 265-267)**. Και στις δύο περιπτώσεις η συνηθισμένη -και κατά τον Μεσαίωνα- για γυναίκες εργασία αναλαμβάνεται από άνδρες και μάλιστα γελοίους **(εικ. 285-286)**. Από τους ερευνητές της μεσαιωνικής εικονογραφίας ερμηνεύονται ως αποτροπαϊκές, σχετικές με την αλχημεία για την παραγωγή της Φιλοσοφικής Λίθου ή ως αστεία μεταφορά της ερωτικής πράξης,

---

[1596] Κιουρτσάκης 1985, 311-313. Σε κάποια δρώμενα ανά την Ελλάδα το μοτίβο της σύγκρουσης υπάρχει είτε μεταξύ δύο αντιτιθέμενων θιάσων, θιασωτών και θεατών (όπως στη Σκύρο) είτε ως ψευδοπόλεμος μεταξύ Ελλήνων και «Τούρκων». Το τελευταίο, που αναφέρεται σε πραγματική κοινωνική διαμάχη είναι, προφανώς, μεταγενέστερη προσθήκη. Βλ. σποραδικά Ρωμαίος 1944-45.
[1597] Gruia 2008, 131-132.
[1598] Μουτζάλη 2009, 23. Υπενθυμίζεται πως ο Schmaltz στην περιγραφή του πήλινου ειδωλίου 10336/2 του ΕΑΜ χαρακτήρισε τον «φρυγικό» του σκούφο *Narrenkappe* σημ. 498.
[1599] Gruia 2008, 136.
[1600] Μουτζάλη 2009, 23.

δεδομένου ότι οι τρελοί ήταν συνδεδεμένοι με τη σεξουαλική ελευθεριότητα.[1601]

Η επίδειξη του τονισμένου αιδοίου συνδυασμένου με μια άσχημη όψη συνιστούν στοιχεία ανάγλυφων μετωπικών γυναικείων μορφών που κοσμούν εκκλησίες, επιτύμβιες στήλες κ.ά από τον 12ο αι. Ονομάζονται Sheela na gig και προέρχονται από τη Νορμανδία αλλά θεωρείται πως έχουν παγανιστικές καταβολές. Η απεικόνιση τους ως γριών με γουρλωμένα μάτια, ανοιχτό στόμα, μεγάλη κοιλιά, εξηρημένο αιδοίο και πίλο όπως η όρθια της εκκλησίας St Saviour's του Jersey των Αγγλονορμανδικών Νήσων ανακαλεί εκείνη της βοιωτικής Βαυβούς του ειδωλίου της Βουδαπέστης **(ΙΓ39 εικ. 120, 288)**.[1602] Τοποθετούνται κοντά σε θύρες για αυτό τους αποδίδονται μεθοριακά και αποτροπαϊκά χαρακτηριστικά. Η αποκάλυψη του αιδοίου από μια ταπεινή γριά χωριάτισσα διώχνει μέχρι και τον ίδιο τον Διάβολο σε μια σκηνή έργου του ο Ραμπελαί, που λίγο αργότερα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το παραμύθι *Le diable de Papefiguiere* (*The devil of pope-fig Island*) του Jean de La Fontaine **(εικ. 289)**.[1603] Το μεγάλο μέγεθός του τρόμαξε τόσο πολύ τον Διάβολο, που τον έκανε να αναφωνήσει μεταξύ άλλων πετώντας μακριά: Μέγαιρα, Αληκτώ, Περσεφόνη! Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως μέρος του πατρινού καρναβαλιού ήταν μέχρι πρότινος η φαρσικού χαρακτήρα αναβίωση, «ο ντόρος», των *Γάμων της Γιαννούλας*, μιας οξύθυμης μεσόκοπης κουλουρούς που όταν θύμωνε βλασφημούσε και σήκωνε το φουστάνι της επιδεικνύοντας το εσώρουχό της. Η εμμονή της πως είναι δούκισσα της Αμερικής και ο τότε πρόεδρος Woodrow Wilson θα ερχόταν στην Πάτρα για να στεφανωθούν, έγινε αφορμή για τη σατιρική τέλεση του γάμου τους κάθε χρόνο την περίοδο του καρναβαλιού ακόμα και πολύ μετά τον θάνατό της. Ο Πολίτης επισημαίνει πως τέτοιοι λαϊκοί τύποι, που ταίριαζαν με το πνεύμα του καρναβαλιού, έδιναν αφορμή για «ντόρους» χωρίς την πρόθεση ηθικού εξευτελισμού.[1604]

Στοιχεία της βοιωτικής εικονιστικής παράδοσης μοιάζουν να αποτελούν τους μακρινούς προδρόμους των δύο παραστάσεων, που η μία επιβαίνει της άλλης, στον πάπυρο του 13ου αιώνα του Robert de Boron για τη ζωή του μάγου Μέρλιν.[1605] Την αντιπαραβολή ενός αιγόμορφου και ταυρόμορφου, που έχει κατ' επανάληψη αποδώσει το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου **(Η51, Η50, Η54 εικ. 17, 19, 21)**, επαναφέρει ο μεσαιωνικός ζωγράφος, τοποθετώντας τους αντικριστά και στις στάσεις των πετεινόμορφων του κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2)**. Εντυπωσιακή είναι η διατήρηση των στάσεων των ποδιών και των χεριών, ακόμα και του σηκωμένου δείκτη, που στην αρχαία παράσταση είχε ο ένας εκ των δύο κοκορόμορφων. Η εικόνα ταυτίστηκε με *charivari*, μια μεσαιωνική καρναβαλική τελετή απονομής δικαιοσύνης,

[1601] Gruia 2008, 136-142. Η ενασχόληση με τον όλμο από άνδρες απαντάται και στην Παλαιά Κωμωδία με τον Πόλεμο να επιθυμεί να κοπανίσει μέσα σε αυτόν ελληνικές πόλεις-κράτη μαζί με πράσα, σκόρδο και μέλι. Προς ανεύρεση υπέρου τρέχει μάταια ο Κυδοιμός. Αριστ. *Ειρ.* 238-290.
[1602] Απεικονίζονται και με ανοιχτά τα πόδια, όπως τα άλλα ειδώλια της Βαυβούς. Le Quesne 2019.
[1603] Ραμπελαί. *Το τέταρτο βιβλίο* (*Le Quart Livre)*, κεφ. XLVII. Ο ίδιος εξηγεί πως έτσι αντιμετώπιζαν οι Περσίδες γυναίκες τα δειλά παιδιά τους, όταν επέστρεφαν στο σπίτι έχοντας εγκαταλείψει τη μάχη.
[1604] Πολίτης 1987, 43-49. Η πρακτική μοιάζει με εκείνη των καβιρικών αγγειογράφων που ενσωματώνουν πολλές φορές στις παραστάσεις τους χαρακτήρες φαρσών και κωμωδιών χωρίς να απεικονίζουν ηθοποιούς. Βλ. παραπάνω σελ. 333.
[1605] Αποσπ. 95, Φύλλ. 113 vο. Φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας στο Παρίσι. Le Goff 2005, 154-155.

η οποία έχει συσχετιστεί από τον Halliwell με κλασικών χρόνων σκωπτικά «εξ αμαξών» δρώμενα.[1606] Η πιθανή βοιωτική καταγωγή των θεμάτων επιβεβαιώνεται από την κάτω παράσταση στην οποία ένας τραγόμορφος δαίμονας είναι ξαπλωμένος δίπλα σε μια όμορφη, κοιμώμενη γυναίκα, την οποία σύμφωνα με την εν λόγω ιστορία πρόκειται να βιάσει. Δεν πρέπει να είναι τυχαίο το γεγονός πως το πήλινο ειδώλιο 8301 του Βερολίνου, που εικονίζει τον Πάνα ανακεκλιμένο δίπλα σε μια ωραία νεαρή είναι βοιωτικό **(ΙΓ59 εικ. 290)**.[1607] Οι μεσαιωνικές παραστάσεις ερμηνεύθηκαν ως αφηγηματικές σχετικές με την κατά το ήμισυ δαιμονική φύση του Μέρλιν, αφού ήταν καρπός της ένωσης μιας θνητής και ενός δαίμονα. Οι ομοιότητες με τα αρχαία βοιωτικά είναι αρκετές για να θεωρηθούν απλές συμπτώσεις. Η επιλογή απεικόνισης του δαιμονικού πατέρα του ως τράγου σε συνάρτηση με την ύπαρξη άλλων σύγχρονων εικόνων, στις οποίες εκείνος έχει μορφή άλλου ζώου, και το πάντρεμα των δύο αυτών παραστάσεων στον ίδιο πάπυρο μαρτυρούν πως τα αρχαιότερα σημεία αναφοράς ενδέχεται να ήταν βοιωτικά. Με δεδομένο πως τα αρχαία αγγεία και ειδώλια ήταν τότε κάτω από τη γη, πρέπει να υποτεθεί πως συγγενικές εικόνες επιβίωσαν σε παπύρους ή τοιχογραφίες.

Η συνέχιση παρόμοιων με τα αρχαία σχημάτων στη σύγχρονη εποχή πριν γίνουν αυτά γνωστά, δίνουν την εντύπωση πως είναι βαθιά εγκατεστημένα στο συλλογικό φαντασιακό και πως η καρναβαλική θεωρία του Μπαχτίν είναι ένα φαινόμενο διαχρονικό και διεθνικό, όπως το χαρακτήρισε ο Κιουρτσάκης.[1608] Είναι ενδιαφέρον πως στα εικονογραφημένα παραμύθια των αδελφών Grimm (19ος-αρχές 20ου αι.), στη *Χιονάτη και τους επτά νάνους* και στους *Τρεις νάνους του δάσους*, οι νάνοι εικονίζονται με κωνικούς σκούφους και δύσμορφα πολλές φορές μασκόμορφα πρόσωπα, όπως οι καβιρικές μορφές και τα συναφή πήλινα ειδώλια **(εικ. 292)**. Αυτοί έχουν ταυτιστεί, όπως σημειώθηκε, με προγονικές οντότητες της φύσης. Άλλο ενδεικτικό παράδειγμα είναι και ένα από τα εξώφυλλα του Αμερικάνου συγγραφέα Tom Robbins για το καρναβαλικό μυθιστόρημά του *Even cowgirls get the blues* του 1976. Μια γυναίκα αγελαδάρισσα κάθεται μπροστά από ένα σύνταγμα ανισοϋψών κάκτων που σχηματίζουν φαλλό με όρχεις, θυμίζοντας την εικόνα της οινοχόης της Πέλλας με τις δύο γριές εκατέρωθεν μιας συκιάς σε σχήμα φαλλού με όρχεις **(Ε14 εικ. 88, 291)**. Το μοτίβο της φαλλοποίησης αντικειμένων, φυτών, ή αρχιτεκτονημάτων συνιστά καρναβαλικό στοιχείο που υπάρχει στην αρχαιότητα, τη μεσαιωνική καρναβαλική παράδοση και όπως φάνηκε στη σύγχρονη εποχή.[1609]

Τα άρματα του Βασιλιά Καρνάβαλου της Πάτρας των αρχών της δεκαετίας του 1960 με εκείνον ενίοτε ανακεκλιμένο να υψώνει πάντα το γεμάτο κρασί δισκοπότηρό του περιτριγυρισμένος από δύσμορφους-γελοίους καρνάβαλους ανακαλεί τον ανακεκλιμένο Κάβιρο/Διόνυσο, τον Κύριο του ιερού των Θηβών, που υψώνει πότε κάνθαρο πότε κέρας πόσεως, να δέχεται προσφορές από γελοιογραφημένους λατρευτές. Στο άρμα του 1961 εικονίζεται πάνω σε γάιδαρο, στο

[1606] Halliwell 2008, 179-180. Για το *charivari*: Burke 1978, 198-199.
[1607] Παρεμφερής είναι ο τύπος του ανακεκλιμένου Πανός που βρέθηκε στις Αλές της Βοιωτίας του α' μισού του 4ου αι. π.Χ **(ΙΓ55 εικ. 150)**.
[1608] Κιουρτσάκης 1985, 15-16.
[1609] Μπαχτίν 2017 (1965), 360 σημ. 1.

στόμα του οποίου χύνει κρασί, ενώ εκείνος μπλέκει τα πόδια του έχοντας μεθύσει. Η προσφορά κρασιού σε ζώα και η κωμαστικοποίηση γαϊδουριών υπάρχουν και στην αρχαία βοιωτική τέχνη. Άλλα κοινά μοτίβα με τις τότε μασκαράτες του πατραϊκού καρναβαλιού είναι εκείνο της καβαλαρίας, του αναποδογυρισμένου σώματος αλλά και του γάμου **(εικ. 293)**.[1610]

Σύνοψη και Συμπεράσματα

Με τη διατριβή αυτή εξετάστηκε στο σύνολό του το βοιωτικό εικονιστικό χιούμορ των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων. Η συνάρτησή του με τη θεωρία του καρναβαλιού του Μπαχτίν επέτρεψε τη βαθύτερη κατανόηση του και από ανθρωπολογικής πλευράς. Η πρωτότυπη για τα δεδομένα της κλασικής αρχαιολογίας αυτή ώσμωση ένωσε και τον κρίκο μεταξύ της κωμαστικής παράδοσης και των καβιρικών μορφών, που γενικώς και αορίστως θεωρούνταν πως σχετίζονταν. Ο χαρακτήρας και τα τεχνοτροπικά στοιχεία των καβιρικών εργαστηρίων σκιαγραφήθηκαν μέσα από καινούργιες για την έρευνα αναγωγές και αποδόσεις. Νέα αγγεία προστέθηκαν στον μακρύ κατάλογο των καβιρικών με αποτέλεσμα να γίνει φανερό πως το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου χρησιμοποιούσε πολλές τεχνικές, όπως την ερυθρόμορφη, τη Σιξ και την ημιμελανόμορφη, ενώ μέχρι πρότινος πιστευόταν πως μόνο τη μελανόμορφη και εν μέρει την ημιμελανόμορφη κατείχε και εφάρμοζε. Αμφισβητούμενες για τη γνησιότητά τους παραστάσεις αναλύθηκαν εικονογραφικά και αποδείχθηκαν αρχαίες. Για πρώτη φορά στην έρευνα της βοιωτικής αγγειογραφίας και ειδωλοπλαστικής καταγράφηκαν παραμυθικά μοτίβα. Αυτά μαζί με την μπαχτινική θεωρία συντέλεσαν στη διαγραφή του σχετικού με τους εφήβους λατρευτικού τυπικού του Καβιρίου των Θηβών, στο οποίο, όπως ποτέ πριν, προτάθηκε με βάσιμα επιχειρήματα πως σημαντικό ρόλο έπαιζαν οι μυθικοί πρόγονοι. Ο εκτεταμένος παραλληλισμός καβιρικών και αττικών πάνω σε χόες παραστάσεων επιβεβαίωσε τη γνωστή από παλαιότερες μελέτες σχέση των δύο, η οποία δηλώνει τον παραπλήσιο χαρακτήρα των εορτών του Καβιρίου και των αττικών Ανθεστηρίων. Με την εικονιστική εξέταση των καβιρικών αγγείων και ειδωλίων, που βρέθηκαν στο ιερό, δόθηκαν, επιπλέον, απαντήσεις αναφορικά με τον αν στο Καβίριο υπήρχαν μυστηριακά και θεατρικά δρώμενα την κλασική περίοδο.

Στο πρώτο μέρος της διατριβής έγινε εκτενής λόγος για τη γελοιογραφία στην αρχαιότητα και τη δημιουργία της στη βοιωτική τέχνη. Αναλύθηκε, παράλληλα, η καβιρική τεχνοτροπία μέσα από τα σχετικά με τις αμφισβητούμενες παραστάσεις και τις αντιγραφές κεφάλαια. Η αρχαία γελοιογραφία χωρίστηκε σε δύο φάσεις: στην Πρώιμη ($8^{ο}$-$5^{ο}$ αι. π.Χ) και στην Ώριμη ($5^{ος}$-$4^{ος}$ π.Χ). Στην πρώτη, βρισκόταν σε εμβρυακό στάδιο, για αυτό είναι πολλές φορές δύσκολη η διάκριση του τι είναι γελοιογραφικό και τι δεν είναι στη βοιωτική κυρίως παράδοση. Συσχετισμοί, ωστόσο, με παρόμοιες θεματικά ή και τεχνοτροπικά παραστάσεις της Ώριμης φάσης δείχνουν πως αυτές εκλαμβάνονταν ως χιουμοριστικές, όπως ο μελανόμορφος σκύφος της Ριτσώνας **(Β3 εικ. 2)**. Η Ώριμη φάση ξεκινά νωρίτερα στην Αθήνα από ότι στη

[1610] Για τα στοιχεία και τις φωτογραφίες: http://paliapatra.gr/index.php?/category/13.

Βοιωτία με τις μορφές Γήρατος (αρχές του 5ου αι. π.Χ). Όταν εκεί παρακμάζει στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ, αναπτύσσεται στη Βοιωτία στα καβιρικά εργαστήρια, φτάνοντας στο απόγειο της. Τα τρία καβιρικά εργαστήρια: εκείνο του Ζ. του Σατύρου, του Ζ. του Καβίρου, του Ζ. των Μυστών δημιουργούν γελοιογραφικές μορφές που έχουν ρίζες στην αρχαϊκή κωμαστική παράδοση. Τα δύο τελευταία κυρίως φαίνεται να συνδυάζουν τη μορφή του αρχαϊκού κωμαστή και του αττικού πυγμαίου του 5ου αι. π.Χ, για να φτιάξουν τις γελοίες μορφές τους. Το εργαστήριο του Ζ. του Σατύρου είναι σε σύγκριση με τα υπόλοιπα το πιο συντηρητικό. Αντίθετα, το εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου μοιάζει σαν το πιο προοδευτικό και ανοιχτό προς τις ξένες επιδράσεις. Σημαντικά ευρήματα της διατριβής για αυτό ήταν πως επαναφέρει μοτίβα, διατάξεις μορφών και φόρμες από την αγγειογραφία των αρχών του 5ου αι. π.Χ, τη βοιωτική (κυρίως Αιμώνειου στυλ κύλικες) αλλά την αττική. Το άλλο εργαστήριο χαρακτηρίστηκε ως αρχαιοπρεπές εξαιτίας της τάσης του να επαναφέρει μοτίβα από παλαιότερες περιόδους, κυρίως της Μυκηναϊκής όπως δείχθηκε για τον καβιρικό σκύφο της Βόννης **(Η37 εικ. 37)**.

Στις αμφισβητούμενες για τη γνησιότητά τους παραστάσεις των τεσσάρων αγγείων του καβιρικού σκύφου 3286 του Βερολίνου **(Η38 εικ. 45)**, του Λέβητα 1967.115.165 του Σικάγο **(Η16 εικ. 52)**, του καβιρικού σκύφου 144 **(Ι9 εικ. 60)** και του κανθάρου 4081 του Ναυπλίου **(Ι7 εικ. 66)** έγινε εικονογραφική ανάλυση από την οποία προέκυψε πως όλες είναι αυθεντικές. Η χρονολόγηση των δύο τελευταίων αγγείων κατέβηκε στο τέλος του 5ου αι.-αρχές 4ου αι. π.Χ και αποδόθηκαν στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου.

Σε αυτό δείχθηκε πως ανήκουν και τα αγγεία της Ομάδας του Κόη και ο ημιμελανόμορφος σκύφος 442 του ΕΑΜ **(Δ6 εικ. 76)** μετά από εξέταση των παραστάσεών τους. Η χρονολόγηση των αγγείων της Ομάδας του Κόη τους τοποθετήθηκε από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ στο τέλος του ίδιου αιώνα, όπως και του σκύφου. Η τεχνοτροπική τους συγγένεια με εκείνη μορφών κυλίκων Αιμώνειου στυλ περαιτέρω ενισχύει την απόδοση στο καβιρικό αυτό εργαστήριο.

Από την ανάλυση των παραστάσεων του κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2 εικ. 95)**, των θραυσμάτων του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(Η20 εικ. 78)**, του ερυθρόμορφου σκύφου Α80 των Βρυξελλών **(Ε11 εικ. 85)**, της οινοχόης της Πέλλας **(Ε14 εικ. 88)** έγινε φανερό πως αυτές αποτελούν προϊόντα αντιγραφής αττικών ή άλλων βοιωτικών έργων.

Η παράσταση με τους μεταμφιεσμένους σε κόκορες του κρατήρα αναφέρεται πιθανόν σε κάποιο κωμικό δρώμενο, ίσως φάρσα, που παιζόταν και στην Αθήνα, από όπου προήλθε και το πρότυπο για την αντιγραφή. Τοποθετείται, ωστόσο, σε συγκεκριμένη εικονογραφική φόρμα, ώστε να παραπέμπει σε αθλητική δραστηριότητα και κοκορομαχία, αναφερόμενο στην εφηβική ζωή, σκηνή της οποίας εικονίζεται στην πίσω όψη. Σε αυτήν ένας νέος αναχωρεί για την εκπλήρωση της στρατιωτικής του θητείας ή για τον πόλεμο, όπως φαίνεται από τον πολεμικό εξοπλισμό του. Η άλλη όψη με την κοκορομαχία, λειτουργεί, ταυτόχρονα, ως παρωδία της, διακωμωδώντας πιθανότατα το παράλογο και εγωιστικό του πολέμου. Εικονογραφικά το αγγείο αυτό φαίνεται να συνδέεται με την τέχνη του Καβιρίου. Τη σχέση με αυτό ενισχύει ο συνδυασμός της απεικόνισης νέου, των μεταμφιεσμένων

(και συνεπώς η αναφορά σε κωμικό δρώμενο) και φυσικά ο παρωδιακός χαρακτήρας της παράστασης της κοκορομαχίας. Οι παραστάσεις των καβιρικών σκύφων 10530 του ΕΑΜ και Α80 των Βρυξελλών φάνηκε πως ανήκουν στο εργαστήριο του Ζ. του Καβίρου. Στον πρώτο ως πρότυπα δρουν έργα του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών και στον δεύτερο του εργαστηρίου του Ζ. του ΜΑΚ. Το τελευταίο σχετικό έργο που εξετάστηκε είναι η οινοχόη της Πέλλας. Αυτό φαίνεται να αποτελεί ακόμα μια αντιγραφή του ίδιου καβιρικού εργαστηρίου. Πρότυπα για τη δημιουργία του σχήματος και εν μέρει της παράστασης ήταν πιθανότατα έργα αττικού του Ζ. του Shuvalov. Στην παράσταση κυριαρχούν, ωστόσο, βοιωτικές λογικές. Η έλλειψη σκηνής, κοστουμιού, το μασκόμορφο πρόσωπο της αριστερής γριάς, οι αναφορές στη βοιωτική αρχαϊκή κωμαστική εικονογραφία, το κτίσιμο της εικόνας με βάση βοιωτικές φόρμες των αρχών του 5ου αι. π.Χ, η επαναφορά μοτίβου (γηραιά μορφή στο πηγάδι) από την αττική αγγειογραφία των αρχών επίσης του 5ου αι. π.Χ αποτελούν χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στη βοιωτική παράδοση, συγκεκριμένα στο εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Σε αυτό οδηγεί και η τεχνοτροπία, με την οποία σχεδιάστηκαν οι μορφές. Η παράσταση δείχθηκε πως είναι εμπνευσμένη από χωρία των *Εκκλησιαζουσών* του Αριστοφάνη, γεγονός που ενισχύει την απόδοση, εφόσον στην ιστορία της έρευνας επικρατεί η άποψη πως πολλά καβιρικά αγγεία διακρίνονται για την έντονη θεατρικότητά τους. Η επιλογή αυτής της σκηνής του έργου, της σχετικής με τον νεανία και τις γριές, αντανακλά έθιμα σχετικά με εφηβικές διαβατήριες τελετές. Αποτελεί, για αυτό, ακόμα έναν συνδετικό κρίκο με το θηβαϊκό ιερό.

Με μεταμφιέσεις και χορούς είναι συνδεμένος ο αιγυπτιακός νάνος θεός Βησά. Η κουροτροφική αυτή θεότητα που σχετίζεται με τον Κάτω Κόσμο αποτελεί κάποιες φορές πρότυπο σύμφωνα με πολλούς για τις μορφές του σατύρου και της Γοργούς. Με την εικόνα του συσχετίστηκαν σε αυτήν τη διατριβή τέχνεργα, που προέρχονται από το Καβίριο αλλά και ορισμένες καβιρικές μορφές. Αυτά είναι το χάλκινο ανάγλυφο με μορφή Γοργούς, και ειδώλια σατύρων. Η ταινία «των μυστών» μορφολογικά συνδέθηκε με το στέμμα του αιγυπτιακού θεού και με ελληνικές φυτικές επιστέψεις κωμαστικών ή υπερβατικών μορφών της αρχαϊκής αγγειογραφίας. Η μεταξύ τους σχέση επιβεβαιώθηκε και μέσα από την ομοιότητα του με τις μορφές του σκύφου της Βοστώνης **(Η9 εικ. 41)** και της ανάγλυφης παράστασης του Ηρώου της Τρύσας. Με τους νάνους της βοιωτικής αρχαϊκής ειδωλοπλαστικής, ο Βησά, μοιράζεται την κοινή κουροτροφική ιδιότητα και την ανδρόγυνη εμφάνιση. Την κλασική περίοδο το ανδρόγυνο κάποιων νάνων στην ειδωλοπλαστική διατηρείται. Στην αρχαϊκή αγγειογραφία οι νάνοι αποτελούν μέρος κωμαστικών παραστάσεων. Στην κλασική περίοδο εικονίζονται ως πυγμαίοι στα καβιρικά αγγεία πολλές φορές με νεγροειδή χαρακτηριστικά, όπως ο Βησά.

Αυτά θεωρούνται σε λαογραφικά μελετήματα γνωρίσματα χθόνιων δαιμόνων. Ο αράπης, που είναι στερεοτυπική μορφή στα καρναβάλια (κυρίως των Βαλκανίων), ερμηνεύεται ως ενσάρκωση των προγόνων, οι οποίοι σχετίζονται με τη βλάστηση και τη γεωργία και καλούνται μέσω της υπόδησης επανέλθουν στον επίγειο κόσμο. Οι πυγμαίοι χαρακτηρίζονται από τον Ησίοδο ως *αμενηνοί*, επίθετο που αποδίδεται σε ετοιμοθάνατους και πνεύματα. Η συχνή απεικόνισή τους στα καβιρικά αγγεία, ιδίως

στις σκηνές γερανομαχίας, όπου σύμφωνα με τον μύθο είναι γεωργοί, αντανακλά στην περίπτωση του Καβιρίου συναφείς με τους αράπηδες των καρναβαλιών ιδιότητες. Καθόλου τυχαία οι πυγμαίοι στην καβιρική γερανομαχία είναι πολλές φορές «μασκαρεμένοι». Εικονίζονται με ιερατικά ενδύματα, άλλοτε ως μύστες με καλυμμένο το κεφάλι, ως (ωμο)φαγάδες κωμαστές, καταπύγονες, έφηβοι πολεμιστές σε σκηνές **(Η19 εικ. 154)**, που σε κάποιες περιπτώσεις παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα μοτίβα με σύγχρονες αττικές κωμωδίες (*Νεφέλες* Αριστοφάνη). Το δίχως άλλο, όλα αυτά παραπέμπουν σε καρναβάλι. Νέγρικα χαρακτηριστικά υπάρχουν και στο ένα αγόρι και στον άνδρα του θραύσματος καβιρικού σκύφου του ΕΑΜ, στο οποίο δεσπόζει η μεγαλύτερη σε κλίμακα μορφή του φυσιοκρατικού ανακεκλιμένου Καβίρου/Διονύσου και του οινοχόου Παίδα. Το αγόρι επιγράφεται με το όνομα Πρατόλαος, που σημαίνει «πρώτος του λαού», ο άλλος άνδρας πυγμαίος έχει το όνομα Μίτος, που ερμηνεύεται ως «σπέρμα». Τα άγρια-δαιμονικά χαρακτηριστικά συνοδεύονται από ταιριαστά ονόματα, που αναφέρονται σε κάποια απώτατη αρχή, σε πρωτογονία. Η γονική σχέση Καβίρου-Παίδα, που προκύπτει από επιγραφές του ιερού και την εικονογραφία, βρίσκει αντίκρισμα (ενδεχομένως και παρωδιακό) σε μια πρωτόγονη, του Μίτου-Πρατόλαου. Η σε συμποτικό πλαίσιο απεικόνιση του «*πατρογονικού σώματος*» της ιστορικής ανανέωσης της κουλτούρας, της διαιώνισης των γενεών είναι, επίσης, άκρως καρναβαλική. Τα νέγρικα χαρακτηριστικά, που συνδυάζονται με όνομα πρωτογονικό σε κλίμα ευωχικό ως παρωδία, αποτελούν μοτίβα που ανακαλούν τις σχετικές ερμηνείες των λαογράφων και θεατρολόγων, μαρτυρώντας πως οι μορφές αυτές είναι δαιμονικές, προσωποποιήσεις των προγόνων. Ο ιδρυτικός μύθος του ιερού που παραδίδει ο Παυσανίας συνηγορεί, άλλωστε, υπέρ της άποψης. Οι πρώτοι κάτοικοι του ιερού, που οργάνωσαν τη λατρεία, ονομάζονταν Κάβιροι, Εορταστικά άλλα αρχαία παράλληλα, των Ανθεστηρίων (διονυσιακή επίσης λατρεία), των Κρονίων, των Πελωρίων τεκμηριώνουν πως οι πρώτοι κάτοικοι σε καρναβαλικές εορτές μετατρέπονται σε δαίμονες, οι οποίοι κατά την τέλεσή τους επανέρχονται αναποδογυρίζοντας τον κόσμο.

Το γεγονός πως οι θηβαϊκοί Κάβιροι νοούνται ως δαίμονες απέδειξε επιγραφικά στην άριστη, όπως χαρακτηρίζεται πιο πρόσφατα (Bremmer 2014), μελέτη του ο Schachter. Στη λατρεία συμμετέχουν και άλλοι θεοί, όπως ο Διόνυσος, ο Πάνας, ο Ερμής, που μετατρέπονται σε δαίμονες Καβίρους, σύμφωνα με τον ίδιο. Άλλωστε, και στον ιδρυτικό μύθο Κάβιροι είναι ο Προμηθέας και ο Αιτναίος (μάλλον ο Ήφαιστος). Ακόμα και σε σκηνές που μοιάζουν μυθολογικές **(Η38 εικ. 45)** θεοί εισάγονται στην καβιρική λατρεία. Αυτό φάνηκε και σε αυτήν τη διατριβή με την ομοιότητα, που παρατηρήθηκε μεταξύ της παράστασης του καβιρικού σκύφου της Βοστώνης **(Η9 εικ. 41)**, που εικονίζει σε πρώτο επίπεδο την κρίση του Πάριδος (μυθολογικό θέμα), και της σύγχρονης ανάγλυφης παράστασης του Ηρώου της Τρύσας με τους πολλούς Βησά (σαν Καβίρους, όπως τους ταύτισε η Daumas) και υπαινιγμούς σχετικούς με την οινοποσία. Οι τελευταίοι δεν υπάρχουν στην αιγυπτιακή τέχνη, αλλά είναι συνηθέστατοι ή μάλλον ο κανόνας στην καβιρική εικονογραφία. Τα πρόσωπα, επιπροσθέτως, των μορφών του σκύφου της Βοστώνης έχουν ζωγραφιστεί με συγγενέστατα χαρακτηριστικά με αυτά των σατύρων του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 του ΕΑΜ **(Ε13 εικ. 225)**. Ο Βησά εικονογραφικά

σχετίζεται με τον σάτυρο. Η συνάφεια προδίδει την όμοια φύση καβιρικών μορφών, του Βησά, και των σατύρων, τη δαιμονική. Ακόμα και ο Οδυσσέας, ο οποίος επιλέγεται -αλλιώς ανεξήγητα- να κοσμεί σε πολλές περιπτώσεις καβιρικά αγγεία, να είναι ο ήρωας που κυριαρχεί στην καβιρική μυθολογική εικονογραφία, είχε μυηθεί σύμφωνα με μεταγενέστερες πηγές σε Καβειρικές τελετές, μετατρεπόμενος ουσιαστικά σε Κάβειρο. Οι παραστάσεις αυτές μάλλον απηχούν την αρχαιότερη σχετική παράδοση (την άποψη υποστήριξε και ο Lowenstam 2008. Πρβλ. και της Αβρονιδάκη 2007, 128-129). Και ο Ηρακλής, που λατρευόταν στις Θεσπιές και στη Μυκαλησσό/Ριτσώνα ως Ιδαίος Δάκτυλος κατά τον Schachter συνδεόμενος με τους Καβίρους -βλ. παραπάνω σημ. 425- εικονίζεται πιθανότατα να μυείται στον σκύφο του Μονάχου **(εικ. Η35 εικ. 44)**. Η σχέση του με τις καβειρικές τελετές είναι, επίσης, γνωστή (Αβρονιδάκη 2007, 133). Οι γριές της οινοχόης της Πέλλας **(Ε14 εικ. 88)** απορρέουν εικονογραφικά από μοτίβο των αρχών του 5ου αι. π.Χ με γηραιό άνθρωπο στο πηγάδι. Και αυτός είναι, όπως οι γριές, γυμνός. Η παρέα, στην οποία ανήκει, εκείνη των σατύρων, η δυσμορφία καθώς και η γυμνότητά του, μαρτυρούν τη μη θνητή, τη δαιμονική του φύση. Οι γριές της οινοχόης, όπως οι σάτυροι, είναι λάγνες. Τραβούν τον ποθητό νεανικό φαλλό, όπως ο σάτυρος τραβά τον δικό του στην αττική παράσταση για να αυνανιστεί μπροστά στις όμορφες παρθένες. Εκείνη της οινοχόης είναι, άλλωστε, εμπνευσμένη από τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη, στις οποίες η μία από τις γριές αποκαλείται Έμπουσα (θηλυκός δαίμονας) και φάντασμα που βγήκε από το μνήμα, χαρακτηρισμοί που μάλλον απηχούν το παραμυθικό υπόστρωμα του χωρίου. Οι κωμαστικές καταβολές των καβιρικών μορφών επαληθεύουν την τοποθέτηση, εφόσον έχουν ερμηνευθεί και αυτές ως δαιμονικές (κυρίως από τον Green, άποψη που σε αυτήν τη διατριβή υιοθετείται). Συνεπώς, οι καβιρικές μορφές, που είναι σε πολλές περιπτώσεις νάνοι με νέγρικα γνωρίσματα, είναι δαιμονικές, όπως θεωρούνται και εκείνοι της αρχαϊκής ειδωλοπλαστικής, όπου πρωτοσυναντάται το γνώρισμα της αχονδροπλασίας/χονδροδυστροφίας στην ελληνική τέχνη.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής αναλύθηκαν οι σχετικές με τους αντιήρωες, τους κύριους εκπροσώπους του καρναβαλικού κόσμου, εικόνες της βοιωτικής τέχνης. Αυτοί είναι οι πυγμαίοι, οι σάτυροι και οι μαϊμούδες. Διακρίνονται για την αντι-ιδανική τους εμφάνιση και τη ροπή προς τις απολαύσεις, για αυτό εικονίζονται πολλές φορές σε πλαίσιο κωμαστικό/συμποτικό. Ιδιαίτερα οι πυγμαίοι διαθέτουν όπως οι κωμαστές γκροτέσκα σώματα και τις σχετικές συνήθειες. Στην παρωδιακή βοιωτική εικονογραφία οι παραπάνω αντιηρωικές μορφές παίρνουν τη θέση ηρωικών όπως του αναβάτη-ιππέα, του ανακεκλιμένου, του κυνηγού, του αθλητή. Η κατεξοχήν παρωδιακή μάχη, η γερανομαχία, αποτελεί αγαπημένο θέμα κυρίως των καβιρικών εργαστηρίων, απεικονίζεται στη Βοιωτία ήδη από τα μέσα περίπου του 6ου αι. π.Χ.

Πυγμαίοι εικονίζονται και στα περισσότερα καβιρικά αγγεία παίρνοντας τη θέση θεών, ηρώων, εφήβων. Στο τρίτο μέρος αναλύθηκαν εικονογραφικά καβιρικές παραστάσεις και ειδώλια του ιερού μέσα από τα οποία αναδείχθηκε το καρναβαλικό τους πνεύμα. Τόσο οι παραστάσεις (σχετικές με άθληση, αγώνες, κυνήγι, μάχες), που φέρουν, όσο και άλλα ευρήματα του ιερού συνηγορούν υπέρ της άποψης πως στο εξωαστικό Καβίριο λάμβαναν χώρα εφηβικές τελετές. Παιδιά και νέοι συμμετείχαν και στα αττικά Ανθεστήρια, εορτή επίσης διονυσιακή, στην οποία η οινοποσία ήταν

αναπόσπαστο μέρος της. Κάποιες από τις καβιρικές απεικονίσεις συσχετίστηκαν από άλλους ερευνητές με αντίστοιχες των αττικών σχετικών με τα Ανθεστήρια χόων. Η εορτή αυτή χαρακτηρίζεται από ορισμένους λόγω του αιτιολογικού της μύθου αλλά και εφόσον κατά τη διάρκεια της λάμβαναν χώρα τελετές αντιστροφής, καρναβαλική. Οι περαιτέρω εικονογραφικοί παραλληλισμοί που έγιναν σε αυτήν τη διατριβή ενίσχυσαν παλαιότερες, που είχαν συμπεράνει τον κοινό χαρακτήρα της με εκείνης του Καβιρίου της Θήβας. Η έντονη παρουσία των παιδιών και των σατύρων στους χόες αντιστοιχεί σε πολλές περιπτώσεις σε εκείνη των πυγμαίων των καβιρικών αγγείων.

Νύξεις για καρναβαλικές εορτές μετά την επίτευξη άθλων ή σχετικών με την εφηβεία δοκιμασιών γίνονται στη Βοιωτία ήδη από τις αρχές του 5ου αι. πΧ **(Α27 εικ. 47)**. Αυτές εντείνονται στο τέλος του 5ου αι. π.Χ στην καβιρική τέχνη, στο Καβίριο, όπου σύμφωνα με τα αρχαιολογικά κατάλοιπα λάμβαναν χώρα εφηβικές τελετές. Οι αναφορές άλλοτε υπαινικτικές, αλληγορικές, άλλοτε πιο ευθείς της καβιρικής αγγειογραφίας και των ειδωλίων που βρέθηκαν στο ιερό στην εφηβική ζωή παραπέμπουν σε φάσεις σχετικών τελετών και δραστηριοτήτων, σε αρωγούς και μυητές, σε τόπους μεθοριακούς και παραμυθένιους, σε όντα φανταστικά και μη, που δοκιμάζουν τις αντοχές και το θάρρος των μυούμενων. Η αναχώρηση από τον οίκο και η εγκατάλειψη της οικογένειας, η ενσωμάτωση στη νέα κοινότητα αποτελούν τις δύο σημαντικές φάσεις της γκενέπειας διάρθρωσης των εφηβικών τελετών. Αυτές παρατηρήθηκαν σε διάφορες παραστάσεις των καβιρικών σκύφων, μυθολογικές ή λατρευτικές π.χ. σκηνές θυσίας.

Οι πολυάριθμες σχετικές με τα κυνήγια και την άθληση (γελοιογραφημένες τις περισσότερες φορές) αντανακλούν πιθανότατα τους μόχθους των νέων κατά τις εφηβικές τελετές με αστείο τρόπο. Σχεδόν πάντα συνδυασμένα με το κρασί και το συμπόσιο, παραπέμπουν σε εορταστικές εκδηλώσεις, όπου το πιοτό θα ήταν πλούσιο. Η πιθανή διαμονή των νέων έξω από το άστυ, στο δασώδες και αρχιτεκτονικά ταπεινό Καβίριο του 5ου-4ου αι. π.Χ, η εκεί συγκέντρωση τους σαν να ήταν αγέλες, οι δοκιμασίες που έπρεπε να περάσουν επιτυχώς, μαρτυρούν τις δυσχέρειες, που αντιμετώπιζαν. Οι άγριες αυτές συνθήκες, που, όμως, συνδυάζονται με την αφθονία, εικονογραφούν έναν διαφορετικό χρονότοπο, μία χώρα ουτοπική, σαν εκείνη του Κρόνου. Αυτήν την αρχέγονη αλλά Χρυσή Εποχή γιόρταζαν στα Κρόνια, την καρναβαλική εορτή, του κατεξοχήν έκπτωτου βασιλιά, που κατά τη διάρκειά της έπαιρνε ξανά την εξουσία. Η ουτοπική αυτή χώρα του Καβιρίου μοιάζει να αναφέρεται τοπογραφικά και εικονογραφικά σε παραμυθικούς τόπους ενηλικίωσης, στο *Σκοτεινό Δάσος*, όπου οι μικροί ήρωες απομονωμένοι και χωρίς γονείς ανδρώνονται συμβιώνοντας με νάνους, μάγισσες, τέρατα, Κύκλωπες και πουλιά που μιλούν. Οι πυγμαίοι των καβιρικών μορφών που αναπαράγουν ιλαρά άλλες φυσιοκρατικές εφηβικές μορφές της βοιωτικής αγγειογραφίας, καθρεφτίζουν πιθανότατα και τη μετατροπή των νέων λόγω των δυσμενών συνθηκών διαβίωσης στο Καβίριο σε άγριους πρωτόγονους. Οι έφηβοι εξομοιώνονται με τις προγονικές-δαιμονικές μορφές των πυγμαίων **(εικ. 140, 141)**. Η γερανομαχία, η κατεξοχήν μάχη, στην οποία επιδίδονται, έχει εικονογραφικά στοιχεία (κωμαστικά, τονισμό ραμφών-στομάτων), που παραπέμπουν σε μυητικούς χορούς και τελετές. Το συμπόσιο στο

ύπαιθρο μοιάζει να αναφέρεται και αυτό σε μια παλαιότερη χωρίς ανέσεις αλλά ευχάριστη εποχή. Η ζωομορφία συνδυασμένη με την υπερκατανάλωση κρασιού, που ενίοτε αποτελεί τη μεταφορική μεταμόρφωση του πότη και την κατ'επέκταση ζωώδη/υβριστική του συμπεριφορά συνιστά ένα, επιπλέον, στοιχείο της καρναβαλικής-ουτοπικής εικονογραφίας της τέχνης, που βρέθηκε στο Καβίριο. Την πρωτόγονη εκεί ζωή των νέων αντανακλούν τα ειδώλια δύσμορφων κιθαρωδών με δορές (ένδυμα αγρίων). Πρότυπο για αυτά είναι άλλα φυσιοκρατικά νέων επίσης κιθαρωδών. Η εικόνα τους αναμειγνύεται, ωστόσο, και με χαρακτηριστικά εκείνης του Βησά **(εικ. 105α-110)**. Η δυσμορφία, η δορά, που είναι δεμένη στον λαιμό, η κιθάρα και κυρίως στο στέμμα/πόλος στο κεφάλι αναφέρονται σαφώς σε αντίστοιχο τύπο του αιγυπτιακού πυγμαίου θεού, του προστάτη των παιδιών. Η μείξη αυτή, που είναι ανάλογη εκείνης των πυγμαίων των καβιρικών αγγείων, επιβεβαιώνει την ταύτιση των εφήβων με δαιμονικές αλλά μάλλον προστατευτικές μορφές. Καταδεικνύει, παράλληλα, την ταυτότητα των δύσμορφων ειδωλίων, που είναι μάλλον μία άλλη εκδοχή των Καβίρων.

Η ουτοπική συνθήκη την οποία βίωναν πιθανότατα οι έφηβοι στο εξωαστικό Καβίριο αποτελεί στην καβιρική τέχνη μία μεταφορά σε άλλες αρχέγονες εποχές, που, όμως, το κρασί ρέει άφθονο. Οι νέοι μετατρέπονται, άλλωστε, σε αγροίκους σε σχετικές αρχαίες διαβατήριες τελετές, προβαίνοντας σε εξαπατήσεις και τεχνάσματα, προκαλώντας γέλιο. Η ψυχοσύνθεσή τους εμφορείται από στοιχεία του *κατεργάρη*, ψυχολόγημα που χαρακτηρίζει, επίσης, το καρναβάλι.

Η αγροίκοι ήταν και στην αρχαία γραμματεία και βοσκοί. Η βοσκή φαίνεται μέσα από πηγές και την αρχαία εικονογραφία να σχετίζεται στενά με τους νέους και τις τελετές ενηλικίωσης. Ο Έλληνας προστάτης των εφήβων εκτός από κατεργάρης και κλέφτης ήταν και πάτρωνας των βοσκών. Στις διαβατήριες τελετές η αγέλη αποτελούσε συχνά αν όχι καθολικά τον τρόπο οργάνωσης των νεών, ενώ ο βουαγόρ ήταν ο επιβλέπων νέος, ο ομαδάρχης. Στην τέχνη του Καβιρίου αποδίδονται πολλές φορές βοσκοί. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο Ερμής με τον επίσης βοσκό γιο του, Πάνα, ο Πάρις, ο Ερμής με τον Άργο, ο Κύκλωπας αλλά και ειδώλια νέων που έχουν ερμηνευτεί ως ποιμένες. Η βοσκή σχετίζεται, λοιπόν, με την εφηβεία αποτελώντας πιθανότατα μέρος με τον έναν ή τον άλλο τρόπο της εξωαστικής ζωής τους.

Μέρος της είναι και οι επικίνδυνες γυναικείες θεότητες ή δαιμόνισσες, κυρίως η Κίρκη και η Γοργώ. Αυτές θεωρούνται μεθοριακές συναφείς μεταξύ τους μορφές, που δρουν ως μυήτριες σε εφηβικές διαβατήριες τελετές. Τα μητρικά τους στοιχεία, τα οποία προκαλούν τρόμο ή δέος, αντανακλώνται σε μύθους, στην κωμωδία και κυρίως στην εικονογραφία. Στην τέχνη του Καβιρίου απειλούνται, όπως και στην αττική αγγειογραφία, επειδή ακριβώς προκαλούν φόβο, είτε διακωμωδούνται, ώστε και πάλι αυτός να ξεπεραστεί. Η Γοργώ εικονίζεται στην τέχνη του Καβιρίου ως νεαρή γυναίκα με φτερά κοιμώμενη ή τρομερή με φίδια στο κεφάλι, ενώ έχει ήδη αποκεφαλιστεί **(Ε2, Η87 εικ. 202, 203)**. Στην τελευταία, μάλιστα, περίπτωση, στον υβριδικό κρατηρίσκο της Βοστώνης, μοιάζει να ταυτίζεται με την Αθηνά. Από τη μορφή της είναι μάλλον εμπνευσμένα τα μετωπικά με βλοσυρή όψη ειδώλια ιματιοφόρων, όπως φάνηκε από την ομοιότητα που παρατηρήθηκε με τις μορφές του

αττικού κρατήρα του Ζ. του Συρίσκου. Από αυτήν προκύπτει πως πρόκειται για μασκοφόρους με προσωπεία συναφή με εκείνα της Τίρυνθας, που ταυτίζονται με τη Γοργώ **(εικ. 205-207)**. Από τη σχέση των καβιρικών μορφών, που παρατηρήθηκε, πως υπάρχει με εκείνη **(εικ. 34)**, συμπεραίνεται πως και τα ειδώλια αυτά των ιματιοφόρων πρέπει να εικονίζουν τους δαιμονικούς Καβίρους. Η Κίρκη εικονίζεται συνήθως ως γριά ή δύσμορφη μάγισσα σε εικόνες που πολλές φορές έχουν υπαινιγμούς σχετικούς με την οινοποσία και τη διονυσιακή λατρεία. Το χαρακτηριστικό αυτό συνάδει με την πρωιμότατη απεικόνιση της στην αρχαία τέχνη ως μαινάδας ή νύμφης. Στον σκύφο του Βρετανικού Μουσείου φαίνεται πως εικονογραφικά αναφέρεται στον κωμικό τύπο της γριάς μεθύσης και φαρμακίδος **(Η13 εικ. 209-211)**. Σε αυτόν παίρνει ταυτόχρονα την εικονογραφική θέση της μητέρας ή της τροφού κατά την αναχώρηση νέου, όπως εικονίζεται σε πολλά αττικά αγγεία αλλά κυρίως σε καλυκωτό κρατήρα του σύγχρονου Ζ. των Νιοβιδών **(Η13 εικ. 186, 187)**. Στον καβιρικό σκύφο του Ναυπλίου **(Ι9 εικ. 60)**, η παράσταση του οποίου είναι επηρεασμένη εντόνως από την αττική «ληναϊκή» εικονογραφία, η Κίρκη αποδίδεται ως ιέρεια με επενδύτη και ως δημιουργός του κυκεώνα-κρασιού. Ο δημιουργικός-μητρικός χαρακτήρας της επιβεβαιώθηκε από χωρία των *Θεσμοφοριαζουσών* του Αριστοφάνη, στα οποία πρωταγωνιστούν η «μητέρα»-ιέρεια Μίκκα και ο Μνησίλοχος. Η σχέση της καβιρικής εικονογραφίας με αυτό το κωμικό έργο τεκμηριώνεται από τη συγγενέστατη απεικόνιση της Κίρκης του σκύφου του Βρετανικού Μουσείου με εκείνη της Μίκκας στον απουλικό κρατήρα του Würzburg **(Η13 εικ. 186, 186α)**.

Εκτός από τη θεία μάγισσα στην καβιρική εικονογραφία εικονίζονται σε αστείες συνθήκες άλλα φοβερά όντα, φανταστικά και μη. Ως εύθυμα φόβητρα, τα οποία αποτελούν μέρος της χώρας του καρναβαλιού, δρουν θετικά στην αγωγή των νεών, ώστε ως ενήλικες να απαλλαγούν από παιδαριώδεις φόβους. Φρικτά στην όψη ή στις συνήθειες όντα μοιάζουν βγαλμένα από παιδικούς εφιάλτες ή παραμύθια. Τέτοια είναι ο Κύκλωπας, οι νέγροι, οι γριές, όπως στην περίπτωση της οινοχόης της Πέλλας, πετεινόμορφοι δαίμονες (;), οι Άρπυιες, τριχωτοί γόριλλες, καμπούρηδες γίγαντες, ή και ζώα όπως αφύσικα μεγάλα πουλιά, και δράκοι που ξεπετάγονται αναπάντεχα μέσα από θάμνους.

Μοτίβα του καρναβαλικού πνεύματος της εξετασθείσας εικονιστικής τέχνης του Καβιρίου υπάρχουν και σε άλλες προγενέστερες εκφάνσεις της βοιωτικής. Σπανιότερα απαντούν και σε άλλες παραδόσεις, όπως της Αττικής. Οι εισαγωγές τέτοιων ασυνήθιστων για τα αττικά δεδομένα εικόνων στη Βοιωτία υποδηλώνουν μάλλον το είδος του χιούμορ, στο οποίο αρέσκονται οι ντόπιοι, εφόσον μάλιστα αυτές είναι σύμφωνες με εκείνες, που δημιουργούν οι ίδιοι. Τα θέματα αυτά ταυτίζονται με εκείνα που αποτελούν τη λεγόμενη από τον Μπαχτίν καρναβαλική γλώσσα. Ανιχνεύονται και αναλύονται στο πέμπτο μέρος της διατριβής.

Εικόνες παρωδιακές ατελείωτου φαγοποτιού συνδυάζονται με συνθήκες συνήθως δυσάρεστες, που, όμως, χαρίζουν γέλιο και αισιοδοξία. Οι πότες είναι πολλές φορές ένδοξοι ήρωες ή και παντοδύναμοι θεοί. Μάχονται σκληρά για το ποτό τους. Αντιμετωπίζουν βαρβάρους, τέρατα, μάγισσες, δαίμονες, καταποντισμούς και φυσικά νικούν. Άλλοι εργάζονται κοπιωδώς για αυτό, όπως οι βάναυσοι. Το κρασί

υπάρχει σε μεγάλες ποσότητες μέσα σε «δινοειδή» πύραυνα, σε πηγάδια, στη θάλασσα. Είναι ένα άφθονο, οικουμενικό φάρμακο που προσφέρεται στους πάντες, σε αιχμαλώτους ακόμα και σε ζώα. Έχει την τάση να μεταμορφώνει, να αναβαθμίζει ή να υποβαθμίζει. Έτσι, άλλες φορές οι πότες εικονίζονται εξαθλιωμένοι αλλά πάντα αστείοι. Φέρονται σε κατάσταση μέθης από δούλους και νεότερους σε ηλικία. Νεαροί εξαναγκάζονται σε ανεπιθύμητη συνουσία με τερατόμορφες γριές (μετά το φαγοπότι σύμφωνα με την πηγή έμπνευσης της εικόνας και τα δικά της συμφραζόμενα). Γριές κάθονται ανακούκουρδα με το αγγείο πόσεως στο χέρι.

Η υπερκατανάλωση φαγητού και κυρίως ποτού συνεπάγεται γκροτέσκες σωματικές απεκκρίσεις, που εικονογραφούνται κυρίως στη βοιωτική αρχαϊκή μελανόμορφη αγγειογραφία. Η έμεση, η διούρηση, η αφόδευση αποτελούν συνήθη κωμαστικά μοτίβα παραστάσεων κυρίως του β' τετάρτου του 6ου αι. π.Χ. Οι μεταγενέστερες αναφέρονται σαφώς σε κωμαστικές. Τέτοιες είναι μία βουκολική των αρχών του 5ου αι. π.Χ και δύο καβιρικές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου του τέλους του αιώνα.

Συνέπεια της μέθης είναι και ο περιορισμός της κριτικής ικανότητας, οι παραισθήσεις, η σύγχυση και η υπνηλία. Αυτές μάλλον εκμεταλλεύονταν στους βοιωτικούς κώμους όσοι χρησιμοποιούσαν τα λεγόμενα αγγεία απάτης (*trick vases*) που δημιουργήθηκαν στη Βοιωτία τον 6ο αι. π.Χ. Στον ίδιο τόπο φιλοτεχνούνται εικόνες εξαπάτησης κατά την οινοποσία, που ξεκινούν από τον 6ο και φτάνουν στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. Σε άλλες παραστάσεις, μεθυσμένοι που καταπιάνονται με παιχνίδια και καθημερινές δραστηριότητες όπως το κυνήγι, η διανομή κρασιού κ.ά. καταλήγουν να γελοιοποιούνται. Νάνοι ανακεκλιμένοι ως μονοποσιαστές με τεράστια, βαριά από τη μέθη πιθανότατα κεφάλια μετατρέπονται με το κρασί σε ιερείς-μάγους και ψέλνουν ηχομιμητικά μαγικά ξόρκια ή χρησμούς σε πουλιά υπό το βλέμμα του φτερωτού θεού των διαβάσεων. Μετά από ένα πλούσιο φαγοπότι η υπνηλία του Ηρακλή έχει ως αποτέλεσμα τον κλοπή των όπλων του από σατύρους.

Η απελευθερωμένη από τους κανόνες ηθικής συμπεριφορά που έχει ως αίτια την άμετρη οινοποσία εικονίζεται, επίσης, στη βοιωτική αγγειογραφία από την αρχαϊκή περίοδο μέχρι τον 4ο αι. π.Χ. Λακτίσματα, ραπίσματα, τραβήγματα μαλλιών και φαλλού συνιστούν κοινές βίαιες πράξεις των βοιωτικών κωμαστών. Δεμένες και δερνόμενες εικονίζονται και μορφές σε δύο περιπτώσεις στην καβιρική εικονογραφία, μοτίβα αναφερόμενα ως συνήθως στην προγενέστερη κωμαστική παράδοση. Οι σεξουαλικές σκηνές συγκαταλέγονται στην ίδια κατηγορία της ελευθεριάζουσας λόγω του οίνου συμπεριφοράς και είναι πιο συχνές στην αρχαϊκή περίοδο. Δεφόμενοι σάτυροι και καταπύγονες συμπληρώνουν την αισχρογραφία της βοιωτικής τέχνης. Οι σχετικές σκηνές είναι σπάνιες στο τέλος του 5ου αι. π.Χ. Στην καβιρική αγγειογραφία υπάρχει μόνο μία, αναφερόμενη εικονογραφικά σε πρωιμότερες εικόνες. Εκτός από την αισχρογραφία τον κώμο χαρακτηρίζουν και τα σκώμματα, όπως συμβαίνει και στο τελετουργικό γέλιο (αισχρολογία-σκώμματα), που είναι και αυτά πολλές φορές αισχρά. Στη Βοιωτία είναι περισσότερο χιουμοριστικά και διφορούμενα. Χρησιμοποιούνται στην αγγειογραφία του 6ου αι. π.Χ και στην καβιρική. Το καρναβαλικό του ασύδοτου φαγοποτιού υπογραμμίζουν τα τέρατα κυρίως οι Σφίγγες ή οι σφιγγόμορφες εταίρες που λαμβάνουν μέρος σε βοιωτικές παραστάσεις σχετικές

με την οινοποσία λειτουργώντας ως εύθυμα φόβητρα.

Εκτός από το ατέρμονο φαγοπότι σημαντικότατο θέμα της καρναβαλικής γλώσσας είναι και η ενθρόνιση-εκθρόνιση, η οποία εξασφαλίζει την επιδιωκόμενη ισότητα. Ο μηχανισμός έχει ρίζες σε αρχαίες τελετές αντιστροφής και απαντάται σε πολλούς αρχαίους μύθους. Στην αγγειογραφία λειτουργεί παρωδιακά. Αποτελεί μοτίβο αγαπητό των Βοιωτών, ευρισκόμενο κυρίως στην καβιρική τέχνη. Θεοί, ήρωες, βασιλείς χάνουν την εξουσία τους, την κοινωνική τους θέση, εκπίπτουν. Άλλη μορφή εκθρόνισης είναι η γελοιοποίηση ή στην αγγειογραφία η γελοιογράφηση. Η επιβεβαίωση πως πρόκειται για το συγκεκριμένο καρναβαλικό μοτίβο σε αυτή γίνεται από εικόνες, στις οποίες η εκθρόνιση συνυπάρχει με την εκθρόνιση, είναι ταυτόχρονες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παράσταση του Οδυσσέα ναυαγού στον καβιρικό σκύφο της Οξφόρδης **(Η12 εικ. 194)**. Από την άλλη, στον «θρόνο» αναρριχώνται αντιήρωες όπως ο σάτυρος, ζώα, νάνοι και σε μία περίπτωση γυναίκες. Υποκατηγορία του θέματος της ενθρόνισης-εκθρόνισης είναι ο υποβιβασμός του γέρου και η κυριαρχία του νέου. Ο τελευταίος είναι ο ικανός διάδοχος, ο φορέας της νέας εποχής, της αλλαγής, της ανανέωσης. Ο γέρος νοείται ως λείψανο παλιού καιρού, το σύμβολο του απαρχαιωμένου συστήματος, που πρέπει να στηρίξει τον νέο ή να αποχωρήσει (με ή χωρίς την άσκηση της βίας). Πρέπει να μείνει κάτω ή πίσω. Όλες οι βοιωτικές σχετικές απεικονίσεις του θέματος προέρχονται όχι τυχαία από το Καβίριο, όπου τελούνταν κατά πάσα πιθανότητα εφηβικές τελετές. Σημείο ταυτόχρονης ενθρόνισης-εκθρόνισης αποτελούν και τα καλύμματα της κεφαλής, τα οποία γελοιοποιούν ακόμη περισσότερο τις ούτως ή άλλως άσχημες μορφές. Κράνη, πέτασοι, πόλοι και σκούφοι αποτελούν τα συνηθέστερα εξαρτήματα που φορούν στο κεφάλι τους αστείες μορφές. Η επισημότητά και το κύρος, που μερικά από αυτά μεταφέρουν, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τους δύσμορφους φορείς, δημιουργώντας, έτσι, το επιθυμητό χιούμορ. Μέσο ενθρόνισης και εκθρόνισης στην αρχαία εικονιστική τέχνη είναι, τέλος, η ανθρωπομορφία και η ζωομορφία, που μάλλον προέρχονται από τη λαϊκή προφορική παράδοση. Μαϊμούδες καταγίνονται με ανθρώπινες ασχολίες και φορούν ενδύματα εικονιζόμενες τεθλιμμένες και ταυτόχρονα γελοίες. Άψυχα αντικείμενα ή φυτά παίρνουν ζωή εικονιζόμενα με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, μέλη (κυρίως φαλλούς), πρόσωπα, ή απεικονίζονται ως ζώα. Υποβιβαστική είναι, αντίθετα, η απεικόνιση ανθρώπου ζωόμορφου, που απαντάται πιο σπάνια στη βοιωτική τέχνη.

Το καρναβαλικό πνεύμα της εξετασθείσας βοιωτικής τέχνης, που εντοπίστηκε παραπάνω, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα (αν όχι το σημαντικότερο) αρχαία δείγματα της καρναβαλοποιημένης εικονογραφίας. Αυτό σημαίνει πως, όπως στο μυθιστορηματικό είδος π.χ. στο έργο του Ντοστογιέβσκι, έχουν μεταγγιστεί καρναβαλικά στοιχεία, χωρίς αυτό να σχετίζεται αντικειμενικά και άμεσα με τη μεταμφίεση ή το μασκάρεμα και τις σχετικές εορτές, έτσι και στην εικονογραφία, το καρναβαλικό δεν συνεπάγεται ευθεία σχέση με πραγματικό καρναβάλι. Οι μηχανισμοί που τη διέπουν, προέρχονται, όμως, αφηρημένα από απώτατες καρναβαλικές εορτές. Η γελοιογράφηση ή η παρώδηση αττικών εικόνων στην καβιρική αγγειογραφία για παράδειγμα συνιστά μια τέτοια λειτουργία. Αυτές αναποδογυρίζονται ή ακρωτηριάζονται και ενώνονται πολλές φορές με άλλες

σύγχρονες ή παλαιότερες βοιωτικές, παράγοντας νέες δισώματες, γκροτέσκες. Πρόκειται, απλώς, για παραστάσεις με καρναβαλικά στοιχεία. Η θεατρικότητα που έχουν, όμως, κάποιες καβιρικές (μερικές φορές και παρωδούμενες από τα καβιρικά εργαστήρια αττικές εικόνες), όπως ακριβώς και οι κωμαστικές, από τις οποίες εκπορεύονται, μαρτυρά πραγματικά καρναβαλικά δρώμενα. Το φυσικό κοίλο με την ορχήστρα βόρεια του ρυακιού του θηβαϊκού ιερού, που χρονολογείται τουλάχιστον από το τέλος του 6ου αι.. π.Χ, σίγουρα δεν θα είχε διακοσμητικό χαρακτήρα. Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη παράσταση αγγείου, που βρέθηκε στο Καβίριο, με θεατρικά στοιχεία, χρονολογείται στο πρώτο μισό του 5ου αι. π.Χ **(Α28 εικ. 259)**. Το γεγονός πως τα καβιρικά αγγεία παραμένουν κυρίως εντός τους ιερού, όπου και χρησιμοποιούνται, αποτελεί ακόμα μία ισχυρότατη ένδειξη πως οι αναφερόμενες σε θεατρικά θέματα παραστάσεις είναι εμπνευσμένες από τα εκεί σχετικά δρώμενα, άποψη που είναι, γενικώς, η κρατούσα. Ακόμα και οι μυθολογικές σκηνές που επιλέγονται ταιριάζουν με τον λατρευτικό χαρακτήρα του Καβιρίου. Το να παράγονται αγγεία μέσα σε εργαστήρια ενός ιερού, να μη διακινούνται κατά κανόνα πέραν των συνόρων του και να αποδίδουν άσχετες με τα τελούμενα εικόνες δεν είναι λογικό. Πόσο, μάλιστα, όταν αυτήν την ιδιαίτερη για τα αρχαιολογικά δεδομένα ομάδα αγγείων (όπως είναι οι Παναθηναϊκοί αμφορείς και οι κρατηρίσκοι της Βραυρώνας, που εικονίζουν σχετικές με τις τελετές εικόνες) χαρακτηρίζουν κοινά και συγκεκριμένα στοιχεία όπως η γελοιογραφία, η θεατρικότητα και η σχετική με την εφηβεία ζωή. Όλα αυτά σε ένα ιερό, όπου λατρεύεται εκτός από τον Παίδα κυρίως και ουσιαστικά ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού και του θεάτρου.

Η θεατρικότητα των καβιρικών παραστάσεων συνίσταται σε κωμικούς χαρακτήρες με γελοιογράφηση (π.χ. Κίρκη ως γριά μεθύση και φαρμακίς) ή χωρίς (π.χ. Ηρακλής εξαπατώμενος το δείπνο), δύσμορφα χωρίς κοστούμι σώματα αλλά με μασκόμορφο πρόσωπο (π.χ. ανακεκλιμένος άνδρας του σκύφου της Θήβας **Η41 εικ. 144**), στη θεατρική απεικόνιση χωρίς σκηνικά και σκηνή αλλά με μορφές που φορούν κωμικά κοστούμια (σκύφος Βερολίνου **Η8 εικ. 14**), όπου αποδίδονται και κωμικοί χαρακτήρες, διττές απεικονίσεις (κρατηρίσκος Βοστώνης **Η87 εικ. 203**), εικόνες που αναφέρονται σε πρωτοκωμικά δρώμενα (π.χ. β' όψη του σκύφου ALg 18 του Kassel **Η30 εικ. 63**), σατύρους που φορούν μαλλωτούς χιτώνες **(Η71 εικ. 275)** και μορφές με τραγόμορφα ή ταυρόμορφα προσωπεία του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου **(Η51, Η50, Η54 εικ. 17, 19, 21)**.

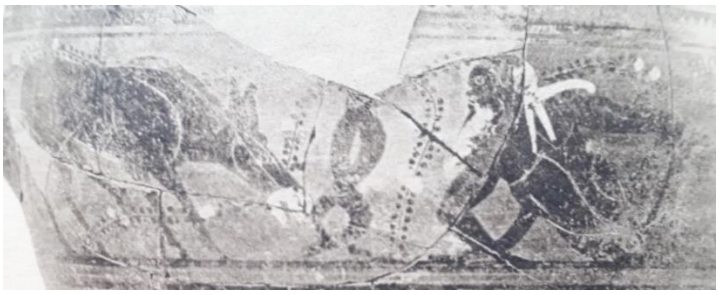
Θεατρικά στοιχεία έχουν όχι τυχαία και τα δύσμορφα ειδώλια του Καβιρίου. Τα μασκόμορφα «γοργεία» πρόσωπα των μετωπικών ιματιοφόρων και οι κιθαρωδοί που θυμίζουν αντίστοιχες θεατρικές απεικονίσεις σατύρων είναι χαρακτηριστικά. Τα τελευταία συνδέθηκαν λόγω των τεράστιων αυτιών τους σε αυτήν τη διατριβή και με τους εξωτικούς *ὠτόλικνους*.

Οι καβιρικές μορφές πυγμαίων ταυτίστηκαν με τους πρώτους κατοίκους του ιερού της Θήβας, τους Καβίρους, για τους οποίους κάνει λόγο ο Παυσανίας. Σαν αστείους πυγμαίους και γιους του Ηφαίστου τους είδε στη Μέμφιδα ο Ηρόδοτος. Ο Διόνυσος μοιάζει να έχει ενσωματωθεί αλλά να έχει επικρατήσει στην αρχαία αυτή λατρεία, όπως φαίνεται από το ότι ονομάζεται Κάβιρος, έχει μεγαλύτερο από τις άλλες μορφές μέγεθος και δεν γελοιογραφείται -τουλάχιστον στα αγγεία που έχουν

σωθεί-. Από την εικονογραφική ανάλυση, τις καταβολές τους, τις πηγές, επιγραφές σε αγγεία καβιρικής παραγωγής και άλλα εορταστικά παράλληλα προκύπτει πως οι γελοιογραφημένοι είναι μάλλον κάποιοι από τους πρωιμότατους βάρβαρους κατοίκους της Βοιωτίας, οι Φοίνικες. Σε αυτούς τους εξωτικούς ανθρώπους πρέπει να αναφέρονται και οι θεατρικές μορφές των δύσμορφων ειδωλίων του Καβιρίου. Οι νέοι Βοιωτοί προκειμένου να μυηθούν μεταβαίνουν έξω από το άστυ, στο πρωτόγονο Καβίριο. Αρωγοί στις τελετές τους είναι μάλλον οι δαιμονικοί νάνοι Κάβιροι, που κατά τις εκεί τελούμενες καρναβαλικές εορτές επανέρχονται στον επίγειο κόσμο γυρνώντας τον ανάποδα, όπως φαίνεται από τις καβιρικές παρωδιακές παραστάσεις. Η εικονογραφική σχέση των μορφών τους και των προαναφερθέντων ειδωλίων με τον Βησά, τη Γοργώ και τους σατύρους υποδηλώνουν πως οι καβιρικές θα δρούσαν ως εύθυμα και ευεργετικά φόβητρα. Πρέπει να ήταν γνωστά από τη βοιωτική λαϊκή προφορική παράδοση, από παραμύθια, όπως είναι σήμερα οι καλικάντζαροι, για αυτό πιθανόν δεν σώζεται καμία συναφής πληροφορία. Με αυτά εξοικειώνονταν οι νέοι μέσα από την υπόδυση, τη δική τους ή άλλων, ξεπερνώντας παιδαριώδεις φόβους. Η ταύτιση μαζί τους προκύπτει από την εικονογραφία (π.χ. νέοι δρομείς με τεράστιους φαλλούς **Η45 εικ. 82**) και από την πολυποσία, στην οποία φαίνεται από τα ίδια τα αγγεία πως επιδίδονταν οι νέοι. Μέσα από την υπόδυση ή τη μίμηση των συνηθειών τους, οι έφηβοι αναβιώνουν την εποχή των Καβίρων, γίνονται ένα με αυτούς, αλλά ταυτόχρονα τους ξεπερνούν, «μεταμορφώνονται», δηλαδή, ωριμάζουν. Σημαντικό μέρος των καρναβαλικών εκεί τελετών ήταν και τα φαρσικά και χορομιμικά δρώμενα.

Τα πολυάριθμα παραδείγματα υστερότερης αλλά συγγενέστατης εικονογραφίας καρναβαλικών εορτών και παραμυθιών, που εντοπίστηκαν στο τελευταίο μέρος της διατριβής τεκμηριώνουν πως η βοιωτική είναι εκείνη που βασιλεύει μεταξύ των καρναβαλικών της αρχαιότητας.

Εικόνες



Εικ. 1. Μελανόμορφος σκύφος από τον τάφο 82 της Ριτσώνας **(Β2)**

Εικ. 2. Μελανόμορφος σκύφος από τον τάφο 16 (πάνω) και σκύφος από τον τάφο 18 (β΄ όψη) της Ριτσώνας **(Β3)**

Εικ. 3. Βοιωτική μελανόμορφη κύλικα του μουσείου του Göttinger

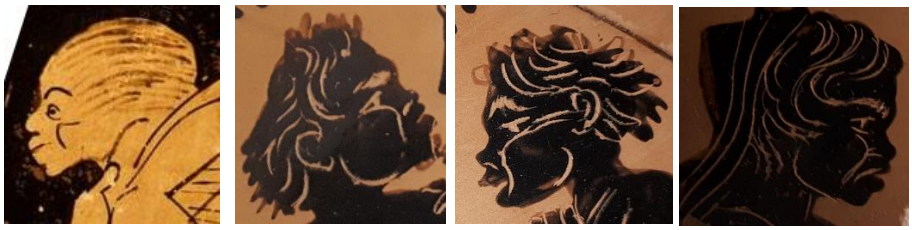
Εικ. 4. Σχέδιο κανθάρου 17432 του ΕΑΜ **(Ι3)** της Α. Δριγκοπούλου από Sabetai και Avronidaki 2018, 346 εικ. 21

Εικ. 5. Μετάλλιο μελανόμορφης λεκανίδας 29.V.5 του μουσείου του Reading **(Β1)**

Εικ. 6. Βοιωτική ημιμελανόμορφη κύλικα 544 του μουσείου του Ναυπλίου **(Δ4)**

Εικ. 7. Κορινθιακό πήλινο ειδώλιο **(ΙΔ1)** και μορφές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου

Εικ. 8. Μορφές του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου και δεξιά μορφή από την κορινθιακή λεκανίδα CA2585 του Λούβρου **(ΙΑ2)**



Εικ. 9. Δαίμονας αττικής πελίκης του Βερολίνου και μορφές του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ **(Η3)**

α. β.

γ.

δ.

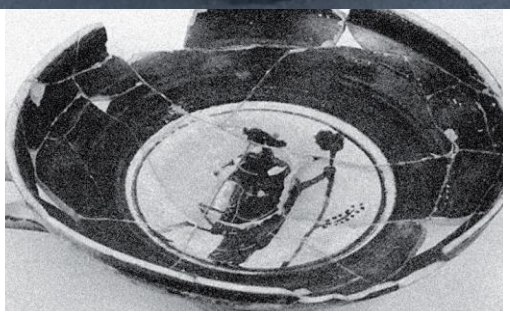
Εικ. 10 α. Αττικό πλαστικό αγγείο με παράσταση του Ζ. της Ερέτριας, β. παράσταση από αττικό δινοειδή κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου, γ. καβιρικός σκύφος 10425 του ΕΑΜ **(Η32)** δ. καβιρικός σκύφος 12547 του ΕΑΜ **(Η34)**

Εικ. 11. Θραύσματα αδημοσίευτου μελανόμορφου κανθάρου V. I. 3273 του Βερολίνου. Φωτ. Β. Σαμπετάι

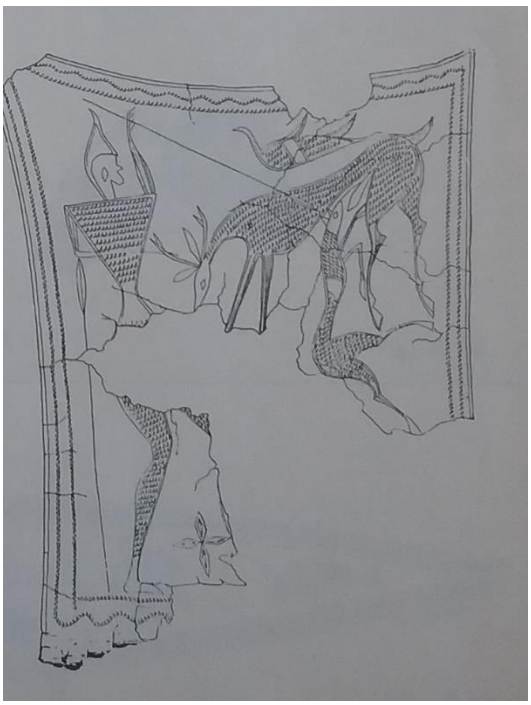
Εικ. 12. Παραστάσεις πομπής θυσίας του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου των σκύφων Τ424 του Kassel, 426 του ΕΑΜ και της 370066 Θήβας **(Η4, Η5, Η6)**

α.

β.



γ.



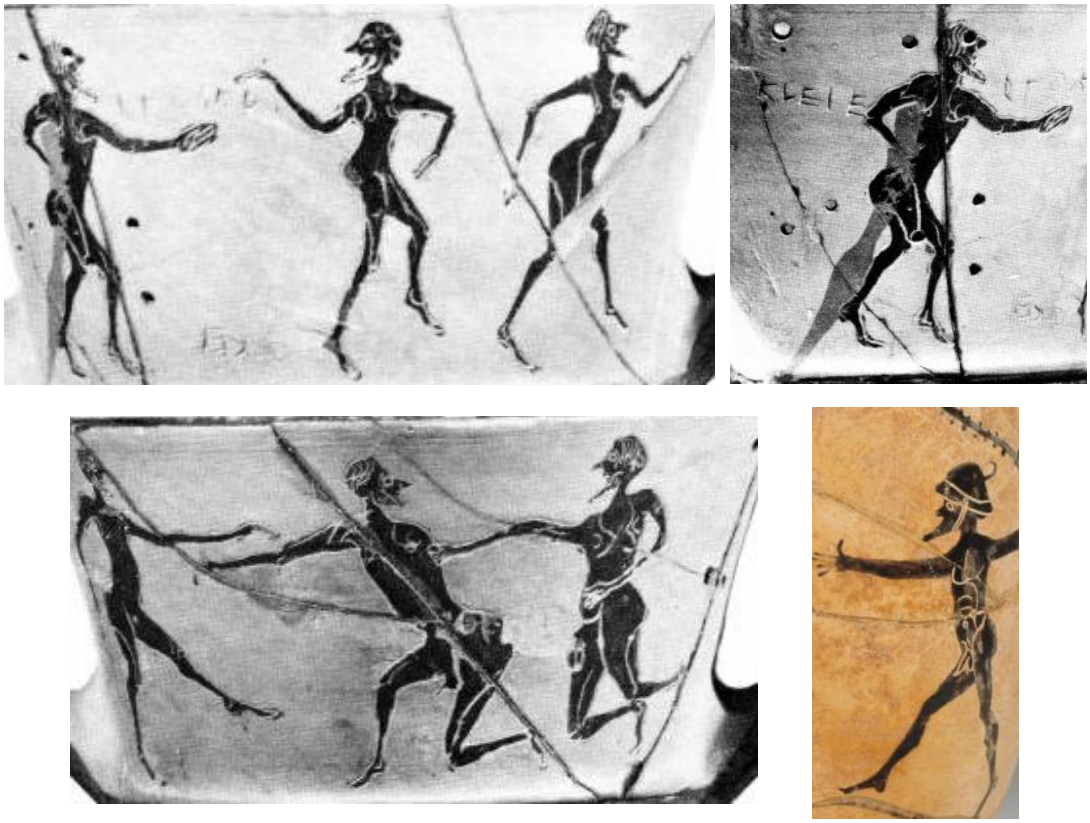
δ.

ε.

Εικ.13. α. Β' όψη του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου **(Η67)**, β. Μελανόμορφη κύλικα 66.213 της συλλογής Δινιακόπουλου γ. χάλκινο ειδώλιο ελαφιού 98.650 της Βοστώνης από το Καβίριο, δ. βοιωτική χάλκινη πόρπη, ε. σφραγιδόλιθος από τις Σάρδεις.

Εικ. 14. Καβιρικός σκύφος 3284 του Βερολίνου **(H8)**

Εικ. 15. Κωμαστής του γεωμετρίζοντος κανθάρου της συλλογής Βλαστού και νέος της β’ όψης του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(H40)**

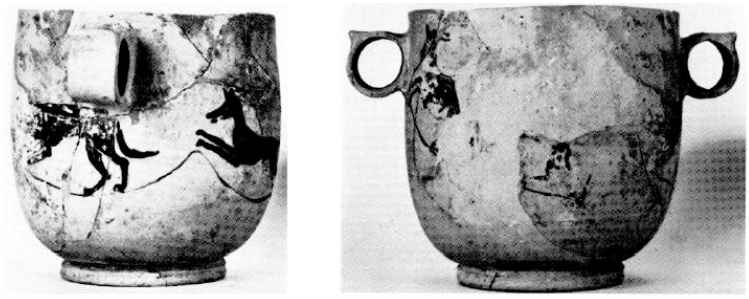


Εικ. 16. Μελανόμορφος κάνθαρος F 2116 του Βερολίνου και μορφή από τον καβιρικό σκύφο 690 του μουσείου Κανελλοπούλου **(A17, H60)**

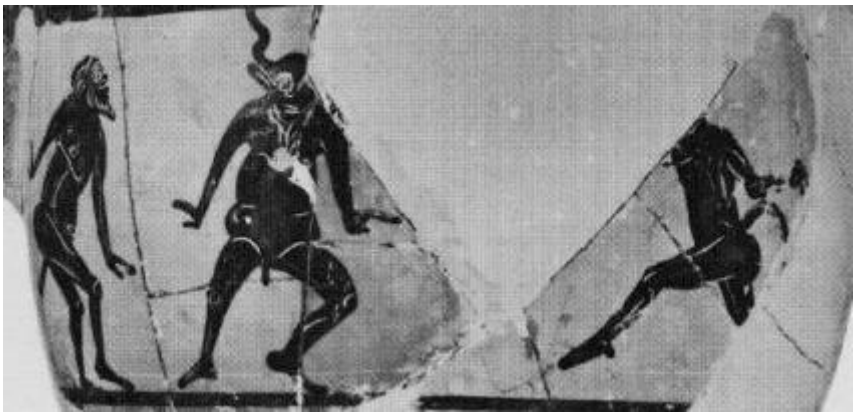
Εικ. 17. Όψεις του καβιρικού σκύφου S151 της Χαϊδελβέργης **(H51)**

Εικ. 18. Κορινθιακή μελανόμορφη λεκανίδα CA2585 του Λούβρου **(ΙΑ2)**

Εικ. 19. Όψεις του καβιρικού σκύφου 545 του ΕΑΜ **(Η50)**



Εικ. 20. Όψεις του καβιρικού σκύφου 690 του μουσείου Κανελλοπούλου **(Η60)**



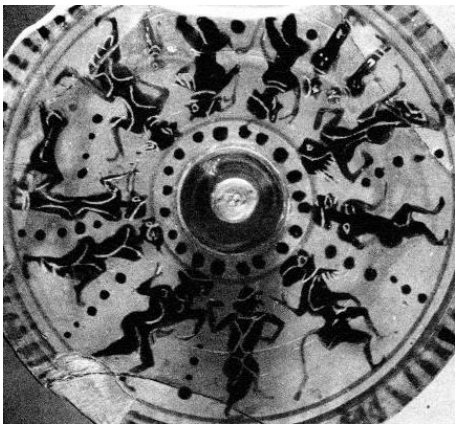
Εικ. 21. Όψεις του καβιρικού σκύφου S/10 1361 του Τίμπινγκεν **(Η54)**

Εικ. 22. Όψεις του καβιρικού σκύφου 8204 του Ερμιτάζ **(Η53)**

Εικ. 23. Πήλινο ειδώλιο σατύρου 1992.352.3 **(ΙΓ37)** του Cleverland και μορφές του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου

Εικ. 24. Πήλινο ειδώλιο σατύρου CA 253 του Λούβρου **(ΙΓ46)** και μορφή του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου

Εικ. 25. Όψεις του καβιρικού σκύφου CA 444 του Λούβρου **(H75)**



Εικ. 26. Σάμων, ένα από τα πόδια του τριποδικού εξάλειπτρου V.I. 3364 του Βερολίνου **(I1)**
Εικ. 27. Μελανόμορφο πώμα πυξίδας SCHOEN58 του Μονάχου **(A23)**

Εικ. 28. Κύλικα με συμφυές πώμα και προχοή V. I. 3366 του Βερολίνου **(A7)**

Εικ. 29. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου Θ.Π. 701 της Θήβας **(Η33)**

Εικ. 30 Μελανόμορφος χους 12147 του ΕΑΜ **(Θ5)**

ΕΙκ. 31. Μορφή καβιρικού σκύφου 190 Χαϊδελβέργης του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών **(Η55)** και μορφή (Διόνυσος;) του μελανόμορφου κανθάρου Τ 1863 του Kiel

Εικ. 32. Μορφή καβιρικού σκύφου του Βρετανικού μουσείου του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών και μορφή σατύρου της ημιμελανόρφης κύλικας 544 του Ναυπλίου **(Η43, Δ4)**

Εικ. 33. Καβιρικός σκύφος 425 του ΕΑΜ **(Η39)**

Εικ. 34. Μορφή καβιρικού σκύφου 425 ΕΑΜ **(Η39)**, πήλινο ειδώλιο σατύρου 1992.352.1 **(ΙΓ 37)** του Cleveland, παράσταση Γοργούς ενός καμπανικού μελανόμορφου αμφορέα και αττική μελανόμορφη λήκυθος Αγ.εξωτικ Τρ. 528

Εικ. 35. Μορφές του καβιρικού σκύφου 425 του ΕΑΜ **(Η39)**, του 3286 του Βερολίνου **(Η38)**, προσωπείο μυκηναϊκής περιόδου από το Κίτιον της Κύπρου και ΜΜ σφραγιδόλιθος

36.

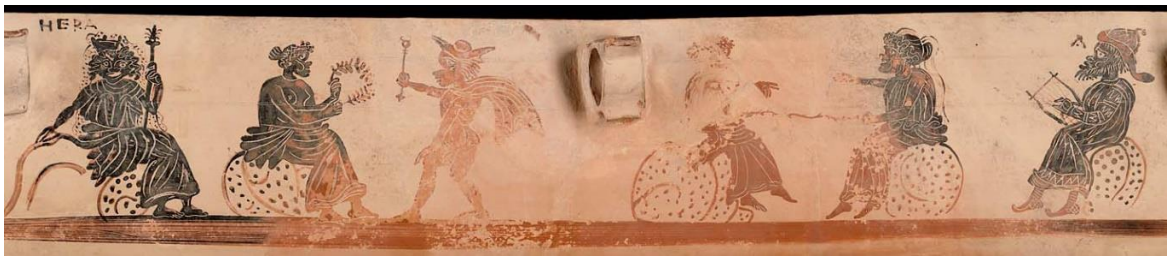
Εικ. 36. Ά όψη του καβιρικού σκύφου Ι866 της Βόννης **(Η37)**, πήλινο ειδώλιο 01.7759 Βοστώνης **(ΙΓ17)**, και παράσταση ΥΚ πυξίδας

Εικ. 37. Μορφή του σκύφου Ι866 της Βόννης και μορφές θραύσματος μυκηναϊκού κρατήρα

Εικ 38. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου 99.532 της Βοστώνης **(Η29)**, μέρος της παράστασης του ΥΓ αττικού κρατήρα 34.11.2 της Ν. Υόρκης, μορφές του κανθάρου 6051 Θήβας **(Α3)**, θραύσμα της ΥΓ οινοχόης 18542 ΕΑΜ

Εικ. 39. Μορφή καβιρικού σκύφου 3286 Βερολίνου **(H38)**, πυξίδα Sam Wide 47.6.2A-B του Reading **(IB2)**, κλαδί από την παράσταση του καβιρικού σκύφου I866 της Βόννης.

Εικ. 40. Κάτω ζώνη μεταλλίου λακωνικής κύλικας, μορφές του καβιρικού σκύφου 3159 Βερολίνου, κάνθαρος 17432 του ΕΑΜ **(H19, I3)**



Εικ. 41. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου 99.533 Βοστώνης **(H9)**

Εικ. 42. Ερυθρόμορφη πυξίδα της συλλογής Μουτούση του Ζ. του ΜΑΚ

Εικ. 43. Μελανόμορφος σκύφος Ριτσώνας, Αφροδίτη από τον καβιρικό σκύφο 99.533 της Βοστώνης **(Η9)**, παράσταση Ερμή απουλικής ερυθρόμορφης οινοχόης

Εικ. 44. Ταυτιζόμενη με τον Ηρακλή μορφή και όλη η παράσταση του καβιρικού σκύφου 3057 Μονάχου **(Η35)**

Εικ. 45. Ά και β' όψη του καβιρικού σκύφου 3286 του Βερολίνου **(Η38)**

Εικ. 46. Α’ μισό της πρώτης όψης του καβιρικού σκύφου 3286 του Βερολίνου και ερυθρόμορφος σκύφος του Ζ. της Κρίσης του Πάριδος.

Εικ. 47. Μελανόμορφη κύλικα ιδιωτικής συλλογής. Πάνω: Μέρος της εσωτερικής παράστασης. Κάτω αριστερά: Εσωτερική όψη. Κάτω δεξιά: Εξωτερικές όψεις **(Α27)**

Εικ. 48. Αττική μελανόμορφη οινοχόη ιδιωτικής συλλογής

Εικ. 49. Β' μισό της πρώτης όψης του καβιρικού σκύφου 3286 του Βερολίνου και μελανόμορφος χους 57 του Μονάχου **(Θ4)**

Εικ. 50. Γυναικείες μορφές των καβιρικών σκύφων 3286 Βερολίνου, 427 του ΕΑΜ, 10426 του ΕΑΜ, Τ424 του Kassel

Εικ. 51. Γυναικείες μορφές των καβιρικών σκύφων 3286 του Βερολίνου και G249 Οξφόρδης

Εικ. 52. Μελανόμορφος λέβητας 1967.115.165 του Σικάγο. Η κύρια όψη και οι παραστάσεις που σώζονται από τις δύο άλλες **(Η16)**

Εικ. 53. Η Κίρκη του λέβητα 1967.115.165 του Σικάγο, β' όψη του καλυκωτού κρατήρα CA1341 του Λούβρου **(E5)** και ο Κάβιρος του καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ **(H3)**.

Εικ. 54. Α' όψη του καβιρικού σκύφου 3179 του Βερολίνου και μορφή του λέβητα 1967.115.165 του Σικάγο **(H23, H16)**

Εικ. 55. Α' όψη του κρατήρα Β 2610 (GR-192) του Ερμιτάζ, α' όψη του ερυθρόμορφου κανθάρου 12486 του ΕΑΜ και θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ2018 της Θήβας **(H27)**

Εικ. 56. Λεπτομέρειες παράστασης του λέβητα 1967.115.165 **(H16)**

Εικ. 57. Θραύσμα 657 της Θήβας καβιρικού σκύφου **(H17)**

Εικ. 58. Λεπτομέρεια παράστασης λέβητα 1967.115.165 του Σικάγο και θραύσματα καβιρικών σκύφων S155 Χαϊδελβέργης και K2122 της Θήβας **(H72, H73)**

Εικ. 59. Δύο όψεις της ερυθρόμορφης πελίκης 2347 του Μονάχου **(E1)**

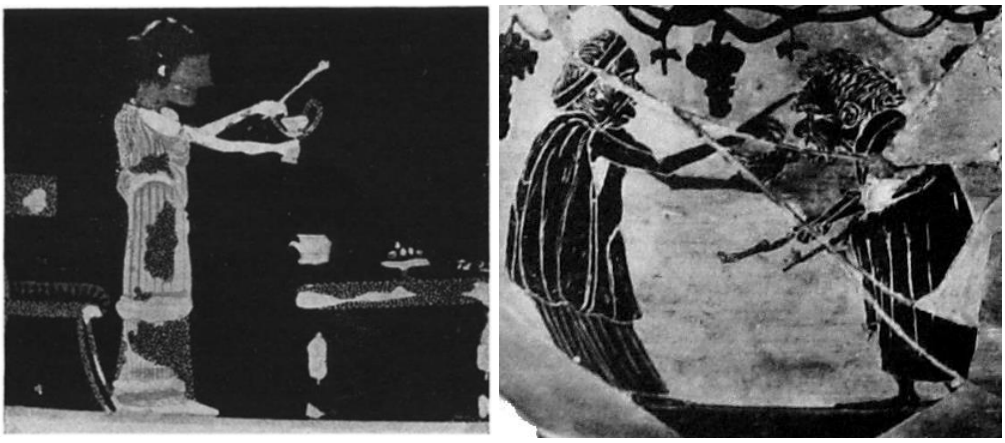
Εικ. 60. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου 144 του Ναυπλίου **(I9)**

Εικ. 61. Καβιρικός σκύφος 1925.30.127 του Cambridge **(H14)**

Εικ. 62. Δύο όψεις του οξυπύθμενου αμφορίσκου 3263 του Βερολίνου **(H84)**

Εικ. 63. Δύο όψεις καβιρικού σκύφου του ALg 18 του Kassel **(H30)**

Εικ. 64. Αναπαράσταση του προσώπου της Κίρκης του σκύφου 144 του Ναυπλίου και μορφές των καβιρικών σκύφων 10466 του ΕΑΜ και 3316 του Βερολίνου του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου **(I9, H40, H67)**



Εικ. 65. Καβιρικός σκύφος 144 του Ναυπλίου και λέβητας 1967.115.165 του Σικάγο

Εικ. 66. Α’ και β’ όψη του κανθάρου 4081 του Ναυπλίου **(I7)**

Εικ. 67. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ2437 της Θήβας **(I8)**

α.

β.

γ.

Εικ. 68. α. Μελανόμορφη πυξίδα κάποτε στη συλλογή Van Branteghem **(H85)** β. Β΄ όψη κανθάρου 4081 του Ναυπλίου **(I7)** γ. Μελανόμορφη κύλικα 754 του Κυκλαδίτικου Μουσείου

α.

β.

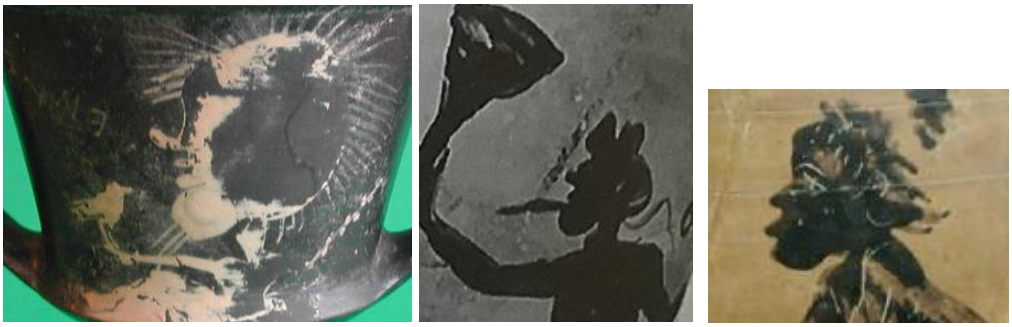
Εικ. 69 α. Πρώτη όψη του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ.**(H40)** β. Μέρος της α' όψης του κανθάρου 4081 του Ναυπλίου

Εικ. 70. Γυναικεία μορφή από την ά όψη του κανθάρου 4081 του Ναυπλίου και άλλες από τους καβιρικούς σκύφους 10466 του ΕΑΜ, ALg 18 του Kassel

Εικ. 71. Σάτυροι κανθάρου 4081 του Ναυπλίου και σάτυρος του καβιρικού σκύφου CA 444 του Λούβρου **(H75)**

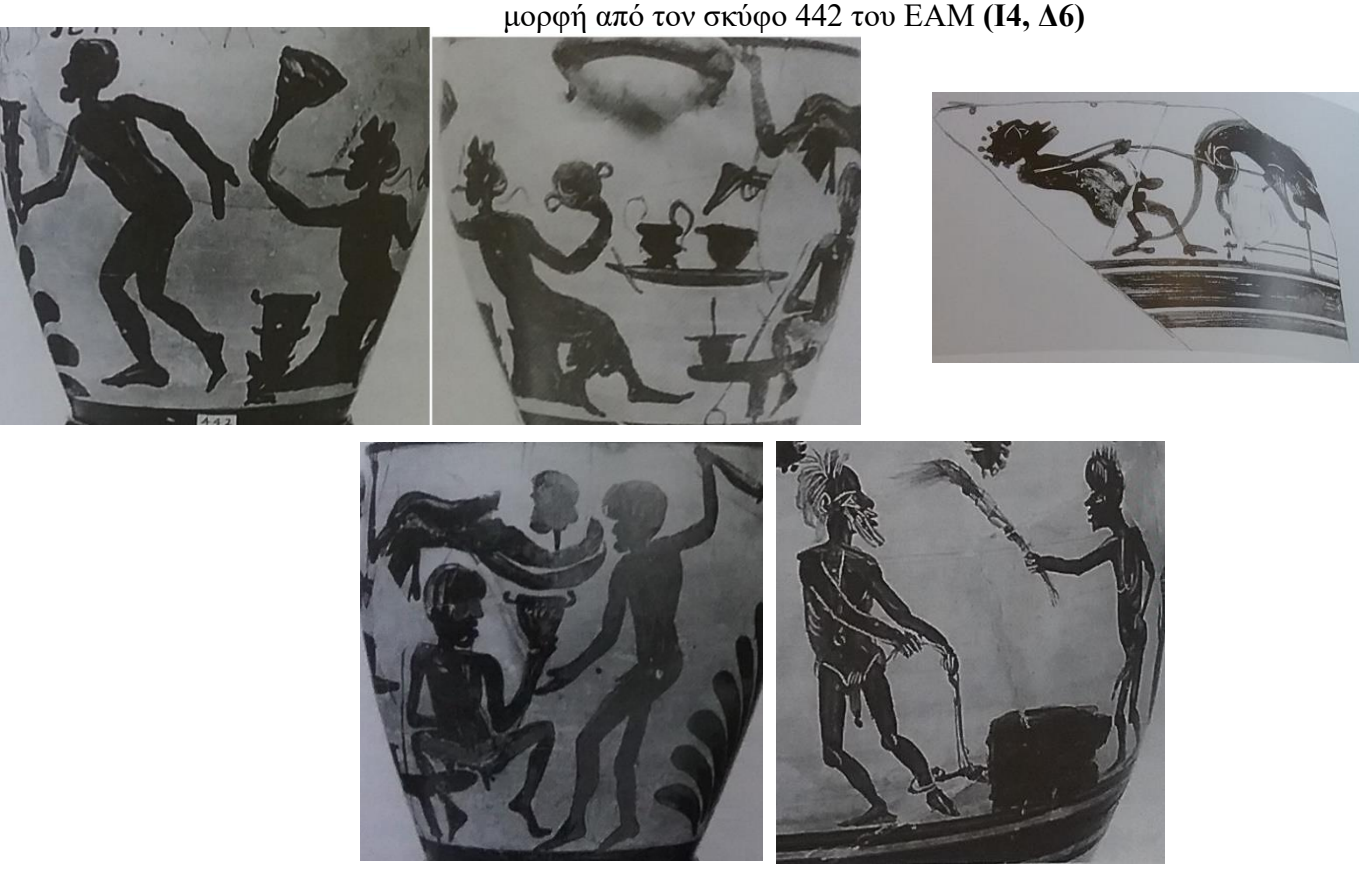
Εικ. 72. Σάτυρος κανθάρου 4081 του Ναυπλίου, μαινάδα του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου (**H67)** και ανδρική μορφή του ερυθρόμορφου σκύφου Α80 των Βρυξελλών **(E11)**

Εικ. 73. Φυτικό κόσμημα κάτω από την παράσταση στην κοιλιά του κανθάρου 4081 του Ναυπλίου **(I7)**



Εικ. 74. Α΄ όψη του κανθάρου του Reading **(Ι5)**, μορφή ημιμελανόμορφου σκύφου 442 του ΕΑΜ **(Δ6)** και μορφή καβιρικού σκύφου 1768 της Βόννης **(Η18)**

Εικ. 75. Μορφή της α΄ όψης του κανθάρου 1907.5-18.3 Βρετανικού Μουσείου και μορφή από τον σκύφο 442 του ΕΑΜ **(Ι4, Δ6)**

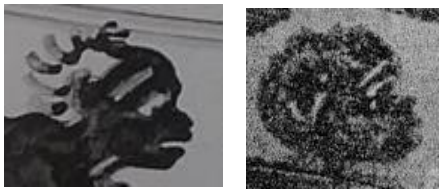


Εικ. 76. Τρεις όψεις του ημιμελανόμορφου σκύφου 442 ΕΑΜ, θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ, λεπτομέρεια της β’ όψης του σκύφου ALg 18 του Kassel **(Δ6, Η64, Η30)**

Εικ. 77. Νάνος του κανθάρου του Reading, νάνος της β’ όψης του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης, αυλητρίδα του σκύφου Κ1244+1509 της Θήβας και ανδρική μορφή α’ όψης καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel **(I5, H10, H41, H30)**

Εικ. 78. Θραύσματα των δύο όψεων του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(H20)**

Εικ. 79. Δύο όψεις καβιρικού σκύφου της 99.534 Βοστώνης **(H22)**



Εικ. 80. Μορφές σκύφων 10530 του ΕΑΜ και Α2626 των Βρυξελλών **(H20, H42)**

Εικ. 81. Αττική παράσταση δινοειδούς κρατήρα του Ζ. του Μελεάγρου

Εικ. 82. Δύο όψεις καβιρικού σκύφου του 8.360 του Berkeley **(H45)**

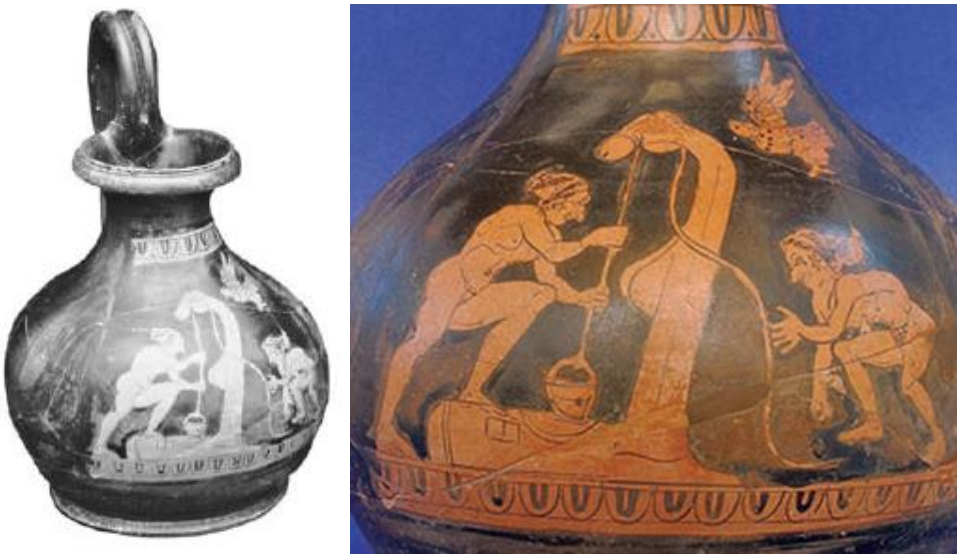
Εικ. 83. Καβιρικός σκύφος του Β.74 του Kiel **(H77)**

Εικ. 84. Μορφή καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ, μορφή της πυξίδας Μουτούση και του ερυθρόμορφου κρατήρα του CA1341 του Λούβρου **(E5)**

Εικ. 85. Δύο όψεις του ερυθρόμορφου καβιρικού σκύφου A80 των Βρυξελλών **(E11)**

Εικ. 86. Μορφή του καβιρικού σκύφου A80 των Βρυξελλών και Σειρήνα της β' όψης του κρατήρα CA 925 του Λούβρου **(E4)**, Σκύλλα της β' όψης του κρατήρα CA1341 του Λούβρου **(E5)**

Εικ. 87. Μορφές καβιρικού σκύφου A80 των Βρυξελλών, του κρατηρίσκου 01.8070 της Βοστώνης **(H87)**, του ερυθρόμορφου κανθάρου 12259 του ΕΑΜ και κράνος του ερυθρόμορφου κανθάρου 12486 του ΕΑΜ.

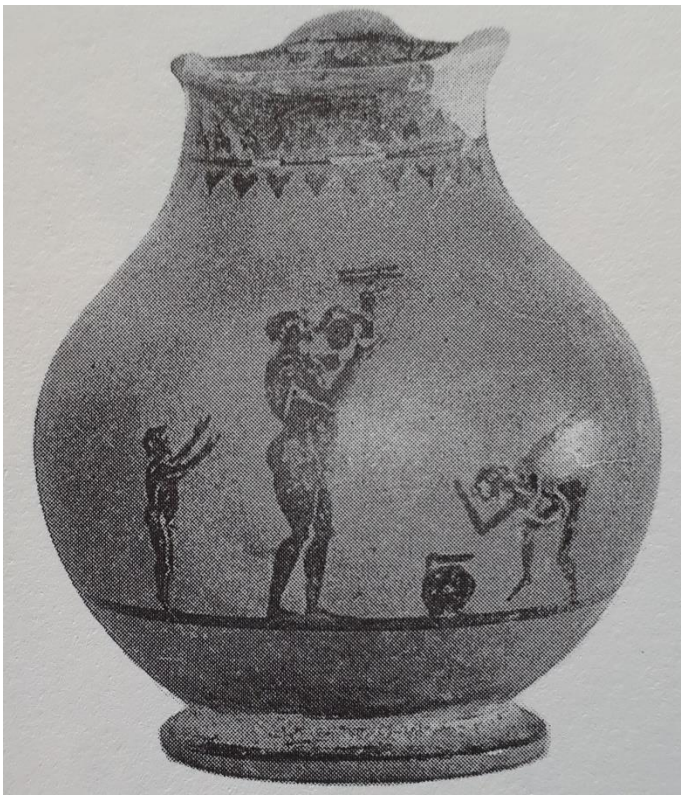


Εικ. 88. Οινοχόη 2003/Τ253-8 Πέλλας **(Ε14)**

Εικ. 89. Όψεις της μελανόμορφης κύλικας 57.12.4 της Ν. Υόρκης

90.

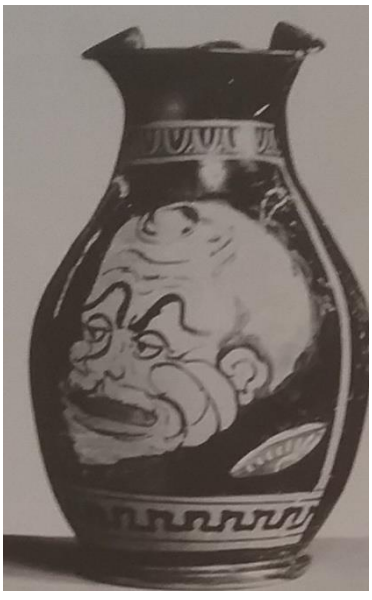
Εικ. 90. Αθηνά του κανθάρου 1907.5-18.3 του Βρετανικού μουσείου και μορφή της οινοχόης της Πέλλας **(Ι4, Ε14)**



α.

β.

γ.



δ.

ε.

Εικ. 91. α. Μελανόμορφος χους 57 Μονάχου **(Θ4)**, β. οινοχόη της Πέλλας και σχέδιο κανθάρου 17432 του ΕΑΜ. γ. Λεπτομέρεια οινοχόης Πέλλας. δ. Πάνω: Θραύσμα κορινθιακού κλειστού αγγείου. Κάτω: Απουλικός χους ιδιωτικής συλλογής. ε. Πήλινο βοιωτικό ειδώλιο Β 3079 της Καρλσρούης **(ΙΓ43)**

Εικ. 92. Λεπτομέρεια παράστασης της οινοχόης της Πέλλας και μορφή της β' όψης του καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Ε14, Η40)**

α.

β.

Εικ. 93. α. Παράσταση αττικού δινοειδούς κρατήρα β. α' όψη του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10)**

Εικ. 94. Λεπτομέρειες των παραστάσεων του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης και της πυξίδας της συλλογής Μουτούση

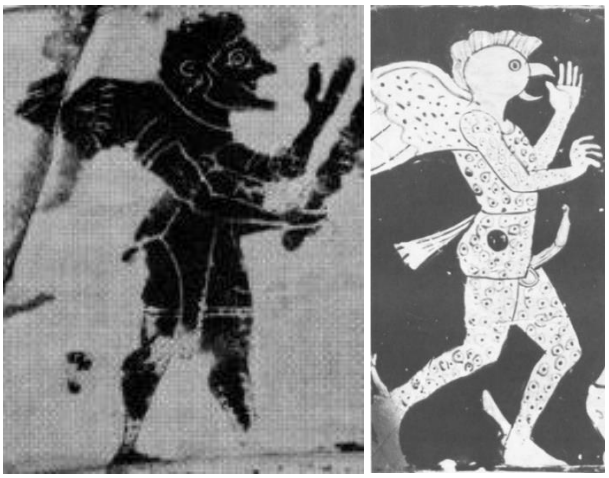
Εικ. 95. Δύο όψεις του κρατήρα «του Μαλιμπού» **(ΣΤ2)**

Εικ. 96. Όψεις της αττικής πελίκης 2008.4.1 του μουσείου του Πανεπιστημίου Emory

97 98

Εικ. 97. Λεπτομέρεια του ενδύματος του αυλητή του κρατήρα «του Μαλιμπού»
Εικ. 98. Από πάνω: θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ489, Κ504, Κ603 της Θήβας, όψη του καβιρικού σκύφου Θ. Π 701 της Θήβας και καβιρικός σκύφος 5406 του Göttingen **(Η81, Η33, Η58)**

Εικ. 99. Μελανόμορφος κάνθαρος 1494 Τίμπινγκεν και κρατήρας «του Μαλιμπού»



Εικ. 100. Λεπτομέρειες μελανόμορφου κανθάρου 1494 Τίμπινγκεν και κρατήρα «του Μαλιμπού»

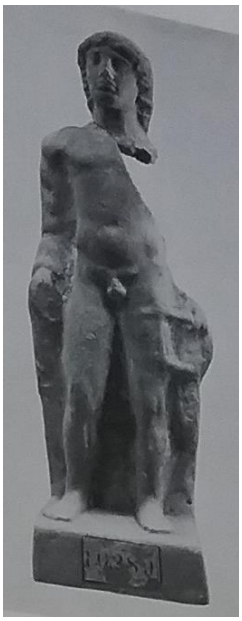
101.

102.

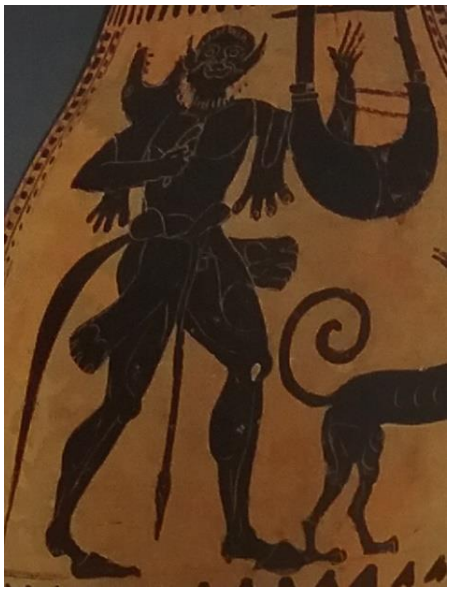
101. Φυλακτό του Βησά (1070–712 π.Χ) του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης με αρ. ευρ. 26.7.878
102. Αιγυπτιακό ειδώλιο ενός Πτα-Πατάικου (πριν το 332 π.Χ) του Μουσείου Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης με αρ. ευρ. MF 1417

Εικ. 103. Καβιρικός σκύφος 99.533 Βοστώνης και ζωφόρος του Ηρώου της Τρύσας

Εικ. 104. Καθιστό ειδώλιο σατύρου 10346 του ΕΑΜ από το Καβίριο και πλαστικό αγγείο του Βησά του 664-525 π.Χ του Cleveland

105α. 

105β.

106. 

107.

108.

109.

Εικ. 105α. Νέος με λύρα 10289 του ΕΑΜ από το Καβίριο
Εικ. 105β. Δύσμορφο ειδώλιο 10333 του ΕΑΜ από το Καβίριο **(ΙΓ3)**
Εικ. 106. Ετρουσκική μελανόμορφη όλπη
Εικ. 107. Δύσμορφο ειδώλιο από το ΒΑ νεκροταφείο της Θήβας **(ΙΓ8)**
Εικ. 108. Δύσμορφο ειδώλιο 1207 του ΕΑΜ από τη Λοκρίδα **(ΙΓ1)**
Εικ. 109. Δύσμορφο ειδώλιο 1413 του ΕΑΜ **(ΙΓ2)**
Εικ. 110. Φυλακτό του Βησά 664–332 π.Χ του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης με αρ. ευρ. 17.194.2234

110.

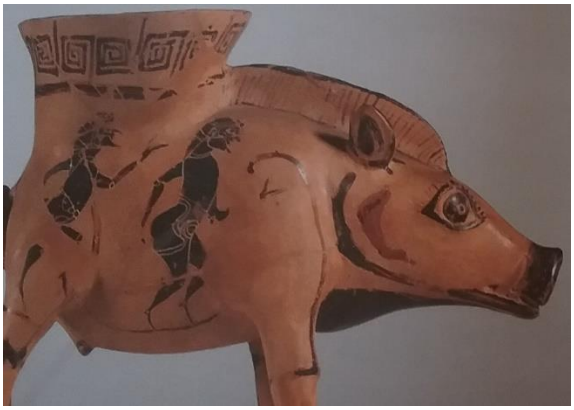
111.

112α.

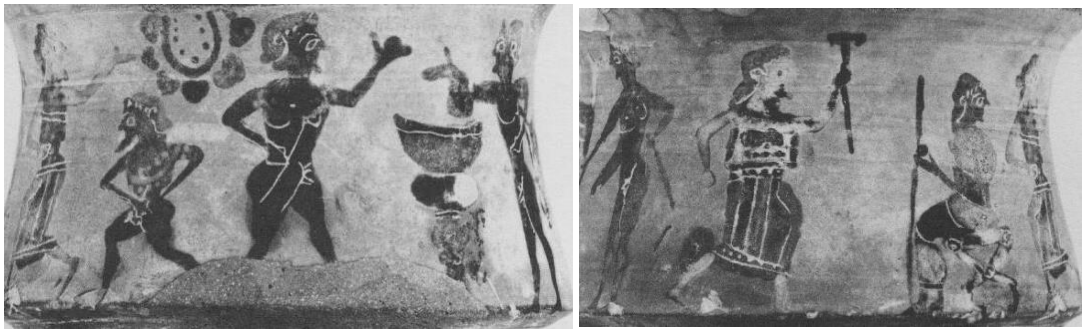
β.

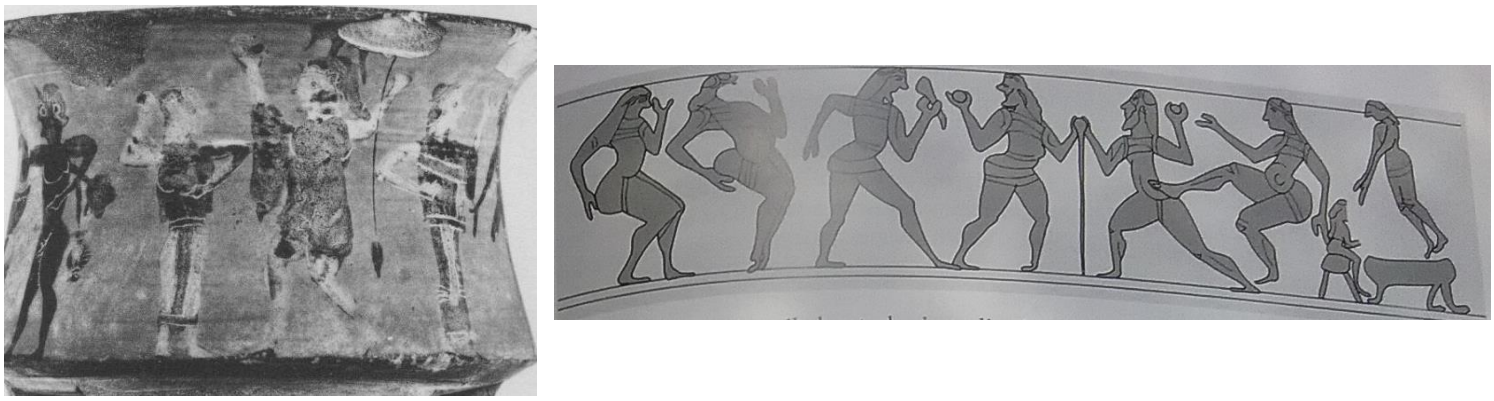
113.

Εικ. 111. Λεπτομέρεια καβιρικού σκύφου Βερολίνου **(Η38)**
Εικ.112α. Πρώιμο Κορινθιακό αλάβαστρο 71.135 του Τολέδο (600 π.Χ) 112β. Σχέδιο παράστασης πήλινου πίθου από τάφο κοντά στο Πυρί της Θήβας
Εικ. 113. Λεπτομέρεια αττικής ερυθρόμορφης στάμνου 90.155a της Βοστώνης



Εικ. 114. Δύο όψεις πλαστικού αγγείου σε σχήμα χοίρου V.I. 3391 του Βερολίνου **(Α10)**





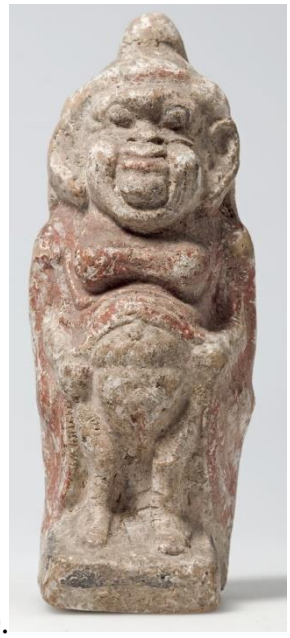
Εικ. 115. Μελανόμορφη πυξίδα CA 1707 του Λούβρου και σχέδιο του κορινθιακού αρυβάλλου 3500 της Ταρκυνίας **(Α24)**

116.

117.

118.

Εικ. 116. Πήλινο ειδώλιο νάνου κουροτρόφου με παιδί CA 946 του Λούβρου **(ΙΓ10)**
Εικ. 117. Πήλινο ειδώλιο δύσμορφου ιματιοφόρου 10336 του ΕΑΜ από το Καβίριο **(ΙΓ13)**
Εικ. 118. Πήλινο ειδώλιο δύσμορφου ιματιοφόρου του ΕΑΜ από τη Δόμβραινα **(ΙΓ12)**

119. 120.  121.

Εικ. 119. Πήλινο ειδώλιο δύσμορφου ιματιοφόρου 10336/2 του ΕΑΜ **(ΙΓ11)**
Εικ. 120. Πήλινο ειδώλιο γριάς νάνου Τ.314 της Βουδαπέστης **(ΙΓ39)**
Εικ. 121. Πήλινο ειδώλιο κουροτρόφου CA 85 του Λούβρου **(ΙΓ44)**

122. 123.

Εικ. 122. Κορινθιακή κύλικα Sam Wide ιδιωτικής συλλογής της Οξφόρδης **(ΙΒ1)**
Εικ. 123. Λεπτομέρεια του πήλινου ειδωλίου του 1207 ΕΑΜ **(ΙΓ1)**

Εικ. 124. Πήλινο ειδώλιο δαίμονα-κουροτρόφου 5621 του ΕΑΜ **(ΙΓ51)**

Εικ. 125. Θραύσματα καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ **(Η3)**

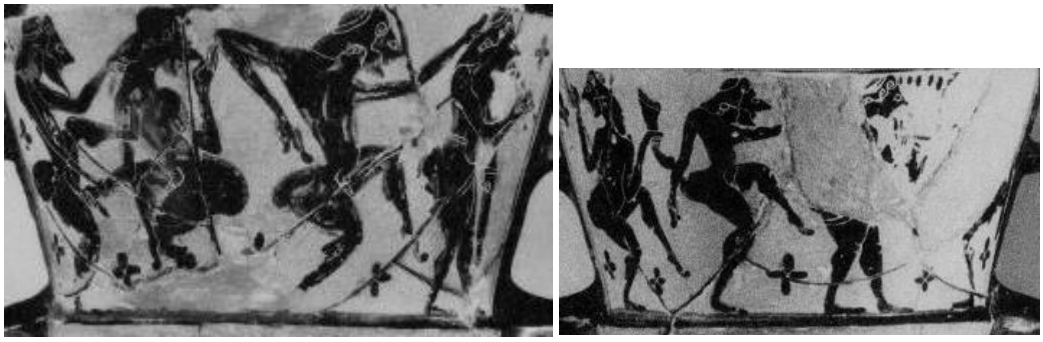
Εικ. 126. Πήλινες μάσκες από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη.
Εικ. 127. Μελανόμορφος χους 1721 του ΕΑΜ **(Θ1)**

Εικ. 128. Μελανόμορφος κάνθαρος ZV 1466 της Δρέσδης **(Α15)**

Εικ. 130. Όψεις μελανόμορφου σκύφου 6029 (R 31.187) Θηβών **(A19)**

Εικ. 131. Θραύσμα μελανόμορφου κανθάρου 60.92.2 της Ν. Υόρκης **(A26)**

Εικ. 132. Όψεις μελανόμορφου κανθάρου 6809 (R.86.274) της Θήβας **(A9)**



Εικ. 133. Όψεις του μελανόμορφου κανθάρου 166 της Χαϊδελβέργης **(Α4)**

Εικ. 134. Όψεις του καβιρικού σκύφου 12547 του ΕΑΜ **(Η34)**

Εικ. 135. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 131 του Σαράγιεβο **(Η36)**

Εικ.136. Μετάλλιο μελανόμορφης λεκανίδας 13919 του ΕΑΜ και πήλινο σύμπλεγμα 49.49 της Βοστώνης **(Α21, ΙΓ45)**

Εικ. 137. Πήλινο ειδώλιο Βρετανικού Μουσείου και δύο όψεις καβιρικού σκύφου Β2596 της Καρλσρούης **(ΙΔ3, Η56)**

Εικ. 138. Πήλινο ειδώλιο Ν 3284 Κολωνίας **(ΙΓ36)**

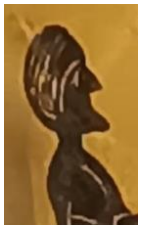
139.

Εικ. 139. Πήλινο ειδώλιο 08.290 της Βοστώνης **(ΙΓ25)**

Εικ. 140. Λεπτομέρεια καβιρικού σκύφου 3159 του Βερολίνου, β΄ όψη του ερυθρόμορφου κανθάρου 12259 του ΕΑΜ (πάνω) και β΄ όψη του ερυθρόμορφου κανθάρου 12486 του ΕΑΜ

Εικ. 141. Μία όψη του ερυθρόμορφου κανθάρου CA 1139 του Λούβρου και λεπτομέρεια της α’ όψης του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(H10)**

Εικ. 142. Β’ όψη του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(H10)**
Εικ. 143. Όψεις του ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα 645 του Würzburg **(E17)**

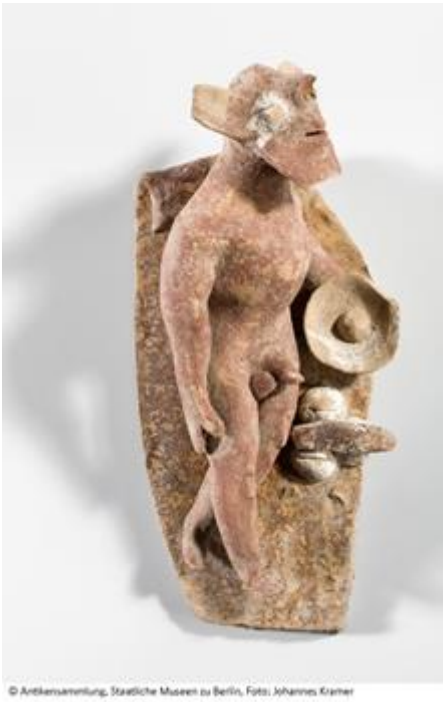


Εικ. 144. Όψεις του καβιρικού σκύφου Κ1244+1509 Θηβών και λεπτομέρεια **(Η41)**
Εικ. 145. Α' όψη του ερυθρόμορφου κανθάρου του 12487 του ΕΑΜ

Εικ. 146. Όψεις του δίγλωσσου κωδωνόσχημου κρατήρα 1993.252 του Βερολίνου **(Ε12)**

Εικ. 147. Όψεις της ημιμελανόμορφης κύλικας 1966.1006 της Οξφόρδης **(Δ9)**

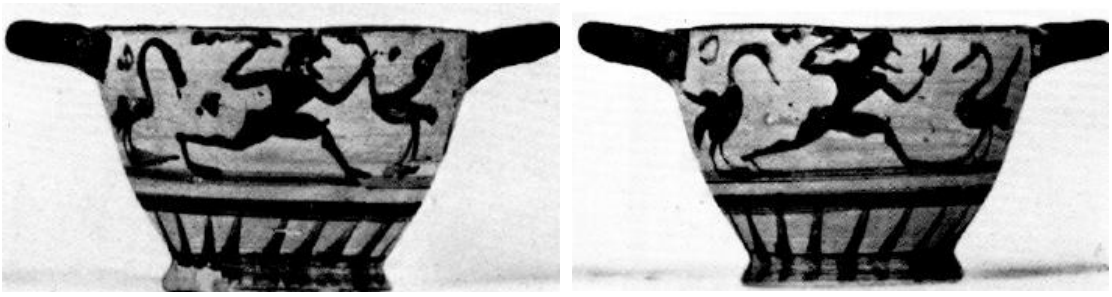
Εικ. 148. Πήλινο ειδώλιο 10376 του ΕΑΜ **(ΙΓ49)**



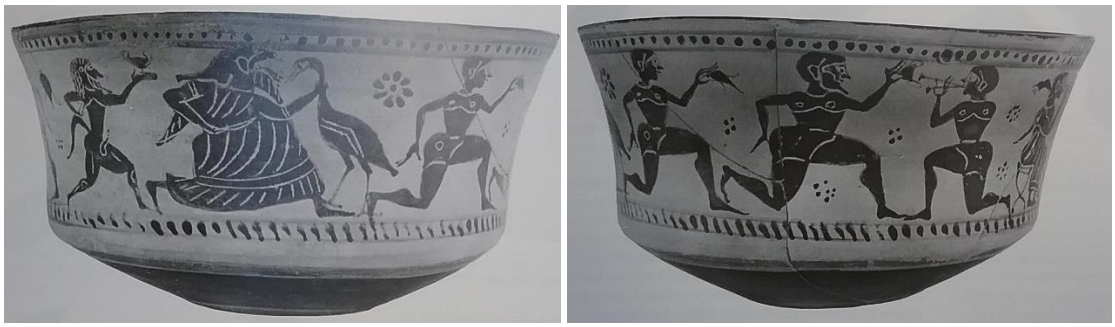
Εικ. 149. Πήλινο ειδώλιο TC 8433 του Βερολίνου **(ΙΓ52)**

Εικ. 150. Πήλινο ειδώλιο του Πάνα από τις Αλές **(ΙΓ55)**

Εικ. 151. Βαθύ άωτο αγγείο 12419 του ΕΑΜ **(Δ3)**

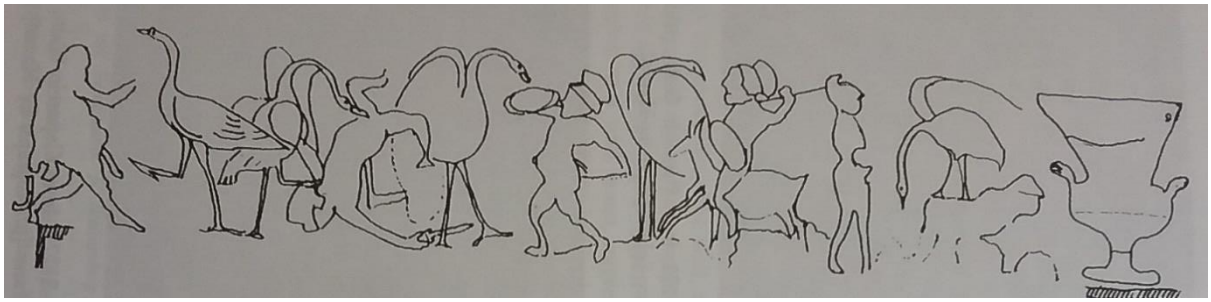


Εικ. 152. Ημιμελανόμορφος σκυφίσκος 548 του μουσείου Κανελλοπούλου **(Δ1)**

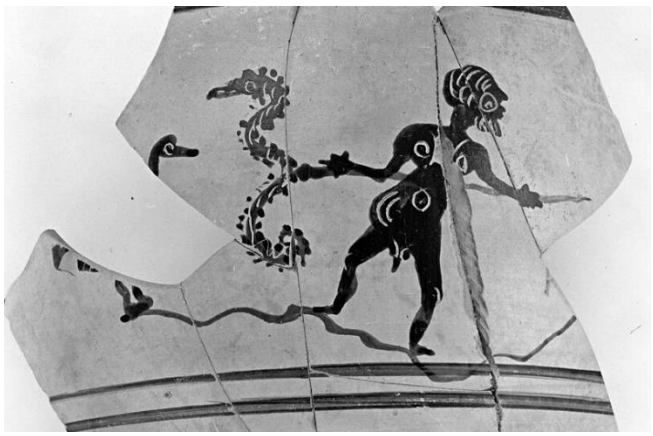


Εικ. 153. Άωτο αγγείο 418 του ΕΑΜ **(Α25)**

Εικ. 154. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου 3159 του Βερολίνου **(Η19)**



Εικ. 155. Τοιχογραφία ετρουσκικού τάφου στην Ταρκυνία



Εικ.156. Θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ352, Κ407 των Θηβών **(Η28)**
Εικ. 157. Θραύσμα στροβίλου Κ506 των Θηβών **(Η86)**

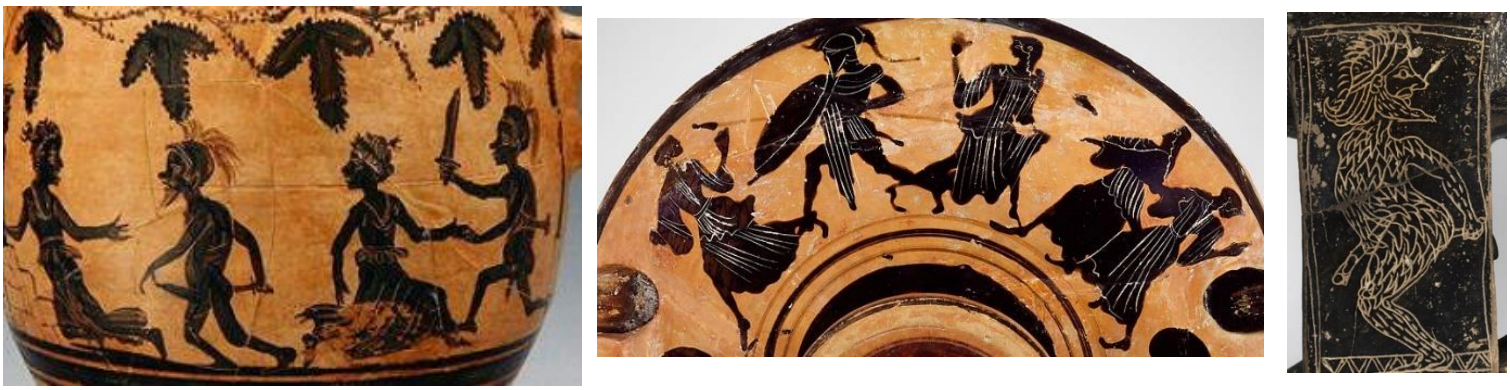
Εικ. 158. Μελανόμορφο θήλαστρο 1920,1014.2
του Βρετανικού Μουσείου **(Α14)**

Εικ. 159. Τοιχογραφία του ετρουσκικού τάφου «των οιωνοσκόπων» στην Ταρκυνία

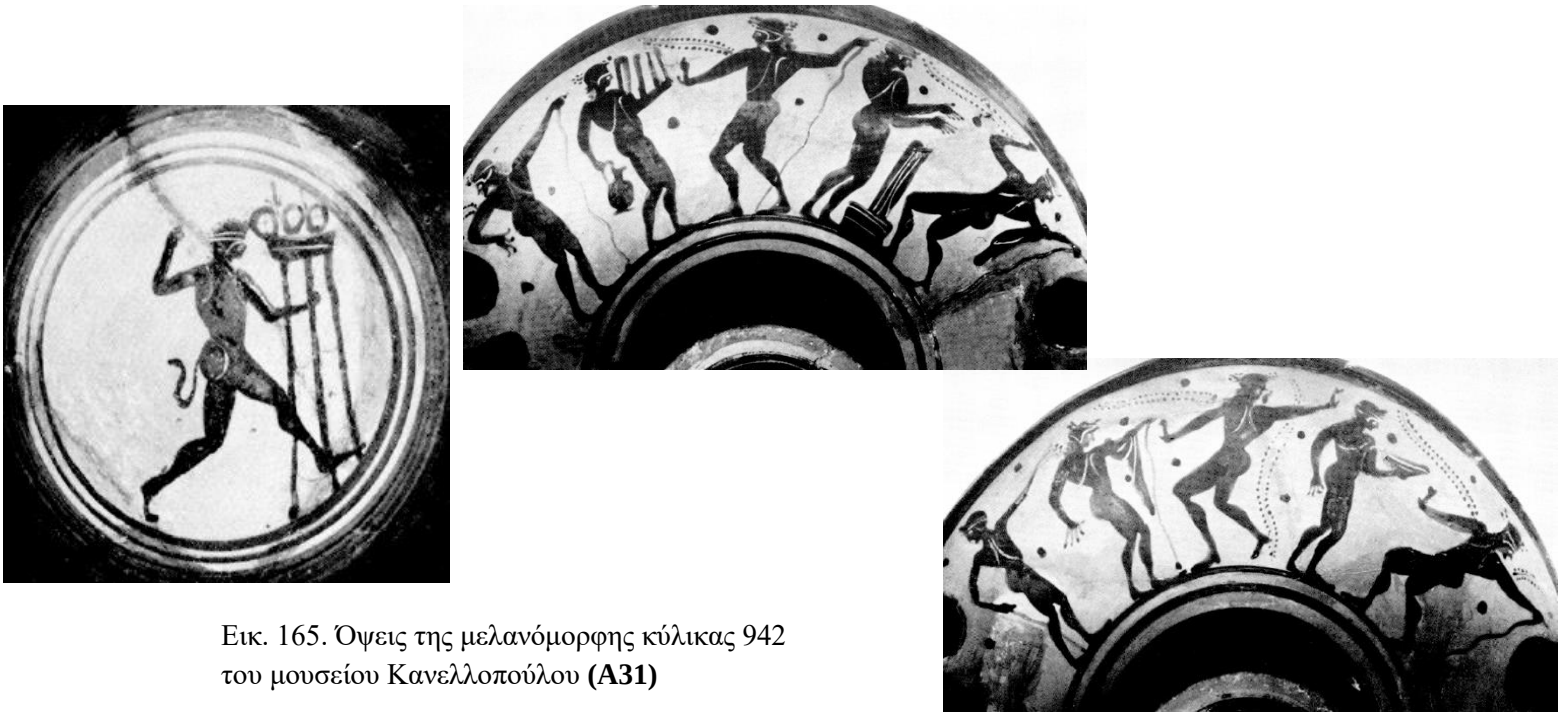
Εικ. 160. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου Β77 (1889,0808.1) του Βρετ. Μουσείου **(Η31)**

Εικ. 161. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου 582 του Μουσείου Allard Pierson **(Η24)**

Εικ. 162. Πήλινο ειδώλιο C137 του Μονάχου **(ΙΓ23)**
Εικ. 163. Ερυθρόμορφη παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα F 2935 του Βερολίνου **(Ε16)**



Εικ. 164. Όψεις του καβιρικού σκύφου ALg 18 του Kassel, της μελανόμορφης κύλικας **(Η30)** 57.12.4 της Ν. Υόρκης και του τριποδικού εξάλειπτρου V.I. 3364 του Βερολίνου **(Ι1)**



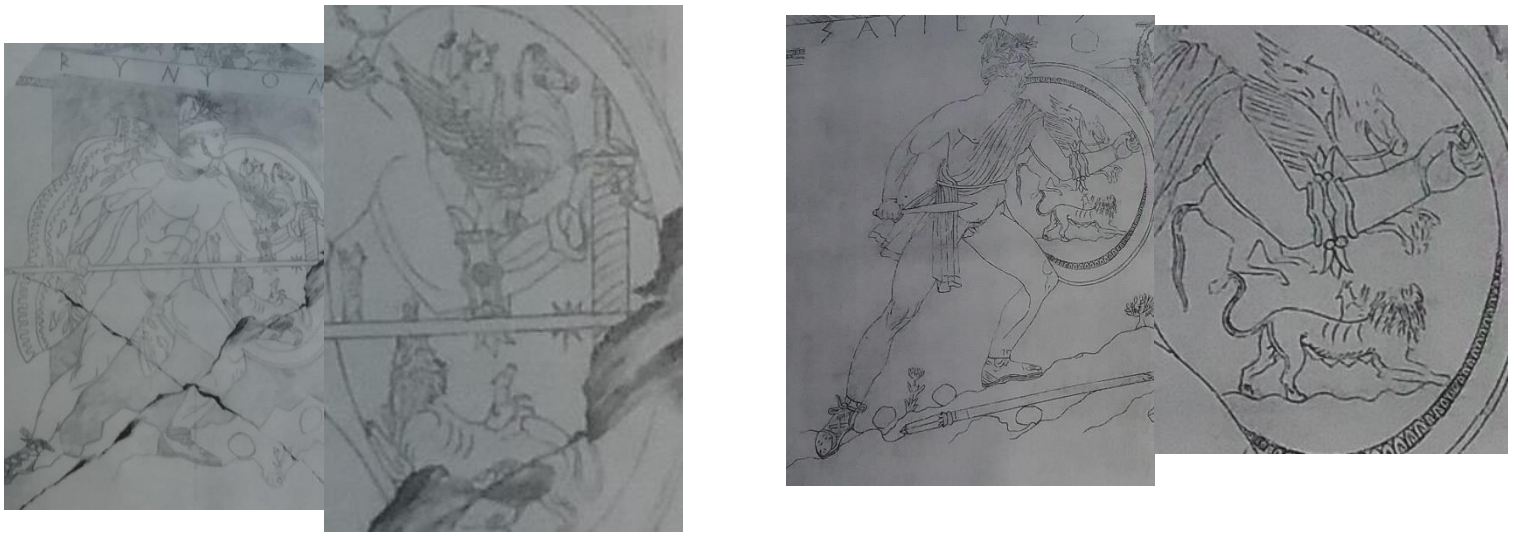
Εικ. 165. Όψεις της μελανόμορφης κύλικας 942 του μουσείου Κανελλοπούλου **(Α31)**

Εικ. 166. Κάτω ζώνη της α' όψης του γεωμετρίζοντος σκύφου VI 3320 του Βερολίνου **(Δ2)**

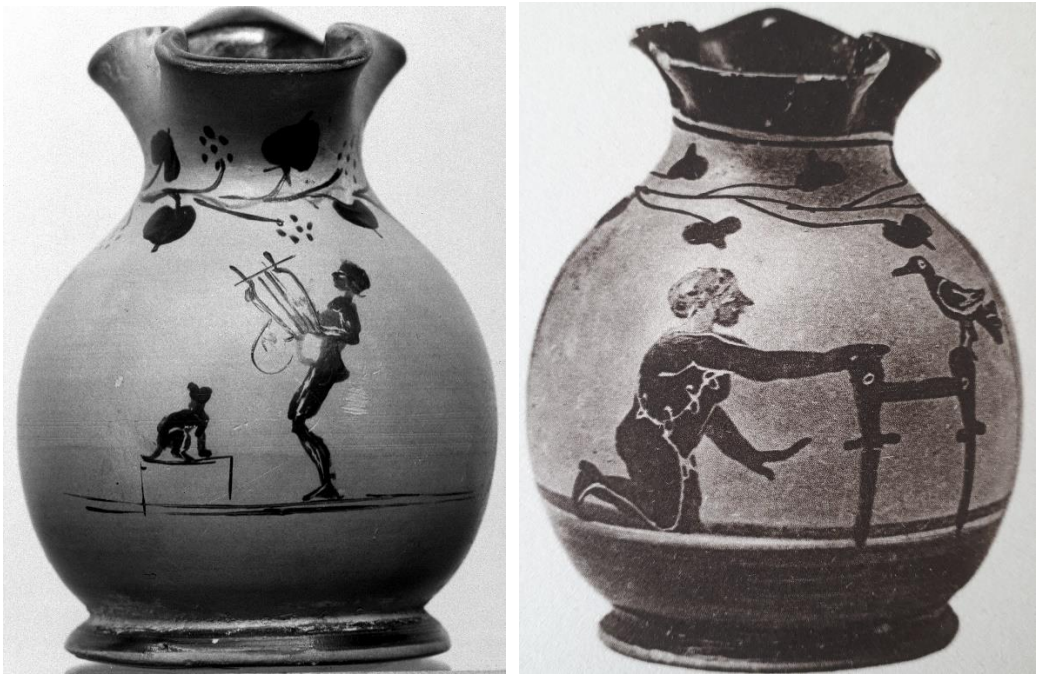
Εικ. 167. Δύο όψεις του κανθάρου 1907.5-18.3 του Βρετανικού Μουσείου **(Ι4)**

Εικ. 168. Δύο όψεις του κανθάρου Α 1683 των Βρυξελλών **(Ι6)**

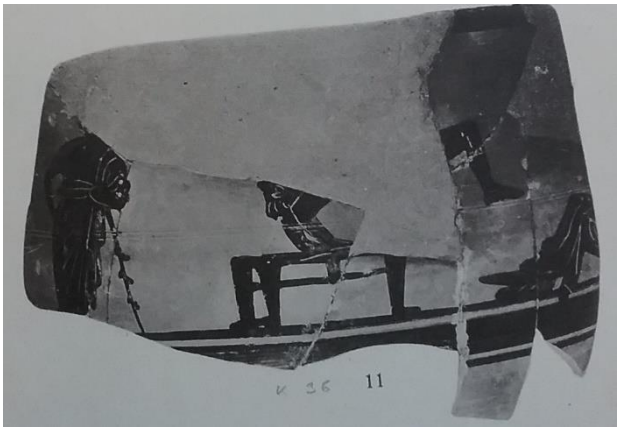
Εικ. 169. Α’ όψη καβιρικού σκύφου 968.181 του Royal Ontario Museum, του Τορόντο **(Η44)**



Εικ. 170. Επιτύμβιες στήλες Ρύγχωνος και Μνάσωνος του μουσείου των Θηβών

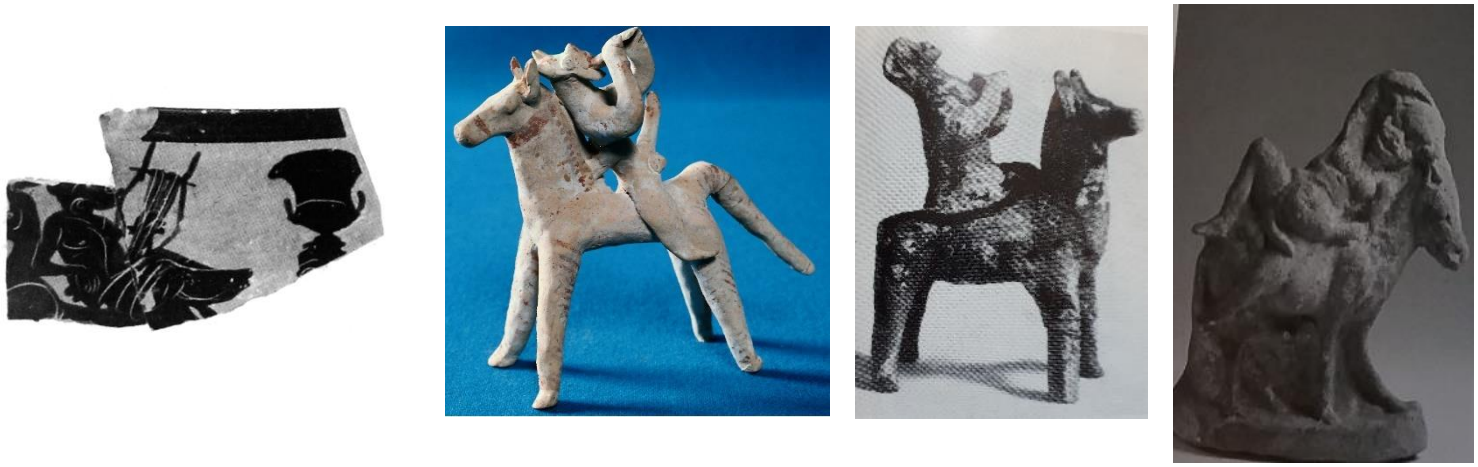


Εικ. 171. Μελανόμορφος χους 4878 του Βερολίνου **(Θ2)**
Εικ. 172. Μελανόμορφος χους του Göttingen **(Θ3)**



Εικ.173. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(Η49)**

Εικ. 174. Δύο όψεις του αττικού μελανόμορφου σκύφου Β. Ε. 64.342 των Θηβών **(Γ1)**



Εικ. 175. Από αριστερά: Θραύσμα καβιρικού σκύφου, πήλινα ειδώλια 01.8011 της Βοστώνης, 2746 της Χαλκίδας και D 229 του Μονάχου **(Η68, ΙΓ42, ΙΓ56, ΙΓ24)**

Εικ. 176. Αττικός ερυθρόμορφος χους 14528 του ΕΑΜ, αττικός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας 1907.286.663 Ν. Υόρκης, απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας F 3047 του Βερολίνου

Εικ. 177. Αττικός ερυθρόμορφος χους 95.53 της Βοστώνης και β΄ όψη του καβιρικού σκύφου 3179 του Βερολίνου **(Η23)**

178.

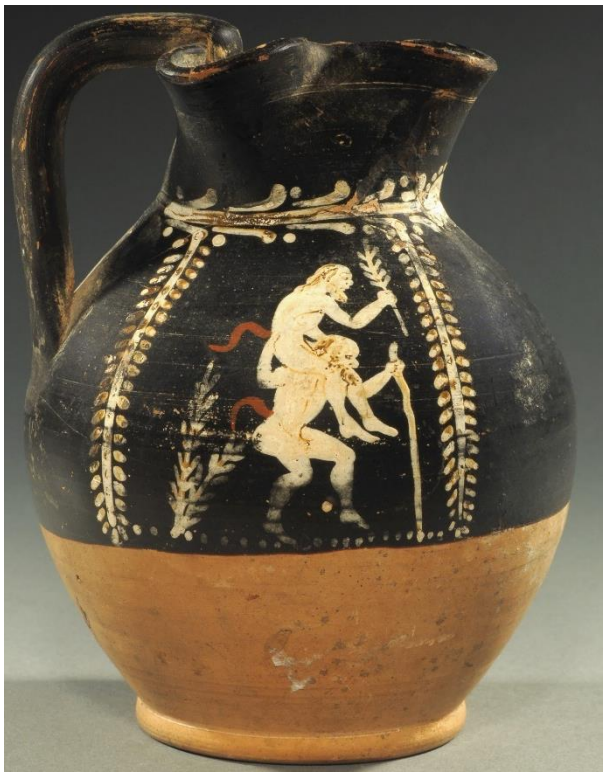
179.

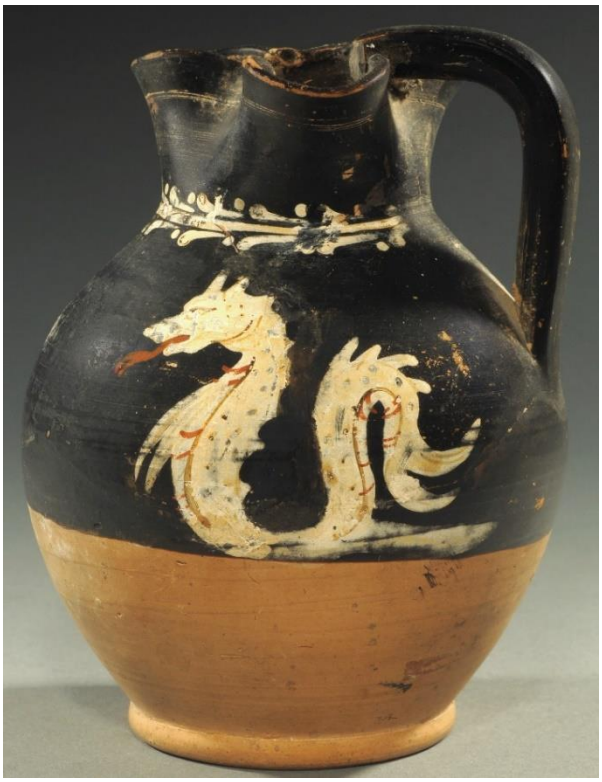
Εικ. 178. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ 530 των Θηβών **(Η79)**
Εικ. 179. Θραύσματα α' όψης του καβιρικού σκύφου 3316 του Βερολίνου **(Η67)**

Εικ. 180. Πήλινα ειδώλια 35505 και 35542 των Θηβών **(ΙΓ57)**

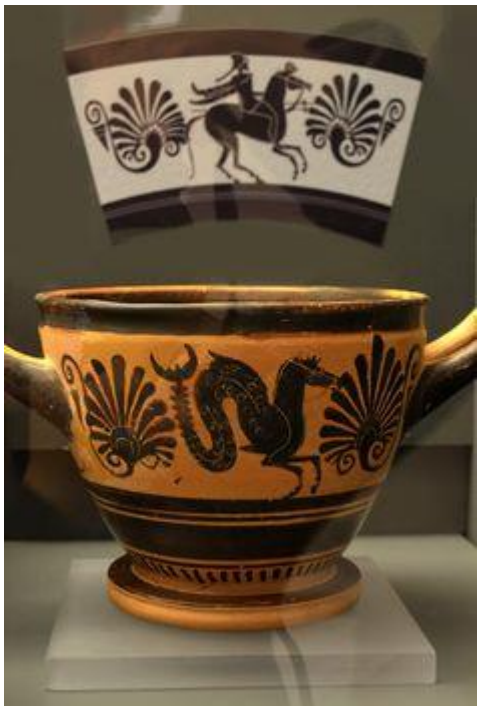
Εικ. 181. Καβιρικός σκύφος 424 του ΕΑΜ **(Η2)**

Εικ. 182. Ποσειδωνικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας του Πύθωνα





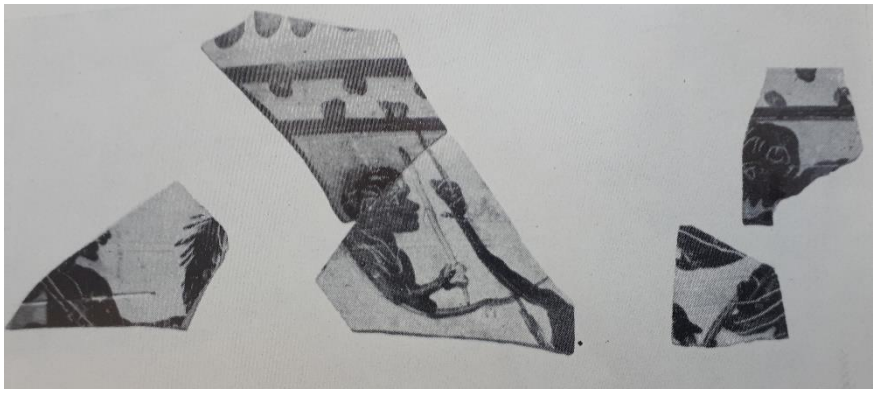
Εικ. 183. Αδημοσίευτος απουλικός τύπου Gnathia χους ιδιωτικής συλλογής. Φωτ.: Royal-Athena Galleries, New York και λεπτομέρεια καβιρικού σκύφου 424 του ΕΑΜ **(Η2)**



185.

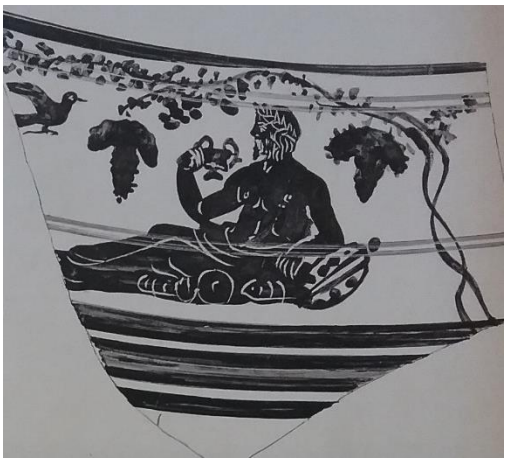
Εικ. 184. Μελανόμορφος σκύφος του Μουσείου του Σχηματαρίου
Εικ. 185. Μελανόμορφος σκύφος του τάφου 9 της Ριτσώνας **(Β5)**

Εικ. 186. Καβιρικός σκύφος 1893,0303.1 του Βρετανικού Μουσείου **(Η13)**
Εικ. 186α. Απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας Η 5697 του Würzburg
Εικ. 187. Δύο όψεις αττικού ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα του Ζ. των Νιοβιδών ιδιωτικής συλλογής



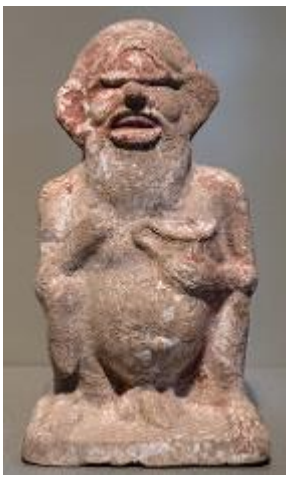
Εικ. 188. Θραύσματα στροβίλου Α 104+148+341+366 των Θηβών **(Η76)**
Εικ. 189. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ3149 των Θηβών **(Η46)**

Εικ. 190. Β΄ όψη καβιρικού σκύφου 10466 του ΕΑΜ **(Η40)**



191.

192.



193.

Εικ. 191. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(Η47)**
Εικ. 192. Πήλινο ειδώλιο 01.7760 της Βοστώνης **(ΙΓ27)**
Εικ. 193. Πήλινο ειδώλιο 01.7756 της Βοστώνης **(ΙΓ26)**

Εικ. 194. Όψεις του καβιρικού σκύφου G249 της Οξφόρδης **(Η12)**

Εικ. 195. Θραύσμα αττικού πλαστικού αγγείου 10461 του ΕΑΜ **(Ζ3)**

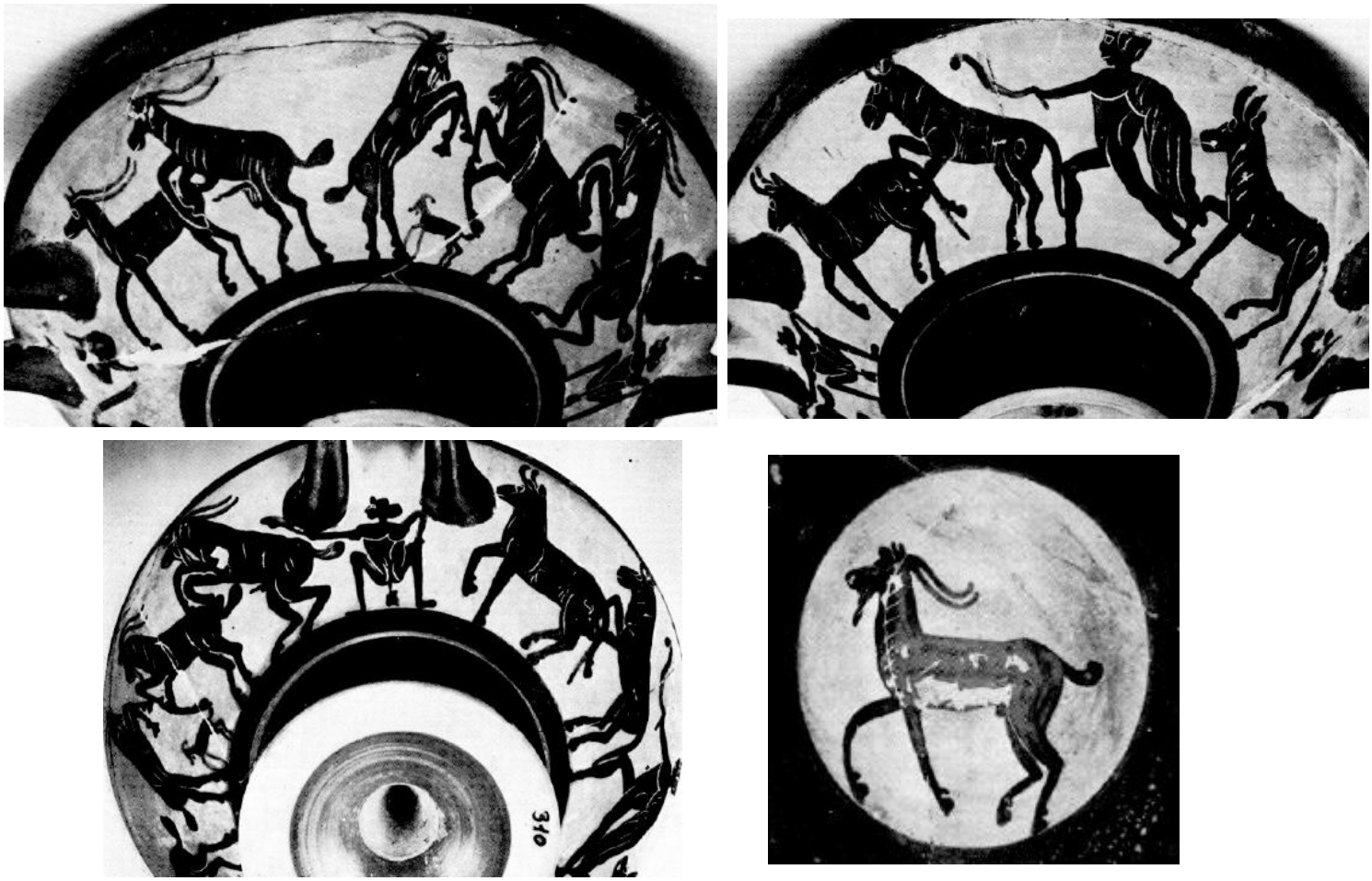
196.

197.

198.

Εικ. 196. Ανάπτυγμα κορινθιακού αρυβάλλου από το Πύρι της Θήβας **(ΙΑ1)**
Εικ. 197. Πήλινο ειδώλιο ταυρόμορφου C 149 του Μονάχου **(ΙΓ33)**
Εικ. 198. Πήλινο ειδώλιο αιγόμορφου 10363 του ΕΑΜ **(ΙΓ34)**

Εικ. 199. Καβιρικός σκύφος Α 2627 των Βρυξελλών **(Η52)**

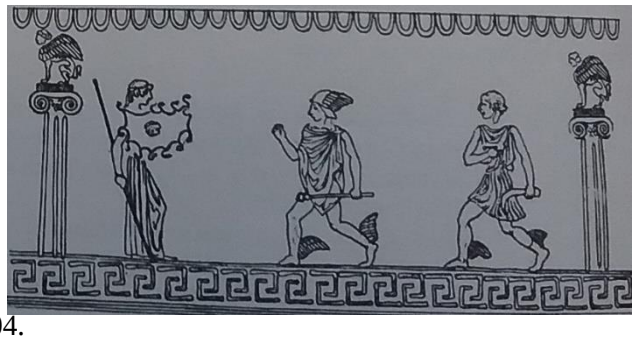


Εικ. 200. Εξωτερική πλευρά της μελανόμορφης κύλικας 310 του μουσείου Κανελλοπούλου της Αθήνας και το μετάλλιο **(A29)**.

Εικ. 201. Ερυθρόμορφη κύλικα-σκύφος 1407 του ΕΑΜ **(E7)**

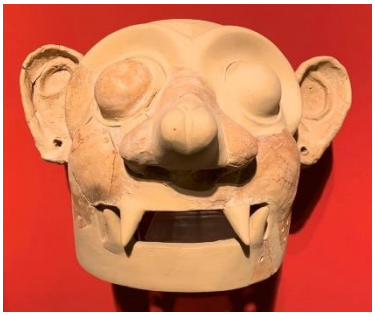
Εικ 202. Γιο-γιο 10459 του ΕΑΜ **(E2)**

203.



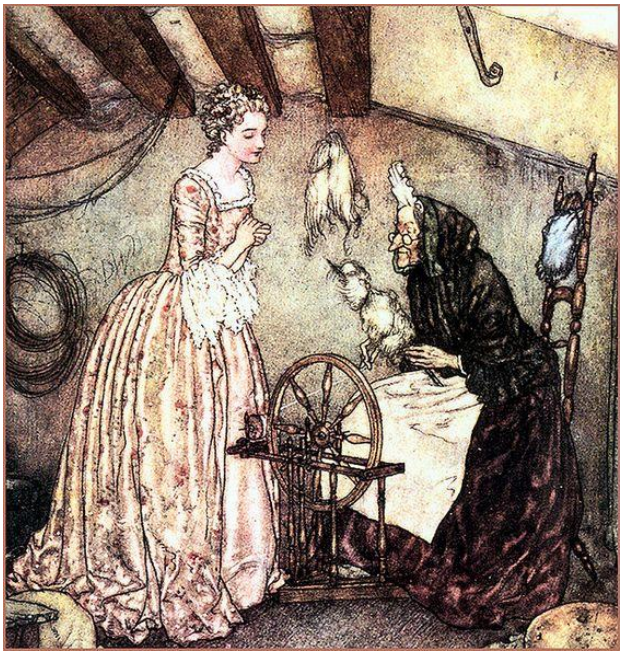
204.

Εικ. 203. Κρατηρίσκος (υβριδικό σχήμα) 01.8070 της Βοστώνης **(Η87)**
Εικ. 204. Σχέδιο παραστάσεων των όψεων του αττικού μελαμβαφούς κανθάρου 01.8023 της Βοστώνης



205.

Εικ. 205. Πήλινο ειδώλιο 1996,0326.2 του Βρετανικού Μουσείου **(ΙΓ14)**
Εικ. 206. Δύο από τα πέντε προσωπεία από την Τίρυνθα του μουσείου του Ναυπλίου
Εικ. 207. Αττικός ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας RC8261 της Ταρκυνίας



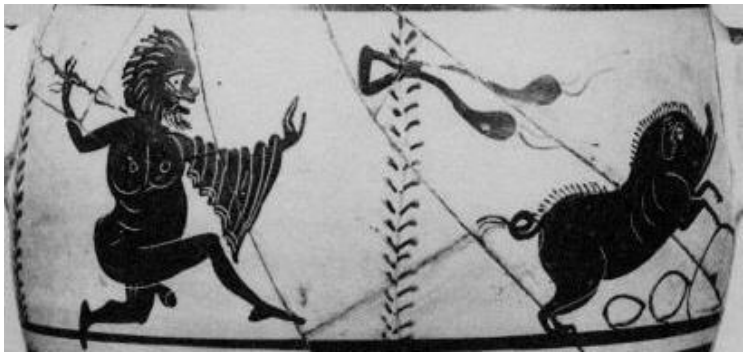
Εικ 208. Σκηνή από το εικονογραφημένο από τον Edmund Dulac παραμύθι *Ωραία Κοιμωμένη*

209. 210. 211.

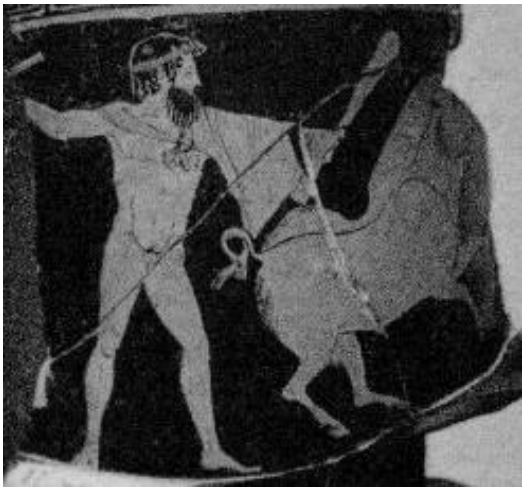
209. Λεπτομέρεια καβιρικού σκύφου 1893,0303.1 του Βρετανικού Μουσείου **(Η13)**
210. Πήλινο ειδώλιο 12556 του ΕΑΜ
211. Πήλινο ειδώλιο από το ΒΑ νεκροταφείο των Θηβών **(ΙΓ47)**

Εικ. 212. Καβιρικός σκύφος 3285 του Βερολίνου **(Η26)**

Εικ. 213. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου ZV1210 της Δρέσδης **(H57)**



Εικ. 214. Καβιρικός σκύφος 190 της Χαϊδελβέργης **(H55)**



Εικ. 215. Παράσταση αττικού πλαστικού αγγείου E789 215. του Βρετανικού Μουσείου

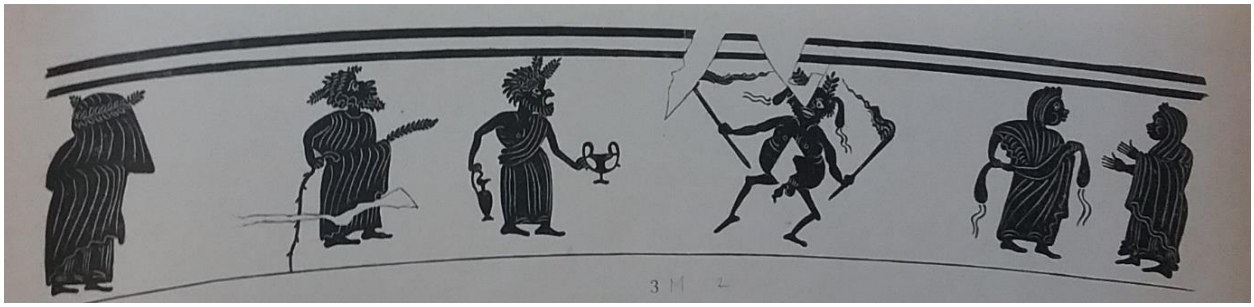
Εικ. 216. Δύο όψεις καβιρικού σκύφου 301 της Βόννης **(H65)**

Εικ.. 217. Θραύσματα του καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ **(Η63)**

218.

Εικ. 218. Καβιρικός σκύφος 1889,0808.2 του Βρετανικού Μουσείου **(Η43)**
Εικ. 219. (Πάνω) Απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας C 408 του Μιλάνου
Εικ. 220. Αττικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας ιδιωτικής συλλογής

Εικ. 221. Δύο όψεις του αττικού ερυθρόμορφου κιονωτού κρατήρα ΚΑ422 της Βασιλείας



Εικ. 222. Καβιρικός σκύφου 427 του ΕΑΜ **(Η1)**

Εικ. 223. Καβιρικός σκύφος 427 του ΕΑΜ **(Η1)**

Εικ. 224. Μέρος της παράστασης της αττικής ερυθρόμορφης πυξίδας 1972.118.148 της Ν. Υόρκης

Εικ. 225. Β' όψη του ερυθρόμορφου σκύφου 1406 του ΕΑΜ **(Ε13)**

Εικ. 226. Β’ όψη του καβιρικού σκύφου του G249 **(H12)** της Οξφόρδης και απουλικός ερυθρόμορφος δίνος ιδιωτικής συλλογής

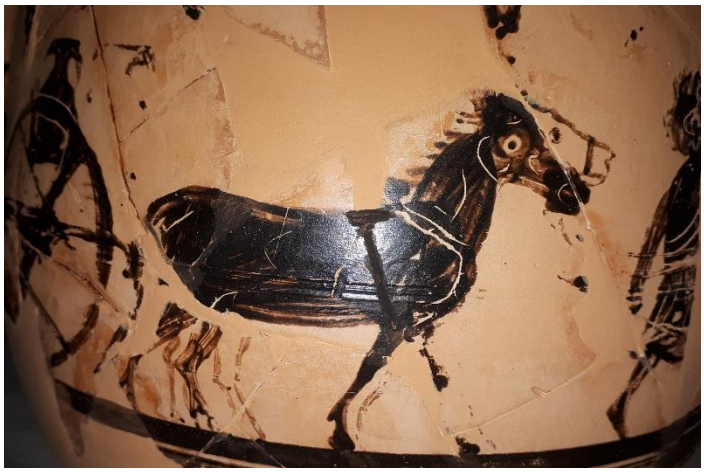
Εικ. 227. Δύο όψεις του αττικού ερυθρόμορφου σκύφου 17080 (R.22.8) των Θηβών **(Z2)**

Εικ. 228. Δύο όψεις του καβιρικού σκύφου V.I. 3413 του Βερολίνου **(E9)**

Εικ. 229. Καμπανικός κωδωνόσχημος αμφορέας ιδιωτικής συλλογής

Εικ. 230. Θραύσματα μελανόμορφου κανθάρου Τ326 της Λειψίας **(Α16)**

Εικ. 231. Πήλινο σύμπελγμα από τις Αλές **(ΙΓ20)**
Εικ. 232. Σχέδιο πήλινου συμπλέγματος 6893 του Βερολίνου **(ΙΓ19)**



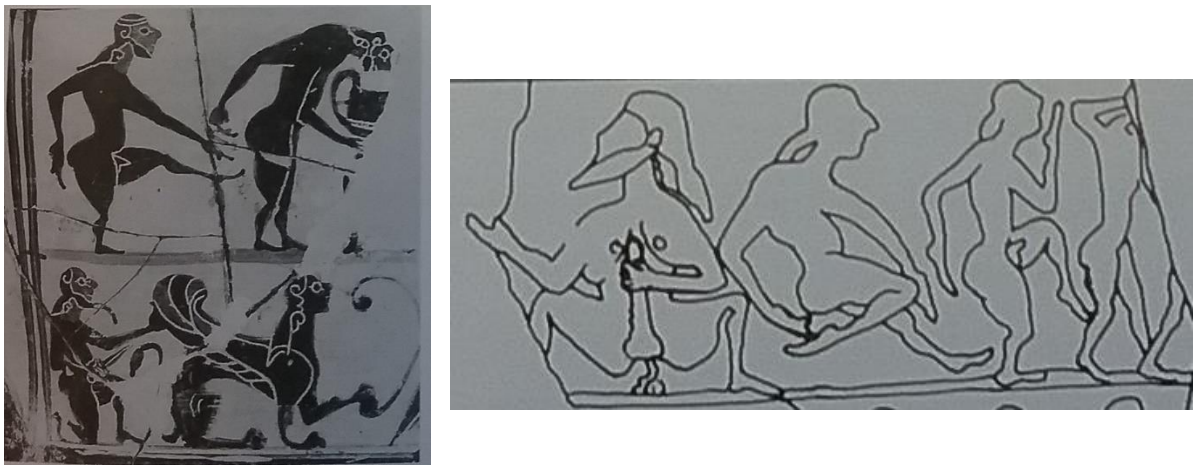
234.

233.

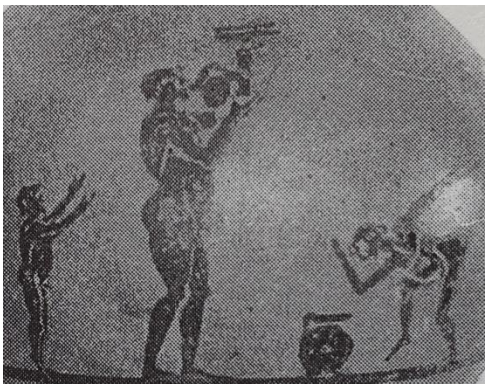
Εικ. 233. Β΄όψη του καβιρικού σκύφου 10425 του ΕΑΜ **(Η32)**
Εικ. 234. Αττικός μελανόμορφος αμφορέας 1979.618 της Βοστώνης

Εικ. 235. Καμπανικός κωδωνόσχημος κρατήρας D27-1979 της Εθνικής Γκαλερί της Victoria στη Μελβούρνη
Εικ. 236. Πήλινο ειδώλιο D 254 του Μονάχου **(ΙΓ32)**

Εικ. 237. Δύο όψεις του μελανόμορφου κανθάρου 460 του μουσείου Κανελλοπούλου **(Α8)**



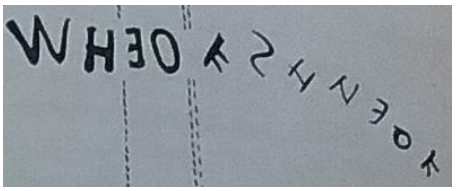
Εικ. 238. Λεπτομέρειες του μελανόμορφου κανθάρου 6051 (R.50.265) της Θήβας **(Α3)**

239. 240. 241. 

Εικ. 239. Λεπτομέρεια της παράστασης της πάνω ζώνης της μίας όψης του γεωμετρίζοντος σκύφου VI. 3320 του Βερολίνου **(Δ2)**

Εικ. 240. Ένα από τα τρία πόδια του μελανόμοροφου κώθωνα 1981.170 του Dallas Museum of Art **(Α1)**

Εικ. 241. Λεπτομέρεια του χου 57 του Μονάχου **(Θ4)**



Εικ. 242. Δύο όψεις του κανθάρου 38.4.9 του μουσείου Reading και η επιγραφή **(I5)**

Εικ. 243. Μελανόμορφος ψυκτηρίσκος Α 1312 των Βρυξελλών **(A22)**

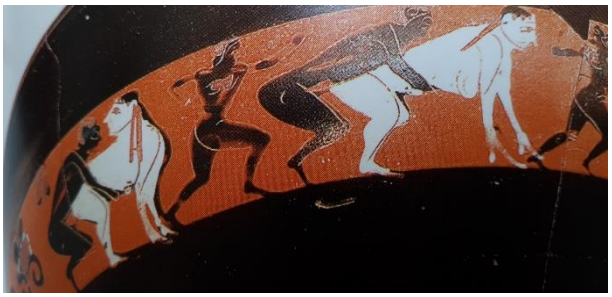
Εικ. 244. Α’ όψη κανθάρου ιδιωτικής συλλογής **(A12)**

Εικ. 245. Α’ όψη του μελανόμορφου κανθάρου 166 της Χαϊδελβέργης **(A4)**

Εικ. 246. Δύο όψεις του μελανόμορφου κανθάρου 1913.184 του Πανεπιστημίου του Yale **(A20)**

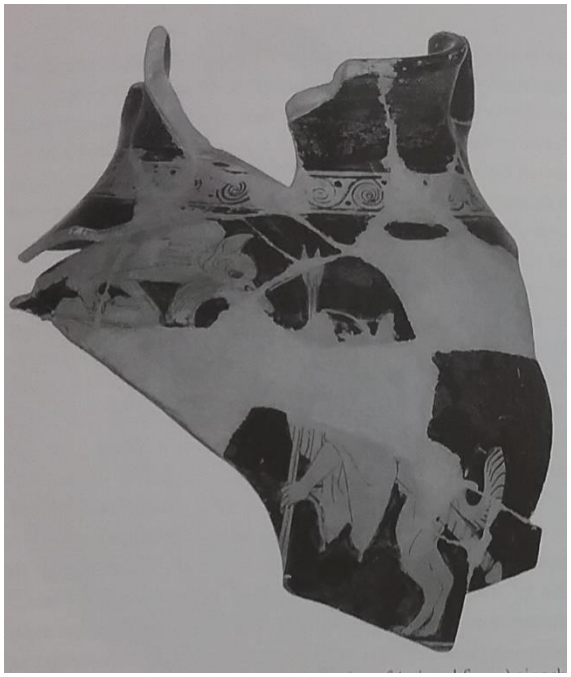
Εικ. 247. Δύο όψεις του ημιμελανόμορφου σκύφου 421 του Σαράγιεβο **(Δ5)**

Εικ. 248. Μελανόμορφη κύλικα 1963.21 του Hamburg **(Α5)**



249.

Εικ. 249. Μελανόμορφος κάνθαρος ιδιωτικής συλλογής **(Α13)**
Εικ. 250. Αττική μελανόμορφη κύλικα Π 24134 του αρχαιολογικού μουσείου της Ρόδου



Εικ. 251. Ερυθρόμορφος χους V.I. 3186 του Βερολίνου **(ΣΤ1)**

Εικ. 252. Καβιρικός σκύφος P116 του Μισσισιπή **(Η15)**

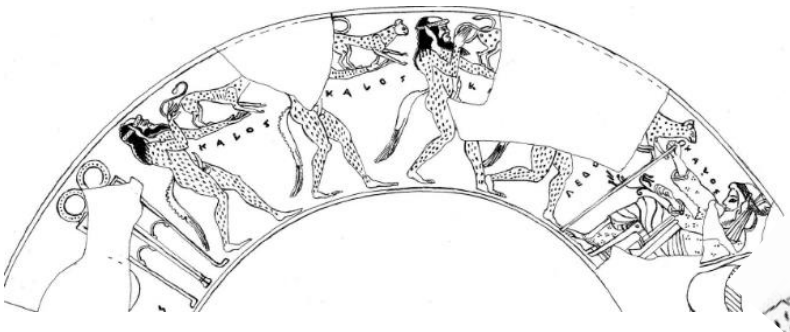
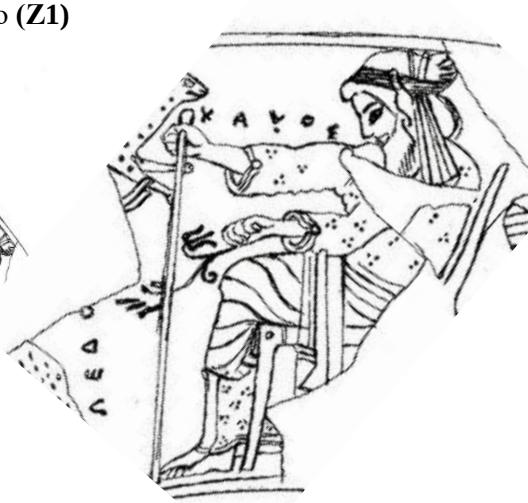
Εικ. 253. Ερυθρόμροφος σκύφος του Ζ. του Κάδμου, (πάνω δεξιά) ημιμελανόμροφος σκύφος 544 του Ναυπλίου, (κάτω δεξιά) εξωτερική όψη της μελανόμορφης κύλικας 30898 του μουσείου Μπενάκη **(Δ4, Α30)**

254.

255.

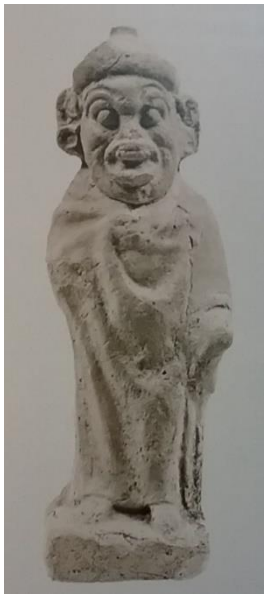
256.

Εικ. 254. Μετάλλιο της μελανόμορφης κύλικας 30898 του μουσείου Μπενάκη **(Α30)**
Εικ. 255. Κορινθιακό πινάκιο Sam Wide A 537 του ΕΑΜ
Εικ. 256. Ερυθρόμροφο πινάκιο 191 της Χαϊδελβέργης **(Ε15)**
Εικ. 257. Αττική ερυθρόμροφη κύλικα Αγ.Τρ.131 από το Λειβ. Άντρο **(Ζ1)**

257.



Εικ. 258. Εικόνα εμπνευσμένη από το αγροτικό καρναβάλι της Σλοβενίας. Μασκαράς ντυμένος γριά, που συμβολίζει το παλιό έτος, κουβαλά στη ράχη του μέσα σε καλάθι ένα νέο αγόρι, το νέο έτος.

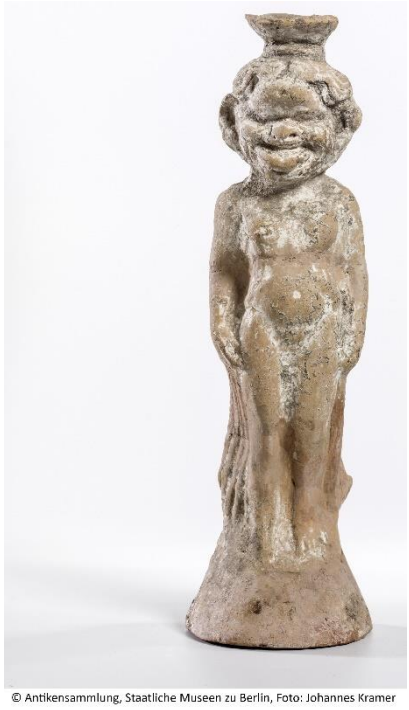
Εικ. 259. Μελανόμορφος κάνθαρος CA951 του Λούβρου **(Α28)**



260. 261.

Εικ. 260. Ένα από τα παρόμοια πήλινα ειδώλια ΜΘ 8192, 8193 της Θεσσαλονίκης **(ΙΓ15)**
Εικ. 261. Λεπτομέρεια του καβιρικού σκύφου 190 της Χαίδελβέργης **(Η55)** και Περσικός δαρεικός του 480 π.Χ του μουσείου των Θηβών

Εικ. 262. Ανθεμωτή κύλικα 302 της Χαιρώνειας **(Δ7)**



Εικ. 263. Πήλινα ειδώλια TC 8403 και TC 8404 του Βερολίνου **(ΙΓ21)**
Εικ. 264. Μελανόμορφη παράσταση κορινθιακού αλάβαστρου 147185 της Βαρσοβίας

265. 266. 267.

Εικ. 265. Πήλινο ειδώλιο 1903,0518.3 του Βρετανικού Μουσείου **(ΙΔ1)**
Εικ. 266. Πήλινο ειδώλιο 1903,0518.4 του Βρετανικού Μουσείου **(ΙΔ2)**
Εικ. 267. Μελανόμορφος σκύφος 384 του μουσείου Κανελλοπούλου

Εικ. 268. Ανθεμωτή κύλικα 10050 των Θηβών **(Δ8)**

Εικ. 269. Πήλινο ειδώλιο 10364 του ΕΑΜ **(ΙΓ38)**
Εικ. 270. Τοιχογραφία του ανατολικού τοίχου του τάφου Ι των Αιγών

271. 272. 273.

Εικ. 271. Λεπτομέρεια του καβιρικού σκύφου 1971.11.1 της Ν. Υόρκης **(Η10)**
Εικ. 272. Θραύσματα Κ1295, Κ2188, Κ1562 καβιρικού σκύφου των Θηβών **(Η69)**
Εικ. 273. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ961 των Θηβών **(Η70)**

Εικ. 274. Αττική ερυθρόμορφη υδρία Β201 του Ερμιτάζ
Εικ. 275. Α’ όψη του καβιρικός σκύφος 10465 του ΕΑΜ **(Η71)**

276.

277.

278.

Εικ. 276. Πήλινο σύμπλεγμα Β 1870 της Καρλσρούης **(ΙΓ40)**
Εικ. 277. Πήλινο σύνταγμα 1392 της Δανίας **(ΙΓ16)**
Εικ. 278. Πήλινο ειδώλιο 10334 του ΕΑΜ **(ΙΓ4)**

279.

280.

Εικ. 279. Πήλινο ειδώλιο ΤC 8613 του Βερολίνου
Εικ. 280. Εικόνα από το Livre des Merveilles du Monde

Εικ. 281. Πήλινο ειδώλιο ΜΘ 10678 της Θεσσαλονίκης

Εικ. 282. Τοιχογραφία από την οικία του Γλύπτη της Πομπηίας

283.

284.

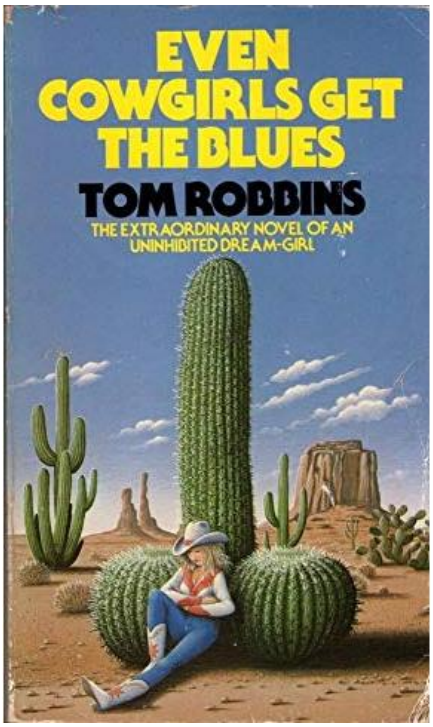
Εικ. 283. Ανάγλυφη λάγυνος Ρ 10714 του μουσείου της Αθηναϊκής αγοράς
Εικ. 284. Παράσταση μελαμβαφούς σκύφου Τ 728 του Kassel

Εικ. 285. Κορινθιακός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας 1391 του ΕΑΜ **(ΙΑ4)**
Εικ. 286. Ανάγλυφο πλακίδιο (stove tile) από το Καρθουσιανό μοναστήρι του Klaštorisko της Σλοβακίας (1478-1530)

Εικ. 287. Λεπτομέρεια από τον πίνακα του Peter Bruegel, παράσταση της α' όψης του καβιρικού σκύφου G249 της Οξφόρδης **(H12)**, σχέδιο του Σ. Χρηστίδη με τον Καραγκιόζη

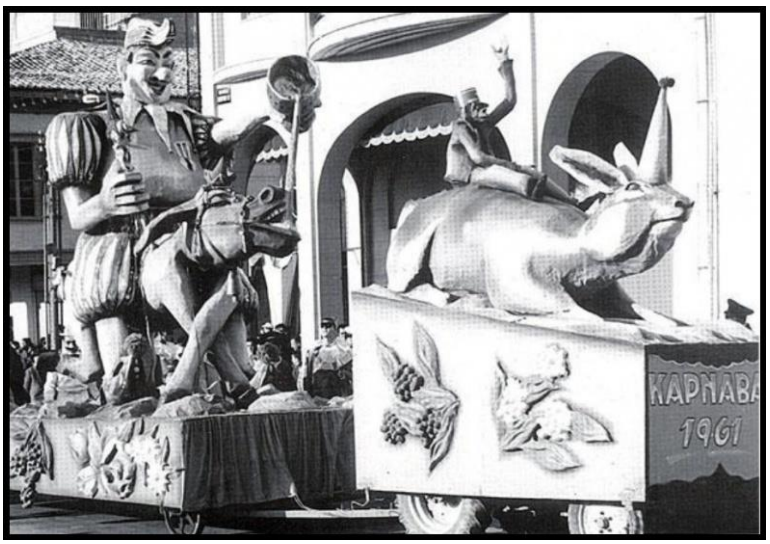
Εικ 288. Sheela na gig της εκκλησίας St Saviour's του Jersey των Αγγλονορμανδικών Νήσων
Εικ 289. Εικόνα του Charles Eisen για το παραμύθι *Le diable de Papefiguiere*

Εικ. 290. Πάπυρος Robert de Boron της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας του Παρισίου, κρατήρας «του Μαλιμπού» και σχέδιο και φωτογραφία του πήλινου ειδωλίου 8301 του Βερολίνου **(ΣΤ2, ΙΓ59)**



Εικ. 291. Ένα από τα διαφορετικά εξώφυλλα του μυθιστορήματος *Even Cowgirls get the Blues*

Εικ. 292. Πάνω: *Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι* του Franz Juttner. Κάτω: *Οι τρεις νάνοι του δάσους* του Arthur Rackham



Εικ. 293. Φωτογραφίες από μασκαράτες του Πατρινού Καρναβαλιού της δεκαετίας του ’60

Κατάλογος

Α. Βοιωτικά Μελανόμορφα Αγγεία

1. Μελανόμορφος τριποδικός κώθωνας 1981.170 του Dallas Museum of Art. Στο σώμα: Σειρήνες, ελάφι και πάνθηρες, ανθέμια. Στα πόδια Α. Δύο παλαιστές μπροστά από τριποδικό λέβητα. Β. Δύο κωμαστές, ένας εκ των οποίων πιάνει τη γενειάδα του άλλου, ενώ χορεύουν. Γ. Δύο κωμαστές. Ένας κρατά κάνθαρο, ο άλλος πίνει από οινοχόη. Της ομάδας των Βοιωτών Χορευτών. β' τέταρτο 6ου αι. π.Χ.

Kilinski 1990, 19 αρ. κατ. 4, 56, πίν. 11.1. Scheffer 1992, 132 αρ. κατ. Β6 εικ. 11.

2. Μελανόμορφος κάνθαρος 419 του μουσείου Antikensammlungen του Μονάχου. Α. Πάνω ζώνη: Πάνω σε υποστατό λέβητας και έξι γενειοφόροι γυμνοί κωμαστές χορεύουν υπό τους ήχους του διπλού αυλού που παίζει ένας καταντικρὺ τους στεκόμενος άνδρας. Κάτω ζώνη: Δύο σφίγγες ανάμεσα σε δύο λιοντάρια. Β. Πάνω ζώνη: Δεφόμενος σάτυρος πίσω από τον οποίο χορεύουν σε αντίθετη κατεύθυνση έξι γενειοφόροι και γυμνοί κωμαστές. Ο τελευταίος στη σειρά κωμαστής χορεύει καταντικρύ του προηγούμενού του. Κάτω ζώνη: Δύο σφίγγες μεταξύ δύο πανθήρων. Του Ζ. του Βερολίνου F 1727. Ομάδα των Βοιωτών Χορευτών. 580-570 π.Χ.

Kilinski 1978, 176 αρ. κατ. 2. Kilinski 1990, 16 αρ. ευρ. 3, 36, 37, 41, 58, 65 πίν. 7.3-4. Hedreen 1992, 127 πίν. 42a-b. Isler-Kerényi 2007, 37-38 εικ. 23-25. Smith 2007, 56 εικ. 17-18. Smith 2010, 154-155 πίν. 29Β.

3. Μελανόμορφος κάνθαρος 6051 (R.50.265) του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Πάνω ζώνη: Κώμος, αποτελούμενος από οκτώ γυμνούς, γενειοφόρους κωμαστές. Μεγάλο μέρος της παράστασης δεν σώζεται σήμερα. Είναι όμως γνωστό από σχέδιο. Όλοι χορεύουν πλην του πρώτου από δεξιά που παίζει διπλό αυλό και του αποδιδόμενου κατενώπιον στο κέντρο της παράστασης κωμαστή, ο οποίος αυνανίζεται ενώ αφοδεύει, όντας σε στάση βαθέως καθίσματος. Πίσω από εκείνον ένας κωμαστής κρατά κάνθαρο πάνω από δίφρο (;) σκυμμένος πάνω από το αγγείο και κοιτώντας μέσα σε αυτό. Κάτω ζώνη: Στη μέση λωτός, στη μία πλευρά του οποίου αποδίδονται μία σφίγγα και ένα λιοντάρι, ενώ από την άλλη μια γυμνή, γενειοφόρα ανδρική επιτιθέμενη εκ των όπισθεν σε σφίγγα. Όλα τα ζώα έχουν σηκωμένο το ένα μπροστινό τους πόδι. Β. Πάνω ζώνη: κώμος, αποτελούμενος από οκτώ γυμνούς, γενειοφόρους κωμαστές. Όλοι χορεύουν. Μονό ο πρώτος από δεξιά παίζει λύρα και ο προτελευταίος έχει στρέψει το πάνω μέρος του σώματός του προς τον τελευταίο, ο οποίος κρατά κάνθαρο. Ο τρίτος από αριστερά κλωτσά τον μπροστινό του. Ένας λωτός κοσμεί το πάνω μέρος της παράστασης μεταξύ της τρίτης και της δεύτερης μορφής από δεξιά. Κάτω ζώνη: Από δεξιά δύο αντωπά λιοντάρια, μια σφίγγα και έναν καθιστό πάνθηρα. Μεταξύ αυτών που εικονίζονται επίσης αντωπά υπάρχει ένας λωτός. Όλα τα ζώα έχουν σηκωμένο το μπροστινό τους πόδι. 570-550 π.Χ. Από τη Ριτσώνα. Ομάδα των Βοιωτών Χορευτών. Του Ζ. της Βοστώνης 01.8110.

Maffre 1975, 454 σημ. 114 εικ. 22.a-c. Kilinski 1978, 182 αρ. κατ. 3 εικ. 16-17. Kilinski 1990, 17 αρ. 3, 51. Hedreen 1992, 127. CVA Thebes, (Sabetai 2001), 18-19 εικ.4, πίν. 4.1-4 και πίν. 5.1-3. Αραβαντινός 2010, 169-171. Wannagat 2015, 127-128 εικ. 117-122. Winkler-Horaček 2015, 156 εικ. 108.

4. Μελανόμορφος κάνθαρος 166 του Μουσείου του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης. Α. Κώμος αποτελούμενος από τέσσερεις ανδρικές μορφές. Οι τρεις χορεύουν, ο ένας παίζει διπλό αυλό. Ο τελευταίος είναι ο μόνος που φορά ένδυμα και από το αριστερό του χέρι κρέμεται η αυλοδόκη. Οι υπόλοιποι είναι γυμνοί. Από αριστερά ο πρώτος κωμαστής τραβά με το αριστερό του χέρι τα μαλλιά του επόμενου, τον κλωτσά με το αριστερό του πόδι στο στήθος, και πιάνει το δεξί του χέρι από τον καρπό με σκοπό να αποτρέψει το τράβηγμα του φαλλού. Ο τρίτος στη σειρά κωμαστής χορεύει γυρισμένος προς τον αυλητή, ο οποίος ολοκληρώνει την παράσταση. Β. Κώμος αποτελούμενος από τέσσερεις ανδρικές μορφές. Ο πρώτος από αριστερά χορεύει κρατώντας κέρας πόσεως, οι υπόλοιποι χορεύουν επίσης, ένας παίζει λύρα. Ρόδακες μεταξύ των μορφών και στις δύο όψεις, Β' τέταρτο 6ου αι. π.Χ. Του Ζ. της Χαϊδελβέργης 166. Ομάδα των Βοιωτών Χορευτών.

CVA Heidelberg I, (Schauenburg 1954), 43 πίν.24.3-4. Kilinski 1978, 186 αρ. κατ. 1. Kilinski 1990, 18 αρ. 1, 44, 58, πίν. 9.3. Hedreen 1992, 127. Wannagat 2015, 183-185 εικ. 175-176. BAPD 300342.

5. Μελανόμορφη κύλικα 1963.21 του Museum für Kunst und Gewerbe του Hamburg. Α. Δύο σάτυροι και δύο μαινάδες εικονιζόμενοι ανά ζεύγη (σάτυρος και μαινάδα). Οι πρώτοι εικονίζονται γυμνοί, γενειοφόροι με μακριά τριχωτή ουρά και πόδια και έναν υπερμεγέθη φαλλό. Έχουν μακριά μαλλιά και ανθρώπινα πόδια. Οι μαινάδες φορούν ποδήρη χιτώνα και επίβλημα. Οι σάτυροι αυνανίζονται, ενώ οι μαινάδες προσπαθούν να ξεφύγουν. Β. Νηρέας. Μετάλλιο: Δύο σάτυροι εικονιζόμενοι με τον ίδιο τρόπο, όπως στην Α όψη. Εικονίζονται αντωπά να αυνανίζονται, έχοντας όμως πόδια αλόγου. Β΄ τέταρτο 6ου αι. π.Χ. Ομάδα των Βοιωτών Χορευτών.

CVA Hamburg 1, (Brümmer 1976), 16-17 πίν. 5.5-6 και 6.1-4. Kilinski 1990, 19, αρ. 8, 38, πίν.6.3.

6. Μελανόμορφος κύαθος του Μουσείου του Λούβρου CA 577, Παρίσι. Α. Γενειοφόρος τρίτωνας που κρατά στο ένα χέρι ψάρι στο άλλο κλαδί που απολήγει σε άνθος. Είναι στραμμένος προς το κεφάλι του κάπρου. Πάνω από την ουρά του εικονίζεται ένα δελφίνι στο ίδιο μέγεθος με το ψάρι που κρατά στο ένα του χέρι. Μεγαλύτερου μεγέθους είναι τα δύο που εικονίζονται διαδοχικά και κάθετα μπροστά του. Πίσω του και οριζόντια εικονίζεται ανθέμιο. Β. Ανθέμιο αποδοσμένο με τον ίδιο τρόπο όπως και στην Α όψη. Μπροστά του εικονίζονται δυο αντωπές ανδρικές σφίγγες και δελφίνια με τον ίδιο τρόπο όπως και στην Α όψη. Του Ζ. της Βοστώνης 01.8110. Ομάδα των Βοιωτών Χορευτών. 570-560 π.Χ. Από τη Βοιωτία.

CVA Louvre, (Waiblinger 1974), 27-28 αρ.3-4 πίν. 22.3.4. Kilinski 1978, αρ. κατ. 181-182 αρ. κατ. 2 εικ. 14-15. Maas 1980, 290-296 πίν. 58. Kilinski 1990, 17 αρ. 2 εικ. 8.2. Kilinski και Maffre 1999, 28 εικ. 23-24.

7. Μελανόμορφη κύλικα με συμφυές πώμα και εκροή 3366 του Staatliche Museen του Βερολίνου. Η παράσταση κοσμεί το πώμα του αγγείου. Οκτώ ανδρικές μορφές εν κώμω, τρεις εκ των οποίων έχουν ουρά αλόγου, ανά αντωπά ζεύγη εικονιζόμενοι. Οι περισσότεροι κρατούν κέρατα πόσεως, ένας κρατά κάνθαρο, ενώ μόνο ένας παίζει διπλό αυλό φορώντας ποδήρη χιτώνα με περίτεχνα μοτίβα. Αυτός είναι ο μοναδικός αγένειος. Όλοι όμως έχουν μακριά μαλλιά. Οι δύο σάτυροι, οι οποίοι αποτελούν ένα αντωπό ζευγάρι κρατούν στο ένα χέρι κέρας και με το άλλο αυνανίζονται. Ο άλλος σάτυρος είναι ένας ιθυφαλλικός νάνος.

Ανάμεσα σε δύο κωμαστές εικονίζεται ανοιχτό αγγείο με πόδι και δύο οριζόντιες λαβές. 570-560 π.Χ.

Bielefeld 1954, 27-35. Pickard-Cambridge 1962, 309 αρ. κατ. 62. CVA Berlin 4, (Kunisch 1971), 74-75 πίν. 202.1-2. Brijder 1986, 76 εικ. 9. Kilinski 1986, 153 αρ. κατ. 1, 154 πίν. 9.2. Kilinski 1990, 37, 59 πίν. 11.3-4. Vierneisel και Kaesar 1990, 268 εικ. 42.7a-b (Kaesar). Hedreen 1992, 126, 127 πίν. 41. Dasen 1993, 239 πίν. 39.4. Isler-Kerényi 2007, 38 εικ. 26. Smith 2010, 156-157 πίν. 30B. BAPD 1005032.

8. Μελανόμορφος κανθαρίσκος 460 του Μουσείου Κανελλοπούλου, Αθήνα. Α. Κώμος αποτελούμενος από πέντε άνδρες. Από δεξιά ο πρώτος παίζει διπλό αυλό, πίσω από εκείνον χορεύουν άλλοι δύο άνδρες. Πίσω τους χορεύει ακόμα ένας κρατώντας κέρας πόσεως. Οι τέσσερεις αυτοί άνδρες είναι στραμμένοι προς τα δεξιά. Ο πέμπτος, αντίθετα, είναι στραμμένος και σκυμμένος προς τα αριστερά, ενώ εμεί και αφοδεύει. Από το σηκωμένο αριστερό του χέρι ξεκινάει μια γραμμή, η οποία φτάνει πάνω από το κεφάλι του αυλητή. Β. Προς τον ασθενή προστρέχει μια ανδρική μορφή με χιτωνίσκο, κρατώντας του το μέτωπο, μην μετέχοντας έτσι στη σκηνή που διαδραματίζεται στην Β όψη, στην οποία ανήκει και αυτή. Οι δύο μορφές, ασθενής και βοηθός, διαφοροποιούμενοι από ό,τι συμβαίνει στις όψεις στις οποίες ανήκουν, δημιουργούν μια «τρίτη όψη» σχεδόν κάτω από τη δεξιά λαβή. Το κέντρο της παράστασης κατέχει ένας άνδρας και μια γυναίκα που συνουσιάζονται. Φορούν χιτωνίσκους. Μια σταγόνα σπέρματος πέφτει στο έδαφος. Μια μορφή πίσω από αυτούς που φορά χιτωνίσκο υψώνει το χέρι στο ύψος του πρωκτού του συνουσιαζόμενου άνδρα, έχοντας το κεφάλι στραμμένο προς τα πίσω. Β' τέταρτο 6ου αι. π.Χ.

Maffre 1975, 446 αρ. 11-455 εικ. 18a-d. Maffre 2000, 282 εικ. 10a-b. Wannagat 2015, 125-126 εικ. 112-116.

9. Μελανόμορφος κάνθαρος 6809 (R.86.274) του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Κώμος αποτελούμενος από τέσσερεις γενειοφόρους άνδρες, οι οποίοι φορούν περικόρμια, που δηλώνονται με εγχαράξεις. Χορεύουν έχοντας ταινία δεμένη στα μαλλιά τους. Β. Κώμος. Οι πρώτοι δύο άνδρες από δεξιά χορεύουν. Ο πρώτος εμεί έχοντας το κεφάλι του σκυμμένο, κρατώντας το μέτωπό του με το αριστερό του χέρι. Γυρισμένος σε αυτόν είναι ο επόμενος κωμαστής, ο οποίος τον κλωτσά έχοντας σηκωμένο το δεξί του πόδι, τα δάκτυλα του οποίου είναι στρεβλά, προκειμένου να δηλωθεί ίσως αναπηρία. Με γυρισμένη την πλάτη σε αυτόν χορεύει ο δεύτερος από δεξιά κωμαστής, ο οποίος αποδίδεται με υπερμεγέθη φαλλό, όχι όμως σε στύση. Όλοι φορούν περικόρμιο και ταινία στο κεφάλι. 580-570 π.Χ. Από τη Ριτσώνα.

Maffre 1975, 455 εικ. 19.a-b και 20. a-c. Schilardi 1977, ThP I, 114 αρ. κατ. 7. Kilinski 1990, 36 σημ. 12, 41 σημ. 5, 64 σημ.18. Hedreen 1992, 127. CVA Thebes, (Sabetai 2001), 16 πίν.2.1-4 και πίν.5.4. Smith 2007, 56 εικ. 16. Smith 2009, 82. Wannagat 2015, 86-88 εικ. 69-71. Schmidt 2022, 17.6.

10. Πλαστικό ρυτό σε σχήμα χοίρου V.I. 3391 του Staatliche Museen του Βερολίνου. Α. Δύο γενειοφόροι κωμαστές, που φορούν περικόρμια εικονίζονται προς τα δεξιά. Ο ένας εκ των δύο είναι ιθυφαλλικός. Πατούν πάνω ταινία που περιγράφει τα ανατομικά χαρακτηριστικά του χοίρου. Β. Τρεις γυμνοί, γενειοφόροι κωμαστές ορχούμενοι προς τα αριστερά. Ο πρώτος κρατά τη μία από τις δύο ταινίες που χρησιμοποιούνται για τις ανατομικές λεπτομέρειες του ποδιού του χοίρου. Ο δεύτερος είναι ο κοντύτερος από όλους και αποδίδεται δεφόμενος. Ο τρίτος κλωτσά και τραβά μαλλιά της δεύτερης μορφής. 570-560 π.Χ. Από τη Βοιωτία.

Sparkes 1967, 120 πίν. XVa-b. CVA Berlin 4, Germany 33, (Kunisch 1971), 75 πίν. 202.3-4 και 203.1-2. Kilinski 1990, 59 πίν. 11.2. Hedreen 1992, 127. Smith 2010, 156 πίν. 30A. Wannagat 2015, 185-188 εικ. 177-180. BAPD 1005034.

11. Μελανόμορφο αλάβαστρο HU 233g του Αρχαιολογικού Μουσείου του Πανεπιστημίου του Göttingen. Κώμος. Ένας ιθυφαλλικός κωμαστής και ένας άλλος με χιτωνίσκο και αλογίσια ουρά. β' τέταρτο 6ου αι. π.Χ.

Pickard-Cambridge 1962, 309 αρ. κατ. 61. Hedreen 1992, 133 πίν. 46. Isler-Kerényi 2007, 39. Thompson 2008, 95 εικ. 3.1. BAPD 1007102.

12. Μελανόμορφος κάνθαρος ιδιωτικής συλλογής. Α. Τρεις γυμνοί γενειοφόροι κωμαστές και ένας αγένειος αυλητής. Ο πρώτος από αριστερά κωμαστής κρατά από τον δεξί άνω βραχίονα τον τρίτο και τον κλωτσά με το δεξί του πόδι. Β. Ανακεκλιμένος σε κλίνη γενειοφόρος άνδρας με ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματός του και κάνθαρο στο δεξί χέρι, τον οποίο του γεμίζει με την οινοχόη που κρατά πίσω του ένας επίσης γενειοφόρος άνδρας που φορά χιτωνίσκο. Μπροστά από την κλίνη τράπεζα. Πάνω αριστερά από αυτήν μία κιθάρα. Ο ανακεκλιμένος κοιτά προς τα αριστερά, προς έναν ιματιοφόρο άνδρα που στέκεται απέναντί του. Είναι και αυτός γενειοφόρος. Το αγγείο φέρει στην εσωτερική πλευρά του χείλους μακροσκελή επιγραφή. ΤΟ ΕΟΥΠΕΔΟ[…]ΟΕΠΤΟΙΟΦΕΣ[…]ΨΣΕΝΕ[…]. Β΄ τέταρτο 6ου αι. π.Χ.

Maffre 1995, 262-265 εικ. 4-6.

13. Μελανόμορφος κάνθαρος ιδιωτικής συλλογής. Α. Τρεις γενειοφόροι κωμαστές και ένας αυλητής. Η ζώνη στη μέση τους υποδηλώνει ένδυμα. Β. Τρεις γενειοφόροι κωμαστές. Επιγραφή στο κάτω μέρος της α' όψης ΠΟΛΥΦΣΟΓΟΣ ΜΕΠΟΕΣΕ. Β' τέταρτο 6ου π.Χ

Maffre 1995, 259-262 εικ. 1-3.

14. Μελανόμορφο θήλαστρο 1920,1014.2 του Βρετανικού Μουσείου. Σκηνή κυνηγιού ελαφιού με έναν πεσμένο στο έδαφος άνδρα μπροστά από το ελάφι. Ο άλλος κρατά σφενδόνη και βρίσκεται πίσω από τον σκύλο, που κυνηγά το θήραμα, το οποίο είναι δύο φορές τραυματισμένο. Σκηνή κυνηγιού λιονταριού από έναν άνδρα με ιμάτιο και δόρυ, το οποίο προτείνει απειλητικά προς το λιοντάρι. Πίσω από το λιοντάρι, σάτυρος. Ο τελευταίος κρατά στο ένα χέρι θηλιά, με την οποία έχει πιάσει το πόδι του λιονταριού και με το άλλο το δεξί υψωμένο του χέρι κρατά μία άλλη, με την οποία έχει πιάσει τον άνδρα που βρίσκεται πίσω του, ρίχνοντάς τον κάτω. Α' μισό του 6ου αι. π.Χ (σύμφωνα με το Βρετανικό Μουσείο). Τέλος 6ου-αρχές 5ου αι. π.Χ από τη γράφουσα. Άγνωστης προέλευσης. Πρώην συλλογή Τ. Ζουμπουλάκη.

Kilinski 1990, 41, 49, πίν. 36.2. Wannagat 2015, 273-274 εικ. 250-251.

15. Μελανόμορφος κάνθαρος ZV 1466 Albertinum της Κρατικής Συλλογής Τέχνης της, Δρέσδης. Α. Επιστροφή του Ηφαίστου. Στη κέντρο ο γενειοφόρος Ήφαιστος καβάλα σε ιθυφαλλικό όνο, φορώντας ιμάτιο και χιτωνίσκο. Πάνω στον φαλλό του όνου έχει αναρτηθεί οινοχόη, ενώ τον βαστάζει ανθρωποειδές, πιθανόν μαϊμού. Εκατέρωθεν σάτυροι και νύμφες. Από αριστερά ένας σάτυρος, μια μαινάδα εν χορώ. Ακολουθεί ιθυφαλλικός σάτυρος δίπλα στον Ήφαιστο. Από τη δεξιά πλευρά του θεού και δίπλα στο ανοιχτό στόμα του όνου μαινάδα με γυρισμένο το κεφάλι προς τον θεό. Δίπλα της χορεύων σάτυρος. Β. Θίασος. Γενειοφόρος

Διόνυσος κατέχει το κέντρο της παράστασης. Κρατά κάνθαρο, φορά ποδήρη χιτώνα και ιμάτιο. Εκατέρωθέν του κλαδιά κισσοί και δύο χορεύοντες ιθυφαλλικοί σάτυροι. Πίσω από αυτούς μία μαινάδα που χορεύει. 575-525 π.Χ.

Kilinski 1990, 46 πίν. 17.3-4. Hedreen 2004, 51 σημ. 72. Tomei 2008, 114, 145 εικ. 26a-b.

16. Χαμένα θραύσματα μελανόμορφου κανθάρου Τ326 του Antikesammlung der Universität, Λειψία. Α. Κώμος: Δύο δεμένοι κωμαστές. Με κοινή αλυσίδα, το αριστερό πόδι του ενός είναι δεμένο με τον λαιμό του άλλου. Από τον φαλλό του πρώτου από αριστερά κρέμεται αυλοδόκη. Ο δεύτερος αφοδεύει. Το αριστερό πόδι του τελευταίου είναι στρεβλό. Στον λαιμό τους υπάρχουν δύο οριζόντιες εγχαράξεις, που ίσως υποδηλώνουν ένδυμα. Από αριστερά διακρίνεται οινοχόη τοποθετημένη μάλλον πάνω σε κάποιο μεγάλο ανοιχτό αγγείο. Β. Κώμος: Από αριστερά εικονίζεται κατά τομήν κωμαστής να κρατά κέρας πόσεως και δίπλα του ένας άλλος με στραμμένο προς αυτόν κεφάλι αλλά κατενώπιον αποδοσμένο σώμα ουρεί σε οινοχόη. Ο τελευταίος φορά χιτωνίσκο. 560-540 π.Χ.

Bielefeld 1944, 1-14 εικ. 1-3. Pickard-Cambridge 1962, 309 αρ. κατ. 65. Seeberg 1967, 29 πίν. IIIb. Halm-Tisserant 1989, 127, 129-130 εικ. 1-2. Steinhart 2004, 46 πίν. 20.2. Smith 2007, 70-72 εικ. 31-32.

17. Μελανόμορφος κάνθαρος F 2116 του Staatliche Museen του Βερολίνου. Α. Κώμος αποτελούμενος από τρεις γενειοφόρες γυμνές ραδινές μορφές. Εκατέρωθεν των ώμων της πρώτης μορφής και κοντά στα πόδια υπάρχουν τρεις εγχάρακτες δυσανάγνωστες λέξεις που σχηματίζουν μία φράση. Β. Κώμος με τον ίδιο αριθμό ανδρικών ψηλόλιγνων μορφών. Από δεξιά ο τελευταίος κυνηγά ερωτικά τον δεύτερο, ο οποίος προσπαθεί να ξεφύγει προστρέχοντας στον πρώτο από αριστερά. Β' μισό 6ου αι. π.Χ. Από τις Θεσπιές.

CVA Berlin, Antiquarium IV, (Kunisch 1971), 73-74, πίν. 201.1-3. BAPD 1005029.

18. Μελανόμορφη λεκανίδα 3143 του Μουσείου Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης. Μετάλλιο: Κωμαστής με γυρισμένα πέλματα. Εξωτερικά: Πάνθηρες, αίγα και αγριόχοιρος. Του Ζ. της Προτομής. 550-525 π.Χ. Από την Όλμπια.

Kilinski 1990, 25 αρ. κατ. 1, 66. Smith 2009, 81 εικ. 6. Wannagat 2015,89-90 εικ. 78.

19. Μελανόμορφος σκύφος 6029 (R 31.187) του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Σκηνή κώμου με ερωτικές περιπτύξεις. Από αριστερά άνδρας που χορεύει πίσω από μια ομάδα τεσσάρων μορφών, δύο ζευγαριών, που απαρτίζονται από έναν άνδρα και μια γυναίκα συνουσιαζόμενους. Ακολουθούν δύο άνδρες που επιδίδονται σε ερωτικές πράξεις με μια γυναίκα (οι μορφές δεν σώζονται) έκαστος. Ο δεύτερος πατά στα ακροδάκτυλά του ή αποδίδεται έχοντας κάποια αναπηρία στα πόδια. Ακολουθούν δύο ιθυφαλλικοί κωμαστές, ο πρώτος από τους οποίους παίζει διπλό αυλό. Η παράσταση ολοκληρώνεται με τρία ζευγάρια, που ερωτοτροπούν. Στο πάνω μέρος της κρέμονται ταινίες. Β. Επιστροφή του Ηφαίστου (;). Από αριστερά πέντε χορεύουσες γυναίκες που κρατούν στεφάνια, τα οποία αποδίδονται με στιγμές. Στο κέντρο ο γενειοφόρος θεός πάνω σε ιθυφαλλικό όνο. Κρατά κέρας πόσεως, ενώ υποβαστάζεται για να μην πέσει από τον όνο από τις δύο πλευρές από δύο γενειοφόρους που φέρουν ασκούς στην πλάτη τους. Ο ένας είναι ιθυφαλλικός. Ακολουθούν ακόμη τρεις χορεύουσες γυναικείες μορφές με στεφάνια στα χέρια, αποδοσμένα με στιγμές. Η παράσταση πλαισιώνεται στο πάνω μέρος της από ζωφόρο με συνεχές μοτίβο μαιάνδρου και στο κάτω

από μια ζωφόρο με αλυσιδωτό συνεχές σχέδιο. Από τη Ριτσώνα. 530-520 π.Χ ή λίγο αργότερα.

Kilinski 1990, 44-45, 46, 58 πίν. 24.1-2. CVA Thebes, (Sabetai 2001), 23-24 πίν. 10.1-4 και 11.1-3. Smith 2009, 82-83. Wannagat 2015, 88-89 εικ. 72-77.

20. Μελανόμορφος κάνθαρος 1913.184 του Πανεπιστημίου του Yale, New Haven. Α. Κώμος αποτελούμενος από τέσσερεις γυμνές και μεγαλοφαλλικές και ιθυφαλλικές μορφές. Όλες φορούν μίτρα στο κεφάλι. Η πρώτη από αριστερά, που είναι η μόνη αγένεια, κρατά κάνθαρο στο υψωμένο αριστερό χέρι, η τρίτη στο υψωμένο δεξί κέρας πόσεως και η τελευταία και κοντύτερη χτυπά τα οπίσθια της προηγηθείσας μορφής. Β. Κώμος. Τέσσερεις γυμνοί μεγαλοφαλλικοί και ιθυφαλλικοί άνδρες. Ο τελευταίος και αγένειος υψώνει με τα δύο του χέρια μια οινοχόη και ένα κέρας πόσεως. Ο τρίτος, του οποίου το κεφάλι δεν σώζεται, εικονίζεται να δέφεται. Ο επόμενος κρατά τον φαλλό του πρώτου, που χορεύει. 540-520 π.Χ. Άγνωστης προέλευσης.

Kilinski 1990, 44 σημ 22. CVA Yale University art Gallery II, USA 39, (Mattheson 2016), 81 αρ. κατ. 62 πίν. 119.

21. Μελανόμορφη λεκάνη 13919 του ΕΑΜ. Εξωτερικά δύο πάνθηρες, δύο λιοντάρια και δύο φτερωτοί Πήγασοι, ένας κάτω από κάθε λαβή. Στο μετάλλιο: γενειοφόρος αναβάτης λιονταριού. 530 π.Χ. Του Ζ. του Τρίτωνα.

Ure 1932, 37 εικ. 3 αρ. κατ. 2. Kilinski 1990, 46, 60 πίν. 27.3-4. Sabetai 2019, 5-6 εικ. 4

22. Μελανόμορφος ψυκτηρίσκος Α 1312 του Musées royaux d'Art et d'Histoire, Βρυξέλλες. Κλοπή των όπλων του Ηρακλή από Σατύρους. Α. Ενώ ο Ηρακλής κοιμάται ένας σάτυρος έχει σκύψει πάνω από αυτόν. Ένας άλλος φεύγει κρατώντας το σπαθί και το βέλος του. Β. Ένας σάτυρος γονατισμένος με βέλος στα χέρια και ένας άλλος φεύγει τρέχοντας με τη φαρέτρα στο αριστερό του χέρι. 510-500 π.Χ.

Kilinski 1990, 38, 55 πίν. 30.2-3. Mitchell 2009, 212 εικ. 111.

23. Μελανόμορφη τριποδική πυξίδα SCHOEN58 του μουσείου Antikensammlungen του Μονάχου. Στο πώμα: Κώμος αποτελούμενος από δεκατέσσερις μορφές. Δύο εικονίζονται με ουρά, ένας ιθυφαλλικός και τρεις ιματιοφόρες κοντές. Χορεύουν στον ρυθμό του αυλού που παίζει ένας αυλητής ή αυλητρίδα. Μεταξύ αυτών σκύλος και γυναικείες μορφές, οι οποίες ξεχωρίζουν από τους άνδρες λόγω ένδυσης. Τέλος 6ου αι. π.Χ. Άγνωστης προέλευσης.

CVA Munich, Museum Antiker Kleinkunst VI, Germany 28, (Walter-Karydi 1968), 17 πίν. 271.1-2. BAPD 1004760.

24. Μελανόμορφη τριποδική πυξίδα CA 1707 του Μουσείου του Λούβρου, Παρίσι. Παιχνίδι με σφαίρα. Η Αθηνά ντυμένη με κοντό χιτώνα, ιμάτιο, που πέφτει στο δεξί της χέρι και φορώντας κράνος, συμμετέχει ενεργά στο παιχνίδι κρατώντας σφαίρα στο δεξί της χέρι. Είναι ψηλότερη από τις άλλες μορφές που την περιστοιχίζουν. Πίσω της γυναικεία μορφή με το ένα χέρι στο στήθος της. Το άλλο είναι σηκωμένο για να πιάσει ίσως τη σφαίρα. Μπροστά από την Αθηνά άλλη μια γυναικεία μορφή σε παρεμφερή στάση, μόνο που στο σηκωμένο χέρι κρατά σφαίρα. Πίσω από αυτήν ένας νέος, γυμνός, αγένειος άνδρας που από το ένα χέρι κρέμονται δύο ασκοί, ενώ το άλλο το έχει σηκωμένο σε στάση χαιρετισμού. Από μια άλλη γυμνή ανδρική μορφή τον χωρίζουν δύο επάλληλα τοποθετημένοι λέβητες. Είναι και αυτός

γυμνός και αγένειος. Το ένα του χέρι το έχει στη μέση το άλλο είναι σηκωμένο. Πίσω του βαδίζει η πιο κοντή από όλες τις μορφές. Είναι ανδρική, έχει γενειάδα. Πάνω από αυτόν κρέμεται στεφάνι με φύλλα κισσού. Μπροστά του εικονίζεται μια γυναικεία μορφή με το ένα χέρι σηκωμένο και το άλλο στη μέση, έχοντας το κεφάλι στραμμένο προς το στεφάνι, αλλά τρέχοντας στην αντίθετη κατεύθυνση. Πίσω της κάθεται σε δίφρο αγένειος άνδρας, που φορά χιτωνίσκο και κρατά σκήπτρο και μία σφαίρα. Έχει το κεφάλι του στραμμένο πίσω. Μπροστά και προς αυτόν κινούμενη εικονίζεται γυναικεία μορφή με ποδήρη χιτώνα. Στο υψωμένο της χέρι κρατά μια κοντή ράβδο, η οποία απολήγει σε πεπλατυσμένο επίπεδο, έχοντας το σχήμα Τ. Πίσω της εικονίζεται γυμνός άνδρας, ο οποίος συναντά τη γυναικεία μορφή που στέκεται πίσω από την Αθηνά και κρατά σφαίρα. Ο άνδρας φέρει στο ένα χέρι ράβδο (μπαστούνι) και με το άλλο προσεγγίζει τη γυναίκα, ίσως για να πιάσει τη σφαίρα. Τέλος 6ου αι. π.Χ. Από τη Θήβα.

CVA Louvre 17, (Waiblinger 1974), 35-36 πίν. 32.2-5. Dasen 1993, 227 κωδ. κατ. Gd1 πίν.41a-c.

25. Μελανόμορφο άωτο αγγείο 418 του ΕΑΜ με διονυσιακή παράσταση. Από τη Θήβα. Τέλος 6ου- αρχές 5ου αι. π.Χ (500-480 π.Χ).

ΚΗ Ι 1940, 125, πίν.35.1-3. Kilinski 1990, 39, 46, πίν. 23. 1-2. Bedigan 2008, αρ. κατ. 548. Zampiti 2014, 71 εικ. 4a-b, 72. Steiner 2021, 145-146 εικ. 3.2-3.3.

26. Θραύσμα μελανόμορφου κανθάρου 60.92.2 του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης. Επιστροφή Ηφαίστου. Ο χωλός Ήφαιστος πάνω σε όνο κρατά κάνθαρο. Ένας γενειοφόρος άνδρας με χιτώνα κρατά στο δεξί του χέρι κλαδί. Διόνυσος (;). Δωρεά του Νικόλα Κουτουλάκη, 1960. Αρχές του 5ου αι. π.Χ.

27. Μελανόμορφη κύλικα ΜΝΕ 1309 του Λούβρου. Εξωτερικές όψεις: Α. Ηρακλής που τοξεύει αετό πίσω από τον Προμηθέα δεσμώτη μεταξύ δύο ιππέων. Β. Τοξότης ανάμεσα σε δύο ιππείς. Εσωτερική: Εισαγωγή του Ηρακλή στον Όλυμπο. Ο Ηρακλής και μορφή με κράνος (πιθανότατα ο Άρης) εικονίζονται καθήμενοι αντικρυστά. Πίσω από τον τελευταίο, ο Ερμής όρθιος με κηρύκειο σε χειραψία με μία ανδρική μορφή που φορά φτερωτά σανδάλια και έχει ουρά (Πάνας;). Πίσω από αυτούς και τους καθήμενους κώμος φτερωτών και μη μορφών που ενίοτε διαθέτουν ουρά. Μετάλλιο: Σάτυρος. Αρχές του 5ου αι. π.Χ.

Schauenburg 1970, 36 πίν. 18. Kilinski 1990, 58 σημ. 42. Cahn, J.-D. 2002. Kunstwerke der Antike. Auktion 4, 19 Oktober 2002, 27, 35-36 αρ. κατ. 231.

28. Μελανόμορφος κάνθαρος CA 951 του μουσείου του Λούβρου, Παρίσι. Και στις δύο όψεις: τέσσερεις κωμαστές με τουρμπάνια τα οποία αποδίδονται με δύο εγχαράξεις στο κεφάλι των μορφών και μαλλωτούς χιτώνες, οι οποίοι αποδίδονται επίσης με εγχάραξη και ένας αυλητής, που φορά τουρμπάνι. Τα σώματα των κωμαστών είναι στραμμένα προς τα δεξιά ενώ τα κεφάλια τους προς τα αριστερά. Στη μία όψη ο τέταρτος από αριστερά κωμαστής είναι στραμμένος προς τα δεξιά έχοντας κατενώπιόν του τον αυλητή και φορά στο κεφάλι σκούφο. Στην άλλη όψη ο αυλητής έχει γυρισμένη την πλάτη και το κεφάλι του στους κωμαστές που προηγούνται. Από το Καβίριο. Α΄ μισό του 5ου αι. π.Χ.

CVA Louvre, (Waiblinger 1974), 37 πίν. 35.1-3. Ghiron-Bistagne 1976, 267 εικ. 118-119. Brijder 1986, 81 εικ. 10. Isler-Kerényi 2007, 39 σημ. 89. Smith 2010, 153 σημ. 25. BAPD 1009179.

Kilinski 1990, 46 Πίν. 31,2.

29. Μελανόμορφη κύλικα Μουσείο Κανελλοπούλου 310, Αθήνα Α. Ένα ζευγάρι αίγαγρων, ένα ακόμα σε αντωπή στάση, σηκωμένο, πατώντας μόνο στα πίσω πόδια. Ανάμεσά τους ένας μικρός αίγαγρος. Στην άκρη της παράστασης ένας αίγαγρος σηκωμένος στα δύο του πίσω πόδια, πίσω και πάνω από τον έναν από τους δύο σηκωμένους αντωπούς αίγαγρους. Β. Τρεις αίγαγροι και ένας αγένειος βοσκός, γυμνός με ιμάτιο στο αριστερό χέρι, στο δεξί σηκωμένο κρατά ράβδο, με την οποία οδηγεί το υποτιθέμενο κοπάδι. Μπροστά του σηκωμένος αίγαγρος πάνω σε έναν άλλον. Κάτω από τη μία λαβή φύλλο κισσού, κάτω από την άλλη αγένειος άνδρας, που αφοδεύει εικονιζόμενος κατενώπιον με το κεφάλι προς δεξιά, όπου έχει υψωμένο και το δεξί του χέρι. Στο μετάλλιο αίγαγρος. Β' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Maffre 1975, 496-499 αρ. 28 εικ. 42-43.

30. Μελανόμορφη κύλικα 30898 του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα. Α. Δύο μαινάδες και δύο σάτυροι εικονιζόμενοι εναλλάξ σε κάθε όψη. Στο μετάλλιο ιθυφαλλική σφίγγα με ταινία στο κεφάλι εικονίζεται καθιστή έχοντας γυρισμένο προς τα πίσω το κεφάλι. Κάτω από κάθε λαβή ένα κισσόφυλλο. Του Ζ. της Αρσενικής Σφίγγας. Β' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Kathariou 2007, 24 αρ. 1 εικ. 15a-f.

31. Μελανόμορφη κύλικα 942 του Μουσείου Κανελλοπούλου, Αθήνα. Α. Προετοιμασία για γιορτή εκτυλισσόμενη σε παλαίστρα. Πέντε γυμνοί νέοι με στεφάνια στο κεφάλι χορεύουν. Ένας κρατά οινοχόη και κανούν. Τρεις κρατούν βακτηρία. Β. Περίπου ίδια σκηνή. Πέντε νέοι οι δύο κρατούν βακτηρία, ο ένας κρατά φιάλη, χορεύουν στεφανωμένοι και γυμνοί. Στο μετάλλιο: Σάτυρος γυμνός με ταινία στο κεφάλι εικονίζεται εν κινήσει να κρατά με το αριστερό του χέρι τριποδικό λέβητα και στο υψωμένο δεξί κλαδί. Β' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Maffre 1975, 491-496 αρ. κατ. 22 εικ. 39-41. Kilinski 2004, 61.

Β. Μελανόμορφα αγγεία βοιωτικής πιθανόν παραγωγής

1. Μελανόμορφη λεκανίδα 29.V.5 του Μουσείου Ure του Πανεπιστημίου του Reading. Εξωτερικά: Δεκατρία ανθέμια μεταξύ των οποίων υπάρχουν στιγμωτές ροζέτες στο πάνω μέρος και μία στιγμή στο κάτω. Η ζώνη των λαβών κοσμείται με ζιγκ-ζαγκ. Στο μετάλλιο: Σφίγγα με δύσμορφο κεφάλι. 5ος αι. π.Χ. Άγνωστη προέλευση.

CVA Reading 1, Great Britain 12, (Ure και Ure 1954), 32 4a-b. πίν. 20. 4a-b. BAPD 9030962

2. Μελανόμορφος σκύφος από το νεκροταφείο της Ριτσώνας (τάφος 82).. Από αριστερά ιθυφαλλικός όνος, στη μέση άμπελος και δεξιά ένας σάτυρος (;). Αρχές του 5ου αι. π.Χ.

Ure 1927, 61 αρ. 82.35, 84 τάφος 82 αρ. 35-37, πίν. XVIII 82.35 (18).

3. Μελανόμορφος σκύφος από το νεκροταφείο της Ριτσώνας (τάφος 18). Α. Τέσσερεις γυμνοί δύσμορφοι άνδρες εικονίζονται εκατέρωθεν ενός πυραύνου, από το οποίο αναδύονται φλόγες. Κρατούν μεγάλα αντικείμενα, τα οποία αποδίδονταν με άσπρο χρώμα, το οποίο έχει απολεπιστεί. Β. Παρόμοια παράσταση μόνο που οι δύο εικονιζόμενοι άνδρες πάνω από το πύραυνο φαίνεται να ενισχύουν τη φωτιά. Αρχές του 5ου αι. π.Χ.

Ure 1927, 62 αρ. 18.98, πίν. XVIII 18.98.

4. Μελανόμορφος σκύφος από το νεκροταφείο της Ριτσώνας (τάφος 31)..Δύο δύσμορφες σφίγγες. Αρχές 5ου αι. π.Χ.

Ure 1927, 64-65 αρ. 31.177, πίν. XX 31.177 (09).

Γ. Αττικά Μελανόμορφα που βρέθηκαν στη Βοιωτία

1. Μελανόμορφος σκύφος Β. Ε. 64.342 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Χορός γερόντων (ηθοποιών) και μορφή της οποίας ο άνω κορμός δεν σώζεται, αυλητής (;). Β. Ηλικιωμένοι σε κατακόρυφο. Στην άκρη της παράστασης αυλητής. Από την Τανάγρα. 530-510 π.Χ (Trendall και Webster 1971). 480 π.Χ (Green 0985).

Trendall και Webster 1971, αρ. κατ. I, 13. Green 1985, 102 αρ. κατ. 12 εικ. 15a-b. Steinhart 2004, 10 πίν. 1.1-2. Αραβαντινός 2010, 387. Χαροκόπος 2016, 185-189 (201). Konstantakos 2021, 113.

Δ. Βοιωτικά Ημιμελανόμορφα Αγγεία

1. Ημιμελανόμορφος σκυφίσκος 548 Μουσείου Κανελλοπούλου, Αθήνα. Α. Γενειοφόρος με πίλο (;) σε ευρύ διασκελισμό κυνηγά υδρόβια πουλιά, κρατώντας ρόπαλο. Εκατέρωθεν της ανδρικής μορφής δύο πουλιά. Β. Ίδια σκηνή, μόνο που ο κυνηγός κρατά από τον λαιμό το ένα πουλί. Μέσα 6ου αι. π.Χ.

Maffre 1975, 430, αρ. 7 εικ. 7a-b, 437-438.

2. Γεωμετρίζων σκύφος VI. 3320 του Staatliche Museen του Βερολίνου. Α. Πάνω ζώνη: Κώμος. Κάτω ζώνη: Πομπή και παλαιστές εκατέρωθεν ενός τρίποδα. Β. Πάνω ζώνη: πομπή προς δύο ανακεκλιμένους. Κάτω ζώνη: εορταστική πομπή. Μέσα 6ου αι. π.Χ.

Scheffer 1992, 127-132 εικ. 9-10. Smith 2010, 160 εικ. 31A-B.

3. Ημιμελανόμορφο άωτο αγγείο 12419 του ΕΑΜ. Γερανομαχία. Επιγραφές ΚΑΛΟΣ. Από τη Δυτική Κλιτύ της Ακρόπολης. Αθήνα. Ύστερος 6ος αι. π.Χ (;).

Watzinger 1901, 55 αρ. 8. Pelagatti 1973, 146 εικ. 151. Dasen 1993, 301 αρ. κατ. 83. Zampiti 2014, 72.

4. Ημιμελανόμορφη κύλικα 544 του Αρχαιολογικού Μουσείου του Ναυπλίου. Α. Μια καθιστή και μία όρθια γυναίκα. Β. Μια καθιστή γυναίκα με κάνιστρο και ένας όρθιος σάτυρος που κρατά ένα σφαιρικό αντικείμενο (καρπό;). Της ομάδας της κύλικας της Ναυπλίας 544. 450-425 π.Χ.

Ure 1940-45, 25-27 αρ. κατ. 1 πίν. 8. 7a-b.

5. Ημιμελανόμορφος σκύφος του Εθνικού Μουσείου της Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Βοσνίας και Ερζεγοβίνης 421, Σαράγιεβο. Α. Δύο ζευγάρια σατύρου και μαινάδας. Ο σάτυρος κυνηγά με ερωτικό σκοπό μια μαινάδα. Β. Δύο ζευγάρια (άνδρας-γυναίκα) σε ερωτική στάση και μία γυναίκα μεταξύ τους στο κέντρο της παράστασης δίπλα σε ένα δέντρο. Τέλος 5ου αι. π.Χ. Από τη Θήβα.

CVA Sarajevo, (Parovic-Pesikan 1975), 34 αρ. κατ. 4-10 πίν. 25.4-10.

6. Ημιμελανόμορφος σκύφος 442 του ΕΑΜ. Σκηνή κεραμικού εργαστηρίου. Η παράσταση είναι ενιαία και στις δύο πλευρές του αγγείου και οριοθετείται από ένα ανθέμιο, που βρίσκεται κάτω από τη μία λαβή του αγγείου. Εικονίζονται πέντε ανδρικές μορφές. Στην αριστερή άκρη της μίας όψης εικονίζεται όρθιος γυμνός άνδρας να κατευθύνεται προς τα αριστερά κρατώντας έναν μια στοίβα τριών σκύφων. Πάνω από εκείνον υπάρχει η επιγραφή ΣΙΒΩΝ ΚΑΛΟΣ. Δεξιά του είναι καθισμένος μπροστά από ένα ερμάριο ένας άνδρας. Φορά μόνο ιμάτιο στο κάτω μέρος του σώματός του και στο κεφάλι ταινία δεμένη. Στο δεξί του χέρι κρατά κύλικα και στο αριστερό ρυτό (;) ή χοάνη. Πάνω στο ερμάριο εικονίζονται ένας κάνθαρος και άλλο ένα ανοιχτό αγγείο, ενώ στα αριστερά της υπάρχει μια στοίβα τριών σκύφων. Δεξιά αποδίδεται ένας τροχός, πάνω στον οποίο υπάρχει σκύφος. Δεξιά κάθεται ακόμα ένας άνδρας και κρατά με το αριστερό του χέρι έναν σκύφο, προς τον οποίο έχει στραμμένο το κεφάλι του. Η παράσταση ολοκληρώνεται με έναν γυμνό άνδρα στραμμένο προς τα αριστερά. Κρατά ένα ρόπαλο ή ράβδο, με το οποίο πρόκειται να κακομεταχειριστεί έναν άλλο άνδρα που είναι δεμένος ψηλά πάνω από απ' όλες τις μορφές και εμεί. Τα χέρια και τα πόδια του είναι δεμένα με σχοινιά στο πάνω μέρος της παράστασης. Με ένα ακόμα σχοινί που συγκρατείται από κρίκο στο έδαφος είναι δεμένος ο μακρύς του φαλλός. Από τάφο του Έξαρχου Λοκρίδας. Τέλος του 5ου αι. π.Χ. Του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα.

Seeberg 1967, 28 πίν. IV. Halm-Tisserant 1998, 44-45. Daumas 2000, 117-123 εικ. 1-5. Wachter 2001, 23 αρ. κατ BOI 19, 279, 281, 343. Steinhart 2004, 47 πίν. 20.3. Χατζηδημητρίου 2005, αρ. κατ. Κ53 πίν. 20-21. Thompson 2008, 286 σημ. 685 εικ. 8.13.5. Schlott 2021, 651 αρ. κατ. 14.

7. Ανθεμωτή κύλικα 302 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Χαιρώνειας. Α. Μεταξύ των ανθεμίων κύκνος. Β. Μεταξύ των ανθεμίων Ερμής με πέτασο, κηρύκειο και φτερωτά υποδήματα τρέχει προς τα δεξιά. Τέλος 5ου αι. π.Χ αρχές 4ου αι. π.Χ.

Ure 1946, 37 πίν. VIII.

8. Ανθεμωτή κύλικα 10050 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Ανήκει στην υποομάδα «Κύλικες με στεφάνι». Ένα στεφάνι μυρτιάς περιτρέχει όλο το αγγείο. Κάτω από τη μία λαβή εικονίζεται ένα φυτό του οποίου ο καρπός αποδίδεται με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, σαν πρόσωπο, ενώ δεξιά από τον κορμό φύονται τέσσερα κλαδιά και αριστερά τρία, χωρίς φύλλα. Το πρόσωπο και τα φύλλα της στεφάνου αποδίδονται με την τεχνική του περιγράμματος, τα υπόλοιπα με σκιαγραφία. Ταινία με στιγμές περιθέει το κάτω μέρος του αγγείου γύρω από το πόδι. Από την Τανάγρα. Τέλος 5ου αι. π.Χ;

Ανδρειωμένου 2007, 233, πίν. VI. 2.

9. Ημιμελανόμορφη κύλικα 1966.1006 του Asmolean Museum, Οξφόρδη. Α. Μεταξύ δύο ιθυφαλλικών ανδρών, ο εικονιζόμενος αριστερά φέρει ή ασκό στη πλάτη του ή ιμάτιο και οι δύο, όμως. έχουν υψωμένο το ένα χέρι σε χειρονομία αποδοχής, ένας άνδρας και μια γυναίκα συνευρίσκονται ερωτικά. Η γυναίκα έχει γυρισμένη την πλάτη στον άνδρα, αλλά το κεφάλι της είναι στραμμένο σε αυτόν. Ακουμπάει τα χέρια της πάνω στην τριποδική τράπεζα, που βρίσκεται μπροστά της. Πάνω από την τράπεζα εικονίζεται κάτοπτρο. Β. Ένα ελάφι εικονίζεται αριστερά της παράστασης. Ακολουθεί ένας άνδρας, που φορά πέτασο και ιμάτιο πάνω από το αριστερό του χέρι. Με το δεξί κρατά μαστίγιο, με το αριστερό μια αλυσίδα δεμένη στο λαιμό ενός τερατόμορφου τετράποδου όντος, που έχει ανθρώπινο κεφάλι και μακριά ουρά. Αυτό καβαλικεύει ένας σκύλος. Τέλος του 5ου αι. π.Χ.

Boardman 1991, 7-8 εικ. 2-4. Walsh 2009, 191-192, 204, 263, 377 αρ. 7 εικ. 72a-b αρ. κατ. 81.72a-b.

Ε. Βοιωτικά Ερυθρόμορφα Αγγεία

1. Ερυθρόμορφη πελίκη 2347 του Antiker Kleinkunst Museum, Μόναχο. Α. Κοιμώμενη σε κλισμό γυναίκα. Γάτα προσπαθεί να ανέβει σε υπόστατο, πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένο κρέας. Β. Γενειοφόρος άνδρας με περίζωμα κόβει με μάχαιρα κρέας πάνω σε τριποδική τράπεζα. 470 π.Χ ή και λίγο αργότερα.

Lullies 1940, 1-6 πίν. 1-2.1. Sparkes 1967, 123. Mitchell 2009, 51-53, 57, 72 εικ. 13-14.

2. Ερυθρόμορφο γιο-γιο 10459 του ΕΑΜ. Α. Περσέας ενδεδυμένος μόνο με χλαμύδα και φτερωτά υποδήματα κρατά την άρπη σκυμμένος και έτοιμος να κόψει το κεφάλι της Μέδουσας. Β. Η φτερωτή Μέδουσα με χιτωνίσκο κοιμάται πάνω σε βράχο. Β' μισό του 5ου αι. π.Χ. Από το Καβίριο.

ΚΗ Ι, 84-85 πίν. 24.1-3. Daumas 1998, 37 εικ. 30.1-2. Bedigan 2008, αρ. κατ. 724.

3. Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας 12593 του ΕΑΜ. Α. Ανακεκλιμένη Δανάη που δέχεται τη χρυσή βροχή. Β. Έρωτας καβάλα σε αίγα. Του εργαστηρίου του Ζ. του Μεγάλου Αθηναϊκού Κανθάρου. 430 π.Χ.

Lullies 1940, 20 πίν. 23, εικ. 1. Ure 1953, 248, πίν. 66 εικ. 4. Sabetai 2012β, 125. Avronidaki 2014, αρ. κατ. 6.

4. Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας του Λούβρου CA 925. Α. Ανακεκλιμένη Δανάη που δέχεται τη χρυσή βροχή. Β. Σειρήνα που παίζει διπλό αυλό. Του εργαστηρίου του Ζ. του Μεγάλου Αθηναϊκού Κανθάρου. 430 π.Χ. Από τη Βοιωτία.

Ure 1953, πίν. 67 εικ. 7-8. CVA, France 26, Musée du Louvre 17, (Waiblinger και Devambez 1974), πίν. 45, εικ. 1-2. Wachter 2001, 20 αρ. κατ. BOI 13, 343. Sabetai 2012β, 125-127. Αβρονιδάκη 2014, αρ. κατ. 15.

5. Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας Λούβρου CA1341. Α. Γυναίκα πάνω από λουτήριο. Β. Σκύλλα που κρατά κουπί. Του εργαστηρίου του Ζ. του Μεγάλου Αθηναϊκού Κανθάρου. Περί το 430 π.Χ. Από τη Βοιωτία.

CVA, France 26, Musée du Louvre 17, (Waiblinger και Devambez 1974), πίν. 44, εικ. 3-4, πίν.45, εικ.1-2. Sabetai 2012β, 125-127. Avronidaki 2014, 86-87, εικ. 11a-b αρ. κατ. 16.

6. Ερυθρόμορφη σταμνοειδής πυξίδα με παράσταση γυναικείου μουσικού αγώνα του Ζ. του Χορεύοντος Πανός. 420 π.Χ.

Avronidaki 2008, 14-18, πίν. 7, εικ. 1-7. Sabetai 2012β, 126 εικ. 7, 127.

7. Ερυθρόμορφη κύλικα-σκύφος 1407 του ΕΑΜ. Α. Παράδοση του βρέφους Διονύσου στις Νύμφες από τον Ερμή. Β. Φόνος του Άργου από τον Ερμή παρουσία χορεύοντος σατύρου

και καθήμενου που παίζει διπλό αυλό. Του Ζ. του Άργου. Από τη Βοιωτία. Πιθανόν από το Καβίριο. Περί το 420 π.Χ (Αβρονιδάκη).

Brommer 1959, 22-23 εικ. 13. Yalouris 1986, 14. Αβρονιδάκη 2007, αρ. κατ. 20, 77-78, 122-126, πίν. 31.

7. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας 12 597 του ΕΑΜ. Α. Κοκορομαχία παρουσία Ερώτων Β. Σκηνή γυναικωνίτη αποτελούμενη από τέσσερεις γυναίκες. Του Ζ. του Χορεύοντος Πανός. Περίπου 420-410 π.Χ (Αβρονιδάκη).

Ure 1958, 393 αρ. κατ. 5, πίν. 107 εικ. 27-31. Avronidaki 2008, 9, 21 αρ. κατ. 3, πίν. 4, εικ. 1-2. Sabetai 2012β, 125, 126 εικ. 5-6, 127.

8. Ερυθρόμορφος καβιρικός σκύφος 10423 του ΕΑΜ με διονυσιακή σκηνή του Ζ. του Άργου. Από το εργαστήριο του Ζ. των Μυστών. 420-410 π.Χ (Αβρονιδάκη). Από το Καβίριο.

ΚΗ Ι 1940, 88, 125, πίν.25. Ure 1958, 392 αρ. κατ. 5. Αβρονιδάκη 2007, 45 αρ. κατ. 18, 114-118, πίν. 30 εικ. 1-2. Schöne-Denkinger 2012, 143, 145 εικ. 7a-b.

9. Ερυθρόμορφος σκύφος V.I. 3413 κάποτε στο Staatliche Museen του Βερολίνου. Α. Φινέας-Ηρακλής και Άρπυια. Β. Οδυσσέας (;) και Σκύλλα. Του Ζ. του Άργου. Περίπου το 410 π.Χ (Αβρονιδάκη). Από τη Βοιωτία.

Neugebauer 1932, 137 αρ. 3413, πίν. 70. Lullies 1940, 15 αρ. κατ. 4, 17. Ure 1958, 389, 390, 391, 392 αρ. κατ. 8, 394, 395. Blome 1978, 74. Αβρονιδάκη 2007, 43 αρ. κατ. 13, 74, 126-133, πίν. 26. Sabetai 2012β, 129 εικ. 12-13.

10. Θραύσμα ερυθρόμορφου καβιρικού σκύφου 27987 του ΕΑΜ. Γυμνός γενειοφόρος σάτυρος που εκχέει το περιεχόμενο της οινοχόης που κρατά σε κάνθαρο το οποίο κρατά μια άλλη μορφή πάνω από βωμό με αναμμένη φωτιά. Του Ζ. του Άργου. Τέλος του 5ου αι. π.Χ. Από το Καβίριο.

ΚΗ Ι, 88 πίν. 23.3. Lullies 1940, 16 αρ. 6. Ure 1958, 391, 392 αρ. κατ. 6. Αβρονιδάκη 2007, 77, αρ. κατ. 19 πίν. 23γ και 96β.

11. Ερυθρόμορφος καβιρικός σκύφος Α 80 του Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquantenaire), Βρυξέλλες. Α. Μονοποσιαστής ανακεκλιμένος και αυλητρίδα καθισμένη στην κλίνη. Και οι δύο φορούν μόνο ιμάτιο. Ο άνδρας κρατά κέρας πόσεως, το οποίο προτείνει προς την αυλητρίδα. Β. Γυμνός πολεμιστής κυνηγά έφιππη αμαζόνα ή έφιππο άνδρα. Κρατά ασπίδα και σπαθί και φορά κράνος. Με το δεξί χέρι προτείνει προς την/τον αναβάτη το σπαθί του. Πάνω από τις δυο παραστάσεις στεφάνι κισσού. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα και εν μέρει την Karin Schlott. Τέλος του 5ου αι. π.Χ.

CVA Brussels 3, Belgium 3, (Mayence και Verhoogen 1949), 4-5 πίν. 4.9a-b. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 369 πίν. 22.3-4. Daumas 1998, 100-101. Bedigan 2008, αρ. κατ. 713. Avronidaki 2014, 94 αρ. κατ. 21. Schlott 2021, αρ. κατ. 369.

12. Δίγλωσσος κωδωνόσχημος κρατήρας 1993.252 του Antikesammlung του Βερολίνου. Με ημιμελανόμορφη τεχνική η διακόσμηση με κλαδί κισσού και φύλλα κάτω από το χείλος του αγγείου, με ερυθρόμορφη η ζωφόρος με μαιάνδρους και σταυρό πάνω από την οποία αναπτύσσεται η παράσταση. Α. Ιματιοφόρος,

στεφανωμένος και αγένειος Διόνυσος πάνω σε κάρο, που σέρνουν δύο ιθυφαλλικοί όνοι, κρατά στο αριστερό του χέρι φύλλα αμπέλου και στο προτεταμένο δεξί κάνθαρο. Ένα ομοίωμα φαλλού υψώνεται λοξά στο κάρο πάνω από τους όνους. Το πρόσθιο μέρος του εικονίζει κεφάλι αλόγου ή κήτους. Ενώ από τη μουσούδα του κρέμεται μέρος των στεμμάτων, ιερών υφασμάτινων στολιδιών. Β. Ερωτική συνεύρεση άνδρα και γυναίκας πάνω σε κλίνη. Τέλος 5ου ή 4ος αι. π.Χ. Από την Κάτω Ιταλία.

Brommer 1985β, 25-27 εικ. 1-2. LIMC VIII (1997), λ. Ketos, 734 αρ. κατ. 40. Αβρονιδάκη 2007, 35, 141. CVA Deutschland 86, Berlin 11, (Schöne-Denkinger 2009), 73-74 πίν. 73.1-3. Avronidaki 2015, 539 σημ. 11. BAPD 9025109.

13. Ερυθρόμορφος σκύφος 1406 του ΕΑΜ. Α. Τρεις γενειοφόροι σάτυροι γύρω από μια καθισμένη σε σκίμποδα νύφη. Μεταξύ εκείνης και ενός Έρωτα λουτήριο. Του Ζ. των Μυστών. Β. Έρωτας με ταινία στα χέρια. Του Ζ. του Άργου. Από τη Βοιωτία (ίσως από το Καβίριο). Τέλος του 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ (Αβρονιδάκη).

Lullies 1940, 23-24, πίν. 27 εικ. 1-2. Ure 1940-1945, 25. Binsfeld 1956, 15. Daumas 1998, 296-297 πίν. 27.2. Ure 1958, 390-391, 392 αρ. 9, 394, 395 πίν. 103, εικ.7-8. Αβρονιδάκη 2007, 37 σημ. 151, 43 αρ. κατ. 14, 74, 95-97, 118-120, πίν. 27, 75-76. Bedigan 2008, 186 αρ. κατ. 706. Sabetai 2012α, 89-91 εικ. 11.

14. Ερυθρόμορφη οινοχόη 2003/Τ253-8 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Πέλλας. Δύο δύσμορφες γυμνές γυναίκες εκατέρωθεν ενός πηγαδιού. Πάνω από το στόμιο υψώνεται φαλλόσχημο δέντρο (συκιά), στο οποίο είναι δεμένος με σχοινί ο καδίσκος που στέκεται στο στόμιο. Το σχοινί τραβά η αριστερή γυναίκα πατώντας με το αριστερό της πόδι πάνω στο στόμιο. Την άκρη του πρόκειται να πιάσει η άλλη γυναίκα. Πάνω από το δέντρο πετά πουλί-φαλλός. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. 392-390 π.Χ από τη γράφουσα.

Saripanidi 2019, 387 εικ. 6. Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019.

15. Ερυθρόμορφο πινάκιο 191 του Μουσείου Πανεπιστημίου Χαϊδελβέργης. Στο εσωτερικό πάνθηρας εν κινήσει από τον οποίο πέφτει προς τον θεατή, εικονιζόμενος κατενώπιον ένας γυμνός, αγένειος άνδρας με στεφάνι επί της κεφαλής. Διόνυσος; Το σώμα του πάνθηρα εικονίζεται κατά τομήν, το πρόσωπο κατενώπιον. Πρώτο μισό 4ου αι. π.Χ.

Lullies 1940, 25. CVA Heidelberg I, (Schauenburg 1954), 51 πίν. 30.4-5. BAPD 1003208.

16. Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας Staatilche Museen F 2935, Βερολίνο. Α. Από αριστερά σάτυρος καταδιώκει μια μαινάδα προς τα δεξιά. Ο σάτυρος φορά μόνο νεβρίδα, η οποία πέφτει στο αριστερό του χέρι, καλύπτοντάς το και σχηματίζοντας ασπίδα. Ανάμεσα στα πόδια του υπάρχει ένας αρύβαλλος. Η μαινάδα κρατά στο αριστερό της χέρι τύμπανο και στο άλλο ταινία. Δεξιά κάτω εικονίζεται βωμός ή στύλος. Β. Γυναικεία μορφή που κρατά τύμπανο και ταινία στο αριστερό της χέρι και

κιβώτιο στο δεξί. Κάτω από το τελευταίο εικονίζεται και μια σφαίρα. Στο δεξί άκρο βωμός ή στύλος και κίονας. Του Ζ. Αθηνών 14627. 370-360 π.Χ. Από τη Βοιωτία.

CVA Berlin 11, (Schöne-Denkinger 2009), 71-72, πίν. 72.1-4.

17. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας 645 του μουσείου Martin-von-Wagner του του Πανεπιστημίου του Würzburg. Α. Ανακεκλιμένος γενειοφόρος Διόνυσος με ταινία δεμένη στο κεφάλι, κάνθαρο στο δεξί υψωμένο του χέρι και θύρσο στο αριστερό. Πίσω του και προς αυτόν κατευθύνεται μία γυναίκα, που φορά χιτώνα, η οποία κρατά μία πυξίδα ως προσφορά πιθανόν σε αυτόν. Μπροστά από την κλίνη του υπάρχει μία τράπεζα με ωοειδή αντικείμενα, ίσως αυγά ή γλυκίσματα. Στην άλλη άκρη και με την πλάτη της στον Διόνυσο εικονίζεται μία μαινάδα με χιτώνα και θύρσο στα χέρια, από τον οποίο κρέμεται ένα τσαμπί σταφύλι. Β. Αγένειος και στεφανωμένος Ηρακλής καθισμένος μέσα σε ναΐσκο. Στο δεξί χέρι κρατά κάνθαρο το ένα του πόδι σκεπάζει ιμάτιο και στο αριστερό χέρι κρατά ρόπαλο. Αριστερά στέκεται η Αθηνά κοιτώντας τον με κράνος στο κεφάλι, δόρυ στο δεξί χέρι, από την κορυφή του οποίου κρέμονται σταφύλια. Ένας δωρικός κιονίσκος εικονίζεται δίπλα στο κεφάλι της. Με την πλάτη προς αυτόν αλλά γυρισμένο προς τα πίσω κεφάλι εικονίζεται μία άλλη γυναίκα με χιτώνα και στέμμα στα μαλλιά. Στο δεξί της χέρι κρατά αναμμένη δάδα. Γ. Πάνω από κάθε λαβή εικονίζεται ένας σάτυρος με μαλλωτό χιτώνα. Ο ένας είναι σκυμμένος στηριγμένος στα γόνατά του, προσπαθώντας να κόψει ένα τσαμπί σταφύλι, από αυτά που κρέμονται από το δόρυ της Αθηνάς. Ο άλλος είναι καθισμένος και κρατά θύρσο στα χέρια. Από τη Θήβα. 4ος αι. π.Χ.

Langlotz 1932, 123 αρ. κατ. 645 πίν. 219.

18. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας Μουσείο Λούβρου CA4516, Παρίσι. Α. Σκηνή κυνηγιού. Γυναικεία μορφή πίσω από ελάφι, το οποίο πρόκειται να χτυπήσει με το ρόπαλο που κρατά στο σηκωμένο δεξί της χέρι. Πίσω της σάτυρος με ρόπαλο. Πάνω από το ελάφι πετούμενος έρωτας. Στο δεξί άκρο της παράστασης εικονίζεται ο Διόνυσος κρατώντας θύρσο. Β. Ιματιοφόροι νέοι. Ομάδα LC. 4ος αι. π.Χ.

BAPD 218284.

ΣΤ. Πιθανόν Βοιωτικά Ερυθρόμορφα Αγγεία

1. Θραύσμα ερυθρόμορφου χου V.I. 3186 του Staatliche Museen, Βερολίνο. Σφίγγα με κεφάλι σκύλου και σώμα αίγας πάνω σε κίονα. Καταντικρύ στέκεται άνδρας με σκυλίσιο σώμα κάτω από τη μέση. Φορά χλαμύδα, κρατά δύο δόρατα και φέρει σπαθί σε σχήμα φαλλού. Επιγραφή ΚΑΣΣΜ[Ι]Α 450-440 π.Χ;

KH I, 126. Van Hoorn 1951, 22, 106 αρ. κατ. 338 εικ. 29. Boardman 1970, 195 πίν. 2.2. CVA Deutschland, Berlin 3, Germany 22, (Greifenhagen 1962), πίν. 148.4. Drühl 2008, 132-134 εικ. 24. Thompson 2008, 143 εικ. 3.4, 4.10. Mitchell 2009, 231. Walsh 2009, 211-212 εικ. 85, αρ. κατ. 107. BAPD 12551.

2. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας 82.ΑΕ.33 κάποτε στο Μουσείο J. P. Getty, Μαλιμπού. Σήμερα στο Soprintendenza Archeologica της Νάπολης. Α. Σκηνή αναχώρησης. Νέος με κράνος και δόρυ αναχωρεί εικονιζόμενος μεταξύ μιας γυναικείας μορφής και ενός ιματιοφόρου με βακτηρία. Β. Ένας γενειοφόρος αυλητής με μακρύ χιτώνα κατενώπιον αποδοσμένος μεταξύ δύο μεταμφιεσμένων σε πτηνά ανδρών. 430 π.Χ (Τιβέριος και Fronig).

Green 1985, 95-118 εικ. 1-3. Taplin 1987, 93-96 πίν.1. Himmelmann 1994, 123-124 εικ. 55. Taplin 1994, 100-104 εικ. 24.28. Froning 2009, 115-124 εικ. 2-3. Csapo 2010, 9-12 εικ. 1.4. Τιβέριος 2010, 479-510. Sabetai και Avronidaki 2018, 346.

Ζ. Αττικά ερυθρόμορφα αγγεία που βρέθηκαν στη Βοιωτία

1. Ερυθρόμορφη κύλικα Αγ.Τρ.131. Α. Μπροστά από έναν τρίποδα εικονίζεται χορός τριών πελταστών, δύο σατύρων με μαλλωτούς χιτώνες και μιας μορφής που ταυτίζεται με τον Διόνυσο παρουσία αυλητή. Κρατούν δόρατα και ασκούς. Β. Τέσσερεις σάτυροι με μαλλωτούς χιτώνες φέρουν στα τεντωμένα χέρια αιλουροειδή μπροστά από μία μορφή ένθρονη με γαϊδουρινά αυτιά. Μετάλλιο: Δύο σάτυροι σε ακροβατική στάση. Από το Λειβήθριο άντρο. Σχετιζόμενο με τον αγγειογράφο Σκύθη από την Αλ. Ζαμπίτη. Τέλη 6^{ου} αι. π.Χ.

Ζαμπίτη 2012, 125-141 πίν. 12-14. BAPD 9026229.

2. Ερυθρόμορφος σκύφος 17080 (R.22.8) του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Σάτυρος με νεβρίδα και φαλλόσχημο δόρυ. Β. Σκύθης με πέλτη. 480 π.Χ. Του Ζ. του Βρύγου. Από τη Ριτσώνα.

Sparkes 1967, 124. Lissarrague 1990, 58 εικ. 2.10. CVA Thebes, (Sabetai 2001), 80-82 πίν. 74.1-2. Αραβαντινός 2010, 200-201. Heinemann 2016, 370-371 εικ. 239. BAPD 204074.

3. Θραύσμα πλαστικού αγγείου με ερυθρόμορφη παράσταση μάχης Κενταύρου εναντίον σατύρου 10461 του ΕΑΜ. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σωτάδους. 470-450 π.Χ.

ΚΗ Ι, 85 πίν. 23.1. Hoffmann 1997, 172 αρ. κατ. Υ12. Heinemann 2016, 350 εικ. 227.

Η. Καβιρικά Μελανόμορφα Αγγεία (σκύφοι κ.ά)

1. Καβιρικός σκύφος 427 του ΕΑΜ**.** Παράσταση που περιτρέχει το αγγείο με έξι μορφές. Μία πεπλοσκεπής με κλαδιά στο καλυμμένο κεφάλι. Τρεις γελοιογραφικές ανδρικές, δύο γενειοφόρες. Η μία κρατά κλαδί και βακτηρία. Φορά άζωστο χιτώνα. Η άλλη κρατά οινοχόη και κάνθαρο. Η τελευταία εικονίζεται κατενώπιον. Φορά ταινία και κλαδιά στο κεφάλι και κρατά δυο δάδες. Δύο αντωπά εικονιζόμενες γελοιογραφικές γυναικείες ιματιοφόρες μορφές. Η μία κρατά ταινία. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από τη Θήβα.

ΚΗ Ι, 106 Μ2, πίν.33.3. Snowden 1970, 161 εικ. 95c. Webster και Green 1978, 20 BV 8 (639). ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 292. Daumas 1998, 56 εικ. 22, 63-64. Αβρονιδάκη

2007, 77. Bedigan 2007, 15-16 εικ. 1-3. Bedigan 2008, 84 αρ. κατ. 83, 249 εικ. 6-7. Mitchell 2009, 268. Schlott 2021, αρ. κατ. 292 εικ. 37.

2. Καβιρικός σκύφος 424 του ΕΑΜ με παράσταση γαμήλιας πομπής. Άνδρας χορευτής με ανατολίτικα ενδύματα και ταινία δεμένη στο χέρι, καβαλαρία αποτελούμενη δύο ανδρικές γελοιογραφικές μορφές. έναν γηραιό (μαλλιά με επίθετο λευκό χρώμα) άνδρα που κρατά βακτηρία και έναν αυλητή. Φορούν και οι δύο κάποιου είδους ένδυμα. Από πίσω συνωρίδα δύο ιθυφαλλικών ημίονων, στην οποία κάθεται ένα γελοιογραφημένο ζευγάρι. Η γυναίκα κρατά τύμπανο. Πάνω στην συνωρίδα επιχειρεί από πίσω να ανέβει μια γελοιογραφημένη μορφή, που φορά μόνο ιμάτιο και κρατά βακτηρία. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από τη Θήβα.

Lorimer 1903, 137 εικ. 3. Pfuhl 1923, 716 εικ. 614. Lapalus 1935, 17-22 εικ. 3. ΚΗ I, 108 Μ6 πίν.33.1. Ghiron-Bistagne 1976, 221-223 εικ. 76-78. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 289. Schachter 1986, 100 σημ. 2. Loucas-Durie 1990, 107-115 εικ. 1-2. Daumas 1998, 65-66, 68, 200, 295-296 εικ. 1. Nielsen 2002, 133 εικ. 60. Schachter 2003, 131 εικ. 5.13. Thompson 2008, 129-130 σημ. 331. Mitchell 2009, 268-269 εικ. 138. Walsh 2009, 116 εικ. 29 αρ. κατ. 137. Schlott 2021, αρ. κατ. 289.

3. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10426 του ΕΑΜ με παράσταση ενεπίγραφων μορφών. Ανακεκλιμένος γενειοφόρος άνδρας, που κρατά κάνθαρο (Κάβιρος), οινοχόος (Παις), φυσιοκρατικά αποδοσμένη γυναικεία μορφή (Κράτεια) γελοιογραφημένος άνδρας και παιδί (Μίτος, Πρατάλαος). Σε αυτόν τον κάνθαρο φαίνεται να συνανήκει θραύσμα, που φέρει μορφή γυναικείας μορφής (ΣΑΤΥ[ΡΑ]). Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. 410-400 π.Χ (Braun).

Lapalus 1935, 9-15 εικ. 1. ΚΗ I, 96 πίν. 5. Sparkes 1967, 127 εικ. 2. Snowden 1970, 161 εικ. 96. ΚΗ IV, 6-7, 62 αρ. κατ. 302 πίν. 22.1-2. Kilinski 1986, 158 πίν. 11.10. Λεμπέση 1992, 311, 315 εικ. 1. Daumas 1998, 28, 39, πίν. 2.3. Wachter 2001, 21-22 αρ. κατ. BOI 16, 325-327 παρ. 475, 343. Schachter 2003, 124 εικ. 5.9. Αβρονιδάκη 2007, 100-101 πίν. 77α. Mackowiak 2005, 10 εικ. 7. Mackowiak 2008, 282 εικ. 5. Bedigan 2008, 121 αρ. κατ. 120, 288-289. Thompson 2008, 122-123 εικ. 357 αρ. 302. Mitchell 2009, 258-259 εικ. 130, Walsh 2009, 60-61 εικ. 10a-b αρ. κατ. 87. Jaccottet 2011, 5-9 εικ. 6. Schöne-Denkinger 2012, 142-143 εικ. 5. Schlott 2021, αρ. κατ. 302 εικ. 40. Huysecom-Haxhi 2015, 73 εικ. 3. Schmidt 2022, 364-365 εικ. 17.1.

4. Καβιρικός σκύφος Τ424 του Kassel Staatliche Kunstsammlung Α. Παράσταση πομπής θυσίας ταύρου σε ερμαϊκή στήλη. Τρεις μορφές αποδοσμένες γελοιογραφικά. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

ΚΗ I, 101 Κ26 απεικ. 4, πίν. 51.5-6. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 389. Van Straten 1995, 28, 213 αρ. κατ. V112 εικ. 26. Daumas 1998, 67, 90 εικ. 36. Bedigan 2008, 225 αρ. κατ. 173. Mitchell 2009, 266. Schlott 2021, αρ. κατ. 389.

5. Καβιρικός σκύφος 426 του ΕΑΜ. Α. Παράσταση πομπής θυσίας χοίρου σε ερμαϊκή στήλη. Τρεις μορφές αποδοσμένες γελοιογραφικά. Β. Άμπελος. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 101 Κ25 πίν. 33.2, 51.4. Hemberg 1950, 199. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 290. Van Straten 1995, 28, 213 αρ. κατ. VI10. Daumas 1998, 67, 90 εικ. 35, Bedigan 2008, 224 αρ. κατ. 131, 248 εικ. 6.5. Thompson 2008, 96 εικ. 3.5 αρ. κατ. 290. Mitchell 2009, 266 εικ. 135. Schlott 2021, αρ. κατ. 290.

6. Καβιρικός σκύφος 370066 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Πομπή για θυσία. Τρεις μορφές γελοιογραφικά αποδοσμένες και μία αίγα. Β. Άμπελος. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Αραβαντινός 2010, 261. Schlott 2021, αρ. κατ. 350

7. Δύο θραύσματα καβιρικού σκύφου Ρ217, Ella Riegel Memorial Museum, Bryn Mawr. Σκηνή θυσίας. Δύο γελοιογραφικά αποδοσμένες μορφές οδεύουν προς τον βωμό. Η πρώτη από αριστερά είναι ένα αγόρι, που κρατά δύο οινοχόες, μία σε κάθε χέρι. Το αντικείμενο που φέρει στο αριστερό είναι σύμφωνα με τη Bruns σκύφος. Μπροστά του ένας αγένειος άνδρας με ανοιχτό στόμα. Φορά περίζωμα και κρατά στο ένα χέρι μάχαιρα και στο άλλο κανούν. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 102 Κ29 πίν. 52.2. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 373. Daumas 1998, 41, 59 εικ. 31. Bedigan 2008, αρ. κατ. 324. Thompson 2008, 313 εικ. 8.2.3. αρ. κατ. Κ30. Mitchell 2009, 266-267 εικ. 136. Schlott 2021, αρ. κατ. 373.

8. Καβιρικός σκύφος 3284 του μουσείου Antikesammlung του Βερολίνου. Α. Κάδμος και Δράκοντας Β. Ηρακλής και ταυρόκερος ιματιοφόρος (Αχελώος;). Δύο ιματιοφόροι. Ένας με λευκό χρώμα στην κώμη (Οινέας;). Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

Pfuhl 1923, 716-717. Lapalus 1930, 75-78 εικ. 4. Neugebauer 1932, 138. ΚΗ Ι, 100 Κ22, πίν. 27. 1-2, 51.3. Binsfeld 1956, 17. Webster και Green 1978, 20 BV 7 (638). ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 356. Daumas 1998, 32 εικ. 10, 36-37. Mackowiak 2005, 10 εικ. 1. Mackowiak 2008, 282 εικ. 2. Bedigan 2008, 107 αρ. κατ. 106, 220, 280 εικ. 6.32, 277-278 εικ. 6.30. Thompson 2008, 112-113, 249, εικ. 3.46, 8.7.1. Mitchell 2009, 275-276. Walsh 2009, 174, 175 εικ. 59a-b, 183-185 αρ. κατ. 16. Viccei 2015, 16-18 εικ. 2. Wannagat 2015, 26-27 εικ. 16. Schlott 2021, αρ. κατ. 356 εικ. 22-23. Schmidt 2022, 373.

9. Καβιρικός σκύφος 99.533, Museum of Fine Arts, Βοστώνης με γελοιογραφική παράσταση Κρίσης Πάριδος και στις δύο όψεις του αγγείου. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από το Καβίριο.

ΚΗ Ι, 109-110 Μ18, πίν. 37.2-3. Binsfeld 1956, 17. Snowden 1970, 161 εικ. 97. Webster και Green 1978, 20 BV 6 (623). ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 366. Daumas 1998, 25, 27, 28, 29, 32, 50 εικ. 4. Wachter 2001, 23 αρ. κατ. BOI 21, 302 παρ. 437, 343. Bedigan 2008, αρ. κατ. 94. Lowenstam 2008, 73-75, εικ. 41. Thompson 2008, αρ. κατ. 366, εικ. 3.14. Mitchell 2009, 270-271 εικ. 140. Walsh 2009, 138-139 εικ. 40a-b αρ. κατ. 116. Dasen 2016, 9 εικ. 15. Schlott 2021, αρ. κατ. 366.

10. Καβιρικός σκύφος 1971.11.1 του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης. Α. Ανακεκλιμένος άνδρας και τρεις γυναίκες γελοιογραφικά αποδοσμένες. Β. Καταδίωξη ανδρικής μορφής με πίλο από τέρας και δύο άλλων μορφών πάνω σε δένδρο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Levi 1964, 155-156, πίν. V-VI. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 401. Daumas 1998, 31, 37, 38, 44, 55 εικ. 18.1-2. Mackowiak 2005, 10 εικ. 5. Bedigan 2008, 273, αρ. κατ. 316. Drühl 2008, 230-231 εικ. 72. Thompson 2008, 243-244 αρ. κατ. 401 εικ. 8.6.6. Walsh 2009, 139-140 εικ. 41, 199-201 εικ. 78 αρ. κατ. 117. Patera 2015, 65-66 εικ. 6. Sabetai και Avronidaki 2018, 347. Schlott 2021, αρ. κατ. 401.

11. Καλαθόσχημη πυξίδα 01.8069 Fine Museum of Arts, Βοστώνη. Α. Κρίση Πάριδος Β. Ανθέμια. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα.

ΚΗ I, 117 πίν. 28.1. Daumas 1998, 37-38 εικ. 4.1-2. Wachter 2001, 22 αρ. κατ. BOI 17, 265, 239, 248, 302 παρ. 437, 343. Bedigan 2008, 271 αρ. κατ. 375.

12. Καβιρικός σκύφος G249 Asmolean Museum, Oxford. Α. Συνάντηση Κίρκης και Οδυσσέα. Η Κίρκη ανακατεύει το μαγικό ποτό μπροστά από τον αργαλειό και ο Οδυσσέας τραβά σπαθί. Β. Ο Οδυσσέας εικονίζεται πάνω σε μια σχεδία αποτελούμενη από δυο οξυπύθμενους αμφορείς κρατώντας τρίαινα. Δεξιά το κατά τομήν πρόσωπο του Βορέα φυσά για να πλεύσει ο ναυαγός. Από το Καβίριο. 410-400 π.Χ Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

Fröhner 1892, αρ. 210 πίν. 45. Lapalus 1930, 65-70, 74-75, εικ. 1, 3. ΚΗ I, 109 M16. Binsfeld 1956, 16-17. Snowden 1970, 27 εικ. 36. Webster και Green 1978, 19 BV 1 (443). ΚΗ IV, 8, πίν.23.1. Daumas 1998, 24, 26, 30, 39, 54 εικ. 14-15. Wachter 2001, 22-23 αρ. κατ, BOI 18, 318 παρ. 461, 343. Mackowiak 2005, 10-12, εικ. 2-3. Bedigan 2006, 8-9 εικ. 3. Αβρονιδάκη 2007, 129-130 πίν. 79β. Bedigan 2008, αρ. κατ. 79, 273-277. Drühl 2008, 147-150 εικ. 34. Lowenstam 2008, 78-80, εικ. 45-46. Mackowiak 2008, 282 εικ. 1. Thompson 2008, 106-107, 110-112, εικ. 3.29, 3.35. Mitchell 2009, 271 εικ. 141. Stansbury-O'Donnell 2009, 37-38 εικ. 5. Walsh 2009, 199-200 εικ. 77a-b. Mylonopoulos 2010, 171-203, εικ. 56. Λαμπρινουδάκης 2012, 86 εικ. 12. Κεφαλίδου 2017, 62-64 εικ. 5. Schlott 2021, αρ. κατ. 433.

13. Καβιρικός σκύφος 1893,0303.1 του Βρετανικού Μουσείου. Η Κίρκη προσφέρει το μαγικό ποτό και στον Οδυσσέα δίπλα στον αργαλειό της, αφού έχει μεταμορφώσει έναν σύντροφο του σε χοίρο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

Pfuhl 1923, εικ. 616. Lapalus 1930, 70-74 εικ. 2. ΚΗ I, 99 K19, πίν. 4. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 398. Wachter 2001, 24 αρ. κατ BOI 22, 318 παρ. 460, 343. Bedigan 2008, 273 αρ. κατ. 124. Lowenstam 2008, 75-78 εικ. 44. Thompson 2008, 106, 257-259, 264, 451, αρ. κατ. 398, εικ. 3.28. Mitchell 2009, 273-274 εικ.142. Stansbury-O'Donnell 2009, 38-39 εικ. 6. Walsh 2009, 197-198 εικ.76a-b αρ. κατ. 94. Schlott 2021, αρ. κατ. 398.

14. Καβιρικός σκύφος κάποτε στη συλλογή Hoppin και Gallatin, Η.Π.Α IIIG, τώρα σε εκείνη του Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.) με αρ. ευρ. 1925.30.127. Καθιστή σε κλισμό μπροστά από αργαλειό γυναίκα υποδέχεται δύο άνδρες. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

CVA USA I, (Hoppin και Gallatin 1926), 3 πίν. 5.1-2. ΚΗ I, 100 πίν. 27.3. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 376. Thompson 2008, 262-265 αρ. κατ. 376, εικ. 8.9.5. Mitchell 2009, 274. Schlott 2021, αρ. κατ. 376.

15. Καβιρικός σκύφος κάποτε στη συλλογή Robinson, Βαλτιμόρη, τώρα στη συλλογή του μουσείου του Πανεπιστημίου του Μισισιπή με αρ. ευρ. P116, Μισισιπή. Συνάρτηση Κίρκης και Οδυσσέα. Μπροστά από έναν αργαλειό η Κίρκη προσφέρει ποτό σε γονατισμένο άνδρα. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

CVA Baltimore I, (Robinson 1934), IIIG, πίν. 18.2. ΚΗ I, 100 Κ20. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 402. Lowenstam 2008, εικ. 39. Thompson 2008, 257 αρ. κατ. 402, 264 εικ. 8.9.1. Schlott 2021, αρ. κατ. 402.

16. Λέβητας 1967.115.165 του Μουσείου του Πανεπιστημίου του Σικάγο. Ηλικιωμένη γυναίκα που φορά χιτώνα, ιμάτιο και ταινία στα μαλλιά, κρατά σκύφο με το ένα της χέρι και με το άλλο ακουμπά το μέτωπο ενός γελοιογραφικά αποδοσμένου άνδρα που φορά ιμάτιο. Κρατά βακτηρία και φέρει δόρυ, από το οποίο κρέμεται δέρμα ζώου. Ακολουθούν άλλες δύο ή τρεις παρόμοιες ανδρικές μορφές. Δύο ανδρικές μονομαχούν. Η αριστερή φορά μόνο πίλο και κρατά ασπίδα και σπαθί. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τον Kilinski. Τέλος του 5ου-με αρχές 4ου αι. π.Χ.

ΚΗ I, 100 σημ. 1. Touchefeu-Meynier 1961, 268-269 πίν. XV-XVII. Kilinski 1979, 216-217. LIMC VI (1992), λ. Kirke, αρ. 33 [Canciani]. Αβρονιδάκη 2007, 70 σημ. 261. Thompson 2008, 261-262 εικ. 8.9.4. Stansbury-O'Donnell 2009, 41 σημ. 21. Schlott 2021, αρ. κατ. 559.

17. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 657 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Πομπή (;). Γυμνός γελοιογραφημένος μακροφαλλικός άνδρας, που κρατά κλαδί εικονίζεται αν κινήσει με γυρισμένο το κεφάλι προς τα πίσω. Αυτόν ακολουθεί όνος. Το έδαφος αποδίδεται με στιγμές. Πίσω από τον άνδρα εικονίζεται και ένα τσαμπί σταφύλι, οι ρώγες του οποίου αποδίδονται με εγχάραξη. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Τέλος του 5ου αι. π.Χ. Από τον Ορχομενό.

Schlott 2021, αρ. κατ. 429.

18. Καβιρικός σκύφος 1768 του Akademisches Kunstmuseum, Βόννη. Α. Άνδρας στηριγμένος σε βακτηρία, χοίρος και γυναικεία μορφή. Β. Λαγός στηριγμένος στα δύο του πόδια μεταξύ δυο υδρόβιων πτηνών. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

Ure 1933, 26, 22 εικ. 20-21. ΚΗ I, 99 Κ18. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 363. Bedigan 2008, αρ. κατ. 117. Thompson 2008, 102-103, 265-266 αρ. κατ. 363, εικ. 3.17, 8.9.11. Schlott 2021, αρ. κατ. 363.

19. Καβιρικός σκύφος 3159 του Staatliche Museen, Βερολίνο. Γερανομαχία. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. 410-375 π.Χ.

Neugebauer 1932, 138. ΚΗ I, 108 Μ7, πίν. 29.3-4, πίν. 53.2. ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 354. Dasen 1990, 185, 187, αρ. κατ. G97 εικ. 13.1. Daumas 1998, 46. Harari 2004, 174, 177. Bedigan 2008, 271 εικ. 6.27, αρ. κατ. 96. Drühl 2008, 232, εικ. 73. Mackowiak 2008, 282, 285 εικ. 3. Thompson 2008, 278-279, 282-283 αρ. κατ. 354 εικ 354, 8.11.3. Mitchell 2009, 292-293 εικ. 139. Walsh 2009, 56, 58-59 εικ. 9 αρ. κατ. 131.Wannagat 2015, 28, 29 εικ. 19. Schlott 2021, αρ. κατ. 354 εικ. 11, 18. Schmidt 2022, 383-384 εικ. 17.13-14.

20. Τρία θραύσματα σκύφου 10530 της συλλογής του ΕΑΜ. Α. Βελλεροφόντης, Πήγασος και Χίμαιρα Β. Γερανομαχία. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα και την Karin Schlott.

Lapalus 1930, 78-79, 81-82 εικ. 5, 7. ΚΗ I, 111-112 Μ29, πίν. 12. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 324. Gialouris 1987, 59 αρ. 37. Bedigan 2008, αρ. κατ. 93. Mackowiak 2008, 282, 285 ν. 4. Thompson 2008, 101-102, 227 αρ. κατ. 324 εικ. 3.52, 8.11.1. Mitchell 2009, 270. Walsh 2009, 186-187 εικ. 68 αρ. κατ. 14. Wannagat 2015, 277, 278 εικ. 255. Schlott 2021, αρ. κατ. 324.

21. Καβιρικός σκύφος 12880 του ΕΑΜ. Πυγμαίος εναντίον δύο Γερανών. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Πιθανόν από το Καβίριο.

ΚΗ I, 108 Μ8 πίν. 54.2. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 299. Bedigan 2008, αρ. κατ. 74. Thompson 2008, 279 αρ. κατ. 299, εικ. 3.55, 8.11.4. Schlott 2021, αρ. κατ. 299.

22. Καβιρικός σκύφος 99.534, Fine Arts Museum, Βοστώνη. Α. Πυγμαίος εναντίον γερανού Β. Γελοιογραφική μορφή τείνει το χέρι με το οποίο κρατά κέρας προς μία αίγα. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ I, 99 Κ15 πίν. 70.1. Snowden 1970, 23 εικ. 6. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 367. Bedigan 2008, αρ. κατ. 108. Walsh 2009, 56, 58 εικ. 8 αρ. κατ. 130. Schlott 2021, αρ. κατ. 367.

23. Καβιρικός σκύφος 3179 του Staatliche Museen, Βερολίνο. Α. Γελοιογραφική ανδρική μορφή με εγχειρίδιο εναντίον δυο πτηνών (κύκνων). Β. Ένα ζεύγος παγκρατιστών γελοιογραφικά αποδοσμένων, ένα παλαιστών και ένας οπλίτης με ασπίδα και κράνος. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Neugebauer 1932, 139. ΚΗ I, 99 Κ16 πίν.29.1-2, πίν. 50.11. ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 355. Bedigan 2008, αρ. κατ. 118. Drühl 2008, 197-198 εικ. 55. Mackowiak 2008, 282 εικ. 9. Thompson 2008, 278 αρ. κατ. 355, εικ. 8.11.2. Mitchell 2009, 261, 262 εικ. 131. Avronidaki 2015, 239. Schlott 2021, αρ. κατ. 355 εικ. 31.

24. Καβιρικός σκύφος 582 του Allard Pierson Museum συλλογή Stichting, Άμστερνταμ. Α. Γυμνή, γενειοφόρα, ανδρική μορφή γελοιογραφικά αποδοσμένη έχει αιχμαλωτίσει με σχοινί πτηνό, ενώ ετοιμάζεται να το χτυπήσει με το μαστίγιο, που υψώνει με το δεξί χέρι. Β. Ίδιων χαρακτηριστικών ανδρική μορφή τρέχει προς αντίθετη κατεύθυνση από αυτή που απεικονίζεται το πιο μεγαλόσωμο από αυτήν πτηνό. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου. Τέλος 5ου αι. π.Χ. Από την Ερέτρια σύμφωνα με τη Braun.

Pfuhl 1923, 715. Ure 1927, αρ. κατ. 12. ΚΗ I, 114 S8, πίν. 57.6. Webster και Green 1978, 19 BV 4 (479). ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 286 πίν. 24.3-4. Bedigan 2008, αρ. κατ. 323.. CVA

Netherlands 12, (Sorgu 2009), 50-51 πίν. 333.1-2. Walsh 2009, 173, 174 εικ. 58a-b αρ. κατ. 51. Schlott 2021, αρ. κατ. 286.

25. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 132 του Εθνικού Μουσείο της Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Βοσνίας και Ερζεγοβίνης, Σαράγιεβο. Ανδρική μορφή σε στύση με γελοιογραφικά χαρακτηριστικά αποδοσμένη με την πλάτη προς τον θεατή και υψωμένα χέρια. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Τέλος 5ου αι. π.Χ Θήβα.

KH I,109 M13. CVA Sarajevo, (Parovic-Pesikan 1975), 34 αρ. 2 πίν. 25.2. KH IV, 67 αρ. κατ. 411 πίν. 23.7. Bedigan 2008, αρ. κατ. 84.

26. Καβιρικός σκύφος 3285 του Stattliche Museen, Βερολίνο. Α. Δύο τερατόμορφα πτηνά ανάμεσα στα οποία στέκονται εραλδικά δύο υδρόβια πουλιά. Β. Στεφάνι μυρτιάς. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

Neugebauer 1932, 138. KH I, 111 M22, πίν. 30.3, 53.4. KH IV, 64 αρ. κατ. 357. Daumas 1998, 45-46, 53 εικ. 13. Bedigan 2008, αρ. κατ. 88. Schlott 2021, αρ. κατ. 357.

27. Θραύσμα καβιρικού σκύφου K2018 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Κεφάλι ανδρικής μορφής από το οποίο έχει φύγει ο πίλος, πιθανόν λόγω πτώσης. Κάτω από τον πίλο είναι τεντωμένο προς τα κάτω το αριστερό χέρι της μορφής. Πάνω από τον πίλο εικονίζεται το ανοιχτό ράμφος ενός πουλιού. Γερανομαχία; Από το Καβίριο. Β' τέταρτο 4ου αι. π.Χ (Braun).

KH IV, 40 αρ. κατ. 48 πίν. 2.21. Bedigan 2008, αρ, κατ. 167. Schlott 2021, αρ. κατ. 48.

28. Θραύσματα καβιρικού σκύφου K352, K407 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Γελοιογραφικά αποδοσμένος άνδρας που κρατά κλαδί. Πίσω του υδρόβιο πουλί. Από το Καβίριο. Τελευταίο τέταρτο 4ου αι. π.Χ (Braun).

Bruns 1967, 273 εικ. 74. KH IV, 47 αρ. κατ. 136, πίν. 8.7. Bedigan 2008, αρ. κατ. 209. Schlott 2021, αρ. κατ. 136.

29. Καβιρικός σκύφος 99.532 του Museum of Fine Art, Βοστώνη. Α. Τρεις άνδρες μπροστά από μια θύρα. Ο ένας γυμνός και γενειοφόρος παρακολουθεί τη διεξαγόμενη μονομαχία των δύο άλλων ανδρικών μορφών, που φορούν χιτωνίσκο και φέρουν πολεμικό εξοπλισμό. Μεταξύ των μονομάχων εικονίζεται ένα πουλί. Β. Δύο γενειοφόρες ανδρικές μορφές με χιτωνίσκο υποστηρίζουν με το ένα χέρι ο καθένας έναν λωτό, ενώ με το άλλο κρατούν το ένα άλλο φυτό, που ορθώνεται ένα δίπλα σε καθέναν από αυτούς. Μεταξύ τους εικονίζεται ένα πουλί. Στην άκρη στέκεται ένας γενειοφόρος, που φορά χιτώνα και ιμάτιο, κρατώντας βακτηρία. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

KH I, 112-113 M34 πίν. 37.4-5. Webster και Green 1978, 20 BV 5 (622). KH IV, 65 αρ. κατ. 365. Daumas 1998, 31, 56 εικ. 19-20. Bedigan 2008, 272 αρ. κατ. 85. Thompson 2008, 290 αρ. 365, 8.15.1. Mitchell 2009, 271. Walsh 2009, 218-219, εικ. 91 αρ. κατ. 1. Schlott 2021, αρ. κατ. 365.

30. Καβιρικός σκύφος ALg 18 του Staatliche Museen Antikensammlung, Kassel. Α. Δύο παλλάδια ένα σε κάθε άκρη και δύο ζευγάρια, ένας άνδρας και μια γυναίκα. Οι άνδρες είναι γυμνοί, φορούν κράνος και κρατούν ξίφος, ενώ οι δυο γυναίκες φορούν χιτώνα. Ο ένας άνδρας είναι γενειοφόρος και κρατά το σπαθί στο ύψος των γλουτών του, ενώ βρίσκεται σε

στύση, κινούμενος απειλητικά ενάντια στη γυναίκα, που κυνηγά, η οποία προστρέχει και ακουμπά με ένα της χέρι ένα από τα δύο παλλάδια. Ο άλλος άνδρας είναι αγένειος κρατά από το χέρι την άλλη γυναίκα, ενώ έχει υψωμένο το σπαθί του. Β. Δύο άνδρες γυμνοί, αλυσοδεμένοι, μία αυλητρίδα και ένας άνδρας που κρατά δάδα. Ο ένας αιχμάλωτος είναι γυρισμένος προς την αυλητρίδα, ο άλλος προς εκείνον με τη δάδα. Πίσω από τον τελευταίο κρατήρας. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Τέλος του 5ου αι. π.Χ.

Seeberg 1967, 28-29 πίν. 5. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 390. Halm-Tisserant 1989, 130 εικ. 4b. Yfantidis 1990, 251-253 αρ. κατ. 181. Daumas 1998, 34-35, 38, 58 εικ. 27.1-2. Bedigan 2008, αρ. κατ. 320. Lowenstam 2008, 75 εικ. 42-43. Thompson 2008, 240 αρ. κατ. 390 εικ. 8.2.4, 8.5.1, 8.13.1. Mitchell 2009, 271. Walsh 2009, 81, 99 εικ. 8.14a-b αρ κατ. 18. Schlott 2021, αρ. κατ. 390 εικ. 32. Schmidt 2022, 381-382 εικ. 17.11a-b.

31. Καβιρικός σκύφος Β77 (1889,0808.1) του Βρετανικού Μουσείου. Α. Παράδοση του Αχιλλέα από τον Πηλέα στον Κένταυρο Χείρωνα. Β. Ανδρική, καμπούρικη, γυμνή μορφή κυνηγά πτηνό. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

Lapalus 1930, 80-81 εικ. 6. ΚΗ I, 109 M17, 120 πίν. 54.3. Webster και Green 1978, 19 BV 2 (444). ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 399. Bedigan 2008, 272 αρ. κατ. 77. Thompson 2008, 231-232 αρ. 399 εικ. 8.3.1, 8.11.5. Mitchell 2009, 271-272. Walsh 2009, 217-218 εικ. 90 αρ. κατ. 2. Schlott 2021, αρ. κατ. 399.

32. Καβιρικός σκύφος 10425 του ΕΑΜ. Α. Ο Κέφαλος (επιγραφή) σε κυνήγι με τον σκύλο του πίσω από αλεπού Β. Κάρο, που φέρει τέσσερα κλειστά αγγεία (αμφορείς), σέρνεται από ένα άλογο και έναν όνο. Το οδηγεί μια ανδρική μορφή, που φορά εξωμίδα και κρατά στο ένα χέρι κέντρον, κατευθύνοντάς το προς ένα ζευγάρι, άνδρα στηριζόμενο στη βακτηρία του και μια γυναίκα. Πίσω τους υπάρχει ένας αμφορέας πάνω σε υποστατό. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Lorimer 1903, 138 εικ. 4. ΚΗ I, 98 K9 πίν. 10-11, 44.4. Binsfeld 1956, 17. Snowden 1970, 161 εικ. 95a. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 303. Daumas 1998, 36. Wachter 2001, 24 αρ. κατ BOI 23, 293 παρ. 423, 343. Bedigan 2008, 281, 282 εικ. 6.35, αρ. κατ. 138. Drühl 2008, 150-152 εικ. 35. Thompson 2008, 253 αρ. 303 εικ. 8.8.1. Mitchell 2009, 283, 274, 275 εικ. 143. Walsh 2009, 185-186 εικ. 66 αρ. κατ. 20. Wannagat 2015, 29-30 εικ. 20. Schlott 2021, αρ. κατ. 303.

33. Καβιρικός σκύφος Θ.Π. 701 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Ο Πήγασος κυνηγάει τη χίμαιρα. Το μυθικό ον αναπαρίσταται με κεφάλι και σώμα αίγας, ενώ στη ράχη του έχει κεφάλι λιονταριού, από το οποίο βγαίνουν φλόγες. Πίσω της υπάρχει ένα κλαδί ελιάς. Β. Κώμος. Δύο γυμνοί γενειοφόροι σάτυροι χορεύουν κρατώντας θύρσους. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου. Από το Πολυάνδριο Θεσπιέων. Τελευταίο τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

ΚΗ I, 114 S7 πίν. 56.1-4. Schilardi 1977, ThP I 113 αρ. κατ. 4, II 5-7 αρ. κατ. 4, πίν. 8. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 414, πίν. 20.1., CVA Thebes, (Sabetai 2001), 24-26 πίν. 12.1-2, πίν. 13.1. Bedigan 2008, αρ. κατ. 234. Thompson 2008, 228-230, πίν. 8.2.2. Walsh 2009, 186-187 εικ. 67 a-b αρ. κατ. 13. Schlott 2021, αρ. κατ. 414.

34. Καβιρικός σκύφος 12547 του ΕΑΜ. Α. Γυμνός άνδρας ανακεκλιμένος γελοιογραφικά αποδοσμένος (ο φαλλός έχει σχεδιαστεί δύο φορές). Στο δεξί χέρι κρατά ρόπαλο. Δίπλα του σκύλος κυνηγά αλεπού. Β. Κυνήγι λαγού. Ανδρική μορφή

(με δύο φαλλούς) με πέτασο γελοιογραφικά αποδοσμένη πίσω από σκύλο, που κυνηγά λαγό. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 98 Κ7, πίν. 26.1-2 και πίν.50.8. Snowden 1970, 161 εικ. 95b. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 298. Bedigan 2008, αρ. κατ. 107. Thompson 2008, 254-255 αρ. κατ. 298 εικ. 8.8.6. Schlott 2021, αρ. κατ. 298.

35. Καβιρικός σκύφος 3057 Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, Μόναχο. Α. Γενειοφόρος άνδρας με ιμάτιο και τρία κλαδιά στο κεφάλι, κρατά ρόπαλο. Γυναικεία μορφή που φορά στεφάνι, χιτώνα και κρατά κλαδί. Σε αυτό στηρίζεται ταινία. Από το χέρι της κρέμεται αρύβαλλος με στλεγγίδες. Αυτούς προσμένει ανδρική μορφή που φορά ιμάτιο, τρία κλαδιά στα κεφάλι και κρατά κλαδί. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από το Καβίριο. Τέλος 5ου αι. π.Χ-αρχές 4ου αι. π.Χ.

ΚΗ Ι, 112 Μ30, πίν. 55.4. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 403 πίν. 23.5. Vierneisel και Kaesar 1990, 448 αρ. κατ. 82, εικ. 82.1a-b (Pfisterer-Haas). Daumas 1998, 32-33. Bedigan 2008, 104 εικ. 3.7, 279, αρ. κατ. 75. Walsh 2009, 225-226 εικ. 96 αρ. κατ. 52. Schlott 2021, αρ. κατ. 403.

36. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 131 του Εθνικού Μουσείου της Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Βοσνίας και Ερζεγοβίνης, Σαράγιεβο. Γκροτέσκα, ανδρική, γενειοφόρα μορφή με κοντό χειριδωτό χιτώνα, που συγκρατεί με τα χέρια στο κεφάλι σφαιρικό αντικείμενο. Αυτήν προσεγγίζει πλαγίως γυμνή ανδρική, αγένεια μορφή, που κρατά βακτηρία και αιωρείται. Τέλος 5ου αι. π.Χ. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από τη Θήβα.

ΚΗ Ι,109 Μ12. CVA Sarajevo, (Parovic-Pesikan 1975), 34 αρ. 3 πίν. 25.3. ΚΗ IV, 11, 67 αρ. κατ. 410 πίν. 23.3. Bedigan 2008, 81 αρ. κατ. 80. Walsh 2009, 233-234 εικ. 105 αρ. κατ. 53.

37. Καβιρικός σκύφος Ι866 του Akademisches Kunstmuseum, Βόννη. Κάποτε στη συλλογή Preyss. Α. Μεγάλο ανθέμιο, στη μία πλευρά του οποίου στέκεται κατενώπιον ανδρική γελοιογραφική μορφή, που κρατά αγγείο πόσεως. Στην άλλη εικονίζεται γενειοφόρος άνδρας, που φορά χιτωνίσκο και κρατά βακτηρία. Δίπλα του στέκεται ένα υδρόβιο πουλί. Β. Δύο ανθέμια, πάνω στα σπειροδειδή κλωνάρια των οποίων κάθονται δύο πουλιά. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Τέλος 5ου –αρχές 4ου αι. π.Χ.

CVA, Erlangen 2, (Dräger 1995-2007), 126 πίν. 51.7-9. Avronidaki 2015, 545-546 εικ.10b. Schlott 2021, αρ. κατ. 430. BAPD 9033193.

38. Καβιρικός σκύφος 3286 του Stattliche Museen, Βερολίνο. Χαμένος. Α. Από αριστερά, γυναικεία μορφή, που φορά επίβλημα στο κεφάλι, ακολουθεί τον γενειοφόρο, τραγοπόδη Πάνα. Αυτός φορά ιμάτιο πάνω στους ώμους. Στον έναν στηρίζεται βακτηρία. Αντικρίζει τον γενειοφόρο Ερμή, ο οποίος φορά χιτωνίσκο, ιμάτιο στους ώμους, φτερωτό πέτασο και υποδήματα. Στο υψωμένο δεξί χέρι του, το

οποίο πρόκειται να συναντήσει το αντίστοιχο του Πανός, κρέμεται ταινία και τρία κλαδιά. Με το αριστερό δίνει στο ελεύθερο χέρι του Πανός δύο κλαδιά. Με την πλάτη γυρισμένη στον Ερμή εικονίζεται μορφή, η οποία χορεύει κρατώντας ψηλά μία ταινία. Ακολουθεί μια γυναικεία μορφή με χιτώνα και ιμάτιο, που εικάζεται πως παίζει αυλό. Η παράσταση ολοκληρώνεται με μια ανδρική, χορεύουσα μορφή, που φορά μόνο ιμάτιο. Β. Γελοιογραφική σκηνή συμποσίου: Όρθια αυλητρίδα προς δύο κλίνες στις οποίες αποδίδονται από δύο συμποσιαστές. Σε κάθε κλίνη η μία μορφή είναι ανακεκλιμένη, ενώ η άλλη κάθεται. Μία εκ δύο τελευταίων κρατά βακτηρία. Όλοι είναι γελοιογραφικά αποδοσμένοι, φορούν μόνο ιμάτιο, ταινία στο κεφάλι και δύο κλαδιά. Σε κάθε κλίνη η γενειοφόρα μορφή αποδίδεται κατά τομήν ενώ η αγένεια κατενώπιον. Μπροστά από κάθε κλίνη εικονίζεται μια τράπεζα, πάνω στην οποία υπάρχει κάνθαρος και κάποιου είδους τροφή, η οποία αποδίδεται με στίξη. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ.

Neugebauer 1932, 138. Kern 1937, 467-475. 470 εικ. 2-3. ΚΗ I, 106-107 Μ4, εικ. 5-6 πίν.28.3. Bruns 1967, 268-270 εικ.70. ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 358 πίν.23.6. Daumas 1998, 29, 31, 36, 51, 59, 64-65 εικ. 6, 29. Schachter 2003, 125. Mackowiak 2005, 11-12 εικ. 6. Bedigan 2008, αρ. κατ. 87. Thompson 2008 αρ. κατ. 358 εικ. 3.7. Mitchell 2009, 255-256 εικ.127. Τιβέριος 2010, 505 σχεδ. 2. Jaccottet 2011, 4-5 εικ. 5. Schöne-Denkinger 2012, 145-146 εικ. 11. Huysecom-Haxhi 2015, 83 εικ. 17. Schlott 2021, αρ. κατ. 358 εικ. 33, 50, 51. Schmidt 2022, 374-375 εικ. 17.10.

39. Καβιρικός σκύφος 425 του ΕΑΜ. Ανδρική, γυμνή μορφή που χορεύει υπό τους ήχους του διπλού αυλού που παίζει η γυναίκα που στέκεται απέναντι. Τα μαλλιά της συγκρατεί ταινία και είναι τυλιγμένη με ιμάτιο. Η ανδρική γελοιογραφικά αποδοσμένη μορφή κρατά στο δεξί χέρι κλαδί, ενώ στον πήχη είναι δεμένη μια ταινία, από τον αριστερό κρέμεται ένα στεφάνι. Στο κεφάλι φέρει δυο κλαδιά και ταινία. Δίπλα στο αριστερό του χέρι κρέμεται ακόμα ένα στεφάνι. Πίσω από την αυλητρίδα υπάρχει κλαδί ελιάς. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών

ΚΗ I 1940,106 Μ3 πίν. 33.4 και πίν. 53.5. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 291. Daumas 1998, 33, 57 εικ. 23. Bedigan 2008, αρ. κατ. 72. Thompson 2008, αρ. κατ. 291 εικ. 3.8. Schlott 2021, αρ. κατ. 291. Schmidt 2022, 373 εικ. 17.8.

40. Καβιρικός σκύφος 10466 του ΕΑΜ. Α. Ανακεκλιμένος γενειοφόρος άνδρας φυσιοκρατικά αποδοσμένος φορά ιμάτιο και κρατά κέρας πόσεως. Από πίσω του ξεπροβάλλει ένας ταύρος. Στον άνδρα προσέρχονται μορφές γελοιογραφικά αποδοσμένες φέροντας προσφορές. Ο ανακεκλιμένος άνδρας και ο ταύρος εικονίζονται σε μεγαλύτερη κλίμακα από τους προσερχόμενους. Β. Σκηνή υπαίθριου συμποσίου: Εικονίζονται δύο ζεύγη δύο κλινών, πάνω στις οποίες είναι ανακεκλιμένοι τέσσερεις αγένειοι άνδρες. Οι δύο, τοποθετημένοι στα αριστερά της παράστασης, είναι γελοιογραφικά αποδοσμένοι, οι άλλοι δύο φυσιοκρατικά. Στους μεν παίζει διπλό αυλό μια ιματιοφόρος αυλητρίδα, στους δε χορεύει ένας γυμνός αγένειος νέος. Εκείνος και η αυλητρίδα εικονίζονται φυσιοκρατικά. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Lapalus 1935, 15-17 εικ. 2, ΚΗ I, 96-97 Κ2 πίν. 6, 7, 17.3. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 297. Dentzer 1982, 127 εικ. 116. Daumas 1998, 28, 34, 40, 51, 57 εικ. 5, 24. Bedigan 2008, αρ. κατ. 98. Schlott 2021, αρ. κατ. 297 εικ. 4, 38.

41. Καβιρικός σκύφος Κ1244+1509 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Σκηνή υπαίθριου συμποσίου: Γυμνή ανδρική μορφή σε στύση προσεγγίζει από πίσω γυμνή αυλητρίδα, η οποία παίζει διπλό αυλό σε έναν ανακεκλιμένο ιματιοφόρο άνδρα. Όλες οι μορφές είναι γελοιογραφικά αποδοσμένες. Β. Δύο κύκνοι. Από το Καβίριο. Τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Bruns 1967, 240-241, 243 εικ. 18-19. ΚΗ IV, 42 αρ. κατ. 74, πίν. 5.1-3. CVA Thebes, (Sabetai 2001), 26 πίν. 12.3-4. Bedigan 2008, αρ. κατ. 185. Schlott 2021, αρ. κατ. 74. Schmidt 2022, 373 εικ. 17.9.

42. Καβιρικός σκύφος Α 2626 Musée du Cinquantenaire, Βρυξέλλες. Στεφάνι ελιάς. Ανακεκλιμένος άνδρας φορά μόνο ιμάτιο στο κάτω μέρος του σώματός του και είναι γελοιογραφικά αποδοσμένος γυρνάει το κεφάλι του προς μια ανδρική γυμνή μορφή, η οποία κάθεται (;). Β. Άμπελος. Του εργαστήριου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ I, 117-118 πίν. 26.8. CVA Brussels 3, Belgium 3, (Mayence και Verhoogen 1949), III G, 4 πίν. 4.3a-b. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 371. Bedigan 2008, αρ. κατ. 325. Thompson 2008, εικ. 8.12.9. Schlott 2021, αρ. κατ. 371.

43. Καβιρικός σκύφος Β78 (1889,0808.2) του Βρετανικού Μουσείου. Α. Αυλητρίδα παίζει διπλό αυλό προς έναν γυμνό γελοιογραφημένο, ανεβασμένο πάνω σε ένα τραπεζοειδές έπιπλο ή πόδιο κρατώντας ένα στεφάνι. Το κεφάλι του κοσμούν δυο κλαδιά. Με πλάτη σε αυτόν χορεύει άλλη μια ανδρική, γενειοφόρα γελοιογραφημένη μορφή κρατώντας τύμπανο. Πίσω από αυτήν υψώνεται κλαδί ελιάς. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από το Καβίριο.

ΚΗ I, 112 Μ31 πίν. 55.5. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 400 πίν. 22.5-6. Bedigan 2008, αρ. κατ. 78. Schlott 2021, αρ. κατ. 400.

44. Καβιρικός σκύφος 968.181 του Royal Ontario Museum, Τορόντο. Α. Αυλητρίδα παίζει διπλό αυλό στραμμένη προς δύο χορεύουσες γελοιογραφικές μορφές. Η μία κρατά βακτηρία πατώντας σε λοφίσκο (;), η άλλη κρατά κάνθαρο στο ένα χέρι και στο άλλο ιμάτιο. Κρεμασμένα είναι ένα στεφάνι και ένας αρύβαλλος με στλεγγίδες. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών.

ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 352. Bedigan 2008, αρ. κατ. 329. Schlott 2021, αρ. κατ. 352.

45. Καβιρικός σκύφος 8.360 του Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια, Berkeley. Α. Δύσμορφος αυλητής και ένας γυμνός γελοιογραφημένος χορευτής σε ακροβατική στάση με βακτηρία. Β. Δύο μεγαλοφαλλικοί δρομείς μπροστά από τη γραμμή τερματισμού. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

CVA Berkeley I, (Smith 1936), 22 πίν. 12, 1 a-b. ΚΗ I, 104 Κ51. ΚΗ IV, 64 αρ. κατ. 353. Bedigan 2008, αρ. κατ. 139. Schlott 2021 αρ. κατ. 353. BAPD 1001294.

46. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ3149 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Γελοιογραφική μορφή οινοχόου, που αντλεί το περιεχόμενο ενός κρατήρα, πίσω από μια ιματιοφόρα μορφή. Από το Καβίριο.

ΚΗ IV, 46 αρ. κατ. 115 πίν. 7.14. Bedigan 2008, αρ. κατ. 364. Schlott 2021 αρ. κατ. 115.

47. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Ανακεκλιμένος γενειοφόρος, στεφανωμένος άνδρας φυσιοκρατικά αποδοσμένος, κρατά κάνθαρο στο ένα του χέρι και το κάτω μέρος του σώματός του είναι καλυμμένο με ιμάτιο. Ένα πουλί εικονίζεται στο ύψος του κεφαλιού του άνδρα απέναντί του. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ I, 97 Κ3 πίν. 8.1. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 305. Bedigan 2008, αρ. κατ. 139. Schlott 2021 αρ. κατ. 305 εικ. 39.

48. Θραύσμα κύλικας (;) 29.5481 Antikensammlung der Universitat, Tübingen. Ανακεκλιμένος, φυσιοκρατικά αποδοσμένος γενειοφόρος άνδρας με ταινία στο κεφάλι με γυμνό το άνω μέρος του κορμού. Προτείνει το δεξί του χέρι, με το οποίο φέρει κάνθαρο. Το άλλο ακουμπά πάνω στο με την τεχνική του περιγράμματος αποδοσμένο προσκεφάλαιο. Δίπλα από το κεφάλι του, αριστερά εικονίζεται δεμένη ταινία. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

ΚΗ I, 97 Κ4 πίν. 50.7. CVA Tübingen I, (Wallenstein 1973), 91-92 πίν. 50.6. Bedigan 2008, αρ. κατ. 542. BAPD 1005226. Schlott 2021 σημ. 248, 289, 374, 784 σχ. 30.

49. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Γυμνή μορφή σε κυβίστηση πάνω σε μια τράπεζα. Αυτήν παρακολουθούν ένας ιματιοφόρος με βακτηρία από αριστερά και δεξιά μια καθιστή μορφή. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

Lapalus 1935, 22-24 εικ. 4. ΚΗ I, 102 Κ36 πίν. 44.11. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 314. Bedigan 2008, 261-262 εικ. 6.15, αρ. κατ. 126. Schlott 2021, αρ. κατ. 314.

50. Καβιρικός σκύφος 545 του ΕΑΜ. Α. Κώμος: Αριστερά κερασφόρος και τραγοπόδης Πάνας χορεύει αποδοσμένος κατενώπιον, ενώ δίπλα του δύο κωμαστές χορεύουν κατά τομήν. Ο τελευταίος κρατά με τα δύο του χέρια κλαδί. Β Κώμος: Ένας γενειοφόρος σάτυρος δίπλα σε ταυροκέφαλο άνδρα, του οποίο το πρόσωπο μόνο αποδίδεται κατενώπιον, ενώ τα πόδια του είναι ανθρωπόμορφα. Την παράσταση κλείνει κωμαστής, που κρατά δάδα και εικονίζεται εν γούνασι. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου. Πιθανόν από τα Μέγαρα.

ΚΗ I, 114 S6, πίν. 32.1-2, και πίν. 57.2. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 296. Daumas 1998, 25, 29, 51-52, 296 εικ. 7-8. Bedigan 2008, αρ. κατ. 200. Thompson 2008, αρ. κατ. 296 εικ 3.12. Mitchell 2009, 256. Schlott 2021, αρ. κατ. 296 εικ. 10.

51. Καβιρικός σκύφος S151 του Μουσείου του Πανεπιστημίου Χαϊδελβέργης. Α. Κώμος: Δύο γενειοφόροι γυμνοί κωμαστές. Το σώμα του άνδρα δεξιά εικονίζεται κατενώπιον ενώ το κεφάλι κατά τομήν, η μεσαία ανδρική μορφή κατά τομήν και δεξιά ταυροκέφαλος άνδρας εικονιζόμενος οπισθίως να χορεύει. Β. Κώμος: Κερασφόρος τραγοπόδης Πάνας, εικονιζόμενος κατενώπιον παίζει διπλό αυλό χορεύοντας μεταξύ δύο ορχούμενων γυμνών κωμαστών. Ο ένας κρατά κάνθαρο. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου.

ΚΗ I, 114 S5 πίν. 32.3-4. CVA Heidelberg I, (Schauenburg 1954), 49 πίν. 29.3-4.9. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 382. Daumas 1998, 29, 52 εικ. 9. Schöne-Denkinger 2012, 145 εικ. 10. Schlott 2021, αρ. κατ. 382.

52. Καβιρικός σκύφος Α 2627 του Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquantenaire), Βρυξέλλες. Α. Τραγοπόδης, ιθυφαλλικός Πάνας χορεύει κρατώντας τύμπανο μπροστά από μια καθιστή σε δίφρο αυλητρίδα, που παίζει διπλό αυλό. Μεταξύ τους παρεμβάλλεται ένας κωδωνόσχημος κρατήρας πάνω σε βάση. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ I, 102 Κ34 πίν. 32.5 και 52.10. CVA Brussels 3, Belgium 3, (Mayence και Verhoogen 1949), 4 πίν. 4.1a-b. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 372. Bedigan 2008, αρ. κατ. 122. Sabetai 2019, 10 εικ. 8 a-b. Schlott 2021, αρ. κατ. 372.

53. Καβιρικός σκύφος ΓΡ-8204 του Μουσείου ΕρμιτάΖ. Α. Κώμος: Δύο γυμνοί κωμαστές χορεύουν υπό τους ήχους του διπλού αυλού που παίζει ο κατά τομήν, τραγοπόδης και κερασφόρος Πάνας. Β. Κώμος: Τρεις γενειοφόρες ανδρικές μορφές αποδίδονται κατά τομήν. Η πρώτη είναι αισθητά κοντύτερη από τις άλλες, μάλλον νάνος, ενώ η τελευταία φορά κοντό περίζωμα. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου.

ΚΗ I, 115 S11 πίν. 26.6 και πίν. 57.7-8. ΚΗ IV, 66-67 αρ. κατ. 397. Bedigan 2008, αρ. κατ. 225. Schlott 2021, αρ. κατ. 397.

54. Καβιρικός σκύφος S/10 1361 του Kunsthistoriches Museum, Τίμπινγεν. Α. Κώμος: Τρεις χορεύουσες μορφές. Στο μέσο κερασφόρος με ανθρώπινα πόδια και μικρό περίζωμα, που αποδίδεται κατενώπιον. Εκατέρωθεν χορεύουν δύο γυμνοί κωμαστές εικονιζόμενοι κατά τομήν. Β. Κώμος: Τρεις γυμνές κατά τομήν αποδιδόμενες μορφές. Στη μέση τραγοπόδης γενειοφόρος Πάνας. Εκατέρωθεν κωμαστές, ένας εκ των οποίων κρατά θύρσο. Του εργαστηρίου Ζ. του Σατύρου.

ΚΗ I, 115 S10 πίν. 57.4-5. CVA Tübingen I, (Wallenstein 1973), 92-94 πίν. 51.1-4. ΚΗ IV, 68 αρ. κατ. 418. Bedigan 2008, αρ. κατ. 312. Schlott 2021, αρ. κατ. 418. BAPD 1005227.

55. Καβιρικός σκύφος 190 (ΙΙ 116) του Μουσείου του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης. Α. Ανδρική, γενειοφόρα μορφή κυνηγά κάπρο με ένα δόρυ, το οποίο φέρει με το δεξί χέρι. Στο αριστερό πέφτει το μόνο ένδυμα, το ιμάτιο. Πλαισιώνεται από δύο κλαδιά ελιάς, στο δεύτερο εκ των οποίων αποδίδεται η δεμένη ή παρασυρμένη από τον υποτιθέμενο αέρα ταινία. Ο κάπρος πατά πάνω σε βράχους, οι οποίοι αποδίδονται με την τεχνική του περιγράμματος. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Βρέθηκε σε τάφο της Θήβας.

ΚΗ I, 109 M15 πίν. 26.11 και πίν. 53.6. CVA Heidelberg I, (Schauenburg 1954), 50-51 πίν. 30.1-2.7. Sparkes 1967, 125 εικ. XXa. ΚΗ IV, 27, 66 αρ. κατ. 387. Dover 1989, 128-129 αρ. κατ. BB28. Αβρονιδάκη 2007, 101 σημ. 558. Bedigan 2008, 269 εικ. 6.25, αρ. κατ. 92. Thompson 2008, 298-299 αρ. κατ. 387 εικ. 8.21.1. Mitchell 2009, 256-257 εικ. 129. Walsh 2009, 120-122 εικ. 32 αρ. κατ. 136. Schlott 2021, αρ. κατ. 387.

56. Καβιρικός σκύφος B2596 Badisches Landesmuseum, Καρλσρούη. Α. Κυνήγι ελαφιού: Δύο γενειοφόροι γυμνοί άνδρες με ιμάτιο, που πέφτει στο αριστερό τους

χέρι, ενώ με το δεξί κρατούν ρόπαλο, κυνηγούν με τη βοήθεια ενός σκυλιού ελάφι. Κάτω από τον σκύλο εικονίζεται ένας σκαντζόχοιρος. Το ελάφι πατά πάνω σε λόφο, που αποδίδεται με την τεχνική του περιγράμματος και το εσωτερικό του γεμίζει με στίξη. Δίπλα στον λόφο ένα άνθος που μοιάζει με ανθέμιο. Β. Πομπή: Τέσσερεις γυμνοί σάτυροι εν πομπή προς τα δεξιά κινούμενοι. Ο τελευταίος χορεύει, ο επόμενος είναι αναβιβασμένος σε γαϊδούρι, ενώ οι δύο τελευταίοι κρατούν αγγεία πόσεως (κέρας, κάνθαρο) και έχουν το αριστερό χέρι στη στάση αποσκοπείν. Πάνω από δύο παραστάσεις κλαδί κισσού. Κάτω από κάθε λαβή ένα υδρόβιο πουλί. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

ΚΗ Ι, 104 Κ54 πίν. 31.1-4 και πίν. 52.12. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 388. CVA Karlsruhe I, (Hafner 1951), 46-47 πίν. 37.1-5. Bedigan 2008, αρ. κατ. 104. Mackowiak 2008, 282 εικ. 6. Thompson 2008, αρ. κατ. 388 εικ. 8.8.4. και 8.14.2. Schlott 2021, αρ. κατ. 388.

57. Καβιρικός σκύφος ZV1210 Skupturensammlung, Δρέσδη. Α. Γυμνός γελοιογραφικά αποδοσμένος άνδρας με πέτασο και ιμάτιο στο αριστερό του χέρι κρατά δόρυ εναντίον σκύλου. Β. Ιματιοφόρος γελοιογραφικά αποδοσμένος άνδρας πίσω από σκύλο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 98 Κ11 πίν. 31.56. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 379, πίν. 24.1-2. Bedigan 2008, αρ. κατ. 119. Mackowiak 2008, 282 εικ. 7 και 8. Thompson 2008, αρ. κατ. 379 εικ. 8.8.5. Mitchell 2009, 263. Schlott 2021, αρ. κατ. 379 εικ. 19, 29.

58. Καβιρικός σκύφος 5406 του Αρχαιολογικού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου του Göttingen. Α. Κυνήγι αλεπούς: προς τα δεξιά σκύλος κυνηγά αλεπού. Β. Κυνήγι λαγού: σκύλος προς τα δεξιά κυνηγά λαγό. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου.

ΚΗ Ι, 110 S18 πίν. 58.6-7. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 381. Bedigan 2008, αρ. κατ. 227. Thompson 2008, αρ. κατ. 381 εικ. 8.8.3. Schlott 2021, αρ. κατ. 381.

59. Καβιρικός σκύφος Θ.Π. 570 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Κυνήγι λαγού: Σκύλος κυνηγά λαγό προς τα αριστερά. Β. Κυνήγι αλεπούς: σκύλος κυνηγάει αλεπού προς τα αριστερά. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Πολυάνδριο των Θεσπιέων. Τέλος 5ου αι. π.Χ.

ΚΗ Ι, 99 Κ14 πίν. 51.1-2. Schilardi 1977, ThP I 112 αρ. κατ. 3, ThP II 4 αρ. κατ. 3. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 413. Bedigan 2008, αρ. κατ. 116. Schlott 2021, αρ. κατ. 413.

60. Καβιρικός σκύφος 690 της συλλογής Κανελλοπούλου, Αθήνα. Μία, ενιαία παράσταση κυνηγιού, που εξελίσσεται και σε όλες τις όψεις του αγγείου. Εικονίζεται γυμνός γενειοφόρος άνδρας που υψώνει ρόπαλο με το αριστερό του χέρι, ενώ το άλλο το προτείνει προς τα αριστερά, όπου διεξάγεται το κυνήγι. Μπροστά του σκύλος που καταδιώκει ένα ζώο (το κεφάλι δεν σώζεται), το οποίο βρίσκεται κάτω από τη μία λαβή του αγγείου. Έπεται ένας άλλος σκύλος και άλλο ένα θήραμα, του οποίου η ταύτιση είναι προβληματική, λόγω της κακής διατήρησής του. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου.

Maffre 1975, 504-506, εικ. 47a-c. ΚΗ IV, 5, 13, 62 αρ. κατ. 301. Bedigan 2008, αρ. κατ. 310. Schlott 2021, αρ. κατ. 301.

61. Θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ2305, Κ2305b του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Αλεπού τρέχει προς τα δεξιά. Κάτω από τα μπροστινά της πόδια εικονίζεται κάνθαρος. Κατενώπιόν της σκύλος.

ΚΗ IV, 43 αρ. κατ. 86 πίν.3.9. Bedigan 2008, αρ. κατ. 313. Schlott 2021, αρ. κατ. 19.

62. Θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ1017, Κ2115 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Κυνήγι λαγού; Ανδρική γυμνή μορφή τρέχει προς τα δεξιά φέροντας στους ώμους άσιλλα με καλάθια. Φορά μόνο ιμάτιο, το οποίο πέφτει στον αριστερό του ώμο. Μπροστά από αυτόν τρέχει σκύλος (;). Κλαδιά αμπέλου. Από το Καβίριο. Β' τέταρτο 4ου αι. π.Χ. (Braun).

ΚΗ IV, 38 αρ. κατ. 18 πίν. 3.12. Bedigan 2008, αρ. κατ. 156. Schlott 2021, αρ. κατ. 18.

63. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Δύο παγκρατιαστές κατά τη διάρκεια του αγώνα, παρακολουθούνται από έναν ιματιοφόρο, πιθανότατα κριτή. Δεξιά στο ύψος των κεφαλιών των αθλητών, τρία αγγεία, ένα πόσεως και δύο υδρίες (έπαθλα αγώνα;). Κάτω δεξιά κάτω μέρος μιας κλίνης (Wolters και Bruns) με τράπεζα και φαγητά. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα.

ΚΗ Ι, 118 πίν. 15.1-3. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 329. Bedigan 2008, αρ. κατ. 308. Schlott 2021, αρ. κατ. 329 εικ. 43.

64. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Γελοιογραφική ανδρική μορφή από το πέος της οποίας είναι δεμένο σχοινί με το οποίο είναι δεμένος ένας σκύλος. Ο άνδρας τραβά με μεγάλη προσπάθεια το σχοινί προς τα αριστερά, ενώ ο σκύλος έχει κατεβασμένο το κεφάλι, κατευθύνοντας το σχοινί από την άλλη πλευρά. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 103 Κ44 πίν. 15.4. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 320. Bedigan 2008, αρ. κατ. 142. Thompson 2008, αρ. κατ. 320 εικ. 8.11.7. Wannagat 2015, 277, 278 εικ. 254. Schlott 2021, αρ. κατ. 320.

65. Καβιρικός σκύφος 301 Akademisches Kunstmuseum, Βόννη. Α. Δύο ζεύγη αντωπών στεφανωμένων, ιματιοφόρων. Β. Αγώνας δρόμου: Δύο γυμνές, στεφανωμένες, ανδρικές μορφές τρέχουν προς τα αριστερά. Η μία είναι γενειοφόρα. Ένας άνδρας στέκεται με υψωμένο το δεξί χέρι πίσω από μια τράπεζα προσφορών. Στη δεξιά άκρη θάμνος. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Τέλος 5ου αι. π.Χ-αρχές 4ου αι. π.Χ.

Ure και Ure 1933, 26-27, εικ. 22-23. ΚΗ Ι, 112 Μ32 πίν. 30.1-2. ΚΗ IV, 65 αρ. κατ. 362. Daumas 1998, 34, 57 εικ. 25-26. Bedigan 2008, αρ. κατ. 86. Mitchell 2009, 261-262 εικ. 132. Schlott 2021, αρ. κατ. 362 εικ. 7, 30.

66. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Γελοιογραφική ανδρική μορφή με επιγραφή ΚΥΩΝ. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 100 Κ23 πίν. 8.2. ΚΗ IV, 63 αρ. κατ. 309. Wachter 2001, 24 αρ. κατ ΒΟΙ 24, 343. Bedigan 2008, αρ. κατ. 130. Mackowiak 2005, 10 εικ. 4. Schlott 2021, αρ. κατ. 309.

67. Θραύσματα καβιρικού σκύφου 3316 του Staatliche Museen, Βερολίνο. Α. Τέσσερα θραύσματα: Καθιστή σε κλισμό γελοιογραφική μορφή παίζει διπλό αυλό. Δύο αγένειες ανδρικές μορφές. Η μία καβαλικεύει όνο (ή φτερωτό φαλλό κατά την Thompson), τραβώντας πιθανότατα τα ηνία, που δεν σώζονται. Β. Από αριστερά μαινάδα, που κρατά θύρσο και φίδι είναι στραμμένη προς μία αίγα, στη ράχη της οποίας στέκεται ένα πουλί. Στραμμένοι προς αυτήν είναι και ένας αγένειος άνδρας και μια γυναίκα, η οποία υψώνει ψηλά το χέρι. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ Ι, 98 Κ8 πίν. 52.4-7 και 102 Κ35 πίν.32.6. ΚΗ IV, 64-65 αρ. κατ. 359. Bedigan 2008, αρ. κατ. 115. Thompson 2008, 296 αρ. κατ. 359 εικ. 8.19.1. Schlott 2021, αρ. κατ. 359a-d.

68. Θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ3063 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Ανδρική μορφή ανακεκλιμένη στη ράχη ενός αλόγου (;) έχοντας το κεφάλι πίσω από το κεφάλι του ζώου. Φορά ιμάτιο και παίζει λύρα. Δεξιά εικονίζεται ένας υψωμένος καλυκωτός κρατήρας (φερόμενος στο κεφάλι από κάποια μορφή;). Από το Καβίριο.

ΚΗ IV, 43-44 αρ. κατ. 92 πίν. 7.5. Bedigan 2008, αρ. κατ. 352. Thompson 2008, 288-289 αρ. κατ. 92 εικ. 8.14.1. Schlott 2021, αρ. κατ. 392.

69. Θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ1295, Κ2188, Κ1562 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Δύο ανδρικές μορφές με κοστούμι της Μέσης Κωμωδίας που φέρουν βακτηρία ή άσιλλα. Από το Καβίριο.

ΚΗ IV, 39 αρ. κατ. 33 πίν. 5.7. Bedigan 2008, αρ. κατ. 393. Schlott 2021, αρ. κατ. 33a-b.

70. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ961 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Μορφή Μέσης Κωμωδίας με κηρύκειο. Ερμής (;). Από το Καβίριο.

ΚΗ IV, 39 αρ. κατ. 31 πίν. 2.14. Bedigan 2008, αρ. κατ. 155. Schlott 2021, αρ. κατ. 31.

71. Καβιρικός σκύφος 10465 του ΕΑΜ. Α. Μπροστά από τον κορμό της αμπέλου, η οποία κοσμεί το πάνω μέρος της παράστασης κάθεται ένας σκύλος. Μπροστά του χορεύει μια μαινάδα, που φορά μακρύ χιτώνα και έχει πιασμένα τα μαλλιά της. Με το αριστερό της χέρι κρατά θύρσο. Μπροστά της στέκεται ένας γυμνός και ιθυφαλλικός σάτυρος που στο δεξί χέρι κρατά θύρσο και στο αριστερό κάνθαρο. Είναι γυρισμένος προς έναν άλλο καθιστό σε πέτρα σάτυρο, που παίζει διπλό αυλό. Ο τελευταίος φορά μαλλωτό χιτώνα. Β. Η παράσταση πλαισιώνεται εκατέρωθεν από δύο κορμούς αμπέλου, η οποία κοσμεί το πάνω μέρος της. Από αριστερά σάτυρος κατευθυνόμενος αριστερά, έχει ωστόσο γυρισμένο το κεφάλι προς τα δεξιά, προς τις δύο κεντρικές μορφές. Μια μαινάδα και ένας σάτυρος χορεύουν καταντικρύ υψώνοντας τους θύρσους τους. Το ίδιο κάνει και ο γυρισμένος προς αυτούς σάτυρος, ο οποίος ολοκληρώνει την παράσταση. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου.

ΚΗ Ι, 113 S1 πίν. 13, 14. ΚΗ IV 1981, 63 αρ. κατ. 304. Bedigan 2008, αρ. κατ. 226. Schlott 2021, αρ. κατ. 304 εικ. 9.

72. Θραύσμα καβιρικού σκύφου S155 του Μουσείου του Πανεπιστημίου Χαϊδελβέργης. Τέρας. Από το Καβίριο. Του. εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου.

ΚΗ I, 103 Κ45 πίν. 52.3. Schauenburg 1954, CVA Heidelberg I, (Schauenburg 1954), 48-49 πίν. 28.8. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 383. Bedigan 2008 αρ. κατ. 102. Mackowiak 2008, 287 εικ. 18. Thompson 2008, 294-295 εικ. 8.18.2. Schlott 2021, αρ. κατ. 383.

73. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ2122 του Αρχαιολογικού Μουσείου των Θηβών. Θηλυκό τέρας. Από το Καβίριο. γ' τέταρτο 4ου αι. π.Χ (Braun).

ΚΗ IV, 45 αρ. κατ. 110 πίν. 6.5. Bedigan 2008, αρ. κατ. 186. Mackowiak 2008, 287 εικ. 19. Schlott 2021, αρ. κατ. 110.

74. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 330 Μουσείο Allard Pierson συλλογή Stichting, Άμστερνταμ. Γελοιογραφική ανδρική μορφή με γυμνό το πάνω μέρος του σώματος και πέτασο, ο οποίος γέρνει προς τα εμπρός. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

ΚΗ I, 99 Κ12. ΚΗ IV, 62 αρ. κατ. 287. CVA Netherland 12, (Sorgu 2009), 52-53 πίν. 333.5. BAPD 1013337. Schlott 2021, αρ. κατ. 287.

75. Καβιρικός σκύφος CA 444 του Μουσείου του Λούβρου, Παρίσι. Α. Τρεις χορεύουσες μαινάδες. Β. Δύο χορεύουσες μαινάδες και ένας σάτυρος χωρίς ουρά. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Από το Καβίριο.

ΚΗ I, 104 Κ53 πίν. 53.1. CVA Louvre 17, (Waiblinger 1974), 39 πίν. 38.3-4. ΚΗ IV, 67 αρ. κατ. 408. Bedigan 2008, αρ. κατ. 180. Schlott 2021, αρ. κατ. 408.

76. Θραύσματα στροβίλου Α 104+148+341+366 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Ιππέας και τρεις πεζές μορφές. Από αριστερά ένας αγένειος άνδρας στέκεται μπροστά από μία μορφή, η οποία είναι κρεμασμένη. Απέναντί του στέκεται ένας αγένειος ιματιοφόρος, που κρατά βακτηρία. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη Schlott.

ΚΗ IV, 49 αρ. κατ. 155a-d πίν. 4.14. Daumas 1998, 34. Bedigan 2008, αρ. κατ. 678. Schlott 2021, αρ. κατ. 155a-d.

77. Καβιρικός σκύφος Β. 74 του μουσείου Antikensammlung στο Kiel, Γερμανία. Α. Μεταξύ δύο κατά τομήν εικονιζόμενων πυγμαίων, ένας γυμνός, αγένειος με δύσμορφο σώμα εικονίζεται κατά μέτωπον να κρατά στο αριστερό του χέρι δίσκο με προσφορές και στο άλλο βακτηρία. Στο κεφάλι φορά μια άσπρη ταινία δεμένη σχηματίζοντας δύο θηλιές, οι άκρες της οποίας ακουμπούν τους ώμους και φτάνουν μέχρι το πάνω μέρος των μηρών. Ο πρώτος από δεξιά πυγμαίος κρατά επίσης βακτηρία. Β. Άμπελος. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου. Τέλος 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ.

ΚΗ I, 100-101 Κ24 πίν. 52.1. ΚΗ IV, 66 αρ. κατ. 391. Bedigan 2008, αρ. κατ. 101. CVA Kiel I, Deutschland 55, (Freyer-Schauenburg 1988), 19-20 πίν. 4.1-3. Schlott 2021, αρ. κατ. 391.

78. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ 2194 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Γελοιογραφημένη γυναίκα κοιμάται πάνω σε κλίνη με το δεξί χέρι γύρω από το κεφάλι. Από το Καβίριο.

ΚΗ IV, 45 αρ. κατ. 106 πίν. 5.13. Bedigan 2008, 361 αρ. κατ.360. Schlott 2021, αρ. κατ. 106.

79. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ 530 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Ένα μικρό αγόρι κατά τομή με το δεξί χέρι υψωμένο. Από το Καβίριο. Τέλος 4ου αι. π.Χ (Braun).

ΚΗ IV, 49 αρ. κατ. 157 πίν. 8.1. Schlott 2021, αρ. κατ. 157.

80. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ803 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Τμήμα από αγωνιστικό άρμα. Από το Καβίριο.

ΚΗ IV 1981, 46 αρ. κατ. 113 πίν. 7.8. Bedigan 2008, αρ. κατ. 187.

81. Θραύσματα καβιρικού σκύφου Κ489, Κ504, Κ603. Άρμα (πιθανότατα τέθριππο). Σώζεται ο λαιμός και το κεφάλι των δύο αλόγων και ο ηνίοχος, ο οποίος με ένα χέρια κρατά τα ηνία και με το άλλο το μαστίγιο. Από το Καβίριο.

ΚΗ IV 1981, 45 αρ. κατ. 112 πίν. 7.12. Bedigan 2008, αρ. κατ. 201.

82. Θραύσμα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Μεταξύ της αμπέλου και του κισσού ανάγλυφη διακόσμηση με ανδρικά γεννητικά όργανα και περίγραμμα από χαμένο ανάγλυφο προσωπείο. Φέρει την επιγραφή Ε…. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη Schlott.

ΚΗ I, 58 αρ. κατ. 190, 121 πίν. 46.17. Bedigan 2008, αρ. κατ. 448. Schlott 2021, αρ. κατ. 443.

83. Μελανόμορφη σταμνοειδής πυξίδα CA 791 του Λούβρου, Παρίσι. Πέντε Νηρηίδες φέρουν τα όπλα του Αχιλλέα πάνω σε ιππόκαμπους, δελφίνια και ένα κήτος. Πριν κάθε Νηρηίδα ένα στεφάνι κρέμεται από το πάνω μέρος της παράστασης, η οποία στέφεται από μία ζωφόρο με στικτή διακόσμηση. Ακολουθεί άλλη με υδρόβια αντωπά πουλιά. Παρεμφερής με την τελευταία, είναι η ζωφόρος στην οποία πατά η παράσταση, μόνο που τα φτερά εικονίζονται ανοιχτά με την τεχνική του περιγράμματος. Τελευταίο τέταρτο 5ου αι. π.Χ. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Από τη Θήβα.

ΚΗ I, 110 Μ19, πίν. 36.1-2. CVA Louvre 17, (Waiblinger 1974), 38-39 πίν. 36. 1-4 και 37.1-3. Barringer 1995, 40-41 πίν. 40-44. Sparkes 1967, 126-127 εικ.3. Thompson 2008, 300 εικ. 8.22.1.

84. Μελανόμορφος οξυπύθμενος αμφορίσκος 3263 Staatliche Museen, Βερολίνο. Α. Νηρηίδα φερόμενη από κήτος στη θάλασσα κρατά στο ένα χέρι κιβώτιο και στο άλλο κάνθαρο. Β. Τρεις ναύτες, που φορούν πέτασο εν πλω σε φουρτουνιασμένη θάλασσα. Πάνω από αυτούς δύο αστέρια (Κάστωρ και Πολυδεύκης;). Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ.

ΚΗ IV, 110 Μ20, πίν. 36.3-4. Sparkes 1967, 126 πίν. XXb-c. Bedigan 2008, αρ. κατ. 751. Thomspon 2008, 301 εικ. 8.22.2.

85. Μελανόμορφη πυξίδα κάποτε στη συλλογή Alphonse Van Branteghem. Στο πώμα: Δύο λέοντες και ένας γρύπας. Στο σώμα: Νέος πάνω σε κάρο που σέρνουν δύο κατσίκες. Δεξιά και αριστερά Νίκες. Η αριστερά κατευθυνόμενη κρατά στεφάνι. Δεξιά Έρωτας με ένα στεφάνι σε κάθε χέρι του. Του εργαστηρίου Van Branteghem από τη Ure. Του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ.

Fröhner 1892, αρ. 211 πίν. 46. Pfuhl 1923, 717 πίν. 250 εικ. 617. Ure 1940-45, 22-23. Van Hoorn 1951, 52. Schlott 2021, 66.

86. Θραύσμα στροβίλου Κ506 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Νέος εικονιζόμενος κατενώπιον και στεφανωμένος κρατά ένα υδρόβιο πτηνό από τον λαιμό, το οποίο επιδιώκει να του τραβήξει το στεφάνι. Τα φτερά είναι ανοιχτά. Από το Καβίριο.

ΚΗ IV, 36, 49 αρ. κατ. 159 πίν. 6.6. Bedigan 2008, αρ. κατ. 680. Schlott 2021, αρ. κατ. 159a-b.

87. Μελανόμορφος κρατηρίσκος υβριδικού σχήματος (με δύο οριζόντιες και μία κάθετη λαβή και προχοή) 01.8070 Museum of Fine Arts, Βοστώνη. Περσέας και Μέδουσα: Α. Διπλή απεικόνιση γυμνού και γενειοφόρου Ποσειδώνα, ο οποίος φέρει τρίαινα με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Τρέχει δεξιά προς μια κατευθυνόμενη σε αυτόν Μέδουσα. Πίσω της η ακέφαλη Μέδουσα, από την οποία ξεπηδά μικρόσωμος Πήγασος. Διττή απεικόνιση Περσέα ο οποίος τρέχει προς την Αθηνά, η οποία φορά αττικό κράνος, ενώ το δόρυ και η ασπίδα της, η οποία φέρει την επιγραφή ΑΣΠΙΣ στέκουν πίσω της. Το αγγείο φέρει και την επιγραφή Α^ΘΑΝ. Του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου από τη γράφουσα.

ΚΗ I, 117 πίν. 37.1. Krauskopf 1986, 98-99 εικ. 5-6. Bedigan 2008, αρ. κατ. 547.

88. Θραύσματα καβιρικού σκύφου 10530 του ΕΑΜ. Α. Καθιστός πυγμαίος αυλητής δίπλα από τον οποίο χορεύουν δύο άλλοι. Β. Πυγμαίος τρέχει μπροστά από ιματιοφόρα μορφή, της οποίας σώζεται μόνο το κάτω μέρος του σώματος. Του εργαστήριου του Z. του Καβίρου.

ΚΗ I, 102 Κ33 πίν. 15.6, 44.12-13. ΚΗ IV 1981, 63 αρ. κατ. 312. Bedigan 2008, αρ. κατ. 113. Schlott 2021, αρ. κατ. 312a-b.

Θ. Καβιρικοί Χόες

1. Μελανόμορφος χους 1721 του ΕΑΜ με παράσταση γυμνής ανδρόγυνης μορφής, που τρέχει προς μια τράπεζα, πάνω στην οποία στέκεται μια οινοχόη. Στο κεφάλι φέρει ασκό. Από την Αθήνα (ανασκαφή κτήματος Σαπουντζάκη παρά την Οδ. Πειραιώς). Του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου από τη γράφουσα.

Mayer 1981, 306-307. ΚΗ I, 126 πίν. 61.6. Papaspyridi Karouzou 1946, 130. Van Hoorn 1951, 68, αρ. κατ. 68. Patera 2015, 64 εικ. 5.

2. Μελανόμορφος χους 4878 στο Staatliche Museen του Βερολίνου. Νέος παίζει λύρα. Γάτα πάνω σε πόδιο. Πιθανός τόπος προέλευσης Αθήνα. Του εργαστηρίου του Z. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος 5ου αι. π.Χ.

Kekulé von Stradonitz 1909. Pfuhl 1923, 717 πίν. 250 εικ. 619. ΚΗ Ι, 117. Papaspyridi-Karouzou 1946, 130 σημ. 48. Van Hoorn 1951, 52, 107 αρ. κατ. 341.

3. Μελανόμορφος χους της συλλογής του Πανεπιστημίου Göttingen. Αγοράκι με περιάμματα, γονατισμένο παίζει με ένα πουλί, που κάθεται άνω σε έπιπλο. Κισσός στο πάνω μέρος της παράστασης. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα.

Jacobsthal 1912, 16 αρ. 27 πίν. VII. 25. Papaspyridi Karouzou 1946, 130. Van Hoorn 1951, 52, 130 αρ. κατ. 543. Papaspyridi-Karouzou 1946, 130.

4. Μελανόμορφος χους 57 του Μουσείου Antikesammlung του Μονάχου (από τη συλλογή Schoen). Τρεις μορφές. Ένα γυμνό παιδί εικονίζεται με υψωμένα τα χέρια προς έναν γυρισμένο προς τα δεξιά γυμνό άνδρα. Ο άνδρας πίνει από οινοχόη, ενώ υψώνει μια κύλικα. Μπροστά του και πάνω από κλειστό αγγείο (μάλλον χους) χορεύει μια γυμνή κοντύτερη μορφή. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. 400-390 π.Χ από τη γράφουσα.

Vierneisel και Kaesar 1990, 446 εικ. 81.20 (Gossel-Raeck). Knauss και Wünsche 2004, 432 εικ. 48.2 (Schmölder-Veit). Schmidt 2005, 152-153 εικ. 75. BAPD 44522.

5. Μελανόμορφος χους 12147 του ΕΑΜ με παράσταση καλπάζοντος φτερωτού όνου. Του εργαστηρίου του Ζ. του Σατύρου από τη Bruns. Από την Ερέτρια.

ΚΗ Ι, 114-115 S9, πίν. 58.4. Van Hoorn 1951, αρ κατ.92 εικ. 523. Gialouris 1987, 58 αρ. 36. Bedigan 2008, αρ. κατ. 17.

Ι. Βοιωτικά αγγεία με τεχνική Σιξ

1. Τριποδικό εξάλειπτρο V.I. 3364 του Staatliche Museen του Βερολίνου. Στην εξωτερική επιφάνεια του Α' ποδιού: Γενειοφόρος κωμαστής με μαλλωτό χιτώνα, ο οποίος περιλαμβάνει και φαλλό σε στύση. Με το δεξί του χέρι κρατά τον φαλλό ή αυνανίζεται, με το αριστερό σπρώχνει ράβδο στον πρωκτό του. Πίσω από τη μορφή και κάθετα υπάρχει η επιγραφή ΣΑΜΩΝ. Στην εξωτερική επιφάνεια του Β'ποδιού. Σφίγγα. Στην εξωτερική πλευρά του Γ' ποδιού: Λωτός-ανθέμιο. 570-560/550 π.Χ. Από τη Θήβα.

Sparkes 1967, 120 πίν. XVd. CVA Berlin 4, Germany 33, (Kunisch 1971), 70-71 εικ. 35, πίν. 197.1–4. Dover 1989, 102-103 αρ. κατ. BB24. Hedreen 1992, 128, 129 πίν. 44. Isler-Kerényi 2007, 39. Wannagat 2015, 100–101 εικ. 85. Αβρονιδάκη και Σαμπετάι 2016, 21 εικ. 15. Sabetai and Avronidaki 2018, 313-314 εικ.1a-c, 320, 322, 332, 338, 362, αρ. κατ. Α1.

2. Κάνθαρος Α2321, στο Musée du Cinquantenaire των Βρυξελλών. Α. Δύο γυμνοί νέοι αγένειοι με μακριά μαλλιά καταλαμβάνουν το κέντρο της παράστασης. Τα κεφάλια τους είναι υπερμεγέθη. Ο ένας κρατά στεφάνια στα δύο του χέρια. Εκατέρωθεν δύο ιππείς και δύο σκυλιά, ένα σε κάθε πλευρά. Κρεμασμένο στεφάνι και οριζόντια γραμμίδια. Β. Τέσσερεις μορφές νέων που κρατούν στεφάνια. Οι τρεις είναι γυμνές, ενώ η πρώτη από δεξιά ίσως φορά μακρύ περίζωμα. 510-500/490 π.Χ. Άγνωστης προέλευσης.

CVA Brussels 3, Belgium 3, (Mayence και Verhoogen 1949), III G, πίν. 5 114.1a, b. Sabetai και Avronidaki 2018, αρ. κατ. Β2. BAPD 1011442.

3. Κάνθαρος 17432 του ΕΑΜ. Δύο γκροτέσκες αντωπές μορφές προτείνουν τα χέρια τους προς ένα πτηνό, το οποίο πετά ανάμεσα και πάνω από αυτούς. Ο ένας φέρει λοφίο κόκορα και έχει πτηνόμορφα πόδια, ενώ η άλλη μορφή είναι γενειοφόρα και στα οπίσθιά της κάθεται ένα πουλί. Άγνωστης Προέλευσης. 500-480 π.Χ.

Sabetai και Avronidaki 2018, 346-349 εικ. 21 αρ. κατ. Β5.

4. Κάνθαρος 1907.5-18.3 του Βρετανικού Μουσείου. Α. Γελοιογραφική απεικόνιση κεφαλιού Αθηνάς με κράνος και ενός κόκορα πάνω σε πόδιο. Τα μαλλιά της Αθηνάς έχουν αποδοθεί ως φίδια. Φίδια ξεπετάγονται και από τον λαιμό της Β. Δύο όρνιθες πάνω σε ένα πόδιο η καθεμία. Μεταξύ τους και σε ψηλότερο πόδιο κόκορας. Άγνωστης προέλευσης. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος του 5ου αι. π.Χ από τη γράφουσα.

Ure 1951**,** 194–195, πίν. XLIIa, b. Αβρονιδάκη και Σαμπετάι 2016, 33–34. Sabetai και Avronidaki 2018, 349-351 εικ. 22a-b, αρ. κατ. Β24.

5. Κάνθαρος 38.4.9 Reading University, Ure Museum of Greek Archaeology. Α. Γελοιογραφικά αποδοσμένος, ανακεκλιμένος και γενειοφόρος κωμαστής. Στο δεξί του προτεταμένο χέρι κάθεται πουλί, προς το οποίο έχει στραμμένο το κεφάλι, και με αριστερό κρατά βακτηρία. Β. Νέος με πέτασο, χιτωνίσκο και εμβάδες στηρίζει το βάρος του σε βακτηρία. Από το έδαφος προβάλλει από πίσω του ένα φυτό (ένας βλαστός που απολήγει σε άνθος) ή κηρύκειο και επομένως εικονίζεται ο Ερμής. Από το στόμα του ανακεκλιμένου κωμαστή, διασχίζοντας το κάτω μέρος της λαβής και καταλήγοντας μπροστά από τον νέο με τον πέτασο υπάρχει η επιγραφή ΚΟΕΝΗΣΚΟΕΗΣ (γραμμένη αριστερόστροφα). Από περιοχή κοντά στο Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος του 5ου αι. π.Χ από τη γράφουσα.

Ure 1951, 194–197, πίν. XLIIc, d. CVA Reading 1, Great Britain 12, (Ure και Ure 1954), πίν. 33.3 560.7a–d. Binsfeld 1956, 15. Wachter 2001, 19–20, αρ. BOI 12. Αβρονιδάκη και Σαμπετάι 2016, 24 εικ. 19, 20. Sabetai και Avronidaki 2018, 351-353 εικ. 23a-b, αρ. κατ. Β25.

6. Κάνθαρος Α 1683 του Musée du Cinquantenaire, Βρυξέλλες. Α. Ανδρική μορφή εν κινήσει, που φορά χιτωνίσκο, πέτασο και ασκό δεμένο γύρω από τη μέση του, φέρει στους ώμους άσιλλα με καλάθια. Το μεγαλύτερο περιέχει αγγεία πόσεως, δύο κανθάρους και άλλα ανοιχτά αγγεία (ίσως κύλικες και φιάλες ή πινάκια). Το άλλο, είναι, επίσης, φορτωμένο, μόνο που το φορτίο αποδίδεται με στιγμές. Β. Ίδια σκηνή, μόνο που η ανδρική μορφή εικονίζεται στατική και τα καλάθια είναι άδεια. Πιθανόν από τους Ωρεούς Ευβοίας. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος του 5ου αι. π.Χ από τη γράφουσα.

Graindor 1905, 325-328 πίν. 5. CVA, Brussels 3, Belgium 3, (Mayence και Verhoogen 1949), III G, πίν. 5 114. 2a, b. Ure 1951, 194–195. Χατζηδημητρίου 2005, αρ. κατ. Ε6, πίν. 42. Sabetai και Avronidaki 2018, 353-356 εικ. 24a-c, αρ. κατ. Β26.

7. Κάνθαρος 4081 του Αρχαιολογικού Μουσείου του Ναυπλίου (συλλογή Γλυμενόπουλου). Ενιαία παράσταση περιτρέχει το χείλος του αγγείου. Διονυσιακή θυσιαστήρια πομπή κατευθυνόμενη προς τα δεξιά: Α. Γενειοφόρος δαδούχος με σώμα αποδομένο κατενώπιον αλλά κεφάλι στραμμένο προς τα αριστερά (δηλαδή προς τα πίσω). Ακολουθεί σάτυρος, που παίζει αυλό, ο οποίος στέκεται πίσω από άλλον έναν γενειοφόρο, που κρατά στο υψωμένο του χέρι μάχαιρα, ενώ με άλλο οδηγεί το κριάρι που κινείται μπροστά του προς τον βωμό. Πίσω από τον βωμό περιμένει ένας γενειοφόρος άνδρας, που φορά ποδήρη χιτώνα και ιμάτιο. Στο ένα του χέρι κρατά κάποιο αντικείμενο (που δεν σώζεται) ίσως κάνθαρο και με το άλλο καθοδηγεί το ζώο. Πίσω του χορεύουν δύο γυναίκες. Η μία κρατά ένα επίσης δυσδιάκριτο αντικείμενο, ίσως λύρα, και η άλλη παίζει κρόταλα. Όλοι φορούν ταινίες και στεφάνι από κισσό. Β. Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει ένα άρμα, το οποίο σέρνουν δύο πάνθηρες και οδηγεί ένας σάτυρος σε χορευτική στάση, ενώ κρατά θύρσο, τα ηνία του άρματος και φορά μιαν ανεμίζουσα παρδάλη. Πίσω του εικονίζονται δύο γυναικείες μορφές, που φέρουν στο κεφάλι κανούν, δύο κανηφόροι. Μαζί με εκείνες υπήρχε άλλη μια μορφή, που σήμερα δεν σώζεται. Μπροστά από το άρμα παίζει διπλό αυλό ένας γενειοφόρος σάτυρος, ενώ ακόμα ένας (πιθανόν δαδούχος) με γυρισμένο προς τα πίσω κεφάλι, ολοκληρώνει την παράσταση. Όλοι οι σάτυροι της Β όψης φορούν μίτρες. Άγνωστης προέλευσης. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος 5^{ου}-αρχές 4^{ου} αι. π.Χ από τη γράφουσα.

Sabetai και Avronidaki 2018, 319, 320, 324, 339-345 εικ. 7a-b και εικ. 20a-b, αρ. κατ. Β16.

8. Θραύσμα καβιρικού σκύφου Κ2437 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Α. Δύο γυμνοί γελοιογραφικοί κωμαστές. Ο ένας κρατά στο ένα χέρι κλαδί ή βακτηρία. Πάνω από το δεξί του εικονίζεται στεφάνι. Η δεύτερη μορφή σώζεται κατά το ήμισυ. Κρατά στο δεξί χέρι στεφάνι. Β. Καλυκωτός κρατήρας. Από το Καβίριο. Του εργαστηρίου του Ζ. των Μυστών. 400 π.Χ.

ΚΗ IV, 37 αρ. κατ. 2 εικ. 1.3. Bedigan 2008, αρ. κατ. 707. Sabetai και Avronidaki 2018, 320, 327, 332, 338, 339, 374 αρ. κατ. Β33 εικ. 10. Schlott 2021, αρ. κατ. 2.

9. Καβιρικός σκύφος 144 του Αρχαιολογικού Μουσείου του Ναυπλίου (συλλογή Γλυμενοπούλου) Α. Οδυσσέας και Κίρκη εκατέρωθεν τράπεζας. Β. Τρεις μεταμορφωμένοι σύντροφοι του Οδυσσέα σε γουρούνια και ένας κάνθαρος. Του εργαστηρίου του Ζ. του Καβίρου από τη γράφουσα. Τέλος 5^{ου}-αρχές 4^{ου} αι. π.Χ από τη γράφουσα.

Wolters 1930. ΚΗ I, 124. Lullies 1940, 5. Binsfeld 1956, 15. Webster και Green 1978, 19 BV 3 (455). ΚΗ IV, 13, 67 αρ. κατ. 405. Bedigan 2008, αρ. κατ. 243. Thompson 2008, 266 εικ. 8.9.16. Walsh 2009, 195-197 εικ. 75a-b αρ. κατ. 89. Sabetai και Avronidaki 2018, 356-359 εικ. 25a-b αρ. κατ. Β32. Schlott 2021. αρ. κατ. 405.

ΙΑ. Κορινθιακά αγγεία που βρέθηκαν στη Βοιωτία

1. Μελανόμορφος αρύβαλλος 22771 του Αρχαιολογικού Μουσείου της Θήβας. Τέσσερεις ανδρικές και μία γυναικεία μορφή. Κώμος ή εορτή. 610-580 π.Χ. Από τον τάφο 1 του νεκροταφείου της περιοχής Αγίας Ελεούσα Πυρίου της Θήβας.

Ανδρειωμένου 1995, 160-164 πίν.16α και εικ. 15.

2. Μελανόμορφη λεκανίδα CA2585 του Λούβρου, Παρίσι. Παράσταση στο πώμα: Τέσσερεις, γυμνοί άνδρες κρατούν οι τρεις ράβδους, ο ένας μία σφαίρα. Ο ένας είναι γενειοφόρος. Μεταξύ αυτών παρεμβάλλονται τέσσερεις διπλοί λωτοί. Δίπλα στον καθένα εικονίζεται ένα κισσόφυλλο. Η λεκανίδα διακοσμείται με φυτική και γραμμική διακόσμηση. Β' τέταρτο 5ου αι. π.Χ. Από το Καβίριο.

CVA Louvre 17, (Waiblinger 1974), 37-38 πίν. 35.2, 4. Bedigan 2008, αρ. κατ. 554.

3. Sam Wide κύλικα Βρετανικό μουσείο 1873,0915.9. Γυναίκα με ποδήρη χιτώνα και ιμάτιο παίζει κότταβο μπροστά από λουτήριο. Το περιεχόμενο της κύλικας φαίνεται να κατευθύνεται προς την πάπια, η οποία κάθεται στο λουτήριο με σηκωμένο τον λαιμό και το κεφάλι προς την κύλικα. 425-400 π.Χ. Βρέθηκε στην Τανάγρα.

Higgins 1986, 52 εικ. 51. Attia και Delahaye 2021, 36 εικ. 1.

4. Ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας 1391 του ΕΑΜ. Α. Δύο χήνες, η μία εικονιζόμενη στα αριστερά του αγγείου και η άλλη στα δεξιά, επιτίθενται σε δύο ηθοποιούς με μάσκες και κοστούμια. Έχοντας την πλάτη γυρισμένη στον όλμο, ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της παράστασης, προσπαθούν να διώξουν τις χήνες, ενώ κρατούν τον ύπερο με το ένα τους χέρι. Β. Ιματιοφόροι νέοι. Από τη Βοιωτία. 380-370 π.Χ.

Körte 1894, 346-350. Ghiron-Bistagne 1976, 245 εικ. 94. Herbert 1977, 34 πίν. 29. Αβρονιδάκη 2007, 30. Green 2014, 344-345 εικ. 13.13.

ΙΒ. Sam Wide Αγγεία Άγνωστης Προέλευσης

1. Οξφόρδη ιδιωτική συλλογή. Πάνω σε ιωνικό κίονα αρσενική σφίγγα, η οποία αυνανίζεται και εκσπερματώνει, ενώ ταυτόχρονα αφοδεύει. Κάτω από τον κίονα και σε μικρότερο μέγεθος ο καθισμένος Οιδίποδας, ο οποίος προστατεύει το κεφάλι του με τη χλαμύδα του για να μη λερωθεί από το σπέρμα της σφίγγας. Γ' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Boardman 1970, 194-195 πίν. 11, εικ. 1-2. Moret 1984, 144-145 αρ. κατ. 195 πίν. 96.1. Thompson 2008, 149-150 εικ. 4.22. Walsh 2009, 210-211 εικ. 84 αρ. κατ. 108.

2. Πυξίδα Ure Museum 47.6.2A-B, Πανεπιστήμιο Reading. Καθισμένος σε βράχο κερασφόρος Πάνας με σύριγγα στο αριστερό σηκωμένο χέρι και με το δεξί συγκρατεί το λαγοβόλο. Φορά δορά ζώου. Δεξιά του και κατά τομήν ζώο (ίσως σκύλος) κοιτάζει

προς τα αριστερά. Αριστερά εικονίζεται καλάθι με δύο κλαδιά και διάφορους καρπούς. Γ' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Ure 1949, 19-20 εικ. 3. CVA Reading 1, Great Britain 12, (Ure και Ure 1954), 27 πίν. 16.4a-c. Boardman 1970, 195 πίν. 11.3. Thompson 2008, εικ. 4.20. Walsh 2009, 147-148 εικ.47.

ΙΓ. Βοιωτικά Πήλινα Ειδώλια

1. ΕΑΜ 1207. Δύσμορφος άνδρας που στο αριστερό του χέρι κρατά τη λύρα, στο δεξί το πλήκτρο. Φορά δορά, η οποία καλύπτει την πλάτη του και είναι δεμένη στον λαιμό. Φορά ακόμα πόλο στο κεφάλι. Από τη Λοκρίδα.

Winter I 1903, 185 εικ.7. Winter II 1903, 432, εικ. 5.

2. ΕΑΜ 1413. Δύσμορφος άνδρας. Στο αριστερό του χέρι κρατά τη λύρα, στο δεξί το πλήκτρο. Φορά μόνο πόλο στο κεφάλι. Το ιμάτιο πέφτει μπροστά από το αριστερό χέρι. Από τη Βοιωτία.

Winter I 1903, 185 εικ.8. Winter II 1903, 432, εικ. 6. Himmelmann 1994, 92 εικ. 39a-b.

3. ΕΑΜ 10333. Δύσμορφος άνδρας. Στο αριστερό του χέρι κρατά τη λύρα, στο δεξί το πλήκτρο. Φορά δορά, που καλύπτει την πλάτη και είναι δεμένη στον λαιμό. Από το Καβίριο.

Winter I 1903, 185 εικ.6. Winter II 1903, 432, εικ. 7. ΚΗ V, 114-115, 117, 121, 123, 177 αρ. κατ. 312 πίν. 24. Himmelmann 1994, 90 εικ. 33. Daumas 1998, 25 πίν. 5.1. Drühl 2008, 252-254 εικ. 85. Thompson 2008, 35 εικ. 2.17. Schmidt 2022, 366 εικ. 17.2.

4. ΕΑΜ 10334. Δύσμορφη ανδρική μορφή με λύρα και πλήκτρο. Από το Καβίριο.

ΚΗ V, 115, 117, 177 αρ. κατ. 313 πίν. 24. Himmelmann 1994, 90-91, 93 εικ. 34a-b. Schmidt 2022, 366 εικ. 17.3.

5. ΕΑΜ 10335. Αποσπασματικά σωζόμενο ειδώλιο δύσμορφου φαλακρού άνδρα, που κρατά στο αριστερό χέρι λύρα. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ Από το Καβίριο.

Winter II 1903, 432, εικ. 3. ΚΗ V, 115, 177 αρ. κατ. 314. Stevenson 1975, αρ. κατ. 290, Himmelmann 1994, 96 εικ. 38.

6. Fine Arts Museum Βοστώνης 01.7761. Δύσμορφος φαλακρός άνδρας που στο αριστερό του χέρι κρατά τη λύρα, στο δεξί το πλήκτρο. Φορά δορά, που καλύπτει την πλάτη και είναι δεμένη στον λαιμό. Πιθανόν από τη Θήβα. Τέλος 5^{ου}-αρχές 4^{ου} αι. π.Χ. Παράλληλο: D 237 Μόναχο. Hamdorf I 2014, 234 D 237 (δ΄ τέταρτο 5^{ου} αι. π.Χ).

Himmelmann 1994, 91-92 εικ. 37. ΚΗ V, 115 σημ. 571.

7. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg H 647 (από τη συλλογή Μαργαρίτη). Δύσμορφος σχεδόν φαλακρός άνδρας, που στο αριστερό χέρι κρατά

κιθάρα και στο δεξί πλήκτρο. Φορά δορά, που καλύπτει την πλάτη και είναι δεμένη στον λαιμό. Τέλος 5ου αι. π.Χ (;).

Schmidt 1994, 65 αρ. κατ. 77 πίν. 16d.e.

8. 34270 Αρχαιολογικό Μουσείο Θήβας. Δύσμορφος άνδρας με λύρα, δορά στην πλάτη και δεμένη μπροστά από τον λαιμό. Στο κεφάλι φορά στεφάνη-πόλο. Από το ΒΑ νεκροταφείο Θηβών. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ. ύψος 19,5 εκ.

Αραβαντινός, 2010, 301.

9. Αρχαιολογικό Μουσείο Θήβας. Νάνος από το Λειβήθριο άντρο. Τέλος 6ου αι. π.Χ.

Βασιλοπούλου 2000, 416 αρ. κατ. 22 εικ. 22α-β.

10. Μουσείο Λούβρου CA 946. Νάνος, ο οποίος φέρει παιδί στον αριστερό του ώμο. Από την Τανάγρα. Β' μισό 6ου αι. π.Χ.

Mollard-Besques I 1954, 20 αρ. κατ. Β113 πίν. XV.

11. ΕΑΜ 10336/2. Ιματιοφόρος νάνος με «φρυγικό» σκούφο. Από το Καβίριο. Τέλος 5ου με μέσα 4ου αι. π.Χ.

Winter II 1903, 462 εικ.6. ΚΗ V, 116, 118, 121, 122, 177 αρ. κατ. 320 πίν. 25. Himmelmann 1994,96-98 εικ. 41.

12. ΕΑΜ 465. Ιματιοφόρος νάνος με δύσμορφο πρόσωπο και «φρυγικό» σκούφο. Από τη Δόμβραινα Βοιωτίας. Τέλος 5ου με μέσα 4ου αι. π.Χ.

Winter II 1903, 436 εικ.3. Stevenson 1975, αρ. κατ. 450.

13. ΕΑΜ 10336. Ιματιοφόρος δύσμορφος αγένειος άνδρας. Από το Καβίριο. Τέλος 5ου με μέσα 4ου αι. π.Χ.

Winter II 1903, 436 εικ. 4. ΚΗ V, 116-117, 121, 177 αρ. 318 πίν. 25. Stevenson 1975, αρ. κατ. 265. Himmelmann 1994, 99-100 εικ. 43.

14. Βρετανικό Μουσείο 1996,0326.2. Δύσμορφος αγένειος ιματιοφόρος. Άγνωστης προέλευσης. 420-400 π.Χ.

15. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης ΜΘ 8192 και 8193. Δύο ειδώλια ιματιοφόρων δύσμορφων ανδρών με «φρυγικό» σκούφο. Από τάφο της Σίνδου. Μέσα 5ου αι. π.Χ.

Himmelmann 1994, 99-100 εικ. 44. Daumas 1998, 190 πίν. 17.2. Δεσποίνη Ι 2016, 132 Tafos 8. Δεσποίνη ΙΙ 2016, 352-353 εικ. 594α-β και 595 α-β. Αδάμ-Βελένη κ.ά 2017 74-75 εικ.4.

16. Εθνικό Μουσείο Δανίας 1392. Φαλακρός δύσμορφος ιματιοφόρος δίπλα σε ιθυφαλλικό Πάνα ή άνδρα με μάσκα αίγας. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ.

Brommer 1937, 17 εικ. 12. Breitenstein 1941, 36 αρ. κατ. 322 πίν. 38. ΚΗ V, 117. Stevenson 1975, αρ. κατ. 208.

17. Museum of Fine Arts, Βοστώνης 01.7759. Δύσμορφος γυμνός και φαλακρός άνδρας κρατά κάνθαρο στο αριστερό του χέρι. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ. Από το Καβίριο.

Himmelmann 1994, 95 εικ. 40.

18. ΕΑΜ 10339. Ειδώλιο δύσμορφου μασκοφόρου. Από το Καβίριο. Μέσα 5ο αι. π.Χ (;).

ΚΗ V, 144, 186-187 αρ. κατ. 418 πίν. 30. Mackowiak 2010, 61 σημ. 19, 65 σημ. 33 εικ. 8. Spathi 2018, 145 εικ. 2.

19. Staatliche Museen Βερολίνου 6893. Σύμπλεγμα δύο ειδωλίων. Δύσμορφος γενειοφόρος άνδρας με ιμάτιο που καλύπτει την πλάτη του και τουρμπάνι (;) στο κεφάλι έχει υψωμένο το δεξί του χέρι. Με το αριστερό αγκαλιάζει ένα γυμνό αγόρι, που ακουμπά το δεξί του χέρι στην κοιλιά του άνδρα. 4ος αι. π.Χ.

Winter III2 1903, 434 εικ. 4.

20. Πήλινο ειδώλιο ενός νέου μεθυσμένου που στηρίζεται σε μικρό κορίτσι από τις Αλές της Βοιωτίας. 335-280 π.Χ.

Goldman και Jones 1942, 410 αρ. κατ. I. 7 πίν. XXIII.

21. Staatliche Museen Βερολίνου 8403 και 8404. Δύσμορφη γυμνή γυναικεία μορφή με πόλο στο κεφάλι και ένδυμα, το οποίο κολλά πάνω στο κάτω μέρος του σώματος. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ (;).

Winter II 1903, 456 εικ. 1. Pfisterer-Haas 1989, 90, 150 αρ. κατ. VI 33, 34.

22. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου C 134. Ανακεκλιμένος σάτυρος. Κρατάει στο αριστερό χέρι κέρας πόσεως. Γ' τέταρτο 6ου αι. π.Χ. Βοιωτικός τύπος. Ίσως από τη Μήλο.

Hamdorf I 2014, 74 αρ. κατ. C134.

23. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου C137. Σάτυρος με μακρύ φαλλό σε ρόλο κυνηγού εν γούνασι. Κρατά μία πέτρα σε καθένα από τα δύο υψωμένα του χέρια. Μπροστά του σκύλος. Δ' τέταρτο 6ου αι. π.Χ.

Brommer 1943, 125-128 εικ. 1. Hamdorf I 2014, 74-75 αρ. κατ. C137.

24. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 229. Σάτυρος ανακεκλιμένος στη ράχη ενός όνου ανάποδα. Ίσως από την Αθήνα. Β' μισό 5ου αι. π.Χ.

Hamdorf I 2014, 232 αρ. κατ. D 229.

25. Museum of Fine Arts, Βοστώνης 08.290. Ιθυφαλλικός σάτυρος καβάλα σε ημίονο. Αρχές 5ου αι. π.Χ.

Hoffmann 1964, 69-70 πίν. 21.2.

26. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 231. Πολύφημος σε βαθύ κάθισμα με κάνθαρο στο αριστερό του χέρι. Β' τέταρτο 4ου αι. π.Χ. Ίδιος τύπος και στο Museum of Fine Arts της Βοστώνης 01.7756 και στο Staatliche Museen του Βερολίνου 8394 (Winter III1 1903, 218 εικ. 3).

ΚΗ V, 122-123, 123-124 (για εκείνο του Βερολίνου). Himmelmann 1994, 103. Hamdorf I 2014, 232 αρ. κατ. D 231. Aguirre και Buxton 2020, 123 αρ. κατ. 12 εικ. 4.11.

27. Museum of Fine Arts Βοστώνης 01.7760. Ανακεκλιμένος δύσμορφος Κύκλωπας με αγγείο πόσεως στο αριστερό χέρι. Τέλος 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ. Από τη Θήβα, ίσως από το Καβίριο.

Olynthus VII, 84-85 αρ. κατ. 327. ΚΗ V, 122-123. Himmelmann 1994, 103 εικ. 47. Aguirre και Buxton 2020, 123 αρ. κατ. 30 εικ. 4.10.

28. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 240. Καθισμένη σε κλισμό γυναίκα με σταυρωμένα πόδια. Στο αριστερό χέρι κρατά λύρα, με το δεξί στηρίζει το γερμένο προς την ίδια κατεύθυνση κεφάλι της. Ίσως από τη Θήβα. Πρώην συλλογή Μαργαρίτη. Τέλος 5ου-α' τέταρτο 4ου αι. π.Χ.

Pfisterer-Haas 1989, 89-90, αρ. κατ. IV 29 εικ. 155. Hamdorf I 2014, 235 D 240.

29. ΕΑΜ 5846. Καθιστή δύσμορφη γυναίκα με «φρυγικό» σκούφο κρατά λύρα και στα δύο χέρια (;). β' τέταρτο 4ου αι. π.Χ.

Winter II 1903, 465 αρ. 3b. Pfisterer-Haas 1989, 89 αρ. κατ. VI 26 εικ. 154.

30. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 251. Γυναίκα σε βαθύ κάθισμα κρατά με τα δύο της χέρια έναν υπερμεγέθη σκύφο. Β' τέταρτο ή μέσα 5ου αι. π.Χ.

Hamdorf I 2014, 239 αρ. κατ. D 251.

31. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 252. Δύσμορφη καθισμένη γυναίκα, φορά μακρύ χιτώνα και με το δεξί χέρι της ακουμπά το πρόσωπό της, με το αριστερό κρατά μάσκα κεφαλής αίγας. Μέσα ή γ' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Hamdorf I 2014, 239-240 αρ. κατ. D 252.

32. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 254. Όνος σε χορεύουσα στάση. Ίσως από την Αχαΐα. δ' τέταρτο 5ου αι. π.Χ.

Mitchell 2009, 62. Lissarrague 2013, 113 εικ. 88. Hamdorf I 2014, 240 αρ. κατ. D 254. Hermary 2018, 37 πίν. 8.2.

33. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου C 149. Ιθυφαλλική μορφή με κεφάλι και πόδια ταύρου. Στο αριστερό χέρι κρατά κέρας πόσεως. Η πλάτη και το αριστερό πάνω χέρι του καλύπτεται με ιμάτιο. β΄ τέταρτο ή μέσα 5ου αι. π.Χ.

Hamdorf I 2014, 78 αρ. κατ. C 149.

34. ΕΑΜ 10363. Όρθιος αιγόμορφος ιθυφαλλικός άνδρας (Πάνας) με κέρας πόσεως στο αριστερό χέρι και στο αριστερό σύριγγα (;). Από το Καβίριο. β΄ τέταρτο ή μέσα 5ου αι. π.Χ.

ΚΗ V, 9-10 αρ. κατ. 1 πίν. 1.1.

35. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 226. Μαχόμενος Πάνας με ανθρώπινα πόδια ή άνδρας με κεφάλι-μάσκα αίγας. Α' μισό 5ου αι. π.Χ.

Hamdorf I 2014, 231 αρ. κατ. D 226.

36. Römisch-Germanisches Museum Κολωνίας N 3284. Γενειοφόρος σάτυρος με αττικό κράνος και ασπίδα στο δεξί του χέρι καβάλα σε σκύλο. 500-475 π.Χ.

Brommer 1943, 132 εικ. 8. Berger 1995, 96-97 αρ. κατ. 132 εικ. 181 a-d.

37. Μουσείο Τέχνης Cleveland 1992.352.3 και 1992.352.1. Ιθυφαλλικοί, γενειοφόροι και φαλακροί χορεύοντες σάτυροι. 500-475 π.Χ.

Hoffmann 1964, 67-68, πίν. 18.1-3.

38. ΕΑΜ 10364. Καθιστή ιματιοφόρος μαϊμού. Από το Καβίριο. Α' μισό 4ου αι. π.Χ.

ΚΗ V, 119, 178 αρ. κατ. 327.

39. Μουσείο Καλών Τεχνών Βουδαπέστης T.314. Θηλυκός νάνος, που σηκώνει τον χιτώνα πάνω από τον ομφαλό της μεγάλης της κοιλιάς προκειμένου να επιδείξει το αιδοίο της. Στο κεφάλι φορά «φρυγικό» σκούφο. Τέλος 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ. Πιθανόν από την Τανάγρα.

Oroszlán 1930, 83 αρ. κατ. E 93.

40. Bandisches Landesmuseum B 1870 Καρλσρούη. Παπποσιληνός φέρει στους ώμους του Έρωτα. β' μισό 4ου αι. π.Χ.

Winter III2 1903, 400 εικ. 6. Schürmann 1989, 45 αρ. κατ. 98 πίν. 21.

41. Εθνικό Μουσείο Δανίας 759, Ήφαιστος καβάλα σε ιθυφαλλικό όνο. Φορά πίλο και χιτωνίσκο και στους ώμους του ιμάτιο. Α' μισό 4ου αι. π.Χ; Από την Τανάγρα.

Winter III2 1903, 390 εικ. 1. Breitenstein 1941, 37 αρ. 325 πίν. 39. Bruneau 1963, 509-516 εικ. 1-2.

42. Museum of Fine Arts Βοστώνης 01.8011. Ιθυφαλλικός σάτυρος καθισμένος ανάποδα στη ράχη ενός αλόγου (με το κεφάλι του να ακουμπά στο κεφάλι του ζώου) παίζει αυλό. Αρχές 5ου αι. π.Χ. Από το Καβίριο.

Hoffmann 1964, 70 πίν. 21.1-2.

43. Bandischen Landesmuseum B 3079, Καρλσρούη. Γυμνή, χαμογελαστή γυναίκα με νέγρικα χαρακτηριστικά προσώπου στηρίζεται δεξιά σε κάποια. Πάνω από τους ώμους της πέφτει ιμάτιο, το οποίο καλύπτει το αριστερό της χέρι. Μέσα ή γ' τέταρτο 4ου αι. π.Χ.

Schürmann 1989, 41 αρ. κατ. 87 πίν. 18.

44. Μουσείο Λούβρου CA 85. Γελοιογραφική απόδοση γυναίκας με νέγρικα χαρακτηριστικά και μέγεθος νάνου. Φέρει στον αριστερό της ώμο ένα παιδί. Φορά πέπλο με απόπτυγμα και ιμάτιο πάνω από τους ώμους της, το οποίο κρατά με το δεξί της χέρι. Το κεφάλι του παιδιού είναι επίσης υπερμέγεθες. Από τη Λαμία. Τέλος 4ου αι. π.Χ.

Winter II 1903, 465 εικ.11. Pfisterer-Haas 1989, 39-40 αρ. κατ. II 35, εικ. 50. Mollard-Besques I 1954, 36 αρ. κατ. D 200, πίν. 44b.

Παρόμοιο ειδώλιο στο Βρετανικό με αρ, ευρ, 2000,0523.2.

45. Μουσείο Καλών Τεχνών Βοστώνης 49.49. Μαϊμού καβάλα σε όνο. Έχει υψωμένο το δεξί χέρι και το αριστερό χαμηλά, για να κρατάει τα ηνία πιθανότατα. 6ος π.Χ.

Chase 1951, 724-725 πίν. 87a.

46. Μουσείο Λούβρου CA 253. Χορεύων σάτυρος με το αριστερό χέρι στη μέση και το δεξί τεντωμένο οριζόντια. Τα πόδια δεν σώζονται σε όλο τους το μήκος. Αρχές 5ου αι. π.Χ. Από τάφο της Ελάτειας.

Winter III1 1903, 219 εικ.2.

47. Αρχαιολογικό Μουσείο Θήβας. Δύσμορφο καθιστό γυναικείο ειδώλιο ΒΑ νεκροταφείο Θηβών. Τέλος του 5ου-αρχές 4ου αι. π.Χ (;).

Αραβαντινός, Β. 2010. *Το Μουσείο των Θηβών*, Αθήνα, 301.

48. ΕΑΜ 10401/72 . Δύσμορφο κεφάλι με πίλο. Από το Καβίριο.

Winter II 1903, 432 εικ. 2. KH V, 116, 122, 177 αρ. κατ. 316 πίν. 25. Stevenson 1975, αρ. κατ. 289.

49. ΕΑΜ 10376. Ανακεκλιμένος δύσμορφος γυμνός και γενειοφόρος άνδρας. Θα φορούσε κάποιο προσάρτημα στο κεφάλι (στεφάνι;). Από το Καβίριο. Αρχές 4ου αι. π.Χ. Παράλληλο υπάρχει στο μουσείο Καλών τεχνών της Βουδαπέστης με αρ. ευρ. T.331.

Winter I, 193.4. ΚΗ V, 118, 178 αρ. κατ. 322 πίν. 25.

50. ΕΑΜ 10400a. Κορμός σώματος ηθοποιού. Από το Καβίριο. Αρχές 4ου αι. π.Χ (;).

ΚΗ V, 119-120, 121-122, 123, 124, 125, 126, 178 αρ. κατ. 329 πίν. 26.

51. ΕΑΜ 5621. Δύσμορφος άνδρας στον ώμο του οποίου θα καθόταν παιδί. Πιθανόν από τη Θήβα.

Παπασπυρίδη-Καρούζου 1933-35, 39 εικ. 21.

52. Staatliche museen Βερολίνου 8433. Ανακεκλιμένος χορεύων σάτυρος με φιάλη στο αριστερό του χέρι. Μπροστά από τα γεννητικά του όργανα φαγητά που σχηματίζουν φαλλό. 500-475 π.Χ.

Winter III 1903. 193 αρ. κατ. 7.

53. Αρχαιολογικό Μουσείο της Θήβας 42842. Δεφόμενος Σάτυρος. 490-480 π.Χ Από τον τάφο 31.369 της Ριτσώνας.

Σταμπολίδης και Τασούλας 2009, 255-256 αρ. κατ. 228 (Κ. Καλλιγά). Αραβαντινός 2010, 215.

54. Πήλινο ειδώλιο από τις Αλές Βοιωτίας. Καθιστή στο έδαφος δύσμορφη γριά που κρατά στο αριστερό της χέρι σκύφο και στο κεφάλι φόρα «φρυγικό» σκούφο. Τέλος 5ου με αρχές 4ου αι. π.Χ (;).

Goldman και Jones 1942, 413 αρ. κατ. V-k-1. πίν. XX.

55. Πήλινο ειδώλιο από τις Αλές Βοιωτίας. Ανακεκλιμένος στο έδαφος Πάνας. 390-350 π.Χ.

Goldman και Jones 1942, 404 αρ κατ. V-d-2 πίν. XX.

56. Αρχαιολογικό Μουσείο Χαλκίδας 2746. Ανθρωποειδές (πιθανόν πίθηκος) καθισμένο στην αριστερή πλευρά της ράχης ενός ιπποειδούς παίζει λύρα. Αρχές 5ου αι. π.Χ.

Ανδρειωμένου 1974, 240-241 αρ. κατ. 22 πίν. 77α.

57. Δύο πήλινα ειδώλια νέου πάνω σε άρμα που σέρνουν αίγα και κριάρι. Φορούν χλαμύδα. Ο ένας φορά στεφάνι στο κεφάλι και ο άλλος πόλο. αρ. ευρ. 35505 και 35542 Αρχαιολογικό Μουσείο Θήβας. Μέσα 4ου αι. π.Χ (;). Από τον τάφο Β240 του βορειοανατολικού νεκροταφείου της Θήβας.

Βλαχόπουλος 2008, 245 εικ. 400. Αραβαντινός 2010, 326-327.

58. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 66. Γυμνή γυναίκα με προεξέχουσα κοιλιά, πάνω στην οποία είναι ακουμπισμένο το δεξί της χέρι. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της

είναι νέγρικα, ενώ πάνω σε κεφάλι φορά «φρυγικό» σκούφο. Δ' τέταρτο 5ου αι. π.Χ. Για ίδιους τύπους από τη Θήβα βλ. Winter 1903 III1, 220 εικ. 9.

Hamdorf I 2014, 175 αρ. κατ. D 66.

59. Staatliche museen Βερολίνου 8301. Ανακεκλιμένος Πάνας δίπλα σε ανακεκλιμένη γυναίκα. Πιθανόν από την Τανάγρα. α' μισό 4ου αι. π.Χ.

Winter III1 1903, 220 αρ. κατ. 10.

60. Staatliche Antikensammlungen Μονάχου D 236. Δύσμορφος ιματιοφόρος νάνος. Γ΄ τέταρτο του 4ου αι. π.Χ από τον Hamdorf.

Hamdorf I 2014, 234 αρ. κατ. D 236.

61. ΕΑΜ 10377. Δύσμορφος ανακεκλιμένος. Από το Καβίριο. Αρχές 4ου αι. π.Χ (;).

ΚΗ V, 177-178 αρ. κατ. 321.

ΙΔ. Κορινθιακά Πήλινα Ειδώλια που βρέθηκαν στη Βοιωτία

1. Βρετανικό Μουσείο 1903,0518.3. Μαϊμού καθισμένη με ιγδίο και δοίδυκα ανάμεσα στα ανοιχτά της πόδια. Βρέθηκε στην Τανάγρα. 420 π.Χ.

Higgins I 1954, 260 αρ. κατ. 957 πίν. 135. Voegtle 2013, 165-167 αρ. κατ. Β.3.2 εικ. 67.

2. Βρετανικό μουσείο 1903,0518.4. Μαϊμού όρθια με λυγισμένα ανοιχτά πόδια και επίβλημα στο κεφάλι μπροστά σε ιγδίο. Με το αριστερό χέρι κρατά τον δοίδυκα και με το άλλο τρώει στρογγυλό αρτοειδές. Βρέθηκε στην Τανάγρα. Τέλος 5ου αι. π.Χ.

Higgins I 1954, 260 αρ. κατ. 958 πίν. 135. Voegtle 2013, 165-167 αρ. κατ. Β.3.3 εικ. 68.

3. Βρετανικό Μουσείο 1875,0309.16. Μαϊμού καβάλα σε ημίονο. Βρέθηκε στην Τανάγρα. 380 π.Χ.

Higgins 1986, 115-116 εικ. 138.

Παραπομπές σε εικόνες που δεν έχουν σημειωθεί εντός του κειμένου ή του καταλόγου (κυρίως στο διαδίκτυο)

Εικ. 6, 253 **(Δ4)**: https://www.flickr.com/photos/dandiffendale/7748589216

Εικ. 13β: https://collections.mfa.org/objects/152647/statuette-of-a-deer-nursing-her-fawn?ctx=a9a89a3f-d6f9-4e2b-b6a0-461131ea0f64&idx=0

Εικ. 16, 20 **(Η60)**: https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_13964

Εικ. 18: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010260345

Εικ. 23: https://www.clevelandart.org/art/1992.352.3

Εικ. 24: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010260312

Εικ. 25: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010261473

Εικ. 34 (ειδώλιο): https://www.clevelandart.org/art/1992.352.1

Εικ. 36 (ειδώλιο): https://collections.mfa.org/objects/151641/caricature-of-a-man-holding-a-wine-cup-kantharos?ctx=bd765815-74d1-490a-b9c4-386657e64b6f&idx=0

Εικ. 38: https://collections.mfa.org/objects/154677/twohandled-drinking-cup-skyphos-with-a-caricature-of-achi?ctx=8038a19c-9e40-4c56-a23c-7f530c826a49&idx=0

Εικ. 41, 103: https://collections.mfa.org/objects/154678/twohandled-drinking-cup-skyphos-parodying-the-judgement-o?ctx=4769cc86-a9fa-4185-ab49-db7dbaa883c3&idx=0

Εικ. 52-54, 56, 58 **(Η16)**: https://smartcollection.uchicago.edu/objects/4650/kabiric-pyxis-fragement-odysseuss-men-before-circe-two-co?ctx=7e9b630c-e2da-4ec7-a55c-d47bf4b8e1d5&idx=0

Εικ. 57: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amth97.jpg

Εικ. 79: https://collections.mfa.org/objects/154679/twohandled-drinking-cup-skyphos-with-pygmies?ctx=14c14ef5-5a34-463d-b606-cbf673f2ca4c&idx=0

Εικ. 89, 164: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254942

Εικ. 93, 94, 141, 142, 271 **(Η10)**: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255313

Εικ. 95:http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1990.05.0187

Εικ. 101: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548301

Εικ. 102: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ptah_Patek-MF_1417-P5250407-gradient.jpg

Εικ. 104: https://www.artsy.net/artwork/egypt-late-period-dynasties-26-cosmetic-jar-in-the-form-of-the-god-bes

Εικ. 110: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/550925

Εικ. 116: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010264071

Εικ. 120: https://www.mfab.hu/artworks/grotesque-female-figurine/

Εικ. 121: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotesque_dwarf_Louvre_CA85_extracted.png

Εικ. 128: http://www.my-favourite-planet.de/english/people/h1/hephaistos.html

Εικ. 131: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255082

Εικ. 136 (ειδώλιο): https://collections.mfa.org/objects/151635/figurine-of-an-ape--riding-on-a-donkey?ctx=0c26136d-745c-4872-83f7-e2000b972154&idx=0

Εικ. 137 (ειδώλιο): https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1875-0309-16

Εικ. 139: https://collections.mfa.org/objects/151629/silenos-mounted-on-a-mule?ctx=8bca3f20-37b2-4d66-860e-8aea70d357a0&idx=0

Εικ. 146: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2014-01-26_Symposium_Tableware_with_erotic_motif_Inv._1993.252_Altes_Museum_anagoria.JPG

Εικ. 169: https://collections.rom.on.ca/objects/397013/boeotian-blackfigure-kabiros-kantharos-with-naked-men-dan

Εικ. 175: https://collections.mfa.org/objects/151628/satyr-on-horseback?ctx=42773dbc-48f2-41ee-a160-b242bdfb94d1&idx=0

Εικ. 177: https://collections.mfa.org/objects/153802/miniature-wine-jug-chous-depicting-two-boys-boxing?ctx=76b3168f-e5ff-4fed-9f2d-da80b4dc5928&idx=0

Εικ. 182: https://www.nytimes.com/2017/07/31/arts/design/ancient-vase-seized-from-met-museum-on-suspicion-it-was-looted.html

Εικ.186α:https://en.wikipedia.org/wiki/Telephus#/media/File:Krater_with_scene_from_Aristophanes'_Thesmophoriazusae,_Apulia,_c._370_BC,_H_5692_-_Martin_von_Wagner_Museum_-_W%C3%BCrzburg,_Germany_-_DSC05863.jpg

Εικ. 184: https://gr.pinterest.com/pin/279575089351338056/

Εικ. 186: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1893-0303-1

Εικ. 192: https://collections.mfa.org/objects/151642

Εικ.193:https://collections.mfa.org/objects/151640/polyphemos-squatting-on-his-heels?ctx=d206988f-3fe3-48f4-84d2-7705b75ccd9b&idx=0

Εικ.194: https://livyarrow.org/2013/09/19/odysseus-alone/

Εικ. 203: https://collections.mfa.org/objects/154683/bowl-with-spout-and-three-handles;jsessionid=55FE8B0A4E76B8B13884D1766E2785C5

Εικ. 205: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1996-0326-2

Εικ. 206: https://twitter.com/levinerx/status/1260865385806561280?lang=fr

Εικ. 207: https://phalliphoria.gr/en/research-and-study/kordax/

Εικ. 208: https://gr.pinterest.com/pin/sleeping-beauty-and-the-spinning-wheel-by-edmund-dulac--501025527266221450/

Εικ. 218: https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/8263557591

Εικ. 219: https://gallerieditalia.com/en/online-museums/artworks/bell-krater-1145/

Εικ. 223: https://m.facebook.com/105535703066/photos/pcb.10153108626488067/10153108626388067/?type=3&source=48&__tn__=EH-R

Εικ. 226: https://twitter.com/OptimoPrincipi/status/1418874598314151936

Εικ. 235: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/442/

Εικ. 242: https://uremuseum.org/cgi-bin/ure/uredb.cgi?rec=38.4.9

Εικ. 246: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/1784

Εικ. 252: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Mississippi+1977.3.116&object=Vase

Εικ. 253 (αττικός ερυθρόμορφος σκύφος): Berti, F. και P.G. Guzzo (επιμ.). 1993. *Spina, Storia di una citta tra Greci ed Etruschi*, Ferrara, 111, εικ. 91-92

Εικ. 265: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1903-0518-3

Εικ. 266: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1903-0518-4

Εικ. 267: https://camu.gr/item/voiotikos-melanomorfos-skyfos/

Εικ. 270: https://gr.pinterest.com/pin/520095456948013482/

Εικ. 283: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3315_-_Athens_-_Sto%C3%A0_of_Attalus_Museum_-_Grotesque_lagynos_-_Photo_by_Giovanni_Dall%27Orto,_Nov_9_2009.jpg και https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3314_-_Athens_-_Sto%C3%A0_of_Attalus_Museum_-_Grotesque_lagynos_-_Photo_by_Giovanni_Dall%27Orto,_Nov_9_2009.jpg

Εικ. 285: http://ancienttheater.culture.gr/el/parastaseis-arxaiotita/item/100-ti-kostoumia-forousan

Εικ. 291: https://www.wob.com/en-gb/books/tom-robbins/even-cowgirls-get-the-blues/9780552105132

Εικ. 292: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_J%C3%BCttner_Schneewittchen_5.jpg και https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Little_Men_in_the_Wood#/media/File:Grimm1917-00160.png

Βιβλιογραφία

Avramidou 2009 — Avramidou, A. 2009. "The Phersu Game Revisited", *JEF* 12, 73-87

Αβραμίδου 2012 — Αβραμίδου, Α. 2012. «Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε έναν ερυθρόμορφο κρατήρα από την Όλυνθο: θεατρικές επιδράσεις», στο Ε. Κεφαλίδου και Δ. Τσιαφάκη (επιμ.). *Κεραμέως παίδες. Αντίδωρο στον Καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο από τους μαθητές του*, Θεσσαλονίκη, 135-142

Avramidou 2014 — Avramidou, A. 2014. "The Body of a Hero: Images of Herakles and Their Political Use in Antiquity", στο D. Garrisson (επιμ.). *A cultural history of the human body in antiquity*, London, 217-237

Αβρονιδάκη 2005 — Αβρονιδάκη, Χ. «Δύο κρατήρες του Ζωγράφου του Κάδμου στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και στο Μουσείο Rodin», *Τό Μουσεῖον* 3, 5-16

Αβρονιδάκη 2007 — Αβρονιδάκη, Χ. 2007. *Ο Ζωγράφος του Άργου: συμβολή στην έρευνα της βοιωτικής ερυθρόμορφης κεραμικής στο β΄ μισό του 5ου αιώνα π. Χ*, Αθήνα

Avronidaki 2008 — Avronidaki, C. 2008. "Boeotian red-figured Imagery on two new Vases by the Painter of the dancing Pan", *AntK* 51, 8-22

Avronidaki 2014 — Avronidaki, C. 2014. "An Assortment of Bridal Images on a Boeotian Red-figure Pyxis from the Workshop of the Painter of the Great Athenian Kantharos", στο S. Schierup και V. Sabetai (επιμ.). *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Aarhus, 81-102

Avronidaki 2015α — Avronidaki, C. 2015. "Hidden Pictures on a Boeotian calyx Krater in Zurich", *Hesperia* 84, 533–551

Avronidaki 2015β — Avronidaki, C. 2015. "Swan Riddle in Boeotian Red-figure Vase-Painting", στο C. Lang-Auinger

και Ε. Trinkl (επιμ.). *Φυτά και ζώα: Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen: Akten des Internationalen Symposiums an der Universität Graz, 26.-28. September 2013*, CVA Österreich, Beiheft 2, Wien, 239-247

Αβρονιδάκη και Σαμπετάι 2016 — Αβρονιδάκη, Χ. και Β. Σαμπετάι. 2016. «Λευκά πουλιά της Βοιωτίας», στο Μ. Γιαννοπούλου, Χρ. Καλλίνη (επιμ.). *Ηχάδιν Ι, Τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου*, Αθήνα, 6-50

Agora XXXII — Hayes, J. W. 2008. *Roman Pottery Fine- Ware Imports*, The Athenian Agora XXXII, Princeton, N.J

Aguirre και Buxton 2020 — Aguirre, M. και R. Buxton. 2020. *Cyclops: the myth and its cultural history*, Oxford

Αδάμ-Βελένη, Ζωγράφου, κ.ά 2017 — Αδάμ-Βελένη, Η. Ζωγράφου κ.ά. 2017. *Ειδώλιο. Ένας μικρόκοσμος από πηλό*, Θεσσαλονίκη

Albinson 2018 — Albinson, C. A. 2018. "The Archaeology of Drinking Vessels in Alma-Tadema's the Wonen of Amphissa" στο S. Ebbinghaus (επιμ.). *Animal-shaped vessels from the ancient world: feasting with gods, heroes, and kings*, Cambridge, 200-213

Αλεξανδρή 1970 — Αλεξανδρή, Ο. 1970. «Πανεπιστημίου 17 και Σταδίου 5», *ΑΔ* 25 (Β1), 84-90

Alexandridis 2002 — Alexandridis, A. 2009. "Shifting Species: Animal and Human Bodies in Attic Vase Painting of the 6th and 5th Centuries b.c.," στο T. Fögen and M. M. Lee (επιμ.). *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, 261–282

Αλεξίου 1958 — Αλεξίου. Σ. 1958. *Η Μινωϊκή Θεά μεθ'υψωμένων χειρών*, Ηράκλειο

Anderson 2000 — Anderson, G. 2000. *Fairytale in the Ancient World*, London, New York

Anderson 2019 — Anderson, G. 2019. *Fantasy in Greek and Roman Literature*, London, New York

Anderson 2020 — Anderson, G. 2020. *Ancient Fairy and Folk Tales: An Anthology*, London, New York

Ανδρόνικος 1984 — Ανδρόνικος. Μ, 1984. *Βεργίνα. Οι Βασιλικοί Τάφοι*, Αθήνα

Ανδρειωμένου 1974 — Ανδρειωμένου, Α. 1974. «Εκ τής Συλλογής Αλεξάνδρου Οικονόμου», *ΑΕ* 113, 224-243

Ανδρειωμένου 1992 — Ανδρειωμένου Α. Κ. 1992. «Ένα Αρχαϊκό Νεκροταφείο της Ευρυτέρας Περιοχής των Θηβών, Αγία Ελεούσα Πυρίου. Μέρος Ι», *ΕΕΒΜ* τόμ. Β', τευχ.α', 139-243

Ανδρειωμένου 2007 — Ανδρειωμένου, Α. 2007. *Τανάγρα: η ανασκαφή του νεκροταφείου (1976-1977, 1989)*, Αθήνα

Αραβαντινός 2010 — Αραβαντινός, Β. 2010. *Το Μουσείο των Θηβών*, Αθήνα

Aston 2011 — Aston, E. 2011. *Mixanthrôpoi: animal-human hybrid deities in Greek religion*, Kernos 25, Liège

Attia και Delahaye 2021 — Attia, A. και Delahaye, A. 2021. "Vertiges du banquet: jeux d'habileté et d'équilibre au symposion", *Kentron* 36, 29-66

Bakola 2019 — Bakola, E. 2019. "Space, Place and Metallurgical Imagination of the *Prometheus* Trilogy", στο D. Braund, E. Hall, R. Wyles (επιμ.). *Ancient theatre and performance culture around the Black Sea*, Cambridge, 225-251

Barbanera 2018 — Barbanera, M. 2018. "Il corpo in stato di precarieta. Gestualita delle espulsioni corporali nella ceramica greca tra VI e V secolo a.C", στο M. Barbanera (επιμ.). *Figure del corpo nel mondo antico*, Perugia, 103-152

Barringer 2001	Barringer, J. M. 2001. *The hunt in Ancient Greece*, Baltimore
Barta κ.ά 2001	Barta, P. I. κ.ά. 2001. "Begging the Dialogue: Bakhtin and Others", στο P. I Barta κ.ά (επιμ.). *Carnivalizing Difference: Bakhtin and the Other*, London, 1-21
Βασιλοπούλου 2000	Βασιλοπούλου, Β. 2000. «Από το Άντρο των Λειβηθρίδων στον Ελικώνα», *EEBM* 3.1, 404-431
Bedigan 2008	Bedigan, M. K. 2008. *Boeotian Kabiric ware: the significance of the ceramic offerings at the Theban Kabeirion in Boeotia*., Διδ. Διατριβή, University of Glasglow
Bedigan 2009	Bedigan, K. 2009. "Intoxication and Initiation: Alcohol and the Cult of the Kabeiroi", στο *Food and drink in archaeology 2: University of Nottingham postgraduate conference 2008*, 11-19
Benda-Weber 2014	Benda-Weber, I. 2014. "Non-Greek Headdresses in Greek East", στο C. A. Giner κ.ά (επιμ.). *Tiarae, diadems and headdresses in the Ancient Mediterranean cultures: symbolism and technology*, Monografías del SEMA de Valencia 3, Valencia, 95-113
Benndorf και Niemann 1889	Benndorf, O. και Niemann, G. 1889. *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien
Βερεττάς 2003	Βερεττάς, Μ. 2003. *Καρναβάλι. Η Αρχαιότερη Ελληνική Γιορτή: μια εναλλακτική πρόταση για την καταγωγή του Καρναβαλιού*, Ρόδος
Berger 1995	Berger, K. 1995. "Griechische und italische Antiken der Sammlung C. A. Niessen im Römisch-Germanischen Museum und im Archäologischen Institut der Universität zu Köln.", *Kölner Jahrbuch* 28, 7-124

Bergson 1998 (1900) — Bergson, H. 1998. *Το γέλιο*, μτφρ (από πρωτ. του 1900) από Ν. Καζαντζάκη, Αθήνα

Berrong 1986 — Berrong, R. 1986. *Rabelais and Bakhtin*, Lincoln

Bertolín Cebrián 2008 — Bertolín Cebrián, R. 2008. *Comic epic and parodies of epic: literature for youth and children in ancient Greece*, Hildesheim

Bieber 1920 — Bieber, M. 1920. *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin

Bieber 1961 — Bieber, M. 1961. *The History of the Greek Theater and Roman*, Princeton, New Jersey

Bideaux 1997 — Bideaux, M. (επιμ.). 1997. *Rabelais-Dionysos-vin, carnaval, ivresse: Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Paris

Bielefeld 1944 — Bielefeld, E. 1944. *Komödienszene auf einem griechischen Vasenbild?*, Leipzig

Bielefeld 1954 — Bielefeld, E. 1954. *Ein Boiotischer Tanzchor des 6 Jh.v.Chr: Sonderdruck aus der Festschrift fur Friedrich Zucker*, Berlin

Bierl 2009 — Bierl, A. 2009. "'Schamanismus' und die Alte Komödie: generischer Rückgriff auf einen Atavismus und Heilung (mit einer Anwendung am Beispiel von Aristophanes' Frieden)", στο B. Jaeder (επιμ.). *Religion: Lehre und Praxis* (Akten des Kolloquiums Basel, 22. Oktober 2004), Αρχαιογνωσία 8, Αθήνα, 13-35

Biers και Green 1998 — Biers, W. R. και J. R. Green. 1998. "Carrying baggage", *AntK* 41, 87-93

Biesantz 1958 — Biesantz, H. 1958. "Mykenische Schriftzeichen auf einer böotischen Schale des 5. Jahrhunderts v.Chr.", στο E. Grumach (επιμ). *Minoica: Festschrift zum 80. Geburtstag von Johannes Sundwall*, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 12, Berlin, 50-60

Binsfeld 1956 — Binsfeld, W. 1956. *Grylloi: ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, Διδ. Διατριβή, University of Köln

Blakely 2006 — Blakely, S. 2006. *Myth, ritual, and metallurgy in ancient Greece and recent Africa*, New York

Βλαχόπουλος 2008 — Βλαχόπουλος, Α. Γ. 2008. *Εύβοια και Στερεά Ελλάδα*, Αρχαιολογία 2, Αθήνα

Blinkenberg 1931 — Blinkenberg, C. 1931. *Lindos: fouilles de l'acropole, 1902-1914* 1, Les petits objects, Berlin

Boardman 1970 — Boardman, J. 1970. "A Sam Wide cup in Oxford", *JHS* 90, 194-195

Boardman 1991 — Boardman, J. 1991. "A monstrous pet", στο M. Gnade (επιμ). *Stips votiva: papers presented to C. M. Stibbe*, Amsterdam, 7-10

Boardman 1992 — Boardman, J. 1992. "The phallos-bird in archaic and classical Greek art", *Revue archéologique*, 227-242

Boardman 2001 — Boardman, J. 2001. *Πρώιμη ελληνική αγγειογραφία, 11ος – 6ος αι. π.Χ*, μτφρ και επιμ. Λ. Μπουρνιάς, Αθήνα

Böhm 1990 — Böhm, S. 1990. *Die "nackte Göttin" in der frühgriechischen Kunst: ein orientalisierendes Thema par excellence*, Mainz am Rhein

Bohringer 1979 — Bohringer, F. 1979. "Cultes d'athlètes en Grèce classique. Propos politiques, discours mythiques," *RenEtAnc* 81, 5-18

Bolgar 1940 — Bolgar, R. R. 1940. "Rabelais's Edition of the "Aphorisms" of Hippocrates", *The Modern Language Review* 35:1, 62-66

Borgeaud 1974	Borgeaud, P. 1974. “The Open Entrance to the Closed Palace of the King: The Greek Labyrinth in Context”, *History of Religions* 14:1, 1-27
Borgeaud 1988	Borgeaud, P. 1988. *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago
Bourboulis 1964	Bourboulis, P. P. 1964. *Ancient Festivals of “Saturnalia” Type*, Θεσσαλονίκη
Breitenstein 1941	Breitenstein, N. J. 1941. *Catalogue of terracottas, Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman*, Copenhagen
Brelich 1969	Brelich, A. 1969. *Paides e Parthenoi*, Incunabula Graeca 36, Roma
Bremmer 1978	Bremmer, J. N. 1978. “Heroes, Rituals and the Trojan War”, *Studi Storico Religiosi* 2, 5-38
Bremmer 1983	Bremmer, J. N. 1983. “Scapegoat Rituals in Ancient Greece”, *Harvard Studies in Classical Philology* 87, 299-320
Bremmer 1987	Bremmer, J. N. 1987. “The Old Women of Ancient Greece”, στο J. Blok και P. Mason (επιμ.). *Sexual asymmetry: studies in ancient society*, Amsterdam, 191-215
Bremmer 1990	Bremmer, J. N. 1990. “Adolescents, Symposion, and Pederasty”, στο O. Murray (επιμ.). *Sympotica: a Symposium on the Symposium*. (Symposium held at Balliol College, Oxford, 4-8 September, 1984), Oxford, 135-148
Bremmer 2000	Bremmer, J. N. 2000. “Verbal Insulting in Ancient Greek Culture”, *Acta Antiqua Hungarica* 1, 61 – 72
Bremmer 2002	Bremmer, J. N. 2002. “Odysseus versus the Cyclops”, στο S. des Bouvrie (επιμ.). *Myth and Symbol I*, Athens, 135-152

Bremmer 2014 — Bremmer, J. N. 2014. *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, Münchner Vorlesungen zu Antiken Welten 1, Berlin/Boston

Bremmer (ηλ. εκδ) — Bremmer, J. N. "The Initiation of Heracles", 1-18,https://www.academia.edu/30803937/The_Initiation_of_Heracles

Breitholtz 1960 — Breitholtz, L. 1960. *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert: Hypothese oder Realität*, Stockholm

Brijder 1986 — Brijder, H. A. G. 1986. 'A pre-dramatic performance of a Satyr chorus by the Heidelberg Painter", στο H. A. G. Brijder, A. A. Drukker, W. C. Neeft (επιμ). *Enthousiasmos: essays on Greek and related pottery presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam, 69-82

Brijder 1988 — Brijder, H. A. G. 1988. 'Apish performances in the 6th century BC", στο J. Christiansen και T. Melander (επιμ.). *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery: Copenhagen, August 31-September 4*, 1987, Copenhagen, 62-70

Brilliant 1995 — Brilliant, R. 1995. "Kirke's Men: Swine and Sweethearts", στο B. Cohen (επιμ.). *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford, 165-174

Bristol 2010 — Bristol, M. D. 2010. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York

Brommer 1937 — Brommer, F. 1937. *Satyroi*, Würzburg

Brommer 1943 — Brommer, F. 1943. "Satyrspielterrakotten", *JDAI* 58, 123-132

Brommer 1959 — Brommer, F. 1959. *Satyrspiele: Bilder griechischer Vasen*, Berlin

Brommer 1985α	Brommer, F. 1985. “Herakles und Theseus auf Vasen in Malibu”, στο Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Occasional Papers on Antiquities 3. τόμ. 2, 183-228
Brommer 1985β	Brommer, F. 1985. “Zu einem Dionysosfest”, *ArchAnz* 1985, 25-27
Bruneau 1963	Bruneau, P. 1963. “Héphaistos à dos d'âne”, *BCH* 87, 509-516
Bruns 1967	Bruns, G. 1967. Kabirenheiligtum bei Theben. Vorläufiger Bericht über die Grabungskampagnen 1964-1966, *AA* 1967, 228-273
Buitron-Oliver και Cohen 1995	Buitron-Oliver, D. και B. Cohen. 1995. “Between Skylla and Penelope: Female Characters of the Odyssey in Archaic and Classical Greek Art”, στο B. Cohen (επιμ.). *The Distaff Side: Representing the Female in Homer’s Odyssey*, Oxford, 29-58
Bürgin 2021	Bürgin, D. 2021. *Psychoanalytic and Anthropological Considerations of Gilgamesh: A Lost Illusion*, Cambridge
Burke 1978	Burke, P. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*, London
Burkert 1962	Burkert, W. 1962. “ΓΟΗΣ. Zum griechischen 'Schamanismus'”, *Rheinisches Museum für Philologie Neue Folge* 105:1, 36-55
Burkert 1979	Burkert, W. 1979. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley
Burkert 1993	Burkert, W. 1993. *Αρχαία ελληνική θρησκεία: αρχαϊκή και κλασική περίοδος*, μτφρ (από πρωτ. του 1985) Ν. Π. Μπεζαντάκος & Α. Αβαγιαννού, Αθήνα

Burkert 2002 — Burkert, W. 2002. «Ελληνική Περιφέρεια: τα μυστήρια της Σαμοθράκης», στο Α. Α. Αβαγιανού (επιμ.). *Λατρείες στην «Περιφέρεια» του Αρχαίου Ελληνικού Κόσμου*, Αθηνά, 31-63

Burkert 2011 — Burkert, W. 2011. *Homo Necans. Ανθρωπολογική Προσέγγιση στη Θυσιαστήρια Τελετουργία και τους Μύθους της Αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ (από πρωτ. του 1972) Β. Λιάπης, Αθήνα

Burriot 2015 — Burriot, F. 2015. *Banausos-Banausia: et la situation des artisans en Gréce Classique*, Hildesheim, Zürich, New York

Buxton 2002 (1994) — Buxton, R. 2002. *Όψεις του Φαντασιακού στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ (από πρωτ. του 1994) Τ. Τυφλόπουλος, Θεσσαλονίκη

Calame 1997 — Calame, C. 1997. *Choruses of young women in ancient Greece: their morphology, religious role and social function*, μτφρ από D. Collins και J. Orion, Lanham

Caldwell 1978 — Caldwell, R. 1978. "Hephaestus: A Psychological Study", *Helios* 6:1, 43-59

Γαρέζου 2012 — Γαρέζου Μ-.Ξ. 2012. «Περσικόν», *ΑΔ* 58-64 (2003-2009), 335-364

Carpenter 2007 — Carpenter, T. H. 2007. "Introduction", στο Csapo, E. M. και M. C. Miller (επιμ.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, Cambridge, New York, 41-47

Carrière 1983 — Carrière, J-C. 1983. *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Annales littéraires de l'Université de Besançon 212, Besançon

Carter 1987 — Carter, J. B. 1987. "The Masks of Ortheia", *AJA* 91, 355-381

Γεωργούση 2015 — Γεωργούση, Μ. Δ. 2015. *Σπουδαίον/Γελοίον. Σημασίες, Λειτουργίες και η Σχέση των Όρων μεταξύ τους στις Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα

Chase 1951 — Chase, G. 1951. "Two Terracotta Apes", στο Studies presented to David Moore Robinson on his seventieth birthday, Saint Louis, 724-726

Chiarini 2018 — Chiarini, S. 2018. *The so-called nonsense inscriptions on Ancient Greek vases between Paideia and Paidiá*, Leiden, Boston

Cohen 1998 — Cohen, B. 1998. "The Nemean Lion's Skin in Athenian Art", C. Bonnet κ.ά (επιμ.). *Le Bestiaire d'Héraclès*, Liége, 321-338

Γιόση 2017α — Γιόση, Μ. 2017. «ΠΙΝΔΑΡΟΣ. Πυθιόνικος 9.26-67», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 632-639

Γιόση 2017β — Γιόση, Μ. 2017. «ΠΙΝΔΑΡΟΣ. Πυθιόνικος 10.21-44», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 640-644

Γιουνγκ 1988 (1902) — Γιουνγκ, Κ. 1988. *Τέσσερα Αρχέτυπα: μητέρα, αναγέννηση, πνεύμα, κατεργάρης*, μτφρ Γ. Μπαρουξής, Αθήνα

Clara Rhodos IV — Jacopi, G. 1931. Esplorazione archeologica di Camiro. 1, Scavi nelle necropoli Camiresi 1929-1930, *Clara Rhodos* IV, Rodi

Clarke 2007 — Clarke, J. R. 2007. *Looking at laughter: humor, power, and transgression in Roman visual culture, 100 B.C.-A.D. 250*, Berkeley

Clinton 2003 — Clinton, K. 2003. "Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries", στο M. B. Cosmopoulos (επιμ.). *Greek mysteries: the archaeology and ritual of ancient Greek secret cults*, London, New York, 50-78

Clinton 2005 — Clinton, E. 2005. “The Trickster, Various Motifs”, στο J. Garry και H. El-Shamy (επιμ.). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook*, USA, 472-480

Cooper και Morris 1990 — Cooper, F. και S. Morris. 1990. “Dining in Round Buildings”, στο O. Murray (επιμ.). Sympotica: a symposium on the symposion, Oxford, 66-85

Cooper 2015 — Cooper, J. C. 2015. *Ο Θαυμαστός κόσμος των Παραμυθιών. Αλληγορίες της Εσωτερικής Ζωής, Πορεία προς την Ωριμότητα*, μτφρ (από πρωτ. του 1983) Θ. Μαλαμόπουλος, Αθήνα

Corinth VII.IV — Herbert, S. 1977. *The red-figure pottery*, Corinth VII.IV, Princeton, N.J

Corinth XII — Davidson, G.R. 1952. *The minor objects*, Corinth XII, Princeton, N.J

Corinth XV — Stillwell, A. N. και J. L. Benson. 1984. *The potters’ quarter: The pottery*, Corinth XV:3, Princeton, N.J

Corinth XVIII 1 — Pemberton, E. G. και K. Warner Slane. 1989. *The Sanctuary of Demeter and Kore, The Greek Pottery*, Corinth XVIII:1, Princenton, N. J

Costa 1982 — Costa, G. 1982. “Hermes dio delle iniziazioni”, *CivCICr* 3, 277-295

Govers Hopman 2012 — Govers Hopman, M. 2012. *SCYLLA. Myth, Metaphor, Paradox*, Cambridge

Γραμματάς 2006 — Γραμματάς, Θ. 2006. *Δρώμενα και λαϊκό θέατρο: Θράκη-Αιγαίο-Κύπρος: συγκριτική μελέτη*, Αθήνα

Crowther 1985 — Crowther, N. B. “Male « Beauty » contests in Greece: The Euandria and Euexia”, *L'antiquité Classique* 54, 285-291

Crosby 1955 — Crosby, M. 1955. “Five Comic Scenes from Athens”, *Hesperia* 24:1, 76-84

Csapo 1997 — Csapo, E. 1997. “Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual and Gender-Role De/construction,” *Phoenix* 51, 253-95

Csapo και Miller 2007 — Csapo, E. M. και M. C. Miller. 2007. “General Introduction”, στο Csapo, E. M. και M. C. Miller (επιμ.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, Cambridge, New York, 1-39

Csapo 2010 — Csapo, E. 2010. *Actors and icons of the ancient theater*, Chichester, West Sussex

Csapo 2015 — Csapo, E. 2015. “The Earliest Phase of ‘Comic’ Choral Entertainments in Athens: The Dionysian Pompe and the ‘Birth’ of Comedy,” στο S. Chronopoulos και C. Orth (επιμ.). *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie/Fragmentary History of Greek Comedy*, Studia Comica 5, Heidelberg, 66-108

Cucuzza 2009 — Cucuzza, N. 2009. “Una Rappresentazione Arcaica di Pan a Creta? Note su Una Placchetta Litica di Festos,” *Creta Antica* 10/1, 301-319.

Dalton 1971 — Dalton, G. F. 1971. “The 'Loathly Lady': A Suggested Interpretation”, *Folklore* 82:2, 124-131

Daraki 1982 — Daraki, M. 1982. “La mer dionysiaque”, Revue de l'histoire des religions 199:1, 3-22

Dasen 1993 — Dasen, V. 1993. *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*, Oxford

Dasen 2000 — Dasen, V. 2000. Squatting comasts and scarab-beetles, στο G. R. Tsetskhladze κ.ά (επιμ.). Periplous: papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman, London, 89-98

Dasen 2008 — Dasen, V. 2008. “All Children are Dwarfs”: Medical Discourse and Iconography of Children’s Bodies, *OJA* 27, 49-62

Dasen 2015 — Dasen, V. 2015. “Des Patèques aux «nains ventrus»: circulation et transformation d’une image”, στο S. Huysecom-Haxhi, A. Muller κ.ά (επιμ). *Figurines grecques en context Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Archaiologia, Villeneuve d’Ascq, 35-51

Dasen 2016 — Dasen, V. 2016. “Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne.”, *Kernos* 29, 73-100

Daumas 1998 — Daumas, M. 1998. *Cabiriaca: recherches sur l 'iconographie du culte des Cabires*, Paris

Daumas 2000 — Daumas, M. 2000. “La représentation d'un atelier de potier du Cabirion de Thèbes sur un skyphos béotien? -”Αγαθος Δαιμων: mythes et cultes; études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, *BCH* 38, 117-123

Daumas 2008 — Daumas, M. 2008. “L'heroon de Gjölbashi-Trysa et le culte des Cabires”, *EEBM* 4, 567-580

Davis 1975 — Davis. N. Z. 1975. *Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays by Natalie Zemon Davis*, USA

Dawkins 1906 — Dawkins, R. 1906. “The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus”, *JHS* 26, 191-206

Delahaye 2021 — Delahaye, A. 2021. “Rire encadré, rire débridé dans une Sparte présumée austere”, στο F. Gugelot και P. Zawadzki (επιμ.). *Rire sans foi ni loi*, Paris, 1-12

Delcourt 1957 — Delcourt, M. 1957. *Héphaistos ou la légende du magicien*, Paris

Delcourt 1961 — Delcourt, M. 1961. *Hermaphrodite: myths and rites of the bisexual figure in classical antiquity*, μτφρ από J. Nicholson, London

Dentzer 1982 — Dentzer, J-M. 1982. *Le motif du banquet couche dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siecle avant J.-C,* Rome, Paris

Deonna 1953 — Deonna, W. 1953. *Le symbolisme de l'acrobatie antique,* Berchem-Bruxelles.

Δεσποίνη Ι 2016 — Δεσποίνη, Α. 2016. Η ανασκαφή των τάφων, τάφοι και ταφικά έθιμα, το σκελετικό υλικό, *Σίνδος: Το νεκροταφείο. Ανασκαφικές έρευνες 1980-1982* Ι, Αθήναι

Δεσποίνη ΙΙ 2016 — Δεσποίνη, Α. 2016. Πήλινα, γυάλινα και φαγεντιανά αγγεία, πήλινοι λύχνοι, μεταλλικά αγγεία, πήλινα ειδώλια και πλαστικά αγγεία, νομίσματα, *Σίνδος: Το νεκροταφείο. Ανασκαφικές έρευνες 1980-1982* ΙΙ, Αθήναι

Deubner 1932 — Deubner, L. 1932. *Attische Feste,* Hildesheim

Deubner 1936 — Deubner, L. 1936. "Eine Hochzeitvase in Bonn", *Jdl* 51, 176-179

DeVries 1974 — DeVries, K. 1974. "Oral Poets and Fibula Incisers," *Teiresias* II, 67-70

Dickins 1929 — Dickins, G. 1929. 'The Masks', στο R. M. Dawkins κ.ά. *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, London, 163-186

Dover 1974 — Dover, K. J. 1974. *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford

Dover 1989 — Dover, K. J. 1989. *Greek homosexuality*, London

Dowden 2000 — Dowden, K. 2000. *European Paganism. The realities of cult from antiquity to the Middle Ages*, London/New York

Drühl 2008 — Drühl, S. 2008. *Komisches in der antiken Kunst*, Bielefeld

Duggan και Stotter 2005 — Duggan, A. E. και R. Stotter. 2005. "Rewards and Punishments. The Kind and Unkind, Motif Q2," στο στο J. Garry και H. El-Shamy (επιμ.). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook,* USA, 371-377

Eco 2007 — Eco, U. 2007. *Η Ιστορία της Ασχήμιας*, μτφρ από Δ. Δότση και Α. Χρυσοστομίδη, Αθήνα

Eliade 1954 — Eliade, M. 1954. *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, New York

Eliade 1958 — Eliade, M. 1958. *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth,* New York, Hagerstown, San Francisco, London

Eliade 1963 — Eliade, M. 1963. *Myth and Reality,* New York, Evanston

Eliade 1964 — Eliade, M. 1964. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy,* Princeton, N.J

Eliade 1978 — Eliade, M. 1978. *The Forge and the Crucible. The Origins and Structures of Alchemy*, Chicago, London

El-Shamy 2005 — El-Shamy, H. 2005. "Hermaphroditism", στο J. Garry και H. El-Shamy (επιμ.). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook*, USA, 57-63

Ζαμπίτη 2012 — Ζαμπίτη, Α. 2012. *Λειβήθριο Άντρο Ελικώνα Βοιωτίας: από την κεραμική των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων*, Διδ. Διατριβή, Ιωάννινα

Zampiti 2014 — Zampiti, A. 2014. "Red-figure and its Relationship to the Black-figure Technique in Late-classical Boeotia: The Case of the Boeotian Kalathos-like Pyxis and the Bilingual Vases" στο S. Schierup και V. Sabetai (επιμ.). *The Regional Production of Red-figure Pottery:*

Greece, Magna Graecia and Etruria, Aarhus, 68-79

Ζαρκάδας 2019 — Ζαρκάδας, Α. 2019. «Θραύσματα παναθηναϊκών αμφορέων από το Καβείριο της Λήμνου», στο Ε. Μανακίδου και Α. Αβραμίδου (επιμ.). *Η Κεραμική της Κλασικής Εποχής στο Βόρειο Αιγαίο και την Περιφέρειά του (480–323/300 π.Χ.)*, Θεσσαλονίκη, 533-540

Faraone 2013 — Faraone, M. C. 2013. "Gender Differentiation and Role Models in the Worship of Dionysos: The Thracian and Thessalian Pattern", στο A. Bernabé κ.ά. (επιμ.). *Redefining Dionysos*, Berlin/Boston, 120-143

Farioli 2001 — Farioli, M. 2001. *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano

Ferrari 2003 — Ferrari, G. 2003. "What kind of rite of passage was the Ancient Greek wedding?", στο D. B. Dodd και C. A. Faraone (επιμ.). *Initiation in ancient Greek rituals and narratives: new critical perspectives*, London and New York, 27-42

Filitz 2018 — Filitz, J. E. 2018. *Masken im Altertum: zwischen Religion und Kunst*, Darmstadt

Fischer 2014 — Fischer, H. 2014. "Wald", *Enzyklopädie des Märchens* 13, Berlin, 434-443

Fisher 1995 — Fisher, N. R. E. 1995. *Slavery in Classical Athens*, London, Bristol

Fowler 2013 — Fowler, R. L. 2013. *Early Greek Mythography II. Commentary*, Oxford

Franklin 2017 — Franklin, J. C. 2017. "'Skatabasis'. The Rise and Fall of Kinesias", στο A. Gostoli (επιμ.). *Poeti in Agone Competizioni poe tiche e musicali nella Grecia antica*, Giornale Italiano di Filologia – Bibliotheca 18, Turnhout, 163-221

Frazer 1977 — Frazer, P. M. 1977. *Rhodian Funerary Monuments*, Oxford

Freyer-Schauenburg 1975 — Freyer-Schaenburg, K. 1975. "Die Geranomachie in der archaischen Vasenmalerei: zu einem pontischen Kelch in Kiel", στο *Wandlungen: Studien zur antiken und neueren Kunst: Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, Waldsassen-Bayern, 76-83

Freud 1963 — Freud, S. 1963. *Sexuality and The Psychology of Love*, New York

Fries 2020 — Fries, A. 2020. "Evidence from Aristophanes for the Language and Style of Euripides", στο A. Fries και D. Kanellakis. *Ancient Greek Comedy: Genre – Texts – Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*, Trends in Classics 101, Berlin/Boston, 239-252

Fritzilas 2009 — Fritzilas, S. 2009. "Herakles, Athena und Chthonia Gorgo: Mythos und Kunst in Töpferwerkstätten des Kerameikos in Athen", στο J. H. Oakley, O. Palagia, M. Tiverios (επιμ.). *Athenian potters and painters II*, Oxford, 36-47

Fröhner 1892 — Fröhner, W. 1892. *Collection van Branteghem: Catalogue des monuments antiques, vases peints, terres cuites dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris, Hôtel Drouot ... les lundi 30 et mardi 31 mai et le mercredi 1er juin*, Paris

Froning 2009 — Froning, H. 2009. «Der Vogelkrater ehemals in Malibu – Komödie oder Satyrspiel?» στο St. Schmidt – J. H. Oakley (επιμ.). *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, *Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 4*, München, 115-124

Frontisi-Ducroux (1984) 2015 — Frontisi-Ducroux, F. (1984) 2015. "La bomolochia. Autour de l'embuscade à l'autel",

Recherches sur les cultes grecs et l'Occident 2, Cahiers du Centre Jean Bérard 9, 29-50

Frontisi-Ducroux και Lissarrague 1990 — Frontisi-Ducroux, F. και F. Lissarrague. 1990. "From Ambiguity to Ambivalence: a Dionysiac Excursion through the "Anakreontic" Vases", στο D. Halperin, J. J. Winkler και F. I Zeitlin (επιμ.). *Before Sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, 211-256

Galinsky 1972 — Galinsky, K. 1972. *The Herakles theme: the adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*, Oxford

Gardiner 1993 — Gardiner, M. 1993. "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique", στο D. G. Shepherd (επιμ.). *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*, Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991, Critical Studies 3:2-4:1-2, Amsterdam-Atlanta, 20-47

Garland 2016 — Garland, R. 2016. "The invention and application of racial deformity", στο R. Kennedy και M. Jones-Lewis (επιμ.). *The Routledge Handbook of Identity and the Environment in the Classical and Medieval Worlds*, London, 45-61

Garry και El-Shamy 2005 — Garry, J. και H. El-Shamy. 2005. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook*, New York

Geider 2010 — Geider, T. 2010. "Trickster", *Enzyklopädie des Märchens* 13, Berlin, 913-924

Gerlach 1990 — Gerlach, H. 1990. "Hexe", *Enzyklopädie des Märchens* 6, 960-992

Ghiron-Bistagne 1976 — Ghiron-Bistagne, P. 1976. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris

Gialouris 1987 — Gialouris, N. 1987. *Pegasus: ein Mythos in der Kunst*, Mainz

Giangrande 1972 — Giangrande, L. 1972. *The use of spoudaiogeloion in Greek and Roman literature*, The Hague

Giradot 1977 — Giradot, N. L. 1977. "Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs", *JAF* 90:357, 274-300

Giulani 2003 — Giulani, L. 2003. *Image and myth: a history of pictorial narration in Greek art*, μτφρ από J. O'Donnell, London, Chicago

Goldhill 1991 — Goldhill, S. 1991. *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*, Cambridge, New York

Goldman και Jones 1942 — Goldman, H. και F. F. Jones, 1942. "Terracottas from the Necropolis of Halae," *Hesperia* 11, 365-421

Graf (ηλ. έκδ.), — Graf, F. (ηλ. έκδ.). "Defining Magic –not Again?!",https://www.academia.edu/4054884/Graf_Magic, 2-17

Graindor 1905 — Graindor, P. 1905. "Portefaix sur un vase d'époque hellénistique", *REA* 7-4, 325-328

Green 1985 — Green, J. R. 1985. «A Representation of the Birds of Aristophanes» στο *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Occasional Papers on Antiquities* 3. τόμ. 2, 95-118

Green 1994 — Green, J. R. 1994. *Theatre in ancient Greek society*, London

Green 2007 — Green, R. 2007. "Let's hear it from the fat man: Padded dancers and the prehistory of drama", στο Csapo, E. M. και M. C. Miller (επιμ.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, Cambridge, New York, 96-107

Green 2014 — Green, J. R. 2014. “Regional Theatre in the Fourth Century. The Evidence of Comic Figurines of Boeotia, Corinth and Cyprus.”, στο E. Csapo, H. R. Goette (επιμ). *Greek theatre in the fourth century B.C*, Berlin, 333-369

Green 2015 — Green, R. 2015. “Pictures of Pictures of Comedy. Campanian Santia, Athenian Amphitryon, and Plautine Amphitruo”, στο R. Green και M. Edwards. *Images and texts: papers in honour of Eric Handley*, BCS 129, London 45-80

Greenhalf 1973 — Greenhalgh, P. A. L. 1973. *Early Greek warfare: horsemen and chariots in the Homeric and Archaic Ages*, Cambridge

Griffith 2013 — Griffith, M. 2013. “Satyr-play, dithyramb and the Geopolitics of Dionysian Style in Fifth-Century Athens”, στο B. Kowalzig και P. Wilson (επιμ.). *Dithyramb in Context*, Oxford, 257-281

Gruia 2008 — Gruia, A. M. 2008. “Fools, Devils and Alchemy. Secular Images in the Monastery”, *Studia Patzinaka* 6, 129-145

Gulyás 2021 — Gulyás, A. 2021. “Lexical creativity and humor in translation: On Rabelais’ linguistic genius and the difficulties in translating his works”, *Lexis* 17, 1-22

Guthrie 1952 — Guthrie, W. K. C. 1952. *Orpheus and Greek Religion*, London

Halliwell 2008 — Halliwell, S. 2008. *Greek laughter: a study of cultural psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge, UK, New York

Halm-Tisserant 1989 — Halm-Tisserant, H. M. 1989. “Le fugitif à l'ogkos”, *BISC* 36, 127-131

Halm-Tisserant 1998 — Halm-Tisserant, H. M. 1998. *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, Paris

Hamdorf I 2014 — Hamdorf, F. W. 2014. *Die figürlichen Terrakotten der Staatlichen Antikensammlungen München* I, München

Hamilton 1992 — Hamilton, R. 1992. *Choes and Anthesteria: Athenian iconography and ritual*, Ann Arbor

Harari 2004 — Harari, M. 2004. "A short history of Pygmies in Greece and Italy", στο K. Lomas (επιμ.). *Greek identity in the western Mediterranean: papers in honour of Brian Shefton*, Leiden, 163-190

Hatch Dupree 1974 — Hatch Dupree, N. 1974. "An Interpretation of the Role of the Hoopoe in Afghan Folklore and Magic", *Folklore* 85:3, 173-193

Hatzivasileiou 2010 — Hatzivassiliou, E. 2010. *Athenian black figure iconography between 510 and 475 B.C*, Tübinger archäologische Forschungen 6, Rahden/Westf.

Hayes 2010 — Hayes, B. E. 2010. *Rabelais's Radical Farce. Late Medieval Comic Theater and Its Function in Rabelais*, Surrey, Burlington

Hedreen 1992 — Hedreen, G. M. 1992. *Silens in Attic black-figure vase-painting: myth and performance*, Ann Arbor

Hedreen 2004 — Hedreen, G. M. 2004. "The return of Hephaistos, Dionysiac processional ritual and the creation of a visual narrative", *JHS* 124, 38-64

Hedreen 2006 — Hedreen, G. M. 2006. "«I let go my force just touching her hair». Male sexuality in Athenian vase-paintings of Silens and iambic poetry," *Classical Antiquity* 25, 277-325

Hedreen 2017 — Hedreen, G. M. 2017. “Unframing the Representation: The Frontal Face in Athenian Vase-Painting”, στο V. Platt και M. Squire (επιμ.). *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 154-187

Heinemann 2016 — Heinemann, A. 2016. *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr*, Image & Context 15, Berlin

Heinrich 2007 — Heinrich, F. 2007. “Bodengelage im Reich des Dionysos. Gelagebilder ohne Klinen in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.”, στο M. Meyer κ.ά (επιμ.). *Besorgte Mütter und sorglose Zecher: mythische Exempel in der Bilderwelt Athens*, Wien, 99-154

Hejzlar 1962 — Hejzlar, G. 1962. “Zu den Anfängen der griechischen Karikatur”, στο Charisteria Francisco Novotný octagenario oblate, *Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta* 90, Praha, 175-194

Hemberg 1950 — Hemberg, B. 1950. *Die Kabiren*, Uppsala

Henderson 1987 — Henderson, J. 1987. “Older Women in Attic Old Comedy”, *Transactions of the American Philological Association* 117, 105-129

Henderson 1990 — Henderson J. 1990. “The Dèmos and the Comic Competition” στο J. J. Winkler και F. I. Zeitlin (επιμ.). *Nothing to Do with Dionysos?*. Princeton, 271-313

Henderson 1991 — Henderson, J. 1991. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, U.S.A

Hermary 2018 — Hermary, A. 2018. “Une figurine d’âne citharède à Mégara Hyblaea”, *AK* 61, 32-43

Higgins 1954 — Higgins, R. A. 1954. *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and*

Roman Antiquities, British Museum I, Greek: 730 - 330 B.C, London

Higgins 1986 — Higgins, R. A. 1989. *Tanagra and the figurines*, London

Himmelmann 1971 — Himmelmann, N. 1971. *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 13, Mainz, Wiesbaden

Himmelmann 1980 — Himmelmann, N. 1980. "Über Hirten-Genre in der antiken Kunst", *Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften* 65, Opladen

Himmelmann 1994 — Himmelmann, N. 1994. "Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit", *JDAI* 28, Berlin, New York

Hoffmann 1964 — Hoffmann, H. 1964. "Some unpublished Boeotian Satyr terracottas.", *AntK* 7, 67-71

Hoffmann 1974 — Hoffmann, H. 1974. "Hahnenkampf in Athen: zur Ikonologie einer attischen Bildformel", *Revue archéologique* 2, 195-220

Hoffmann 1983 — Hoffmann, H. 1983. "Υβριν ορθιαν κνωδαλων", στο *Antidoron: Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982*, Karlsruhe, 61-73

Hoffmann 1997 — Hoffmann, H. 1997. *Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases*, Oxford

Hosty 2020 — Hosty, M. 2020. *Batrachomyomachia (Battle of the frogs and mice): introduction, text, translation, and comment*, Oxford

Hughes 2006 — Hughes, A. 2006. "The Costumes of Old and Middle Comedy", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 49, 39-68

Huysecom-Haxhi 2015 — Huysecom-Haxhi, S. 2015. “Du coq au canthare. Images de l'initiation masculine dans la coroplathie béotienne à l'époque Classique”, στο Huysecom-Haxhi, A. Muller κ.ά (επιμ). *Figurines grecques en context. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Archaiologia, Villeneuve d’Ascq, 71-89

Iozzo 2013 — Iozzo, M. 2012. “The Dog: a Dionysiac Animal?”, στο A. Maggiani (επιμ.). Rivista di Archeologia XXXVI-2012, 5-22

Isler-Kerényi 1988 — Isler-Kerényi, C. 1988. “Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer”, στο J. Christiansen & T. Melander (επιμ.). *Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen August 31 -September 4*, Copenhagen, 269-277

Isler-Kerényi 2007 — Isler-Kerényi, C. 2007. *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Religions in the Graeco-Roman world 160, Leiden

Isler-Kerényi 2015 — Isler-Kerényi, C. 2015. *Dionysos in classical Athens: an understanding through images*, Religions in the Graeco-Roman world 181, Leiden, Boston

Jackson 1996-97 — Jackson, H. 1996-97. “A black-figure neck-amphora in Melbourne. The nudity of Kassandra.”, *Mediterranean Archaeology* 9, 53-75

Jacobsthal 1912 — Jacobsthal, P. *Göttinger Vasen: Nebst einer Abbandlung ΣΥΜΠΟΣΙΑΚΑ*, Abhandlungen der Koniglichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Gottingen. Philologisch-Historische Klasse. N.F 14:1, Berlin

Jacottet 2012 — Jaccottet, A.-F. 2012. “Les Cabires. Entre assimilation et mise en scène de l’altérité”, στο C. Bonnet, A. Declerq, I. Slobodzianek (επιμ.). Les représentations des dieux des autres,

Mythos. Rivista di Storia delle Religioni 2 (nuova serie), Caltanissetta, 1-16

James 1966 — James, E. O. 1966. *The Tree of Life: An archaeological Study*. Leiden

Jameson 2014 — Jameson, M. H. 2014. *Cults and rites in Ancient Greece: essays on religion and society,* A. B. Stallsmith (επιμ), New York

Jannot 1993 — Jannot, J. R. 1993. "Phersu, Phersuna, Persona. A propos du masque étrusque", στο *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique: actes de la table ronde organisée par l'Equipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'Ecole française de Rome*, Rome, 3-4 mai 1991, 281-320

Jeanmaire 1975 — Jeanmaire, H. 1975. *Couroi et courètes*, Ancient religion and mythology, New York

Johnston 1995 — Johnston, S. L. 1995. "Defining the Dreadful: Remarks on the Greek Child-Killing Demon," *στο M. Meyer και P. Mirecki* (επιμ). *Ancient Magic and Ritual Power*, Religions in the Graeco-Roman World 129, Leiden, 361–387

Johnston 2003 — Johnston, S. I. 2003. ""Initiation" in myth; "initiation" in practice: the Homeric Hymn to Hermes and its performative context", στο D. B. Dodd και C. A. Faraone (επιμ.). *Initiation in ancient Greek rituals and narratives: new critical perspectives,* London and New York, 155-180

Jung 1988 (1956) — Jung, C. 1988. "On the Psychology of the Trickster Figure", στο P. Radin (επιμ.). *The Trickster. A study in American Indian Psychology*, U.S.A, 195-211

Ivanov 2006 — Ivanov, S. A. 2006. *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford

Kahil 1977 — Kahil, L. 1977. ‘‘L’Artémis de Brauron: Rites et mystére,’’ *AntK* 20, 86-98

Kalliga 2014 — Kalliga, K. 2014. A new Red-figure Kantharos by the Argos Painter: Contexual Study of the Pottery from the Grave of a Young Aristocrat at Haliartos, Boeotia, στο S. Schierup και V. Sabetai (επιμ.). *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*, Aarhus, 40-65

Καλλιγά 2018 — Καλλιγά, Κ. 2018. *Το Ιερό του Ηρακλή στη Θήβα. Η εξέλιξη της κεραμικής και της λατρείας κατά την Ύστερη Γεωμετρική- Πρώιμη Αρχαϊκή εποχή*, Διδ. Διατριβή, Θεσσαλονίκη

Kalpaxis 1986 — Kalpaxis, T. E. 1986. “Alkyoneus als Zecher”, *AA* 1986, 677-682

Καράγιωργα 1970 — Καράγιωργα, Θ. Γ. 1970. *«Γοργείη κεφαλή»: Καταγωγή και νόημα της γοργονικής μορφής εν τη λατρεία και τη τέχνη των αρχαϊκών χρόνων*, Αθήνα

Karagöz 2013 — Karagöz, S. 2013. *Kleinasiatisch-gräko-persische Kunstwerke im Archäologischen Museum von Istanbul*, Istanbuler Forschungen 54, Tübingen

Karatas 2019 — Karatas, A-M. 2019. “Personified vulva, ritual obscenity, and Baubo.” *Journal of Greek archaeology* 4, 180-203

Καρούζου 1979 — Καρούζου, Σ. 1979. «Σάτυροι πυρριχιστές», στο *Κέρνος: τιμητική προσφορά στον καθηγητή Γεώργιο Μπακαλάκη*, Θεσσαλονίκη, 59-71

Kathariou 2007 — Kathariou, K. 2007. “Two new Boeotian cups at the Benaki Museum: Potters and painters”, *Μουσείο Μπενάκη* 7, 9-32

Kekulé von Stradonitz 1909 — Kekulé von Stradonitz, R. 1909. *Aus dem Berliner Museum: Reinhard Kekulé von Stradonitz zum 6. März 1909 dargebracht von Freunden und Schülern*, Berlin

Κεραμάρη 2019 — Κεραμάρη, Ε. 2019. *Η ενδυμασία στην αρχαία κωμωδία: εξέλιξη, κωμική χρήση και σκηνική λειτουργία. Μία χαρακτηρολογική προσέγγιση*, Διδ. Διατριβή, Αθήνα

Kerényi 1955 — Kerényi, C. 1955. "The mysteries of the Kabeiroi", στο J. Campbell (επιμ.). *The mysteries: papers from Eranos yearbooks,* The Bollingen series 30: 2, New York, 32-59

Kerényi 1988 (1956) — Kerényi, K. 1988. "The Trickster in Relation to Greek Mythology", στο P. Radin (επιμ.). *The Trickster. A study in American Indian Psychology,* U.S.A, 173-191

Kern 1890 — Kern, O. 1890. "Die boiotischen Kabiren", *Hermes* 25:1, 1-16

Keuls 1988 — Keuls, C. E. 1988. "The social position of Attic vase painters and the birth of caricature", στο J, Christiansen και M Torben (επιμ.). *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery: Copenhagen, August 31-September 4,* 1987, Copenhagen, 300-313

Keuls 1993 — Keuls, C. E. 1993. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley, Los Angeles, London

Keuls 1997 — Keuls, C. E. 1997. *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Beiträge zur Altertumskunde 87, Stuttgart und Leipzig

Keuls 2007 — Keuls, C. E. 2007. "Attic Red-Figured Representations of Foreigners: Self-Definition and Caricature", στο F. Giudice και R. Panvini (επιμ.) *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Volume 4, Atti del Convegno Internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta*, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma, 19-25

Κεφαλίδου 1995	Κεφαλίδου, Ε. 1995. *Ο Νικητής αθλητής: εικονογραφική μελέτη, με έμφαση στην αττική αγγειογραφία*, Θεσσαλονίκη
Κεφαλίδου 2005-2006	Κεφαλίδου, Ε. 2005-2006. «Καταβάσεις και άνοδοι του Διονύσου: Παρατηρήσεις στην αττική και κατωιταλιωτική αγγειογραφία», στο *Ευλιμένη: μελέτες στην κλασική αρχαιολογία, την επιγραφική, τη νομισματική και την παπυρολογία* 6-7, Ρέθυμνο, 13-44
Κεφαλίδου 2008	Κεφαλίδου, Ε. 2008. «Η Εικονολογία της Αττικής Τραγωδίας», στο Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα, 637-725
Κεφαλίδου 2017	Κεφαλίδου, Ε. 2017. «Αναπηρία και δυσμορφία στην αγγειογραφία- Disability and Deformity in Vase-painting», στο Π. Ν. Σουκάκος, Α. Γκάρτζιου-Τάττη και Μ. Πασχαλόπουλος (επιμ.). *Υβριδικά και Ιδιότυπα Όντα. Αποκλίσεις από την "Κανονικότητα" στην Αρχαία Ελληνική Μυθολογία και στη Σύγχρονη Ιατρική- Hybrid and Extraordinary Beings. Deniations from "Normality" in Ancient Greek Mythology and Modern Medicine*, Αθήνα, 55-67
Κεφαλίδου 2021	Κεφαλίδου, Ε. 2021. «Η έννοια του κάλλους στον αρχαίο ελληνικό αθλητισμό: κείμενα και εικόνες από τη Γεωμετρική έως την Κλασική περίοδο», στο Ν. Χ. Σταμπολίδης και Ι. Δ. Φάππας (επιμ.). *Κάλλος. Η Υπέρτατη Ομορφιά*, Αθήνα, 173-202
Κεχαγιόγλου 2009	Κεχαγιόγλου, Π. 2009. *Ο Μύθος της Κίρκης στον Βοήθιο και τους Νεοπλατωνικούς Φιλοσόφους Πλωτίνο, Πορφύριο, Πρόκλο*, Μεταπτυχιακή Διατριβή, Θεσσαλονίκη
KH I	Wolters, P. και G. Bruns. 1940. *Das Kabirenheiligtum bei Theben* I, Berlin
KH II	Heyder, W. και A. Mallwitz. 1978. *Die Bauten im Kabirenheiligtum bei Theben*, KH II, Berlin

KH III — Heimberg, U. 1982. *Die Keramik des Kabirions*, KH III, Berlin

KH IV — Braun, K. και T. E. Haevernick. 1981. *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, KH IV, Berlin

KH V — Schmaltz, B. 1974. *Terrakotten aus der Kabirenheiligtum bei Theben: menschenähnliche Figuren, menschliche Figuren und Gerät*, KH V, Berlin

KH VI — Schmaltz, B. 1980. *Metallfiguren aus dem Kabirenheiligtum bei Theben: die Statuetten aus Bronze und Blei*, KH VI, Berlin

Kilinski 1979 — Kilinski II, K. 1979. "Boeotian Cabiric Bowl, Nr. 122", στο W. Moon και L. Berge (επιμ.). *Greek vase-painting in midwestern collections*, Chicago, 216-217

Kilinski 1978 — Kilinski II, K. 1978. "The Boeotian Dancers Group", *AJA* 82, 173-191

Kilinski 1980 — Kilinski II, K. 1980. "An Assortment of Boeotian Vases", *Muse* 14, 52-59

Kilinski 1986 — Kilinski II, K. 1986. "Boeotian trick vases", *AJA* 90, 153-158

Kilinski 1990 — Kilinski II, K. 1990. *Boeotian black figure vase painting of the Archaic Period*, Mainz am Rhein

Kilinski και Maffre 1999 — Kilisnki II, K. και Maffre, J-J. 1999. "Cinq canthares béotiens à figures noires: du second quart du VIe siècle avant J.-C.", *Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot* 77, 7-40

Kilinski 2004 — Kilinski II, K. 2004. "Attic Influences on Boiotian Cups", στο J. M. Fossey (επιμ.). *The Diniacopoulos Collection in Québec: Greek and Roman antiquities*, Montreal, 53-61

Kiminko 2016 — Kiminko, M. 2016. "'Ugly as sin': monsters and barbarians in late antiquity, στο R. Kennedy και

M. Jones-Lewis (επιμ.). *The Routledge Handbook of Identity and the Environment in the Classical and Medieval Worlds*, London, 373-389

Κιουρτσάκης 1985 — Κιουρτσάκης, Γ. 1985. *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι Ρίζες και οι Μεταμορφώσεις του Λαϊκού Γέλιου*, Αθήνα

Κιουρτσάκης 2003 — Κιουρτσάκης, Γ. 2003. *Η τρελή σοφία ή τα ανίερα ιερά: δοκίμιο για το καρναβάλι και τη γλώσσα του*, Αθήνα

Klinger 2015 — Klinger, S. 2015. "Fauna in the World of Women in Ancient Greece and Some Observations on the Animal Votives at the Demeter and Kore Sanctuary at Acrocorinth", στο C. Lang-Auinger και E. Trinkl (επιμ.). *Φυτά και ζώια: Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen: Akten des Internationalen Symposiums an der Universität Graz, 26.-28. September 2013*, CVA Österreich, Beiheft 2, Wien, 33-45

Knauss και Wünsche 2004 — F. Knauss και R. Wünsche. 2004. *Lockender Lorbeer: Sport und Spiel in der Antike*, München

Konstantakos 2000 — Konstantakos, I. 2000. *A Commentary on the Fragments of Eight Plays of Antiphanes*, Διδ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο του Cambridge

Konstantakos 2005 — Konstantakos, I. 2005. "Aspects of the Figure of the Agroikos in Ancient Comedy", *Rheinisches Museum für Philologie* 148, 1-26

Konstantakos 2012 — Konstantakos, I. 2012. "My Kids for Sale: the Megarians's Scene in Aristophanes' Acharnians (729-835) and Megarian Comedy", *Logeion* 2, 121-166

Konstantakos 2014α — Konstantakos, M. I. 2014α. "Zeus on a See-Saw: additional Remarks on comic Themes", *Logeion* 4, 28-39

Konstantakos 2014β	Konstantakos, M. I. 2014β. “Comedy in the Fourth Century I: Mythological Burlesques”, στο M. Fontaine και A. C. Scafuro (επιμ.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, 160-180
Κωνσταντάκος 2014	Κωνσταντάκος, M. I. 2014. “Από τον μύθο στο γέλιο: θαυμαστά μοτίβα και κωμικές στρατηγικές στη μυθολογική κωμωδία”, στο Ταμιωλάκη, M. (επιμ.). *Νέος Στέφανος. Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*, Ρέθυμνο, 75-98
Konstantakos 2015	Konstantakos, M. I. 2015. "Tendencies and Variety in Middle Comedy", στο S. Chronopoulos & C. Orth (επιμ.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie — Fragmentary History of Greek Comedy*, Mainz, 159–198
Konstantakos 2016	Konstantakos, M. I. 2016. "On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type", *Logeion* 6, 112-163
Κωνσταντάκος 2017	Κωνσταντάκος, M. I. 2017. «Παραμύθι και πολιτική στην αρχαία κωμωδία». Ομιλία στην Ακαδημία Αθηνών, 19 Ιανουαρίου 2017. https://uoa.academia.edu/IoannisKonstantakos
Konstantakos 2017	Konstantakos, M. I. 2017. “Aristophanic Shape-Shifters. Myth, Faity-tale, Satire”, *Logeion* 7, 108-144
Κωνσταντάκος 2019α	Κωνσταντάκος, M. I. 2019. «Αποστροφή και γελοίον στην αρχαία κωμωδία: Τροφές, εκκρίσεις, τέρατα», Ομιλία στο Σεμινάριο: *Αποτυπώσεις της αποστροφής στον αρχαίο κόσμο* 4 Μαΐου 2019, Πανεπιστήμιο Κρήτης. https://uoa.academia.edu/IoannisKonstantakos
Κωνσταντάκος 2019β	Κωνσταντάκος, M. I. 2019. «Όταν οι ήρωες του μύθου διαβάζουν μυθολογία: Από τον Επίχαρμο στον Κρατίνο», στο Π. Καρούζου κ.ά (επιμ.). *Ο Περίπλους της Θεωρίας*, Αθήνα, 2-17

Konstantakos 2020α — Konstantakos, M. I. 2020. "Heracles' Adventures at the Inn, or How Fragments and Plays Converse", στο A. Lamari, F. Montanari και A. Novokhatko (επιμ.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin, Boston, 379-405

Konstantakos 2020β — Konstantakos, M, I. 2020. "The Characters of Doric Comedy", στο A. Fries και D. Kanellakis. *Ancient Greek Comedy: Genre – Texts – Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*, Trends in Classics 101, Berlin/Boston, 7-28

Konstantakos 2021 — Konstantakos, M. I. 2021. "The Märchenkomödie in Classical Athens: Fragments, Pictures, Contexts", στο V. Mastellari (επιμ.), *Fragments in context - Frammenti e dintorni*, Göttingen, 99-144

Κωνσταντάκος 2021 — Κωνσταντάκος, Μ. Ι. 2021. "Χρέος και κωμικός ηρωισμός στο έργο του Αριστοφάνη", International Conference: The concept of moral duty in ancient Greek theatre. Greek Foundation of Culture & National Theatre of Greece, 24 Sept. 2021 (ομιλία δημοσιευμένη στο https://uoa.academia.edu/IoannisKonstantakos)

Κωνσταντάκος 2022 — Κωνσταντάκος, Μ. Ι. 2022. «Greece's next top monster: Τέρατα και τερατομαχίες στην αρχαία παραμυθοκωμωδία», στο Α. Γ. Μαρκαντωνάτος και Β. Λιοτσάκης (επιμ). Αγαθός τε και Σοφός. *Τιμητικός Τόμος εις Μνήμην του Φάνη Ι. Κακριδή, Ομότιμου Καθηγητή Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, Ιωάννινα, 105-152

Κοπανιάς 2003 — Κοπανιάς, Κ. 2003. *Η φρυγική/υστεροχεττιτική επίδραση στην ελληνική αρχαϊκή πλαστική*, Διδ. Διατριβή, Αθηνά

Korsak 1987 — Korsak, Y. 1987. *Frontal faces in Attic vase painting of the archaic period*, Chicago

Körte 1894 — Körte, A. 1894. "Eine böotische Vase mit burlesker Darstellung", *AM* 19, 346-350

Kourou 2015 — Kourou, N. 2015. “Potnia figures and cults in early Iron Age Aegean and Cyprus”, *CCEC* 45, 181-199

Kowalzig 2007 — Kowalzig, B. 2007. *Singing for the gods: performances of myth and ritual in archaic and classical Greece*, Oxford, New York

Kramer-Hajor 2015 — Kramer-Hajos, M. 2015. “Mourning on the Larnakes at Tanagra: Gender and Agency in Late Bronze Age Greece”, *Hesperia* 84, 627-667

Kranz 2000 — Kranz, P. 2000. “Ein ungewöhnliches Sujet. Zu den Darstellungen auf einem Schalenskyphos in Erlangen”, *ArchAnz* 4, 495-506

Krauskopf 1986 — Krauskopf, I. 1986. “Perseus und die Sphinx. Ein Ödipus-Rätsel weniger”, *ArchAnz*, 95-101

Kreilinger 2010 — Kreilinger, B. 2010. “Aischrologie, Iambik und anstößige Bilder auf attischer Keramik”, στο B. Feichtinger και G. Kreuz (επιμ.). *Gender studies in den Altertumswissenschaften: Aspekte von Macht und Erotik in der Antike*, IPHIS - Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung 4, Trier, 77-92

Kurtz και Boardman 1986 — Kurtz, D. & J. Boardman. 1986. “Booners”, *Greek vases in the J. Paul Getty Museum* 3, 35-70

Lachmann 1988-1989 — Lachmann. R. 1988-1989. “Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture” μτφρ. από R. Eshelman και M. Davis, *Cultural Critique* 11, 115-152

Lada-Richards 1999 — Lada-Richards, I. 1999. *Initiating Dionysus: ritual and theater in Aristophanes' Frogs*, Oxford

Λαμπρινουδάκης 2012 — Λαμπρινουδάκης, Β. Κ. 2012. «Πάχος, υγεία και αισθητική κατά την αρχαιότητα», στο *Τιμητικός Τόμος Καθηγητού Δ. Σ. Κορρέ*, Αθήνα, 81-89

Landskron 2016 — Landskron, A. 2016. *Das Heroon von Trysa, 13 A: Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West: Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber*, Schriften des Kunsthistorischen Museums Band 13A, Wien

Langdon 1990 — Langdon, S. 1990. "From monkey to man. The evolution of a Geometric sculptural type", *AJA* 94, 407-424

Langdon 2008 — Langdon, S. H. 2008. *Art and identity in dark age Greece, 1100--700 B.C.E*, Cambridge; New York.

Langlotz 1932 — Langlotz, E. 1932. *Griechische Vasen*, Martin von Wagner-museum der Universität Würzburg, München

Lapalus 1930 — Lapalus, E. 1930. "Sur le sens des parodies de thèmes héroïques dans la peinture des vases du Cabirion thébain", *Revue Archéologique* 32, 65-88

Lapalus 1935 — Lapalus, E. 1935. "Vases cabiriques du Musée national d'Athènes," *Revue Archéologique* 6, 8-28

Laughlin 1967 — Laughlin, W. S. 1967. "The Teaching of Physical Anthropology: Concepts and Problems", στο D. G. Mandelbaum κ.ά (επιμ.). *The Teaching of Anthropology: American Anthropological Association* 94, Berkeley, Los Angeles, 81-98

Lavecchia 2013 — Lavecchia, S. 2013. "Becoming like Dionysos. Duthyramb and Dionysian Initiation", στο B. Kowalzig και P. Wilson (επιμ.). *Dithyramb in Context*, Oxford, 59-75

Lazarou 2019 — Lazarou, A. 2019. "Prehistoric Gorgoneia: a Critical Reassessment", *Studia Antiqua et Archaeologica* 25:2, 353–385

Leglay 1978 — Leglay, M. 1978. "La δεξιωσις dans les mystères de Mithra", στο Etudes mithriaques. Actes du 2° Congrès international, Téhéran du 1er au 8 septembre 1975, *Acta Iranica* 17, Téhéran, 279-303

Le Goff 2005 — Le Goff, J. 2005. *Ήρωες και Θαυμαστά του Μεσαίωνα*, μτφρ από Ν. Γκοτσίνα, Αθήνα

Λεμπέση 1985 — Λεμπέση, Α. 1985. *Το Ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη ΙΙΙ. Τα χάλκινα ανθρωπόμορφα ειδώλια*, Αθήνα

Λεμπέση 1992 — Λεμπέση, Α. 1992. "Τα μετάλλινα ζώδια του θηβαϊκού Καβιρίου: Μια ερμηνευτική πρόταση," *AE* 131, 1–19

Le Quesne 2019 — Le Quesne, R. 2019. "Is there a Sheela-na-gig in St Saviour's Church?", 560-570. https://www.researchgate.net/publication/337768875_Is_there_a_Sheela-na-gig_in_St_Saviour%27s_Church

Levi 1964 — Levi, P. 1964. "A Kabirion vase", *JHS* 84, 155-156

Lezzi-Hafter 1976 — Lezzi-Hafter, A. 1976. *Der Schuwalow-Maler: eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit*, Mainz/Rhein

Lezzi-Hafter 2018 — Lezzi-Hafter, A. 2018. "Caresser La Bouteille. Tönerne Silen-Plastiken aus Westgriechenland", στο E. Korkut και B. Özen-Kleine (επιμ.). Festschrift für Heide Froning Studies in Honour of Heide Froning, İstanbul, 201-212

Lilja 1980 — Lilja, S. 1980. "The Ape in Ancient Comedy", *Arctos* 14, 31–38

Lima 2005 — Lima, R. 2005. *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*, Kentucky

Lissarrague 1990 — Lissarrague, F. 1990. "The Sexual Life of Satyrs", στο D. M Halperin, J. J. Winkler και F.

I Zeitlin (επιμ.). *Before Sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, 53-81

Lissarrague 1992 — Lissarrague, F. 1992. "Why Satyrs are good to represent", στο J. J. Winkler και F. I. Zeitlin (επιμ.). *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*, Princeton, N.J, 228-236

Lissarrague 1997 — Lissarrague, F. 1997. "L'homme, le singe et le satyre" στο B. Cassin, J.-L. Labarrière (επιμ.). *L'animal dans l'antiquité*, Paris, 455-472

Lissarrague 2000 — Lissarrague, F. 2000. "Aesop, between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations" στο B. Cohen (επιμ.). *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden, 132-149

Lissarrague 2013 — Lissarrague, F. 2013. *La cité des satyres: une anthropologie ludique: Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C*, Paris

Lissarrague 2021 — Lissarrague, F. 2021. Lissarrague 2021, F. "*Art and Allusion: Image Construction in Greek Vase-Painting*", ομιλία UC Berkeley Classics Sather Lecture, February 6, 2021

Lloyd Rosenberg 2015 — Lloyd Rosenberg, J. 2015. "The Masks of Orthia: form, function and the origins of theatre", *BSA* 110, 247-261

Lorimer 1903 — Lorimer, H. L. 1903. "The Country Cart of Ancient Greece", *JHS* 23, 132-151

Loucas-Durie 1992 — Loucas-Durie, E. 1992. "Some comments on the scene on the Cabiric vase, Athens N.M. 424," στο R. Hägg (επιμ.). *The Iconography of Greek cult in the Archaic and Classical periods: proceedings of the first International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural*

Centre of Delphi, Delphi, 16-18 November 1990, Kernos 1, Athènes, 107-115

Lowenstam 2008 — Lowenstam, S. 2008. *As Witnessed by Images: The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore

Lullies 1940 — Lullies, R. 1940. "Zur böotisch rotfigurigen Vasenmalerei", *AM* 65, 1-27

Maass 1980 — Maass, M. 1980. "Zechernautik", στο *Forschungen und Funde: Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck, 293-296

Mackowiak 2005 — Mackowiak, K. 2005. "Figures de pygmées au Kabirion de Thèbes: entre bilan et perspectives", *Dialogues d'histoire ancienne* 31, 9-25

Mackowiak 2008 — Mackowiak, K. 2008. "L'iconographie des pygmées d'une rive à l'autre de la Méditerranée: influences et évolution d'un theme", *Ktèma* 33, 281-298

Mackowiak 2010 — Mackowiak, K. 2010. "Singe comique? Remarques sur une figurine en terre cuite de Thèbes (Béotie)", *Gerión* 10:1, 57-73

Maclachlan 2012 — Maclachlan, B. 2012. "The grave's a fine and funny place: chthonic rituals and comic theater in the Greek West", στο K. Boscher (επιμ.). *Theater Outside Athens*: *Drama in Greek Sicily and South Italy*, New York, 343-366

Maffre 1975 — Maffre, J.-J. 1975. "Collection Paul Canellopoulos (VIII). Vases béotiens.", *BCH* 99, 409-520

Maffre 2000 — Maffre, J.-J. 2000. "Comédie et iconographie: les grands problèmes", στο J. Leclant και J. Jouanna (επιμ.). *Le théâtre grec antique: la comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999*, Paris, 269-315

Μαζαράκης-Ανιάν 2000 — Μαζαράκης-Ανιάν, Α. Λ. 2000. *Όμηρος και Αρχαιολογία*, Αθήνα

Μανακίδου 1997 — Μανακίδου, Ε. 1997. «Ιστορημένα υφάσματα: μια κατηγορία μικρογραφικών παραστάσεων πάνω σε αττικά αγγεία» στο J.H. Oakley – W.D.E. Coulson και O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters I*, Oxford, 297-308

Mangold 2000 — Mangold, M. 2000. *Kassandra in Athen: die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin

Μάντης 1990 — Μάντης, Α. Γ. 1990. *Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερειών και των ιερέων στην αρχαία Ελληνική τέχνη*, Αθήνα

Marchiandi 2003 — Marciandi, D. 2003. "Fattorie e periboli funerari nella chora di Efestia (Lemno): l'occupazione del territorio in una cleruchia ateniese tra V e IV sec. a. C", *ASAtene* 80, 487-583

Μαρινάτος 1927-1928 — Μαρινάτος, Σ. 1927-1928. «Γοργόνες και Γοργόνεια», *AE*, 7-41

Marinatos 1995 — Marinatos, N. 1995. "Circe and liminality. Ritual background and narrative structure.", στο Ø. Andersen και M. Dickie. (επιμ.). *Homer's world: fiction, tradition, reality*, Papers from the Norwegian Institute at Athens 3, Bergen, 133-140

Marinatos 2000 — Marinatos, N. 2000. *The goddess and the warrior: the naked goddess and Mistress of Animals in early Greek religion*, London

Marinatos 2003 — Marinatos, N. 2003. "Striding across boundaries: Hermes and Aphrodite as gods of initiation", στο D. B. Dodd και C. A. Faraone (επιμ.). *Initiation in ancient Greek rituals and narratives: new critical perspectives*, London and New York, 130-151

Martorana 1996 — Martorana, G. 1996. *Carnevale: angoscia, trasgressione, cosmogonia*, Supplementi a Mythos 1, Palermo

Massar 2017 — Massar, N. 2017. "Fun and Games at the Symposium: A Corinthian thauma in Brussels",

στο V. Vlachou και A. Gadolou (επιμ.). *Τέρψις: studies in mediterranean archaeology in honour of Nota Kourou*, Brussels, 229-244

Matheson 2009 — Matheson, S. B. 2009. "Old Age in Athenian Vase Painting," στο J.H. Oakley και O. Palagia (επιμ.). *Athenian Potters and Painters: Papers of the International Conference Held in Athens March 2007*, Oxford– Oakville, 191-199

Mayer 1891 — Mayer, M. 1891. "Noch einmal Lamia", *AM* 16, 300-312

McDermott 1938 — McDermott, W.C. 1938. *The Ape in Antiquity*, Baltimore

McDonald 1981 — McDonald, B. R. 1981. "The emigration of potters from Athens in the late fifth century B.C. and its effect on the Attic pottery industry", *AJA* 85, 159-168

McPhee 1983 — McPhee, I. 1893. "Local Red Figure from Corinth, 1973 - 1980", *Hesperia* 52, 137-153

Merkelbach 1988 — Merkelbach, R. 1988. *Die Hirten des Dionysos*, Stuttgart

Merker 2000 — Merker, G. S. 2000. *The sanctuary of Demeter and Kore: terracotta figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman periods*, Princeton, N.J

Meyer 2002-3 — Meyer, M. 2002-3. "Dickbauchtänzer in Korinth und Athen", *Talanta* 34-35, Groningen, 135-179

Miller 1991 — Miller, M. C.1991. "Foreigners at the Greek symposium?", στο W. J. Slater (επιμ.). *Dining in a classical context*, Ann Arbor, 59-81

Miller 1999 — Miller, M. C. 1999. "Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos', *AJA* 103, 223-253

Miller 2003 — Miller, M. C. 2003. "Art, myth and reality. Xenophantos' lekythos re-examined," στο E. Csapo και M. C. Miller (επιμ.). *Poetry, theory, praxis: the social life of myth, word and image*

in ancient Greece; essays in honour of William J. Slater, Oxford

Mitchell 2009 — Mitchell, A. 2009. *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*, New York

Μολινός 1996 — Μολινός, Σ. 1996. *Οι Καλλικάντζαροι*, Αθήνα

Mollard-Besques I 1954 — Mollard-Besques, S. 1954. *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs étrusques et romains* I, Époques préhellénique, géométrique, archaïque et Classique, Paris

Mollard-Besques III 1972 — Mollard-Besques, S. 1972. *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs étrusques et romains III, Époques hellénistique et romaine Gréce et Asie Mineure*, Paris

Moorton 1989 — Moorton Jr. R. F. 1989. "Rites of Passage in Aristophanes' Frogs", *CJ* 84, 308–24

Moret 1984 — Moret, J. M. 1984. *Oedipe, La Sphinx et les Thébains: essai de mythologie iconographique*, Rome

Moret 1991 — Moret, J. M. 1991. "Circé tisseuse sur les vases du Cabirion", *Revue Archéologique* 2, 227-266

Morris 2001 — Morris, S. P. 2001. "The prehistoric background of Artemis Ephesia: a solution to the enigma of her breasts?", στο U. Muss (επιμ.). *Der Kosmos der Artemis von Ephesos*, Wien, 135-150

Morosi 2020 — Morosi, F. 2020. "Fathers and Sons in Clouds and Wasps" στο A. Fries και D. Kanellakis. *Ancient Greek Comedy: Genre – Texts – Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*, Trends in Classics 101, Berlin/Boston, 111-120

Morson και Emerson 1990 — Morson, G. S. και C. Emerson. 1990. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, USA

Μούρρανης-Βελλούδιος 1950 (;) — Μούρρανης-Βελλούδιος, Θ. 1950 (;). *Αερικά-ξωτικά και καλικάντζαροι*, Αθήνα

Μουτζάλη 2009 — Μουτζάλη, Γ. Α. 2009. «Καρναβάλι και Λαϊκό Γέλιο», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 113, 20-26

Μπακόλα 2011 — Μπακόλα, Ε. 2011. «Κρατίνος ο Ταυροφάγος», στο Θ. Γ. Παππάς και Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 33-68

Μπαχτίν 2017 (1965) — Μπαχτίν, Μ. 2017. *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, μτφρ Διδ. Διατριβής του 1965 Γ. Πινακούλα, επιμ. Φ. Ξιφαρά, Αθήνα

Μπαχτίν 2000 (1929) — Μπαχτίν, Μ. 2000. *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. (από πρωτ. του 1929) Α. Ιωαννίδου, Αθήνα

Müller 1915 — Müller, V. K. 1915. *Der Polos: die griechische Götterkrone*, Berlin

Μυλωνάς 1958-1959 — Μυλωνάς, Γ. 1958-1959. «Μαρτυρίαι χριστιανών συγγραφέων διά τα μυστήρια της Ελευσίνος», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών Περίοδος Β΄* 9, 7-58

Mylonopoulos 2010 — Mylonopoulos, J. 2010. "Odysseus with a trident? The Use of Attributes in Ancient Greek Imagery", στο J. Mylonopoulos (επιμ.). *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden, Boston, 171-203

Nagy 2021 — Nagy, G. 2021. "Περί ηρωικού κάλλους", στο Ν. Χ. Σταμπολίδης και Ι. Δ. Φάππας (επιμ.). *Κάλλος. Η Υπέρτατη Ομορφιά*, Αθήνα, 166-171

Napier 1986 — Napier, A. D. 1986. *Masks, transformation, and paradox*, Berkeley

Neils 1994 — Neils, J. 1994. "The Panathenaia and Kleisthenic ideology.", στο T.L. Shear (επιμ.). *The archaeology of Athens and Attica under the democracy. Proceedings of an international conference held at the American School of*

Classical Studies at Athens, December 4 - 6, 1992, Oxford, 151-160

Neils 2004 — Neils, J. 2004. "Kitchen or Cult?: Women with Mortars and Pestles", στο S. Keay και S. Moser (επιμ). *Greek art in view: essays in honour of Brian Sparkes*, Oxford, 54-62

Neils, Oakley και Hart 2003 — Neils, J, & J. H. Oakley και K. Hart. 2003. *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past New Haven: Hood Museum of Art*, Dartmouth College

Neugebauer 1932 — Neugebauer, K. A. 1932. *Führer durch das Antiquarium II. Vasen*, Berlin

Neugebauer και Kern 1937 — Neugebauer, K. A. και O. Kern, 1937. Archäologische Gesellschaft zu Berlin. Außerordentliche Sitzung am 22. Juni 1937. Darstellungen der Göttermutter in Böotien, *JDAI* 52, 466-475

Neumann 1955 — Neumann, E. 1972. The great mother; an analysis of the archetype, μτφρ από πρωτ. του 1955, Princeton, N.J

Neumann 1972 (1955) — Neumann, G. 1972. *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin

Nicolson 2001 — Nicholson, N. 2001. "Victory without Defeat? Carnival Laughter and Its Appropriation in Pindar's Victory Odes", στο P. I Barta κ.ά (επιμ.). *Carnivalizing Difference: Bakhtin and the Other*, London, 79-98

Nielsen 2002 — Nielsen, I. 2002. *Cultic theatres and ritual drama: a study in regional development and religious interchange between East and West in antiquity*, Aarhus

Olender 1990 — Olender, M. 1990. "Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques," στο D. Halperin, J. J. Winkler και F. I Zeitlin (επιμ.). *Before Sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, 83-113

Olynthus VII	Robinson, D. M. 1952. The terra-cottas of Olynthus found in 1931, *Excavations at Olynthus* 7, Johns Hopkins University studies in archaeology 20, Baltimore
Olynthus XIV	Robinson, D. M. 1952. Terracottas, lamps, and coins found in 1934 and 1938, *Excavations at Olynthus* 14, Johns Hopkins University studies in archaeology 39, Baltimore
Ornaghi 2020	Ornaghi, M. 2020. "Ethnic Stereotypes and Ethnic Mockery in Ancient Greek Comedy", στο A. Lamari, F. Montanari και A. Novokhatko (επιμ.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin-Boston, 407-434
Oroszlán 1930	Oroszlán, Z. 1930. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Antik terrakotta gyűjteményének katalógusa*. Budapest
Padgett 2000	Padgett, J. M. 2000. "The stable hands of Dionysos. Satyrs and donkeys as symbols of social marginalization in Attic vase painting", στο B. Cohen (επιμ.). *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden, 43-70
Palagia 2021α	Palagia. O. 2021. "Macedonian Painting and the Transformation of Familiar Images in a Funerary Context", Webinar April 13, 2021, https://www.ascsa.edu.gr/news/newsDetails/webinar-macedonian-painting-and-the-transformation-of-familiar-images-in-a-funerary-context
Palagia 2021β	Palagia, O. 2021. "The coronation of the deceased in Hellenistic funerary painting in Macedonia and Thrace", *Ancient Macedonia* 8, 667-678
Panofka 1851	Panofka, T. 1851. *Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst*, Berlin
Παπαγεωργίου 2011	Παπαγεωργίου, Ν. 2011. «Οι αγώνες λόγων στο έργο του Αριστοφάνη: Η περίπτωση των

Σφηκών», στο Θ. Γ. Παππάς και Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 395-411

Παπασπυρίδη-Καρούζου 1933-1935 Παπασπυρίδη-Καρούζου, Σ. 1933-35. «Ανασκαφή Τάφων του Άργους», *ΑΔ* 15, 2-40

Papaspyridi Karouzou 1946 Papaspyridi Karouzou, S. 1946. "Choes", *AJA* 50, 122–139

Παπαχρυστοπούλου 2011 Παπαχρυστοπούλου, Α. 2011. «Καλειδοσκόπιο στη Μέση Κωμωδία: Η Νομοτέλεια της Αλλαγής στο Αττικό Δράμα», στο Θ. Γ. Παππάς και Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 90-102

Paraskevaides 2000 Paraskevaides, H. A. 2000. "The name "Κάβειροι"", *EEBM* 2, III, 150-160

Parker 2005 Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*, Oxford

Parker 2011 Parker, R. 2011. *On Greek Religion*, Ithaca, N.Y

Patera 2015 Patera, M. 2015. Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent: peurs enfantines et adultes, *Mnemosyne, bibliotheca classica Batava* 376, Leiden

Pelagatti 1973 Pelagatti, P. 1973. "Beotici vasi", στο *Enciclopedia dell' arte antica*, Suppl. 1970, Roma, 146-148

Pelling 2000 Pelling C. B. R. 2000. *Literary Texts and the Greek Historian*, Londres

Peredolskaja 1964 Peredolskaja, A. A. 1964. "Attische Tonfiguren aus einem südrussischen Grab", *AntK* 2, 5-30

Petkova 2012 Petkova, K. 2012. "The Sitting Silenus", στο *Art and Ideology*, Sofia, 780-791

Pfisterer-Haas 1989 Pfisterer-Haas, S. 1989. *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst*, Europäische

Hochschulschriften. Reihe 38. Archäologie 21, Frankfurt

Pfisterer-Haas 2002 — Pfisterer-Haas, S. 2002. "Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann", *JDAI* 117, 1-79

Pflug 2006 — Pflug, H. 2006. "Paides Hephaistou: Die Bilder der Erzgießerei-Schale: Anders gesehen", στο A. Dostert, F. Lang κ.ά (επιμ.). *Mittel und Wege: zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie*, Möhnesee 183-218

Pfuhl 1923 — Pfuhl, E. 1923. *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München

Phillips 1959 — Phillips, E. D.1959. "The Comic Odysseus", *Greece & Rome* 6, I, 58-67

Pickard-Cambridge 1962 — Pickard-Cambridge, A. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford

Pisani 2006 — Pisani, M. 2006. "The Collection of Terracotta Figurines in the British School at Athens", *BSA* 101, 269-368

Platter 2001 — Platter, C. 2001. "Novelistic Discourse in Aristophanes", στο P. I Barta κ.ά (επιμ.). *Carnivalizing Difference: Bakhtin and the Other*, London, 51-77

Platter 2007 — Platter, C. 2007. *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore

Πολίτης 1871 I — Πολίτης, N. 1871. *Νεοελληνική Μυθολογία* I, Εν Αθήναις

Πολίτης 1987 — Πολίτης, N. Ε. 1987. *Το Καρναβάλι της Πάτρας*, Πάτρα

Pollitt 2006 — Pollitt, J.J. 2006. *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή*, μτφρ από Α. Γκαζή, Αθήνα

Porada 1981/1982 — Porada, E. 1981/1982. “The Cylinder Seals Found at Thebes in Boeotia”, *AfO* 28, 1-70

Portefaix 1994 — Portefaix. L. 1994. “The "hand-made" idol of Artemis Ephesia, a symbolic configuration related to her mysteries?”, στο B. Alroth. *Opus mixtum: essays in ancient art and society*, Stockholm, 61-71

Πούχνερ 2013 — Πούχνερ, Β. 2013. *Εθνογλωσσικές Μελέτες. Μορφολογίες-Σημασίες-Ετυμολογίες*, Αθήνα

Πούχνερ 2017 — Πούχνερ, Β. 2017. *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Αθήνα

Price-Hadzisteliou 1978 — Price-Hadzisteliou, T. 1978. *Kourotrophos: cults and representations of the Greek nursing deities*, Dutch Archaeological and Historical Society. Studies 8, Leiden

Ραμπελαί 1998 (1534) — Ραμπελαί, Φ. 1998. *Γαργαντούας*, μτφρ από πρωτ. του 1534 επιμ. και σημ. Φ. Δ. Δρακονταειδή, Αθήνα

Ραμπελαί 2004 (1532-1534) — Ραμπελαί, Φ. 2004. *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ*, μτφρ από πρωτ. του 1532-1534 επιμ. και σημ. Φ. Δ. Δρακονταειδή, Αθήνα

Reichardt 2009 — Reichardt, B. 2009. “Anasyrma und Liebeswerbung - Ein attisch schwrzfiguriger Skyphos vom Taxiarchis-Hügel in Didyma.”, στο S. Lehmann, H. Löhr κ.ά (επιμ.). *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler*, Langenweissbach, 235-245

Renner 2014 — Renner, B. 2014. “From Satura to Satyre: François Rabelais and the Renaissance Appropriation of a Genre”, *Renaissance Quarterly* 67:2, 377-424

Roeder 1956 — Roeder, G. 1956. *Ägyptische Bronzefiguren*, Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung 6, Berlin

Ροζάκη 2017 — Ροζάκη, Χ. 2017. «ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ. Συμποσιακά 622Α-Β», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.*). Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 591-597

Rösler 1991 — Rösler, W. 1991. Michail Bachtin e il «Carnevalesco» nell' antica Grecia στο *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, 15-51

Rudwin 1920 — Rudwin, M. J. 1920. *The origin of the German carnival comedy*, New York, Leipzig

Ruffel 2015 — Ruffel, I. 2015. "The Grotesque Comic Body between the Real and the Unreal", στο M. Bastin-Hammou και C. Orfanos (επιμ.). *Carnaval et comédie*, Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009. Université de Toulouse Le Mirail. Besançon, 37-73

Rumscheid 2006 — Rumscheid, F. 2006. *Die figürlichen Terrakotten von Priene: Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde*, Wiesbaden

Ρωμαίος 1944-45 — Ρωμαίος, Κ. Α. 1950. «Λαϊκές λατρείες της Θράκης», *Αρχείον του θρακικού λαογραφικού και γλωσσικού θησαυρού* ΙΑ, 1-130

Ρωμαίος 1947 — Ρωμαίος, Κ. Α. 1947. «Οι καλικάντζαροι», *Byzantinisch Neugriechische Jahrbücher* 18, 49-78

Sabetai 2008 — Sabetai, V. 2008. "Attic, Boeotian or Euboean? An orphan skyphos from Rhitsona revisited", στο *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007, Studies in Classical Archaeology* IV, Oxford, 137-143

Sabetai 2009 — Sabetai, V. 2009. "The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-

Painting," στο St. Schmidt – J. H. Oakley (επιμ.). *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 4,* München, 103-114

Sabetai 2012α — Sabetai, V. 2012. 'Boeotian red-figured vases: Observations on their contexts and settings', στο S. Schierup και B. Bundgaard Rasmussen (επιμ.), *Red-figure Pottery in its Ancient Setting* (Gösta Enbom Monographs 2; Aarhus), 81–98

Sabetai 2012β — Sabetai, V. 2012. 'Looking at Athenian vases through the eyes of the Boeotians: Copies, adaptations and local creations in the social and aesthetic culture of an Attic neighbour', στο S. Schmidt και A. Stähli, (επιμ.), *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum,* Munich, 121–137

Σαμπετάι 2012 — Σαμπετάι, Β. 2012. «Ψαράδες: οι παίδες και η Θάλασσα», στο Ε. Κεφαλίδου και Δ. Τσιαφάκη (επιμ.). *Κεραμέως παίδες. Αντίδωρο στον Καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο από τους μαθητές του,* Θεσσαλονίκη, 49-60

Sabetai 2014 — Sabetai, V. 2014. "Sacrifice, Athletics, Departures and the Dionysiac Thiasos in the Boeotian City of Images", στο S. Schierup και V. Sabetai (επιμ.). *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria,* Aarhus, 14-37

Sabetai 2015 — Sabetai, V. 2015. "Female Protomes from Chaeroneia (Boeotia)", στο Huysecom-Haxhi, A. Muller κ.ά (επιμ). *Figurines grecques en context. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison,* Archaiologia, Villeneuve d'Ascq, 149-163

Sabetai 2018 — Sabetai, V. 2018. "Encountering Pan in the Wilderness: a Small Chous in the Benaki Museum", *Kernos* 31, 141–165

Sabetai 2019 — Sabetai V. 2019. “Pan, God of Wilderness, in Boeotian Landscapes: Fear, Laughter and Coming of Age”, *Mythos* 13, 1-19

Sabetai και Avronidaki 2018 — Sabetai, V. και C. Avronidaki. 2018. “The Six’s Technic in Boeotia: Regional Experiments in Technique and Iconography”, *Hesperia* 87, 311–385

Σαμουηλίδης 1991 — Σαμουηλίδης, Χ. 1991. *Το Λαϊκό Παραδοσιακό Θέατρο του Πόντου*, Θεσσαλονίκη

Saripanidi 2019 — Saripanidi, V. 2019. “Vases, Funerary Practices, and Political Power in the Macedonian Kingdom During the Classical Period Before the Rise of Philip II”, *AJA* 123:3, 381-410

Scarre 2005 — Scarre, C. 2005. *The Human Past. World Prehistory & the Development of Human Societies*, London

Schachter 1986 — Schachter, A. 1986. *Cults of Boiotia* II, London

Schachter 1994 — Schachter, A. 1994. *Cults of Boiotia* III, London

Schachter 2003 — Schachter, A. 2003. “Evolutions of a mystery cult. The Theban Kabiroi”, στο M. B. Cosmopoulos (επιμ.). *Greek mysteries: the archaeology and ritual of ancient Greek secret cults*, London, New York, 112-142

Schäfer 1997α — Schäfer, C. 1997. *Andres agathoi:. Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern*, Quellen und Forschungen zur antiken Welt 2, München

Schäfer 1997β — Schäfer, A. 1997. *Unterhaltung beim griechischen Symposion: Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit*, Mainz

Schauenburg 1970 — Schauenburg, K. 1970. “Zu attisch-schwarzfigurigen Schalen mit Innenfriesen”, *AntK* 7, 33-46

Schauenburg 1974 — Schauenburg, K. 1974. “Achilleus als Barbar. Ein antikes Missverständnis”, *Antike und Abendland* 20, 88-96

Schauenburg 1993 — Schauenburg, K. 1993. “Eros und Reh auf einem Kantharos der Kieler Antikensammlung”, *JDAI* 108, 221-253

Schauenburg 1999-2010 — Schauenburg, K. 1999-2010. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Kiel

Scheffer 1992 — Scheffer, C. 1992. “Boeotian festival scenes. Competition, consumption and cult in archaic Black Figure”, στο R. Hägg (επιμ.). *The Iconography of Greek cult in the Archaic and Classical periods: proceedings of the first International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi, Delphi, 16-18 November 1990*, Kernos 1, Athènes, 117-141

Schilardi 1977 — Schilardi, B. 1977. *The Thespian Polyandrion (424 B.C.): the excavations and finds from a Thespian state burial*, Ann Arbor

Schlott 2021 — Schlott, K. 2021. *Komik in Kult. Eine Kontexuelle Untersuchung der Boötische Kabirenbercher*, Διδ. Διατριβή, Heidelberg

Schmidt 1995 — Schmidt, E. 1995. *Katalog der antiken Terrakotten* I, Die figürlichen Terrakotten, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Mainz

Schmidt 2007 — Schmidt, S. 2007. *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen: Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v.Chr*, Berlin

Schmidt 2022 — Schmidt, S. 2022. “Images of Drinking and Laughing. Vessels and Votives in the Theban Kabirion,” στο J. Barringer και F. Lissarrague. *Images at the Crossroads. Media and Meaning in Greek Art*, Edinburg, 362-385

Schneider 2010 — Schneider, L. 2010. “Kirkes Weg,” στο D. Metzler (επιμ.). *Mazzo di fiori: Festschrift for Herbert Hoffmann*, Wiesbaden, 38–53

Schneider 2016 — Schneider, P. 2016. “The So-called Confusion between India and Ethiopia: The Eastern and Southern Edges of the Inhabited World from the Greco-Roman Perspective”, στο S. Bianchetti, M. R. Cataudella, H.-J. Gehrke (επιμ.). *Brill’s Companion to Ancient Geography. The Inhabited World in Greek and Roman Tradition*, Leiden, Boston, 184-202

Schöne-Denkinger 2012 — Schöne-Denkinger, A. 2012. “Import und Imitation attischer Bilder in Böotien”, στο Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 5, *Vasenbilder im Kulturtransfer: Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*, München, 139-149

Schürmann 1989 — Schürmann, W. 1989. *Katalog der antiken Terrakotten im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Goteborg

Seaford 2007 — Seaford, R. 2007. “From Ritual to Drama: A Concluding Statement”, στο Csapo, E. M. και M. C. Miller (επιμ.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, Cambridge, New York, 379-401

Segal 1978 — Segal, C. 1978. “Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy”, *The Classical World* 72:3, 129-148

Seeberg 1965 — Seeberg, A. 1965. Hephaistos Rides Again, *JHS* 85, 102-109

Seeberg 1971 — Seeberg, A. 1971. *Corinthian komos vases*, University of London. Institute of Classical Studies 27, London

Seeberg 1995 — Seeberg, A. 1995. “From padded dancers to comedy”, στο Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley,

Bulletin of the Institute of Classical Studies 66, 1-12

Shapiro 2009 — Shapiro, H.A. 2009. “Looking at Sculpture and Vases Together: The Banqueting Hero” στο St. Schmidt και J. H. Oakley (επιμ.). *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, Beihefte zum Corpus vasorum antiquorum 4,* München, 177-186

Silk 2000 — Silk, M. S. 2000. *Aristophanes and the definition of comedy,* Oxford, New York

Simon 1976 — Simon, E. 1976. “Ein nordattischer Pan”, *AntK* 19, 19-23

Sinn 1983 — Sinn, U. 1983. “Zur Wirkung des ägyptischen Bes auf die griechische Volksreligion”, στο *Antidoron: Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982*, 87-94

Slater 1992 — Slater, P.E. 1992. *The glory of Hera: Greek mythology and the Greek family*, Princeton

Smith 2002 — Smith, T. J. 2002. “Transvestism or Travesty? Dance, Dress and Gender in Greek Vase-Painting”, στο L. Llewellyn-Jones (επιμ.). *Women’s dress in the ancient Greek world*, London, 33-53

Smith 2007 — Smith, T. J. 2007. “The Corpus of Comast Vases: From Identity to Exegesis”, στο Csapo, E. M. και M. C. Miller (επιμ.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, Cambridge, New York, 77-95

Smith 2009 — Smith, T. J. 2009. “Komastai or "Hephaistoi"? Visions of Comic Parody in Archaic Greece.”, *BICS* 52, 69-92

Smith 2010 — Smith, T. J. 2010. *Komast dancers in archaic greek art*, Oxford, New York

Snowden 1970 — Snowden, Jr. F. M. 1970. *Blacks in antiquity: ethiopians in the Greco-Roman experience*, Cambridge

Sommerstein 2008 — Sommerstein, H. A. 1998. *Aristophanes: Ecclesiazusae*, The comedies of Aristophanes 10, Warminster

Sommerstein 2009 — Sommerstein, A. H. 2009. *Talking about Laughter and other Studies in Greek Comedy*, New York

Sparkes 1962 — Sparkes, B. A. 1962. "The Greek Kitchen", *JHS* 82, 121-137

Sparkes 1967 — Sparkes, B. A. 1967. "The Taste of a Boeotian Pig", *JHS* 87, 116-130

Sparks 2000 — Sparks, B. A. 2000. "Small world. Pygmies and co.", στο N. K. Rutter & B. A. Sparkes (επιμ.). *Word and image in ancient Greece*, 79-98

Spathi 2018 — Spathi, M. 2018. "Representations of masked figures: a comparative study and an interpretative approach to their cult-use and meaning", στο G. Vavouranakis, K. Kopanias, Ch. Kanellopoulos (επιμ.). *Popular Religion and Ritual in prehistoric and ancient Greece and the eastern Mediterranean*, 143-155

Spineto 2006 — Spineto, N. 2006. *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma Greco*, Storia delle religioni 16, Roma

Σπυρόπουλος 2011 — Σπυρόπουλος, Η. Γ. 2011. «Φαινομενολογία, γενεσιουργία και λειτουργία της αισχρολογίας και αισχροπραξίας στην αριστοφανική κωμωδία», στο Θ. Γ. Παππάς και Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Αθήνα, 412-434

Σταμπολίδης και Τασούλας 2009 — Σταμπολίδης, Ν. Χρ και Γ. Τασούλας. 2009. *Έρως. Από τη θεογονία του Ησιόδου στην Ύστερη Αρχαιότητα*, Αθήνα

Σταμπολίδης, Τσαγκάρη κ.ά 2017 — Σταμπολίδης, Χ., Δ. Τσαγκάρη κ.ά 2017. *Χρήμα: σύμβολα απτά στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα

Stansbury-O'Donnell 2009 — Stansbury-O'Donnell, M. 2009. "Structural Analysis as an Approach to Defining the Comic", στο στο St. Schmidt – J. H. Oakley (επιμ.). *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, Beihefte zum Corpus vasorum antiquorum 4*, München, 33-41

Steiner 2007 — Steiner, A. 2007. *Reading Greek vases*, Cambridge, New York

Steiner 2021 — Steiner, T. D. 2021. *Choral Constructions in Greek Culture. The Idea of the Chorus in the Poetry, Art and Social Practices of the Archaic and Early Classical Period*, Cambridge

Steingräber 1999 — Steingräber, S. 1999. "Zum ikonografischen und hermeneutischen Wandel von Pygmäen- und speziell Geranomachiedarstellungen in vorhellenistischer Zeit, 6. - 4/3. Jh. v.Chr", *Mediterranean Archaeology* 12, 29-41

Steinhart και Slater 1997 — Steinhart, M. και Slater, W. J. 1997. "Phineus as monoposiast", *JHS* 117, 203-211

Steinhart 2004 — Steinhart, M. 2004. *Die Kunst der Nachahmung: Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Mainz

Steinhart 2007 — Steinhart, M. 2007. "From Ritual to Narrative", στο Csapo, E. M. και M. C. Miller (επιμ.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, Cambridge, New York, 196-220

Στεφανή κ.ά 2019 — Στεφανή, Ε. κ.ά. 2019. *Από τον Νότο στον Βορρά: Αποικίες των Κυκλάδων στο Βόρειο Αιγαίο*, Θεσσαλονίκη

Stevenson 1975 — Stevenson, W. E. III. 1975. *The pathological grotesque representation in Greek and Roman art*, Διδ. Διατριβή, University of Pennsylvania

Straus 2011 — Straus, M. 2011. "Aristophanes' Clouds in its Ritual Setting", *Leeds International Classical Studies* 10:1, 1-28

Stuligrosz 2017 — Stuligrosz, M. 2017. "Odyssean Motifs in the Middle Comedy: Witches, Monsters and Courtesans", *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 17:2, 17-27

Suhr 1974 — Suhr, E. G. 1974. "Winged Words", *Folklore* 85:3, 169-172

Sulosky Weaver 2019 — Sulosky Weaver, C. L. 2019. "To include or exclude? Marginalization of the deformed in the Classical Greek World", *Journal of Greek archaeology* 4, 163-179

Sundell Torjussen 2014 — Sundell Torjussen, S. 2014. "Milk as a symbol of immortality in the "Orphic" gold tablets from Thurii and Pelinna", *Nordlit* 33, 35-46

Sutton 2000 — Sutton, Jr. R. F. 2000. "The Good, the Base and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self," στο B. Cohen (επιμ.). *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden, 180-202

Sutton 2009 — Sutton, Jr. R. F. 2009. "Lovemaking on Attic Black-figure Pottery: Corpus with Some Conclusions?", στο St. Schmidt και J. H. Oakley (επιμ.). *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 4,* München, 77-91

Σωτηροπούλου 2017α — Σωτηροπούλου, Γ. «ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. Βάκχαι 265-274, 286-297, 849-856», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο*

στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, Αθήνα, 182-192

Σωτηροπούλου 2017β — Σωτηροπούλου, Γ. «ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. Βάκχαι 370-386», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 553-562

Σωτηροπούλου 2017γ — Σωτηροπούλου, Γ. «ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ. Βάκχαι 434-442», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 644-650

Szilágyi 1986 — Szilágyi, G. J. 1986. "Etrusko-korinthische Vasen in Malibu", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 3, Occasional Papers on Antiquities 2, 1-16

Taplin 1987 — Taplin, O. 1987. "Phallology, Phlyakes, Iconography and Aristophanes", *PCPhS* 33, 92-104

Taplin 1994 — Taplin, O. 1994. *Comic angels: and other approaches to Greek drama through vase-paintings*, Oxford

Taplin 2020 — Taplin, O. 2020. "Comic Vases and the First Spread of Greek Comedy into Italy" στο A. Fries και D. Kanellakis (επιμ.). *Ancient Greek Comedy: Genre – Texts – Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*, Trends in Classics 101, Berlin/Boston, 253-266

Testa 2021 — Testa, A. 2021. *Rituality and Social (Dis)Order The Historical Anthropology of Popular Carnival in Europe*, New York, London

Τζάχου-Αλεξανδρή 1997 — Τζάχου-Αλεξανδρή, Ο. 1997. «Απεικονίσεις των Ανθεστηρίων και ο χους της Οδού Πειραιώς του ζωγράφου της Ερέτριας», στο J. Oakley, W. D. E. Coulson και O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters: the conference proceedings*, Oxford, 473-490

Thompson 1934 — Thompson, H. 1934. “Two Centuries of Hellenistic Pottery," *Hesperia* 3, 311-476

Thompson 2008 — Thompson, L. E. 2008. *Images of Ritual Mockery on Greek Vases*, Διδ. Διατριβή, University of Columbia

Thomsen 2011 — Thomsen, A. 2011. *Die Wirkung der Götter: Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr*, Image & Context 9, Berlin Boston

Thomson 1984 — Thomson, P. 1984. *Το Γκροτέσκο*, Η Γλώσσα της Κριτικής 27, μτφρ (από πρωτ. του 1972) Ι. Ράλλη και Κ. Χαζηδήμου, Αθήνα

Τιβέριος 1996 — Τιβέριος, Μ. 1996. *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία Αγγεία*, Αθήνα

Τιβέριος 2010 — Τιβέριος, Μ. 2010. «Ταναγραίοι αθλητές, όχι Αριστοφανικοί όρνιθες», στο Στ. Τσιτσιρίδης (επιμ.). *Παραχορήγημα: μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειο, 479-516

Tiverios 2011 — Tiverios, M. 2011. “The Cadmus Painter and his Time”, στο E.-V. Giudice (επιμ.). *“Αττικόν…Κέραμον”. Veder Greco a Camarina dal principe di Biscari ai nostril giorni* II, Catania, 161-176

Τιβέριος 2016 — Τιβέριος, Μ. 2016. «Διονυσιακές πομπές και κορυμβοφόροι στύλοι», στο Μ. Γιαννοπούλου και Χ. Καλλίνη (επιμ.). *Τιμητικός Τόμος για τη Στέλλα Δρούγου, ἠχάδιν* ΙΙ, Αθήνα, 608-620

Τιβέριος 2020 — Τιβέριος, Μ. 2020. *Συμπόσιο και συμποσιακό τελετουργικό στην αρχαία Αθήνα: Κείμενα και Εικόνες*, Θεσσαλονίκη

Τιβέριος 2021 — Τιβέριος, Μ. 2021. «Συμβολικές, παραδειγματικές και αλληγορικές παραστάσεις στα τέλη του 5ου π.Χ αι. Σχέσεις

αγγειογραφίας και μεγάλης ζωγραφικής», *AE* 160, 143-180

Tomei 2008 — Tomei, D. 2008. "I kantharoi greci a figure nere e rosse", *Ostraka* 17, 111-180

Topper 2007 — Topper, K. 2007. "Perseus, the maiden Medusa, and the imagery of abduction", *Hesperia* 76, 73-105

Topper 2010 — Topper, K. 2010. "Maidens, fillies and the death of Medusa on a seventh-century pithos", *JHS* 130, 109-119

Topper 2012 — Topper, K. 2012. *The Imagery of the Athenian Symposium*, New York

Touchefeu-Meynier 1961 — Touchefeu-Meynier, O. 1961. "Ulysee et Circé. Notes sur le chant X de l'Odysée", *REA* 63, 264-270

Τουλουμάκος 2011 — Τουλουμάκος, Ι. Σ. 2011. *Χιούμορ και σάτιρα των αρχαίων Ελλήνων: (τρόποι ζωής -ιδέες- πρόσωπα και περιστάσεις)*, Θεσσαλονίκη

Trendall 1967 — Trendall, A. D. 1967. *Phlyax vases*, University of London. Institute of Classical Studies 19 London

Trendall και Webster 1971 — Trendall, A. D. και T. B. L, Webster. 1971. *Illustrations of Greek drama*, London

Trendall 1991 — Trendall, A. D. 1991. "Farce and tragedy in South-Italian vase-painting", στο T. Rasmussen & N. Spivey (επιμ.). *Looking at Greek vases*, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, 151-182

Trentin 2015 — Trentin, L. 2015. *The Hunchback in Hellenistic and Roman Art*, London

Trtnik-Rossettini 1958 — Trtnik-Rossettini, O. 1958. *Les Influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVIe siècle*, Florence

Tsiafakis 2003 — Tsiafakis, D. 2003. "'ΠΕΛΩΡΑ' Fabulous Creatures and/or demons of death?", στο M, Padgett. (επιμ.). *The centaur's smile: the human animal in early Greek art*, Princeton, N.J, 73-105

Tsitsiridis 2010 — Tsitsiridis, S. 2010. "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques", στο Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.). Παραχορήγημα. *Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του Καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειο, 359-382

Tsitsiridis 2015 — Tsitsiridis, S. 2015. "Mime, Kinaidoi and Kinaidologoi", *Logeion* 15, 205-241

Tsoukala 2009 — Tsoukala, V. 2009. "Cereal processing and the performance of gender in archaic and classical Greece: iconography and function of a group of terracotta statuettes and vases", στο Ç. Ö. Aygün. *SOMA 2007. Proceedings of the XI Symposium on Mediterranean Archaeology, Istanbul Technical University, 24-29 April 2007*, England, 387-395

Τσουκαλά 2012 — Τσουκαλά, Β. 2012. «Εικόνα και λόγος περί γυναικείας αρετής: μια νέα ματιά στον βοιωτικό σκύφο του Μουσείου Κανελλοπούλου», στο Ε. Κεφαλίδου και Δ. Τσιαφάκη (επιμ.). *Κεραμέως παίδες: Αντίδωρο στον καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο από τους μαθητές του*, Θεσσαλονίκη 189-197

Tsoumpra 2020 — Tsoumpra, N. 2020. "The Shifting Gender Identity of Dionysus in Aristophanes' Frogs" στο A. Fries και D. Kanellakis (επιμ.). *Ancient Greek Comedy: Genre – Texts – Reception. Essays in Honour of Angus M. Bowie*, Trends in Classics 101, Berlin/Boston, 199-216

Tucker 2005 — Tucker, E. 2005. "Bewitching Motif D2020" στο J. Garry και H. El-Shamy (επιμ.). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook*, USA, 166-171

Turner 1967	Turner, V. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, NY
Turner 1991 (1969)	Turner, V. 1991 (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, NY
Ure 1927	Ure, P. N. 1927. *Sixth and Fifth Century Pottery from Rhitsona*, Reading University studies, London
Ure 1929	Ure, A. D. 1929. "Boeotian Geometricizing Vases", *JHS* 49, 160-171
Ure και Ure 1933	Ure, A.D. και P. N. Ure. 1933. "Boeotian vases in the Akademisches Kunstmuseum in Bonn", *AA* 1933, 1–42
Ure 1935	Ure, A. D. 1935. "More Boeotian Geometricizing Vases", *JHS* 55, 225-228
Ure 1940-45	Ure, A.D. 1940–45. "Some provincial black-figure workshops", *BSA* 41, 22–28
Ure 1946	Ure, A.D. 1946. "Some Boeotian Palmette Cups", *Hesperia* 15, 27-37
Ure 1951	Ure, A. D. 1951. "Koes", *JHS* 71, 194-7
Ure 1953	Ure, A. D. 1953. "Boeotian Vases with Women's Heads", *AJA* 57, 245-249
Ure 1958	Ure, A. D. 1958. "The Argos Painter and the Painter of the Dancing Pan", *AJA* 62 (1958), 389-395
Ure 1968	Ure, A. D. 1968. "A Corinthian cup and an Euboean lekythos", *JHS* 88, 140-141
Van Gennep 2016 (1909)	Van Gennep, A. 2016. *Τελετουργίες Διάβασης. Συστηματική Μελέτη των Τελετών*, μτφρ (από πρωτ. του 1909) Θ. Παραδέλλης, Αθήνα
Van Hoorn 1951	Van Hoorn, G. 1951. *Choes and Anthesteria*, Leiden

Van Straten 1995 — Van Straten, F. 1995. *Hiera Kala: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*, Leiden

Varakis 2010 — Varakis, A. 2010. "Body and Mask in Aristophanic Performance", *BICS* 53:1, 17-38

Vermeule 1981 — Vermeule, E. 1981. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkley, Los Angeles, London

Versnel 1993 — Versnel, H. S. 1993. *Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Inconsistencies in Greek and Roman Religion II, Studies in Greek and Roman religion 6:2, Leiden, New York, Köln

Viccei 2015 — Viccei, R. 2015. "Lo scontro necessario. Cadmo contro il drakon per la nascita di Tebe", *Leussein* 1-2, 11-22

Vickers 2016 — Vickers, R. J. 2016. *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*, Διδ. Διατριβή, The University of Western Ontario

Vidal-Naquet 1986 — Vidal-Naquet, P. 1986. *The black hunter: forms of thought and forms of society in the Greek world*, μτφρ από Szegedy-Maszak, Baltimore

Vierneisel και Kaesar 1990 — Vierneisel, K και B. Kaesar. 1990. *Kunst der Schale: Kultur des Trinkens*, München

Vierneisel-Schlörb 1997 — Vierneisel-Schlörb, B. 1997. Die figürlichen Terrakotten: I. Spätmykenisch bis späthellenistisch, *Kerameikos* XV1, München

Vlachou 2017 — Vlachou, V. 2017. "From Mycenaean Cult Practice to the Hyakinthia Festival of the Spartan Polis. Cult Images, Textiles and Ritual Activity at Amykles: An Archaeological Perspective", στο A. Tsigarida και S. Lemos (επιμ.). *Constructing Social Identities in Early Iron Age and Archaic Greece*, Bruxelles, 11-42

Voegtle 2013 — Voegtle, S. 2013. *Dein Gott ist ein Esel. Griechische und römische Tierkarikaturen als Spiegel antiker Wertvorstellungen*, Διδ. Διατριβή, Universität Bern

Von Möllendorff 1995 — Von Möllendorff, P. 1995. *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen

Φαλτάϊτς 1972 — Φαλτάϊτς, Μ. 1972. «Το καρναβάλι της Σκύρου και η καταγωγή των Απόκρεω», *Ανάτυπο: Βόρειες Σποράδες*, 3-12

Φριτζίλας 2006 — Φριτζίλας, Σ. 2006. *Ο ζωγράφος του Θησέα: η αττική αγγειογραφία στην εποχή της νεοσύστατης αθηναϊκής δημοκρατίας*, Αθήναι

Χρυσοστόμου και Χρυσοστόμου 2019 — Χρυσόστομου Α. και Π. Χρυσοστόμου. 2019. «Ταφικό σύνολο κλασικών χρόνων από τον τάφο 253 του Δυτικού Νεκροταφείου στο Αρχοντικό Πέλλας», στο Ε. Μανακίδου και Α. Αβραμίδου (επιμ.). *Η Κεραμική της Κλασικής Εποχής στο Βόρειο Αιγαίο και την Περιφέρειά του (480–323/300 π.Χ.)*, Θεσσαλονίκη, 391-403

Wachter 2001 — Wachter, R. 2001. *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford

Walcek Averret 2015 — Walcek Averret, E. 2015. "Masks and Ritual Performance on the Island of Cyprus.", *AJA* 119, 3-45

Walsh 2009 — Walsh, D. 2009. *Distorted ideals in Greek vase-painting: the world of mythological Burlesque*, New York

Walters 1892-1893 — Walters, H. B. 1892-1893. "Odysseus and Kirke on a Boeotian Vase", *JHS* 13, 77-87

Wannagat 1999 — Wannagat, D. 1999. "Die Bostoner Kirkeschale. Homerische Mythen in dionysischer Deutung?", *AntK* 42, 9-20

Wannagat 2015 — Wannagat, D. 2015. *Archaisches Lachen: die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei*, Berlin

Watzinger 1901 — Watzinger, C. 1901. "Vasenfunde aus Athen", *AM* 26, 50-102

Webster 1956 — Webster, T. B. L. 1956. *Greek theatre production*, London

Webster και Green 1978 — Webster, T. B. L. και R. Green. 1978. *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, BICS 39, London

Weiss 2018 — Weiss, N. 2018. "Hearing the Syrinx in Euripidean Tragedy", στο T. Phillips και A. D'Angour (επιμ.). *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*, Oxford, 139-162

Wide 1901 — Wide, S. 1901. "Eine lokale Gattung boiotischer Gefässe", *AM* 26, 143-156

Wilkinson 2003 — Wilkinson, R. 2003. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Singapore

Wilson 1975 — Wilson, V. 1975. "The iconography of Bes with particular reference to the Cypriot evidence", *Levant* 7, 77-103

Winkler 1990 — Winkler, J. J. 1990. "The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis", στο J.J. Winkler και F. I. Zeitlin (επιμ.*). Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*, Princeton, 20-62

Winkler-Horaček 2015 — Winkler-Horaček, L. 2015. *Monster in der frühgriechischen Kunst: Die Überwindung des Unfassbaren*, Image & Context 4, Berlin

Winnefeld 1988 — Winnefeld, H. 1888. "Das Kabirenheiligtum bei Theben. III. Die Vasenfunde", *AM* 13, 412-428

Winter 1903	Winter, F. 1903. *Die Antiken Terrakotten. Die Typen der Figürlichen Terrakotten*, Berlin, Stuttgart
Wolf 1993	Wolf, R. S. 1993. *Herakles beim Gelage: eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei*, Köln
Wolters 1892	Wolters, P. 1892. «Βοιωτικαί Αρχαιότητες», *AE*, 213-240
Wolters 1930	Wolters, P. 1930. "Kirke", *AM* 55, 209-236
Wrenhaven 2013	Wrenhaven, K. 2013. "Comedy of errors: the comic slave in Greek art", στο B. Akrigg και P. Tordoff (επιμ.). *Slaves and slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge, United Kingdom, 124-143
Χαροκόπος 2016	Χαροκόπος, Ν. 2016. *Η εικονογραφία της γεροντικής μορφής στην αρχαϊκή και κλασική τέχνη (7ος-5ος αι. π.Χ.): συμβολή στην εικονογραφία της αρχαίας ελληνικής οικογένειας και κοινωνίας*, Διδ. Διατριβή, Αθήνα
Χατζηδημητρίου 1999-2000	Χατζηδημητρίου, Α. 2012. «Ερυθρόμορφος χους από το Μουσείο Χαλκίδας», *Αρχαιογνωσία* 10, 163-177
Χατζηδημητρίου 2005	Χατζηδημητρίου, Α. 2005. *Παραστάσεις εργαστηρίων και εμπορίου στην εικονογραφία των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων*, Αθήνα
Χρονόπουλος 2017α	Χρονόπουλος, Στ. 2017. «ΟΜΗΡΟΣ, Ιλιάς Α 568-611», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 35-42
Χρονόπουλος 2017β	Χρονόπουλος, Στ. 2017. «ΟΜΗΡΟΣ, Ιλιάς Β 211-277», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 42-56

Χρονόπουλος 2017γ — Χρονόπουλος, Στ. 2017. «ΟΜΗΡΟΣ, Οδύσσεια ι 401-414», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 88-95

Χρονόπουλος 2017δ — Χρονόπουλος, Στ. 2017. «ΟΜΗΡΟΣ, Οδύσσεια σ 32-50, 88-117, 340-364», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 103-121

Χρονόπουλος 2017ε — Χρονόπουλος, Στ. 2017. «[ΟΜΗΡΟΣ]. Ύμνος εις τον Ερμήν 333-396», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 122-131

Χρονόπουλος 2017στ — Χρονόπουλος, Στ. 2017. «[ΟΜΗΡΟΣ]. Ύμνος εις Δήμητραν 169-210», στο Μ. Ι. Γιόση και Α. Δ. Μελίστα (επιμ.). *Εξαίσιοι Γέλωτες. Το Γέλιο στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία*, Αθήνα, 613-632

Yalouris 1986 — Yalouris, N. 1986. "Le mythe d'Io. Les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques.", στο L. Kahil (επιμ.). Iconographie classique et identités régionales. Actes du colloque international du Centre national de la recherche scientifique, Paris 26 et 27 mai 1983, *BCH* 14, Athènes, Paris, 3-21

Yfantidis 1990 — Yfantidis, K. 1990. *Antike Gefässe: eine Auswahl*, Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel 16, Kassel

Young 2013 — Young, Y. 2013. "Theatricality in the representations of helmets during the late archaic period", *Logeion* 3, 1-19

Zanker 1996 — Zanker, P. 1996. *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley

Zeitlin 1990 — Zeitlin, F. I. 1990. "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek

Drama" στο J.J. Winkler και F. I. Zeitlin (επιμ.). *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*, Princeton, 63-94

Zervas 2017 — Zervas, T. G. 2017. *Formal and Informal Education during the Rise of Greek Nationalism. Learning to be Greek*, New York

Zimmermann 1983 — Zimmermann, B. 1983. "Utopisches und Utopie den Komodien des Aristophanes", *WJA* 9, 57-77

Zipes 2002 — Zipes, J. 2002. *The Brothers Grimm. From the Enchanted Forests to the Modern World*, New York