

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ: ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ - ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

“ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ”

ΘΕΜΑ:

“ΜΟΡΦΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΘΗΝΑ
ΘΡΗΣΚΕΙΟΛΟΓΙΚΗ & ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ
ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΗΓΩΝ”

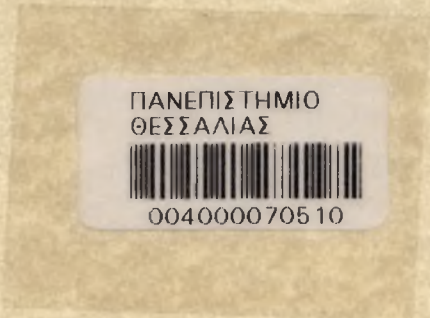
ΕΠΟΠΤΕΣ

Δρ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΜΑΖΑΡΑΚΗΣ ΑΙΝΙΑΝ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΛΑΙΟΘΩΛΩΡΟΣ

ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΑ
Α.Φ.Μ.1198012



ΙΟΥΝΙΟΣ 2002



*Ευχαριστώ θερμά τους επιβλέποντες καθηγητές
της διπλωματικής μου εργασίας για την πολύτιμη
επιστημονική , αλλά και ψυχολογική υποστήριξη,
που μου προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια της μελέτης μου .*



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 1655/1
Ημερ. Εισ.: 20-05-2004
Δωρεά: _____
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2002
ΔΕΛ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
2. ΕΟΡΤΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΣΜΟ	5
3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ	12
4. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	17
5. ΘΗΛΥΠΡΕΠΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ	26
6. Α΄. «ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΟΙ» ΚΩΜΑΣΤΕΣ.....	31
• <i>Κάλυμμα της κεφαλής</i>	32
• <i>Ενδυμασία</i>	35
• <i>Μπότες</i>	36
• <i>Σκιάδειον</i>	37
• <i>Ενώτια</i>	40
• <i>Βακτηρία</i>	41
• <i>Λύρα</i>	41
• <i>Αυλός</i>	44
• <i>Κρόταλα</i>	44
• <i>Συμπόσιο και κωμός στα Ανακρεοντικά αγγεία</i>	45
Β΄. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ «ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΩΝ» ΚΩΜΑΣΤΩΝ.....	47
Γ΄. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	51
Δ΄. ΤΕΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΩΝ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΩΝ ΚΩΜΑΣΤΩΝ	57
7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	60
8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
1. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΓΓΕΙΩΝ	
2. ΕΙΚΟΝΕΣ	

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ABV = J.D.Beazley , *Attic Black Figure Vase Painters* , Oxford 1956
 Add² = T.H. Carpenter , *Beazley Addenda* , 2nd ed., Oxford 1989
 ARV²=J.D.Beazley , *Attic Red Figure Vase Painters* , 2nd ed., Oxford 1963
 CB ii = L.D.Caskey-J.D.Beazley , *Attic Red -Figured Vases in the Museum of Fine Arts, Boston* , vol. ii, London-Boston, 1954
 GVGM 3=*Greek Vases in the Jan Paul Getty Museum* , 1-6 , 1981-2001
 Para = J.D.Beazley , *Paralipomena , Additional References to ABV and ARV²*, Oxford 1971

Για τις συντομογραφίες των περιοδικών ακολουθήθηκε το σύστημα της *Ann e Philologique*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

J.D. Beazley (1974) = *The Pan Painter* , Mainz.
 K. Brandenburg (1966)= *Studien zur Mitra*, Münster, 1966, 111-127
 J. Bremmer (1991) = « Dionysos Travesti » , σε A.Moreau (επιμ.) *L' initiation*, Paris, 191-198.
 C. Bron (1999) = « The Sword Dance For Artemis» , *GMJ* 1999, 69-93.
 E.Bushor (1923-1924) = «Das Schrimfest» , *JDI* 38/9, 128-129
 D.A. Campbell (1967) = *Greek lyric poetry* , London.
 C.Caruso (1987) = « Travestissements dionysiaques » σε *Images et Societe en Grece ancienne : L' iconographie comme m thode analyse* , Lausanne, 103-110.
 G.Cassadio (1991)= « Pr histoire de l' initiation dionysiaque » σε A.Moreau (επιμ.) , *L' initiation* , Paris, 209-213.
 Delavaud-Roux (1995) = *Les dances dionysiaques en Gr ce antique*, Aix en Provence.
 Delavaud-Roux (1996) = « L' enigme des danseurs Barbus au parasol et les vases 'des Leneennes' » , *RA* 1996 , 227-263
 M. Delcourt (1958) = *Hermaphrodite* , Paris.
 Ducroux-Lissarague (1991) = F.Frontisi – Ducroux and Francois Lissarague, «From ambiguity to ambivalence: A Dionysiac excursion through the “Anacreontic” Vases», σε A.Halpin (επιμ.) , *Before Sexuality* , Princeton 1991, 211-256:
 J.Frel (1958) = «Deux visages d' un poete» , *Revue des Arts* 8 , 202-208
 A.G.Geddes (1963) = «Rags and Riches : the costum of the Athenian men in the fifth century», *CQ* 37 (ii), 307-331
 A.Van Genep (1909) = *Les rites de Passage* , Paris.
 F.Graf (1985) = *Nordionische Kulte* , Rome.
 J. R. Green (1983) = «A Repesantation of the Birds of Aristophanes» , *GVMG* 3, 95-118
 A.Greifenhagen (1929) = *Eine attische shivarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VL Jahrhundert*, Berlin.
 A. Greifenhagen (1976), *Alte Zeichnungen nach unbenkannten griechischen Vasen*, Berlin.
 W.R. Halliday (1909-1910) = « The Hybristika» , *BSA* 16, 218-219

- A. Henrichs (1982) = “ Changing Dionysiac Identities” , σε B.F Meyer et F.P (επιμ.) Sanders , *Jewish and Christian Self- Definition III* , London, 137-160
- H.R.Immewahr (1965) = «Inscriptions on the Anacreon Krater in Copenhagen», *AJA* 69, 152-154.
- M. Jameson (1993) = «The Asexuality Of Dionysos» , σε Thomas H. Carpenter , Christopher A. Faraone (επιμ.), *Masks Of Dionysos* , Ithaca & London, 44-64.
- G.K. Jenkins (1972) = *Ancient Greek Coins*, London 1972, αρ. 21
- H.Jeanmaire (1939) = *Couroi et Couretes : Essai sur l' education spartiale et sur les rites d' adolescence dans l' antiquite hell nique*, Lille.
- Γ.Καββαδίας (2000) = *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*, Αθήνα.
- G. Karsai (1991) = «Tiresias dans les Bacchantes» , σε A.Moreau (επιμ.) , *L' initiation* , Paris,199-208.
- H.Kenner (1970) = *Das phanomen der Verkehrerten Welt in der grieschisch – romischen antike* , Bonn.
- K. Kerenyi (1976) = *Dionysos. Archetypal Images of Indestructible Life* , Baltimore.
- A.Kossatz-Deissmann (1975) = «Zur Herknunft des perizoma im satyrspiel» , *JDI* 97 , 65-90
- D.C. Kurtz-J. Boardman (1986) = “Booners” , *GVGM* 3, 51-70
- D.D. Leitaο (1995)=« The perlis of Leukippos : Initiatory Transvestism and Male Gender Ideology in the Ekdusia at Phaistos», *Class. Ant.* 14, 132-163.
- J.McIntosh Snyder (1972) = «The barbitos in the classical period», *CJ* 67, 331-340
- J. McIntosh Snyder (1974) =J. McIntosh. Snyder «Aristophane's Agathon as Anacreon», *Hermes* 102, 242-246
- M.Mass-J.McIntosh Snyder (1989) = *Stringed Instruments of the Ancient Greece* New Haven –London.
- M.C.Miller (1992) = «The parasol : An oriental status – symbol in Late Archaic and Classical Athens» , *JHS cxii*, 91-105.
- M.C.Miller (1997) = «Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos», *AJA* 93 , 223-253
- M.C.Miller (1997b) = «Athens and Persia in the fifth century B.C.», Cambridge.
- Papaspyridi-Karouzou (1943) = «Anacreon Athenes», *BCH* 1943 , 248-254.
- A.Paquette (1984) = *L' instrument de la musique dans la Gr ce ancienne* , Paris.
- H.W.Parke (1977) = *Festivals of Athenians* , London.
- Ch. Picard (1932) = « Dionysos Mitrophoros » , *M langes G. Glotz II* , Παρίσι 1932.
- Poulsen F. (1931) = «Iconographic Studies in the Ny Carlsberg Glyptothek I. Anacreon » , *From the Collection of the Ny Carlsberg Glyptothek I* (Copenhagen 1931) , 1-31.
- S.D.Price (1990)= «Anacreontic Vases Reconsidered» , *GRBS xxxvi* ,133-175.
- B.S. Ridway (1998) = «An issue of Methodology : Anacreon , Pericles , Xanthippos», *AJA* 102, 717 -738
- M.C.Root (1979) = *The King and Kingship in Achaemenid art* , Leiden.
- S.Said (1986) = «Travestis et Travestissements dans les comedies d' Aristophane » , σε *Anthropologie et The tre antique* , Cahiers du GITA 4, Montpellier, 217-247
- C. Segal (1982) = *Dionysiac Poetries and Euripides' Bacchae*, Princeton.
- E.Simon (1983) = « Festivals of Attica. An Archaeological Commentary, Madison.

H.A.Shapiro (1981) = «Courtship scenes in Attic Vase-Paintings», *AJA* 85, 138-139

W.J.Slater (1978) = «Artemon and Anacreon : no text without context», *Phoenix* 32, 185-194

Μ.Τιβέριος (1996) = *Τα αρχαία αγγεία* , Αθήνα.

J-P Vernant (1990) = *Mythe et religion en Gr ce ancienne II* , Paris.

H.S. Versnel (1990) = H.S. Versnel, *Inconsistencies in Greek Religion I* , Leiden.

K.D.Vries (1973) = «East meets West at Dinner», *Expedition* 1973, 32-39

F. I. Zeitlin (1981) = «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*»,σε H.P. Foley (επιμ.), *Reflections of Women in Antiquity* , N.York - London – Paris, 169-217.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τι εννοούμε με τον όρο “αλλένδυση” όταν αναφερόμαστε στην Αρχαία Ελλάδα ; Σε ποιους χώρους εμφανίζεται και ποιοι παράγοντες την επηρεάζουν ; Αφορά τους άντρες ή τις γυναίκες ; Πότε εμφανίζεται στην αττική εικονογραφία ; Αυτά τα ερωτήματα αποτέλεσαν το αντικείμενο έρευνας για πολλούς μελετητές και οι κυριότερες εξηγήσεις τους περιλαμβάνονται στην συγκεκριμένη εργασία . Μέσα από φιλόλογικές και εικονογραφικές μαρτυρίες γίνεται προσπάθεια να ερμηνευτεί το φαινόμενο της αλλένδυσης και ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώθηκε από τις αντιλήψεις των καιρών, αλλά και κατασκεύασε νέους τρόπους συμπεριφοράς.

Λέγοντας αλλένδυση αναφερόμαστε στο έθιμο της υιοθέτησης ενδυμασίας και τρόπων που ανήκουν στο άλλο φύλο. Η μεταμόρφωση όμως είναι μόνον επιφανειακή. Μπορεί ένας άντρας να ντυθεί γυναικεία , να φερθεί και να μιλήσει θηλυκά , όμως κάτω από τα ρούχα του δεν παύει να ισχύει η αντρική φύση. Αντίστοιχα , είναι δυνατό μια γυναίκα να φορέσει φαλλό , να κρατήσει όπλα , να βάλει ψεύτικη γενειάδα , εντούτοις το θηλυκό στοιχείο δεν καταργείται . Παρά τις μεταμφιέσεις αντρών και γυναικών , ο συμβολισμός του κάθε φύλου εξακολουθεί να διαφαίνεται . Στους άντρες, όσα θηλυπρεπή ενδύματα και να αποκτήσουν , η γενειάδα αποκαλύπτει την πραγματικότητα , ενώ οι γυναίκες , παρά το περίζωμα , δεν καταφέρνουν να παραπλανήσουν , καθώς το έντονο στήθος τους διακρίνεται ξεκάθαρα .

Η αλλένδυση, επομένως , αφορά και τα δυο φύλα και εμφανίζεται στην Αθήνα το 550 περίπου π.Χ. Η υιοθέτηση της ενδυμασίας του άλλου φύλου προϋποθέτει και τον καθορισμό συγκεκριμένης περιβολής για το κάθε φύλο . Κυριότερο ένδυμα είναι ο χιτώνας , που έχει μακρά ιστορία καθώς από τον 8^ο αιώνα φοριόταν από τους Συρίους και τους Αρμένιους . Ήταν μακρύς με μανίκια και φοριόταν από γυναίκες και άντρες . Ήταν ανατολικής προέλευσης αλλά επιδεχόταν πολλές διαφοροποιήσεις . Αυτό γίνεται κατανοητό από το παλάτι των Πασαργάδων όπου εικονίζονται πολλοί Λυδοί , Φρύγες και Μηδοί πρέσβεις να φορούν μακριούς χιτώνες , με διαφορετικό στυλ όμως ο καθένας . Αντίστοιχα ο ελληνικός χιτώνας , παρά την καταγωγή του από τον ανατολικό , διαφοροποιήθηκε και απέκτησε τα δικά του χαρακτηριστικά . Πολύ σύντομα καθιερώθηκαν οι πόρπες για να συγκρατείται το ύφασμα στους ώμους και η προτίμηση για την αφθονία των πτυχώσεων.

Στην Ελλάδα ο χιτώνας μπορεί να είναι κοντός ή μακρύς για τους άντρες και φοριέται μόνο κατ' εξαίρεση από τις γυναίκες (πάντα μακρύς). Για εκείνες πιο

ταιριαστός είναι ο πέπλος , από το 590 π.Χ και μετά . Επίσης , ο μακρύς χιτώνας βρισκόταν σε χρήση και στη Λακωνία , σταμάτησε όμως στα μέσα του 6^{ου} αιώνα . Τον 5^ο αιώνα οι Αθηναίοι και οι Ίωνες συνέχισαν να φορούν χιτώνα .

Αντίθετα , τον 4^ο αιώνα οι γυναίκες άρχισαν να φορούν χιτώνες , μετατρέποντας το ένδυμα αυτό σε καθαρά θηλυκό .Η πολυτέλειά του το καθιστούσε ιδιαίτερα αγαπητό στις γυναίκες και ιδιαίτερα σε εκείνες , που σκοπό είχαν να ευχαριστούν τους συμμετέχοντες σε μια γιορτή , όπως για παράδειγμα οι εταίρες . Οι άντρες άρχισαν να το χρησιμοποιούν μόνο σε ειδικές περιπτώσεις , όπου ήταν αποδεκτό. Εν τέλει, οι άνδρες φορούσαν το χιτώνα ως σύμβολο για συγκεκριμένο σκοπό , όπως στις μεταμορφώσεις του Διονύσου ή του Πενθέα στις *Βάκχες* του Ευρυπίδη¹.

Ο μακρύς , λοιπόν , χιτώνας , σύμβολο της θηλυκότητας θεωρείται βασικό χαρακτηριστικό της αλλένδυσης. Στην αρχή της μελέτης αυτής γίνεται μια προσπάθεια να ερευνηθεί το φαινόμενο μέσα από τις φιλολογικές πηγές , που έχουν ως σημείο αναφοράς τις τελετές ή τους μύθους ηρώων στις οποίες πρωταγωνιστούσε η αλλένδυση . Τα *Οσχοφόρια* , όπου τα νεαρά αγόρια ντύνονταν γυναίκες και τα *Σκιροφόρια* , όπου οι γυναίκες αναλάμβαναν τους ρόλους των αντρών , αποτελούν τους βασικούς άξονες της πτυχής αυτής του θεσμού . Κατάλοιπα της λατρείας θεών και ηρώων κάνουν την εμφάνισή τους και καθορίζουν τη συμπεριφορά των συμμετεχόντων . Η αλλένδυση αποτελεί τη διαβατήρια τελετή μιας επερχόμενης κοινωνικής πραγματικότητας .

Κατόπιν , ο λεγόμενος «τραβεστισμός» εξετάζεται στα πλαίσια του διονυσιακού τελετουργικού όπως μαρτυρείται μέσα από την εικονογραφία . Παραστάσεις αγγείων παρουσιάζουν γυναίκες και άντρες να αποτελούν τους συντρόφους του Διονύσου , να χορεύουν μπροστά σε εκείνον ή σε ένα κάνθαρο , χαρακτηριστικό της λατρείας του , να κρατούν διονυσιακά σύμβολα , όντας ταυτόχρονα μεταμφιεσμένοι . Οι άντρες παίζουν το ρόλο της μαινάδας , ενώ οι γυναίκες φορούν σατυρικό περίζωμα . Οι μεταμορφώσεις αποτελούν το παραπέτασμα της έκστασης που επιδιώκεται μέσω της διονυσιακής λατρείας , ώστε να επέλθει η απόλυτη απελευθέρωση .

Στοιχεία αλλένδυσης , όμως , συναντάμε και στο θέατρο , απαλλαγμένα από κάθε είδους τελετουργία . Στην περίπτωση αυτή άντρες ντύνονται γυναίκες , καθώς οι

¹ A.G. Geddes (1987) , 317-321.

γυναίκες δεν έχουν το δικαίωμα συμμετοχής σε οποιοδήποτε είδος θεάματος . Στο τέταρτο , λοιπόν , κεφάλαιο της μελέτης ανιχνεύονται οι θηλυπρεπείς παρουσίες στο θέατρο, οι λόγοι που τις επιβάλλουν , πως ορίζονται , αλλά και ποιοι είναι οι παράγοντες που διαμορφώνουν τα όρια ανάμεσα στα δυο φύλα . Διακρίνονται τα στοιχεία εκείνα που θεωρούνται αποκλειστικά αντρικά ή γυναικεία , με ποια μέσα επιτυγχάνεται η πιστή απόδοση του κάθε φύλου , αλλά και τι κρύβει η κάθε μεταμπίεση .

Όπως έγινε κατανοητό , βασικό ρόλο στις μεταμορφώσεις παίζει ο Διόνυσος . Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται διεξοδική θεώρηση της προσωπικότητας του θεού , πως διαμορφώθηκε η λατρεία του και ποιοι λόγοι υπαγόρευαν τη μεταμπίεση τόσο του ίδιου όσο και των συντρόφων του . Οι φιλολογικές μαρτυρίες σε συνάρτηση με την εικονογραφία έρχονται να στοιχειοθετήσουν την θηλυπρεπή του φύση , εφόσον παρουσιάζουν ισχυρά τεκμήρια των άσωτων και παράλογων επιθυμιών του , των απόκρυφων πόθων του , που ήθελε να μεταδώσει στον αρχαίο ελληνικό κόσμο και την δυνατότητα εναλλαγής καταστάσεων που ήθελε πρώτα απ' όλα ο ίδιος να βιώνει και κατόπιν οι ακόλουθοί του . Η αφθονία του κρασιού , η αταξία και η απόκρυψη της αληθινής προσωπικότητας των ατόμων εξυπηρετούσαν ένα και μοναδικό σκοπό : την απομάκρυνση του ατόμου από την πραγματικότητα .

Ένα ακόμα θέμα , που απασχόλησε κατά ένα μεγάλο μέρος την μελέτη αυτή , ήταν μια συγκεκριμένη ομάδα ατόμων που συμμετείχαν σε κωμό² . Οι συγκεκριμένοι άντρες , συχνά αποκαλούμενοι «ανακρεοντικοί» κωμαστές ή αλλιώς «σύντροφοι του Ανακρέοντα» , του Ίωνα ποιητή , έφεραν πολλά θηλυπρεπή στοιχεία . Στα αγγεία απεικονίζονται με σάκκο , χιτώνα , ιμάτιο , σκιάδειον (είδος ομπρέλας) , μπότες , ενώτια , ράβδο , κρόταλα , αυλό και βάρβιτο (είδος λύρας) , δηλαδή με «αξεσουάρ» που θεωρούνται συνήθως γυναικεία . Η συσχέτιση των κωμαστών με τον Ανακρέοντα για πολλούς μελετητές είναι καταφανής , καθώς σε ορισμένα αγγεία υπάρχει επιγραφή με το όνομά του , ενώ ταυτόχρονα εικονίζεται με παρόμοια ενδυμασία . Για άλλους πάλι ερευνητές είναι πιο πιθανό να πρόκειται για ανατολικές παρουσίες , εφόσον υποστηρίζουν ότι αρκετά χαρακτηριστικά των κωμαστών είναι ανατολικής προέλευσης . Ακολουθούν ακόμα πολλές ερμηνείες , των οποίων θα γίνει διεξοδική ανάλυση και τεκμηρίωση στο τελευταίο τμήμα της εργασίας .

² Με τον όρο «κωμό» εννοούμε τον οργιαστικό χορό προς τιμήν του Διονύσου , άμεσα συνδεδεμένο με το συμπόσιο και την οινοποσία .

Τα ρούχα , λοιπόν , αναδεικνύονται ως το κυρίαρχο συστατικό της αλλένδυσης . Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ανέκαθεν περιέκλειαν το δικό τους συμβολισμό , καθώς εκφράζουν τι εντύπωση θέλουν να δώσουν οι άνθρωποι που τα φοράνε στους άλλους , αλλά ταυτόχρονα αποτελούν μια επικαλυμμένη αντικειμενικότητα , διαμορφωμένη σύμφωνα με τους εξωγενείς παράγοντες που επιδρούν στη καθημία προσωπικότητα χωριστά .

Ωστόσο , πολλά στοιχεία αντικρούονται , ενώ άλλα απορρίπτονται . Το φαινόμενο της αλλένδυσης απασχολεί τη σύγχρονη έρευνα και είναι πολύ δύσκολο να υπερισχύσει μια μόνο άποψη . Η πολυδιάστατη δομή του ίδιου του θεσμού επιδέχεται ποικίλες εξηγήσεις , ώστε να καταστεί δυνατή η κατανόηση όλων των εκφάνσεών του , παρά την ολιγόχρονη ουσιαστικά παρουσία του στην Αττική . Στην μελέτη αυτή , κατά συνέπεια , γίνεται προσπάθεια προσέγγισης κάθε πτυχής του αξιόλογου φαινομένου του «τραβεστισμού» , όπως προκύπτει μέσα από το υλικό του μύθου και της λατρείας, της λογοτεχνίας και της εικονογραφίας .

2. ΕΟΡΤΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

Η ανταλλαγή των ρούχων περικλείει έναν ιδιαίτερο συμβολισμό που εκδηλώνεται μέσα από ποικίλες τελετές μύησης, η οποία σηματοδοτεί το πέρασμα από την παιδική στην ανδρική ηλικία. Όπως παρατηρεί ο H. Jeanmaire³, ο συμβολισμός των μυήσεων αποδίδεται στην ανάγκη έκφρασης της βασικής αντίθεσης μεταξύ της αντρικής φύσης, την οποία αντιπροσωπεύει η κοινότητα των νέων ανδρών, και του θηλυκού στοιχείου. Για το λόγο αυτό, κατά την αρχή της μύησης αυτοί που πρόκειται να λάβουν μέρος φορούν ένα κοστούμι που μοιάζει γυναικείο. Το τέλος αντίστοιχα της τελετής σηματοδοτείται με την λήψη αντρικών ενδυμάτων από τους συμμετέχοντες. Ο H. Jeanmaire συνεχίζει τονίζοντας με αρνητική χροιά αυτό ακριβώς το σημείο, όπου το αγόρι βγάζει τα γυναικεία ρούχα και φοράει τα αντρικά, θεωρώντας το επικίνδυνο, καθώς το νεαρό άτομο μπορεί να γίνει αποδέκτης εχθρικών δυνάμεων κατά την τελετουργία εισόδου του στην κοινωνία των αντρών.

Οι πρωιμότερες μαρτυρίες περί μύησης στη νέα ζωή, που σηματοδοτεί η ενηλικίωση, μέσω των τελετών της αλλένδυσης βρίσκονται στα *Εκδύσια* και στα *Ενδυμάτια*, εορτές που περιλάμβαναν, στην εποχή του Πλούταρχου, συνοδεία μουσικής και συμμετοχή εθελοντών που έκαναν κάποιο κατόρθωμα. Μια τέτοιου είδους τελετή περιγράφεται από τον Πλούταρχο στην ιστορία του Αριστόδημου, τυράννου της Κύμης στην Καμπανία κοντά στο 500 π.Χ., κατά την οποία οι νέοι έβαζαν ψεύτικα μακριά μαλλιά και χρυσά κοσμήματα, ενώ τα κορίτσια κουρεύονταν και φορούσαν αντρικό πανωφόρι: το έθιμο ερμηνεύεται σε αυτή την περίπτωση ως μια τακτική ταπείνωσης των αριστοκρατών αντιπάλων του εκάστοτε τυράννου⁴.

Τα *Εκδύσια* τελούνταν στην Φαιστό και σηματοδοτούσαν το πέρασμα των αγοριών στη νέα κοινωνική τους κατάσταση ως ενήλικοι πολίτες. Φορούσαν γυναικεία ενδύματα και έδιναν όρκο στην πολιτεία. Οι γνώσεις μας για την τελετή αυτή προέρχονται από τις *Μεταμορφώσεις* του Νικάνδρου, στα τέλη του 2^{ου} αι. π.Χ. Σ' ένα απόσπασμα αναφέρεται ότι η Γαλάτεια, κόρη του Ευρυτίου, γιου του Σπάρτωνος, ήταν παντρεμένη με τον Λάμπρο, γιο του Πανδίου. Όταν έμεινε έγκυος η Γαλάτεια, ο Λάμπρος προσευχήθηκε το παιδί να είναι αγόρι και διέταξε τη γυναίκα

³ H. Jeanmaire (1939), 153 & 321

⁴ M. Delcourt (1958), 12-13. M. Pallotino "Il filoetruschismo di Aristodemo", PdP II (1956), 81 κε.

του να το θανατώσει αν ήταν κορίτσι . Τελικά γεννήθηκε κορίτσι και η Γαλάτεια επειδή το λυπήθηκε και φοβήθηκε να το φανερώσει στον άντρα της , το έντυσε και το μεγάλωσε ως αγόρι , δίνοντάς του το όνομα Λεύκιππος . Όταν το παιδί μεγάλωσε και ήταν αδύνατο να κρύβεται πλέον , η Γαλάτεια παρακάλεσε τη Λητώ να κάνει το κορίτσι αγόρι , όπως και έγινε . Προς τιμήν λοιπόν της Θεάς γίνονταν τα *Εκδύσια* , που πήραν το όνομά τους από το κορίτσι που έβγαλε τον πέπλο του ⁵.

Η ονομασία ετυμολογικά προέρχεται από το ρήμα *εκδύω-εκδύομαι* και οι νέοι αναφέρονται συχνά ως «εγδυόμενοι» , όταν έδιναν τον όρκο τους ως πολίτες . Συμβόλιζε επομένως την απαλλαγή των αντρών από κάθε γυναικεία επιρροή και την υιοθέτηση αντρικής συμπεριφοράς , που εκφραζόταν μέσω των ενδυμάτων . Από τα «παλιά» περνούσαν στα «καινούρια» , σε μια τελετή που δεν στερείται και καθαρά σεξουαλικού περιεχομένου . Ωστόσο το στοιχείο του πέπλου δεν δικαιολογείται μέσα στο μύθο , καθώς δεν ήταν δυνατό να τον φοράει το παιδί όσο καιρό μεγάλωνε ως αγόρι . Πιθανότατα αποδίδεται σε μια προσπάθεια να συνδεθεί η προηγούμενη θηλυπρεπής φύση του Λεύκιππου με την θηλυπρεπή αμφίεση των νέων της Κρήτης στην τελετή . Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς γινόταν η εορτή προς τιμή της Λητούς . Μάλλον υποθέτουμε στο τέλος του χρόνου , όπως οι περισσότερες γιορτές που είναι αφιερωμένες σ' αυτήν . Όσον αφορά το μύθο του Λευκίππου , έχουν δοθεί διάφορες ερμηνείες και συναντούμε πολλές παρόμοιες ιστορίες , το σημαντικό , όμως , είναι ότι εκφράζει την ανάγκη σηματοδότησης της διαφυγής του αγοριού από την γυναικεία κυριαρχία , καθώς μέχρι την ενηλικίωσή του παρέμενε σε χώρους μόνο γυναικείους . Με τα *Εκδύσια* , επομένως , καταπολεμούσε την θηλυκή απειλή , εισερχόταν οριστικά στον κόσμο των ανδρών και περνούσε στην φάση της σεξουαλικής ωριμότητας . Με λίγα λόγια έχουμε να κάνουμε με τη μετάβαση από την θηλυκότητα στον ανδρισμό.

Σχετικά με την ενδυμασία των νέων στην Κρήτη δεν έχουμε παραπάνω στοιχεία εκτός από τον πέπλο . Το αντίθετο συμβαίνει με τα *Οσχοφόρια* , που τελούνταν στην Αθήνα και είχαν πάλι στο κέντρο τους την μεταμφίεση των αγοριών . Στη συγκεκριμένη τελετή φορούσαν γυναικεία φορέματα , τις στολές , υιοθετούσαν γυναικεία χτενίσματα και γυναικείους τρόπους ⁶. Τελούνταν στα τέλη του Οκτώβρη, την 7^η μέρα των *Πυανοψίων* , γιορτής αφιερωμένης στον Απόλλωνα . Αν και τα *Οσχοφόρια* ήταν αφιερωμένα στο Διόνυσο γίνονταν κατά το μήνα που ήταν

⁵ Νικ.Μετ. απ.45 , όπως αναφέρεται από τον Ant. Lib. , Met. 17

⁶ D. Leitaο (1995), 130-132

αφιερωμένος στον Απόλλωνα . Η εορτή σχετίζεται μάλλον με την επιρροή των Δελφών, καθώς εκεί υπήρχε ιερό όπου λατρευόταν το καλοκαίρι ο Απόλλωνας και το φθινόπωρο ο Διόνυσος . Σ' ένα μάλιστα αγγείο της Αγίας Πετρούπολης παρουσιάζονται οι δυο Θεοί να σφίγγουν τα χέρια κοντά σ' ένα δέντρο στον Δελφικό Ομφαλό ⁷ . Η εορτή πήρε το όνομά της από το κλήμα που κρατούσαν οι νέοι , *ώσχη* , ή από το όσχεο, *οσχή*, το φόρεμά τους . Το πρώτο είναι πιο πιθανό ⁸ .

Η πομπή της γιορτής κατευθυνόταν από δυο *Οσχοφόρους* , οι οποίοι ήταν έφηβοι κρατώντας κλαδιά αμπέλου , τους οσχούς , που απευθύνονταν σαφέστατα στον Διόνυσο . Αυτό φαίνεται να μαρτυρά ο περίφημος οξυπύθμενος αμφορέας του Ζωγράφου του Κλεοφράδη ⁹ όπου απεικονίζεται ο Διόνυσος να κρατά κλαδί αμπέλου ανάμεσα σε σάτυρους και μαινάδες . Οι νέοι ήταν ίσως ευγενείς , μέλη του γένους των Σαλαμινίων και ήταν ντυμένοι γυναίκες . Ο Deubner ¹⁰ υποστηρίζει την άποψη αυτή βασισμένος στον ιωνικό χιτώνα που φορούσαν , το παλιό φόρεμα του Διονύσου , που εμφανίζεται στον συγκεκριμένο αμφορέα . Η πομπή ξεκινούσε από το βωμό του Διονύσου στην Αθήνα, δεν ξέρουμε ακριβώς ποιον , και συνέχιζε προς το Φάληρο περπατώντας με τραγούδια μέχρι το ιερό της Αθηνάς Σκίρας , που ήταν προστάτιδα Θεά του γένους των Σαλαμινίων . Μέσα στο ναό αυτό υπήρχε ένας περίβολος που ονομαζόταν *Οσχοφόριον* , όπου γίνονταν οι προσφορές . Πιθανότατα να συνδεόταν και η θεά με τα σταφύλια και για το λόγο αυτό συμμετείχε στη γιορτή του Διονύσου ¹¹ . Σύμφωνα με τον Hauser ¹² , ο ένας από τους δυο Οσχοφόρους έπαιρνε το θυσιασμένο κλαδί αμπέλου , αποκαλούμενο "ειρεσιώνη" , έριχνε πάνω του νερό και το έβαζε μπροστά στο βωμό του Απόλλωνα .

Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και μια κύλινκος από τη Ρώμη (Α1, εικ.1) ¹³ , όπου έχουμε μια μορφή με γυναικεία ενδύματα . Φοράει μακρύ ιωνικό χιτώνα και μακρύ μαύρο πανωφόρι διακοσμημένο με πουλιά , άλογα και λουλούδια . Έχει μακριά μαλλιά . Το δεξί του χέρι υψώνεται σε ένδειξη λατρείας , ενώ στο αριστερό κρατά κλαδί δέντρου ή θαλλό . Μπροστά του υπάρχει ένα περιρραντήριο με την επιγραφή « ΚΑΛΟ(;)» , ενώ στη βάση του διαφαίνονται τα γράμματα « ΑΣ» και πίσω του μια στήλη . Ο Hauser υποστήριξε ότι στο αγγείο εικονίζεται αγόρι και ότι φοράει

⁷ E. Simon (1983) , 89-90

⁸ M.Delcourt (1958) , 16-17

⁹ Μόναχο 2344 , ARV² 182.6 , Μ.Τιβέριος (1996) , εικ.106-107.

¹⁰ L.Deubner (1932) , 142 κε.

¹¹ E. Simon (1983) , 90-91

¹² Hauser , σε *Philologus* 54, 1895, 385 κε., όπως αναφέρεται από τον L. Deubner (1932), 147.

¹³ Οι αριθμοί παραπέμπουν στον Κατάλογο των Αγγείων.

γυναικεία ενδύματα , ενώ από το κοστούμι του και το κλάδο φαίνεται ότι συμμετείχε σε κάποια θρησκευτική τελετή , προφανώς στα Οσχοφόρια¹⁴ .

Ποικίλες ερμηνείες έχουν αποδοθεί στην εορτή αυτή. Ορισμένοι μελετητές πιστεύουν ότι συνδέεται με την επιστροφή του Θησέα από την Κρήτη μετά την θανάτωση του Μινώταυρου , ενώ μια άλλη μερίδα ισχυρίζεται ότι σχετίζεται με το Σόλωνα και με τη προσπάθειά του να αντιμετωπίσει με ύπουλο τρόπο τους Μεγαρείς. Έχουν επίσης προταθεί ως αιτιολογικές μυθολογίες ή παράλληλα η μεταμφίεση του Αχιλλέα σε γυναίκα ώστε να καταφέρει να ξεφύγει από τη στρατολόγηση, ή τέλος η ιστορία του Ευθύμου των Λοκρών. Συγχρόνως έχουν διατυπωθεί και άλλες ερμηνείες, λιγότερο πιθανές¹⁵. Στο μύθο του Εύθυμου , υπήρχε ένας βρυκόλακας , που κάθε χρόνο ζητούσε να του παραδοθούν οι πιο ωραίες κοπέλες για να τις σκοτώσει . Ο Εύθυμος , όμως , ερωτεύτηκε μια από αυτές που επρόκειτο να θανατωθούν . Πήρε , λοιπόν , τη θέση της μεταμφιεσμένος σε γυναίκα , σκότωσε τον βρυκόλακα και πήρε την κοπέλα . Πρόκειται για την αλληλένδετη προβολή τριών στοιχείων : τη σεξουαλική αλλένδυση , μια θαυμαστή πράξη (το τέλος του κακού με το θάνατο του τέρατος) και το γάμο¹⁶ .

Από όλες τις προαναφερθείσες εκδοχές η πιο αξιόπιστη είναι αυτή που επικαλείται την σύνδεση με τον Θησέα . Τα *Οσχοφόρια* , κατά συνέπεια , υποδεικνύουν τρία αλληλένδετα στοιχεία : την αντρική μύηση , την γιορτή για τον τρύγο και την ανάμνηση της επιστροφής του Θησέα . Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι ότι οι αγγειογράφοι εικονίζουν τα διονυσιακά σταφύλια ως ένα σεξουαλικό σύμβολο¹⁷ . Στην ίδια γιορτή έπαιρναν μέρος και γυναίκες που ονομάζονταν *δειπνοφόροι* . Σύμφωνα με το μύθο του Θησέα , όταν εκείνος έφευγε για την Κρήτη τοποθέτησε στο καράβι του 7 άντρες και 7 γυναίκες . Από αυτούς τους δυο άντρες τους έντυσε γυναίκες , ενώ οι μητέρες τους πήγαιναν κάθε βράδυ , τους έφερναν φαγητό και τους παρηγορούσαν . Οι δειπνοφόροι συμβολίζουν αυτές τις μητέρες και οι *Οσχοφόροι* τους δυο νέους , που αντιπροσωπεύουν το σύνολο των αγοριών της ίδιας ηλικιακής κατηγορίας . Τα *Οσχοφόρια* , επομένως , συμβολίζουν την απομάκρυνση από το μητρικό βασίλειο , μέσω της τελετουργικής δοκιμασίας στον Λαβύρινθο . Όταν αυτά γυρίσουν από τη θάλασσα (μεταφορικά) θα είναι άντρες¹⁸ .

¹⁴ Οπ. παρ. Βλ. και J.D. Beazley (1974) , 15-16.

¹⁵ Για μια σύνοψη παλαιότερων θεωριών , βλ. M. Delcourt (1958)

¹⁶ Πausanias 6 , 145-146

¹⁷ M. Delcourt (1958) , 13&16

¹⁸ D. Leitao (1995), 148-149

Από τις φιλολογικές πηγές γνωρίζουμε πολλές ακόμα γιορτές κατά τις οποίες οι άντρες μεταμφιέζονταν σε γυναίκες . Μια από αυτές , τα ονομαζόμενα *Κορυθαλία* , τελούνταν στη Λακωνία . Αφιερώνονται στην Άρτεμη Ορθία και γίνονταν την άνοιξη . Κατά την τέλεσή τους εκτελούνταν χοροί , όπου οι άντρες φορούσαν γυναικείες μάσκες και ρούχα , ενώ οι γυναίκες φορούσαν φαλλούς¹⁹ . Επιπλέον μαρτυρίες προέρχονται από την ελληνική μυθολογία , καθώς ο Ηρακλής , ο Θησέας , ο Αχιλλέας και ο Διόνυσος υιοθετούν τη γυναικεία φύση . Προς τιμήν του Ηρακλή γιορτάζονταν στην πόλη Ομφάλιον , οι «*Ομφαλοί*» . Σύμφωνα με το μύθο ο Ηρακλής είχε σχέσεις με τη βασιλιά της Λυδίας Ομφάλη , με την οποία είχαν ένα παιδί , το Λάμο . Πολλές φορές το βράδυ άλλαζαν ρούχα οι δύο σύζυγοι . Ο Ηρακλής φορούσε τα μακριά χρωματιστά φορέματα και τα χρυσά κοσμήματα της Ομφάλης , ενώ εκείνη εμφανιζόταν με τη λεοντή και το ρόπαλο του Ηρακλή στο χέρι²⁰ .

Τελετές αλλένδυσης υπήρχαν επίσης στο Άργος , στη Σάμο και την Αίγυπτο , όπου οι άντρες ντύνονταν γυναίκες, ενώ την ίδια εποχή (4^{ος} αι.π.Χ) υπήρχε μια γιορτή στην Αθήνα ,τα *Σκιροφόρια* , όπου μόνο οι γυναίκες μεταμφιέζονταν σε άντρες²¹ . Στο Άργος , γιορτάζονταν κατά το μήνα Ερμαίο τα *Υβριστικά* , όπου οι γυναίκες ντύνονταν άντρες και αντιστρόφως . Αναφέρεται από τον Πλούταρχο²² ότι στις αρχές του 5^{ου} αι.π.Χ κατά την εορτή αυτή τελούνταν και τα επινίκια του ποιητή Τελέσιλλα και εκεί μετείχε πλήθος μεταμφιεσμένων νέων . Δεν είναι γνωστός ο ακριβής λόγος μεταμφίεσης των νέων και ο συμβολισμός της πράξης αυτής , αλλά το όνομα της γιορτής παραπέμπει σε καρναβαλικές έννοιες , που ευνοούν την αναταραχή , τη μανία και τη βωμολοχία των συμμετεχόντων. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε και από τον Πλούταρχο, που αναφέρει ότι τις ημέρες της εορτής επιτρέπεται η υπερβολική συμπεριφορά και οι κάθε λογής ασχήμιες.

. Η κατάσταση αυτή οφείλεται, κατά την πιθανότερη ερμηνεία, σε ψυχολογικά αίτια. Σύμφωνα με τον H.Jeanmaire, οι ρίζες των *Υβριστικών* βρίσκονται στις βακχικές εορτές. Κατά τις γιορτές αυτές οι πιστοί ντύνονταν γυναίκες (και το αντίστροφο) και εκτελούσαν προς τιμήν του θεού Διονύσου χορό , τον *Ιθύφαλλο* , από τον οποίο ονομάστηκαν και *Ιθύφαλλοι* ²³. Στην Αίγυπτο ακολουθούσαν το

¹⁹ W.R. Halliday (1909-1910) ,218-219

²⁰ Το θέμα αυτό απαντά κυρίως στην ύστερη ελληνιστική και την ρωμαϊκή περίοδο , τόσο στις εικαστικές τέχνες , όσο και στην λογοτεχνία . βλ.N.Kampen “Omphale and the Instability of Gender” in K. B.Kampen (επιμ.) , *Sexuality in Ancient Art* , Cambridge , 1996 , 233-246.

²¹ M. Delcourt (1958) , 20-21

²² Πλούταρχος , 245 E

²³ Ησύχιος , βλ.λ. *Ιθύφαλλοι* , Φώτιος 105,9

συγκεκριμένο έθιμο προς τιμήν του Διονύσου²⁴. Επίσης, στη Σάμο, στη γιορτή της Ήρας οι άντρες φορούσαν μακριούς λευκούς χιτώνες, που σέρνονταν στη έδαφος, χρυσά κοσμήματα στα μαλλιά και χλιδώνες, που οι λεξικογράφοι ταυτίζουν με τα βραχιόλια και τα περιδέραια των γυναικών²⁵.

Τα *Σκιροφόρια* της Αθήνας ήταν εορτή της Δήμητρας και περιέκλειε πολλές μυστικές τελετουργίες για τις οποίες δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα²⁶. Όσον αφορά τη προέλευση του ονόματος εξακολουθεί να αποτελεί ένα μεγάλο ερωτηματικό καθώς ετυμολογικά προέρχεται από την Αθηνά Σκίρα. Η ίδια γιορτή, όμως, από άλλους ερευνητές αποδίδεται στην Αθηνά και από άλλους στην Άρτεμη. Κατά τον Λυσιμαχίδη, τα Σκίρα είναι η γιορτή που τελείται στην Αθήνα και λαμβάνει χώρα το μήνα *Σκιραφόριον*. Το όνομα προήλθε από το *σκίρον*, που είναι μια μεγάλη ομπρέλα για την προστασία από τον ήλιο και το κρατούσαν οι συμμετέχοντες της πομπής. Αυτή ξεκινά από την Ακρόπολη και καταλήγει σ'ένα σημείο που ονομάζεται *Σκίρον*, με επικεφαλείς την ιέρεια της Αθηνάς τον ιερέα του Ποσειδώνα και του Ήλιου. Όλη η τελετή συμβόλιζε τη δολοπλοκία των γυναικών έναντι των αντρών. Έτρωγαν σκόρδο με σκοπό να απομακρύνουν τους άντρες τους και να γλιτώσουν από τις ερωτικές απαιτήσεις τους. Σχετίζεται με τα Πυανοψία, καθώς διακρίνονται και οι δυο τελετουργίες από τη μυστικότητα, τις προσφορές στους Θεούς, το κρασί και τη γονιμότητα των ζώων (μικρά γουρούνια ρίχνονταν σε σπηλιές)²⁷.

Οι γυναίκες μεταμφιέζονταν σε άντρες φορώντας φαλλούς. Σύμφωνα με τον Ησύχιο ονομάζονται « *λόμβαι*» εξαιτίας του συστήματος(φαλλού) που απαιτούσε η τελετή. Δεν αποτελούσε μόνο ένα σεξουαλικό σύμβολο, αλλά υπογράμμιζε πολύ έντονα τη διαφοροποίηση των κοινωνικών ρόλων ανάμεσα στα δύο φύλα²⁸: « □□□□α□ α□ τ□ □□τ□□□δ□ □□σ□□□ □□□□□σα□, απ□ τ□□ □ατ□ τ□□ πα□δ□α□ σ□ε□□□, □□ □□□ φ□□□τε□ □□τ□ □α□□□□τα□ ».²⁹

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι οι μεταμορφώσεις συμβολίζουν το φυλετικό και κοινωνικό διαχωρισμό, το πέρασμα από μια προηγούμενη καθιερωμένη κατάσταση σ' ένα νέο σύστημα αξιών. Η αλλαγή ενδυμασίας και η εκδυσία σηματοδοτεί την αποβολή των παλιών συνηθειών. Στόχος είναι πάντα να προβληθεί

²⁴ M.Delcourt(1958), 20

²⁵ Αθήναιος 12.525, XII, 525

²⁶ E. Simon (1983), 22

²⁷ H.W. Parke (1977), 156-161

²⁸ M. Delcourt (1958), 23

η αντίδραση απέναντι σε μια καθολική επιβολή . Στα *Οσχοφόρια* τα παιδιά φιλοδοξούν να ξεφύγουν από την γυναικεία απειλή , ενώ στα *Σκιροφόρια* οι γυναίκες προσπαθούν να πατάξουν έστω και για λίγο τον αντρικό έλεγχο . Η πρακτική συνδέεται , λοιπόν , άμεσα με το κοινωνικό- πολιτικό «γίγνεσθαι» και οφείλεται καθαρά σε ψυχολογικά αίτια . Είναι η ανάγκη του ανθρώπου να κάνει πιο έντονη και γνωστή τη μετάβασή του στην κατάσταση που θα του προσδώσει μεγαλύτερη ελευθερία και κοινωνική απαξίωση³⁰ . Ειδικότερα, τονίζονται με τη μεταμφίεση ακριβώς τα στοιχεία εκείνα που πρέπει να σβήσουν, ο εαυτός που πρέπει να «πεθάνει». Η διαδικασία αυτή επιλέγεται για να τονίσει τον αντίθετο χαρακτήρα από αυτόν που προβάλλεται : τα γυναικεία ρούχα υπογραμμίζουν τη μετάβαση , γίνονται η δίοδος για την οριστική επικράτηση της κατάστασης του άνδρα στα νεαρά αγόρια³¹ .

²⁹ Ησύχιος , βλ.λ. λόμβαι

³⁰ D.Leitao (1995), 162-163, όπου υπάρχει διεξοδική συζήτηση της προηγούμενης βιβλιογραφίας.

³¹ Για τις τελετές μετάβασης βλ. την κλασική μελέτη του A.Van Gennep (1909)

3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ

Η απεικόνιση αντρών και γυναικών που συντρόφευαν το Διόνυσο, μεταμφιεσμένοι σε σατύρους και μαινάδες αντίστοιχα, ήταν ένα από τα αγαπημένα θέματα της ελληνικής εικονογραφίας. Ωστόσο, μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις συναντώνται παραστάσεις, που μαρτυρούν στοιχεία αλλένδυσης, δηλαδή παρουσιάζουν γυναίκες να φορούν σατυρικό περίζωμα με φαλλό και άντρες μεταμφιεσμένους σε μαινάδες. Συνήθως παραπέμπουν σ' ένα θεατρικό θέμα, όμως, οι πηγές δεν μας εκθέτουν τα συγκεκριμένα γεγονότα με ακρίβεια, με αποτέλεσμα οι εικόνες που μας δίνονται να είναι αποσπασματικές, χωρίς ενιαίο και ξεκάθαρο νόημα. Υπάρχουν περιπτώσεις μάλιστα που υποδεικνύεται και κάποιο είδος τελετουργίας, καθώς δεν είναι δυνατή η παρουσία της γυναίκας στο θέατρο του 5^{ου} αι. π.Χ.³².

Οι μεταμφιέσεις των γυναικών σε σατύρους είναι πιο σπάνιες. Μια αττική κύλικα από την Κόρινθο³³ (Α2, εικ.2) παρουσιάζει μια γυναίκα με ψεύτικο φαλλό να χορεύει μπροστά στο Διόνυσο, ο οποίος είναι καθισμένος και κρατά θύρσο. Το σατυρικό περίζωμα αντιτίθεται έντονα στο γυμνό στήθος της και στην κομψότητα των χαρακτηριστικών της, ενώ το πρόσωπό της φαίνεται καθαρά ανθρώπινο, καθώς δεν φορά μάσκα, που θεωρείται απαραίτητο συμπλήρωμα στους συνοδούς του Διονύσου. Κάτι ανάλογο αναφέρει και ο Ξενοφώντας³⁴, όπου μιλάει για γυναίκες που φορούσαν φαλλό, *περίζωμα*, κατά τη διάρκεια του χορού προς το Διόνυσο.

Σ' ένα αποσπασματικό αγγείο της Φρανκφούρτης (Α3, εικ.3) βρίσκουμε τους ίδιους πρωταγωνιστές, μόνο που αυτή τη φορά περιβάλλονται από ένα σάτυρο και μια μαινάδα ακόμα. Παρουσιάζεται δηλαδή μια πλήρης απεικόνιση του διονυσιακού θιάσου. Ένας κύνθαρος είναι τοποθετημένος στη γη, γύρω από τον οποίο χορεύει μια γυναίκα. Η σκηνή αναφέρεται στη λατρεία του Διονύσου. Το σατυρικό περίζωμα (δυσδιάκριτο), τοποθετεί τη χορεύτρια σ' ένα τελετουργικό περιβάλλον, εκτελώντας η ίδια χορό, που απευθύνεται στον ίδιο το Διόνυσο ή στον ιερέα του, ο

³² C.Caruso (1987), 103-104

³³ Κόρινθος, Κύλικα Inv CP 885, ARV1519.13

³⁴ Συμπ. 644.2

οποίος πιθανόν να έπαιζε το ρόλο του θεού³⁵. Οι θεατές είναι επίσης μεταμορφωμένοι σε σάτυρους και μαινάδες, σα να συμμετέχουν όλοι σε μια ιδιαίτερη τελετουργία, σε υπαίθριο χώρο, όπως φαίνεται από το τοπίο που πλαισιώνει τη σκηνή. Για άλλη μια φορά η γυναίκα δεν φορά μάσκα σατύρου που θα τελειοποιούσε την μεταμφίεσή της. Αντίθετα, οι άντρες που φορούν τη «στολή» του σατύρου μεταμορφώνονται σε δαιμονικά όντα. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η μάσκα ενθαρρύνει την διαδικασία του «δαιμονισμού».

Μια ακόμη γυναικεία απεικόνιση με σατυρικό περίζωμα έχουμε σ' ένα θραύσμα από το Άμστερνταμ (Α4, εικ.4), όπου η θηλυκή μορφή εικονίζεται σε διαφορετική στάση συγκριτικά με τα προηγούμενα αγγεία. Το στήθος και τα γυναικεία χαρακτηριστικά είναι και εδώ έντονα. Όσον αφορά τα στοιχεία που παίρνουμε από την εικονογραφία για το χορό των γυναικών – σατύρων, κατανοούμε ότι πρόκειται για μια παράσταση που δίδεται προς τιμή του Διονύσου ή μπροστά στον ιερέα που τον ενσαρκώνει. Η ηρεμία και η αξιοπρέπεια του χορού των πρωταγωνιστών, παρά το κοστούμι τους, πιστοποιούν μια τελετή ιδιαίτερη, της οποίας η λειτουργία μας είναι ακόμα άγνωστη.

Επίσης, υπάρχουν απεικονίσεις σε αγγεία που παρουσιάζουν σατύρους με γυναικείες ενδυμασίες. Παράδειγμα αποτελεί μια λήκυθος του 5^{ου} αι. π.Χ. (Α5, εικ.5), όπου βλέπουμε μια αντρική μορφή, που μοιάζει στο Διόνυσο, να φοράει κοντό χιτώνα κεντημένο, όπως συνήθως φορούσαν οι γυναίκες. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και ένα «πλαστικό» αγγείο από τη Βιέννη (Α6, εικ.6), όπου βλέπουμε ένα σάτυρο ντυμένο με λινό χιτώνα, παρόμοιο με αυτόν που συνήθως φορούν οι μαινάδες. Στην περίπτωση αυτή θα λέγαμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε τόσο με ένα είδος τελετουργίας, όσο με την εκτέλεση του σατυρικού χορού, που αποτελεί πιθανώς μέρος κάποιας γιορτής. Πρόκειται για ένα χορό μοναχικό, όπως τουλάχιστον μαρτυρά η αγγειογραφία.

Σε ορισμένα αγγεία, μάλιστα, παρουσιάζονται οι άντρες με σατυρικό περίζωμα και μάσκα. Ένα από αυτά βρίσκεται στο Μόναχο. Πρόκειται για μια κύλικα³⁶ που εικονίζει έναν άντρα να χορεύει μπροστά από κάρναρ διακοσμημένο με κισσό, σύμβολο της διονυσιακής λατρείας. Σ' ένα ρυτό επιπλέον διακρίνουμε

³⁵ Η μορφή που αποδίδεται στο Διόνυσο είναι δυνατό να εικονίζει ακριβώς το θεό, ως πραγματικό πρόσωπο ή να αφορά κάποιο συμμετέχοντα στην τελετή ο οποίος διακατέχεται από το πνεύμα του συγκεκριμένου θεού, ώστε να φτάσει στο σημείο να γίνει ίδιος ένθεος ή ακόμα, να απεικονίζει τον ιερέα του Διονύσου που μεταφέρει τις επιθυμίες του θεού στους πιστούς του.

³⁶ Μόναχο, Κύλικα 2657, ARV 475.267 [C.Caruso (1987), σ. 104, εικ.3]

αντρική μορφή με σατυρικό περίζωμα και μάσκα ³⁷. Ο άντρας, ως σάτυρος, χορεύει συνοδεύοντας μια μαινάδα. Η γυναικεία παρουσία αποκλείει τη πιθανότητα παρουσίας ενός θεατρικού θέματος, εφόσον οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από το θέατρο: βρισκόμαστε, λοιπόν, μπροστά σε μια τελετουργική σκηνή³⁸.

Σε έναν άλλο κρατήρα, στη Μαδρίτη (Α7, εικ.7) μια αντρική μορφή χορεύει ανάμεσα σε δυο σάτυρους, από τους οποίους ο εξ αριστερών παίζει φλάουτο. Η γενειοφόρος μορφή στο κέντρο φοράει μακρύ χιτώνα και ένα κοντό ένδυμα που ονομάζεται επενδύτης³⁹, δηλαδή φέρει γυναικεία ενδυμασία. Κρατά κλαδί στα χέρια. Δεν υπάρχει επιγραφή στο αγγείο. Μπροστά της είναι μια αντρική μορφή με γενειάδα και χιτώνα, που ταυτίζεται με το Διόνυσο.

Μια παρόμοια σκηνή παρουσιάζεται στον χου των Αθηνών (Α8, εικ.8). Στην αριστερή πλευρά εικονίζεται ένας άντρας με γενειάδα ντυμένος μαινάδα, να χορεύει μπροστά σε μια γυναίκα – μαινάδα, η οποία κρατά θύρσο. Ακόμα, σε μια κύλικα από το Malibu (Β1, εικ. 11) του Ζωγράφου του Sabouroff, βλέπουμε τρεις άντρες ντυμένους με γυναικεία φορέματα και καλύμματα κεφαλής να χορεύουν ως μαινάδες. Στα πρόσωπά τους φορούν μάσκες με μεγάλες ερυθρές ταινίες και στη μια πλευρά εικονίζεται φαλλός καρφωμένος στο έδαφος, σχηματοποιημένος από κορδέλες. Όλα αυτά τα στοιχεία και κυρίως η έκσταση στην οποία φαίνεται να βρίσκονται οι φιγούρες, οδήγησαν τον Γ. Καββαδία⁴⁰ στην σκέψη ότι πρόκειται για την παράσταση ενός χορού της αρχαίας κωμωδίας, του *κόρδακα*. Επομένως, στην περίπτωση αυτή δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την απεικόνιση κάποιας τελετουργίας. Επίσης, σε μια μελανόμορφη λήκυθο από το Princeton (Α10, εικ.10) αποτυπώνονται αντρικές φιγούρες ντυμένους γυναίκες (ή ιθύφαλλοι), καθώς παίζουν λύρα. Κοντά τους διακρίνεται μια μικρή γυναικεία μορφή.

Ένα ακόμα στοιχείο που διακρίνουμε στις μεταμφιέσεις των αντρών είναι ο στηθόδεσμος. Σ' ένα αγγείο του 5^{ου} αι. (Α9, εικ. 9) που έχει βρεθεί στην Αθήνα, παρουσιάζεται ένας σάτυρος με ταινία γύρω από το στήθος, που όμως αφήνει το στήθος του ακάλυπτο. Το θραύσμα δεν αποδίδει δυστυχώς το κατώτερο τμήμα του αγγείου, το οποίο θα πρέπει να περιλαμβάνει τριχωτή ουρά και φαλλό. Σ' αυτό το αγγείο θα λέγαμε ότι παρουσιάζεται ένας σάτυρος με στηθόδεσμο που χορεύει, ένα κωμικό επεισόδιο πιθανόν, εμπνευσμένο από τον κόσμο του σατυρικού δράματος.

³⁷ Λονδίνο Ε790, ρυτό, ARV 1550.1 [C.Caruso (1987), 104, εικ.2]

³⁸ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. σ. 9-10

³⁹ Βλ. Μ. C. Miller (1997b) "The ependytes", 170-175

Ωστόσο ο στηθόδεσμος θα μπορούσε να έχει πιο σύνθετη ερμηνεία . Είναι πιθανό να χρησιμοποιείται από άνδρες που ντύνονται γυναίκες , αλλά και να αποτελεί εξάρτημα που χρησιμοποιούν οι γυναίκες κατά την ατελή μεταμφίεσή τους σε σατύρους . Ή ακόμα μπορεί να απευθύνεται σε άντρα σάτυρο που θα παρουσιαζόταν μέσα σε μια ποικιλία παραδοσιακών μεταμορφώσεων⁴¹ . Επομένως , δεν είναι απόλυτα εφικτό να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα ότι με στηθόδεσμο εικονίζονται μόνο γυναίκες ή μόνο άντρες, ούτε κατ' επέκταση είμαστε σε θέση να ορίσουμε επακριβώς τι συμβολίζει , αν δηλαδή αποτελεί απλό εξάρτημα ή είναι απαραίτητο στοιχείο μιας μεταμφίεσης .

Δεν σπανίζουν , βέβαια , και οι περιπτώσεις όπου διακρίνουμε τις γυναίκες σ' ένα διαφορετικό ρόλο από αυτόν που ορίζει η φύση τους . Σ' ένα κωδωνόσχημο κρατήρα⁴² διαπιστώνουμε μια οπλισμένη γυναικεία μορφή με περίζωμα , με σκοπό να καλύψει τη γύμνια της. Το ίδιο θέμα παρατηρούμε και σε μια ερυθρόμορφη πυξίδα από τη Νάπολη⁴³ , όπου μια γυναικεία μορφή εκτελεί χορό αφιερωμένο στην Άρτεμη. Φοράει περικεφαλαία και περίζωμα, κρατά ασπίδα και ακόντιο , ενώ χορεύει μπροστά από το βωμό. Εκεί είναι τοποθετημένο ένα άγαλμα που αντιπροσωπεύει την Άρτεμη και φορά σάκκο , μακρύ ένδυμα , ενώ μια θήκη με βέλη εμφανίζεται ανάμεσα σε μια στήλη και μια πόρτα . Αρχικά υποστηρίχτηκε ότι απεικονίζεται μια οικία , ιδιαίτερα εξαιτίας των γυναικών που βρίσκονται στην άλλη πλευρά της πυξίδας και τελούν μια απροσδιόριστη εργασία . Αργότερα όμως , λόγω του μεγέθους του αγάλματος , θεωρήθηκε ότι είναι αδύνατο να βρίσκεται σε ιδιωτική κατοικία , αλλά σε ναό . Ωστόσο δεν έχει εξακριβωθεί ακόμα τι εικονίζεται .

Σημασία έχει η σύνδεση της χορεύτριας με τη θεά . Η Christianne Bron⁴⁴ , ερευνώντας τις τελετουργίες στην Αττική και την Εύβοια, υποστήριξε ότι η Άρτεμις λατρευόταν στις περιοχές αυτές ως θεά του πολέμου και σ' αυτό οφειλόταν η οπλισμένη παρουσία των γυναικών που συμμετείχαν στις τελετές . Προς τιμήν της , μάλιστα , γινόταν μια γιορτή , που ονομαζόταν *παννυχίς* και σ' αυτήν έπαιρναν μέρος παντρεμένες γυναίκες και μαινάδες . Κάποια στιγμή οι δύο ομάδες χωρίζονταν και αφιερώνονταν σε δύο διαφορετικές θεότητες : στο Διόνυσο προσχωρούσαν οι

⁴⁰ Γ. Καββαδίας (2000) , 113-114

⁴¹ C.Caruso (1987) , 109

⁴² Λούβρο Cp 10816, Κωδωνόσχημος Κρατήρας , 460π.Χ.: M.C.Miller(1997), 246 , εικ.23 . Kossatz-Deissman (1975) , 75 , εικ.11.

⁴³ Νάπολη 81908, πυξίδα του 440 π.Χ.: M.C.Miller (1997), 247, εικ. 24-25. Kossatz-Deissman (1975), 75, εικ.12-13.

⁴⁴ C. Bron (1999) , 77

παντρεμένες , ενώ οι μαινάδες στην Άρτεμη . Πρόκειται , πιθανότατα , για την θεά που τις προστατεύει , κυρίως κατά το πέρασμα από τον κόσμο των κοριτσιών στον κόσμο των γυναικών . Αντίθετα με την Bron , η M.C. Miller υποστηρίζει ότι αυτού του είδους η ενδυμασία των γυναικών λάμβανε χώρα στα συμπόσια , περίπου το 440-420 π.Χ. Φορούσαν συνήθως περικεφαλαία , ακόντιο και αιγίδα , ενώ ταυτόχρονα ήταν γυμνές ή φορούσαν ένα περίζωμα ⁴⁵ .

Η εικονογραφία , λοιπόν , παρέχει τεκμήρια μεταμφίεσης σε ορισμένες διονυσιακές τελετουργίες . Στόχος της θα μπορούσε να θεωρηθεί η απόδοση του ρόλου του σατύρου σε γυναίκες και η απόδοση του ρόλου της μαινάδας σε άντρες . Διαφέρει μόνο ο τρόπος της ενδυμασίας . Οι άντρες φορούν τη μάσκα περισσότερο παρά το σατυρικό περίζωμα , ενώ οι γυναίκες μόνο το περίζωμα με το φαλλό . Ο άντρας – σάτυρος που φορά μάσκα και περίζωμα σατυρικού δράματος , προσεγγίζει πιο πολύ το μυθικό πρότυπο , και παρουσιάζεται από τους ζωγράφους ως πραγματικός «σάτυρος»⁴⁶ . Γυναίκες και άντρες μαζί θεσπίζουν ένα είδος διαφυλετικής τελετουργίας, παρά το γεγονός ότι στην εικονογραφία δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία που να τεκμηριώνουν μια κοινή διονυσιακή τελετή για τα δυο φύλα . Με τη διαστρέβλωση αυτή σημειώνεται η διπροσωπία , η αλλαγή του φύλου⁴⁷ . Όμως, η αλλένδυση δεν καταργεί την πραγματική φύση του ανθρώπου . Οι άνδρες εξακολουθούν να φέρουν γενειάδες , ενώ οι γυναίκες αφήνουν ακάλυπτο το στήθος τους .

Τέλος , είναι πράγματι εντυπωσιακό το γεγονός ότι όλες οι μεταμφιέσεις και οι χοροί ή οι τελετές που εικονίζονται , συνδέονται με τον Διόνυσο . Και αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο , καθώς πρόκειται για το θεό που αντιδρά στη λογική και επιτρέπει την προβολή του φαντασιακού στοιχείου. Εκφράζει την κατάργηση των καθιερωμένων ηθών και των συνόρων ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο , το αρσενικό και το θηλυκό , το ανθρώπινο και το κτηνώδες , το φανταστικό και το πραγματικό , οδηγώντας την ανθρώπινη ψυχή στην απόλυτη απελευθέρωση .

⁴⁵ M.C.Miller(1997) , 245-246

⁴⁶ Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο χαρακτηριστικός κρατήρας του Προνόμου , όπου εικονίζεται μια σκηνή κωμωδίας με το σατυρικό χορό . Οι άντρες φορούν σατυρικό περίζωμα , ενώ δεσπόζει η παρουσία της μάσκας με μια ,όμως , ειδοποιό διαφορά : φαίνεται να ταιριάζει τέλεια πάνω στο πρόσωπο αυτού που τη φοράει σε βαθμό , που να μη γίνεται άμεσα κατανοητό αν πρόκειται για προσωπίο ή για το ίδιο του το πρόσωπο . Νάπολη 3240 (inv 81673). ARV² 1336,1 . C.Caruso (1987), 103 .

4. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο όλοι οι ρόλοι παίζονταν από άντρες , όμως είναι καταφανής η προσπάθεια απόδοσης της γυναικείας φύσης με κάθε δυνατή λεπτομέρεια . Το κάθε φύλο ενέχει τον δικό του ιδιαίτερο συμβολισμό και είναι διάχυτη η ιδέα « ας παίξουμε τον άλλο» , ιδίως στις κωμωδίες του Αριστοφάνη . Η μεταμφίεση των αντρών σε γυναίκες γίνεται συχνά μπροστά στους θεατές και δεν περιορίζεται μόνο στην υιοθέτηση γυναικείων ρούχων αλλά και στην διεξοδική έκθεση της γυναικείας συμπεριφοράς . Η φωνή και οι κινήσεις του αντίθετου φύλου συμβάλλουν σημαντικά στην απόδοση του ρόλου αυτού από άντρες και στην πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας .

Σκοπός της μίμησης αυτής είναι η παρουσίαση και η σάτιρα πολλές φορές των κοινωνικών δρώμενων , της θέσης της γυναίκας στον οίκο και της σχέσης της με τη φύση , καθώς και η αντίθεσή της με το ρόλο του άντρα στην πόλη . Επίσης , σημαντική είναι η βαθύτερη ερμηνεία του συμβολισμού που αποδίδεται στα στοιχεία της μεταμόρφωσης , στο κοστούμι και τη μάσκα μέσα στο έργο ⁴⁸.

Σύμφωνα με τον Αριστοφάνη στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα , δεν υπάρχουν μόνο δυο φύλα , αλλά τρία : ο άντρας , η γυναίκα και η ένωση των δυο , που αποκαλείται «ερμαφρόδιτο» . Το τρίτο αυτό στοιχείο προκύπτει μέσα από λογοτεχνικές μαρτυρίες και βρίσκει την έκφρασή του στο χώρο του θεάτρου , όπου τα δύο φύλα γίνονται ένα , διαμορφώνοντας την έννοια της αλλένδυσης . Στόχος, λοιπόν , πολλών μελετητών είναι να καταδείξουν ότι το θεατρικό έργο και η μίμηση αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο κοστούμι και τον «τραβεστισμό» , συμβάλλοντας στη μιμητική παρωδία των γεγονότων . Ο τραβεστισμός κινείται σε οπτικό πεδίο , ενώ η παρωδία σε λεκτικό .

Τα στοιχεία αυτά θα τεθούν υπό διερεύνηση στους χώρους τόσο της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας . Στην σφαίρα της παρωδίας ανήκουν οι *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου θα επιχειρηθεί διεξοδική ανάλυση του έργου παρακάτω. Μέσα από την εν λόγω ιδιομορφία του θα γίνει προσπάθεια να προσδιοριστούν οι σχέσεις ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό , στην κωμωδία και την τραγωδία , στο θέατρο και την

⁴⁷ C.Caruso (1987) , 109

⁴⁸ S.Said (1986) , 217-218

τελετουργία , στα Θεσμοφόρια και τις γιορτές του Διονύσου , στον μύθο και τις πραγματικότητες της καθημερινής ζωής ⁴⁹.

Ξεκινώντας από τον κόσμο της τραγωδίας , παρατηρούμε ότι το συγκεκριμένο είδος αρνείται τις μεταμορφώσεις . Για να αποδώσει το φυλετικό διαχωρισμό αρκείται στην διαφορετικότητα που διακρίνει τις μάσκες . Αυτές είναι φωτεινές για τις γυναίκες και σκούρες για τους άντρες . Αντίθετα , καμιά αλλαγή δεν παρατηρείται στα ρούχα , καθώς ο χιτώνας , που φτάνει μέχρι τους αστραγάλους και καλύπτει τους βραχίονες , φοριέται και από τα δύο φύλα , όπως αντίστοιχα και τα χρώματα που διακρίνουν την ενδυμασία (λευκό , μαύρο , πορφυρό). Η τραγωδία επίσης, διαθέτει ελάχιστες σκηνές , που απαιτούν αλλαγή κουστουμιού ή μάσκας .

Στους *Πέρσες* του Αισχύλου , η Άτοσσα αρχικά φορά ένα χιτώνα με ανατολικά στοιχεία (στ.150-151) , ενώ στη δεύτερη είσοδό της είναι ντυμένη στα μαύρα (στ.607-608) .Αυτή η αλλαγή του ρούχου , όπως ανάλογα συμβαίνει ανάμεσα στο κοστούμι του Δαρείου και τα κουρέλια του Ξέρξη , μεταφέρει με θαυμαστό τρόπο την ανατροπή της τύχης των Περσών . Στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, οι θεότητες φορούν μαύρο , όπως αρμόζει στις κόρες της Νύχτας , ενώ περιβάλλονται από ένα πορφυρό ιμάτιο (στ. 352-370) . Δεν αναφέρεται καθαρά ως αλλαγή ενδυμασίας , αλλά ως προσθήκη στην βασική εμφάνιση . Η μεταφορά στις *Ευμενίδες* περικλείει έναν ιδιαίτερο συμβολισμό . Το μαύρο χρώμα και η μάσκα που φορούν είναι τρομακτικά ώστε να αποδώσουν το «δεινόν» , όμως , το πορφυρό θυμίζει τις αρετές που ονειρεύονται πώς θα έρθουν και την ευτυχία που θα επανέλθει στην κοινωνία τους . Πρόκειται ουσιαστικά για το πέρασμα ξανά από το κακό στο καλό , που θα σημειωθεί κατά το τέλος της τριλογίας .

Στο *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή διακρίνουμε ακόμα ένα συμβολικό στοιχείο στην αλλαγή κουστουμιών . Αυτός που καθίσταται υπεύθυνος για το ναυτικό στην αρχή του έργου (στ. 45), εμφανίζεται στην συνέχεια , όχι μόνο να αλλάζει κοστούμι , αλλά και να αποκτά τους ανάλογους τρόπους και το ύφος , που αρμόζουν σε ένα κυβερνήτη πλοίου (στ.128). Όπως και στους «*Χοηφόρους*» η αλλαγή εξυπηρετεί τους σκοπούς της πονηριάς (δολώσας , στ .129) . Η αλλαγή των μασκών είναι επίσης αξιοσημείωτη , καθώς γίνεται δύο φορές . Στον *Αίαντα* , ο ηρωικός θρίαμβος του προλόγου καταρρέει αργότερα , όταν αποκαλύπτεται η καταστροφή . Ο ηθοποιός στο τέλος του έργου αντικαθιστά τη μάσκα του με μια που έχει κοντά μαλλιά , ενδεικτικό

⁴⁹ F. I. Zeitlin (1981) , 169-171

του πένθους . Το ίδιο συμβαίνει και κατά την έξοδο στον *Οιδίποδα Τύραννο* , όπου η μάσκα απεικονίζει τη δυστυχία του ήρωα .

Στις τραγωδίες του Ευριπίδη , οι μεταμορφώσεις είναι σπάνιες , καθώς ο συγγραφέας επικεντρώνεται κυρίως στο πέρασμα από την ευτυχία στη δυστυχία . Στην *Άλκηστη* , ο Άδμητος εμφανίζεται στον πρόλογο με βασιλικό ένδυμα όσο η ηρωίδα βρίσκεται στη ζωή , μετά το θάνατό της , όμως , φοράει πένθιμα ρούχα . Το ίδιο και στην *Εκάβη* , όπου είναι φανερό ότι ο Πολυμήστορας αλλάζει μάσκα , όταν εμφανίζεται στην έξοδο με τα μάτια ματωμένα , αφού τυφλώθηκε από την ηρωίδα . Γενικά , λοιπόν , θα λέγαμε ότι η τραγωδία χρησιμοποιεί ελάχιστα τις μεταμορφώσεις και όταν το κάνει στόχο έχει να συμβολίσει τις εναλλαγές της τύχης .

Εξαίρεση αποτελούν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη , που είναι πλούσιες σε μεταμφιέσεις . Αρχικά ο Διόνυσος χάνει τη θεϊκή του υπόσταση και είναι ντυμένος με ανθρώπινα στοιχεία (4,στ.53-54) . Ο Τειρεσίας και ο Κάδμος αποκτούν τη συμπεριφορά του Θεού και είναι μεταμφιεσμένοι σε Βάκχες από τη στιγμή που εμφανίζονται στην σκηνή . Ο Πενθέας είναι ο μόνος που οφείλει να αλλάζει κοστούμι , ώστε να μπορεί να μπαίνει στα ανάκτορα (στ.843) . Ο Πενθέας πρέπει να μεταμορφωθεί σε Διόνυσο : φοράει μάσκα με μπούκλες , όπως εκείνος , και κρατά θύρσο , όμως , αποτυγχάνει καθώς δεν καταφέρνει να πείσει τους θεατές .

Ο Τειρεσίας και ο Κάδμος αποδεικνύονται γελοίοι , αλλά και ο ίδιος ο Πενθέας προετοιμάζει τους Θηβαίους να γελάσουν , όταν ιδιαίτερα θα ακολουθήσει η μεταμφιέσή του σε γυναίκα . Σ' αυτό βλέπουμε τη σημασία που έχει το κοστούμι , καθώς είναι το κυρίαρχο στοιχείο που διαμορφώνει τη τραγική ψευδαίσθηση . Ο Τειρεσίας και ο Κάδμος είναι ήδη ντυμένοι Βάκχες « κρατούν θύρσο , είναι στεφανωμένοι με κισσό και φορούν νεβρίδα » , ενώ τον τραβεστισμό έρχεται να συμπληρώσει ο Πενθέας . Κατά την αποχώρησή του ως άντρας , ονειρεύεται να ήταν γυναίκα , με λινό χιτώνα που καλύπτει τα πόδια , με κορδέλα στο κεφάλι και μακριά μαλλιά . Με τον τρόπο αυτό δεν μεταφέρει μόνο την γυναικεία του αμφίεση στους θεατές (*γυναικόμορφος* , στ. 855) , αλλά και τη χάρη να μιμείσαι όντως τη γυναίκα (*εν γυναικομίμω στολά* , στ.980) ⁵⁰ . Ο ίδιος κατευθύνεται από τον Διόνυσο ο οποίος τον οδηγεί στα βουνά λέγοντάς του ότι εκεί θα είναι ευτυχισμένος ντυμένος γυναίκα , καθισμένος ανάμεσα σε μαινάδες ⁵¹ . Υιοθετεί με τη σειρά του τη συμπεριφορά των μαινάδων κρατώντας θύρσο και το «στικτό δέρμα του ελαφιού» (στ. 835) . Ωστόσο, η

⁵⁰ S.Said (1986) , 219-222

⁵¹ J.Bremmer (1991) , 191

μεταμφίεση του Πενθέα δεν είναι άψογη . Η μάσκα έρχεται σε αντίθεση με το κουστούμι και διακρίνει σκηνικά το βακχικό ψέμα από την αλήθεια . Και αυτό γιατί ο Πενθέας παραμένει άνθρωπος σύμφωνα με το σκοτεινό χρώμα της μάσκας του και σοβαρός , ενώ ο θεός εικονίζεται πάντα χαμογελαστός και πιο φωτεινός .

Η μεταμόρφωση , λοιπόν , δεν καταργεί το διαχωρισμό ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο , το θηλυκό και το αρσενικό , τον Διόνυσο από τον Πενθέα που είναι ένας άντρας ντυμένος γυναίκα ⁵². Μέσα από το έργο του Ευριπίδη φανερώνεται και η σχέση μεταξύ θεού και θύματός του , που στην παρούσα περίπτωση αντιπροσωπεύει ο Πενθέας. Ο τραβεστισμός, η κόμμωση σύμφωνα με τις επιταγές του θεού , η απώλεια της προσωπικότητας του ατόμου είναι τα όρια που θέτει αυτή η μεταμόρφωση , τα στάδια από τα οποία πρέπει να περάσει ο Πενθέας για να φτάσει στο υψηλότερο σημείο μύησης⁵³ .

Στον χώρο της κωμωδίας , αντίθετα , ο συγγραφέας προσπαθεί να αποδώσει με τον πιο πειστικό τρόπο το κουστούμι και τη μαγεία του . Στις *Όρνιθες* του 414 π.Χ., κυριαρχεί η μυθική μεταμόρφωση , με την παρουσία του λοφίου στους ανθρώπους . Ο σκηνικός αυτός παράγοντας συμβάλλει στην πιο πειστική μεταφορά των θεατών, καθώς η μάσκα διαθέτει τριπλό λοφίο και ράμφος . Κατόπιν , ο Αριστοφάνης συνδέει το μύθο με το κουστούμι . Όταν οι δύο ήρωες ζητούν από το λοφίο να τους πει πως θα καταφέρουν να ζήσουν με αυτούς που θέλουν (στ . 649-650) , η απάντηση που εκείνο τους δίνει είναι περισσότερο μυθική παρά σκηνική . Μυθική από τη στιγμή που τους εξηγεί ότι υπάρχει μια μικρή ρίζα την οποία πρέπει να βρούνε και να φάνε για να γίνουν σαν αυτούς που έχουν φτερά . Αλλά είναι , επίσης , σκηνική γιατί τα γεγονότα διαδέχονται πολύ γρήγορα το ένα το άλλο πάνω στην σκηνή . Η τελευταία μεταμφίεση , που ουσιαστικά κυριαρχεί στην υπόθεση περιλαμβάνει μια σειρά από χαρακτηριστικά, που της προσδίδουν ιδιαίτερη χάρη : τα φτερά , τα σπιρούνια και το λειρί του Πεισθέτερου , που είναι πια ολοκληρωμένος κόκορας .

Σ' ένα κρατήρα⁵⁴ του Malibu , που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 5^ο αι.π.Χ , συναντάμε την απεικόνιση του εν λόγω έργου. Στο κέντρο στέκεται ένας αυλητής ανάμεσα σε δυο άντρες που είναι ντυμένοι πουλιά και χορεύουν . Ο αυλητής έχει γενειάδα και φορά χιτώνα διακοσμημένο με ένα αρματηλάτη (στη αριστερή

⁵² S.Said (1986) , 222-223

⁵³ G. Karsai (1991) , 207

⁵⁴ Malibu 82.AE. 83 [J.R.Green (1986), 95 , εικ.3]

πλευρά του στήθους του) , φτερωτά άλογα , ελάφια και λαγούς ανάμεσα σε άφθονα άλλα μικρά μοτίβα . Ο αυλός είναι επίσης , ζωγραφισμένος με προσοχή , ιδιαίτερα στο σημείο του στόματος. Οι χορευτές φορούν σφαιρικές μάσκες με άγρια γαμπό ράμφος και ψηλό λοφίο . Ολόκληρο το σώμα τους καλύπτεται από κάποιο στενό ρούχο σαν φόρμα που δίνει την εντύπωση ρυτίδων και κηλίδων . Σους ώμους τους προσκολλώνται φτερά , ενώ κάποια άλλα μικρότερα προβάλλουν στο πίσω μέρος των αστραγάλων τους . Φορούν παπούτσια και περιζώματα με ουρές πίσω , ενώ μπροστά φέρουν φαλλούς . Τα κοστούμια τους είναι διακοσμημένα με γεμάτους μικρούς κύκλους και τα περιζώματα με μαύρους κύκλους στους γοφούς , όπου σώζονται ίχνη άσπρου χρώματος . Ακόμα , άσπρο χρώμα φαίνεται να υπάρχει και στα παπούτσια , όπως τουλάχιστον διακρίνεται μόνο στον δεξί χορευτή . Η απεικόνιση αυτή ανήκει ίσως στην παλαιότερη παράδοση , που θέλει ένα μουσικό να παίζει για μια ορισμένη κατηγορία αντρών , η οποία πιθανότατα αποτελούσε το χορό μιας κωμωδίας ⁵⁵.

Στο χώρο της κωμωδίας ανήκει και η κύλικα του Malibu (B1 , εικ.11) , του Ζωγράφου του Sabouroff , καθώς σύμφωνα με τον Καββαδία εικονίζεται ο κόρδακας, που συναντάται πάντα σε κωμικές παραστάσεις . Στο συγκεκριμένο αγγείο εκτελείται από τρεις γέρους ντυμένους γυναίκες , ενδεικτικές παρουσίες της αλλένδυσης⁵⁶ . Κάτι ανάλογο παρατηρούμε στην κύλικα τύπου της Sianna του Ζωγράφου της Χαϊδελέβεργης (B2 , εικ.12) , όπου εικονίζονται έξι άντρες με έναν αυλητή και στις δύο πλευρές να χορεύουν με διαφορετικά βήματα ο καθένας , ενώ όλοι φορούν γυναικεία ενδύματα και σάκκο . Το ίδιο όμως συμβαίνει και στην μελανόμορφη υδρία από την ιδιωτική συλλογή στην Σουηδία (B3 , εικ.13) , καθώς εμφανίζονται τέσσερις άντρες φορώντας πέπλο με περίτεχνη διακόσμηση , μακριά φορέματα και αυτιά ζώου στην κορυφή του καπέλου τους να χορεύουν μπροστά σε ένα αυλητή , ο οποίος επίσης φοράει αυτιά ζώου . Προφανώς απεικονίζουν αυτιά αλόγου ή ελαφιού.

Στην αρχαία ελληνική κωμωδία , δεν είναι καθόλου σπάνιες οι μεταμορφώσεις και οι ηθοποιοί δεν διστάζουν να αλλάξουν μπροστά στο κοινό τους . Η κωμωδία δεν προσπαθεί να διαχωρίσει το κουστούμι από τον άνθρωπο που το φοράει , να αποδώσει διαφορετικό ρόλο και νόημα στο καθένα , αλλά το αποδίδει ως ενιαίο σύνολο . Επιπλέον , σκοπός της κωμωδίας είναι να προκαλέσει το γέλιο , ακόμα και αν παρουσιάζει άσχημα γεγονότα ή δυσάρεστα πρόσωπα για την πόλη .

⁵⁵ J.R. Green (1986) , 95-98

⁵⁶ Βλ. παραπάνω, σ.16

Χαρακτηρίζεται από τις διφορούμενες αναφορές , την ειρωνεία και την κριτική , που στην περίπτωση αυτή διαμορφώνουν την κωμική θεατρική ψευδαίσθηση ⁵⁷.

Όσον αφορά την παρωδία , μια υποκατηγορία της κωμωδίας , καλό θα ήταν να αναφερθούμε κυρίως στις *Θεσμοφοριάζουσες*, καθώς αποτελούν το πιο χαρακτηριστικό κομμάτι της . Πρόκειται για ένα αρκετά περίπλοκο δημιούργημα , που εκθέτει τη μάχη των δύο φύλων και ιδιαίτερα διοχετεύει τον αγώνα των γυναικών ενάντια στον τραγικό ποιητή Ευριπίδη . Στο ίδιο πλαίσιο κινούνται και άλλα δύο έργα , η *Λυσιστράτη* και οι *Εκκλησιάζουσες* , που διαδραματίζονται στην Ακρόπολη , προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο στις γυναίκες , μια αμφίσημη σχέση με τις εορταστικές τελετουργίες προς τη Δήμητρα και την Περσεφόνη . Και αυτό γιατί οι αγωνιστικές τους επιδιώξεις δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν εξαιτίας των κανόνων που επιβάλλουν οι ετήσιες γιορτές της συγκεκριμένης περιόδου που λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα . Η μεταμόρφωση εντοπίζεται στο ρόλο του Ευριπίδη , ο οποίος βρίσκεται στο πλευρό του έρωτα και των γυναικών, αφύσικα και «άνανδρα», να ανησυχεί για την τύχη τους , αποκτώντας ο ίδιος γυναικεία ψυχή και συμπεριφορά . Φτάνοντας στα όρια του «τρασβεστισμού» το έργο επιχειρεί όχι μόνο να προκαλέσει γέλιο και να καταδείξει τα κοινωνικά δρώμενα , αλλά να προσεγγίσει τη σχέση μεταξύ μίμησης και αλλένδυσης⁵⁸.

Παρόμοιο ρόλο παίζει και η γυναικεία μεταμόρφωση του δραματικού ποιητή Αγάθωνα στο ίδιο έργο . Αυτός εμφανίζεται με ιωνικό χιτώνα , συνώνυμο της θηλυπρέπειας για τους θεατές του 5^{ου} αι. π.Χ.⁵⁹ . Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η αμφιέσή του οφείλεται στην ανάγκη του να βρει την αρμονία και μέσα από εκλεπτυσμένους τρόπους να γράψει όμορφα ποιήματα . Η κομψότητα γι' αυτόν βρίσκεται στους λεπτούς γυναικείους τρόπους και μέσα από αυτούς αναζητά την έμπνευση . Εντούτοις, διακρίνεται για τους θηλυκούς τρόπους τους που προκαλούν γέλιο. Αποστολή του είναι να πάει ως κατάσκοπος ανάμεσα στις γυναίκες , κάτι που φαίνεται να αντιτίθεται στην γυναικεία φύση του , καθώς όντας ο ίδιος θηλυπρεπής , θα έπρεπε να υποστηρίζει το γυναικείο φύλο , αντί να επιδιώκει την παρεμπόδισή του. Ο ποιητής αυτός , συμπερασματικά, μας εισάγει σε μια άλλου είδους συζήτηση , που κάνει λόγο για το «ποιος πραγματικά είναι ο καθένας και τι ρόλο παίζει» . Ένα θέμα που επανέρχεται συνέχεια στις *Θεσμοφοριάζουσες* , εφόσον η υιοθέτηση της

⁵⁷ S .Said (1986) , 223-225

⁵⁸ F.I. Zeitlin (1981) , 170-171

⁵⁹ S.Said (1986) , 230

γυναικείας συμπεριφοράς επιβάλλει την αλλαγή της σκέψης και την απομάκρυνση από τις αληθινές πτυχές της προσωπικότητας του ηθοποιού . Γιατί δεν αρκείται απλά στην αποδοχή των γυναικείων ρούχων για την απόδοση του ρόλου , αλλά σε ένα γενικότερο ιδεολογικό πλαίσιο που αγγίζει τα σύνορα μεταξύ ανδρισμού και θηλυπρέπειας ⁶⁰.

Μέσα σε όλο αυτό , όμως , τον καταιγισμό πληροφοριών από τις φιλολογικές πηγές , είναι άξιο απορίας ποια ήταν τελικά τα στοιχεία που βοηθούσαν στη διάκριση των δύο φύλων και κατ' επέκταση , πως η διαστρέβλωσή τους οδηγούσε στην εντύπωση του τρασβεστισμού . Στην κωμωδία έχουμε μεγαλύτερο αριθμό κουστουμιών , επομένως και συμβολισμών , καθώς και πιο ξεκάθαρα πρόσωπα συγκριτικά με την τραγωδία . Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι οι ενδυμασίες χωρίζονται σύμφωνα με το φύλο και τη κοινωνική θέση των προσώπων που υποδύονται και στα δύο είδη .

Στην κωμωδία , λοιπόν , το ιμάτιο και ο χιτώνας φοριούνται τόσο από γυναίκες , όσο και από άντρες . Αντίθετα , οι κοντοί και οι κροκωτοί χιτώνες αποτελούν αποκλειστικά γυναικεία ενδύματα . Ανάλογα είναι το *έγκυκλον* (που φορούσε η Κλεονίκη στη *Λυσιστράτη* [στ.113]) , τα εξωτικά και πολυτελή *κυμβερικά* (που φορούσαν πάλι οι ηρωίδες στη *Λυσιστράτη*) και το *κρητικόν*, που ήταν ενδεικτικό της μικρής ηλικίας μιας κοπέλας . Οι άντρες , αντίστοιχα , φορούσαν την *εξωμίδα*, που κάλυπτε τον έναν ώμο και συμβόλιζε τους ελεύθερους πολίτες , την *κατωνάκη*, που δήλωνε τους δούλους , τη *διφθέρα*, που προοριζόταν για τους βοσκούς και τον *τριβώνα* ή *τριβώνιον*, για τους μεγαλύτερους σε ηλικία άντρες . Οι πλούσιοι φορούσαν τη *χλαίνα*, που αποκαλούνταν ακόμα *περσίς* ή *καυνάκη* (ήταν ένα μαλακό μάλλινο ιμάτιο) και τη *σισύρα* (ένα είδος γούνας) . Διαχωρισμός υπήρχε και για τα μέλη του χορού . Αυτοί που υποδύονται τους φτωχούς ή τους σκλάβους φορούν τις *εμβάδες*, ενώ για τους πλούσιους ρόλους τους *κονίποδες*. Στους γυναικείους χορούς , οι χορευτές φορούν τις *περιβαρίδες* , ενώ παράλληλα οι *κοθόρνοι* στα πόδια συμβολίζουν το γένος και αποτελούν αποκλειστικά γυναικείο εξάρτημα.

Στην ομάδα των χαρακτηριστικών αντικειμένων ανήκουν ακόμα η βακτηρία για τους άντρες , ενώ για τις γυναίκες το *στρόφιον* (είδος ζώνης) , ο κεκρύφαλος , η μίτρα , το κάλυμμα και το σκιάδειον . Σχετικά με τις μάσκες , είναι γεγονός ότι οι

⁶⁰ F.I. Zeitlin (1981) , 178-180

άντρες παρουσιάζονται μελαχρινοί , μεγάλοςωμοι και με γενειάδα , σε αντίθεση με το αντίθετο αμούστακο φύλο, όπου κυριαρχεί το λευκό ή ωχρό χρώμα . Στην τραγωδία , ο διαχωρισμός των φύλων βασίζεται επίσης στην σωματική διάπλαση .

Στον Αριστοφάνη, επιπλέον , που εντοπίζουμε την πιστή προσήλωση στις παραδόσεις και τα έθιμα της αρχαίας κωμωδίας , συναντάμε την παρουσία του φαλλού , ιδίως σε μια σκηνή της *Λυσιστράτη* (στ.254-386) . Στο έργο αυτό κυριαρχεί η αλλαγή των ρόλων , κάτι παρόμοιο με αυτό που συμβαίνει στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Η Λυσιστράτη , ως αρχηγός των γυναικών , που επαναστατούν εναντίον των αντρών , αποκτά αντρικά χαρακτηριστικά , ενώ ο πρώην αρχηγός των αντρών αποδέχεται το γυναικείο ρόλο . Οι γυναίκες , λοιπόν , παρουσιάζονται ντυμένες με αντρικά ρούχα και οι άντρες με γυναικεία . Σκοπός της μεταμφίεσης αυτή τη φορά είναι να αποδείξουν οι γυναίκες την δύναμη των αντρών και το γεγονός ότι αν καταφέρουν τη δύναμη αυτή να την αποκτήσουν και εκείνες , τότε θα καταφέρουν να εξασφαλίσουν για τους εαυτούς τους την δυνατότητα ελεύθερης βούλησης και επιλογής ⁶¹.

Στην παραπάνω αντίληψη ίσως οφείλεται και η παρουσία του φαλλού , καθώς είναι ένα στοιχείο καθαρά συμβολικό του ανδρισμού . Πρόκειται , όμως , για ένα ακόμα στόχο της κωμωδίας , όπου επιθυμεί να αποκαλύψει όλα εκείνα τα μέρη και τις λειτουργίες του σώματος , που παραμένουν κρυμμένα για λόγους ευπρέπειας . Ο ηθοποιός που φοράει τον δερμάτινο φαλλό σε αισχρά και ερωτικά δρώμενα , συνδέεται κατά κάποιο τρόπο και με τις επιταγές της λατρείας του Διονύσου , του θεού που επιτρέπει κάθε είδους ακρότητες και βωμολοχίες . Ο τραβεστισμός , επομένως , έχει διπλή κατεύθυνση: την έκθεση του ανθρώπινου σώματος και την κατάδειξη της δύναμης της φαντασίας να δημιουργεί μέσα από τη μίμηση . Οι όροι *ερμαφρόδιτα* και «τραβεστισμός» προβάλλουν μέσα από ποικίλους μύθους και συνδέονται με ιδιαίτερους κώδικες της κοινωνικής συμπεριφοράς⁶² .

Επομένως , πάνω στη σκηνή υπάρχουν διαφορετικά χαρακτηριστικά της αντρικής δύναμης και της θηλυπρέπειας . Στο πρώτο δεσπόζει ο φαλλός , που αντιτίθεται στα γυναικεία στήθη και οπίσθια . Χαρακτηριστικές , όμως , ως προς αυτό το ζήτημα , είναι οι ερωτήσεις που κάνει στον Αγάθωνα ο πατέρας του , όταν εκείνος γεμάτος κατάπληξη , τον αντικρίζει με γυναικεία ενδύματα στον πρόλογο των *Θεσμοφοριάζουσων*:

⁶¹ S.Said (1986) , 226-230, 234

⁶² F. I. Zeitlin (1981) , 179

Είσαι εσύ το ίδιο μου το παιδί ; Είσαι άντρας ; Τότε που είναι το ραβδί σου ; Που είναι η χλαίνα σου; Ή που είναι τα λακωνικά σου παπούτσια ; Είσαι γυναίκα ; Τότε που είναι τα στήθη σου; (στ.136-143)

Διαπιστώνουμε , κατά συνέπεια , στην κωμωδία την μίξη αντρικών και γυναικείων στοιχείων . Παρά τον σαφή διαχωρισμό των δύο στοιχείων , στις περιπτώσεις της θηλυπρέπειας , το δυο φύλα γίνονται ένα και συνδυάζονται τα σημεία που δηλώνουν πιο έντονα το καθένα . Όταν οι γυναίκες μεταμφιέζονται σε άντρες , η παρουσία του φαλλού είναι απαραίτητη , καθώς είναι ενδεικτικό του ανδρισμού . Όμως , η μεταμόρφωσή τους γίνεται για διαφορετικό λόγο από αυτόν για τον οποίο μεταμφιέζονται γυναικεία οι άντρες . Οι γυναίκες επιθυμούν την απόκτηση της αντρικής ελευθερίας , αφού αυτό τους στερείται από την αντρική κυριαρχία , ενώ οι άντρες αναζητούν το κωμικό , τη σάτιρα και να διαμορφώσουν κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο την θεατρική ψευδαίσθηση⁶³ .

⁶³ S.Said (1986) , 235-236

5. ΘΗΛΥΠΡΕΠΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ

Ως απόρροια των προηγούμενων κεφαλαίων , γίνεται κατανοητή η σύνδεση του Διονύσου σχεδόν με κάθε στοιχείο αλλένδυσης , είτε αυτό αφορά κάποια τελετουργία που απευθύνεται άμεσα σε αυτόν είτε προέρχεται από έθιμα που πηγάζουν έμμεσα από εκείνον . Ο ίδιος αποτελεί την προσωποποίηση της αταξίας , της ευθυμίας και της σεξουαλικής απελευθέρωσης . Από όλους τους θεούς , ήταν αυτός που έχει απόλυτη σχέση με το φαλλό , το όρθιο αντρικό μέλος . Ταυτόχρονα , η παρουσία του έγινε συνώνυμο της γονιμότητας και της δύναμης , ακόμα και της ζωής μετά θάνατο.

Είδαμε , λοιπόν , πιο πριν⁶⁴, γυναίκες και άντρες να μεταμφιέζονται για χάρη του Διονύσου , να εκτελούν χορούς προς τιμήν του , να φορούν ή να κρατούν το φαλλό . Θα μπορούσε , επομένως , ο θεός αυτός να εκφράζει την σεξουαλικότητα , αλλά και τον ερμαφροδιτισμό⁶⁵ , εφόσον, οι μεταμφιέσεις των συμμετεχόντων στις τελετές του δεν είναι απόλυτες και καθαρές . Περιλαμβάνουν το συγκερασμό των δύο φύλων : οι γυναίκες ντύνονται άντρες με φαλλό , όμως, δεν καταργείται η γυναικεία τους φύση , καθώς είναι έντονο το στήθος τους . Οι άντρες ντύνονται γυναίκες , όμως, η γενειάδα τους μαρτυρά τη πραγματικότητα . Κατά συνέπεια ο Διόνυσος συνδέεται και με τα δύο φύλα , και μάλιστα φαίνεται να αναζητά την ένωσή τους . Επιπλέον , οι μεταμορφώσεις αποτελούν συνήθως μέρος του κωμού , που είναι τελικά , όμως , και αυτός μια έκφραση των γιορτών του Διονύσου ⁶⁶.

Ωστόσο , ο συγκεκριμένος Θεός δεν οδηγεί μόνο στην αλλένδυση . Πολλές φορές εμφανίζεται και ο ίδιος με γυναικεία ενδύματα , όπου η θηλυπρέπειά του είναι έντονη , όπως τουλάχιστον μας μαρτυρούν οι φιλολογικές πηγές και η αγγειογραφία . Σύμφωνα με τον Charles Segal⁶⁷,ο οποίος αναφέρεται κυρίως στην παρουσία του θεού στις *Βάκχες* του Ευριπίδη , ο Διόνυσος εμφανίζεται ως ένας θηλυπρεπής νέος ανάμεσα σε γυναίκες , με σκοπό να κάνει κατανοητό το πέρασμά του σε μια άλλη τελετουργική κατάσταση , όπου είναι απαλλαγμένος από κάθε υποχρέωση και ευθύνη ως γιος του Δία . Ο Albert Henrichs⁶⁸ , προσεγγίζοντας το θέμα από άλλη σκοπιά , θεωρεί ότι οι μεταμορφώσεις του θεού εντάσσονται σε ένα γενικότερο πλαίσιο

⁶⁴ Βλ. παραπάνω , σ. 12-16

⁶⁵ M. Jameson (1993) , 44-45

⁶⁶ M. Delcourt (1958) , 22

⁶⁷ C. Segal (1982) , 160

⁶⁸ A. Henrichs (1982) , 137-160

επιθυμιών του ίδιου να εμφανίζεται σε διαφορετικές κάθε φορά καταστάσεις : στη νεότητα – τα γηρατειά , στη ζωή – το θάνατο , στην ειρήνη – τον πόλεμο , που αποτελούν στην ουσία τα κύρια χαρακτηριστικά του , εφόσον τα έθιμά του επιτάσσουν τις εναλλαγές . Σε συνάρτηση με τον Henrichs , ο J. - P. Vernant⁶⁹ θεωρεί την θηλυπρέπεια του Διονύσου ως μια από τις διαφορετικές φάσεις στις οποίες βρίσκεται εκάστοτε ο ίδιος θεός , άποψη που ασπάζεται και ο H.S. Versnel⁷⁰ .

Ο Διόνυσος εμφανίζεται ακόμα νέος με γυναικεία χαρακτηριστικά στους *Ηδωνούς* του Αισχύλου , αλλά αργότερα και ως νέα γυναίκα , αποτελώντας μια από τις κόρες του Μίνυα . Κάτι ανάλογο αναφέρει και ο Πλούταρχος⁷¹ , όταν ο Διόνυσος παίρνει μέρος στο χορό μιας παράστασης που γίνεται για το Νικία , πριν την αθηναϊκή εκστρατεία στη Σικελία το 415 π. Χ. . Ακόμα , τον συναντάμε έφηβο στον *Ομηρικό Ύμνο* (3 κεξ.) , που χρονολογείται τον 6^ο αιώνα π.Χ. Στο κείμενο αυτό αποκαλείται επίσης *πρόφηβος*, ένα προσωνύμιο που αποδίδεται και από τον Βακχυλίδη στον Θησέα όταν εκείνος ήταν 7 ετών . Μέσα στους μύθους , επομένως , όπως γίνεται σαφές , ο Διόνυσος προτιμά να εμφανίζεται ως κόρη ή ως έφηβος με γυναικεία στοιχεία .

Παρόμοια είναι και τα επίθετα που χρησιμοποιούνται για να τον χαρακτηρίσουν. Ο Φιλόχορος από την Αθήνα και ο στωικός φιλόσοφος Κόρνητος τον αποκαλούν «*θηλύμορφο*», ενώ στα *Ελληνικά Ανέκδοτα* που αναφέρονται αναλυτικότερα στους *Ηδωνούς* , του αποδίδονται ποικίλα επίθετα, ένα από τα οποία είναι *γύνις* (θηλυπρεπής) . Πιο ξεκάθαρη , όμως , παρουσία θηλυπρέπειας του Διονύσου έχουμε στην πάροδο του *Οιδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή, όταν ο χορός ζητά τη βοήθεια των θεών ενάντια στον Άρη , απευθύνονται στον Λύκαιο Απόλλωνα , στην Άρτεμη και τον Διόνυσο . Ο τελευταίος ονομάζεται *οίνωψ* (στ.211) και εμφανίζεται ως νέος άντρας , φορώντας χρυσή μίτρα (στ.209)⁷², την οποία φορούν κανονικά τα νέα κορίτσια πριν το γάμο τους . Ο Διόνυσος φαίνεται πραγματικά να συμμετέχει σε αυτόν τον γυναικείο τύπο . Κάτι ανάλογο συναντάμε και στις μεταμφιέσεις του Κάδμου και του Τειρεσία στις *Βάκχες* του Ευριπίδη , καθώς ο θεός φαίνεται να ορίζει και να κατευθύνει τις γυναικείες συμπεριφορές και των δύο ,

⁶⁹ J.-P. Vernant (1990) , 99

⁷⁰ H.S. Versnel (1990) , 159

⁷¹ Πλούταρχος , *Βίοι* , *Νικίας* , κεφ. 3

⁷² Ch. Picard (1932) , 709 – 721

εφόσον κρατούν τα διονυσιακά σύμβολα – κισσό , θύρσο – τη στιγμή που είναι στεφανωμένοι και ντυμένοι γυναίκες ⁷³.

Επιπλέον , από την παράδοση γνωρίζουμε ότι για ένα μεγάλο μέρος της μυθολογικής ζωής του θεού , ο τραβεστισμός έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο . Από τη στιγμή της γέννησής του πέρασε στα χέρια της αδερφής της μητέρας του , Ινώ , και ο σύζυγός της , Αθάμας, τον έντυνε σαν κορίτσι για να τον κρύψει στο νησί Ήβη ⁷⁴ . Ο Fritz Graf παρατήρησε ότι αυτή η πρακτική μύησης , που μας αποκαλύπτεται από την παράδοση , εξηγεί τον τραβεστισμό του Διονύσου και κατ' επέκταση την θηλυπρεπή παρουσία του στα λογοτεχνικά κείμενα ⁷⁵.

Όσον αφορά την παρουσία του φαλλού στις γιορτές του Διονύσου , γνωρίζουμε ότι κατά τα «Εν άστει Διονύσια» , οι άποικοι και οι σύμμαχοι της Αθήνας ήταν υποχρεωμένοι να φέρνουν κάθε χρόνο φαλλούς , να διασχίζουν με αυτούς όλη την πόλη και να τους δείχνουν κατόπιν στους υπόλοιπους Αθηναίους , που βρίσκονταν συναθροισμένοι κοντά στο άγαλμα του Διονύσου που βρισκόταν στο θέατρό του ⁷⁶. Ανάλογες τελετές προφανώς γίνονταν και στην υπόλοιπη Ελλάδα . Στη Δήλο κάθε χρόνο έφτιαχναν και διακοσμούσαν ένα μεγάλο φαλλό, ενώ στη Λέσβο κουβαλούσαν τη μορφή του θεού με φαλλό . Πρόκειται για τις πιο αυθάδεις και ενθουσιώδεις εκδηλώσεις σεξουαλικότητας , που μπορεί να είχαν κάποια συμβολική ή μεταφορική σημασία , ήταν όμως άρρητα συνδεδεμένες με το Διόνυσο και ό,τι εκείνος ενσάρκωνε. Σε μια πελίκη μάλιστα από την Φλωρεντία (Γ3, εικ.16) παρουσιάζεται ένας θηλυπρεπής άντρας με γενειάδα , χιτώνα , μανδύα , ιμάτιο και βάρβιτο , δίπλα στο Διόνυσο που κρατά κλαδί αμπέλου και ρυτό , αντικείμενα άμεσα συνδεδεμένα με την διονυσιακή λατρεία .

Παρόλο που γνωρίζουμε ότι οι τελετές του θεού δεν απευθύνονταν μόνο σε άντρες , είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές σε γυναίκες που κουβαλούσαν φαλλό ⁷⁷ . Οι γυναίκες συμμετείχαν στις διονυσιακές γιορτές , αλλά φαίνεται ότι είχαν επαφή με το φαλλό μόνο όταν εκείνος βρισκόταν μέσα στο *λίκνον* , ένα καλάθι που χρησιμοποιούταν για το λίκνισμα και το κουβάλημα των μωρών ⁷⁸. Άλλωστε και η εικονογραφία δεν μας παρουσιάζει ποτέ

⁷³ Βλ. διεξοδική συζήτηση στις σ. 19-20.

⁷⁴ J. Bremmer (1991) , 192-193

⁷⁵ F.Graf (1985) , 405

⁷⁶ IG I² , No. 46 , σ. 17

⁷⁷ M. Jameson (1993) , 56- 57

⁷⁸ Cf. Kerenyi (1976 b) , 260-261

γυναίκες με φαλλό να συμμετέχουν στις διονυσιακές τελετές ⁷⁹. Στο σημείο αυτό διακρίνουμε και κάποιο κοινό στοιχείο ανάμεσα στη λατρεία της Δήμητρας με του Διονύσου . Και στην πρώτη υπάρχει η παρουσία γυναικείων και αντρικών σεξουαλικών μελών , όμως στην προκειμένη περίπτωση συμμετέχουν μόνο γυναίκες. Επίσης , και οι δυο λατρείες θεωρούνται αγροτικές , αν τουλάχιστον εξετάσουμε την διονυσιακή σύμφωνα με την Νεοπλατωνική θεωρία , όπου ο φαλλός ερμηνεύεται ως σύμβολο της αναπαραγωγικής δύναμης και ως στοιχείο αγνότητας στη Δήμητρα . Ακόμα , ο αγροτικός χαρακτήρας του Διονύσου καταδεικνύεται από την παρουσία του αμπελιού, που προσδίδει ελευθερία στην ερωτική φαντασία ⁸⁰.

Στον τομέα της εικονογραφίας ειδικότερα , που κατά κύριο μέρος είναι αττική, έχουμε πολύ συχνές αναπαραστάσεις του θεού και των συντρόφων του , που απαρτίζονται από γυναίκες και άντρες , νύμφες και μαινάδες , σατύρους και Σιληνούς. Όταν ο θεός βρίσκεται μόνο με γυναίκες η σεξουαλικότητα δεν είναι έκδηλη , κάτι που δεν συμβαίνει όταν είναι παρόντες οι σάτυροι . Ωστόσο , ο θεός ποτέ δεν αναμειγνύεται με τις ερωτικές αταξίες των σατύρων, στην τέχνη ⁸¹.

Πολλές φορές έχουμε την γυμνή απεικόνιση του θεού ⁸²(Γ10, εικ.23) , όπως παρουσιάζονται ο Δίας και ο Απόλλωνας , αλλά κατά τον 6^ο αιώνα τον συναντάμε με μακρύ χιτώνα και κοσμήματα . Φορά μάλιστα κροκωτό μανδύα , που περιγράφεται σαν αυτούς που φορούσαν συνήθως στην κωμωδία , καθώς είναι αδύνατο να αγνοήσουμε και τα γυναικεία χαρακτηριστικά του ενδύματος ⁸³. Σε ένα αγγείο μάλιστα των τελών του 6^{ου} αιώνα , που βρίσκεται στο Βρετανικό μουσείο ⁸⁴ , παρουσιάζεται με το φόρεμα αυτό, πλαισιωμένος από σατύρους και μαινάδες . Κρατάει κάρναρο και κλαδί αμπέλου , ενώ δύο νύμφες παίζουν κρόταλα και μια κρατά φίδι . Σε ένα άλλο αγγείο ⁸⁵ στα μέσα περίπου του 5^{ου} αιώνα , έχουμε την απεικόνιση του ειδώλου του θεού , που συνίσταται σ'ένα προσωπείο στο οποίο έχουν

⁷⁹ Στην εικονογραφία συναντάμε ορισμένες γυμνές γυναίκες να κρατούν φαλλό , οι οποίες όμως δεν συνδέονται με τον Διόνυσο . Κατά την πιθανότερη ερμηνεία πρόκειται για εταίρες , που δεν εντάσσονται σε καμιά λατρευτική αναφορά ή , όπως υποστήριξαν ορισμένοι μελετητές , σχετίζονται με την φαντασία των αγγειογράφων γύρω από το θέμα της πορνογραφίας . Αντίθετα , σύμφωνα με τον H .W. Parke , τα αγγεία αυτά σχετίζονται με τα Αλωα , γιορτή που γινόταν στην Ελευσίνα προς τιμήν της Άρτεμης, αλλά και του Διονύσου: H.W.Parke (1977), 143 &161.

⁸⁰ M. Jameson (1993) , 58-59

⁸¹ M. Jameson (1993) , 45-46

⁸² Μόναχο 26.47 , κύλικα , ARV²438.132 , 1^ο 4^ο του 5^{ου} αι.π.Χ : Ο Διόνυσος εικονίζεται γυμνός να κρατά κάρναρο ανάμεσα σε σατύρους . Ν. Υόρκη 07.286.85, κωδωνόσχημος κρατήρας , ARV²632.3 : Ο Διόνυσος πάλι γυμνός φορώντας μόνο μπότες και μανδύα στον αριστερό του ώμο , κρατώντας κάρναρο και θύρσο ανάμεσα σε σάτυρους και νύμφες .

⁸³ Αριστάρχης, *Βάτραχοι*, στ. 46. Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 453-454

⁸⁴ Λονδίνο E 16 , κύλικα , ARV² 61.75

προστεθεί ο χιτώνας και το ιμάτιο . Μπροστά στο είδωλο βρίσκεται ένα τραπέζι με στάμνους και καρβέλια ψωμί , ενώ δεξιά και αριστερά στέκονται δύο γυναίκες φέροντας σκύφους . Σαφέστατα γίνεται αναφορά σε κάποια τελετουργία προς τιμήν του Διονύσου .

Εν κατακλείδι , όπως χαρακτηριστικά διαφαίνεται μέσα από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη , ο Διόνυσος σκοπό έχει να υπερνικήσει τα σύνορα της λογικής και να συνδυάσει το «ανδροπρεπές ρόπαλο» με τους « γυναικείους κοθόρνους» .Ο μεσολαβητικός ρόλος του γεννήθηκε από την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στο σχήμα (κοστούμι) και το χαρακτήρα (λήμα) . Ακόμα και όταν έχει το δέρμα του λιονταριού και το ρόπαλο του Ηρακλή δεν είναι μάχιμος και περήφανος , αλλά παραμένει « δειλότατος θεών και ανθρώπων» (στ.486) . Και το γυναικείο του κοστούμι, που συνήθως εικονίζεται , δεν αποτελεί τίποτα άλλο παρά μόνο μια ακόμα απόδειξη της προσπάθειάς του να ενσωματώσει την έννοια της θηλυπρέπειας στον απόλυτο ανδρισμό⁸⁶ .

⁸⁵ Φλωρεντία 4005 , στάμνος , ARV² 631.27[Delavaud-Roux (1996), 256 , εικ.31]

⁸⁶ S. Said (1986) , 232

6 Α'. «ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΟΙ» ΚΩΜΑΣΤΕΣ

Κατά την ύστερη αρχαϊκή και την κλασική περίοδο (540 – 430 π.Χ) παράγεται στην Αττική μια ολιγάριθμη ομάδα αγγείων, στο μεγαλύτερο μέρος τους ερυθρόμορφα , που παρουσίαζαν μορφές για τις οποίες δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα αν πρόκειται για άντρες ή γυναίκες . Συχνά είχαν γενειάδα , αλλά ταυτόχρονα η θηλυκή τους ενδυμασία ήταν αρκετά έντονη⁸⁷. Δεν παρέλειπαν ακόμη να χρησιμοποιούν ως εξαρτήματα της περιβολής τους γυναικεία στοιχεία όπως σκουλαρίκια , σκιάδειον , λύρα , αυλό και κρόταλα . Ορισμένοι μελετητές υποστήριξαν ότι πρόκειται για κωμαστές , οι οποίοι μάλιστα αρκετές φορές συνοδεύονται από κάποιον που παίζει λύρα ή κρατούν το μουσικό αυτό όργανο οι ίδιοι . Η παρουσία του ονόματος του Ανακρέοντα σε ένα από τα αγγεία της ομάδας (Γ2/Ε1, εικ.15), οδήγησε στη συσχέτιση της συγκεκριμένης εικονογραφίας με τον Ίωνα ποιητή Ανακρέοντα. Οι κωμαστές , που διαθέτουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά ονομάστηκαν συμβατικά «ανακρεοντικοί» ή αλλιώς « σύντροφοι του Ανακρέοντα» .

Τα ανακρεοντικά αγγεία , όπως λέγονται , και οι μορφές που αυτά εικονίζουν , έγιναν, αρχικά , αντικείμενο έρευνας από τον Beazley , ο οποίος δημοσίευσε τις μελέτες του στη Βοστώνη το 1954 .Αυτός κατέγραψε 28 αγγεία . Από αυτά ήταν πέντε αμφορείς , δέκα κρατήρες , δύο πελίκες , τέσσερις κύλικες , δύο ληκύθους , δύο στάμνοι , ένα πινάκιο και δύο θραύσματα μη αναγνωρίσιμα ⁸⁸. Αργότερα οι Kurtz και Boardman τα αύξησαν σε 46 , ενώ νεότεροι μελετητές πρόσθεσαν ακόμη 4 αγγεία. Ένα ζευγάρι ληκύθων στο Petit Palais του Παρισιού, που βρέθηκε σ' ένα τάφο μας εισαγάγει πολύ χαρακτηριστικά στη σειρά αυτή . Στο ένα από τα δυο αγγεία (Γ8α, εικ.21α) εικονίζεται ένας άντρας με γενειάδα να φορά σάκο , μπότες περσικές και ιμάτιο τυλιγμένο γύρω από το σώμα του , που καλύπτει τον εσωτερικό με πτυχές μακρύ χιτώνα . Την ίδια ακριβώς ενδυμασία παρουσιάζει και το δεύτερο αγγείο (Γ8β,εικ.21β) να φορά μια αγένεια μορφή , προφανώς γυναίκα , όπως εικάζεται από το κάτοπτρο που κρατά στο αριστερό της χέρι . Και στα δύο αγγεία υπάρχουν σύμβολα των δύο φύλων – η γενειάδα και το κάτοπτρο – ωστόσο , τα ενδύματα είναι κοινά .

⁸⁷F. F. Ducroux- F. Lissarrague (1991) , 212

⁸⁸ Kurtz- Boardman (1986) , 47

Όσον αφορά την ενδυμασία αποτελεί το πιο ενδεικτικό στοιχείο θηλυπρέπειας . Καταρχήν , απαραίτητο εξάρτημα είναι μια κορδέλα που τυλίγεται γύρω από το κεφάλι . Αποκαλείται μίτρα , μοιάζει με τον κεκρύφαλο ή το σάκο και φοριέται σαν τουρμπάνι . Πιστεύεται ότι εισήχθη από την Ανατολή . Μνημεία της Ανατολής παρουσιάζουν αυτό το είδος καπέλου να φοριέται από άντρες , αλλά τοιχογραφίες στο Γόρδιο της Ανατολής του 6^{ου} αι. π.Χ δείχνουν ότι το φορούσαν γυναίκες . Στην Αθήνα διαδίδεται ιδιαίτερα το 520 π.Χ περίπου, αφού μεταφέρεται από τις γυναίκες στους άντρες. Χρησιμοποιείται αρχικά στα συμπόσια ή στις διονυσιακές γιορτές .

Ακόμα , οι άντρες φορούν μακριούς χιτώνες και ιμάτιο , που θεωρούνται κανονικά γυναικεία . Στις αρχές του 6^{ου} αι. κορίνθιοι και αθηναίοι κωμαστές , αν είναι ντυμένοι , φορούν έναν εφαρμοστό κοντό χιτώνα χωρίς μανίκια . Στα μέσα του ίδιου αιώνα και ενώ εξακολουθεί να υπάρχει ο κοντός χιτώνας των κωμαστών , εμφανίζεται ένα μακρύτερο ένδυμα . Αυτοί που τον φορούν συχνά περιγράφονται ως άντρες ντυμένοι γυναίκες , αλλά είναι πολύ πιθανό ο χιτώνας αυτός να αποτελεί ένδυμα τόσο των γυναικών όσο και των αντρών ⁸⁹. Καλύτερα όμως , θα ήταν να γίνει διεξοδικότερη ανάλυση της ιδιάζουσας αμφίσεσης των ανακρεοντικών κωμαστών , καθώς και των εξαρτημάτων που τη συνοδεύουν.

Κάλυμμα της κεφαλής

Ο σάκκος , παρόμοιος με την μίτρα , αποτελούνταν από ένα κομμάτι ύφασμα , που μπορούσε να δεθεί γύρω από το κεφάλι ποικιλοτρόπως . Κύρια λειτουργία του ήταν να συγκρατεί τα μαλλιά , κυρίως των γυναικών , όπως τουλάχιστον μαρτυρούν οι τοιχογραφίες της Ανατολής και η εικονογραφία . Ένας αμφορέας από το Μόναχο (Δ2) στα μέσα του 6^{ου} αιώνα, μας δείχνει καθαρά ότι η μίτρα αποτελούσε γυναικείο εξάρτημα . Παρουσιάζεται μια γυναίκα να φορά ένα είδος καλύμματος κεφαλής που μοιάζει με κεκρύφαλο με πολλές πτυχές υφάσματος τυλιγμένες γύρω από το κεφάλι . Το ίδιο κάλυμμα εικονίζεται και στα νομίσματα της Φώκαιας , φορεμένο πάλι από γυναικεία μορφή ⁹⁰ . Σε ορισμένα αγγεία εικονίζονται γιορτές στις οποίες εταίρες ή νύμφες φορούν σάκκο , όπως σε μια κύλικα του Δούρη (Γ32, εικ.40), όπου παρουσιάζει μια νύμφη, στον κρατήρα του Ζωγράφου του Ακράγαντα (Γ23 ,εικ.33), που παρουσιάζει μια εταίρα και στον αμφορέα ενός μαθητή του Ζωγράφου του

⁸⁹ Kurtz-Boardman (1986) , 51-53

⁹⁰ G.K. Jenkins, *Ancient Greek Coins*, London 1972, αρ. 21.

Αιγίσθου , όπου εμφανίζεται με σάκκο μια αυλήτρια (Γ15 , εικ.28) .Ακόμα στον αμφορέα του Μίσιγκαν⁹¹ μια γυναίκα φορά σάκκο σηκώνοντας τη φούστα της τη στιγμή που χορεύει.

Όμως , σε έναν αμφορέα της Ρόδου (Γ29 ,εικ.37) εικονίζονται στη μια πλευρά δύο γυμνοί έφηβοι , από τους οποίους ο ένας κρατά *φόρμιγγα* και ο άλλος ρυτό , ενώ κοντά τους βρίσκεται ένας άντρας που φορά αμάνικο χιτώνα , μπότες και σάκκο . Χρονολογείται γύρω στο 540-530 π.Χ και πιθανότατα πρόκειται για την πρώτη αποτύπωση ντυμένου κωμαστή με θηλυκά στοιχεία .

Γύρω στο 510 π.Χ έχουμε την πρώτη απεικόνιση του τουρμπανιού , που αποτελούσε ένα άλλο τρόπο δεσίματος του σάκκου , σε άντρες σε μια κύλικα (Δ3) του Επίκτητου , όπου οι γιοι του Ευρήτου τρομοκρατημένοι από τον Ηρακλή φορούν αυτό το κάλυμμα και χιτώνες ως το γόνατο . Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η εμφάνιση λίγο αργότερα του Διονύσου σε ένα κάνθαρο (Δ4) του Νικοσθένη , όπου φοράει μίτρα και ιμάτιο . Το είδος αυτό κάνει την εμφάνισή του σε συμπόσιο από κωμαστές το 520 π.Χ περίπου στην κύλικα (Δ5) του Ζωγράφου του Λυσιππίδη , όπου εικονίζονται τρεις κωμαστές να φορούν μίτρα και ιμάτιο . Στην οινόχοη αντίθετα του Κλείσοφου⁹² οι κωμαστές έχουν μίτρα , αλλά είναι γυμνοί και φορούν μπότες . Γενικά , οι περισσότεροι κωμαστές φορούν μίτρα και ιμάτιο γύρω από τους ώμους τους , είναι γυμνοί και συχνά έχουν μπότες .

Αντίθετα , οι ανακρεοντικοί κωμαστές φορούν πάντα χιτώνες . Στην καλπίδα του Ζωγράφου του Νικόξενου (Γ48, εικ.54) βλέπουμε ένα κωμαστή με χιτώνα , ιμάτιο και μίτρα να βρίσκεται σε συμπόσιο . Η κύρια σειρά των ανακρεοντικών αγγείων ξεκινά με τον αποσπασματικό καλυκωτό κρατήρα του Κλεοφράδη (Γ2, Ε1, εικ.15) , που παρουσιάζει συμπόσιο με ολόκληρη την ενδυμασία των κωμαστών – μίτρα , ιμάτιο , χιτώνα , γενειάδα και σκιάδειο - ενώ στην άλλη πλευρά του αγγείου απεικονίζεται κωμός .

Κατά το πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα πληθαίνουν τα αγγεία με τους ανακρεοντικούς κωμαστές . Στον αμφορέα του Ζωγράφου του Ευχαρίδη (Γ50 , εικ.56) έχει ιδιαίτερη σημασία το ένδυμα , το οποίο μοιάζει απόλυτα γυναικείο , ενώ παράλληλα δεν φαίνεται το πρόσωπο ή το φύλο της μορφής που εικονίζεται . Ανάλογη παρουσία βρίσκουμε και στον αμφορέα του Ζωγράφου των Ιπτάμενων Αγγέλων (Γ4, εικ. 17) , όπου στην μια πλευρά εικονίζεται ένας κωμαστής με

⁹¹ Μίσιγκαν 25.99 , αμφορέας. S.D.Price (1990) , 155.

⁹² Αθήνα 1045 , ABV 186 , Pfuhl , *Muz* , εικ.254 , *CVA* 1

γυναικεία ενδύματα και μίτρα , γέρνοντας το κεφάλι προς τα πίσω , δίνοντας την εντύπωση ότι είναι ένας ποιητής την ώρα της έμπνευσής του . Στην άλλη πλευρά , έχουμε επίσης , μια αντρική μορφή με γυναικεία ενδύματα και μίτρα . Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκει και ένας στάμνος από την Μαδρίτη (Γ6 ,εικ. 19) , που παρουσιάζει τέσσερις κωμαστές με γυναικεία ενδύματα και καλύμματα της κεφαλής , με διαφορετικό όμως τρόπο δεμένα το καθένα .

Στο πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα , τα ενδύματα δεν αποδίδονται με τόσες λεπτομέρειες όσο πριν , ενώ η μίτρα αντικαθίσταται από το σάκκο . Σε πολλά λοιπόν αγγεία έχουμε απεικονίσεις ντυμένων κωμαστών που φορούν σάκκο : σε 2 κύλικες του Δούρη (Γ9,εικ.22 και Γ10, εικ.23) , στην κύλικα και το σκύφο του Ζωγράφου του Βρύγου (Γ12, εικ.25 και Γ30 , εικ.38), καθώς και σε μια μελανόμορφη κύλικα από την Αθήνα που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Κάλλη (Δ1) . Κατά τα τέλη του 6^{ου} αιώνα συναντάμε τον σάκκο σε μια κύλικα του Όλτου στη Βασιλεία (Δ6) , σ'ένα αποσπασματικό αγγείο από την Κέρκυρα (Γ43 , εικ.51) , στον κιονωτό κρατήρα από την Gravina (Γ44 , εικ.52), στον στάμνο της Tampa (Γ45, εικ.53) , στον κιονωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Χοιρός (Γ19), σε ένα αποσπασματικό αγγείο από τη Ζυρίχη του Ζωγράφου του Πάνα (Γ46), σ'ένα μελανόμορφο υπόστατο στο Λονδίνο (Γ34 , εικ.42) , σ'ένα κύαθο λευκού εδάφους στο Malibu (Γ36 , εικ.44) , στην κύλικα του Madison (Γ38 , εικ.46) , σε δύο πανομοιότυπες μελανόμορφες ληκύθους του Ζωγράφου του Αίμωνα (Γ39, εικ.47) , σε μια κύλικα του Ζωγράφου του Οιδίποδα (Γ35 , εικ.43). Πρωιμότερη είναι η απεικόνιση ενός μονοκόμματου μυτερού τουρμπανιού στα χιακά αγγεία, καθώς χρονολογείται στο πρώτο μισό του 6^{ου} αι. (Δ11 , εικ.58) .

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου εικονίζονται άντρες και γυναίκες να φορούν το ίδιο κάλυμμα κεφαλής . Αυτό συμβαίνει στην κύλικα του Ζωγράφου της Βρισηίδος στο Malibu, όπου εμφανίζονται και τα δύο φύλα να φορούν σάκκο (Γ31, εικ.39) . Ανάλογα παραδείγματα έχουμε από τον Ζωγράφο του Χοίρου και ιδιαίτερα στον κιονωτό κρατήρα του Cleveland (Γ22 , εικ.32) και την πελίκη της Ρόδου (Γ21 , εικ.31) . Ο ίδιος συνδυασμός συναντάται και στον Ζωγράφο του Ακράγαντα , καθώς σε ένα κιονωτό κρατήρα στη Βιέννη (Γ23 , εικ. 33) παρουσιάζει δύο κωμαστές και μια γυναίκα να φορούν το ίδιο κάλυμμα κεφαλής .



Σύμφωνα με τους Kurtz – Boardman⁹³ η μίτρα κατάγεται από την Ανατολή , όπου εκεί φοριόταν αποκλειστικά από άντρες . Τον 6^ο αιώνα π.Χ εισήχθη στην Ανατολική και Κεντρική Ελλάδα ως γυναικείο εξάρτημα και στα τέλη του αιώνα ως συμπλήρωμα της ενδυμασίας των κωμαστών και των συμποσιαστών αντρών . Στο δεύτερο μισό μάλιστα του 5^{ου} αιώνα οι κωμαστές φαίνεται να το ανταλλάσσουν με τον καθαρά γυναικείο σάκκο . Ο Brandenburg⁹⁴ αποδίδει, πιθανόν άδικα, και στον σάκκο την ονομασία μίτρα.

Ο Ηρόδοτος υποστηρίζει ότι τη μίτρα την φορούσαν οι Βαβυλώνιοι (1.195.1) και οι Κισσιοί (κοντά στα Σούσα, 7.62.2) και ότι η ίδια η λέξη έχει ανατολική προέλευση . Αλλού, θεωρείται κατεξοχήν λυδικό εξάρτημα (Ηρόδ. 2. 53,57) . Πράγματι, ένας στάμνος από το Λονδίνο (γύρω στο 440 π.Χ.) παρουσιάζει το Βασιλιά Μίδα να φορά μίτρα⁹⁵. Συχνά εικονίζονται γυναίκες και άντρες από τη Λυδία να την φορούν. Ωστόσο το διακρίνουμε και σε άντρες , κυρίως αθλητές , συμποσιαστές , στον ίδιο το Διόνυσο , σε ποιητές αλλά και στον Ηρακλή ή στον Αχιλλέα στις θηλυπρεπείς εμφανίσεις τους . Προφανώς όλες αυτές οι μορφές δεν φορούν τη μίτρα ως τουρμπάνι . Οι ακόλουθοι του Διονύσου το φορούν ως κορδέλα τυλιγμένη στα μαλλιά ή ως ένδυμα γι' αυτά . Μια ακόμα πιθανή ερμηνεία είναι να αποτελούσε αρχικά η μίτρα ανατολικό ένδυμα για τα μαλλιά όντας μια απλή κορδέλα από ύφασμα και μετά την εισαγωγή της στην Ελλάδα να χρησίμευσε για το χαλαρό μάζεμα των μαλλιών ⁹⁶.

Ενδυμασία

Οι ανακρεοντικοί κωμαστές, με ελάχιστες εξαιρέσεις φορούσαν μακριούς χιτώνες και ιμάτιο . Η πρακτική είναι εντελώς ξένη με τις παραδόσεις του ελληνικού συμποσίου και του κωμού, όπου οι άνδρες-κωμαστές εμφανίζονται γυμνοί ή με ιμάτιο ριγμένο στους ώμους. Στην αττική εικονογραφία, μόνο οι γυναίκες , οι θεοί, οι γέροντες και ελάχιστες μυθολογικές μορφές (κυρίως βασιλείς) φορούν μακριά ενδύματα. Οι πρωιμότερες παραστάσεις κωμαστών βέβαια (640-550 π.Χ.) σε Αττικά

⁹³ Kurtz- Boardman (1986) , 55

⁹⁴ K. Brandenburg, *Studien zur Mitra*, Münster, 1966, 111-127.

⁹⁵ K.D.Vries(1973) , 38, εικ.2

⁹⁶ Σάκκο παρατηρούμε ακόμα στα εξής αγγεία : Βαρί κιονωτός κρατήρας (χαε), Λονδίνο E308 αμφορέας με λαιμό του Ζωγράφου του Zannoni (ARV² 673.7) , Αθήνα –Περαχώρα κιονωτός κρατήρας , Ταρκύνια 682 κιονωτός κρατήρας (ARV² 588.73 ,Para. 393) , για τα οποία βλ. CB, ii, σ.49-50

και Κορινθιακά αγγεία, παρουσιάζουν κωμαστές με κοντούς χιτώνες, παραγεμισμένους στην κοιλιά και τους γλουτούς, ενώ στα μέσα του ίδιου αιώνα κάνουν σποραδικά την εμφάνισή τους άντρες χορευτές με μακριά ενδύματα και οι οποίοι συχνά θεωρούνται ότι είναι μεταμφιεσμένοι σε γυναίκες. Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί η κύλικα του Ζωγράφου της Χαϊδελβέργης (B2, εικ.12), όπου οι άντρες χορεύουν φορώντας μακριούς χιτώνες μπροστά σε έναν αυλητή, το αγγείο του Ζωγράφου του Sabouroff (B1, εικ.11), όπου τρεις γέροι χορεύουν πιθανώς τον κόρδακα φορώντας γυναικεία ενδύματα⁹⁷, καθώς και την υδρία από ιδιωτική συλλογή της Σουηδίας (B3, εικ.13). Αξίζει να σημειωθεί ότι τα αγγεία αυτά συνδέονται περισσότερο με το θέατρο και τα οργιαστικά δρώμενα της διονυσιακής λατρείας, παρά με το συμπόσιο.

Ωστόσο, ορισμένοι μελετητές και κυρίως ο De Vries⁹⁸ υποστήριζαν ότι στην ανατολική Ελλάδα ο μακρύς χιτώνας ήταν το ίδιο αγαπητός στους άντρες όσο και στις γυναίκες, κάτι ανάλογο με αυτό που συνέβαινε στη Λυδία, όπου σύμφωνα με τις επιταγές του Κροίσου, μαζί με τις μπότες, αποτελούσε ένα ευκολοφόρετο ένδυμα⁹⁹. Επομένως, μπορεί οι κωμαστές του 5^{ου} αιώνα να φορούν ενδύματα που είναι πιο ταιριαστά σε γυναίκες, αλλά είναι γεγονός ότι στην ανατολική και αρκετές φορές στην κεντρική Ελλάδα αποτελούν τη συνέχεια μιας παράδοσης, που θέλει τους άντρες χορευτές να φορούν τέτοιου είδους ρούχα. Άλλωστε, στην περίπτωση αυτή, αν επιδίωκαν μια γυναικεία μεταμφίεση ή τη μίμηση του αντίθετου φύλου, όπως υποστηρίζουν οι Kurtz και Boardman¹⁰⁰, πιο πιθανό ήταν να διάλεγαν για το σκοπό αυτό τον πέπλο, που αποτελούσε χαρακτηριστικότερο σύμβολο της γυναικείας ενδυμασίας. Πουθενά όμως δεν εικονίζεται άντρας με πέπλο.

Μπότες

Πριν το 520 π.Χ οι κωμαστές παρουσιάζονται χωρίς υποδήματα. Στις κύλικες του Όλτου στη Βασιλεία (Δ6) και του Επίκτητου στο Βερολίνο, συναντάμε ανδρικές γενειοφόρες μορφές με μαλακές μπότες με γυρισμένες τις άκρες τους ή ανασηκωμένες, ενώ συγχρόνως φορούν μίτρα. Στην ίδια κατηγορία ανήκουν και τα

⁹⁷ Βλ. παραπάνω, σ. 14.

⁹⁸ K. De Vries (1973), 33-34

⁹⁹ Ηρόδοτος I, 155.5

¹⁰⁰ Kurtz – Boardman (1986), 60-61

αγγεία του Ζωγράφου του Θησέα¹⁰¹, του Ζωγράφου του Δικαίου¹⁰², αργότερα του Ζωγράφου του Αντιφώντα (Δ7), αλλά και η οινοχόη του Κλεισόφου, που προαναφέρθηκε . Όλοι αυτοί οι κωμαστές φορούν μίτρα ή σάκκο και μπότες , αλλά είναι γυμνοί (πιθανόν με το ιμάτιο ριγμένο στους ώμους). Όμως , στη λήκυθο του Ζωγράφου του Petit Palais (Γ8α , εικ.21) , ο άντρας φοράει περσικές μπότες , ενώ είναι ντυμένος με γυναικεία ρούχα . Για άλλη μια φορά πιστεύεται ότι η επιρροή της Ανατολής είναι άμεση , καθώς οι μπότες θεωρούνται ανατολικής καταγωγής .

Σκιάδειον

Το σκιάδειον αποτελούσε ένα είδος ομπρέλας που προστάτευε από τον ήλιο . Οι πρώτες μαρτυρίες προκύπτουν από μελανόμορφα αγγεία του 6^{ου} αι., όπου παρουσιάζονται γυναίκες να τα κρατούν σε γαμήλιες και εορταστικές πομπές¹⁰³. Σε ένα μελανόμορφο αποσπασματικό αγγείο από την Ακρόπολη εικονίζεται μία γυναίκα που καλύπτεται από σκιάδειο¹⁰⁴. Επίσης , στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα , ο Έρωτας κρατά σκιάδειο για τη μητέρα του και στον σκύφο του Ζωγράφου της Πηνελόπης ένας σάτυρος κάνει σκιά σε μια γυναίκα , ίσως για τη Βασιλλίνα , τη σύζυγο του Άρχοντα Βασιλέα κατά τη διάρκεια των Ανθεστηρίων¹⁰⁵. Ακόμα σε μερικούς στάμνους του Ζωγράφου της Villa Giulia φαίνεται να το κρατά μια μαινάδα που συμμετέχει σε τελετουργίες γύρω από το είδωλο του Διονύσου¹⁰⁶. Το ίδιο παρατηρούμε και στο αποσπασματικό αγγείο του Λούβρου¹⁰⁷, όπου μαινάδες φέρουν σκιάδεια. Επίσης , σε μια λήκυθο του Ζωγράφου του Βρύγου¹⁰⁸ εικονίζεται μια γυναικεία μορφή με σκιάδειο , τη στιγμή που κρατά ένα παιδί στην αγκαλιά της . Πιθανότατα το κρατούσαν οι κοπέλες στην Παναθηναϊκή πομπή για να τις προστατεύει από τον ήλιο. Ωστόσο αποτελούσε και ενδεικτικό της κοινωνικής κατάστασης του κάθε ατόμου , εφόσον επιτρεπόταν να το χρησιμοποιούν μόνο ελεύθεροι πολίτες .

Είναι πολύ πιθανό το σκιάδειο να προήλθε από την Ανατολή , όπου ήταν γνωστό ως αντρικό εξάρτημα . Κατά τις αρχές της 1^{ης} χιλιετίας στην Μέση Ανατολή

¹⁰¹ Tarquinia 637 , Σκύφος , (Para 259)

¹⁰² Λονδίνο E767 , ψυκτήρας , ARV²31,6 , CVA 6 , πιν.104

¹⁰³ M.C. Miller (1992) , 91-92

¹⁰⁴ Akr.682 , B.Graef (1925) , vol . 1, πιν.46.

¹⁰⁵ Berlin 2589 , ARV² 1301.7. [M.C.Miller (1992) , 102]

¹⁰⁶ Villa Giulia , στάμνος ARV² 621.34 – 42

¹⁰⁷ Λούβρο G408 , αποσπασματικό αγγείο [S.D.Price (1990) , 67 , εικ.-]

έπαιξε σημαντικότερο ρόλο στην εικονογραφία των Ασσυρίων και των Βαβυλωνίων ηγεμόνων: ο βασιλιάς καλύπτεται από αυτό όσο στέκεται, ενώ μπορεί να υπάρχει κάποιος ακόλουθος που κρατά το σκιάδειο πάνω στο άρμα ή πίσω από το θρόνο του. Ένας αμφορέας μάλιστα από το Λονδίνο¹⁰⁹ μας παρουσιάζει έναν άντρα πάνω σε τέθριππο, ενώ πίσω του διακρίνεται μια μορφή που του κρατά το σκιάδειο. Κατά τη περίοδο του Κύρου έχουμε δυο απεικονίσεις σκιαδείου στο παλάτι Πασαργάδες: στις παραστάδες του παλατιού στο διάδρομο και προς την εξωτερική πλευρά παρουσιάζεται ένας άντρας που κρατάει σκιάδειο σα να εισέρχεται με ύφος αριστοκρατικό¹¹⁰. Από αυτά φαίνεται ότι το σκιάδειο προοριζόταν μόνο για το Μεγάλο βασιλιά¹¹¹. Επίσης μπορεί να αποτελούσε βασιλικό δώρο: ο Αρταξέρξης Α΄ λέγεται ότι είχε δώσει ένα χρυσό σκιάδειο στον Έντιμο από την Κρήτη¹¹², αλλά είναι άγνωστο πως το χρησιμοποίησε μετά.

Σίγουρα οι Έλληνες γνώριζαν τη χρήση του σκιαδείου στην Ανατολή. Σύμφωνα με τον Ξενοφώντα¹¹³ οι Πέρσες απαιτούσαν κάποιον να βρίσκεται από πίσω τους όταν κάθονταν και να τους κάνει σκιά. Στο παλάτι, λοιπόν, του Ξέρξη στην Περσέπολη (486-475 π.Χ) βρίσκουμε ένα ανάγλυφο στον τοίχο, όπου εικονίζεται να περπατά ο Πέρσης βασιλιάς, ενώ πίσω ο ακόλουθός του κρατά σκιάδειο¹¹⁴. Αργότερα, ο Στράβων (15.1.54) περιγράφει τους Ινδούς να θεωρούν το σκιάδειο ερωτικό δώρο ή πολύτιμο εξάρτημα της ενδυμασίας τους, εξίσου με τα περίτεχνα ενδύματα.

Το σκιάδειο συνδέεται με την ποίηση του Ανακρέοντα. Ο ποιητής βρίζει τον Αρτέμονα, λέγοντάς του να ιππεύσει μια άμαξα φορώντας μίτρα στην κεφαλή, χρυσά σκουλαρίκια στ' αυτιά και κρατά για τον εαυτό του ελεφάντινο σκιάδειο, όπως οι γυναίκες (απ. 43)¹¹⁵:

*πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον , καλύμματ' ἔσφηκωμένα ,
και ξυλίνους ἄστραγάλους ἐν ὧσὶ και ψιλὸν περὶ
πλευρῆσι < δέρμιον > βοός .
νήπλυτον εἶλυμα κακῆς ἀσπίδος , ἄρτοπώλισιν
κάθελοπόρνοισιν ὁμιλέων ὁ πονηρὸς Ἀρτέμων ,*

¹⁰⁸ Paestum , ARV 384.212 [M.C. Miller (1992) , 101 , εικ. Vc]

¹⁰⁹ Λονδίνο F242 [M.C. Miller (1992) , 94-95]

¹¹⁰ M.C. Root (1979) , 285-299

¹¹¹ M.C. Miller (1992) , 93-95

¹¹² Φανίας FHG ii 296 .

¹¹³ Κυροπ. 8.17. Βλ. και Αθήναιο, 12, 515c.

¹¹⁴ K.D. Vries (1973) , 37 , εικ. 6

*κίβδηλον εὐρίσκων βίον
 πολλά μεν ἐν δουρί τιθείς αὐχένα πολλά δ' ἐν τροχῷ ,
 πολλά δε νώτον σκυτείνῃ μάστιγι θωμιχθείς , κόμην
 πώγωνά τ' ἔκτετιλμένος .
 νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων χρύσεια φορέων καθέρματα
 παῖς Κύκης και σκιαδίσκην ἑλεφαντίνην φορέει
 γυναιξὶν αὐτως .*

Υπάρχει μια ολόκληρη σειρά ανακρεοντικών κωμαστών που ταιριάζει στην περιγραφή: τα σκιάδεια εμφανίζονται σε 16 αγγεία. Η σειρά ξεκινά το 505 π.Χ. με το θραύσμα του καλυκωτού κρατήρα του ζωγράφου του Κλεοφράδη στη Κοπεγχάγη (Γ2/Ε1 , εικ. 15) . Η μορφή ενός κωμαστή εικονίζεται στον αμφορέα του Ζωγράφου των Ιπτάμενων Αγγέλων (Γ4, εικ.17) , όπου παρουσιάζεται με χιτώνα, ιμάτιο , μίτρα και βάρβιτο, γέρνει το κεφάλι πίσω σα να τραγουδάει . Στην άλλη πλευρά του αγγείου εμφανίζεται ένας άλλος άντρας που φορά χιτώνα , ιμάτιο , σάκκο και κρατά σκιάδειο. Πιθανόν ο άνδρας της κύριας πλευράς να μην είναι παρά ο Ανακρέων, ή κάποιος άλλος ποιητής από την Ιωνία. Ακόμη σκιάδεια παρατηρούνται στο στάμνο της Μαδρίτης (Γ6 , εικ.19) , όπου τα κουβαλούν οι δύο από τις τέσσερις αντρικές μορφές που εικονίζονται , στην κύλικα του Μάκρωνα (Γ13 , εικ.26) , όπου το κρατούν δύο αντρικές μορφές με χιτώνα , ιμάτιο και σάκκο , στην κύλικα του Ζωγράφου του Βρυγού (Γ12, εικ.25) (το ίδιο με το προηγούμενο), στον αμφορέα από το Μόναχο (Γ5 , εικ.18) , στον στάμνο του Tyskieswicz (Γ7 , εικ.20) , στον κιονωτό κρατήρα από την Adria (Γ16 , εικ.29) , στο αποσπασματικό αγγείο της Κέρκυρας (Γ43, εικ.51) , στον κιονωτό κρατήρα από την Gravina (Γ44 , εικ.52) , στο αποσπασματικό αγγείο της Αθήνας (Γ17) , στον αμφορέα του Ζωγράφου του Αιγίσθου (Γ15, εικ.28) και στον κιονωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Ακράγαντα (Γ23, εικ.33) όπου το κουβαλά ένας άντρας πλαισιωμένος από δύο άλλες μορφές . Τέλος , έχουμε την κύλικα του Ζωγράφου του Βρισηίδα (Γ31, εικ.39) , όπου εικονίζονται γυναικείες και αντρικές μορφές . Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι πρόκειται για το μοναδικό αγγείο που το σκιάδειο δεν το κρατά ο ίδιος ο κωμαστής , αλλά η γυναίκα που τον συνοδεύει . Στο τέλος της σειράς ανήκει ένας κιονωτός

¹¹⁵ D.A. Campbell (1967) , 323 –325

κρατήρας του Ζωγράφου του Περιβολιού (Γ25 , εικ.35) , στον οποίο παρουσιάζεται μια αυλητρίδα να κρατά σκιάδειο .

Στην αττική εικονογραφία, η πρώτη ανδρική μορφή που κουβαλάει σκιάδειο εμφανίζεται σε μία οφθαλμωτή κύλικα του 530-520 π.Χ (ΣΤ1, εικ.66). Στη μία εξωτερική όψη, ο άνδρας φορά χιτώνα και ιμάτιο, και στρέφει την κεφαλή, καθώς κινείται κρατώντας το σκιάδειο. Στην άλλη όψη περπατάει κρατώντας το σκιάδειο χαμηλωμένο. Στο κεφάλι του υπάρχει ένα είδος καπέλου με απόληξη σε σχήμα γυναικείας μορφής . Κάποιος μπορεί να το θεωρήσει ως πρώιμη απεικόνιση μάσκας , ή , όπως θεωρεί σωστότερα ο Beazley¹¹⁶ , με « αμυδρή απόκρυψη (token disguise)», καθώς το σκιάδειο και το κεφάλι της γυναίκας είναι συνδυασμένα για να υποδείξουν το γυναικείο ρόλο . Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία ο άντρας έχει στοιχεία θηλυπρέπειας, αλλά δεν προσχωρεί στην αλλένδυση. Πιθανόν να εκτελεί κάποια τελετουργία ή να συμμετέχει σε κάποιο δρώμενο.

Στον κρατήρα της Μιλήτου (Δ8) παρουσιάζεται μια μορφή να κρατά σκιάδειο. Πρόκειται πιθανότατα για το Διόνυσο. Αυτό μας παραπέμπει για άλλη μια φορά στη συζήτηση της γιορτής των Σκίρων¹¹⁷ , για την οποία ο Πολυδεύκης αναφέρει σε ένα λήμμα του (174, 7) ότι συνδέεται με το σκιάδειο και είναι αφιερωμένη στο Διόνυσο: *Θολία δ' ἑκαλεῖτο πλέγμα τι θολοειδές ὃ ἀντί σκιαδίου ἔχρωντο αἱ γυναῖκες καὶ τὸ σκιάδιον δ' ἐστὶν ἐν χρήσει , καὶ σκιαδοφόροι καὶ ἔσκιαδοφόροι , καὶ σκιάς , ὅφ' ἣ ὁ Διόνυσος κάθηται , καὶ σκίρα ἡ ἑορτή.*

Ενώτια

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της αμφιέσσης των ανακρεοντικών κωμαστών είναι η παρουσία των ενωτίων . Σύμφωνα με τον Ξενοφώντα¹¹⁸ αποτελούσαν εξάρτημα των Λύδιων . Σε μια αττική κύλικα μάλιστα από το Frateli Alinari του 440 π.Χ περίπου παρουσιάζεται ο ανατολίτης βασιλιάς Μίδας με ενώτια¹¹⁹. Επιπλέον , ένα άγαλμα από το Σίγειο λέγεται πώς παρουσίαζε τον Αχιλλέα με τρυπημένα αυτιά¹²⁰.

Ωστόσο , δεν είναι δυνατό να θεωρηθεί ότι για τους κωμαστές που μελετάμε, τα ενώτια είχαν την ίδια λειτουργία ή συμβολικότητα , που είχαν στη Λυδία , καθώς

¹¹⁶ CB ii 55-61

¹¹⁷ Βλ. σ.9-10.

¹¹⁸ Ξενοφ., Αναβ. 3.1.31

¹¹⁹ K.D.Vries (1973) , 38 , εικ.3

¹²⁰ K.D.Vries(1973) , 38-39

ήταν ένα εξάρτημα άγνωστο στην τότε Ελλάδα . Προφανώς πρόκειται για στοιχείο θηλυπρέπειας . Αρχικά , τα συναντάμε σε αγγεία του 7^{ου} αιώνα στη Ρόδο, τη Χίο και τη Σάμο , όπου φαίνονται οι μορφές να έχουν τρυπημένα αυτιά . Ο Ανακρέων μάλιστα σε ένα απόσπασμά του αναφέρει για τον Αρτέμωνα (απ. 43) ότι όταν ήταν φτωχός φορούσε «αστραγάλους» στα αυτιά του. Ίσως σε ορισμένα μέρη του ελληνικού κόσμου να φοριόνταν και από άνδρες.

Βακτηρία

Βακτηρίες βρίσκουμε μόνο στους κωμαστές , καθώς δεν εικονίζονται ποτέ σε χέρια γυναικών . Στο κρατήρα , λοιπόν , της Bologna (Γ24 , εικ.34) τρεις αντρικές μορφές φορούν μανδύα και κρατούν βακτηρίες , όπως αντίστοιχα , παρατηρούμε και στην κύλικα από το Chiusi (Γ13, εικ.26) , έναν άντρα με γενειάδα , μακρύ χιτώνα, μανδύα , σάκκο και ράβδο . Η ράβδος είναι εξάρτημα του συμποσίου και του κωμού , ένα αντικείμενο που μονοπωλείται από τους άντρες στην αττική εικονογραφία . Υποδηλώνει τον ελεύθερο πολίτη και αποτελεί κατεξοχήν ανδρικό εξάρτημα.

Λύρα

Η απεικόνιση κωμαστών ή συμποσιαστών που τραγουδούν ενώ συνοδεύουν με τη λύρα, είναι πολύ συνηθισμένο θέμα στην αττική εικονογραφία, από τα μέσα περίπου του 6^{ου} αι. Από το 520 π.Χ περίπου ένας καινούριος τύπος λύρας εμφανίζεται στα αττικά αγγεία , γνωστός με το όνομα *βάρβιτος* . Μοιάζει με τη λύρα , όσον αφορά το κιβώτιο, το σομιέ , το καβαλέτο και το τρόπο κουρδίσματος του οργάνου . Ο βραχίονας είναι πολύ μακρύς , καθώς αποτελεί τα του οργάνου. Σχετικά με το κούρδισμα , οι Έλληνες ίσως έσφιγγαν τον βραχίονα ανάλογα με το βαθμό της έντασης , που ήθελαν να δώσουν στις χορδές , στρίβοντας τους καβιλλίους (κολλάβους) . Ο αριθμός των χορδών ποικίλει από 5 ως 7. Ακόμη , ορισμένες φορές διακρίνονται κάποιες διαφοροποιήσεις στους βραχίονες του οργάνου: σε οκτώ αγγεία, που χρονολογούνται στα τέλη του 6^{ου} αιώνα , οι βραχίονες είναι κυματοειδείς¹²¹.

Ο βάρβιτος συνοδεύει τραγούδια αντρών , που αναφέρονται στην αγάπη . Εμφανίζεται συχνά σε σκηνές κωμού, καθώς κρατείται από γλεντοκόπους με μακρύ χιτώνα ή με πανωφόρι .Οι γυναίκες συνήθως προτιμούν τον αυλό και σπάνια

¹²¹ Kurtz-Boardman (1986) , 63 . Fournier – Christol, P. , (1993) , πιν.29 , αρ.47 .

εμφανίζονται να παίζουν βάρβιτο ¹²². Ο βάρβιτος ίσως εξυπηρετούσε τον ίδιο σκοπό , όπως ο αυλός ή η κιθάρα, αλλά προοριζόταν για τους άντρες λόγω της τονικότητάς του που ταίριαζε με τις βαθιές φωνές ¹²³. Ο μουσικός κρατούσε το όργανο σε διαγώνια θέση , κάτω από την αριστερή του μασχάλη ή οριζόντια . Με το δεξί χέρι, έκρουε τις χορδές, με τη βοήθεια του πλήκτρου , που ήταν φτιαγμένο από κόκαλο , ελεφαντοστό ή χαλκό. Με τον τρόπο αυτό , ο μουσικός είχε τη δυνατότητα να παίζει όρθιος , καθιστός ή ξαπλωμένος .

Ο βάρβιτος απαντά κάποτε και σε μυθολογικές σκηνές, στα χέρια του Διονύσου, των Μουσών, του Έρωτα και του Ηρακλή. Συχνότερα απαντά σε διονυσιακές σκηνές, στα χέρια σατύρων αλλά και μαινάδων. Σε μια παράσταση, ο Απόλλωνας προσφέρει το όργανο στο Μαρσύα ¹²⁴. Βάρβιτο , επίσης , συναντάμε στα χέρια του Αιγίσθου , που αποτελεί ένα μυθολογικό πρόσωπο συνδεδεμένο με τη μουσική ¹²⁵.

Η λέξη βάρβιτος προέρχεται μάλλον από άγνωστη Ασιατική γλώσσα . Σ' ένα χωρίο του Στράβωνα (10.3.17) αναφέρεται η ασιατική επίδραση γενικά στη μουσική και ονοματίζει, όπως οι άλλοι συγγραφείς , την ασιατική κιθάρα , τον Βερεκυνθιακό αυλό και το φρυγικό και μια ποικιλία άλλων οργάνων με ξένα ονόματα , όπως *ναυλάς*, *βάρβιτος* και *μαγάδης* . Παραλλαγές του ονόματος είναι *βάρμομος* ή *βάρμος* και το ουδέτερο *βάρβιτον*, *βάρμιτον* ή *βαρύμιτον* . Αντίστοιχα παράγονται τρεις λέξεις , *βαρβιστής* , *φιλοβάρβιτος* και το ρήμα *βαρβιτίζειν* που αποδίδεται στον Ανακρέοντα από τον Αθηναίο Κριτία ¹²⁶.

Ο Αθηναίος (4.182) γράφει τον 2ο αι μ.Χ. ότι η Σαπφώ και ο Ανακρέων είχαν αναφέρει στο έργο τους τις λέξεις αυτές και σ' ένα άλλο χωρίο του αναφερόμενος στον Φίλιππο από τη Δήλο (14. 636 c) , του οποίου η χρονολογία είναι αβέβαιη , αναφέρει πάλι το βάρβιτο ή βάρμο . Το όνομα βάρμος υπάρχει και στον Αλκαίο (D12 LP) και μαζί με τη λέξη βάρμομος προέρχεται από την ορολογία των οργάνων . Η σύνδεση του βαρβίτου με τις άλλες λέξεις είναι αβέβαιη , στο *Etymologicum magnum* (188.21) , όπου λέγεται ότι το «βάρμιτον» είναι Αιολικός όρος . Αυτή η εκδοχή φαίνεται πιο πιθανή .

¹²² M.Mass-J.McIntosh Snyder (1989) , σ.130-131: εικ.3-8 , κωμαστές. Σ.133: εικ.9 , συμποσιαστές.

Σ.134:εικ.11+σ.136:εικ.16, γυναίκες καθήμενες

¹²³ A.Paquette (1984) , 174-175

¹²⁴ A.Paquette (1984), Θραύσματα αγγείων : εικ. IXα - Διόνυσος , εικ.B14 – Μούσες , εικ.B18 – Έρωτας , εικ.B19- Ηρακλής , εικ.B22- Σίληνός , εικ.B23 – Απόλλωνας με Μαρσύα .

¹²⁵ J.McIntosh Snyder (1976) , 189-190

Είναι γεγονός ότι στην αγγειογραφία του 5ου αι. δίδονται τα πορτραίτα της Σαπφούς και του Αλκαίου, όπου ο καθένας κρατά ένα όργανο με μεγάλο χέρι και ιδιόμορφο σχήμα σε σύγκριση με τον καθιερωμένο τύπο. Συγκεκριμένα, σε ένα κάλαθο από το Μόναχο (E4, εικ.65) διακρίνουμε δύο μορφές: έναν άντρα σε στάση αυτοσυγκέντρωσης με γένια, χιτώνα, ιμάτιο, κορδέλα στα μαλλιά και βάρβιτο, ενώ δίπλα του στέκεται μια γυναικεία μορφή με χιτώνα και ιμάτιο. Κοντά τους υπάρχουν οι επιγραφές «Αλκαίος» και «Σαπφώ». Σε άλλο αγγείο¹²⁷ πάλι η Σαπφώ εικονίζεται μόνη της να παίζει βάρβιτο. Ο γενειοφόρος Ανακρέοντας εικονίζεται στην λήκυθο του Ζωγράφου του Γαλή (E2, εικ.63), φορώντας χιτώνα και ιμάτιο, έχει γενειάδα και κρατώντας βάρβιτο, ενώ δίπλα του βρίσκονται δύο έφηβοι. Στο αγγείο υπάρχει η επιγραφή «Ανακρέων». Από τις λογοτεχνικές πηγές συμπεραίνουμε, λοιπόν ότι ο βάρβιτος ήρθε από την Μ.Ασία στην ανατολική Ελλάδα τον 7ο αι. ή αρχές του 6ου αι. και έγινε ιδιαίτερα αγαπητό στους λυρικούς ποιητές, όπως τον Τέρπανδρο, τον Αλκαίο και τη Σαπφώ¹²⁸. Εξαφανίζεται από την εικονογραφία γύρω στο 440 π.Χ. ή λίγο αργότερα.

Ο βάρβιτος απαντά σε αρκετά ανακρεοντικά αγγεία: στο πινάκιο του Ψίακα (Γ1, εικ.14), στον κιονωτό κρατήρα της Βιέννης (Γ23, εικ.35), στον σκύφο του Ζωγράφου του Βρυγός (Γ30, εικ.38), στον αμφορέα του ζωγράφου του Ευχαρίδη (Γ50, εικ.56), στην πελίκη του Ζωγράφου του Χοιρός (Γ21, εικ.31), στον αμφορέα του Ζωγράφου των ιπτάμενων αγγέλων (Γ4, εικ.31), στον κρατήρα του Ζωγράφου του Κλεοφράδη (Γ2/Ε1, εικ.15), στον στάμνο από την Μαδρίτη (Γ6, εικ.19), στην πελίκη της Ρώμης (Γ41, εικ.49), στον στάμνο του Ζωγράφου του Tyskieswicz (Γ7, εικ.20), στον αμφορέα του Ζωγράφου του Harrow (Γ5, εικ.18) και στην πελίκη της Φλωρεντίας (Γ3, εικ.16). Το μοναδικό αγγείο στο οποίο εικονίζεται η βάρβιτος να βρίσκεται στα χέρια γυναικείας μορφής είναι η κύλικα μαθητή του Δούρη (Γ32, εικ.40), όπου παρουσιάζεται μια γυναίκα με το συγκεκριμένο μουσικό όργανο και ένας κωμαστής δίπλα της.

¹²⁶ Βαρβιτιστής: Σχόλιο σε Αριστοφ., *Ιππ.*, 522. Φιλοβάρβιτος: Κριτίας, απόσπ.8 σε Αθήν.13.600δ-ε. Βαρβιτίζειν: Αριστοφ. απόσπ.752, Πινδ., απόσπ.124 d.

¹²⁷ Μόναχο, λήκυθος, Para. 246

¹²⁸ J. McIntosh Snyder (1972), 331-334

Αυλός

Στα μουσικά όργανα που εμφανίζονται συνήθως στον κωμό και το συμπόσιο, ανήκει και ο αυλός . Σε μια από τις πρωιμότερες παραστάσεις κωμού, σ'ένα αποσπασματικό χιακό αγγείο (Δ11, εικ.59) , παρουσιάζεται μια ομάδα από γλεντοκόπους να χορεύουν μπροστά σε μια γυναίκα που παίζει αυλό και σε μια άλλη με μακρύ ένδυμα. Στα ανακρεοντικά αγγεία, ο αυλός εμφανίζεται: στην κύλικα του Malibu (Γ31, εικ.39), στον κύαθο του Malibu (Γ36 , εικ.44) , όπου υπάρχει κωμαστής με αυλό , αλλά και σε μια πελίκη από την Αθήνα (Γ37 , εικ.45) , όπου αυλητής παίζει για χορευτή ντυμένο με γυναικεία ενδύματα .

Διπλό αυλό έχει μια γυναικεία μορφή στον κρατήρα από το Pallazolo Acreide (Γ28, εικ.36) , όπου συνοδεύει το χορό δύο ανδρών με σκιάδεια , χιτώνα , μανδύα , σάκκο και γενειάδα. Σ'ένα κρατήρα από την Gravina (Γ44 ,εικ.52) διακρίνονται δύο κωμαστές με μακριά φορέματα και σάκκο , από τους οποίους ο ένας κρατά σκιάδειο και ο άλλος διπλό αυλό .

Βέβαια , υπάρχουν και περιπτώσεις που η παρουσία του αυλού υποδηλώνεται , καθώς είναι φανερή μόνο η θήκη του (*συβήνη*). Έτσι , έχουμε μια κύλικα του Δούρη (Γ9, εικ.22) , που παρουσιάζει , όπως προαναφέρθηκε , ένα κωμαστή με ιμάτιο , μανδύα , σάκκο , να κουβαλά ένα σκύφο και μια θήκη αυλού . Επίσης , μια άλλη κύλικα του Δούρη (Μόναχο Γ10 , εικ.23) δείχνει δύο κωμαστές , από τους οποίους ο ένας χορεύει φορώντας μακρύ χιτώνα και σάκκο , ενώ κρατάει κύλικα και θήκη αυλού .

Κρόταλα

Ένα ακόμα εξάρτημα που συναντάμε στους ανακρεοντικούς κωμαστές είναι τα κρόταλα . Πρόκειται για εξαρτήματα αντίστοιχα με τις καστανιέτες, που χρησίμευαν στους χορευτές να συνοδεύουν ρυθμικά τις κινήσεις τους.

Γενικά τα κρόταλα απαντούν σποραδικά στα χέρια κωμαστών , αλλά και χορευτριών του συμποσίου (εταίρων) , καθώς και στα μυθολογικά αντίστοιχά τους στον διονυσιακό κόσμο, σατύρους και μαινάδες. Γυναίκες που εικονίζονται να κρατούν τα κρόταλα, αλλά και θύρσο ή σκύφο, συνδέονται με την Διονυσιακή

λατρεία¹²⁹. Επίσης, σε μια κύλικα στο Λούβρο (Δ13, εικ.61) εικονίζεται ο Διόνυσος με γενειάδα, μακρύ χιτώνα, μανδύα, βάρβιτο καθώς τραγουδάει συνοδευόμενος από δυο σατύρους που φορούν κορδέλα στο κεφάλι και παίζουν κρόταλα.

Στα ανακρεοντικά αγγεία, τα κρόταλα ανήκουν στα εξαρτήματα που κρατούν οι γυναίκες που συνοδεύουν τους κωμαστές, όπως άλλωστε δείχνει μια πελίκη από τη Ρώμη (Γ41, εικ.49). Στο συγκεκριμένο αγγείο εμφανίζεται ένας άντρας με γενειάδα, μακρύ χιτώνα, μανδύα και σάκκο, να τραγουδάει και να παίζει βάρβιτο, ενώ συνοδεύεται από δύο γυναίκες που παίζουν κρόταλα. Ίδιο θέμα και στην πελίκη από τη Ρόδο (Γ21, εικ.31) του Ζωγράφου του Χοίρου: ένας άνδρας με γενειάδα, μακρύ χιτώνα, ιμάτιο, σάκο και βάρβιτο συνοδεύει μια γυναίκα με την ίδια εμφάνιση, που παίζει κρόταλα.

Σ'ένα αγγείο όμως βρίσκουμε και τον κωμαστή να κρατά τα κρόταλα. Στην κύλικα του Μάκρωνα στο Chiusi (Γ13, εικ.26), βρίσκουμε τρεις άντρες με γενειάδα, μακριούς χιτώνες, μανδύα και σάκκο, να κουβαλούν ο ένας σκιάδειο, ο δεύτερος ράβδο και ο τρίτος να παίζει κρόταλα.

Συμπόσιο και κωμός στα Ανακρεοντικά Αγγεία

Στα ανακρεοντικά αγγεία, σπάνια επικεντρώνεται η δράση στην απεικόνιση του συμποσίου και σ' αυτούς που το παλαισιώνουν. Στον καλυκωτό κρατήρα της Κοπεγχάγης (Γ2/Ε1, εικ.15) στην κύρια πλευρά συναντάμε το συμπόσιο, ενώ στην δεύτερη τέσσερις κωμαστές. Στην κύλικα της Οξφόρδης (Δ5) παρουσιάζεται συμπόσιο, όπως και στην καλπίδα του Ζωγράφου του Νικοξένου (Γ48, εικ.54), όπου ο ανακρεοντικός κωμαστής συνοδεύεται από έναν έφηβο.

Ο κωμός, ο ξέφρενος χορός μετά το συμπόσιο, που εκτελούσαν οι μεθυσμένοι συμποσιαστές, είναι το κατεξοχήν θέμα των Ανακρεοντικών αγγείων. Στον αμφορέα της Ρόδου (Γ29, εικ.37) εικονίζεται κωμός, όπως και στον κρατήρα από το Cleveland (Γ22, εικ.32). Το ίδιο ισχύει και για τα εξής αγγεία: την κύλικα από τις Βρυξέλες (Γ11, εικ.24), τις δύο κύλικες του Δούρη από το Μόναχο (Γ9, εικ.22 και Γ10, εικ.23), την κύλικα του Ζωγράφου της Βρισηίδος στο Malibu (Γ31, εικ.39), τον κρατήρα από την Gravina (Γ44, εικ.52), τον στάμνο από την Tampa (Γ45,

¹²⁹ Στους στάμνους, λοιπόν, της Φλωρεντίας 4005 [M.C.Miller(1992), 101, εικ.IVa], του Λούβρου G408 [M.C.Miller(1992), 101, εικ.IVb] και του Ντιτρόιτ 63.12 [M.C.Miller(1992), 101, εικ.-]

εικ.53) , στην κύλικα ιδιωτικής συλλογής από τη Γερμανία (Γ35, εικ.43) , στο μελανόμορφο υπόστατο από το Λονδίνο (Γ34 , εικ.42), στον κρατήρα από τη Βιέννη (Γ23 , εικ.33) και πιθανόν στο αποσπασματικό αγγείο από την Κέρκυρα (Γ43,εικ.51).

Ανακεφαλαίωση

Όπως , λοιπόν , προκύπτει από τα παραπάνω , η ενδυμασία και τα εξαρτήματα των ανακρεοντικών κωμαστών είναι δυνατό να έχουν ποικίλη προέλευση. Διατυπώθηκαν διαφορετικές απόψεις για το κάθε ζήτημα , καθώς άλλα στοιχεία θεωρούνται θηλυπρεπή , ενώ άλλα πιστεύεται ότι έχουν ανατολική καταγωγή . Τα 50 περίπου αγγεία , που έχουν καταγραφεί μας παρουσιάζουν γυναίκες και άντρες να διαθέτουν κοινή ενδυμασία , ενώ την ίδια στιγμή ανατολικές και ελληνικές απεικονίσεις αποδεικνύονται σε πολλά σημεία παρόμοιες και αλληλένδετες . Ποιες ερμηνείες μπορούν να αποδοθούν σε αυτό τον προβληματισμό και ποια μπορεί να θεωρηθεί ως πιο ισχυρή ; Και τέλος , ποια η πραγματική σύνδεση των αγγείων αυτών με τον Ίωνα ποιητή Ανακρέοντα ;

**6Β'. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ
«ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΩΝ» ΚΩΜΑΣΤΩΝ**

Σε γενικές γραμμές, οι ερευνητές καταλήγουν στις εξής εκδοχές για την ερμηνεία του φαινομένου των ανακρεοντικών κωμαστών: ορισμένοι πιστεύουν ότι οι μορφές που εικονίζονται είναι άντρες με θηλυπρεπή χαρακτηριστικά, άλλοι ότι πρόκειται για γυναίκες μεταμφιεσμένες σε άντρες με ψεύτικες γενειάδες και άλλοι ότι είναι άντρες που έχουν υιοθετήσει ανατολικά στοιχεία, που απλά στην Ελλάδα φαίνονται περίεργα και δημιουργούν την εντύπωση ότι είναι γυναικεία, χωρίς όμως να είναι στην πραγματικότητα.

Σύμφωνα με τον J.Frel¹³⁰, οι ανακρεοντικοί κωμαστές είναι μια ιδιαίτερη ομάδα ανδρών που ντύνονται γυναικεία. Φορούν χιτώνα, μανδύα και τα μαλλιά τους είναι σφιγμένα σ' ένα είδος σκούφου, το σάκκο, ενώ ορισμένες φορές φορούν και σκουλαρίκια. εν γένει, υιοθετούν τα θηλυπρεπή κοστούμια των βαρβάρων που οι έλληνες απέρριπταν. Άλλοτε κρατούσαν σκιάδεια, ένα ακόμα θηλυκό εξάρτημα. Στις περισσότερες περιπτώσεις, αναγνωρίζουμε και ένα λυράρη σε πομπή. Πιστεύει μάλιστα ότι η απεικόνισή του κωμού στα αγγεία, ουσιαστικά αναπαριστά σκηνές από την πραγματική τους ζωή στην Αθήνα. Οι άνδρες που συμμετέχουν σ' αυτόν, οι οποίοι θα πρέπει να θεωρηθούν ως «τραβεστί», αποτελούν μια εύθυμη παρέα που αγαπά να τελειώνει το βράδυ της με μια θορυβώδη βόλτα μέσα στη νυχτερινή πόλη.

Αντίθετα, ο K.D. Vries¹³¹ φαίνεται να μην αποδέχεται ολοκληρωτικά την παραπάνω άποψη. Θεωρεί ότι τα «τραβεστικά» δείπνα – πάρτυ, ακόμα και ανάμεσα σε ένα περιορισμένο κύκλο, είναι δύσκολο να συνδεθούν με την έντονα φαλλοκρατική ελληνική κοινωνία της εποχής. Εκφράζει δε την σκέψη πως ίσως πρόκειται για το αντικείμενο ενός καθιερωμένου αστείου που παρουσιάζεται στην εικονογραφία, αν και μάλλον αποτελούσε μια κατακριτέα συνήθεια. Ωστόσο, εξετάζοντάς το ζήτημα σε βάθος, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ενδυμασία δεν φαίνεται απόλυτα γυναικεία. Από τον 5ο αι.π.Χ. το ιμάτιο με ή χωρίς κοντό χιτώνα αποτελούσε την καθιερωμένη ενδυμασία του άντρα. Ο Ηρόδοτος κατά το τρίτο τέταρτο του 5ου αι. γράφει ότι ανάμεσα στους Λυδούς οι άντρες φορούσαν χιτώνα κάτω από το ιμάτιο και το βρίσκει ως ένα στοιχείο μαλθακότητας ή ευπιστίας, αλλά

¹³⁰ J.Frel (1958), 204-205

¹³¹ K.D.Vries (1973), 33-39

σε καμιά περίπτωση δεν το θεωρεί ως μια αντιγραφή των γυναικείων χαρακτηριστικών . Πάντως ο συνδυασμός μακριού χιτώνα και ιματίου εμφανίζεται στην αττική αγγειογραφία μόνο κατά το πρώτο μισό του 5ου αιώνα .

Επίσης , ο K.D.Vries υποστηρίζει ότι ο σάκκος θα μπορούσε με δυσκολία να αποδειχθεί αποκλειστικό στοιχείο των γυναικών , καθώς τον φορούσαν οι άντρες στα συμπόσια , χωρίς να είναι ντυμένοι .Ακόμα , όσον αφορά το σκιάδειο , πιθανότατα το κρατούσαν και άνδρες, σε ακραία πολυτελείς καταστάσεις. Επιπλέον , ακόμα και στα σκουλαρίκια του Αγάθωνα, ο Ανακρέοντας, στο απόσπασμα που ήδη αναφέρθηκε (απ. 43), δεν αναγνωρίζει θηλυπρέπεια , αλλά τον πλούτο που εκφράζουν, αντιπαραβάλλοντας τα τωρινά χρυσά με τα προηγούμενα ξύλινα. Στο ίδιο εδάφιο , είναι πιθανό η χρήση του σκιάδειου να αποτελεί στόχο κριτικής απλά και μόνο για την πολυτελή ύφανσή του . Ο σάκκος δεν περιλαμβάνεται αποκλειστικά στην γυναικεία κατηγορία . Όμως , ο συνδυασμός του σάκκου , του χιτώνα και του ιματίου στα αττικά αγγεία, φαίνεται λίγο παράξενος .

Σύμφωνα , λοιπόν , με τον συγκεκριμένο ερευνητή, στα ανακρεοντικά αγγεία απεικονίζονται άντρες , που η αμφίεσή τους διαθέτει πολλά λυδικά και ιωνικά στοιχεία . Σε αρκετά λυδικά και περσικά έργα τέχνης συναντάμε σκουλαρίκια ή σκιάδεια , καθώς αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα του βασιλιά , των ακολούθων του και του στρατού¹³² . Στα αττικά αγγεία όμως , μαζί με τα ανατολικά στοιχεία , εμφανίζεται και ο ιωνικός χιτώνας με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατό να μιλάμε για καθολική επίδραση της ανατολικής παράδοσης¹³³ . Καρά συνέπεια , ο K.D.Vries καταλήγει ότι έχουμε να κάνουμε με μια ομάδα Αθηναίων , οι οποίοι ανήκαν σε μια ειδική κατηγορία , υιοθετώντας ανατολικούς τρόπους και ενδυμασία , ανεξάρτητα από το αν πήραν στοιχεία από τον Ανακρέοντα , τους Λυδούς που είχαν δει στην Αθήνα ή από άλλα μέρη της Περσικής Αυτοκρατορίας.

¹³² Σ' ένα ανάγλυφο της Περσέπολης , των αρχών του 5ου αι , παρουσιάζονται μέλη της περσικής Αυτοκρατορίας να φέρνουν δώρα στον βασιλιά. Μια ομάδα φέρει ενδύματα που μοιάζουν με αυτά των ανακρεοντικών κωμικών. Οι άντρες φορούν σάκκο , ιμάτιο και μακρύ χιτώνα . Δεν έχουν σκουλαρίκια και σκιάδεια : K.D.Vries (1973) , 34-35 , εικ.3.

¹³³ Μέλη της περσικής αυτοκρατορίας αναπαριστώνται σε ανάγλυφα , τα περισσότερα εκ των οποίων βρέθηκαν στους τάφους των Αχαιμενιδών βασιλιάδων . Οι 2 πιο σημαντικοί , είναι του Δαρείου Ι (βασίλευσε 522- 486) και του Αρταξέρξη (βασίλευσε 404 – 359) . Στο κάθε ανάγλυφο υπάρχει το όνομα της εθνικής ομάδας που εμφανίζεται . Δυο από τις ενεπίγραφες μορφές είναι σπουδαίες : ένας Λύδιος και ένας Ίωνας . Φορούν και οι δύο ένα κοντό χιτώνα μέχρι τα γόνατα και κοντή χλαμύδα στηριγμένη στον ένα ώμο . Και οι δύο τύποι ενδυμασίας παρουσιάζονται στην ελληνική τέχνη και ένας τύμβος με τοιχογραφίες του 5ου αι. που ανακαλύφθηκε κοντά στο Elmalι της Λυδίας , πιστοποιεί ότι αυτοί οι τρόποι ενδυμασίας ήταν το ίδιο γνωστοί και στην Ελληνική ή ελληνίζουσα Δυτική Μικρά Ασία. Βλ. K.D.Vries (1973) , 36-37 , εικ.1-2.

Οι Kurtz & Boardman¹³⁴ με τη σειρά τους , συμφωνούν εν μέρει με την K.D.Vries , στο ζήτημα του Ανακρέοντα και στην υποτιθέμενη θηλυπρέπεια που αυτός εκφράζει . Ερμηνεύοντας το ποίημα¹³⁵ που απευθύνει ο ποιητής στον Αρτέμωνα, υποστηρίζουν ότι αρχικά αποτελεί μια απλή χιουμοριστική και υβριστική αναφορά , χωρίς να υπαινίσσεται θηλυπρέπεια . Ο Ανακρέοντας αναφέρει ότι ο Αρτέμοντας συνήθιζε να φοράει βερβέριον : καλύμματα εσφηκωμένα που μοιάζουν με το τουρμπάνι . Ακόμη , οι ξύλινοι αστράγαλοι στα αυτιά του που πρέπει να ήταν η απλούστερη μορφή διακοσμημένων ταπών για τους λοβούς των αυτιών . Αναμειγνύεται με πόρνες και συχνά δημόσια τιμωρείται και βασανίζεται . Ανεβαίνει σε «σατινείς» (μουλάρια) και φοράει χρυσά σκουλαρίκια , τα καθέρματα , παρά περιδέριο και κουβαλά ελεφάντινο σκιάδειο , όπως οι γυναίκες (γυναιξί αυτών). Καθίσταται λοιπόν κατανοητό ότι ο Αρτέμοντας είχε εντυπώσει στους συγκεκριμένους ενδυματολογικούς συνδυασμούς, πριν ακόμα φορέσει σκουλαρίκια και κρατήσει το σκιάδειο, οπότε δεν μπορούμε να τους θεωρήσουμε απαραίτητα ως ενδείξεις θηλυπρέπειας ή αλλένδυσης. Οι λέξεις «ως γυναίκα» αναφέρονται στη καινούρια μορφή του, και στόχος είναι ο χλευασμός του να κρατά κανείς σκιάδειον. Ολόκληρο το ποίημα δείχνει ότι ο Ανακρέοντας ανήκε σε μια κοινότητα που το φόρεμα επιτρεπόταν και ο ίδιος ο Αρτεμών δεν το φορούσε μόνο στον κωμό ή στο συμπόσιο, αλλά και στις εξόδους του στους δρόμους της πόλης του.

Σχετικά με τους κωμαστές , οι Kurtz και Boardman συμμερίζονται την άποψη του Beazley¹³⁶, ο οποίος θεωρεί τις σκηνές αυτές σκανδαλώδεις και θεωρεί ότι οι άνδρες είναι ντυμένοι γυναίκες. Για τον Beazley ο συνδυασμός μακριού χιτώνα με ιμάτιο παραπέμπει σε γυναικεία ενδυμασία της Ελλάδας. Ο σάκκος, τα σκουλαρίκια και τα σκιάδεια αποτελούσαν ανέκαθεν χαρακτηριστικό των γυναικών.

Ο Beazley συνέδεσε τον Ανακρέοντα με τους κωμαστές, λόγω της επιγραφής στο θραύσμα του κρατήρα της Κοπεγχάγης (Γ1), υποστηρίζοντας ότι οι παίκτες του βάρβιτου είναι οι σύντροφοι του ποιητή. Αυτό που μας φαίνεται παράξενο είναι το γεγονός ότι σε διασωθέντες στίχους του ποιητή αναφέρονται πολλά από τα είδη των φορεμάτων αποτυπωμένα στην αγγειογραφία και ότι στιγματίζονται ανοικτά ως θηλυπρεπή.

¹³⁴ Kurtz-Boardman (1986) , 69

¹³⁵ Βλ. σελ.38-39

¹³⁶ CB ii , 56 . Βλ. και H.A. Shapiro (1981) , 139.

Ανάλογη είναι και η θεωρία της M.C.Miller¹³⁷, καθώς πιστεύει ότι πρόκειται για άντρες ντυμένους γυναικεία στα πλαίσια, όμως, ενός κωμού που εντάσσεται στη λατρεία του Διονύσου. Αυτό κατά τη γνώμη της συγκεκριμένης μελετήτριας δηλώνει και η συχνή απεικόνιση αγγείων πόσεως στα χέρια των κωμαστών. Όμως, θέτει ένα καινούριο προβληματισμό στη σκέψη της: είτε πρόκειται για κωμαστές που ανέκαθεν θεωρούνταν «τραβεστί», είτε ότι νεότεροι κλασικοί ζωγράφοι υπερέβαλλαν το στοιχείο της της θηλυπρέπειας, ως αντίδραση στην αριστοκρατική τάξη που αγαπούσε την ανατολική τρυφή. Εν τέλει, συμπεραίνει ότι πρόκειται για άντρες ντυμένους γυναίκες για τελετουργικό σκοπό.

Μια τελείως διαφορετική προσέγγιση του θέματος προέρχεται από τον C.Caruso¹³⁸, ο οποίος υποστηρίζει ότι είναι δυνατό να εικονίζονται γυναίκες μεταμφιεσμένες σε άντρες, αν σκεφτεί κανείς ότι οι γενειάδες ενδέχεται να είναι ψεύτικες ή να αποτελούν τμήματα μάσκας. Στηρίζοντας την άποψή του στην μελέτη του αγγείου της Πνύκας¹³⁹, που παρουσιάζεται ένας σάτυρος με γενειάδα και στηθόδεσμο, όπου διακρίνεται η χρήση μάσκας, θεωρεί ότι είναι πιθανό να πρόκειται για τη μεταμφίεση μιας γυναίκας για τις ανάγκες κάποιας τελετουργίας. Το ίδιο μπορεί να ισχύει και για άλλα αγγεία. Το ίδιο υποστηρίζει ο Αριστοφάνης στις *Εκκλησιάζουσες* και ο Πλούταρχος (245f.). Γιατί, λοιπόν, να μην πρόκειται για γυναίκες που προσπαθούν να μιμηθούν τους άντρες ώστε να αποκτήσουν για όσο διαρκεί η μεταμφίεσή τους ελευθερία και δύναμη;

¹³⁷ M.C.Miller (1997b), 210-217

¹³⁸ C.Caruso (1987), 109

¹³⁹ Αθήνα, Αγορά P169 [M.C.Miller (1997b), 99]

Γ'. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Όπως έγινε κατανοητό , η έρευνα σχετικά με τα ανακρεοντικά αγγεία εξελίχθηκε σε τρία επίπεδα . Στην ιστορική ερμηνεία , που βασίστηκε στις μαρτυρίες- φιλολογικές και εικονογραφικές- σχετικά με την έλευση του Ανακρέοντα στην Αθήνα , στην τελετουργική ερμηνεία , όπου έγινε προσπάθεια να συνδεθεί το φαινόμενο της αλλένδυσης με τις γιορτές που τελούνταν στην Αθήνα και τις υπόλοιπες περιοχές της Ελλάδας προς τιμήν των θεών ή διάφορων ηρώων και στην λιγότερο σαφή θρησκευολογική ερμηνεία, που απέδωσε καθολικά τον θεσμό αυτό στην λατρεία του Διόνυσου . Επιπλέον, εξετάστηκε η πιθανότητα τα περισσότερα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τους κωμαστές να έχουν ανατολίτικη προέλευση.

Ξεκινώντας από την παρουσία του Ανακρέοντα καλό θα ήταν να γίνει μια σφαιρική θεώρηση της ζωής του . Γεννήθηκε το 570 π.Χ στην Τέω , βόρεια της Εφέσου , στην ακτή της Μ.Ασίας . Οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι μαζί με τους συμπατριώτες του διέφυγε την επερχόμενη κατάληψη της Μ. Ασίας από τους Πέρσες και μεταφέρθηκε , είτε κατευθείαν από την Τέω , ή μετά από μια ολιγόχρονη παραμονή στην Αθήνα , στα Άβδηρα . Κατόπιν , πήγε στην Σάμο, όπου έκανε μαθήματα μουσικής στο γιο του τυράννου Πολυκράτη (533-522π.Χ) . Κατά την πιθανότερη εκδοχή, μετά τη δολοφονία του τυράννου, ήρθε στην Αθήνα το 522π.Χ ως προσωπικός μουσικός του Ιππάρχου , ενώ ήταν πλέον μεσήλικας . Συνδέθηκε περισσότερο από κάθε άλλο αρχαϊκό λυρικό ποιητή με το κρασί , το τραγούδι , τις γυναίκες , αλλά και τα αγόρια . Σε ένα απόσπασμα (78 Gentili) , αναφέρεται ότι ο Ανακρέων είχε εκδηλώσει ενδιαφέρον για ένα κορίτσι από τη Λέσβο , αλλά πλήθος ανεκδότων και σχολίων από μεταγενέστερους μελετητές παρουσιάζουν τον ποιητή να συναναστρέφεται κυρίως με αγόρια , παρά με γυναίκες . Φημίζεται μάλιστα ότι είχε σχέσεις με τον Κριτία , ένα νεαρό αγόρι της αριστοκρατικής τάξης.

Ωστόσο , ο Ανακρέων δεν εισήγαγε την παιδεραστία στην Αθήνα . Αντίθετα κατάφερε να κερδίσει την εύνοια της υψηλής κοινωνίας , καθώς η ποίησή του περιείχε πολλά στοιχεία ιωνικής τρυφής και ρομαντισμού ¹⁴⁰ . Με την πτώση της τυραννίας , όμως, το 510 π.Χ , οι Αθηναίοι θέλησαν να απομακρύνουν κάθε στοιχείο που θύμιζε το προηγούμενο καθεστώς , με αποτέλεσμα ο Ανακρέων , που είχε τον

¹⁴⁰ H.A. Shapiro (1981) , 138-139

τύραννο Ίππαρχο προστάτη του , να φύγει από την Αθήνα και να εγκατασταθεί για είκοσι περίπου χρόνια στην Θεσσαλία¹⁴¹ . Εμφανίζεται, λοιπόν , ξανά στην Αθήνα γύρω στο 480 π.Χ , όπου ο αθηναϊκός δήμος δέχτηκε τις προηγούμενες καινοτομίες του , τον αγάπησε και προς τιμήν του έστησε άγαλμα στην Ακρόπολη . Ο Πausanias αναφέρει ότι βρισκόταν δίπλα στον ανδριάντα του Ξανθίππου , πατέρα του Περικλή¹⁴² . Αντίγραφό του σώζεται στην Κοπεγχάγη , γνωστό ως Ανακρέων Borghese και τοποθετείται στην εποχή των Αντωνίων (2^{ος} αιώνας μ.Χ)¹⁴³ . Σύμφωνα με την Ridgway τα δυο αγάλματα , του Ανακρέοντα και του Ξανθίππου δεν συνδέονται , αντίθετα με ό,τι υποστηρίζουν ορισμένοι ερευνητές , ενώ ταυτόχρονα αμφισβητεί τη σχέση των ρωμαϊκών αντιγράφων με το πρωτότυπο¹⁴⁴ .

Η αττική αγγειογραφία παρουσιάζει δύο εικόνες του Ανακρέοντα: στην μία πρόκειται για έναν άντρα με λύρα , μακρύ ιωνικό χιτώνα και σάκκο , να συνοδεύεται από άλλους άντρες παρόμοια ντυμένους , τους λεγόμενους «συντρόφους του Ανακρέοντα». Στην δεύτερη, ο ποιητής δεν διαφέρει από άλλους ώριμους κωμαστές και συμποσιαστές, καθώς είναι γυμνός.

Ενδεικτικά της διπλής εικόνας του Ανακρέοντα είναι μια κύλικα του Όλτου στο Βρετανικό Μουσείο (E3 , εικ.64) και ο αμοφορέας του Λούβρου (Γ4 , εικ.17) , που δείχνουν αντίστοιχα τους τρόπους ένδυσης: στο πρώτο αγγείο ο ποιητής, καλυμμένος από το ιμάτιο και στεφανωμένος, δηλώνει το αυστηρό στυλ των κωμαστών , ενώ στο δεύτερο έχοντας γενειάδα , χιτώνα και βάρβιτο συνοδεύεται από δύο νέους.

Στη λήκυθο των Συρακουσών (E2 , εικ.64) του κεραμέα Γαλή , ο τύπος του Ανακρέοντα είναι έντονα εξοικονομημένος : είναι ντυμένος με μακρύ χιτώνα, ιμάτιο να πέφτει πάνω από τη πλάτη και ξανά στους ώμους , ενώ στο δεξί του χέρι κρατάει τη λύρα , που πρόκειται να αφήσει για το σκύφο , που του παρουσιάζει ο έφηβος μπροστά του . Στο κεφάλι του υπάρχει ο στέφανος ,που φορούν οι κωμαστές (όπως στην κύλικα του Όλτου στο Βρετανικό μουσείο) και η μίτρα , που δένεται γύρω από το κεφάλι του και οι άκρες της καταλήγουν στο δεξί ώμο .

Στον κρατήρα της Κοπεγχάγης (Γ2,E1 εικ.15) , διακρίνουμε ένα κωμαστή που κρατά λύρα στην άκρη της οποίας είναι γραμμένη η λέξη «ΑΝΑΚΡΕ». Σε ένα άλλο θραύσμα του ίδιου αγγείου παρουσιάζεται ένας άντρας με γενειάδα , χιτώνα και

¹⁴¹ Papaspyridi-Karouzou (1943) , 249

¹⁴² Πaus. 1.25.1

¹⁴³ Poulsen F. (1931) , 1-31

ιμάτιο , ενώ μπροστά από το στόμα του υπάρχει μια σειρά γραμμάτων («ΙΟΟΟ»). Προφανώς δεν πρόκειται για κάποια λέξη , αλλά υποδηλώνεται ότι ο κωμαστής τραγουδάει¹⁴⁵ .

Τα αγγεία που παρουσιάζουν τον Ανακρέοντα μπορούμε να τα αντιπαραβάλλουμε μ'ένα κάλαθο στο Μόναχο, όπου παρουσιάζεται ο Αλκαίος (Ε4 , εικ.65) . Η ταυτότητα του κάθε ποιητή ξεχωρίζει από μικρές διαφορές : Ο Αλκαίος δεν είναι φαλακρός , έχει άφθονα μαλλιά που οι μπούκλες καλύπτουν το λαιμό . Το πρόσωπο του Ανακρέοντα είναι στραμμένο προς τον ουρανό , τραγουδώντας μεθυσμένος , αντίθετα με τον Αλκαίο που βρίσκεται σε κατάσταση αυτοσυγκέντρωσης¹⁴⁶ . Οι δυο ποιητές όμως έχουν και κοινά χαρακτηριστικά : τον μακρύ χιτώνα , το ιμάτιο, τη λύρα και τη μίτρα . Και οι δύο δημιούργησαν ευγενική μουσική , φορούσαν μίτρα και ντύνονταν όμορφα ακολουθώντας την ιωνική μόδα¹⁴⁷

Από τη στιγμή που ο Αλκαίος παρουσιάζεται όπως ο Ανακρέοντας , οφείλουμε να πιστέψουμε ότι κάποιος εισήγαγε τον τύπο του λυρικού ποιητή από την Ιωνία στην Αθήνα ως απαραίτητα *ελκεχιτώνα* και *μιτροφορούντα* . Σύμφωνα με τους στίχους του Αριστοφάνη που συναντάμε στο στόμα του Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ.160):

...Σκέψαι δ' ὅτι

Ιβυκος ἐκεῖνος κανακρέων ο Τήιος

καλκαίος , οἵπερ ἄρμονίαν ἐχύμισαν ,

ἐμιτροφόρουν τε καχλιδῶν Ἰωνικῶς ...

Μετά από τις σκηνές στα αγγεία , θα μπορούσαμε να ανασυνθέσουμε τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Ανακρέοντα και να ορίσουμε τα αγαπημένα του εξαρτήματα : το φαλακρό και ανασηκωμένο κεφάλι , τη λύρα , τον μακρύ χιτώνα και τη μίτρα .

Συχνά ο Ανακρέοντας εμφανίζεται να έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Αρτεμόνα και σε αρκετά ποιήματά του μιλάει υβριστικά για εκείνον . Ποιος ήταν ο Αρτεμών ; Ο Έφορος τον συνέχεε με τον μηχανικό που βοήθησε τον Περικλή να καταλάβει τη Σάμο και εφηύρε μια ιστορία , ότι ήταν κουτσός και έπρεπε να τον κουβαλούν πάντα . Ο Ηρακλείδης ο Ποντικός υποστήριξε ότι ο Αρτεμόνας ήταν ένας δειλός , ο οποίος αφού χτυπήθηκε , κλείστηκε στο σπίτι του έχοντας δυο υπηρέτες να

¹⁴⁴ S.Ridgway (1998) , 717-738

¹⁴⁵ H.R.W.Immewahr (1965) , 152

¹⁴⁶ S.Papaspnyridi-Karouzou (1943) ,249-250

κρατούν μια χάλκινη ασπίδα πάνω από το κεφάλι του , αλλά όταν έπρεπε να βγει έξω βρισκόταν πάνω σε φορείο , από που και λεγόταν «Περιφόρετος» . Όλα αυτά ίσως αποτελούν μια παρεξήγηση από τα λόγια του Ανακρέοντα , δεν αποκλείεται όμως να έχουν κάποια ιστορική βάση .

Πάντως , στο απόσπασμα 43, στο οποίο ανατρέξαμε συχνά, μαθαίνουμε ότι ο Αρτέμονας συνήθιζε να φοράει βερβέριον , μια λέξη που εμφανίζεται μόνο εκεί . Σύμφωνα με τα λεξικά σημαίνει ευτελές ένδυμα , όμως τελικά συγγενεύει με τη λέξη βερβέρι που σημαίνει μαλάκιο .Μας οδηγεί δηλαδή να σκεφτούμε ένα είδος σχηματοποιημένου οστράκου ως κάλυμμα κεφαλής και μάλιστα ο Ανακρέοντας το περιγράφει σαν ένα στενό ένδυμα που σφίγγει το κεφάλι .Ο Αρτεμών φοράει ακόμα ξύλινα σκουλαρίκια και παλιό δερμάτινο πανωφόρι .Κάνει παρέα με άντρες ή γυναίκες και πολλές φορές παρουσιάζεται χτυπημένος και δεμένος σε κορμούς με τα μαλλιά και τα γένια του μαδημένα . Σύμφωνα με τον Ανακρέοντα , ο Αρτεμόνας αποτελεί έναν ανυπόληπτο χαρακτήρα .

Κατά τον Slater¹⁴⁸ ο Αρτεμόνας είναι απλώς ένα μέλος της ομάδας του Ανακρέοντα (ένας οργεώνας ή θιάσος). Στις συναντήσεις τους τα γυναικεία φορέματα, οι μίτρες , τα σκιάδεια και τα σκουλαρίκια έχουν κωμικό χαρακτήρα . Επίσης, στα συμπόσια τους αντάλλασσαν μεταξύ τους και χυδαιότητες , αν ήταν δυνατό, και σε ποιητικό λόγο . Η πρακτική θα πρέπει να ήταν συνηθισμένο φαινόμενο στην ποίηση της Ανατολικής Ελλάδας. Για παράδειγμα , ο Αρχίλοχος¹⁴⁹ , με μόνη εξαίρεση τις κόρες του και τη Λυκάμβη , εξαπόλυε ως γνωστό βρισιές σε ανθρώπους που ξέρουμε πολύ καλά ότι ήταν φίλοι του . Επίσης, η Σαπφώ κατηγορούσε και σατίριζε τις ερωμένες της¹⁵⁰ .

Ο Αρτεμόνας , λοιπόν , είναι ο στόχος της καυστικής αλλά καλόπιστης σάτιρας από τους φίλους του και προφανώς θαύμαζε τον Ανακρέοντα . Παρατηρούμε ότι η θηλυπρέπεια δεν είναι μια κατηγορία που αφορά τον ίδιο προσωπικά.. Ο Ανακρέοντας βέβαια παρουσιάζει τον εαυτό του να ανήκει στην κατηγορία των σοβαρών ανθρώπων , που κάνει τη συμποσιακή ζωή στενάχωρη για τους νέους άντρες συνδυάζοντας την αισχύροτητα με τα αστεία , όπως ένας γέρος άντρας κάνει σήμερα στα καφενεία¹⁵¹ .

¹⁴⁷ Μνησίλοχος, αποσπ. 162-163.

¹⁴⁸ W.J.Slater (1978) , 186-187 & 192

¹⁴⁹ Αρχίλοχος , απ. 295b. W

¹⁵⁰ Μάξιμος Τυρ. 18.9=Σαπφώ , απ. 219 Voigt

¹⁵¹ W.J.Slater (1978) , 193

Σχετικά με το δεύτερο πεδίο έρευνας , το τελετουργικό , μια γιορτή συνδέθηκε ιδιαίτερα με το φαινόμενο της αλλένδυσης . Από τον Buschor¹⁵² προβλήθηκε σθεναρά ο συσχετισμός της γιορτής των Σκιροφορίων με τους κωμαστές, καθώς δεν πέρασε απαρατήρητη η πολύ συχνή παρουσία σκιαδίων στα χέρια των αντρών με θηλυπρεπή ενδυμασία. Υποστήριξε , λοιπόν , ότι στα αγγεία εικονίζονταν γυναίκες ντυμένες άνδρες, που συμμετείχαν στα Σκιροφόρια . Σύμφωνα πάλι με τον ίδιο μελετητή, οι σκηνές που σχετίζονται μ' αυτή τη γιορτή συνοδεύονται από φλάουτο ή λύρα , γι' αυτό και βρίσκουμε τέτοιες απεικονίσεις στην αγγειογραφία . Πάντως, η συσχέτιση των κωμαστών με το συμπόσιο δεν μπορεί να εξηγηθεί με βάση αυτή την ερμηνεία. Επίσης, και η παρουσία του Ανακρέοντα είναι ανεξήγητη σε αυτή τη βάση.

Αντίθετα με τον Buschor , ο L.Deubner¹⁵³ επιμένει ότι ο κωμός δεν μπορεί να είναι μέρος των Σκιροφορίων , αλλά πιθανώς των Ληναίων, γιορτής αφιερωμένης στο Διόνυσο . Θα απεικονίζονται λοιπόν γυναίκες ντυμένες άνδρες, καθώς τα Λήνια είναι μια κατεξοχήν γυναικεία εορτή. Είναι , όμως, αξιοσημείωτο ότι η ομάδα των αγγείων που θεωρείται ότι απεικονίζει τις τελετές των Ληναίων (χοροί γυναικών και προετοιμασία του κρασιού μέσα σε στάμνους, γύρω από το είδωλο του Διονύσου που είναι στημένο σε ένα στύλο), δεν μπορεί να συσχετιστεί με τη γιορτή των σκιαδίων, παρά την σποραδική παρουσία του συγκεκριμένου εξαρτήματος¹⁵⁴. Δεν διακρίνεται κανένα στοιχείο αλλένδυσης στην εμφάνισή τους, ούτε οι πηγές που αφορούν τα Λήνια μιλούν για κάτι τέτοιο. Οπότε δεν μπορούμε να αποδεχτούμε ότι οι ανακρεοντικοί κωμαστές συμμετέχουν στα Λήνια.

Περνώντας στο τρίτο και τελευταίο στάδιο της έρευνας , στο θρησκευολογικό επίπεδο , συναντάμε την άμεση σύνδεση των κωμαστών με τον διονυσιακό κόσμο . Δεν είναι λίγοι οι μελετητές που υποστηρίζουν ότι η θηλυπρέπεια των αντρών με γενειάδα παραπέμπει στην γυναικεία φύση του Διόνυσου. Έχει μάλιστα προταθεί και η άποψη ότι ο χορός που εκτελούν στα ανακρεοντικά αγγεία, είναι στην πραγματικότητα απομίμηση των κινήσεων των μαινάδων¹⁵⁵. Στα προηγούμενα κεφάλαια εξετάσαμε αρκετές φιλολογικές μαρτυρίες που θεωρούν το Διόνυσο υπεύθυνο για τις μεταμφιέσεις των αντρών σε γυναίκες¹⁵⁶.

¹⁵² E.Buschor (1923-1924) , 128-129

¹⁵³ L.Deubner (1932) , 49-50

¹⁵⁴ Βλ. παραπάνω, σημ. 128.

¹⁵⁵ D lavaud-Roux (1995).

¹⁵⁶ Βλ. κυρίως σ.18-19, σε ότι αφορά τις Βάκχες του Ευριπίδη και την αλλένδυση του Τειρεσία, του Κάδμου, αλλά και τελικά του ίδιου του Πενθέα.

Σε αρκετά αγγεία παρατηρούμε άντρες με γυναικεία ενδύματα να χορεύουν γύρω από έναν κάνθαρο , χαρακτηριστικό στοιχείο της διονυσιακής λατρείας , ή να κρατούν τα διονυσιακά σύμβολα , θύρσο και κρόταλα . Αλλά και ο ίδιος ο θεός εμφανίζεται στην εικονογραφία να φορά θηλυπρεπή ενδύματα . Στην κύλικα του Λούβρου (Δ13 , εικ.60) , τον είδαμε με γενειάδα να φορά μακρύ χιτώνα και ιμάτιο , να παίζει βάρβιτο και να τραγουδάει. Όλες αυτές οι μεταμφιέσεις , που αποτελούν μέρος της λατρείας του , θεωρούνται ως μια ανάγκη του ίδιου να μεταμορφώνεται και να περνάει από την μια κατάσταση στην άλλη . Μια μαρτυρία του Λουκιανού πιστοποιεί τον θηλυκό χαρακτήρα των διονυσιακών εορτών¹⁵⁷ . Αναφέρεται ότι ο Δημήτριος ο Πλατωνικός κατακρίθηκε από τον Πτολεμαίο γιατί έπινε νερό και δεν ντυνόταν γυναικεία σύμφωνα με τις προσταγές του Διονύσου. Ο φιλόσοφος αναγκάστηκε να χορέψει μ' ένα ντέφι το χορό των εφτά πέπλων, καθώς φορούσε το *ταραντίδιον*. Η αλλένδυση , επομένως , ήταν η απόρροια της έκστασης του διονυσιακού κόσμου , που μεταχειριζόταν το κρασί , τα ρούχα και τον έρωτα για να μεταβεί σε μια «σκηνοθετημένη» πραγματικότητα , που διαρκούσε όσο κρατούσε το μεθύσι .

Δεν είναι λοιπόν ανάγκη να συνδέσουμε τους ανακρεοντικούς κωμαστές με κάποια συγκεκριμένη και θεσμοθετημένη τελετουργία προς τιμήν του Διονύσου. Πρόκειται μάλλον, στη συγκεκριμένη περίπτωση, για μια κλειστή ομάδα ανδρών, που επέλεγε, σε ιδιωτικού χαρακτήρα εορτασμούς, να υμνεί το Διόνυσο και τα δώρα του, φορώντας γυναικεία ενδύματα. Η πρακτική αυτή σβήνει μετά το 450 π.Χ., αν δεχτεί κανείς ως τεκμήριο την εξαφάνιση του τύπου του Ανακρεοντικού κωμαστή από την εικονογραφία.

¹⁵⁷ Λουκιανός , *Calumn.* 16

Δ'. ΤΕΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΩΝ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΩΝ ΚΩΜΑΣΤΩΝ

Το ζήτημα λοιπόν των ανακρεοντικών κωμαστών έγινε αντικείμενο έρευνας από πολλούς ερευνητές , οι οποίοι διατύπωσαν μια σειρά ερμηνειών που δεν είναι πάντα πιστές στις εικονογραφικές μαρτυρίες. Ξεκινώντας αντίστροφα θα λέγαμε ότι η άποψη του C.Carusο δεν είναι δυνατό να ευσταθεί , καθώς στα 50 ανακρεοντικά αγγεία που έχουν σωθεί ουδέποτε υπήρξαν ίχνη μάσκας ώστε να μας οδηγήσουν σε μια ανάλογη υπόθεση . Άλλωστε γίνεται σαφές μέσα από την ίδια την εικονογραφία ότι ακολουθεί πάντα το ίδιο πρότυπο διαχωρισμού μεταξύ των δύο φύλων , εφόσον έχει καθιερωθεί ο συμβολισμός του ανδρισμού με τη γενειάδα και της θηλυκότητας με το έντονο στήθος . Στα αγγεία που μελετάμε φαίνεται η αντρική φύση των πρωταγωνιστών με μόνο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την υποτιθέμενη γυναικεία περιβολή τους .

Επίσης , η θεωρία του Sir J.Beazley φαίνεται το ίδιο ανίσχυρη , καθώς δεν μπορεί να αποδειχθεί η σύνδεση των υπό εξέταση αγγείων με τον Ανακρέοντα . Ο Ίωνας ποιητής έζησε στην Αθήνα μόνο δέκα χρόνια , επομένως δεν ήταν δυνατό να διαμορφώσει και να πρωταγωνιστήσει σε μια παράδοση που διάρκεσε στην Αττική πάνω από πενήντα χρόνια . Πάντως, η παρουσία του σε ορισμένα από τα πρωιμότερα αγγεία της ομάδας, μαρτυρά ότι προσωπικώς ο ίδιος πιθανόν να ανήκε στον διονυσιακό όμιλο που εξετάζουμε, ο οποίος πάντως δεν εξαρτιόταν αποκλειστικά από αυτόν. Και δεν θα ήταν δίκαιο να του αποδώσουμε την ιδιάζουσα εμφάνιση όλων των κωμαστών της αρχαϊκής Αθήνας .

Κατόπιν , δεν είναι εφικτό να αποδώσουμε την εμφάνιση των κωμαστών στην ανατολική παράδοση . Ο χιτώνας που φορούσαν οι Λύδιοι ή οι Πέρσες δεν είναι απόλυτα ίδιος , ενώ ταυτόχρονα κυριαρχεί ο συνδυασμός ανατολικού και ιωνικού στοιχείου , χωρίς να είναι ξεκάθαρο ποιο από τα δύο είδη κυριαρχεί . Ο σάκκος ή η μίτρα (τουρμπάνι) μπορεί να θεωρούνται ανατολικής προέλευσης , εντούτοις ο τρόπος που μαζεύουν τα μαλλιά τους οι κωμαστές αποτελεί ελληνικό γυναικείο γνώρισμα . Πολλά από τα στοιχεία της ενδυμασίας τους είναι πιθανόν ανατολικής προέλευσης, χρησιμοποιούνται όμως διαφορετικά στον ελληνικό χώρο.

Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι ανακρεοντικοί κωμαστές είναι άντρες που αποδέχονται τα γυναικεία χαρακτηριστικά. Γιατί όμως , οι άντρες αυτοί

ντώνονται γυναίκες ; Η απάντηση έρχεται από την M.C.Miller¹⁵⁸ , η οποία αποδίδει την θηλυπρεπή εμφάνιση εξ' ολοκλήρου στην λατρεία του Διονύσου . Αρχικά , εμφανίστηκε ως μια τελετουργία που συνδέθηκε με τη λογική του περάσματος από μια κατάσταση σε μια άλλη , που όμως , πάλι βρίσκει αναφορά στην θηλυπρέπεια του Διονύσου . Όπως εκείνος κρυβόταν μικρός φορώντας γυναικεία φορέματα για να μην τον αναγνωρίσουν , κατά τον ίδιο τρόπο τα νεαρά αγόρια καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής τους στον οίκο των γυναικών φορούν θηλυκά ενδύματα .

Το ίδιο άλλωστε παρατηρούμε στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ.211-263) και τις *Βάκχες* (στ.821-838), όπου προωθείται πάλι η ιδέα του «περάσματος» για τελετουργικούς λόγους. Συγκεκριμένα , έχουμε να κάνουμε με εφήβους που είναι υποχρεωμένοι να ντυθούν γυναικεία με σκοπό να συμμετέχουν στη λατρεία του Διονύσου , καθώς η αλλένδυση αποτελεί το απαραίτητο στοιχείο για την είσοδο κάποιου στα ελληνικά τελετουργικά . Σ' αυτό συμβάλλει και η απεικόνιση αγγείων πόσεως (κύλικα , σκύφος) στα χέρια κωμαστών που εμφανίζονται να συμμετέχουν στον διονυσιακό κόσμο και γι' αυτό πιστεύεται ότι πρόκειται για ένα συμπόσιο με τη συμμετοχή μουσικών .

Όπως υποστηρίζουν οι Ducroux και Lissarague¹⁵⁹ η μεταμφίεση των αντρών εξηγείται σύμφωνα με την επιθυμία τους να νιώσουν για λίγο γυναίκες , να προσποιηθούν κάποιον άλλο και να δημιουργήσουν μια γιορτή (τον κωμό) , στην οποία θα πουν και θα γλεντήσουν άνευ όρων . Η γιορτή αυτή , όμως, αποτελεί μια οργανωμένη και θεσμοθετημένη μετάβαση . Οι όροι υποδεικνύουν το είδος του χορού που περιορίζεται ανάμεσα στις ατομικές χειρονομίες και στις ομαδικές ρυθμικές κινήσεις . Ακόμα , όροι διέπουν και το θέμα του ποτού . Οι συμμετέχοντες είναι ελεύθεροι να πουν και να μεθύσουν , όμως οφείλουν να κινούνται μόνο γύρω από ένα μεγάλο κάνθαρο , χαρακτηριστικό σύμβολο της διονυσιακής λατρείας .

Ο Διόνυσος , αναμειγνύεται στον ανακρεοντικό κωμό , εφόσον σχετίζεται άμεσα με το αδιάκοπο γλέντι και το άφθονο κρασί . Άλλωστε σε ορισμένα αγγεία (Φλωρεντία Γ3 , εικ.16) τον είδαμε να φοράει τον μακρύ χιτώνα που φορούν συνήθως οι ανακρεοντικοί κωμαστές. Ακόμη σε ένα απόσπασμα του Ανακρέοντα (Gentili 123) αναφέρεται ότι ο «*Ανακρέων κάνει τον κωμό όπως ο Διόνυσος*». Περιγράφει έναν άντρα με γενειάδα και μακρύ χιτώνα , που μοιάζει με τον Διόνυσο . Μάλιστα, κατά την περίοδο 550-540 π.Χ βρίσκουμε στην μελανόμορφη κεραμική

¹⁵⁸ M.C.Miller (1997b) , 211- 217

¹⁵⁹ Ducroux-Lissarague (1991) , 228-232

απεικονίσεις αντρών που αποτελούν τη συνοδεία ή τους συντρόφους του Διονύσου . Το παράξενο είναι ότι ο θεός συνοδευόταν συνήθως από σατύρους ή μαινάδες . Οι άντρες λοιπόν , αυτοί με τις γενειάδες και τα μακριά ενδύματα παίρνουν τη θέση των μαινάδων .

Ορισμένοι Αθηναίοι επομένως , ως ελεύθεροι πολίτες , για να συμμετάσχουν στον διονυσιακό κωμό πρέπει να φερθούν όπως ο Διόνυσος . Οφείλουν να βάλουν το μακρύ χιτώνα , που θα καλύπτει τη γύμνια τους και ταυτόχρονα , κρύβει το φύλο του θεού . Με αυτό τον τρόπο θα καταφέρουν να γίνουν κοινωνοί της λατρείας του και να γευτούν τις απολαύσεις της , αλλά δεν θα κατορθώσουν ποτέ να φτάσουν την ίδια την θεότητα , το αγνό κρασί , όπως επίσης δεν θα μπορέσουν ποτέ να μεταμφιεστούν ολοκληρωτικά και να γίνουν γυναίκες ή βάρβαροι. Το μόνο που μπορούν να επιτύχουν είναι να προσποιηθούν για λίγο , να ανταλλάξουν ρόλους . Η αλόγιστη κατανάλωση του κρασιού , η συνεύρεση των συμμετεχόντων , που έπιναν ο ένας από το ποτήρι του άλλου , όπως μας παρουσιάζει η εικονογραφία και η αλλαγή των ρόλων μέσω της ενδυμασίας , δεν είχε παρά ένα και μοναδικό σκοπό : την απελευθέρωση του ατόμου από τα εγκόσμια και την ανύψωσή του σε ένα άλλο επίπεδο , όπου έπαιρνε τη μορφή που εκείνο επιθυμούσε χωρίς όρια και λογικές παρεμβάσεις .

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η αλλένδυση , όπως φανερώνεται μέσα από τον μικρό αριθμό των αγγείων , που έχουμε στην διάθεσή μας , αποτελεί ένα φαινόμενο που είχε περιορισμένη διάδοση στην Ελλάδα . Ωστόσο , παρουσιάζεται ως μια ιδιάζουσα περίπτωση της αγγειογραφίας , που είναι δυνατό να εκτιμηθεί σε συνάρτηση με τις πρακτικές μύησεις , όπως αυτές προκύπτουν μέσα από τους μύθους και τις τελετουργίες , και σε σχέση με τις διονυσιακές τελετές , όπως αυτές μαρτυρούνται μέσα από την εικονογραφία και τις φιλολογικές πηγές .

Στη διάρκεια της έρευνας είδαμε τον Ηρακλή , τον Θησέα , τον Αχιλλέα , τον Εύθυμο των Λοκρών και άλλους ήρωες να ντύνονται γυναίκες για διαφορετικούς ο καθένας λόγους και οι απόγονοι αυτών να θεσπίζουν γιορτές προς τιμήν τους , στις οποίες πρωταγωνιστούσε η αλλένδυση , ως ανάμνηση των κατορθωμάτων των προγενέστερων . Οι άντρες που μετείχαν στις εορτές μεταμφιέζονταν γυναίκες για να οριοθετήσουν και να κάνουν πιο εντυπωσιακή τη μετάβασή τους σε μια καινούρια κατάσταση , το πέρασμά τους σε ένα νέο κόσμο , που έπρεπε να γίνει οριστική απαλλαγή από τις προηγούμενες μιαρές συνήθειές τους . Κατανοήσαμε , λοιπόν , τη εορτή των *Οσχοφορίων* που ως κληροδότημα του Θησέα στις επόμενες γενιές , σηματοδοτούσε τον αποχωρισμό των αγοριών καπó την μητρική αγκαλιά . Κατά τη διάρκεια λοιπόν της τελετής, η αποβολή των γυναικείων ρούχων των εφήβων συμβόλιζε την επικείμενη ανεξαρτησία τους .

Βρήκαμε όμως και γυναίκες να αναζητούν μια ανάλογη απελευθέρωση . Με κυρίαρχη εορτή τα *Σκιροφόρια* , η καταπίεση και ο αλόγιστος περιορισμός των γυναικών έπαυε έστω για λίγο να ισχύει , καθώς η υιοθέτηση αντρικών ενδυμάτων και συμπεριφορών, τους εξασφάλιζε την απόλυτη ελευθερία , την απολαβή όσων στερούνταν τον υπόλοιπο καιρό . Κατάφερναν να γίνουν πιο δυνατές και σκληρές , να μοιάσουν στο αντίθετο φύλο και να απαιτήσουν από εκείνους , ό,τι απαιτούσαν και επέβαλλαν οι άντρες από εκείνες . Γι' αυτό βλέπουμε γυναίκες να χορεύουν οπλισμένες , να φορούν φαλλούς ή να φέρνουν σκόρδα , όπως μας αναφέρουν οι φιλολογικές πηγές , για να απομακρύνουν τους άντρες . Για τον ίδιο λόγο επαναστατούν στη *Λυσιστράτη* και γίνονται κυρίαρχες του εαυτού τους και των συζύγων τους .

Οι μεταμφιέσεις αυτές διακατέχονται από την ανάγκη της αλλαγής , από το συναίσθημα που διακατέχει το κάθε άτομο ότι πρέπει να αποβάλλει ό,τι αρνητικό το

κατευθύνει , η επιρροή της γυναικείας φύσης λόγω της μακρόχρονης παραμονής με τη μητέρα τους τα αγόρια , η επιβολή των αντρών για τις γυναίκες . Πρόκειται για καταστάσεις που υποτίθεται πως θίγουν την προσωπικότητα του ατόμου και μέσω των τελετών αλλένδυσης , θεωρητικά εξαλείφονται , με την διαφορά ότι στις γυναίκες το «πέραςμα» στην ανεξαρτησία διαρκεί ελάχιστα , ενώ για τα αγόρια αποτελεί την αρχή μιας μόνιμης πραγματικότητας . Οι πρακτικές αυτές , επομένως , σχετίζονται με τους μύθους , τους συμβολισμούς τους και τα κατάλοιπα αυτών .

Στοιχεία αλλένδυσης , μπορούμε επίσης να συναντήσουμε στο θέατρο για διαφορετικούς , όμως , λόγους . Θεωρώντας δεδομένο ότι οι γυναίκες αποκλείονταν από το χώρο του θεάματος , τόσο ως ηθοποιοί , όσο και ως απλοί εκτελεστές του χορού , αποτελεί ζήτημα ανάγκης , να παίζουν οι άντρες τους γυναικείους ρόλους . Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η προσπάθειά τους όχι μόνο να φορέσουν γυναικεία ενδύματα , αλλά και να υιοθετήσουν τους γυναικείους τρόπους συμπεριφοράς , την ομιλία , τις χειρονομίες , ώστε να αποδώσουν πιο πιστά το ρόλο τους . Η θηλυπρέπεια σ' αυτή τη περίπτωση δεν ενέχει κάποιο συμβολισμό , ούτε συνδέεται με κάποια τελετουργία , απλά εξυπηρετεί τις ανάγκες του θεάτρου .

Πολλοί μελετητές υποστήριξαν ότι η αλλένδυση αποτελεί έκφραση της επιθυμίας του Διονύσου , αφού σε ορισμένες πηγές αναφέρεται ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη συμμετοχή κάποιου στις διονυσιακές τελετές . Όντας ο ίδιος ο Διόνυσος θηλυπρεπής κατά τη διάρκεια της ζωής του, αποτέλεσε τον κατεξοχήν εκπρόσωπο των μεταμορφώσεων και της μάσκας . Καθώς αγαπούσε τις εναλλαγές και το κρασί , «δίδασκε» την απελευθέρωση που ο συνδυασμός των δύο επέφερε . Τα ρούχα του αντίθετου φύλου , που απαιτούσε από τους συντρόφους του να φορούν , εξασφάλιζαν την προσποίηση και την ψευδαίσθηση , γίνονταν η «κρυψώνα» του πραγματικού εαυτού των συμμετεχόντων στο αδιάκοπο γλέντι και προσέφεραν αυτό που ο καθένας επιθυμούσε τη στιγμή της απόλυτης έκστασης .

Ο διονυσιακός κωμός , λοιπόν , αποτελούσε τη διέξοδο του ανθρώπου από τα καθιερωμένα , του παρείχε τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί και να μεταβεί στον κόσμο της φαντασίας . Η αλλένδυση κατά συνέπεια στην περίπτωση αυτή καθιέρωνε ένα άλλο είδος «περάσματος» , από την αλήθεια στο ψέμα . Οι συμμετέχοντες απολάμβαναν μια ουτοπία που οι ίδιοι επιδίωκαν να δημιουργήσουν . Φορούσαν γυναικεία ενδύματα , τραγουδούσαν , χόρευαν , έπιναν και γίνονταν κοινωνοί μιας κατάστασης , που ουσιαστικά δημιουργούσαν οι επιταγές του Διονύσου . Οι εορτές αυτές , όμως , δεν απευθύνονταν μόνο σε άντρες . Συναντάμε και γυναίκες να

χορεύουν για χάρη του θεού , φορώντας περίζωμα . Απολάμβαναν εξίσου την έκσταση και την τελετουργική ψευδαίσθηση , αλλά σε διαφορετική στιγμή από τους άντρες . Για το λόγο αυτό δεν παρατηρούμε ποτέ να χορεύουν οι γυναίκες μαζί με τους άντρες μπροστά στο Διόνυσο ή κοντά σε ένα κάνθαρο .

Η δισυπόστατη λοιπόν φύση της αλλένδυσης , μυθολογική και θρησκευολογική , εμφανίζεται μέσα από την φιλολογία και την εικονογραφία . Και στις δύο εκδοχές της εκφράζει την ανάγκη του ατόμου για αλλαγή και υιοθέτηση μιας καινούριας πραγματικότητας με την ταυτόχρονη αποβολή των παλιών αρνητικών στοιχείων . Οι συμμετέχοντες , άντρες και γυναίκες, αναζητούν νέους δρόμους και προοπτικές , με αποτέλεσμα να πιστεύουν σε προγενέστερες αντιλήψεις και προκαταλήψεις . Πρόκειται για ιδέες , οι οποίες μπορεί για εμάς να αποτελούν ένα διφορούμενο και δυσνόητο στοιχείο , που παλεύει ανάμεσα σε δύο κόσμους , το θεϊκό και το θνητό , το αρσενικό και το θηλυκό , την αλήθεια και την ουτοπία , αλλά εκείνη την εποχή θέτοντας ως κύριο μέσο έκφρασής τους την μεταμφίεση , εμπεριείχαν ένα ιδιαίτερο ιδεολογικό μήνυμα και αποτελούσαν το σύμβολο μιας ιδεατής κοινωνίας , που ικανοποιούσε τις απαιτήσεις της ανθρώπινης ψυχής .

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΓΓΕΙΩΝ

Α.ΜΟΡΦΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ

1. Ρώμη 50422 , κύλικα του Ζωγράφου του Πανός , ARV²560 : Οσχοφόρια , έφηβος μεταμφιεσμένος γυναίκα με μακρύ μαύρο ένδυμα , κλαδί αμπέλου και περιαντήριο
J.D.Beazley (1974) , 15-16 . H.Kenner (1970), εικ.31
2. Κόρινθος CP885 , σκύφος Inv ARV 1519,13: γυναίκα με σατυρικό περίζωμα και φαλλό
C.Caruso (1987) , 104 , εικ.5
3. Φρανκφούρτη Neg.59618a , Θραύσμα αγγείου: γυναίκα με σατυρικό περίζωμα και θίασος μαινάδων και σατύρων
JDAI 97 , 1982 , 84 , εικ.24. C.Caruso (1987) , 105 , εικ. 6
4. Άμστερνταμ 2499, Θραύσμα αγγείου: γυναικεία μορφή με σατυρικό περίζωμα
C.Caruso (1987) , 105, εικ.7
5. Λευκωσία C739, λήκυθος : αντρική μορφή με ρούχα μαινάδας
C.Caruso (1987) , 107 , εικ.12
6. Βιέννη Inv.IV 829, «πλαστικό» αγγείο : σάτυρος με λινό χιτώνα μαινάδων
C,Caruso (1987) , 108 , 16
7. Μαδρίτη , Κρατήρας 11040 , ARV 568.36 : γενειοφόρος άντρας με ρούχα μαινάδας, χορεύει κοντά στο Διόνυσο .
C.Caruso (1987) , 107 , εικ.13
8. Αθήνα 1220 χους , 440 π.Χ : σάτυρος ντυμένος μαινάδα, χορεύοντας με μία γυναικεία μορφή (μαινάδα) .
C. Caruso (1987) , 108, εικ. 15 .M.C.Miller (1997) , 249 , εικ. 28
9. Αθήνα , Αγορά P169, θραύσμα αγγείου 5^{ος} αι π.Χ : σάτυρος με στηθόδεσμο
JDAI 97 (1982) 85. C.Caruso (1987) , 109 , εικ.17. M.C.Miller (1992) , 99. M.C.Miller (1997) , 249 , εικ.29 .
10. Princeton , μελανόμορφη λήκυθος του Ζωγράφου του Αίμωνα : αυλητές ντυμένοι γυναίκες μαζί με μια μικρή γυναικεία μορφή.
M.C.Miller (1997) , 250 , εικ.30

Β.ΜΟΡΦΕΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

1. Malibu 86.AE.296 , (ARV ² 837,10 , Molly & Walter Bareiss Collection , 80.no.162) ερυθρόμορφη κύλικα , Ζωγράφος του Sabouroff : χορευτές με θηλυπρεπή ενδύματα και καλύμματα κεφαλής .
S.D.Price (1990) ,164,εικ.10 b. M.C.Miller (1997) , 248-249 , εικ.26-27
2. Άμστερνταμ 3356 ,(ABV 66,57) , κύλικα τύπου Σιάννα , Ζωγράφος της Χαϊδελβέργης , γύρω στο 500 π.Χ : αττικοί κωμαστές με γυναικεία ενδύματα.
Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman (1986) , 51. S.D.Price (1990) ,136, εικ.8 α. J.R.Green , 99 , εικ.4^α-β
3. Σουηδία , ιδιωτική συλλογή , μελανόμορφη υδρία : χορός ανδρών με γενειάδες και γυναικεία ενδύματα
J.R.Green (1986), 100 , εικ.5 . S.D.Price(1990) , 134, εικ.3^α

Γ.ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΟΙ ΚΩΜΑΣΤΕΣ

1. Basel K421 , μελανόμορφο πινάκιο του Ψίακα (ABV 294,21): Κωμαστής με σάκκο , κύλικα και βάρβιτο , χορεύει συνοδευόμενος από μια αυλητρίδα.
Kurtz-Boardman (1986) , εικ.9. S.D.Price (1990) , 139 , εικ.- .
Ducroux/Lissarague (1991) , 220 , εικ.7.20 .
2. Κοπεγχάγη 13365 , θραύσματα καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Κλεοφράδη (ARV² 185.32) . 520-540 π.Χ . : στην α' πλευρά συμπόσιο , στην β' πλευρά τέσσερις κωμαστές με χιτώνα , ιμάτιο , σανδάλια , βάρβιτο , σκιάδειο . Επιγραφή « Ανακρέων» .
CVA Denmark 8 , 259 , εικ.331-333. Kurtz-Boardman (1986) , εικ.13a-b .
Ducroux -Lissarague (1991) , εικ.7.8-7.10 .Delavaud-Roux (1996) , 228 , εικ.1-2
3. Φλωρεντία 3987 , πελίκη : άντρας με γενειάδα , ιμάτιο , χιτώνα , μανδύα , βάρβιτο . Δίπλα του ένας άλλος κρατά κλαδί αμπελιού και ρυτό , ενώ φοράει χιτώνα και ιμάτιο .
CVA 2 , εικ.33.1. Ducroux-Lissarague (1991) , 231 , εικ.7.37.
J.Boardman (1978) , 224, εικ.255
4. Λούβρο G220 , (ARV² 280.11 & Para.354) , αμφορέας του Ζωγράφου του Ιπτάμενου Αγγέλου , 500-475π.Χ : ο Ανακρέων τη στιγμή που εμπνέεται , τραγουδάει , παίζει βάρβιτο , φοράει μίτρα , κρατά σκύφο.Στην άλλη όψη κωμαστής με σκιάδειο και θηλυπρεπές ένδυμα .
Paraspyridi-Karouzou (1943) , 250-252 , εικ.2. CVA 6 , εικ. 42.3-4.
Hermes 102 (1974) , 243 ,εικ. - . J.Frel (1958) , 206 , εικ.1,5,6 . Kurtz-Boardman (1986) , 54 , εικ.15a-b . Ducroux-Lissarague (1991) , 222 , εικ.7.4 .Delavaud-Roux (1996) , 230 –231 , εικ.6 .
5. Μόναχο 2326 , αμφορέας με λαϊμό του Ζωγράφου του Harrow (ARV² 273.18), 500 –475 π.Χ : στην α' πλευρά έφηβο με ιμάτιο , στην β' πλευρά άντρας με βάρβιτο , ιμάτιο , κορδέλα και σκιάδειο .
CVA 2, εικ.55.1,56.5. Delavaud-Roux (1996) , 231 ,εικ. 7
6. Μαδρίτη 11009 , στάμνος, 500- 475 π.Χ : επτά άντρες με γενειάδα , σάκκο , μακριούς χιτώνες , μανδύες και σκιάδειο . Στην β' πλευρά δυο άντρες με γενειάδα , χιτώνα , ιμάτιο ,βάρβιτο , σκύφο και σκιάδειο .
CVA 2, εικ.6-8. K.D.Vries (1973) , 32 , εικ.2 . Kurtz-Boardman (1986) , 55 , εικ.16 . M.c/Miller (1997) , 240 , εικ.21 . Delavaud-Roux (1996) , 229 , εικ.3/4/5 . Delavaud-Roux(1995) , 100 , εικ.50
7. Ρώμη , Cippico , στάμνος (ARV² 291.25) του Ζωγράφου του Tyskieswicz , 500-475 π.Χ : μια γυναίκα παίζει βάρβιτο και δύο άντρες με γενειάδα , χιτώνα , σκιάδεια , ιμάτιο χορεύουν . Στην β' πλευρά γυναίκα παίζει κιθάρα , ένας άντρας μπροστά της κρατά σκιάδειο και ένας άλλος με χιτώνα και ιμάτιο της στρέφει την πλάτη .
Delavaud-Roux (1996) , 232-233 , 8 . Ducroux-Lissarague (1991) , 225 , εικ.7.29
8. a.Παρίσι 336 , Petit Palais , λήκυθος σε λευκό βάθος , Ζωγράφος του Petit Palais , CVA , (ARV² 305 .1) : άντρας με γενειάδα , χιτώνα , ιμάτιο , μπότες περσικές , σάκκο
b. Παρίσι 335 , Petit Palais , λήκυθος σε λευκό βάθος ,ARV² 305 : γυναίκα με χιτώνα , ιμάτιο , σάκκο (Τα αγγεία βρέθηκαν στον ίδιο τάφο)

- S.D.Price (1990) , 140 . Ducroux-Lissarague (1991) , 219 , εικ.7.16-7.18 .
Delavaud-Roux (1996) , 242 , εικ.28 . M.C.Miller (1997) 238 , 19-18
9. Λούβρο G286 , κύλικα του Δούρη , (ARV² 443.229) , 470 π.X : κωμαστής με ιμάτιο ,μανδύα , σάκκο , σκύφο και θήκη αυλού .
Kurtz-Boardman (1986) , 55 , εικ.17 . S.D.Price (1990) , 164 , εικ.- .
Ducroux/Lissarague (1991) , 222, εικ.7.2 . Delavaud –Roux (1996) , 240, εικ.22-23
 10. Μόναχο 2647 , κύλικα (ARV² 438.132) , 470 π.X : κωμαστής με γενειάδα , χορεύει φορώντας μακρύ χιτώνα και σάκκο , ενώ κρατάει κύλικα και θήκη αυλού .
Kurtz-Boardman (1986) , 55 ,εικ. 18 . Ducroux – Lissarague (1991) , 224 ,εικ. 7.23 . M.C.Miller (1997) , 230 , εικ.8
 11. Βρυξέλες R332 , (ARV² 380-169) , ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου του Βρύγου , 480-470 π.X : κωμαστής με τουρμπάνι , χιτώνα και ιμάτιο
Kurtz-Boardman (1986) , 55, εικ.19 .Delavaud-Roux(1995) , 105 , εικ.54 .
Delavaud-Roux (1996) , 241/242, εικ.27
 12. Λούβρο G285 , κύλικα του Ζωγράφου Βρύγου (ARV² 380.170) , 470 π.X : κωμαστής με χιτώνα, ιμάτιο ,σκιάδειο και σάκο .
Kurtz-Boardman (1986) , 55 ,εικ.20 . Ducroux – Lissarague (1991) , 222 , εικ.7.3 . Delavaud-Roux (1996) 234-235 ,εικ. 11
 13. Chiusi C1836 , (ARV²815(2)), κύλικα του Μάκρωνα , 480-470π.X : 3 άντρες με γενειάδα , φορούν μακριούς χιτώνες , μανδύες και καπέλο , οι δύο κουβαλούν σκιάδειο , ο ένας κρόταλα και ο άλλος μια ράβδο.Η άλλη πλευρά παρουσιάζει 2 άντρες με γενειάδα , μακριούς χιτώνες και μανδύες , ο ένας κρατά σκιάδειο και δοχείο για κρασί και ο άλλος μια ράβδο και μια κύλικα .
CVA 2, εικ.23. Ducroux-Lissarague(1991),226,εικ.7.30/7.31.Delavaud-Roux (1995),103, 52 . Delavaud-Roux (1996) , 234/235/236 , εικ12/13
 14. Βερολίνο 2351 , αμφορέας με λαιμό : κωμαστής με σάκκο , λύρα , σκιάδειο
A.Greifenhagen (1976) , εικ.19-20 .Delavaux-Roux(1996), 238 ,εικ.21
 15. Μύκονος , (ARV²508.4) , ερυθρόμορφος αμφορέας , Ζωγράφος του Αιγίσθου, 460-430 π.X : στην α' πλευρά άντρας και γυναίκα , στη β' αυλήτρια και άντρας με γενειάδα , χιτώνα , ιμάτιο , σάκο και σκιάδειο .
Delavaud-Roux (1996) , 236 , εικ.17
 16. Adria 497, Θραύσμα από ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα , 440-430 π.X : το κεφάλι και το μπούστο άντρα .Φορά σάκο , χιτώνα και κρατά σκιάδειον .
Kurtz-Boardman (1986), 49 , εικ. 25 .Delavaud-Roux (1996) , 237 , εικ.19.
 17. Αθήνα , Πераχώρα , κιονωτός κρατήρας : άντρας με σάκκο.
Αναφέρεται από Kurtz-Boardman (1986), σ.49 , αρ.30
 18. Βοστώνη 13.199, ερυθρόμορφη λήκυθος (ARV 588 & I 660) 470-460π.X : άντρας με γενειάδα , μανδύα και χιτώνα κρατάει βάρβιτο και φορά σάκκο ή κεκρύφαλο
Hermes 102 (1974), 243-245, εικ.1 . Ducroux-Lissarague (1991) , 212, εικ.7.1
 19. Καίμπριτζ 1959.125 , κιονωτός κρατήρας του Ζωγράφου του Χοίρου (ARV² 566.3) : άντρας με βάρβιτο. CVA Robinson 2 , εικ.28,28^a
 20. Αθήνα , Αγορά P7242 , κιονωτός κρατήρας του Ζωγράφου του Χοίρου (ARV² 566.4) : άντρας με βάρβιτο
Αναφέρεται από τους Kurtz-Boardman (1986) , σ.49 , αρ.36

21. Ρόδος 13.129 , (ARV² 564,28), ερυθρόμορφη πελίκη του Ζωγράφου του Χοίρου, 490-470π.Χ : άντρας με γενειάδα , μακρύ χιτώνα , ιμάτιο , καπέλο και βάρβιτο .Γυναίκα με ίδια εμφάνιση παίζει με κρόταλα. Στην άλλη πλευρά 2 άντρες με γενειάδα , φορώντας μακριούς χιτώνες , ιμάτια και αγγεία πόσεως.
Kurtz-Boardman (1986) , 63, fig.26 a-b . Ducroux-Lissarague (1991), 223 , εικ.7.21/7.22. Delavaud-Roux (1995) ,106 , εικ.55 . Delavaud-Roux (1996), 241 , εικ.25-26
22. Cleveland 26.549 , (ARV² 563,9) , ερυθρόμορφος κρατήρας , από το Ζωγράφο του Χοίρου ,490- 470 π.Χ :3 έφηβοι σε κομμό . Ένας παίζει λύρα, άλλος κρατά σκιάδειο και άλλος ποτήρι κρασιού .Φορούν σάκο , σκουλαρίκια και γυναικεία ενδύματα .Στη β' πλευρά 2 χορευτές και ένας μουσικός
K.D.Vries (1973) , 32 ,εικ. .C.Caruso (1987),107,εικ. . Kurtz-Boardman (1986) , 61-62, εικ.25 . S.D.Price (1990), 162 , εικ. .Ducroux-Lissarague (1991) , 225 , εικ.7.27. Delavaud-Roux (1995) ,102, εικ.51 . Delavaud-Roux (1996) , 234 , εικ.10
23. Βιέννη 770, ερυθρόμορφος κιονωτός - κρατήρας του Ζωγράφου του Ακράγαντα, 530-520 ή 500-475 π.Χ : κωμαστές με σκιάδεια ,τουρμπάνια , βάρβιτο και σκύφο στη β' πλευρά χορευτής με γενειάδα , χιτώνα , ιμάτιο τουρμπάνι και σκιαδειον
Kurtz-Boardman(1986) , 64,εικ.27 . Ducroux-Lissarague (1991) , 225 , εικ.7.28 . Delavaud-Roux (1996) , 233, εικ.9
24. Bologna 239 , ARV² 532.50 , ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας Ζωγράφος του Αλκιμάχου , 460-430 π.Χ : στην α' πλευρά 3 αντρικά πρόσωπα με μανδύα και ράβδους , στην β' πλευρά μια γυναίκα με χιτώνα , ιμάτιο και σάκο , 2 φιγούρες με γενειάδα , από τις οποίες στη μια μόνο τα μάτια και τα μαλλιά είναι ορατά και μάλλον πρόκειται για άντρα , καθώς φορά σάκο .
Delavaud-Roux (1996) , 237 , εικ.18
25. Bologna Pell 234, Museo Civico, κιονωτός κρατήρας , (ARV² 524.20) Ζωγράφος του Περιβολιού_ , 470 π.Χ : κωμαστές με σκιάδια
Kurtz-Boardman (1986) ,64, εικ.28. Ducroux-Lissarague (1991) , 224 , εικ.7.25. M.C.Miller (1992) , 97, εικ. II c . Delavaud-Roux (1996) , 236, εικ.16
26. Λονδίνο E308 , αμφορέας με λαιμό του Ζωγράφου του Zannoni (ARV² 673.7) : άντρας με σάκκο και λύρα
Αναφέρεται από τους Kurtz-Boardman (1986) , σελ. 50 , αρ. 44(25) . CVA 5, εικ.55.2
27. Bari , κιονωτός κρατήρας : άντρας με σάκκο και λύρα
Αναφέρεται από τους Kurtz-Boardman (1986) , σελ. 50 , αρ. 45(21)
28. Palazzolo Acreide CB 27, ερυθρόμορφος κρατήρας : δυο άντρες με γενειάδα κρατούν σκιάδεια και χορεύουν στη μουσική που παίζει μια γυναίκα με διπλό αυλό .Φορούν χιτώνα , μανδύα και σάκο .
M.C.Miller (1992) , 96 , εικ. Id-e .
29. Ρόδος 12.200 ,(ABV 115,3) , μελανόμορφος αμφορέας , της ομάδας του Λυδού, 530-540 π.Χ : στη μια πλευρά 2 νέοι συνοδεύονται από κάποιον που φορά χιτώνα,τουρμπάνι και μπότες. Πρόκειται για κωμό.
Kurtz-Boardman (1986) , 52 ,εικ.10b . Αναφορά και περιγραφή σε S.D.Price (1990) , 158
30. Λούβρο C10813, ερυθρόμορφος σκύφος του Ζωγράφου του Βρυγού , 430/480 π.Χ: Α': κωμαστής με βάρβιτο . Β': αυλήτρια

- Kurtz-Boardman (1986) ,58, εικ.21 a-b
31. Μαλιμπού 86.AE.293(ή 292) , Beazley Addenda, 407.8 bis , ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου του Βρησιί, 480-460 π.Χ : κωμαστές με σκιάδεια , χιτώνα , ιμάτιο , σάκο , κισσό και αυλό .(2 πλευρές)
Kurtz-Boardman (1986) ,64, fig.22 a-b. S.D.Price (1990), 141, εικ.4-5. Ducroux-Lissarague (1991),226, εικ.7.32/7.33. M.C.Miller (1992) , εικ.II d, e . Delavaud-Roux (1995) ,104/105, εικ. . Delavaud-Roux (1996), 235-237, εικ.14/15
 32. Malibu 86.AE.386 , ερυθρόμορφη κύλικα από ένα μαθητή του Δούρη : γυναίκα με λύρα και κωμαστής
Kurtz-Boardman (1986) , 61, εικ.23
 33. Malibu , 76.AE.102.29 & 76.AE.102.30 , ερυθρόμορφη πελίκη από το Ζωγράφο του Πανός : άντρας με σάκκο
Kurtz-Boardman (1986),60 , εικ.24
 34. Λονδίνο B 167 , μελανόμορφη βάση : σάκκος , κωμός
Kurtz-Boardman (1986),68, εικ.32
 35. Γερμανία , Ιδιωτική συλλογή , ερυθρόμορφη κύλικα από το ζωγράφο του Οιδίποδα , 470 π.Χ : α΄ πλευρά Διόνυσος με 3 σατύρους , β΄ πλευρά 4 κωμαστές με σάκο και μακρύ χιτώνα χορεύουν σε ζευγάρι .
Αναφορά και περιγραφή σε S.D.Price (1990) ,161 . M.C.Miller (1997) , 232-233, εικ.11-12 .
 36. Malibu 77.AE. 102 & 78.AE.5 , κύαθος με λευκό βάθος , 520-510 π.Χ : αυλητής /κωμαστής με μίτρα
S.D.Price (1990) ,134, εικ.1. M.C.Miller (1997) , 239 , εικ.20
 37. Αθήνα 1187 (CC 1271) , ερυθρόμορφη πελίκη : αυλητής παίζει για θηλυκό χορευτή .
S.D.Price(1990), 155, εικ. 8b
 38. Madison , Elvehjem Museum of Art 1979.22 , μαστοειδής κύλικα σε λευκό έδαφος : μουσικός φορά μακρύ ιμάτιο και τουρμπάνι.
S.D.Price (1990) , 160 , εικ.9α
 39. Α και Β. Νέα Υόρκη 41,162,13 , (ABV 538.1) , 2 μελανόμορφες λήκυθοι από το Ζωγράφο του Αίμωνα : μουσικοί με τουρμπάνι και μακρύ ένδυμα .
S.D.Price (1990) ,160 , εικ.9 b
 40. Basel , Cahn Collection HC 776 , 5^{ος} αι , ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας : ανακρεοντικός κωμαστής με ιμάτιο ,χιτώνα και σάκκο.
S.D.Price (1990) ,160-161, εικ.10 α
 41. Ρώμη , (ARV ² 283(4)), ερυθρόμορφη πελίκη : άντρας με γενειάδα φορά μακρύ χιτώνα , μανδύα και σάκο , τραγουδάει και παίζει βάρβιτο , συνοδεύεται από δύο γυναίκες που είναι ντυμένες όμοια μ' αυτόν και παίζουν κρόταλα .
Ducroux-Lissarague (1991) , 224 , εικ 7.26
 42. Σουηδία , ιδιωτική συλλογή , (ARV²184.26), ερυθρόμορφος αμφορέας , γύρω στο 470 π.Χ : ανακρεοντικός κωμαστής χορεύει μπροστά σε αυλήτρια .
[Http://www.beazley.ox.ac.uk/Vases/JAVA/OpenJTIPnew.asp](http://www.beazley.ox.ac.uk/Vases/JAVA/OpenJTIPnew.asp)
 43. Κέρκυρα , θραύσμα από ερυθρόμορφο αγγείο : κωμαστής με σάκο , σκιάδειον και χιτώνα .
ΑΔ 39 (1984) Α΄, πίν. 98γ.
 44. Gravina in Puglia ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας : 2 κωμαστές με χιτώνες και σάκο , ο ένας κρατά σκιάδειον και ένας τρίτος παίζει διπλό αυλό .
Enciclopedia dell' arte , sup.II (1971-1994) , 834 , εικ.964

45. Tampa Museum of Art Collection 93.29 , ερυθρόμορφος στάμνος του Ζωγράφου Banclas : στην α' πλευρά έχει κωμαστές με σάκο, χιτώνα και στην β' κωμό. Στη ζώνη κάτω από την αριστερή λαβή είναι κωμαστής με σάκο .
M.C.Miller(1997) , 223-228 , εικ.1-7
46. Ζυρίχη G56 , αποσπασματικό αγγείο του Ζωγράφου του Πάνα : σάκκος και λύρα
Περιγραφή και αναφορά σε H.Bloesh (1982) , εικ.36
47. Ταρκύνια 682 , κιονωτός κρατήρας , ARV 588.73 (Para. 393) : άντρας με σάκκο και λύρα
Αναφέρεται από τους Kurtz-Boardman (1986) ,σελ.49, αρ.31
48. Kassel A Lg 57 , καλπίς του Ζωγράφου του Νικοξένου : έφηβος και ανακρεοντικός συμποσιαστής με σάκκο
Kurtz-Boardman (1986) , 55 , εικ.12
49. Basel , Cahn Collection 60 , κύλικα : άντρας με γενειάδα , χιτώνα , μανδύα , σάκκο , βάρβιτο και σκουλαρίκια , συνοδευόμενος από ένα σκύλο .
Ducroux-Lissarague (1991) , 218, εικ.7.14
50. Μόναχο 2317 , αμφορέας με λαιμό του Ζωγράφου του Ευχαρίδη , (ARV226.3) : άντρας ντυμένος γυναικεία , ενώ παίζει βάρβιτο
CVA 2 , εικ.211.9 , 212.2. Kurtz-Boardman (1986) , 55 , εικ.14

Δ.ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΩΝ ΚΩΜΑΣΤΩΝ

1. Αθήνα , ιδιωτική συλλογή , ABV 203,2 , κύλικα , Ζωγράφος του Κάλλη , γύρω στο 500π.Χ : κεφάλι με τουρμπάνι μάλλον,
AJA49 [1945] 438 .Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman(1986), 51
2. Μόναχο 2167, ABV 677, κύλικα , 520π.Χ : κωμαστής με καπέλο με πτυχές (τουρμπάνι) ,
Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman (1986) ,52
3. Παλέρμο V653, (ARV²,7330) , ερυθρόμορφη κύλικα του Επίκτητου , 510 π.Χ: ένας γιος του Ευρήτου φοράει τουρμπάνι.
CVA1, pl.5,1.(pl.35 εδώ). Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman (1986) , 53
4. Βοστώνη 00.34, (ARV², 126,27) , ερυθρόμορφος σκύφος : Διόνυσος με τουρμπάνι
Pfuhl, E., Malerei und Zeichnung der Griechen, Munich 1923, f.320, pl.68.
Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman (1986) ,53
5. Οξφόρδη 1974.344, κύλικα του Ζωγράφου του Λυσιππίδη , 520π.Χ : τουρμπάνι σε συμπόσιο .
Kurtz-Boardman (1986) , 53 , figs. 6-8
6. Basel , ARV²,55,20, κύλικα του Όλτου , 520π.Χ : κωμαστές με μπότες και τουρμπάνι
Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman (1986) , 61
7. Νέα Υόρκη , συλλογή Schimmel , ερυθρόμορφη κύλικα , Ζωγράφος του Αντιφώντα , Para 362 , 520 π.Χ : κωμαστές με τις άκρες των μπουτών γυρισμένες

- Περιγραφή και αναφορά σε Kurtz-Boardman (1986)
8. Μίλητος , αποσπασματικός κρατήρας (ARV 1519,13) , αποδίδεται από τους G.Kleiner & W.Muller-Weiner στον Ζωγράφο του G : Διόνυσος με σκιάδειο
Περιγραφή και αναφορά σε M.C.Miller (1992) , 98
 9. Λονδίνο C339 , θραύσμα κρατήρα : άντρας πάνω σε τέθριππο και κάποιος με σκιάδειο πίσω του
M.C.Miller (1992) , 93, εικ.Ι α
 10. Αθήνα Acrop. Coll 681, θραύσμα αττικού μελανόμορφου αγγείου , 6^{ος} αι π.Χ: μορφή με σκιάδειο
M.C.Miller (1992) , 101, εικ.V α
 11. Λονδίνο 1888.6-1,548, θραύσματα χιακού μελανόμορφου κάλυκα από τη Ναύκρατη : κωμαστές χορεύουν μπροστά από αυλήτρια και μια άλλη γυναικεία παρουσία με μακρύ ένδυμα .
S.D.Price (1990) , 149 , εικ.7a
 12. Λούβρο G 4 , ερυθρόμορφη κύλικα : άντρας με γενειάδα φορά ιμάτιο και μανδύα και παίζει βάρβιτο .
Ducroux-Lissarague (1991) , 218 , εικ.7.13
 13. Λούβρο 576 , ARV ² 371(14) , ερυθρόμορφη κύλικα : ο Διόνυσος με γενειάδα φορά μακρύ χιτώνα και μανδύα , παίζει τη βάρβιτο και τραγουδάει , ενώ συνοδεύεται από δυο σατύρους που φορούν κορδέλα στο κεφάλι και παίζουν κρόταλα .
Ducroux-Lissarague (1991) , 231 , εικ.7.38
 14. Λούβρο G122 , κύλικα : γυναίκα με μακρύ χιτώνα , μανδύα , βάρβιτο και σκύλο .
Ducroux-Lissarague (1991) , 218,εικ.7.15
 15. Erlangen 454 , κύλικα : νέος με ιμάτιο , κρατά βάρβιτο και κύλικα , ενώ τραγουδάει .
Ducroux-Lissarague (1991) , 220, εικ.7.16

Ε.ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΑ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

1. Κοπεγχάγη 13365 = Γ2
2. Συρακούσες 26967,(ARV ² 36,2) ,Λήκυθος του Ζωγράφου του Γαλή,500-490π.Χ : άντρας με μακρύ χιτώνα και ιμάτιο ,κρατά βάρβιτο , κοντά του δυο έφηβοι .Υπάρχει επιγραφή 'Ανακρέων' .
Paraspyridi-Karouzou (1943) , 248-250 , εικ.1. S.D.Price (1990), 138, εικ.3β . Ducroux-Lissarague (1991) , 214, εικ.7.6
3. Λονδίνο E18 , (ARV² 36,2) , ερυθρόμορφη κύλικα του Όλτου: άντρας με γενειάδα και ιμάτιο , παίζει τη βάρβιτο .Υπάρχει κοντά του επιγραφή 'Ανακρέων' . Τον συνοδεύουν 2 νέοι.
Περιγραφή και αναφορά σε S.D.Price (1990), 138. Ducroux-Lissarague(1991),214/5,εικ.7.7.
4. Μόναχο 2416, ερυθρόμορφος κάλαθος 5^{ος} αι. , Ζωγράφος του Βρύγου: αντρική μορφή σε στάση αυτοσυγκέντρωσης με γένια ,χιτώνα , ιμάτιο , κορδέλα και βάρβιτο .Δίπλα του μια γυναίκα με χιτώνα και ιμάτιο . Επιγραφή 'Αλκαίος' και 'Σαπφώ'

Αναφορά και περιγραφή σε Papaspyridi-Karouzou (1943), 250. Ducroux-Lissarague (1991) , 218 , εικ.7.11

ΣΤ.ΑΛΛΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΑΛΛΕΝΔΥΣΗΣ

1. Νάπολη Inv. 81138 [MN H 2729], Οφθαλμωτή μελανόμορφη κύλινκ , 530 π.Χ : άντρας και στις 2 πλευρές με σκιάδειο
 Ducroux-Lissarague (1991) , 224 ,εικ.7.24. M.C.Miller (1992) ,96 , Id-e. Delavaud-Roux (1996), 237/238 , εικ.20 .



1. A1 [H.Kenner (1970), 106 , εικ.31]



2. A2 [C. Caruso (1987), 104 ,εικ.5]





4. A4 [C. Caruso (1987), 105 , εικ. 7]



5. A5 [C. Caruso (1987), 107 , εικ. 12]



6. A6 [C. Caruso (1987), 108 , εικ. 16]



7. A7 [C. Caruso (1987), 107 , εικ. 13]



8. A8 [C. Caruso (1987), 108 , εικ. 15]

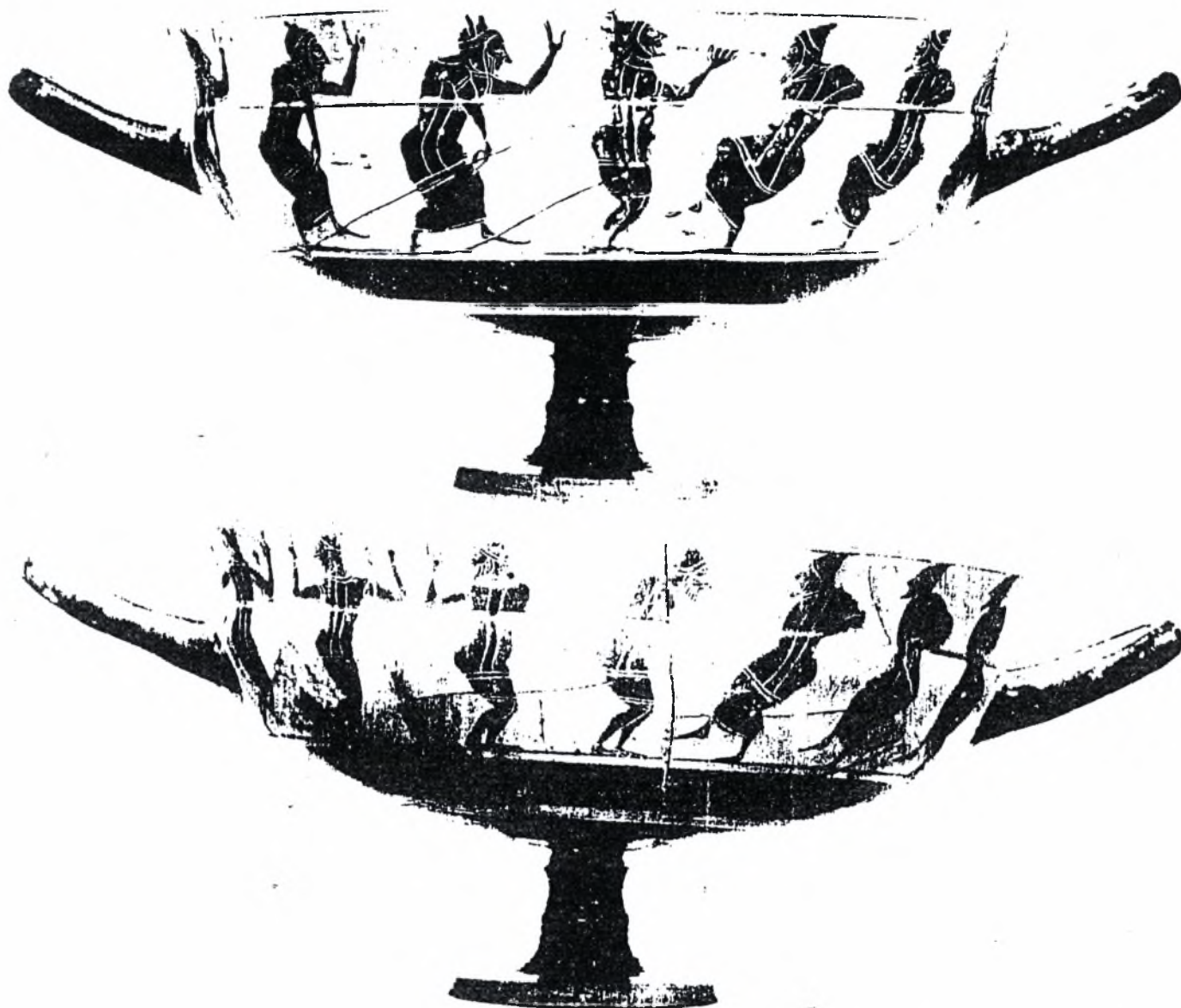


9. A9 [C. Caruso (1987), 109 , εικ. 17]



10. A10 [M.C. Miller (1997), 250 , εικ. 30]





12. B2 [J.R.Green (1986),99, εικ.4 α-β]

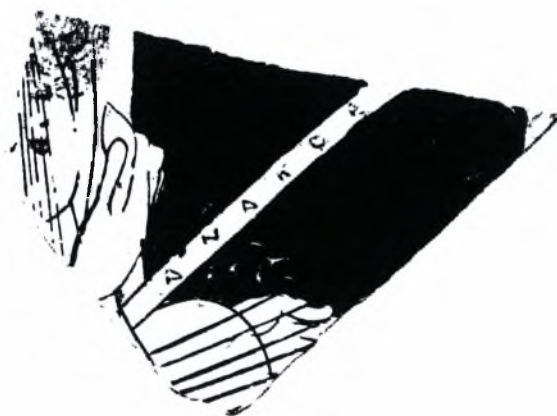


13. B3 [J.R.Green (1986),100, εικ.5]

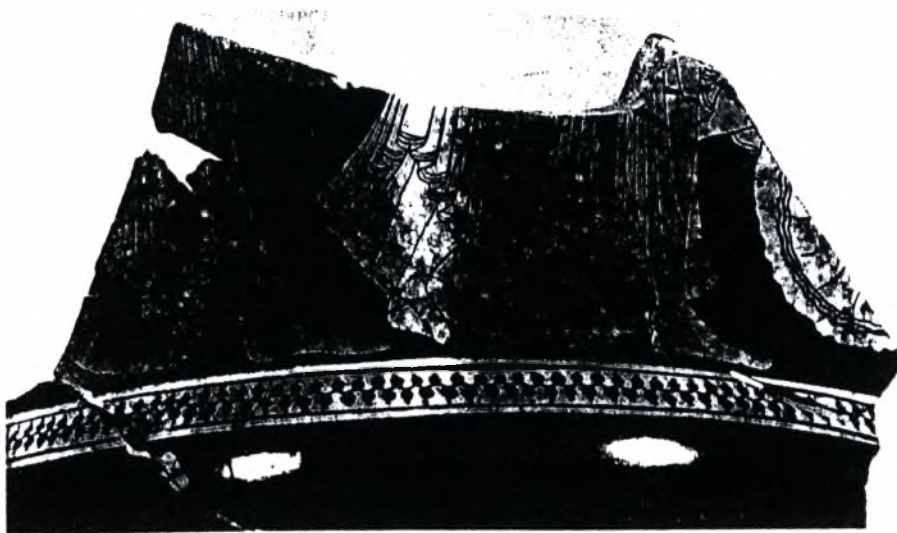
Γ. ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΟΙ ΚΩΜΑΣΤΕΣ



14. Γ1 [Kurtz-Boardman (1986), 45 , εικ.9]



15. Γ2 α-β [Kurtz-Boardman (1986), 52 , εικ.13 α-β]



Γ2 γ [S.D.Price (1990), εκκ.2]



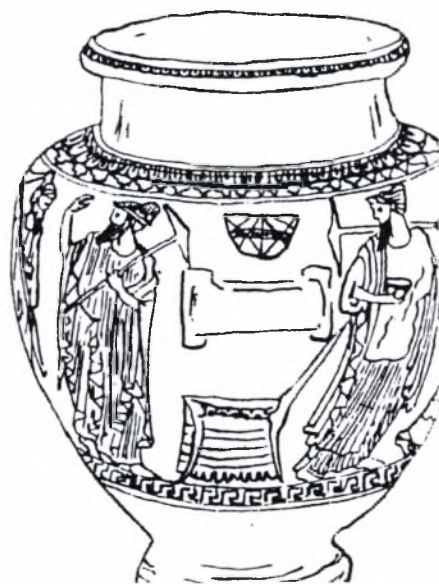
16. Γ3 [Ducroux-Lissarague (1991), 255 , εκκ. 7.37]



17. Γ4 [Kurtz-Boardman (1986), 54 , εκ. 15 α-β]



18. Γ5 [Delavaud-Roux (1996), 231, εκ. 7]



19. Γ6 [Delavaud-Roux (1996), 101 , εικ.50]



20. Γ7 [Ducroux-Lissarague (1991), 250 , εικ. 7.27/7.2



21. Γ8 [Ducroux-Lissarague (1991), 243 , εικ. 7.18/ 7.19]



22. Γ9 [Kurtz-Boardman (1986), 56 , εικ. 17]



23. Γ10 [Kurtz-Boardman (1986), 56 , εικ. 18]



24. Γ11 [Kurtz-Boardman (1986), 57 , εικ. 19]



25. Γ12 [Kurtz-Boardman (1986), 57 , εικ. 20]



26. Γ13 [Delavaud-Roux (1996), 230-231 , εικ.12-13]



27. Γ14 [Delavaux-Roux (1996) , 245 , εικ. 21]



28. Γ15 [Delavaud-Roux (1996), 240, εικ.17]



29. Γ16 [Delavaud-Roux (1996), 243 , εικ. 19]



30. Γ18 [Hermes 102 (1974), 244 , εικ.1]



31. Γ21 [Kurtz-Boardman (1986), 63 , εικ. 26 α-β]



32. Γ22 [Kurtz-Boardman (1986), 62 , εικ. 25]



33. Γ23 [Kurtz-Boardman (1986), 64 , εικ. 27]



34. Γ24 [Delavaud-Roux (1996), 241, εικ.18



35. Γ25 [Kurtz-Boardman (1986), 64 , εικ. 2β]



36. Γ28 [Ducroux-Lissarague (1991), 247, εικ. 7.24]



37. Γ29 [Kurtz-Boardman (1986), 45 , εικ. 10 α-β]



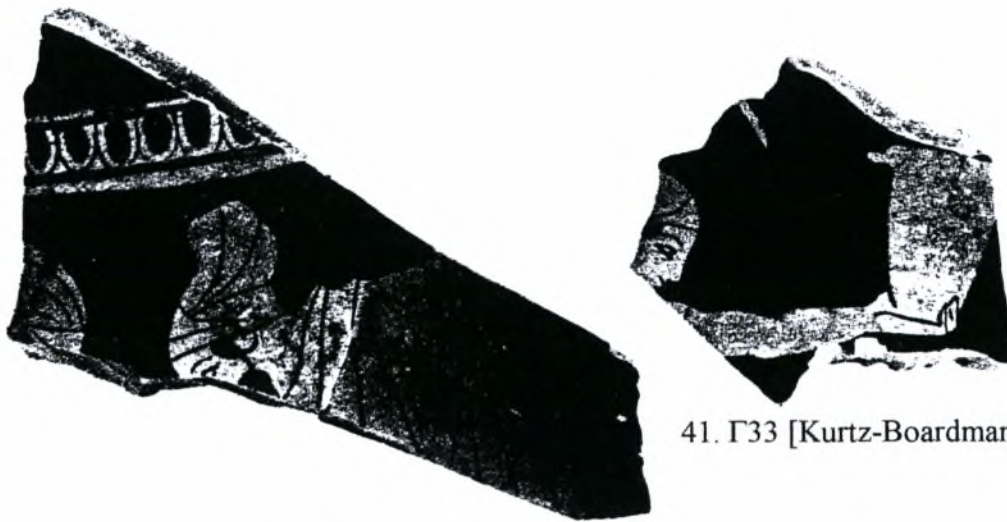
38. Γ30 [Kurtz-Boardman (1986), 45 , εικ. 21 α-β]



39. Γ31 [Kurtz-Boardman (1986), 64 , εικ. 22 α-β]



40. Γ32 [Kurtz-Boardman (1986), 60 , εικ. 23]



41. Γ33 [Kurtz-Boardman (1986), 60 , εικ. 24]



42. Γ34 [Kurtz-Boardman (1986),
εικ. 3



43. Γ35 [M.C. Miller (1997), 232-233 , εκ. 11-12]



44. Γ36 [S.D.Price (1990), 161 , εκ.1]



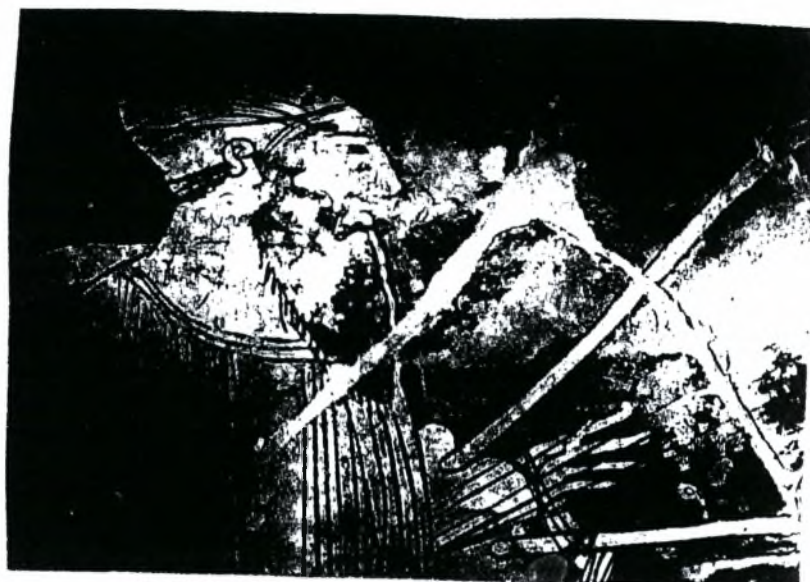
45. Γ37 [S.D.Price (1990), εκ.8 α]



46. Γ38 [S.D.Price (1990), εκ.9 α]



47. Γ39 [S.D.Price (1990), εκ.9 β]



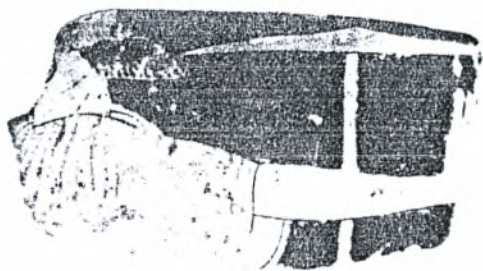
48. Γ40 [S.D.Price (1990), εκ.10 α]



49. Γ41 [Ducroux-Lissarague (1991), 250 , εκ. 7.26]



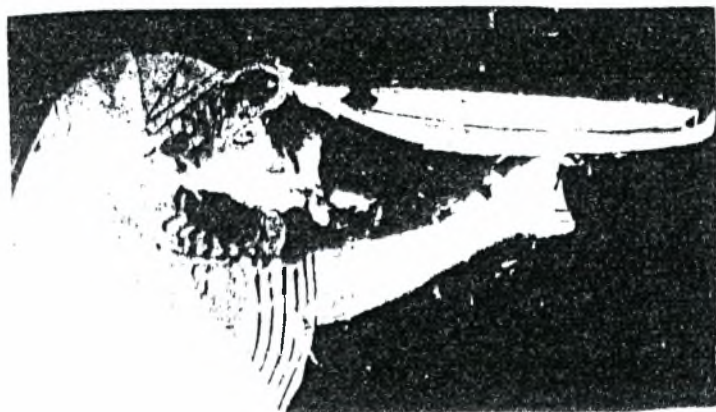
50. Γ42 [Beazley Archive Detailed View]



51. Γ43 [ΑΔ.(1984) Α', πιν.98 γ]



52. Γ44 [Enciclopedia dell' arte (1971-1994) , 834 , εις.964]



53. Γ45 [M.C.Miller (1997) , 226-227 , εικ. 6-7]



54. Γ48 [Kurtz-Boardman (1986), 51 , εικ. 12]



55. Γ49 [Ducroux-Lissarague (1991), 241, εικ. 7.14]



56. Γ50 [Kurtz-Boardman (1986), 53 , εικ. 14]

**Δ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΝΔΥΜΑ ΚΑΙ ΤΑ
«ΑΞΕΣΟΥΑΡ» ΤΩΝ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΙΚΩΝ ΚΩΜΑΣΤΩΝ**



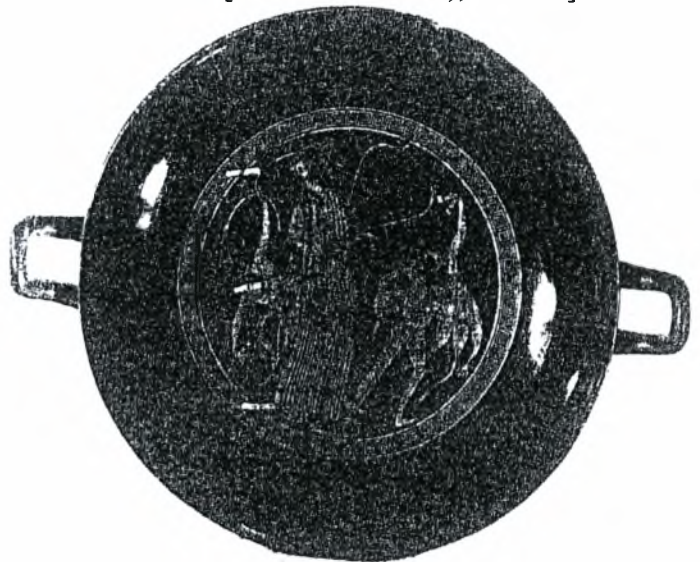
57. Δ10 [M.C.Miller (1992), εκ. V α]



58. Δ11 [S.D.Price (1990), εκ. 7 α]



59. Δ12 [Ducroux-Lissarague (1991), 240, εκ. 7.13]



60. Δ13 [Ducroux-Lissarague (1991), 256, εκ. 7. 38]



61. Δ14 [Ducroux-Lissarague (1991), 241, εκ. 7. 15]



62. Δ15 [Ducroux-Lissarague (1991), 242 εκ. 7. 17]

**Ε. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΑ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ
ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ**



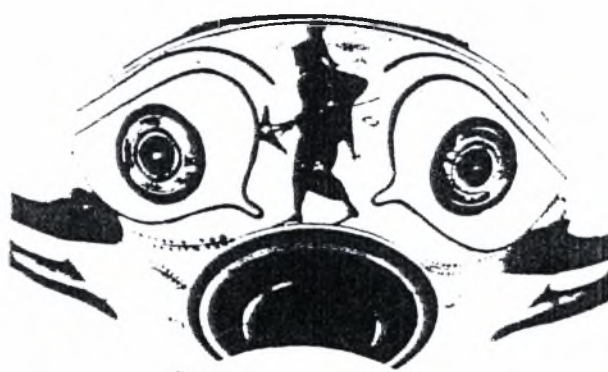
63. E2 [Ducroux-Lissarague (1991), 237, εικ. 7. 6]



64. E3 [Ducroux-Lissarague (1991), 237, εικ. 7.]



65. E4 [Ducroux-Lissarague (1991), 239, εικ. 7. 11]



66. ΣΤ1 [M.C. Miller (1992), 232-233 , pl. I d-e]

