

ΜΙΜΟΣ, ΚΙΝΑΙΔΟΙ ΚΑΙ ΚΙΝΑΙΔΟΛΟΓΟΙ (Ι)



ABSTRACT: This article aims to examine both the mimic specialisation of *kinaidoi* and the correlated literary productions of the *kinaidologoi* and *ionikologoi*. Within this framework relative sub-genres, such as *hilarōdia*, *magōdia*, *simōdia* and *lysiōdia*, some of which date at least back to the 4th century B.C., will be discussed. In the present, first part of the article, an important mould-made relief bowl (a so-called “Megarian bowl”) is examined, which possibly belongs to the 1st century B.C. and is extant in two copies (Nat. Arch. Mus., Athens, 11797, and Louvre, CA 936). The interpretation proposed suggests that the bowl’s relief depicts a man being punished for having committed adultery with the mill owner’s wife; the punishment, assisted by the *kinaidoi*, consists of the rape of the adulterer by a donkey. The relief was probably not directly inspired by a *kinaidoi* performance, but rather by a literary text written by *kinaidologoi*. Should the view claiming that the relief bowl’s theme was linked particularly to Macedonia be correct, then the relationship of certain poets such as Alexander Aitolos and Timon of Phlius with the king Antigonus Gonatas perhaps explains the interest in the *kinaidoi* that we detect in this type of pottery. Whatever the case, the specific bowl provides interesting information about the mimic sub-genre of *kinaidoi*.

Η ΕΥΡΕΙΑ ΔΙΑΔΟΣΗ ΚΑΙ Η ΕΝΤΥΠΩΣΙΑΚΗ ποικιλομορφία του Μίμου στην αρχαιότητα είχαν ως αποτέλεσμα την εξειδίκευση των ηθοποιών και τη δημιουργία υποειδών πριν ακόμη από την ελληνιστική εποχή. Ήδη ο γνωστός θεωρητικός της μουσικής και περιπατητικός φιλόσοφος Αριστοξένος αναφέρει τους *μαγωδούς* και τους *λυσιφιδούς* (απόσπ. 111 Wehrli = III.3.60 Kaiser) αλλά και την *ιλαρωδίαν* και τη *μαγωδίαν* (112 Wehrli = III.3.65 Kaiser). Συνεπώς οι διακρίσεις αυτές υπήρχαν κατά τον 4ο αιώνα π.Χ., γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις αναφορές του Αθήναιου σε άλλες πηγές της ίδιας εποχής.¹ Επίσης, από τη γνωστή περιγρα-

* Ευχαριστώ τον καθηγητή Γρηγόρη Σηφάκη για τις παρατηρήσεις του σε μια πρώιμη μορφή του άρθρου και τους καθηγητές Φάνη Κακριδή, Ιωάννη Κωνσταντάκο, Κώστα Παναγιωτάκη, Θεόδωρο Στεφανόπουλο και Μιχάλη Τιβέριο για τις παρατηρήσεις τους στην τελευταία εκδοχή του. Ευχαριστώ επίσης τους υπεύθυνους του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, που μου έδωσαν τη δυνατότητα να μελετήσω από κοντά τον ανάγλυφο σκύφο.

1. Βλ. Αθήναιος IV 182C: οἶδα δὲ καὶ ἄλλα γένη ἀνδρῶν τραγικῶν τε καὶ λυσιφιδικῶν καὶ κιθαριστηρίων, ὧν μνημονεύουσιν Ἑφορός τ' ἐν τοῖς Ἐδρήμασι (FGrHist 70 F 3) καὶ

φή στο τέλος (IX 2-7) του *Συμποσίου* του Ξενοφώντα μπορεί να συναγάγει κανείς ότι τουλάχιστον στα χρόνια του (αλλά ενδεχομένως και νωρίτερα, την εποχή που διαδραματίζεται το συμπόσιο του Καλλία) υπήρχαν μιμικά θεάματα, στα οποία η μουσική και η όρχηση έπαιζαν σημαντικότερο ρόλο από ό,τι ο λόγος.² Είναι πιθανόν, τέλος, περαιτέρω διακρίσεις αλλά και ο γενικός διαχωρισμός του Μίμου σε πεζό (όπως δηλώνει το δεύτερο συνθετικό μιμικών εξειδικεύσεων σε -λογος, π.χ. *μιμολόγος*, *ἡθολόγος* κ.ά.) και σε λυρικό (με δεύτερο συνθετικό στους όρους που δηλώνουν εξειδίκευση το -ωδός, π.χ. *μαγωδός*, *λυσιωδός* κ.ά.) να ανάγονται επίσης στον 4ο αιώνα.³ Το πρόβλημα είναι ότι για τα υποείδη αυτά πέρα από τα ονόματα γνωρίζουμε πολύ λίγα πράγματα, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να διακρίνουμε με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά τους αλλά και τις διαφορές τους, ώστε να τα κατανοήσουμε επαρκώς.

Σύμφωνα με το ερμηνευτικό σχήμα του Hermann Reich, ο οποίος έχει συμβάλει στη μελέτη του Μίμου όσο κανείς άλλος, ο πεζός Μίμος κατ'εξοχήν από τις δωρικές περιοχές, ενώ η *μιμωδία* από τις ιωνικές περιοχές. Με τις ιωνικές περιοχές συνδέονται, μεταξύ άλλων, η *ιλαρωδία* και η *μαγωδία* (ο Αριστόξενος αντιλαμβάνονταν την πρώτη από τις δύο ως ένα

Εὐφράνωρ ὁ Πυθαγορικὸς ἐν τῷ Περὶ ἀλλῶν, ἔτι δὲ καὶ Ἀλεξίς {δὼν} καὶ αὐτὸς ἐν τῷ Περὶ ἀλλῶν. Πρβ. επίσης τα δύο παραθέματα, από τα έργα *Περὶ μουσικῆς* και *Περὶ χορῶν* αντίστοιχα, του Αριστοκλή (Αθήναιος XIII 620 D, E και 621 B). Ο Αριστοκλής, έζησε αρκετά αργότερα (τελευταίες δεκαετίες του 2ου αι. π.Χ.), αλλά γράφει χρησιμοποιώντας ως πηγή τον Αριστόξενο, βλ. K.A. Bapp, "De fontibus quibus Athenaeus rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit", *Leipziger Studien* 8 (1885) 98-100 και 155. Για την εξειδίκευση στον Μίμο και γενικότερα στο θέατρο (βάσει προσωπογραφικών στοιχείων) βλ. A. Chaniotis, "Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten", *Ktema* 15 (1990) 89-108· επίσης F. Perpillou-Thomas, "Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypt", *ZPE* 108 (1995) 225-51.

2. Ξεν. *Συμπ.* IX 2-7. Η προσπάθεια να διακρίνει κανείς αν εδώ πρόκειται για Μίμο ή για Παντόμιμο είναι αναχρονιστική (ο όρος Παντόμιμος μαρτυρείται έτσι κι αλλιώς για πρώτη φορά μερικούς αιώνες αργότερα). Στη συγκεκριμένη παράσταση είτε πρόκειται για αποκλειστική χρήση της όρχησης είτε δεχτεί κανείς την παράλληλη χρήση λόγου η *μίμησις* είναι αυτή που κυριαρχεί και ως εκ τούτου ο χαρακτηρισμός "Μίμος" είναι —λόγω της ευρύτητας του όρου— πιο σωστός.
3. Ο υποκριτής Νοήμων, τον οποίο αναφέρει ο Αθήναιος I 20A ως *ἡθολόγον*, ανήκει επίσης μάλλον στον 4ο αι. π.Χ. (βλ. I. Στεφανής, *Διονυσιακοὶ τεχνῖται*, Ηράκλειο 1988, αρ. 1888). Υπενθυμίζω ότι στον πήλινο λύχνο με τον μιμικό θίασο που βρέθηκε στη δυτική κλιτύ της Ακρόπολης και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 3ου αι. π.Χ. (δημοσιεύτηκε από τον C. Watzinger, *AM* 26 [1901] 1-8) υπάρχει επιγραφή, στην οποία αναφέρεται ότι πρόκειται για έργο (ὑπόθεσις) με τον τίτλο *Ἐκνρά* και παίχτηκε από *μιμολόγους*.

είδος παρωδίας της τραγωδίας, ενώ τη δεύτερη ως παρωδία της κωμωδίας). Αμφότερες είχαν τραγουδιστικό χαρακτήρα και συνοδεύονταν από μουσικά όργανα, ενώ, επίσης, αμφότερες εξελίχθηκαν σε πιο σύγχρονες και πιο λογοτεχνικές μορφές: η *ίλαρωδία* εξελίχθηκε στη *σιμωδία*, ενώ η *μαγωδία* στη *λυσιωδία*. Στον ιωνικό Μίμο ανήκε επίσης το υποείδος των *κιναιδων* ή *κιναιδολόγων*, το οποίο ωστόσο θα έπρεπε να ενταχθεί μάλλον στη *μιμολογία* παρά στη *μιμωδία*, καθώς σε αυτό μπορεί η όρχηση να έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο, αλλά δεν υπήρχε το μελικό στοιχείο του τραγουδιού.⁴ Σε σχέση με την *κιναιδολογία*, η οποία ενίοτε ταυτίζεται με την *ϊωνικολογία*, μας είναι γνωστά μάλιστα ορισμένα ονόματα ποιητών: Σωτάδης, Αλέξανδρος Αιτωλός, Πύρης, Τιμοχαρίδας, Θεόδωρος, Ξέναρχος.⁵

Αλλά τι γνωρίζουμε στην πραγματικότητα για τα θεάματα αυτά; Πώς διαφοροποιούνταν η θεματική τους, πού παίζονταν και σε ποιους απευθύνονταν; Από πόσους και πώς εκτελούνταν; Πόσο συμμετείχε ο λόγος, πόσο η μουσική και πόσο η όρχηση; Πότε και πού εμφανίστηκαν, αλλά και πώς εξελίχθηκαν μέσα στον χρόνο; Τέλος, είναι άραγε ορθό το εξελικτικό σχήμα του H. Reich και τι καινούριο έχει προστεθεί στις γνώσεις μας έναν και πλέον αιώνα ύστερα από τη δημοσίευση του έργου του; Έχοντας κατά νουν τον προηγούμενο προβληματισμό θα προσπαθήσω στη συνέχεια να διερευνήσω το μιμικό θέατρο που συνδέεται με τους *κιναιδους* και τους *ϊωνικολόγους*. Όπως σοφά είχε επισημάνει ο Wilamowitz με αφορμή ακριβώς σχετικά ζητήματα, κάθε παρόμοια διερεύνηση θα πρέπει απαραίτητως να λαμβάνει υπόψη το εικονογραφικό υλικό.⁶ Στο πρώτο μέρος συνεπώς θα εξετάσω μια αρχαιολογική μαρτυρία που έχει ελάχιστα προσεχθεί και στο δεύτερο μέρος θα συζητήσω τις φιλολογικές μαρτυρίες, προκειμένου από τη συνολική μελέτη των πηγών να εξαχθούν στη συνέχεια ειδικότερα αλλά και γενικότερα συμπεράσματα.

4. Όλοι οι όροι αναφέρονται στο πολύ ενδιαφέρον και εκτενές χωρίο XIV 620 B-D του Αθήναιου. Ο H. Reich, *Der Mimos. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, I 1, Berlin, 1903, 233 κ.ε. (πρβ. 280 κ.ε.) ορθά, κατά τη γνώμη μου, υπέθεσε ότι ολόκληρο το χωρίο έχει αντληθεί από παλαιότερη πηγή (τουλάχιστον του 1ου αι. π.Χ., πιθανώς περιπατητική). Για την ορολογία βλ. επίσης E. Hiller, "Zu Athenaeus", *RhM* 30 (1875) 68-78· E. Wüst, "Mimos", *RE* XV 2 (1932) 1732-33.

5. Για την ταύτιση των δύο υποειδών και για τα ονόματα βλ. Σούδα σ 871.

6. U. v. Wilamowitz-Moellendorf, "Des Mädchens Klage", *Nachr. Ges. Wiss. Göttingen, Phil.-hist. Kl.* 1896, 229 (= *Kl. Schr.* II 117): "Es tut sehr not, daß eine sorgfältige Sammlung aller literarischen und epigraphischen Zeugnisse über Dichtung und Musik der hellenistischen Zeit gemacht, aber auch das bildliche Material herangezogen werde".

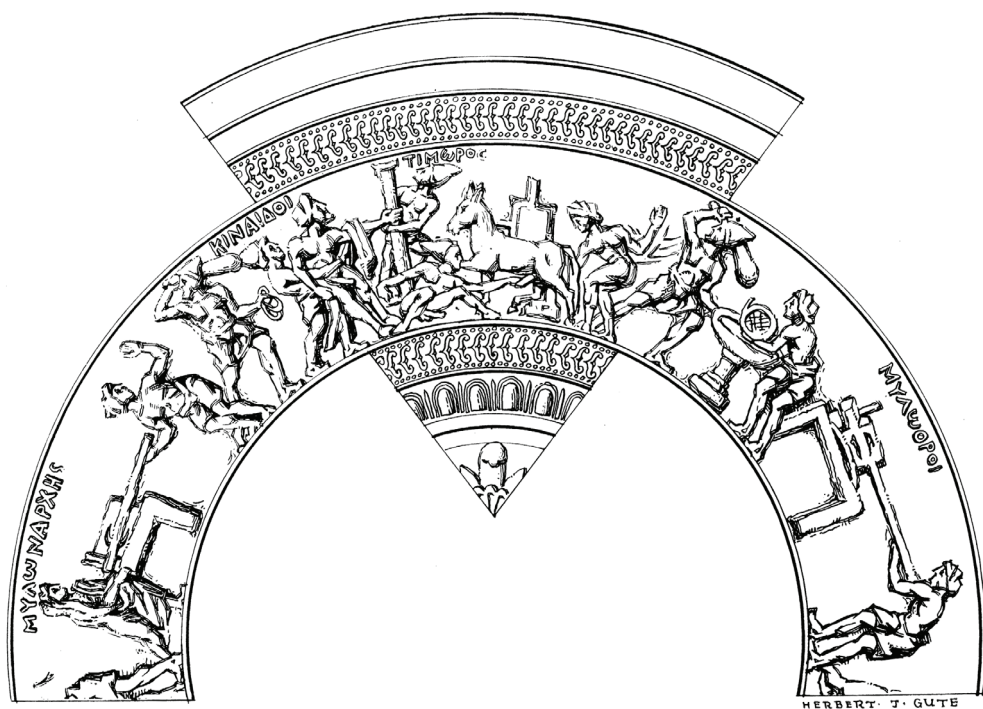
Ο ΑΝΑΓΛΥΦΟΣ ΣΚΥΦΟΣ

Το 1914 ο αρχαιολόγος Φρειδερίκος Βερσάκης δημοσίευσε πλήλινο αγγείο με ανάγλυφη παράσταση που βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αρ. 11797) και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία του Μίμου.⁷ Πρόκειται για έναν σκύφο από τους συχνά χαρακτηριζόμενους ως “ομηρικούς” ή “μεγαρικούς”, δηλαδή τα ημισφαιρικά άωτα αγγεία με έκτυπες διηγηματικές παραστάσεις που κατασκευάζονταν με τη χρήση πήλινων μητρών. Τα αγγεία αυτά άρχισαν να παράγονται στην Αθήνα τις τελευταίες δεκαετίες του 3ου αι. π.Χ., έγιναν ωστόσο ιδιαίτερα δημοφιλή σε ολόκληρη τη Μεσόγειο τον 2ο αι. π.Χ.⁸ Το συγκεκριμένο αγγείο (ΕΙΚΟΝΑ 1) έχει διάμετρο 13,1 εκ. και ύψος 7,5 εκ. Είναι ενεπίγρα-

7. Φ. Βερσάκης, *Άρχ. Έφ.* 1914, 50-57 (με τον Πίν. 1). Πολλά από τα λάθη στην ερμηνεία αλλά και στην περιγραφή του Βερσάκη επεσήμανε ο Κ. Κουρουνιώτης, *Άρχ. Έφ.* 1917, 151-157. Φωτογραφίες του αγγείου δημοσιεύονται επίσης στον Hausmann (βλ. παρακάτω σημ. 8) Tafel 18, 1-2· 19, 1-2· 20, 2, και στο *Corpus Vasorum Antiquorum* (France – Musée du Louvre 15, par M.-O. Jentel), Paris 1968, Pl. 8, 1-6.
8. Για τους λεγόμενους “ομηρικούς σκύφους”, των οποίων βασικό χαρακτηριστικό ήταν ότι αντλούσαν τα θέματά τους από λογοτεχνικές πηγές, βλ. C. Robert, “Homerische Becher”, 50. *Programm zum Winkelmannsfeste*, Berlin 1891, 1-96· F. Courby, *Les vases grecs à reliefs*, Paris 1922, 277 κ.ε.· H.A. Thompson “Two Centuries of Hellenistic Pottery”, *Hesperia* 3 (1934) 311-476 (ειδικά για την Αθήνα)· U. Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böiotischen Werkstätten*, Stuttgart 1959· U. Sinn, *Die homerischen Becher: Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien*, (MDAI, Athenische Abteilung, 7. Beiheft) Berlin 1979· S.I. Rotroff, *Hellenistic Pottery: Athenian and Imported Moldmade Bowls*, (The Athenian Agora: XXII) Princeton 1982, 6-13· I.M. Ακαμάτης, *Πήλινες μήτρες αγγείων από την Πέλλα. Συμβολή στη μελέτη της ελληνιστικής κεραμικής*, Αθήνα 1992· M.K. Nassioulas, “Εκπτωτα εκπώματα. Erotic Grammatica Vases”, στο N. Stambolidis – Y. Tassoulas (επιμ.), *Eros. From Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, Athens 2009, 58-69· M.K. Νασιούλα, *ΠΟΤΗΡΙΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΝ. Ελληνιστικά ανάγλυφα αγγεία με ενεπίγραφες διηγηματικές παραστάσεις*, (ιδ. διατρ.) Θεσσαλονίκη 2013 (ευχαριστώ την κ. Μαρία Νασιούλα που μου επέτρεψε να διαβάσω ορισμένα τμήματα της αδημοσίευτης διατριβής της). Ο όρος “μεγαρικοί σκύφοι” (“megarische Becher”), που υιοθέτησε πρώτος ο O. Benndorf το 1886, είναι ατυχής, γιατί οι σκύφοι αυτοί ούτε προέρχονται μόνον από τα Μέγαρα ούτε αποτελούν ιδιαίτερα αγγεία των Μεγαρέων, όπως νόμιζε. Όταν ο C. Robert χαρακτήριζε τα αγγεία αυτά “homerische Becher”, έλαβε υπόψη του το σχετικό με τον Νέρωνα ανέκδοτο που παραθέτει ο Σουητώνιος (*Nero* 47) και βέβαια γνώριζε ότι η θεματική των αγγείων αυτών δεν ήταν μόνο στενά “ομηρική”. Ο χαρακτηρισμός *ποτήριον γραμματικόν* (Αθην. XI 466E), τον οποίο υιοθετεί η Νασιούλα, περιορίζεται σε ένα χαρακτηριστικό των αγγείων (την ύπαρξη επιγραφής), ενώ ο όρος *ήμίτομος* (Αθην. XI 470 D) είναι επίσης πολύ γενικός. Ο νεότερος όρος “ανάγλυφος σκύφος / ανάγλυφο αγγείο” μου φαίνεται περιγραφικά τουλάχιστον πιο σωστός.



ΕΙΚΟΝΑ 1. Ανάγλυφος σκύφος, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 11797. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, φωτογράφος: Δ. Γιαλούρης. © Hellenic Ministry of Culture, Education and Religious Affairs / Archaeological Receipts Fund.)



ΕΙΚΟΝΑ 2. Σχεδιαστικό ανάπτυσμα του ανάγλυφου σκύφου που βρέθηκε στη Θήβα (τώρα στο Λούβρο: CA 936) από τον H.J. Gute (M. Rostovtzeff, *AJA* 41 [1937] 88 Fig. 1).

φο και χρονολογείται από τον μεν Βερσάκη “εις τους πρώτους χρόνους της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας” (σ. 57), ενώ από τον U. Hausmann γύρω στο 160 π.Χ.⁹ Οι όποιες φθορές που παρουσιάζει το αγγείο του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου δεν δημιουργούν ιδιαίτερο πρόβλημα ως προς την ερμηνεία των λεπτομερειών, γιατί από την ίδια μήτρα σώζεται σε καλύτερη κατάσταση και άλλο αγγείο που βρέθηκε, όπως αναφέρεται, στη “Θήβα”, εκτίθεται στο Μουσείο του Λούβρου (CA 937) και δημοσιεύτηκε το 1937 από τον M. Rostovtzeff. Στο άρθρο του ο Rostovtzeff περιέλαβε το χρησιμότατο (αν και, όπως είναι φυσικό, όχι απολύτως ακριβές) σχεδιαστικό ανάπτυγμα του H.J. Gute (EIKONA 2).¹⁰

Το αγγείο, εκτός από συνήθη διακοσμητικά στοιχεία (ανάγλυφο πλέγμα, σειρά κυματίων, δύο ρόδακες), κοσμείται από ζωφόρο, στην οποία απεικονίζονται συνήθεις εργασίες αλλά και ένα ασυνήθιστο συμβάν σε έναν μύλο. Πρόκειται για σκηνή γεμάτη κίνηση και δραματικότητα στο εσωτερικό (όπως υποδηλώνει ο κίονας) του μύλου. Ακολουθώντας τη σχεδιαστική απεικόνιση του Gute (EIKONA 2), πρώτος από αριστερά εμφανίζεται ο ιδιοκτήτης του μύλου, όπως δηλώνεται άλλωστε με την επιγραφή ΜΥΛΩΝΑΡΧΗΣ.¹¹ Φορά ποδήρη χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει και το κεφάλι. Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο είναι, κατά τη γνώμη μου, το γεγονός ότι δεν είναι ακίνητος (όπως θα ήταν ο απλός επόπτης των εργασιών ενός μύλου), αλλά ότι, όπως υποδηλώνουν τα παράλληλα με το σώμα χέρια, οι λυγισμένοι αγκώνες και τα πόδια σε διασκελισμό, κινείται προς τον κίονα, όπου βρίσκεται το επίκεντρο της δραματικής σκηνής. Στη συνέχεια απεικονίζεται στην αριστερή πλευρά —όπως και στην αντίστοιχη δεξιά πλευρά της όλης παράστασης— επιτραπέζιος χειροκίνητος μύλος (δύο πέτρινες πλάκες που αλέθουν το σιτάρι, καθώς ο μυλωνάς κινεί με τον ξύλινο μοχλό, την κώπην, την πάνω πλάκα οριζοντίως).¹² Ο συγκεκριμένος μυλωνάς, όπως και οι υπόλοιποι εργάτες του μύλου, φορά περιζώμα στη μέση. Δεξιά στον μυλωνά στέκεται μια ανδρική μορφή με

9. Hausmann, ό.π., 58. Χρονολόγηση πάντως στον 1ο αι. π.Χ. υιοθετεί η M.-O. Jentel στο *Corpus Vasorum Antiquorum*, ό.π. (σημ. 7), 9, θεωρώντας ότι ανήκει στην ίδια ομάδα με άλλο αγγείο (Louvre CA 551), που χρονολογείται στον 1ο αι.

10. M. Rostovtzeff, “The Homeric Bowls in the Louvre”, *AJA* 41 (1937) 87-90· πρβ. του ίδιου, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, I, Oxford 1941, 176 plate XXV.

11. Η λέξη είναι εξαιρετικά σπάνια, αφού απαντά μόνο στο Σ Αρ. Ιππ. 253. Για τον ιδιοκτήτη του μύλου χρησιμοποιείται κατά κανόνα ο όρος μυλωθρός, βλ. H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, I, Leipzig/Berlin 1912, 37.

12. Για όλα τα τεχνικά ζητήματα σχετικά με τους μύλους και την άλεση βλ. αναλυτικά Blümner, ό.π., 20-49.

κωνικό πύλο, που φορά επίσης *περίζωμα*, φέρει στο αριστερό χέρι σχοινιά και στο δεξί αντικείμενο που φαίνεται να είναι ρόπαλο. Επειδή όμοια μορφή υπάρχει και στην άλλη πλευρά του αγγείου, ίσως υποδηλώνουν από κοινού την άσκηση βίας αλλά και την πρόθεση ευθύς εξ αρχής να εκτελεστεί η συγκεκριμένη τιμωρία που θα δούμε παρακάτω (σε διαφορετική περίπτωση τα σχοινιά στο χέρι δεν εξηγούνται εύκολα).

Δεξιά προς την προηγούμενη μορφή του ροπαλοφόρου απεικονίζεται σκηνή με έντονη δραματικότητα: Μια ανδρική μορφή με κωνικό πύλο κρατά από τη μέση και μάλλον σπρώχνει έναν ιθυφαλλικό άνδρα. Πάνω από τον άνδρα με τον κωνικό πύλο υπάρχει η επιγραφή *ΚΙΝΑΙΔΟΙ*, η οποία προφανώς προσδιορίζει όλες τις παρόμοιες μορφές με κωνικό πύλο, όπως δείχνει ο πληθυντικός. Ο ιθυφαλλικός άνδρας δεν φορά κωνικό πύλο (άρα μάλλον δεν είναι *κίναιδος*), το ρούχο του κρέμεται από το αριστερό του χέρι και δίνει την εντύπωση

ότι αντιστέκεται μπροστά σε κάτι δυσάρεστο (στην *EIKONA* με τη λεπτομέρεια της σκηνής που παρατίθεται δίπλα φαίνεται πολύ ακριβέστερα από όσο στο σχεδιαστικό ανάπτυγμα ότι τα πόδια του άνδρα σέρνονται στο έδαφος). Η μορφή που βρίσκεται πίσω από τον κίονα ανήκει επίσης στους *κιναιδούς* και επιχειρεί να τραβήξει τον άνδρα, που έχει πιάσει από τον καρπό (κάτι που είναι επίσης ευδιάκριτο στη φωτογραφία), προκειμένου να τον δέσει στον κίονα. Χαρακτηρίζεται ρητά ως *ΤΙΜΩΡΟΣ*, που εδώ μάλλον θα πει ‘εκτελεστής’.¹³ Εικάζω ότι ο καλλιτέχνης του αγγείου προσέθεσε την επιγραφή πάνω από τη συγκεκριμένη μορφή για να δηλώσει αφενός ότι πρόκειται για τιμωρία και για να μην εκληφθεί αφετέρου ο συγκεκριμένος *κίναιδος* ως τιμωρούμενος.



Μπροστά από τη μορφή αυτή βρίσκεται σκυμμένος ένας άλλος, γυμνός και ιθυφαλλικός *κίναιδος*, ο οποίος επιχειρεί να διεγείρει σεξουαλικά τον γάιδαρο που γυρνάει τον μύλο (*mola asinaria*).¹⁴ Δίπλα στα πίσω πό-

13. Για τη συγκεκριμένη σημασία της λ. *τιμωρός* πρβ. Πολύβιος II 58, 8· για τη σημασία αυτή βλ. LSJ s.v. I 2. Ας σημειωθεί ότι η λ. συχνά δηλώνει αυτόν που βοηθεί κάποιον να εκδικηθεί ή να τιμωρήσει (επομένως δεν είναι απαραίτητο να τιμωρεί για προσωπικούς λόγους).

14. Για να κατανοήσει κανείς το είδος του μύλου αρκεί να δει στον Blümner, ό.π., τις εικόνες υπ' αριθμ. 10, 12, 15a, 16, 17a, 18, 20, 21, 22, 23. Βλ. επίσης L.A. Moritz,

δια του γαιδάρου μια άλλη μορφή (χωρίς πύλο, άρα όχι κιναιδου) σκύβει προς τα κάτω. Πρόκειται για έναν άνδρα και μάλιστα δούλο, αν μπορεί να κρίνει κανείς από το στοιχείο της γυμνότητάς του. Κατά τον Κουρουνιώτη σκύβει για να σηκώσει ένα δοχείο.¹⁵ Αλλά η ερμηνεία αυτή, πέρα από το ότι αποδίδει σε μια μορφή πολύ κοντά στο επίκεντρο της δραματικής σκηνής εντελώς διακοσμητικό χαρακτήρα, δεν εξηγεί ικανοποιητικά γιατί το ένα χέρι είναι σηκωμένο προς τα πάνω. Μια άλλη ερμηνεία θα μπορούσε να είναι ότι η μορφή αυτή χτυπάει τα οπίσθια του γαιδάρου, προκειμένου αυτός να κινηθεί. Εάν αυτή η ερμηνεία είναι σωστή, θα πρέπει να εξηγήσει κανείς τι είναι το αντικείμενο που φαίνεται να υπάρχει κάτω από τον γάιδαρο. Πρόκειται για το κάτω μέρος του μηχανισμού του μύλου, το οποίο —για λόγους ευνόητους— σχεδιάστηκε λίγο πιο δεξιά από το πάνω μέρος του, ή πρόκειται για κάτι άλλο;

Δεξιά προς τη μορφή αυτή παριστάνεται άλλος κιναιδος ροπαλοφόρος να κοιτάζει προς τα πίσω, ενώ μπροστά του παριστάνεται κυκλική λεκάνη, πάνω από την οποία ένας άλλος εργάτης του μύλου κρατά κρησάρα. Στη συνέχεια απεικονίζεται άλλος επιτραπέζιος μύλος, τον οποίο χειρίζεται μυλωνάς. Η επιγραφή ΜΥΛΩΘΡΟΙ (εδώ σημαίνει απλώς: ‘μυλωνάδες’), όπως και η αντίστοιχη για τους κιναιδους, αναφέρεται συλλογικά σε όλους τους εργάτες του μύλου.

Όπως παρατηρεί κανείς εύκολα, σε ολόκληρη τη ζωφόρο απεικονίζεται μια ενιαία σκηνή σε έναν μεγάλο μύλο.¹⁶ Είναι ευδιάκριτες δύο ομάδες:

Grain-Mills and Flour in Classical Antiquity, Oxford 1958, 42-52 (χειρόμυλοι) και 62-66 με την εικόνα 4b (mola asinaria).

15. Βλ. Κουρουνιώτης, ό.π. (σημ. 7), 152, ο οποίος υποθέτει ότι το δοχείο αυτό είναι ένας μόδιος ή έκτεϋς, δηλαδή μετρητικό σκεύος. Ο Moritz, ό.π., 16 υποθέτει ότι μπορεί να πρόκειται για κοφίνια (κανθήλια, πρβ. Αρ. Σφ. 170).
16. Ο K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Mass. 1959, 88, θέλοντας να υποστηρίξει ότι όσα παριστάνονται στο αγγείο αποτελούν “derivatives of miniatures” σε χειρόγραφα Μίμων, διακρίνει “five separate actions”. Η ερμηνεία του όμως είναι, κατά τη γνώμη μου, λανθασμένη: Οι δύο χειρόμυλοι με τους αντίστοιχους μυλωνάδες δηλώνουν, όπως και ο μυλωνάς που κοσκινίζει, όχι διαφορετικές “actions”, αλλά αποτελούν στοιχεία του σκηνικού, υποδηλώνοντας συγχρόνως το μέγεθος του μύλου. Κατά παρόμοιο τρόπο οι δύο ροπαλοφόροι ενισχύουν την εντύπωση της ομάδας των κιναιδων. Εξίσου ακατανόητη είναι η περαιτέρω περιγραφή του Weitzmann: “Suddenly the peaceful atmosphere is disturbed by the pederasts, characterized by their high pointed hats, who are doing all kinds of mischief, using clubs as weapons. But in the ensuing brawl, the slaves get the upper hand, bind one of the pederasts to a pole and flog him”. Πρόκειται για πλήρη παρερμηνεία: δεν προκύπτει από πουθενά ότι οι δούλοι παίρνουν το πάνω χέρι ούτε διακρίνεται δεμένος κιναιδος από μαστιγώνεται! Λανθασμένη μου φαίνεται όμως και η ερμηνεία του J. Davidson, *The Greeks and Greek Love*, London 2007, 59, ο οποίος κάνει λόγο για αγ-

οι εργάτες του μύλου και οι κίναιδοι, οι οποίοι έχουν εισέλθει για κάποιον σκοπό. Ο σκοπός δεν είναι άλλος από την τιμωρία του προσώπου που κρατείται μπροστά από τον κίονα, όπως άλλωστε υπονοεί σαφέστατα η επιγραφή *ΤΙΜΩΡΟΣ* πάνω από τον συγκεκριμένο κίναιδον. Τι είναι ο τιμωρούμενος και για ποια πράξη του τιμωρείται, για αυτά μπορεί κανείς μόνο υποθέσεις να διατυπώσει. Πριν προχωρήσουμε όμως σε εικασίες ως προς το σημαντικό αυτό για την ερμηνεία θέμα, θεωρώ απαραίτητη την ανάλυση ορισμένων στοιχείων της παράστασης του αγγείου. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε ορισμένα ζητήματα σχετικά με τη σημασία του μύλου, των κιναιδων και του γαϊδάρου, έχοντας κατά νου ότι οι παραστάσεις στα αρχαία αγγεία δεν ήταν παθητικές απεικονίσεις, αλλά εμπεριείχαν την παρότρυνση προς τον θεατή να τις ερμηνεύσει χρησιμοποιώντας τις γνώσεις που διέθετε.¹⁷

Ο τόπος της τιμωρίας

Όποιος έχει διαβάσει τον πρώτο λόγο του Λυσία θα θυμάται την απειλή του Ευφίλητου προς τη θεράπαινα, ότι, αφού τη μαστιγώσει, θα τη ρίξει στον μύλο (*Υπὲρ τοῦ Ἑρατ. φόνου ἀπολ.* 18: *μαστιγωθείσαν εἰς μύλωνα ἐμπεσεῖν*). Την απειλή την καταλαβαίνουμε και από τα λεγόμενα ενός Χιώτη, που επιθυμεί να σωφρονίσει τον δούλο του, στην *Ποικίλη ἱστορία* του Αιλιανού (XIV 18): “ἐγὼ σε” ἔφη “οὐκ ἐς μύλην ἐμβαλῶ, ἀλλ’ ἐς Ὀλυμπίαν ἄξω” (υπονοεί ότι για τον δούλο θα ήταν —φυσικά καθ’ υπερβολήν— σκληρότερη τιμωρία, ακόμη και σε σύγκριση με το κάτεργο του μύλου, να σταλεί θεατής κάτω από τον καυτό ήλιο στους αγώνες της Ολυμπίας). Υπάρχουν επίσης πολλές άλλες μαρτυρίες που δείχνουν ότι οι μύλοι ήταν τόποι τιμωρίας δούλων, εγκληματιών και φυλακισμένων.¹⁸ Ως τόποι τιμωρίας οι

γείο “which shows a whole group of ‘KINAIDOI’ making a raid on a flour mill, perhaps to rescue one of their number who has been tied to a pillar”. Δεν υπάρχει ένδειξη για την απελευθέρωση δεμένου κιναιδου, αλλά ούτε και για “επιδρομή” μπορεί να μιλήσει κανείς, γιατί βέβαια σ’ αυτή την περίπτωση ο *μυλωνάρχης* δεν θα παρουσιαζόταν σ’ αυτή τη θέση και μ’ αυτόν τον τρόπο. Όπως θα δούμε παρακάτω, τα πράγματα μάλλον έχουν αλλιώς.

17. Βλ. J.R. Green, “Art and Theatre in the Ancient World”, στο M. McDonald – J.M. Walton, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, 165: “the scenes on the vases were not, as it were, passive depictions but ones that acted as a prompt for the viewer that he could explain, recalling the situations created on the vase and the stories that lay behind them”.

18. Βλ., για παράδειγμα, Δημ. 18, 33· Δίων Χρυσ. 15, 19· Λουκιαν. *Τίμων* 23· Πλάτωνος *Asin.* 31· *Most.* 17· *Poen.* 1153· Τερέντ. *Andr.* 199-200. Βλ. επίσης A. Hug, “Μύ-

μύλοι είχαν μάλιστα ιδιαίτερες ονομασίες: *ζητρεῖα* και *ζώντεια*.¹⁹ Ωστόσο στην περίπτωση του αγγείου που μας απασχολεί δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το θέμα της παράστασης του αγγείου αλλά και της λογοτεχνικής πηγής, από την οποία αυτό άντλησε, ήταν η τιμωρία δούλων στον μύλο.²⁰ Και αυτό γιατί υπάρχει μια σοβαρή δυσκολία: Η τιμωρία που αναφέρεται στις παραπάνω πηγές συνίσταται στην εξοντωτική εργασία στον μύλο (μέρα και νύχτα, χωρίς φαγητό κλπ.). Όπως όμως και να ερμηνεύσει κανείς την παράσταση του ανάγλυφου σκύφου, η τιμωρία παρουσιάζεται να εκτελείται από τους *κιναίδους*, να συνδέεται με τον *κίονα* και να έχει σεξουαλικό περιεχόμενο.²¹ Συνεπώς θα πρέπει να εξετάσει κανείς το ενδεχόμενο ο μύλος να μην αναφέρεται ως τόπος συνηθισμένης τιμωρίας, αλλά να συνδέεται με κάτι άλλο — υπονοώ τον ίδιο τον μυλωνάρχη.

Οι *κιναιδοι*

Στο πέμπτο βιβλίο των *Ιστοριών* του ο Πολύβιος, αναφερόμενος στα γεγονότα τα σχετικά με το τέλος του Σπαρτιάτη βασιλιά Κλεομένη Γ' στην Αλεξάνδρεια το 219 π.Χ., παραθέτει μια συζήτησή του Κλεομένη με τον Μεσσήνιο Νικαγόρα. Ο βασιλιάς τον ρωτά για το φορτίο που είχε φέρει με πλοίο και, όταν ο Νικαγόρας του λέει ότι μετέφερε άλογα, ο Κλεομένης απαντά (V 37, 11, πρβ. Πλουτ. *Κλεομ.* 56, 3-4):

“ἐβουλόμην ἄν σε” ἔφη “καὶ λίαν ἀντὶ τῶν ἵππων κιναίδους ἄγειν καὶ σαμβύκας· τούτων γὰρ ὁ νῦν βασιλεὺς κατεπείγεται”.

Η σύνδεση των *κιναίδων* με τις γυναίκες που παίζουν *σαμβύκη* (*σαμβύκας*) δείχνει ότι στο συγκεκριμένο χωρίο δεν πρόκειται για *καταπύγους* (αυτούς δεν θα χρειαζόταν μάλλον να τους μεταφέρει κανείς με πλοίο

λη”, *RE* XVI 1 (1933) 1068· B. Büchschütz, *Besitz und Erwerb im griechischen Alterthume*, Halle 1869, 158-59.

19. Πολυδεύκης III 79: *καὶ ἵνα μὲν κολάζονται οἱ δοῦλοι, μυλώνες καὶ ζητρεῖα καὶ ζώντεια καὶ ἀλφειῖα καὶ χονδροκοπεῖα*. Ησύχ. ζ 240 *‘Ζώντειον’· τὸν μύλωνα, οἷον ζεώντειον, ὅπου τὰς ξειὰς ἔκοπτον· Μέγα Ἑτυμολ.* p. 411, 34: *‘Ζήτρειον’· σημαίνει τὸ τῶν δούλων δεσμοτῆριον, ἡγὼν τὸν μύλωνα, παρὰ Χίοις καὶ Ἀχαιοῖς*.

20. Η ερμηνεία αυτή διατυπώθηκε ήδη από τον Κουρουνιώτη, ό.π. (σημ. 7), 157.

21. Αυτός είναι ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο δεν μπορεί να γίνει δεκτή η ερμηνεία του Courby, ό.π. (σημ. 8), ότι στο αγγείο παριστάνεται “une scène d’atelier” και ότι “ici, nous avons à faire à la caricature ordurière d’un de ces ζητρεῖα, les ergastules grecs, où travaillaient les esclaves punis” (303). Ο μύλος ήταν τόπος τιμωρίας με την έννοια κυρίως της καταναγκαστικής εργασίας, ως ένα είδος κατέργου, και συνεπώς η “caricature”, αν ίσχυε η ερμηνεία του Courby, θα έπρεπε να είναι σχετική.

στην Αλεξάνδρεια), αλλά για κάποιου είδους διασκεδαστές που παρουσιάζουν θεάματα σεξουαλικού χαρακτήρα συνοδευόμενα από μουσική.²² Όμως δεν είναι μόνον ο Πολύβιος που γνωρίζει αυτού του είδους τους κιναιδούς. Παρόμοια σημασία της λέξης προϋποθέτουν ορισμένοι στίχοι του Πλάτου²³, ένας στίχος του σατιρικού ποιητή Λουκίλιου²⁴, ένα απόσπασμα από λόγο του Σκιπίωνα Αιμιλιανού²⁵ — όλα μαρτυρίες του 2ου ή (στην περίπτωση του Πλάτου) και του 3ου αι. π.Χ. Τους κιναιδούς ως διασκεδαστές και χορευτές βρίσκουμε αργότερα σε επιστολή του Πλίνιου προς τον ρητοροδιδάσκαλο Julius Genitor, όπου αναφέρονται σε συμποσικά συμφραζόμενα οι γελωτοποιοί, οι κιναιδοί και οι μωροί.²⁶ Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η περιγραφή της συνάντησης του Άσκυλτου και του Εγκόλπιου με έναν κιναιδο στο σπίτι της ιέρειας του Πριάπου Κουαρτίλ-

22. Για τους κιναιδούς με τη στενότερη σημασία των λάγνων και θηλυπρεπών μιμικών ορχηστών που διασκέδαζαν το κοινό κρατώντας στο χέρι ένα τύμπανο (ή άλλο κρουστό) και κουνώντας τα οπίσθια βλ. J.A. Letronne, "Deux inscriptions grecques de Philes", *Revue de Philologie* 1 (1845) 162 κ.ε. του ίδιου, "Proscynèmes et actes de visite", *Recueil des inscriptions* 2 (1848) 100 κ.ε. O. Jahn, "Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamfili", *Abhandlungen der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Hist. Cl. VIII 2 (1857) 231-284· γενικότερα W. Kroll, "Kinaios", *RE* XI 1 (1921) 459-62· C.A. Williams, *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Oxford/New York 1999, 175-224. Η λέξη κιναιδος δήλωνε βεβαίως εν γένει και τον άνδρα που θεωρούνταν ότι στην κοινωνική του συμπεριφορά παρέκκλινε (από συνήθεια μάλλον παρά εκ φύσεως) από το πρότυπο του ανδρισμού (κάτι που δεν είναι ταυτόσημο με την ομοφυλοφιλία) και βρισκόταν στον αντίποδα της οπλιτικής ανδρείας. Η λέξη με αυτή τη σημασία (ήδη στον Αρχίλοχο απ. 328, 1 West) υπονοεί αξιοκατάκριτη συμπεριφορά ως προς τρία σημεία: σεξουαλική υπερβολή, χρηματική αμοιβή και παθητικό σεξουαλικό ρόλο. Βλ. σχετικά Williams, ό.π., 176-77, ο οποίος παρατηρεί, μεταξύ άλλων, ότι η λέξη δεν έχασε ποτέ απολύτως την πρωταρχική σχέση με την όρχηση· επίσης J. Winkler, "Laying Down the Law: The Oversight of Men's Sexual Behavior in Classical Athens", στο D. Halperin – J. Winkler – F. Zeitlin (επιμ.), *Before Sexuality*, Princeton 1990, 176-86· M.B. Skinner, *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Malden, Mass. 2014, 154 κ.ε.

23. Βλ. κυρίως *Mil.* 668: tum ad saltandum non cinaedus malacus aequae est atque ego.

24. Απόσπ. 32 Marx = 30 Krenkel: stulte saltatum te inter uenisse cinaedos.

25. *Oratio contra legem iudiciariam* (Malcovati, *Oratorum Romanorum Fragmenta*⁴ 21, 30 = Macrobian. *Saturn.* III 14, 6-7): Docentur praestigias inhonestas: cum cinaedulis et sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier voluerunt: eunt, inquam, in ludum saltatorium inter cinaedos virgines puerique ingenui. Για τον λόγο του Σκιπίωνα (πέθανε το 129 π.Χ.) βλ. M. Schanz – C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, I⁴, München 1927, 214.

26. *Epist.* IX 17: ... quereris taedio tibi fuisse quamuis lautissimam cenam, quia scurrae, cinaedi, moriones mensis inerrabant. ... nequaquam me ... delectat, si quid molle a cinaedo, petulans a scurra, stultum a morione profertur.

λας στα *Σατυρικά* του Πετρωνίου (21, 2 και 23, 4 – 24, 4).²⁷ Είναι αξιοσημείωτο ότι στον Πετρώνιο ο *κίναιδος*, που φορά μιαν “ανασηκωμένη μέχρι πάνω” *gausapa* (δηλαδή ένα μπουρνούζι)²⁸ αλλά όχι κωνικό πύλο, επιχειρεί να ερεθίσει σεξουαλικά τον Εγκόλπιο, όπως κάνει και ο *κίναιδος* με τον γαίδαρο στην παράσταση του ανάγλυφου σκύφου. Τέλος, ο γραμματικός Nonius Marcellus (4ος αι. μ.Χ.), ο οποίος έχει υπόψη του ορισμένες από τις παραπάνω μαρτυρίες, αναφέρει ότι οι παλαιότεροι με τον όρο *κίναιδος* εννοούσαν χορευτές και παντόμιμους.²⁹

Οι *κίναιδος* ως διασκεδαστές αναφέρονται όμως και σε αρκετά (τουλάχιστον επτά) παπυρικά κείμενα και όστρακα, ήδη από τον 3ο αιώνα π.Χ. αλλά και στους επόμενους αιώνες. Τα αναφέρω χρονολογικά:³⁰

- (1) *O. Tait Cambridge* I 4-5 = *Pros. Ptol.* VI 17052 (Θήβες 251 π.Χ.)
- (2) *P. Col. Zen.* 94 I 2 (3ος αι. π.Χ.: *κιναιδῶ ἰλ[αρχῶ?]*)
- (3) *PSI V*, 483.1 (3ος αι. π.Χ.)
- (4) *P. Enteux.* 26.9 (3ος αι. π.Χ.)
- (5) *SB III*, 7182.96 (όψιμη πτολεμαϊκή εποχή)
- (6) *P. Tebt.* I 208 (95 ή 62 π.Χ.)
- (7) *P. Fouad I*, 68.23 (1ος αι. π.Χ.)

Επειδή ως συνώνυμο της λέξης *κίναιδος* χρησιμοποιείται η λέξη *μαλακός*, θα πρέπει στις προηγούμενες μαρτυρίες να προσθέσουμε την παπυρική επιστολή από το Hibeh του έτους περ. 245 π.Χ., με την οποία κάποιος Δημοφών ζητεί από τον παραλήπτη να του στείλει, μεταξύ άλλων, έναν *μαλακόν* (προφανώς άλλη ονομασία για τον όρο *κίναιδος*) με τύμπανο, κρόταλα και κύμβαλα, ο οποίος θα πρέπει να έχει “όσο το δυνατόν πιο ωραία ρούχα”.³¹ Εξίσου ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι στον P. Berol. 13927

27. Για τον μιμικό χαρακτήρα του επεισοδίου και τη σχέση με τους *κιναιδούς* βλ. G.N. Sandy, “Scaenica Petroniana”, *TAPhA* 104 (1974) 339-40· C. Panayotakis, *Theatrum arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, (Mnemosyne Suppl. 146) Leiden 1995, 31 κ.ε.

28. Βλ. σχετικά D. Gagliardi, *Il comico in Petronio*, Palermo 1980, 56-57.

29. *Compendiosa doctrina* 5 Mercier = p. 9 Lindsay: *cinaedi dicti sunt apud veteres saltatores uel pantomimi* από τοῦ *κινεῖν τὰ αἰδοῖα*. Η ετυμολογία μπορεί να μην ευσταθεί, αλλά η σημασιολογική αφετηρία της λέξης φαίνεται να συνδέεται όντως με την όρχηση, βλ. Kroll, ό.π., 459-60.

30. Βλ. επίσης Perpillou-Thomas, ό.π. (σημ. 1), 228-29. O B.C. McGing, “A Papyrus Listing Stolen (?) Objects, in the Library of Trinity College Dublin”, *Hermathena* 143 (1987) 73-81, δημοσιεύει πάπυρο του 2ου αι. μ.Χ., στον οποίο, μεταξύ άλλων, αναφέρεται το *κιναιδάριον*, “an instrument, or implement of some sort, used by the *κίναιδος* in his particular type of dance” (78).

31. P. Hibeh I 54: ... ἀπόστειλον δὲ ἡμῖν καὶ Ζηρόβιον τὸν μαλακὸν ἔχοντα τύμπανον καὶ κόμβαλα καὶ κρόταλα, χρεῖα γάρ ἐστι ταῖς γυναιξὶν πρὸς τὴν θυσίαν· ἐχέτω δὲ καὶ ἱματισμὸν

(5ος/6ος αι. μ.Χ.), στον οποίο περιλαμβάνεται κατάλογος έργων και σκηνικών αντικειμένων για παράσταση Μίμου, αναφέρονται (στ. 38-39) τα εξής για το τέταρτο έργο (το οποίο, ας σημειωθεί, αναφέρεται όχι βάσει του τίτλου αλλά βάσει του προσώπου που εμφανίζεται): <ε>ἰς τὸ τῶν μαλακῶν· περιζώματα· φασκίας. Τέλος, είναι σημαντικές οι δύο επιγραφές από τον ναό της Ίσιδας στο νησάκι Φίλες της Αιγύπτου που δημοσίευσε ο Lettrone στα μέσα του 19ου αιώνα.³² Στην πρώτη (*Inscr. Philae* 154) κάποιος Τρύφων (η σύνδεση με την τρυφήν είναι πρόδηλη) αυτοχαρακτηρίζεται [θ]εοῦ κίναϊδος. Στη δεύτερη (*Inscr. Philae* 155) ο κίναϊδος φέρει το εξίσου ενδιαφέρον όνομα Στρούθειν (= Στρουθίων).³³

Τέλος, για τους κιναίδους ως μίμους-διασκεδαστές υπάρχουν πολλές αρχαιολογικές μαρτυρίες. Σε μια σειρά παραστάσεων σε ανάγλυφα πήλινα και χάλκινα αγγεία, πήλινα και χάλκινα ειδώλια, λύχνους, τοιχογραφίες, ψηφιδωτά και σφραγιδόλιθους απεικονίζονται μορφές με κωνικό πίο και κρόταλα (όχι πάντα και με τα δύο), ημίγυμνες και συχνά με εκφραστικές κινήσεις των ποδιών (βλ., για παράδειγμα, EIKONEΣ 3-5).³⁴ Υπάρχουν πάνω από πενήντα παρόμοιες παραστάσεις, οι οποίες, όπως έδειξε ο Wolfgang Binsfeld στη διατριβή του για τους γρούλλους, αποτελούν “eine geschlossene Gruppe” και απεικονίζουν κιναίδους.³⁵ Σε

ὡς ἀστειότατον. Ας σημειωθεί επί τη ευκαιρία ότι Μαλακός είναι ένα από τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο Μίμο της Οξυρύγχου (P.Oxy. 413^v), ο οποίος τιτλοφορείται συνήθως *Μοιχεύτρια*.

32. Βλ. παραπάνω σημ. 17. Νεότερη έκδοση: E. Bernard, *Les inscriptions grecques de Philae*, II, Paris 1969, 117 κ.ε., υπ' αριθμ. 154 και 155.
33. Στρουθίας ήταν όνομα που υποδήλωνε λάγνους ανθρώπους. Απαντά στον Κόλακα του Μενάνδρου, βλ. την έκδοση του M.J. Pernerstorfer, *Menanders Kolax: Ein Beitrag zu Rekonstruktion und Interpretation der Komödie*, (UaLG 99) Berlin 2009, ο οποίος επισημαίνει (σ. 31) την ιδιότητα της λαγνείας που αποδιδόταν στο συγκεκριμένο πτηνό. Πρβ. επίσης το κωμικό αδέσποτο απόσπ. 416 K.-A.· Αλκίφρων *Επιστ.* 3, 7· Λουκιαν. *Δραπέται* 19.
34. Για τον κωνικό πίο βλ. αναλυτικά A. Dieterich, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897, 152 κ.ε. Σε πολλές αρχαιολογικές δημοσιεύσεις διακρίνει κανείς αοριστία και αμηχανία για τα ζευγαρωτά ραβδάκια που κρατούν οι μορφές με κωνικό πίο. Θα πρέπει να θεωρείται ωστόσο σχεδόν βέβαιο ότι πρόκειται για είδος κροτάλων, τα οποία έδιναν τον ρυθμό και συγχρόνως τόνιζαν τα ορχηστικά σχήματα. Βλ. Jahn, ό.π. (σημ. 22), 266· P. Perdrizet, *Bronzes grecs d'Egypte de la collection Fouquet*, Paris 1911, 67· H. Goldman, “Two Terracotta Figurines from Tarsus”, *AJA* 47 (1943) 28-29.
35. W. Binsfeld, *Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur*, Diss. Köln 1956, 45 κ.ε.· ο Jahn, ό.π. (σημ. 22), 26 κ.ε., είχε πρώτος επισημαίνει ότι στις παραστάσεις της Villa Pamphili πρόκειται για κιναίδους· βλ. επίσης G. Richter, “Grotesques and the Mime”, *AJA* 17 (1913) 151 κ.ε. Ευρύτερα εξέτασε παρόμοιες παραστάσεις η Hetty Goldman, ό.π. (σημ. 34), 24 κ.ε. Το θέμα πραγματεύτηκε πιο

πολλές από αυτές τις παραστάσεις οι μορφές παρουσιάζονται με φαλλό (βλ., για παράδειγμα, EIKONEΣ 4-5).³⁶ Από τις παραστάσεις αυτές ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες, οι οποίες απεικονίζουν όχι απλώς μορφές αλλά στιγμές από τα ίδια τα θέαματα. Η πρώτη είναι ένα ανάγλυφο φάτνωμα από κονίαμα, που χρονολογείται μάλλον στους αυτοκρατορικούς χρόνους και απεικονίζει κιναιδούς να παριστάνουν μάλλον μια σκηνή μαγείας, ενός θέματος δηλαδή που ήταν από πολύ παλιά αγαπητό στον Μίμο (EIKONA 6).³⁷ Εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες στο κολουμβάριο της Villa Doria Pamphili στη Ρώμη, οι οποίες χρονολογούνται μεταξύ των ετών 30-20 π.Χ. και αναπαριστούν όχι μόνο το θέαμα αλλά και το κοινό που παρακολουθεί και στοιχεία από τον τόπο που λαμβάνει χώρα το θέαμα (EIKONEΣ 8-10).³⁸ Στα κιναιδικά θέαματα των τοιχογραφιών της Villa Pamphili επιπλέον ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα συμποτικά, όπως φαίνεται, συμφραζόμενα και το σεξουαλικό περιεχόμενο.³⁹ Οι αρχαιολογικές αυτές μαρτυρίες προέρχονται από πολύ διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές και εκτείνονται χρονικά σε εν μέρει διαφορετικές εποχές. Δεν αποκλείεται συνεπώς επιφανειακές ομοιότητες ως προς την εμφάνιση να συγκαλύπτουν ενδεχομένως αρκετά διαφορετικές μορφές θεαμάτων, στα οποία κατά περίπτωση το στοιχείο της μίμησης, από τη μια, και το στοιχείο της όρχησης, από την άλλη, θα είχαν διαφορετικό ρόλο και διαφορετική βαρύτητα. Δεν θα πρέπει, τέλος, να θεωρείται πάντοτε αυτονόητο ότι οι αρχαιολογικές παραστάσεις,

πρόσφατα η Κ. Dunbabin, "Problems in the Iconography of Roman Mime", στο C. Hugoniot – F. Hurlet – S. Milanezi (επιμ.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris 2004, 161-81.

36. Βλ. σχετικό κατάλογο στον H. Herter, "Phallos", *RE* XIX 2 (1938) 1745-46.
37. Βλ. E.L. Wadsworth, "Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome", *Memoirs of the American Academy in Rome* 4 (1924) 84-85· Dunbabin, ό.π. (σημ. 35), 168-69. Σε ό,τι αφορά τη μιμική εκμετάλλευση του θέματος της μαγείας θυμίζω τον Μίμο του Σώφρονα με τον τίτλο *Ταὶ γυναικες αἱ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξεῶν* (PCG I 193-99) και το δεύτερο Ειδύλλιο (*Φαρμακείτρια*) του Θεοκρίτου.
38. Βλ. σχετικά Jahn, ό.π. (σημ. 22), 231-84· G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, (Monumenti della pittura antica Scoperti in Italia, Sez. 3, La Pittura ellenistico-romana) Roma 1941· R. Ling, "The Paintings of the Columbarium of Villa Doria Pamphili in Rome", στο E. Moormann (επιμ.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 September 1992)*, Leiden 1993, 127-35· R. King, "Dancers in the Columbarium of Villa Doria Pamphili", στο D. Scagliarini Corlaita (επιμ.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica: IV sec. a.C.-IV sec. d.C.*, *Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica*, Bologna 1997, 77-80· Dunbabin, ό.π. (σημ. 35), 166-68.
39. Βλ. Dunbabin, ό.π. (σημ. 35), 168, η οποία κάνει λόγο επίσης για "sexual acrobatics".



ΕΙΚΟΝΑ 3. Παράσταση χορευτή σε λύχνο στη Villa Corsina στο San Pancratio (P.S. Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate*, Roma 1691, 34).



ΕΙΚΟΝΑ 4. Χάλκινο αγγαματίδιο πριαπικής μορφής του τύπου του pulcinella. Φλωρεντία, Αρχαιολογικό Μουσείο. (L. A. Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, II, Firenze 1912, Fig. CXL 3).



ΕΙΚΟΝΑ 5. Ανάγλυφη παράσταση από τη Νότια Ρωσία (M. Rostovtzeff, *La peinture décorative antique en Russie méridionale: Saint-Petersbourg 1913-1914*, Paris 2003-2004, 489 Fig. 69).



ΕΙΚΟΝΑ 6. Ανάγλυφο φάντωμα από την υπόγειο Βασιλική κοντά στην Porta Maggiore. Ρώμη. (E.L. Wadsworth, *Memoirs of the American Academy in Rome* 4 [1924] pl. XLIII).



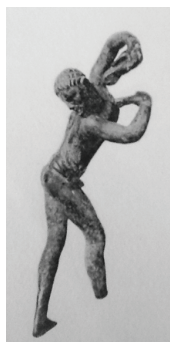
ΕΙΚΟΝΑ 8. Χορευτές και σεξουαλική πράξη (ίσως οργιαστική τελετή). Ρώμη, κολουμβάριο της Villa Doria Pamphili. (G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, [MPAI III, fasc. V] Roma 1941, tav. agg. 5d).



ΕΙΚΟΝΑ 9. Υπαίθριος τελετουργικός χορός. Ρώμη, κολουμβάριο της Villa Doria Pamphili. (G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, [MPAI III, fasc. V] Roma 1941, tav. agg. 3b').



ΕΙΚΟΝΑ 10. Πλανόδιοι χορευτές με σκύλο. Ρώμη, κολουμβάριο της Villa Doria Pamphili. (G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, [MPAI III, fasc. V] Roma 1941, tav. agg. 4a').



ΕΙΚΟΝΕΣ 11-12. Χάλκινα αγαλματίδια που παριστάνουν κιναίδους που χορεύουν. Κάιρο, Collection Fouquet (P. Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, Paris 1911, pl. XXXI).

ιδιαίτερα όταν απεικονίζουν μεμονωμένες μορφές *κιναίδων*, αντανακλούν πιστά την πραγματικότητα, και είναι απαραίτητο σε κάθε περίπτωση να εξετάζει κανείς το ενδεχόμενο οι απεικονίσεις *κιναίδων* να υπακούουν σε εικονογραφικές συμβάσεις.⁴⁰

Από τη σύγκριση της παράστασης του ανάγλυφου σκύφου ιδιαίτερα με άλλες αρχαιολογικές μαρτυρίες προκύπτουν ενδιαφέροντα στοιχεία. Στον συγκεκριμένο σκύφο ακολουθείται η τυπολογία της απεικόνισης *κιναίδων*. Αλλά η σκηνή δεν εντάσσεται σε κάποιο συμπόσιο ούτε είναι εύκολο να φανταστεί κανείς παρόμοιο τόπο ή σκηνικό θεάματος. Πέρα από αυτό ας προσεχτεί και το εξής: Η απεικόνιση των *κιναίδων* ακολουθεί, όπως παρατηρήσαμε, τη γενική τυπολογία ως προς την ένδυση. Ενώ ωστόσο ο κωνικός πίλος δεν είναι απαραίτητος (σε άλλες απεικονίσεις δεν υπάρχει καθόλου, βλ. τις EIKONEΣ 8 [μορφή με κρόταλα δεξιά] και 9 από την τοιχογραφία της Villa Pamphili αλλά και τις EIKONEΣ 11-12, που θεωρείται ότι απεικονίζουν *κιναίδους*), εδώ φορούν τους συγκεκριμένους πίλους όλοι ανεξαιρέτως οι *κίναιδοι*. Η πιο πιθανή εξήγηση είναι ότι ο καλλιτέχνης του αγγείου τους περιλαμβάνει στην εικονογράφηση σκοπίμως, προκειμένου να διακρίνονται οι *κίναιδοι* από τους μυλωνάδες. Τέλος, δεν διακρίνει κανείς πουθενά στην παράσταση του σκύφου μουσικά όργανα αλλά ούτε και ιδιαίτερο τρόπο στην κίνηση των *κιναίδων*. Όλα αυτά τα στοιχεία σε συνδυασμό με τον τόπο όπου εκτυλίσσεται η δράση αλλά και το θέμα (στο οποίο θα επανέλθουμε παρακάτω) δείχνουν, νομίζω, ότι η παρουσιαζόμενη στο αγγείο σκηνή σχετίζεται με πρόσωπα και σκηνές μιμικού θεάματος, αλλά δεν απεικονίζει καθόλου πιστά κάποιο μιμικό θέαμα.

Ο γαΐδαρος

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς εύκολα από σωζόμενες απεικονίσεις μύλων και, κυρίως, από το πολύ γνωστό επιτύμβιο μνημείο του Eurysaces στη Ρώμη (1ος αι. π.Χ.), η συμμετοχή ζώων (γαΐδαρου, μουλαριού ή αλό-

40. Στην περίπτωση του αγγείου που εξετάζουμε οι εικονογραφικές συμβάσεις θα μπορούσαν να αφορούν μόνον την αμφίεση. Το θέμα της αμφίεσης των *κιναίδων* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί θυμίζει αφενός ορισμένες μορφές με κωνικούς πίλους που συναντά κανείς σε φλυακικά αγγεία, ενώ αφετέρου είναι προφανές ότι βασικά τυπικά στοιχεία επανέρχονται στον τύπο του *μωροῦ/stupidus*, όπως τουλάχιστον είναι γνωστός από τη ρωμαϊκή εποχή και, στη συνέχεια, σε απεικονίσεις των μεσαιωνικών *ioculatores* και των “τρελών” (fools), καθώς και του *pulcinella* της *Commedia dell'arte*. Πρβ. την EIKONA 3 και βλ. περαιτέρω A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, Λονδίνο/Βομβάη/Σύδνεϋ 1931, 160 κ.ε., επίσης 54, 57, 60, 88 Fig. 42, 47, 50.

γου) ήταν συνυφασμένη με τη λειτουργία του μύλου.⁴¹ Στην παράσταση ωστόσο του ανάγλυφου σκύφου η παρουσία του γαϊδάρου δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, τυπική ή τετριμμένη. Τρία στοιχεία αξίζουν ιδιαίτερα την προσοχή μας: πρώτον, ο γαϊδαρος παρουσιάζεται να κυριαρχεί μπροστά από τον περιστρεφόμενο μύλο έτσι που σχεδόν τον κρύβει (κατά κανόνα δεν συμβαίνει αυτό σε παρόμοιες απεικονίσεις)· δεύτερον, ο γαϊδαρος παρουσιάζεται ιθυφαλλικός· τρίτον και ίσως πιο αξιοπρόσεκτο, ο γαϊδαρος δεν είναι ζεμένος στον περιστρεφόμενο μηχανισμό του μύλου⁴². Επειδή ο γαϊδαρος αποτελεί, νομίζω, το κλειδί για την ερμηνεία της όλης σκηνής, θα πρέπει να κάνουμε μια μικρή παρέκβαση για ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά του που τον συνδέουν με τους κιναιδούς και θα βοηθήσουν να κατανοήσουμε τον ρόλο του και κατά συνέπεια το νόημα των διαδραματιζομένων.

Στις στερεότυπες αντιλήψεις για τον γαϊδαρο στην αρχαιότητα έπαιζαν ιδιαίτερο ρόλο οι σεξουαλικές ιδιότητες που του αποδιδόταν: η λαγνεία και ο πριαπικός του χαρακτήρας.⁴³ Θυμίζω τις αναφορές λυρικών ποιητών στο γεννητικό όργανο του γαϊδάρου: ο Αρχίλοχος μιλά σε ένα σωζόμενο απόσπασμα (43 West) για σάθη ὥστ' ὄνου Πριηνέως κήλωνος | ... ὀτρυνγφάγου, ενώ ο Πίνδαρος στον 10ο Πυθιονικό αναφέρεται στην ὀρθίαν ὕβριν των γαϊδάρων (στ. 36), τους οποίους θυσιάζουν οι Ὑπερβόρειοι στον Απόλλωνα. Η αντίληψη αυτή προφανώς διατηρείται σε όλη την αρχαιότητα, έτσι που πολύ αργότερα ο Ὑγίνος αναφέρει μυθικό αγώνα του γαϊδάρου με τον Πρίαπο για τα “φυσικά τους προσόντα” (*De astron.* II 23: eum postea cum Priapo contendisse de natura et victum ab eo interfectum). Λόγω των χαρακτηριστικών του αυτών ο γαϊδαρος συνδέθηκε με τους σατύρους και γενικότερα με τη λατρεία του Διονύσου.⁴⁴ Ακόμη εμφανέστερη γίνεται η στερεότυπη αυτή αντίληψη για τον γαϊδαρο από τις αγγειογραφικές μαρτυρίες: ο γαϊδαρος συχνά παρουσιάζεται στα αγγεία ιθυφαλλικός.⁴⁵ παρουσιάζεται επίσης σε διονυσιακά συμφραζόμενα με τον Διόνυσο ή τους σατύρους (χαρακτηριστική είναι η σκηνή στο αγγείο

41. Για τους γαϊδάρους στους μύλους βλ. επίσης J.M.C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London, 195-96.

42. Σε παρόμοιες σκηνές οι ιμάντες απεικονίζονται πάντα, βλ. Moritz, ό.π. (σημ. 14), 15.

43. Βλ. V. Hehn, *Kulturpflanzen und Haustiere*, Berlin ⁸1911, 137· F. Olck, “Esel”, *RE* VI 1 (1907) 634-35.

44. Βλ. Hehn, ό.π.· Olck, ό.π., 652.

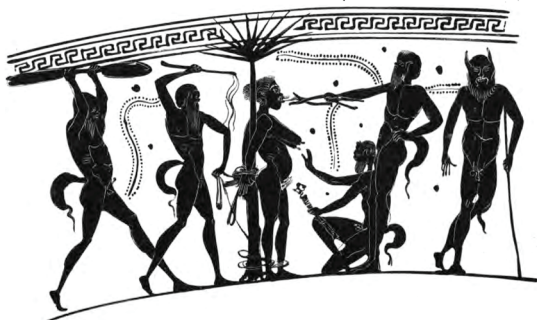
45. Συγκεντρωμένο εικονογραφικό υλικό υπάρχει στον H. Hoffmann, “ΥΒΡΙΝ ΟΡΘΙΑΝ ΚΝΩΔΑΛΩΝ”, στο D. Metzler, κ.ά. (επιμ.), *Antidoron. Festschrift für Jürgen Thimme zum 65. Geburtstag am 26. September 1982*, Karlsruhe 1983, 61-73· βλ. επίσης L. Calder, *Cruelty and Sentimentality: Greek Attitudes to Animals, 600-300 BC*, Oxford 2011, 48 και 176-77.

François με τον ιθυφαλλικό Σιληνό πίσω από τον ιθυφαλλικό γαϊδάρο) και σε αυτές τις περιπτώσεις απεικονίζεται κατά κανόνα ιθυφαλλικός ή να συνουσιάζεται με σατύρους.⁴⁶ σε τέσσερα ρυτά του 5ου αι. απεικονίζεται εξ ημισείας με έναν τράγο.⁴⁷ Αν στα προηγούμενα προσθέσει κανείς τη μυθολογική σύνδεση του γαϊδάρου με τη γέννηση του Πριάπου αλλά και τις αναφορές για λατρευτική θυσία του γαϊδάρου στον ίδιο θεό σε ορισμένες περιοχές (ιδίως στον Ελλήσποντο),⁴⁸ καταλαβαίνει κανείς τη σημασία που αποδιδόταν στα σεξουαλικά χαρακτηριστικά του γαϊδάρου. Ύστερα από τις προηγούμενες διευκρινίσεις μπορούμε να επανέλθουμε στη συνολική θεώρηση και ερμηνεία της παράστασης του ανάγλυφου σκύφου.

Τι είδους τιμωρία και για ποιον λόγο;

Η σκηνή της τιμωρίας στον ανάγλυφο σκύφο θυμίζει από ορισμένες απόψεις τον γνωστό (και σημαντικό ως μαρτυρία για την ιστορία της κωμωδίας) ‘κρατήρα του Dümmler’ (Louvre E 632), στον οποίο παριστάνεται, υπό την επίδραση πιθανώς πρώιμης φάρσας, κλοπή (στη μία εικόνα) και τιμωρία (στην άλλη),⁴⁹

ωστόσο πολύ περισσότερο νομίζω ότι θυμίζει τη λήκυθο στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (μέσα του 5ου αι. π.Χ.), στην οποία παριστάνεται, υπό την επίδραση του θεάτρου, η τιμωρία της Λάμιας από σατύρους (βλ.



46. Βλ. F. Lissarague, “The Sexual Life of Satyrs”, στο D. Halperin, J. Winkler, F. Zeitlin (επιμ.), *Before Sexuality*, Princeton 1990, 62· T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford 1997, 43 κ.ε. Calder, ό.π., F. Lissarague, *La cité des Satyres*, 201, 106 κ.ε., 282. Όπως παρατηρεί ο Carpenter, η σύνδεση των σατύρων με τους γαϊδάρους “seem to be part of an old tradition where the context is usually erotic” (45).

47. Ιδιαίτερα για τα ρυτά βλ. Hoffmann, ό.π. (σημ. 45).

48. Βλ. H. Herter, *De Priapo*, (RVV 23) Giessen 1932, 85 και 264-67 αντίστοιχα.

49. Για τον κρατήρα βλ. D.A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, I, Berkeley/Los Angeles/London 1988, 233-34. Για την ερμηνεία βλ., μεταξύ άλλων, Ch. Fränkel, “Korinthische Posse”, *RhM* 67 (1912) 94-106 και R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie*, (BzA 147) München/Leipzig 2001, 24-30· επίσης I. Stark, *Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie*, (Zetemata 121) München 2004, 47-65.

την ανωτέρω παρατιθέμενη EIKONA).⁵⁰ Όπως στον ανάγλυφο σκύφο, στη λήκυθο η τιμωρία εκτελείται από μια ομάδα, ενώ επίσης η τιμωρία συνίσταται σε ασυνήθιστες πράξεις με σεξουαλικό περιεχόμενο. Το ίδιο νομίζω ότι ισχύει και για το αγγείο που μας απασχολεί. Εάν λάβει κανείς υπόψη όσα αναφέρθηκαν παραπάνω και προσέξει τα πολλά σεξουαλικά στοιχεία, όπως επίσης ορισμένες κρίσιμες λεπτομέρειες (τη σεξουαλική διέγερση του γαϊδάρου, το γεγονός ότι δεν είναι ζεμένος, την προσπάθεια του προσώπου που πρόκειται να τιμωρηθεί να αντισταθεί), νομίζω ότι μπορεί να καταλάβει σε τι συνίσταται η τιμωρία: στον βιασμό του συγκεκριμένου προσώπου από τον γαϊδάρο.

Παρόμοια σεξουαλική συνέυρεση ανθρώπων με ζώα μπορεί να βρει κανείς και σε αρκετές περιπτώσεις μυθολογικών διηγήσεων.⁵¹ Κατά κανόνα πρόκειται βέβαια για μεταμορφωμένους σε ζώα θεούς, αλλά υπάρχουν και παράλληλα συνέυρεσης με κανονικά ζώα και μάλιστα ως τιμωρίας. Η πιο γνωστή περίπτωση είναι σαφώς η διήγηση για την Πασιφάη και τον ταύρο. Πιο σημαντική σε σχέση με το θέμα μας είναι ωστόσο η παρουσία του μοτίβου στο αρχαίο μυθιστόρημα. Τόσο στον *Λούκιον ἢ ὄνον* (§ 50-52) του ψευδο-Λουκιανού όσο και στις *Metamorphoses* του Απουλήιου (IX 19-23) ο μεταμορφωμένος σε γαϊδάρο Λούκιος συνευρίσκεται με μια ευειδή και ευκατάστατη κυρία. Και στα δύο κείμενα (άρα και στην κοινή τους πηγή) υπάρχουν αναφορές στην Πασιφάη, ενώ στη συνέχεια ο κύριος του γαϊδάρου επιδιώκει να τον παρουσιάσει ως θέαμα στο θέατρο μαζί με κάποιες καταδικασμένες γυναίκες.⁵² Ως προς το μοτίβο αυτό ακόμη πιο αξιοπρόσεκτη είναι μια άλλη πηγή: στο παπυρικό απόσπασμα P.Oxy. 4762, το οποίο δημοσίευσε το 2006 ο D. Obbink, παρουσιάζεται να μιλά μια ευρισκόμενη σε σεξουαλική διέγερση γυναίκα, που πρόκειται να συνευρεθεί με γαϊδάρο. Ορισμένες λεπτομέρειες (κυρίως το γεγονός ότι εδώ ενδοιασμούς εκφράζει σε πρώτο πρόσωπο η γυναίκα, όχι ο γαϊδάρος, όπως στα δύο άλλα έργα) δείχνουν ότι δεν πρόκειται για παραλλαγή της μυθιστορίας του γαϊδάρου αλλά για ιστορία με διαφορετική καταγω-

50. Βλ. M. Mayer, "Noch einmal Lamia", *AM* 16 (1891) 300-312· επίσης J. Boardman, "Lamia", *LIMC* VI 1 (1992) 189· M. Halm-Tisserant, "Folklore et superstition en Grèce classique: Lamia torturée?", *Kernos* 2 (1989) 68-82.

51. Τις έχει συγκεντρώσει ο J.E. Robson, "Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth", στο S. Deacy - K.F. Pierce (επιμ.), *Rape in Antiquity*, London 1997, 65-96, ιδιαίτερα σ. 83-89.

52. [Λουκιαν.] *Λούκιος* 52: *Ἦνα, ἔφη, ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς θεάς παραγάγωμεν τοῦτον ἐς τὸ θέατρον σὺν τινι τῶν καταδικασμένων γυναικῶν*. Apul. *Met.* IX 23: *destinat me spectaculo publico*.

γή.⁵³ Αν και το είδος, στο οποίο ανήκει το κείμενο, παραμένει αβέβαιο, το β' πληθυντικό πρόσωπο στον στ. 3 (ἴδητε), ενδεχομένως —αν η γραφή είναι ορθή— προϋποθέτει κοινό που παρακολουθεί. Η ανάμειξη επίσης πεζού λόγου με έμμετρο (στ. 9-12), το χαμηλό ύψος και το γεγονός ότι ο γαΐδαρος δεν είναι, όπως στη μυθιστορία του γαϊδάρου, μεταμορφωμένος άνθρωπος αλλά κανονικός γαΐδαρος, καθώς και η χρήση παραγράφου και εν γένει ο κυρίαρχος μιμητικός τρόπος καθιστούν πιθανό να πρόκειται για κείμενο Μίμου.⁵⁴ Αυτό είναι ενδιαφέρον, γιατί δείχνει, αν μη τι άλλο, τη διάδοση του μοτίβου. Ακόμη και αν το παπυρικό απόσπασμα δεν προέρχεται από Μίμο, θα πρέπει να θεωρείται βέβαιο ότι, λόγω της ώσμωσης μεταξύ μυθιστορήματος και Μίμου, το μοτίβο θα υπήρχε και στον Μίμο, πολύ περισσότερο που κατά την αυτοκρατορική περίοδο παρουσιάζονταν ακόμη και *damnationes ad bestias* με μιμικό χαρακτήρα.⁵⁵

Πιο δύσκολο είναι να ερμηνεύσουμε την αιτία της τιμωρίας στον ανάγλυφο σκύφο. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η μορφή του μυλωνάρχη με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ο οποίος κινείται προς το τιμωρούμενο πρόσωπο, αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την ερμηνεία. Ο τιμωρούμενος έχει σχέση είτε επαγγελματική είτε προσωπική με τον μυλωνάρχη. Στην πρώτη ωστόσο περίπτωση θα παρέμενε ακατανόητο γιατί η τιμωρία έχει αυτή τη μορφή (κίναιδοι, γαΐδαρος). Αλλά και για ποιο λόγο άραγε θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον δημιουργό του αγγείου

53. Βλ. R. May, "An Ass from Oxyrhynchus: *P. Oxy.* LXX.4762, Loukios of Patrae and the Milesian Tales", *Ancient Narrative* 8 (2010) 59-83 (για τις διαφορές από τον Ψευδο-Λουκιανό και τον Απουλήιο: 67-71).

54. Βλ. τη ζυγισμένη κρίση του M.L. West, "The Way of a Maid with a Moke: *P. Oxy.* 4762", *ZPE* 175 (2010) 33-40 (ιδίως 37-39). Δύσκολη παραμένει η φράση αἰ[δο]υ-μένη λέγει στον στ. 7, που υποδηλώνει περιγραφή από αφηγητή. Ο West θεωρεί ότι θα μπορούσε να αποτελεί "a kind of stage direction" (36), αλλά η υπόθεση αυτή δεν μου φαίνεται πολύ ικανοποιητική, καθώς οι σκηνικές οδηγίες στα μιμικά τουλάχιστον κείμενα δεν είναι αυτού του είδους. Για το ζήτημα του είδους στο οποίο ανήκει βλ. επίσης D. Obbink, *The Oxyrhynchus Papyri*, τ. LXX, London 2006, 23-25· G. Zanetto, "P. Oxy. LXX e il romanzo dell'asino", στο G. Bastianini – A. Casanova (επιμ.), *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 11-12 Giugno 2009*, Firenze 2010, 54-56· May, ό.π., 76 κ.ε., η οποία θεωρεί ότι πρόκειται για 'μιλησιακή διήγηση'. E. Puglia, "Considerazioni sul papiro della donna e dell'asino (*POxy* LXX 4762)", *Papyrologica Puliensia* 22 (2013) 101-103.

55. Στον Λουκιανό και στον Απουλήιο αναφερθήκαμε παραπάνω (βλ. σημ. 47). Για παράσταση στην εποχή του Νέρωνα βλ. Σουητώνιος *Nero* 12, 3· πρβ. Μαρτιάλης *Spectacula* 6 Coleman. Βλ. επίσης K.M. Coleman, "Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments", *JRS* 80 (1990) 63-64 και της ίδιας, *M. Valerii Martialis Liber Spectaculorum*, Oxford 2006, 62-65. Γενικότερα για το σεξουαλικό στοιχείο και την αισχρολογία στον Μίμο βλ. Nicoll, ό.π. (σημ. 40), 123-24.

και τους πελάτες του η τιμωρία για έναν συνηθισμένο λόγο; Υποθέτω ότι εδώ υπόκειται κάτι πιο πικάντικο, που συνδέεται με σεξουαλικό παράπτωμα, κάτι που εξηγεί γιατί ο τιμωρούμενος παριστάνεται ιθυφαλλικός. Και αυτό το παράπτωμα δεν μπορεί να είναι άλλο από το αγαπημένο θέμα του Μίμου: τη μοιχεία.⁵⁶ Οι μυλωνάδες και οι γυναίκες τους συνδέονταν άλλωστε, όπως διαπιστώνει κανείς από τον Λουκιανό και τον Απουλήιο, με παρόμοιες διηγήσεις.⁵⁷ Ιδιαίτερα στον Απουλήιο υπάρχει ένα επεισόδιο στο βιβλίο ΙΧ, που νομίζω ότι παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αντιστοιχίες: Όταν ο μυλωνάς συλλαμβάνει τη γυναίκα του με ένα νεαρό αγόρι, αρχικώς καθησυχάζει μεν ειρωνικά τον νεαρό, αλλά στη συνέχεια τον εξαναγκάζει να κοιμηθεί μαζί του στο δωμάτιό του, ενώ το πρωί δίνει εντολή να τον μαστιγώσουν στα οπίσθια. Μπορεί να μοιάζει με ένα απλό πικάντικο επεισόδιο, αλλά στο βάθος κρύβεται η παραδοσιακή αντίληψη του εξευτελισμού και της ταπείνωσης ως τιμωρίας για τη μοιχεία.⁵⁸ Ως

56 Για το θέμα της μοιχείας στον Μίμο βλ. Reich, ό.π. (σημ. 4), 76, 89-91, 563-66· Wüst, ό.π. (σημ. 4) 1736· G.J. Theodoridis, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel*, (Λαογραφία, Παράρτημα 4) Thessaloniki 1940, 83-87· R.W. Reynolds, "The Adultery Mime", *CQ* 40 (1946) 77-84· P.E. Kehoe, "The Adultery Mime Reconsidered", στο D.F. Bright – E.S. Ramage (επιμ.), *Classical Texts and their Traditions. Studies in Honor of C.R. Tranham*, Chico, California 1984, 89-106.

57. Η κωμωδία θα ήταν επίσης ένας χώρος που θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι οι μυλωνάδες και οι γυναίκες τους θα έπαιζαν κάποιο ρόλο. Οι τίτλοι ορισμένων κωμωδιών το επιβεβαιώνουν: ο Άλεξις έγραψε *Μυλωθρόν* (απ. 157 Κ.-Α.), ο Εύβουλος *Μυλωθρίδα* (απ. 65 Κ.-Α.) και ο Αντιφάνης *Μυλώνα* (απ. 157 Κ.-Α.). Αλλά δυστυχώς δεν σώζονται πολλά για τα έργα αυτά πέρα από τους τίτλους. Και στη λαϊκή λογοτεχνία και στις παραδόσεις της νεότερης εποχής έχουν πάντως καταγραφεί "πολλά περιστατικά ερωτοτροπιών και ερωτικών ειδυλλίων με μυλωνάδες και μυλωνάδες", βλ. Δ. Μπρόκος – Ε. Παλούκα, *Ο μύλος και ο μυλωνάς στον παραδοσιακό μας πολιτισμό*, Αθήνα 2012, 21 και 74-86. Οι λόγοι για τις διηγήσεις αυτές είναι μάλλον προφανείς: οι μύλοι ήταν χτισμένοι σε απόμερα σημεία και αποτελούσαν χώρους κοινωνικής συνάθροισης, στους οποίους οι πελάτες περνούσαν πολλές ώρες αναμονής. Οι μυλωνάδες θεωρούνταν επίσης εύποροι και το επάγγελμά τους γενικώς προνομιούχο.

58. Βλ. και Williams, ό.π. (σημ. 22), 27 με αφορμή το *supplicium puerile* του Μαρτιάλη (II 60, 2), "one of the traditional modes of revenge allowed a cuckolded husband: anal rape of the adulterer". Επίσης, J. Walters, "'No more than a boy': The Shifting Constructions of Masculinity from Ancient Greece to the Middle Ages", *Gender and History* 5 (1993) 20-33· R. Langlands, *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge 2006, 244. Δεν μου φαίνεται απολύτως ορθή η ερμηνεία του V. Schmidt, "Ein Trio im Bett: *Tema con variazioni* bei Catull, Martial, Babrius und Apuleius", *Groningen Colloquium on the Novel* 2 (1989) 63-72.

γνωστόν, οι νόμοι στην αρχαιότητα επέτρεπαν στον κύριον της γυναίκας να χρησιμοποιήσει σε περίπτωση μοιχείας όποιον τρόπο τιμωρίας επιθυμούσε (Λυσίας 1, 49: ὅ,τι ἂν βούληται χρῆσθαι), κάτι που σήμαινε ότι η συγκεκριμένη κάθε φορά τιμωρία εξαρτιόταν από την επινοητικότητα, την οργή και τη διάθεση του κυρίου. Αλλά, όπως είναι εμφανές από τιμωρίες όπως η *ῥαφανίδωσις*, ένας από τους βασικούς σκοπούς, στο πλαίσιο του *ius talionis*, ήταν η διαπόμπευση και ο εξευτελισμός του μοιχού ως άνδρα,⁵⁹ καθώς η μοιχεία δεν εκλαμβάνόταν μόνον ως παράπτωμα κατά του θεσμού του γάμου αλλά και ως προσβολή κατά ενός άλλου άνδρα.

Σε σχέση με την ερμηνεία που δόθηκε παραπάνω νομίζω ότι αξίζει να προσεχτούν επίσης ορισμένοι στίχοι του 2ου ποιήματος από το πρώτο βιβλίο των *Σατιρών* του Ορατίου. Στο ποίημα αυτό ο Οράτιος, αναφερόμενος γενικά στην ανόητη σεξουαλική συμπεριφορά πολλών ανθρώπων, παραθέτει, πριν φτάσει στα ακόμη χειρότερα, όσα οδυνηρά υφίστανται συνήθως οι μοιχοί (*Sat.* I 2, 41-44, η μετάφραση είναι δική μου):

ο ένας απ' τη στέγη πήδησε,
ο άλλος μαστιγώθηκε μέχρι θανάτου,
ο τρίτος φεύγοντας σε σπείρα έπεσε ληστών,
ο άλλος πλήρωσε λεφτά για το τομάρι του,
τον άλλο τον εβίασαν οι μπράβοι.

Στην τελευταία αυτή περίπτωση η φράση του πρωτοτύπου “*hunc perminxerunt calones*” δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για το τι έκαναν οι υπηρέτες.⁶⁰ Άλλωστε ο Οράτιος επανέρχεται στο τέλος του ποιήματος στο ίδιο θέμα, όταν αναφέρεται και στους εξής κινδύνους που, μεταξύ άλλων, διατρέχει ένας μοιχός (στ. 133): “Να χάσει τα λεφτουδάκια, τον πρωκτό (*puga*) ή, τέλος, την υπόληψή του”. Συνεπώς η τιμωρία αυτή, τουλάχιστον στα χρόνια του Ορατίου, δεν ήταν ασυνήθιστη. Με βάση τους στίχους αυτούς θα μπορούσε επίσης κανείς να υποθέσει ότι στα συμφραζόμενα της ιστορίας, από την οποία εμπνεύστηκε ο καλλιτέχνης του αγγείου, οι *κί-ναιδοι* ίσως ήταν κάποιοι είδους μπράβοι.

Την υπόθεση αυτή για την αιτία της τιμωρίας ενισχύουν τρεις άλλοι ανάγλυφοι σκύφοι: στον έναν, τον οποίο παρεμπιπτόντως μόνον και χω-

59. Πρβ. Ξεν. *Απομν.* II 1.5. Βλ. C. Carey, “Return of the Radish or Just when you thought it was safe to go back into the Kitchen”, *LCM* 18 (1993) 53-55· K. Kapparis, “Humiliating the Adulterer: The Law and the Practice in Classical Athens”, *RIDA* 43 (1999) 63-77.

60. Το *permeio* ισοδυναμεί εδώ προφανώς με το *constupro*. *Calo* είναι κάθε είδους υπηρέτης (ιδίως στρατιωτών, βλ. *OLD* s.v.), αλλά εδώ εννοούνται μάλλον —και αυτό είναι ενδιαφέρον— οι μπράβοι του απατηθέντος συζύγου, βλ. E. Gowers, *Horace: Satires, Book I*, Cambridge 2012, *ad* I 2, 44.

ρίς πολλά στοιχεία δημοσίευσε ο Rostovtzeff,⁶¹ παριστάνεται επίσης τιμωρία ενός ιθυφαλλικού προσώπου δεμένου σε έναν στύλο (βλ. την ΕΙΚΟΝΑ 13), η οποία συνοδεύεται από τις επιγραφές: *KINAIΔΟΣ* | *ΜΟΙΧΟΣ*. Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για θράυσμα σκύφου από το *Μητροῶν των Αιγών*, όπου εκτός από τη λέξη *KINAIΔΟΣ* αναγράφεται επίσης η λέξη: *ΜΟΙΧΕΥΩΝ*.⁶² στον τρίτο σκύφο (από τη Φλώρινα, φυλάσσεται στο Εθν. Αρχ. Μουσείο, Inv. 63) απεικονίζεται σκηνή συμποσίου, στο οποίο, οι *κίναιοι* ορμούν ως ομάδα σε ένα συμπόσιο και ένας από αυτούς, με τον χαρακτηριστικό κωνικό πίο, συνουσιάζεται με μιαν εταίρα.⁶³ Δεν πρόκειται προφανώς για το ίδιο θέμα παντού, αλλά τα παράλληλα αυτά από την κατηγορία των ανάγλυφων αγγείων είναι ενδεικτικά για τη σεξουαλική εικόνα των *κιναιδων* και, κυρίως, τη σύνδεσή τους —όπως προκύπτει τουλάχιστον από τις δύο πρώτες περιπτώσεις— με τη μοιχεία.⁶⁴



ΕΙΚΟΝΑ 13. Αδημοσίευτος ανάγλυφος σκύφος, ο οποίος φέρει την επιγραφή *KINAIΔΟΣ* | *ΜΟΙΧΟΣ*. Βερολίνο, πρώην συλλογή P. Arndt, φωτογραφία R. Zahn (M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, I, Oxford 1941, 176 plate XXV).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 217), για πολλούς λόγους και κυρίως επειδή η απεικόνιση δεν παρουσιάζει βασικά θεατρικά στοιχεία μιας κιναιδικής παράστασης (απουσιάζει, μεταξύ άλλων, οποιαδήποτε ένδειξη για την όρχηση και για τη μουσική), είναι μάλλον δύσκολο να θεωρήσουμε ότι ο καλλιτέχνης του αγγείου εμπνεύστηκε απευθείας από πραγματική παράσταση *κιναιδων*. Αυτό δεν αποκλείει βέβαια εντελώς το ενδεχόμενο ο καλλιτέχνης του αγγείου να μετέπλασε ελεύθερα μια σκηνή από κιναιδική παράσταση προσθέτοντας τις διακοσμητικές και τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες του μύλου και παρουσιάζοντας το σεξουαλικό στοιχείο με

61. M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, I, Oxford 1941, 176 Pl. XXV· βλ. επίσης Sinn, ό.π. (σημ. 8) 34, 118-20, Taf. 25, 2 και 39, 5.

62. Δημοσιεύεται από τη Νασιούλα, ό.π. (σημ. 8), υπ' αρ. 148.ΚμοιΜ1.

63. Βλ. Sinn, ό.π. (σημ. 8), 120-23 (MB 67) και Taf. 26, 1-2· 27, 1-9.

64. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο όρος *κίναιδος* δεν υπονοούσε αποκλειστικά ομοφυλοφιλικές σχέσεις.

πολύ πιο ρεαλιστικό τρόπο. Καθώς ωστόσο στους ανάγλυφους σκύφους τα θέματα αντλούνταν από λογοτεχνικές πηγές και καθώς στην παράσταση του συγκεκριμένου αγγείου υπόκειται σαφώς ένα αφηγηματικό πλαίσιο, είναι πιο πιθανό η έμπνευση να προήλθε από κείμενο σχετικό με τους κιναιδούς, το οποίο ο καλλιτέχνης του αγγείου θα μπορούσε να προϋποθέτει ως ευρύτερα γνωστό. Από κιναιδολογικά βέβαια ποιήματα της ελληνιστικής εποχής δεν μας έχουν σωθεί παρά μόνον λίγα σπαράγματα, με αποτέλεσμα να μη γνωρίζουμε πολλά πράγματα. Αγνωούμε, μεταξύ άλλων, πόσο χονδρό ήταν το σεξουαλικό στοιχείο που αναμφίβολα υπήρχε και πώς παρουσιαζόταν. Δεν μπορούμε συνεπώς να γνωρίζουμε πόσο έχει αντλήσει ο καλλιτέχνης του συγκεκριμένου αγγείου από παρόμοια κείμενα και, πολύ περισσότερο, δεν μπορούμε να υποθέσουμε από ποιο συγκεκριμένο κείμενο θα μπορούσε να έχει εμπνευστεί. Το πολύ θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς ορισμένες γενικές σκέψεις.

Εάν η άποψη του Ulrich Sinn ότι η παραγωγή των ανάγλυφων σκύφων συνδέεται με μακεδονικά και θεσσαλικά εργαστήρια αλλά και η ειconoγραφία τους παρουσιάζει ιδιαίτερη σχέση με τη Μακεδονία και τους Μακεδόνες βασιλείς είναι σωστή,⁶⁵ τότε η υπόθεσή του ότι οι καλλιτέχνες των αγγείων εμπνεύστηκαν ή επηρεάστηκαν για τις σκηνές αυτές από τον κιναιδολόγο Αλέξανδρο τον Αιτωλό αξίζει να ληφθεί υπόψη.⁶⁶ Αλλά μου φαίνεται απλουστευτικό να θεωρήσουμε ότι πίσω από την κιναιδολογική θεματολογία βρίσκεται μόνον ο συγκεκριμένος ποιητής. Οι Μακεδόνες της ελληνιστικής εποχής έτρεφαν γενικότερα αγάπη για παραστάσεις με ερωτικές σκηνές,⁶⁷ και ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός, ποιητής πιο γνωστός για άλλα είδη που καλλιέργησε (τραγωδία, ελεγεία, επύλλιον, επίγραμμα), δεν ήταν παρά ένας μόνον από όσους ακολούθησαν τα ποιητικά βήματα του Σωτάδη (παραπάνω αναφέρθηκαν τα ονόματα και άλλων ποιητών που παραθέτει το λεξικό της Σούδας). Εξίσου πιθανό είναι

65. Sinn, ό.π. (σημ. 8) 52-53 και 121· πβ. τις κριτικές παρατηρήσεις της S.I. Rotroff, *Gnomon* 58 (1986) 472-75 και της Chr. Rogl, "Hellenistische Reliefbecher aus der Stadt Elis", *ÖJh* 65 (1996) 124-25· αποδοχή των απόψεων του Sinn: S. Drougou – I. Touratsoglou, "Hellenistic Pottery in Macedonia. Twenty Years After", στο M. Tivierios, P. Nigdelis, P. Adam-Veleni (επιμ.), *Threpteria. Studies on Ancient Macedonia*, Thessaloniki 2012, 247-49.

66. Sinn, ό.π. (σημ. 8), 62-63 και 121-22. Από τον Βίο του Αράτου (*Vita Arati* [3] p. 15, 18 κ.ε. Martin) γνωρίζουμε ότι ο Αλέξανδρος ο Αιτωλός ήταν πράγματι ανάμεσα στους ποιητές και φιλοσόφους που συγκέντρωσε ύστερα από την ανάρρησή του στον θρόνο το 277/6 π.Χ. ο Αντίγονος Γονατάς. Για τον κύκλο του Αντίγονου βλ. επίσης W.W. Tarn, *Antigonos Gonatas*, Oxford 1913, 223-56 (για τον Αλέξανδρο τον Αιτωλό σ. 229).

67. Βλ. Ακαμάτης, ό.π. (σημ. 8), 297.

να άσκησαν επίδραση για το ιδιαίτερο κιναιδολογικό ενδιαφέρον των Μακεδόνων και άλλοι κιναιδολόγοι. Επισημαίνω την περίπτωση του γνωστού σκεπτικού φιλόσοφου αλλά και κιναιδολόγου Τίμωνα του Φλιάσιου, ο οποίος υπήρξε “γνωστός του Αντιγόνου” (ἐγνώσθη δὲ καὶ Ἀντιγόνῳ) και πρέπει να φιλοξενήθηκε επίσης στην αυλή της Πέλλας.⁶⁸

Αλλά οι περιπτώσεις αυτές κιναιδολόγων έχουν πιο πολύ σημασία για την εξήγηση του γενικότερου ενδιαφέροντος παρά για τον προσδιορισμό πηγών για τα συγκεκριμένα αγγεία, τα οποία, ας μην ξεχνάμε, απέχουν χρονικά πολύ από τα χρόνια της παρουσίας των ποιητών αυτών στην αυλή του Αντιγόνου (για το αγγείο που μας απασχολεί τουλάχιστον έναν ή δύο αιώνες, ανάλογα με την υιοθετούμενη χρονολόγηση). Ακόμη και αν δεχτούμε —κάτι που δεν είναι, κατά τη γνώμη μου, καθόλου βέβαιο— ότι όλοι οι ανάγλυφοι σκύφοι συνδέονται, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, με τη Μακεδονία, τίποτα παρ’ όλα αυτά δεν αποκλείει να έφταναν στα ελληνιστικά κέντρα των Μακεδόνων εκτός από συγγραφείς και βιβλία από άλλες περιοχές. Πράγμα που, με απλά λόγια, σημαίνει ότι πηγή για το αγγείο που μας ενδιαφέρει θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε κιναιδολογικό κείμενο. Εντούτοις το συμπέρασμα αυτό διόλου δεν μειώνει τη σημασία του αγγείου για τη μελέτη του κιναιδικού Μίμου, αφού, έστω εμμέσως, μας δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την αμφίεση των *κιναιδών*, τον ομαδικό χαρακτήρα του προσφερόμενου θεάματος αλλά και τη θεματική του. Φυσικά παραμένουν πολλά ερωτήματα ανοικτά, μεταξύ των οποίων είναι και το ζήτημα της σχέσης των κιναιδολογικών κειμένων με τις μιμικές παραστάσεις. Πληρέστερη ωστόσο εικόνα για τον κιναιδικό Μίμο και τους κιναιδολόγους θα δοθεί με την εξέταση και των λοιπών —πέραν των αρχαιολογικών— μαρτυριών στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
tsitsiridis@upatras.gr

68. Συγγραφέας πολύπλευρος (είχε γράψει, μεταξύ άλλων πολλές τραγωδίες, κωμωδίες και σατυρικά δράματα) ο Τίμων υπήρξε στα νιάτα του χορευτής σε θίασο ηθοποιών και αργότερα, όπως αναφέρει ο Διογένης Λαέρτιος (IX 110), έγραψε *κιναιδούς* (Διογ. Λαέρτ. IX 110)· για τον βίο του Τίμωνα βλ. επίσης D.L. Clayman, *Timon of Phlius: Pyrrhonism into Poetry*, (UaLG 98) Berlin 2009, 1-21.