

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ο Αρχαίος Μεσογειακός Κόσμος»
Κατεύθυνση: Προϊστορική Αρχαιολογία

Κεκές Χρήστος
Α.Μ.: 579

Διπλωματική εργασία:
Σύγκριση της απόδοσης της ανθρώπινης μορφής μεταξύ αιγυπτιακών και
αιγαιακών τοιχογραφιών με έμφαση στις στάσεις και τις κινήσεις του σώματος
(16^{ος}-13^{ος} αι. π.Χ.)



Επιβλέπουσα καθηγήτρια: κα Τζαχίλη

Εποπτική επιτροπή: κα Κόπακα
κ. Κοπανιάς

Ρέθυμνο 2015

Στην οικογένειά μου,
στα αγαπημένα πρόσωπα που έφυγαν...

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελίδα
Συντομογραφίες.....	3
Κατάλογος πινάκων και εικόνων.....	4
Ευχαριστίες.....	9
Πρόλογος.....	11
Εισαγωγή.....	13
I. Η απόδοση της ανθρώπινης μορφής.....	15
II. Στάσεις και κινήσεις του σώματος.....	30
1. Εισαγωγή.....	30
2. Καθιστές μορφές.....	34
3. Γονυπετείς μορφές.....	41
4. Απόδοση και παραλαβή προσφορών.....	43
5. Δήλωση κυριαρχίας, υποταγής και σεβασμού.....	49
6. Οι χειρονομίες της εξύμνησης, της δέησης, της λατρείας και της ευλογίας.....	56
7. Έκφραση συναισθημάτων.....	62
8. Χειρονομίες συνομιλίας.....	75
III. Θεματικό περιεχόμενο των παραστάσεων.....	79
1. Εισαγωγή.....	79
2. Πομπές.....	84
3. Τελετουργικά αθλήματα.....	98
α. Ταυροκαθάψια.....	98
β. Πάλη-πυγμαχία.....	115
4. Συμπόσια.....	123
5. Καθημερινές δραστηριότητες.....	130
6. Τελετουργίες και συμβολισμοί γύρω από την ταφή.....	140
Συμπεράσματα.....	149
Βιβλιογραφία.....	155
Πίνακες.....	178
Εικόνες.....	179

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<i>PM</i>	Πρωτομινωικός/ή/ό
<i>MM</i>	Μεσομινωικός/ή/ό
<i>YM</i>	Υστερομινωικός/ή/ό
<i>YE</i>	Υστεροελλαδικός/ή/ό
<i>Αριάδνη</i>	Αριάδνη: επιστημονική εφημερίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης
<i>MIET</i>	Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
<i>Ä&L</i>	Ägypten und Levante (Egypt and the Levant)
<i>AJA</i>	American Journal of Archaeology
<i>BAR IS</i>	British Archaeological Reports International Series
<i>BCH</i>	Bulletin de Correspondance Hellénique
<i>BICS</i>	Bulletin of the Institute of Classical Studies
<i>BSA</i>	The Annual of the British School at Athens
<i>BSA Studies</i>	British School at Athens Studies
<i>INSTAP</i>	The Institute for Aegean Prehistory
<i>JAEI</i>	Journal of Ancient Egyptian Interconnections
<i>JEA</i>	The Journal of Egyptian Archaeology
<i>JHS</i>	The Journal of Hellenic Studies
<i>JNES</i>	Journal of Near Eastern Studies
<i>MAA</i>	Mediterranean Archaeology and Archaeometry
<i>SIMA</i>	Studies in Mediterranean Archaeology
<i>TT</i>	Theban Tomb

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΩΝ

Πίνακες	Σελίδα
Πίν. 1. Χρονολογικές αντιστοιχίες.....	178
Πίν. 2. Χρονολόγηση της 18ης Δυναστείας (1550-1295 π.Χ.).....	179
Εικόνες	
Εικ. 1. Υπηρέτρια σε σκηνή συμποσίου με γυρισμένη την πλάτη στο θεατή.....	179
Εικ. 2. Νεαρός ψαράς από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου.....	180
Εικ. 3. Νεαρός ψαράς από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου.....	180
Εικ. 4. Λεπτομέρεια από την τοιχογραφία της πομπής της Κνωσού.....	180
Εικ. 5. Καθιστή ανδρική μορφή από αιγυπτιακή παράσταση συμποσίου.....	181
Εικ. 6. Οι αναλογίες του ανθρώπινου σώματος σύμφωνα με τον αιγυπτιακό κανόνα.....	181
Εικ. 7. Ηλικιωμένη ανδρική μορφή.....	181
Εικ. 8. Παραλλαγές της οκλάζουσας στάσης που απαντούν σε τοιχογραφίες από το Αρχαίο έως και το Νέο Βασίλειο.....	182
Εικ. 9. Τυφλός αρπιστής και καλεσμένες σε συμπόσιο.....	182
Εικ. 10. Γλυπτό γραφέα.....	183
Εικ. 11. Γλυπτό του γραφέα Amenemhat.....	183
Εικ. 12. Επιπλοποιός διαμορφώνει το ξύλο.....	184
Εικ. 13. Ο Djehuty με τη μητέρα του μπροστά από τράπεζα προσφορών.....	184
Εικ. 14. Ο Rekhmire με τη μητέρα του μπροστά από τράπεζα προσφορών.....	185
Εικ. 15. Ο Akhenaten και η Nefertiti (διακρίνονται τα χέρια της) με τις έξι κόρες τους υποδέχονται πρεσβείες αλλοεθνών.....	185
Εικ. 16. Η τοιχογραφία του «τριμερούς ιερού» από την Κνωσό.....	186
Εικ. 17. Η τοιχογραφία του «αερού άλσους και χορού» από την Κνωσό.....	187
Εικ. 18. Μουσικοί και χορεύτριες σε ταφικό συμπόσιο.....	188
Εικ. 19. Μια πιθανή ανασύνθεση ανάγλυφης τοιχογραφίας από την Ψείρα.....	188
Εικ. 20. Καθιστή γυναικεία μορφή σε βράχο με υψωμένα τα χέρια.....	188
Εικ. 21. Καθιστή και όρθια ανδρική μορφή σε υπαίθριο χώρο.....	189
Εικ. 22. Η «ναυαρχίδα» του στόλου.....	189

Εικ. 23. Καθιστή γυναικεία μορφή κρατά δίχτυ ψαρέματος.....	190
Εικ. 24. Η «Πότνια Θηρών» από την τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.....	190
Εικ. 25. Όρθια γυναικεία μορφή (πιθανότατα θεά) από την Αγία Τριάδα.....	191
Εικ. 26. Αλλοεθνείς κάτω από το βασιλικό θρόνο.....	191
Εικ. 27. Μορφές σε ημιγονυπετή στάση που αντιπροσωπεύουν τους υποταγμένους εχθρούς της Αιγύπτου.....	191
Εικ. 28. Ο Userhat λατρεύει τον ιερακόμορφο θεό Ra-Harakhty και μια θεότητα της Δύσης.....	192
Εικ. 29. Γονυπετής γυναικεία μορφή από την Αγία Τριάδα.....	192
Εικ. 30. Αγρότες παραδίδουν χήνες ως φόρο.....	193
Εικ. 31. Σχέδιο παράστασης χρυσού δαχτυλιδιού από τις Αρχάνες.....	193
Εικ. 32. Καθιστές γυναικείες μορφές σε παράσταση συμποσίου.....	193
Εικ. 33. Ο Thutmose II γονυπετής προσφέρει αγγεία σπονδών στον ένθρονο θεό Amun (διακρίνεται μόνο το χέρι του με το οποίο κρατά ένα <i>ankh</i>).....	194
Εικ. 34. Ο περίφημος «Ρυτοφόρος» από την τοιχογραφία της πομπής της Κνωσού.....	194
Εικ. 35. Γυναικεία μορφή από την τοιχογραφία της πομπής της Τίρυνθας κρατά μια πυξίδα.....	195
Εικ. 36. Κροκοσυλλέκτρια από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.....	195
Εικ. 37. Κροκοσυλλέκτρια φέρει στον ώμο της καλάθι με κρόκους.....	196
Εικ. 38. Ο χρωματοτρίπτης του Narmer.....	196
Εικ. 39. Ο Thutmose III κατατροπώνει τους Σύριους.....	197
Εικ. 40. Η σκηνή του «κυνηγιού των πτηνών στα έλη» από τον τάφο του Nebamun (TT 146).....	197
Εικ. 41. Υποτελείς της Αιγύπτου σε στάση προσκύνησης και σε ημιγονυπετή στάση απεικονίζονται στο υποπόδιο και κάτω από το θρόνο του Φαραώ αντίστοιχα.....	198
Εικ. 42. Αλλοεθνείς πρέσβεις κατευθύνονται προς τους υπευθύνους ζυγίσματος του χρυσού εκφράζοντας το σεβασμό τους χειρονομώντας.....	198
Εικ. 43. Ο Φαραώ Akhenaten οδηγεί τη βασίλισσα Tyí στην είσοδο ενός ναού..	199
Εικ. 44. Ο «Πρίγκιπας με τα Κρίνα».....	199
Εικ. 45. Το περίφημο «Σφράγισμα του Ηγεμόνα».....	200
Εικ. 46. Ο «Πρίγκιπας με τα Κρίνα» σύμφωνα με την ανασύνθεση του Niemeier.....	200
Εικ. 47. Όρθια ανδρική μορφή πάνω σε πλοίο εκτελεί την «Ηγεμονική Χειρονομία».....	200
Εικ. 48. Γυναικεία μορφή από τοιχογραφία της Οικίας των Γυναικών του Ακρωτηρίου.....	200

Εικ. 49. Η αιγυπτιακή χειρονομία της εξύμνησης (<i>henu</i>) που αποτελούσε το πλέον κρίσιμο σημείο της τελετουργικής «Απαγγελίας των Δοξολογιών».....	201
Εικ. 50. Ο Φαραώ εκτελεί τη χειρονομία της εξύμνησης (λείπει μέρος του δεξιού χεριού).....	201
Εικ. 51. Η θεά Hathor προσφέρει το σύμβολο της ζωής (<i>ankh</i>) στο Φαραώ Amenhotep II.....	201
Εικ. 52. Η Βασίλισσα Hatshepsut στέφεται από το θεό Amun-Re, καθώς η θεά Hathor της προσφέρει το <i>ankh</i> μέσω ενός σκήπτρου.....	202
Εικ. 53. Οι θεοί Horus (αριστερά) και Thoth (δεξιά) εξαγνίζουν τη Βασίλισσα Hatshepsut.....	202
Εικ. 54. Ειδώλια μινωικών θεαινών με υψωμένα τα χέρια.....	203
Εικ. 55. Η Henutnefret θρηνεί μπροστά στα ταριχευμένα σώματα των δύο συζύγων της, Nebamun και Irukhy.....	203
Εικ. 56. Θρηνωδοί από τον τάφο του Minnakht (TT 87).....	203
Εικ. 57. Θρηνωδοί από τον τάφο του Ramose (TT 55).....	204
Εικ. 58. Γυναικείες και ανδρικές θρηνούσες μορφές.....	204
Εικ. 59. Γυναικείες μορφές θρηνούν το νεκρό.....	205
Εικ. 60. Η θεά Hathor προσφέρει το <i>ankh</i> στο Φαραώ Tutankhamen, ενώ ο θεός Anubis εκτελεί μια προστατευτική χειρονομία.....	205
Εικ. 61. Ο Panehesy ανταμείβεται από το Φαραώ Akhenaten.....	206
Εικ. 62. Ο Akhenaten και η Nefertiti θρηνούν το θάνατο της κόρης τους, Meketaten, μπροστά από τη νεκρική της κλίνη (κάτω ζώνη).....	207
Εικ. 63. Ο Akhenaten και η Nefertiti με τρεις κόρες τους δέχονται τις ζωοδόχους ηλιακές ακτίνες.....	207
Εικ. 64. Η Βασίλισσα Nefertiti κάθεται πάνω στα πόδια του Φαραώ Akhenaten κρατώντας δύο από τις κόρες τους (διακρίνονται τα πόδια τους).....	208
Εικ. 65. Πριγκίπισσες της Amarna.....	208
Εικ. 66. Ο Φαραώ Amenhotep II ως βρέφος κάθεται στα πόδια της «Βασιλικής Τροφού».....	209
Εικ. 67. Γυναικεία μορφή θηλάζει ένα νεογέννητο βρέφος.....	209
Εικ. 68. Καθιστή γυναικεία μορφή από τοιχογραφία της Ξεστής 3.....	209
Εικ. 69. Γυναικείες μορφές σηκώνουν το χέρι τους σε μια χειρονομία χαιρετισμού και υποδοχής (ή λατρείας).....	210
Εικ. 70. Κροκοσυλλέκτριες από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.....	210
Εικ. 71. Κροκοσυλλέκτρια από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.....	211
Εικ. 72. Γυναικεία μορφή επιδίδεται σε εκστατικό χορό.....	211
Εικ. 73. Γυναικεία μορφή φορά πέπλο.....	212
Εικ. 74. Γυναικεία μορφή σε εξώστη (;).....	212
Εικ. 75. Μέλη πληρώματος ενός πλοίου.....	212

Εικ. 76. Συνάθροιση σε λόφο.....	213
Εικ. 77. Ψαράδες μαζεύουν τα δίχτυα.....	213
Εικ. 78. Θραύσμα τοιχογραφίας από τις Μυκήνες.....	213
Εικ. 79. Νούβιοι ηγεμόνες αποδίδουν τις προσφορές τους στο Φαραώ.....	214
Εικ. 80. Σύριοι αποδίδουν τις προσφορές τους στο Φαραώ.....	214
Εικ. 81. Σχέδιο τοιχογραφίας από τον τάφο του Senenmut (TT 71) με παράσταση Keftiu.....	214
Εικ. 82. Σχέδιο τοιχογραφίας από τον τάφο του Rekhmire (TT 100) με παράσταση Keftiu.....	215
Εικ. 83. Αναπαράσταση τοιχογραφίας πομπής από τη Θήβα.....	215
Εικ. 84. Η τοιχογραφία της πομπής από το ανάκτορο της Κνωσού.....	216
Εικ. 85. Λεπτομέρεια πομπικής τοιχογραφίας από την Πύλο.....	217
Εικ. 86. Λεπτομέρεια πομπικής τοιχογραφίας από την Πύλο.....	217
Εικ. 87. Η καθιστή θεά (αριστερά) και η «Μυκηναία» (δεξιά) από τοιχογραφία των Μυκηνών.....	218
Εικ. 88. Λεπτομέρεια σκηνής ανδρικής πομπής από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου.....	218
Εικ. 89. Λεπτομέρεια της τοιχογραφίας της «Μεγάλης Πομπής» από την Αγία Τριάδα.....	219
Εικ. 90. Η τοιχογραφία της «Μικρής Πομπής» από την Αγία Τριάδα.....	219
Εικ. 91. Χάλκινο ανθρωπόμορφο ειδώλιο από την Τύλισο.....	220
Εικ. 92. Η τοιχογραφία των ταυροκαθασιών από την Κνωσό (πρώτο διάχωρο).....	220
Εικ. 93. Η τοιχογραφία των ταυροκαθασιών από την Κνωσό (δεύτερο διάχωρο).....	221
Εικ. 94. Η τοιχογραφία των ταυροκαθασιών από την Κνωσό (τρίτο διάχωρο).....	221
Εικ. 95. Η τοιχογραφία των ταυροκαθασιών από την Κνωσό (τέταρτο διάχωρο).....	222
Εικ. 96. Η τοιχογραφία των ταυροκαθασιών από την Κνωσό (πέμπτο διάχωρο).....	222
Εικ. 97. Η κίνηση του ταυροκαθάπτη κατά το «σχήμα του Evans».....	223
Εικ. 98. Η κίνηση του ταυροκαθάπτη σύμφωνα με το «σχήμα του καταδυόμενου ταυροκαθάπτη».....	223
Εικ. 99. Λεπτομέρειες της τοιχογραφίας των ταυροκαθασιών από την Άβαρη.....	224
Εικ. 100. Λεπτομέρειες της τοιχογραφίας των ταυροκαθασιών από την Άβαρη.....	225
Εικ. 101. Νούβιοι στρατιώτες.....	226
Εικ. 102. Πυγμάχοι και μαχητές από τον τάφο του Kheruef (TT 192).....	226

Εικ. 103. Παλαιστές, μαχητές με ραβδιά και πυγμάχοι από τον τάφο του Meryga II.....	227
Εικ. 104. Οι «νεαροί πυγμάχοι» από το Κτήριο Β του Ακρωτηρίου Θήρας.....	227
Εικ. 105. Τοιχογραφία με παράσταση πυγμαχίας (;) από την Τύλισο.....	228
Εικ. 106. Σχέδιο τοιχογραφίας συμποσίου.....	229
Εικ. 107. Πιθανή ανασύνθεση της τοιχογραφίας προσφοράς σπονδών από την Κνωσό.....	230
Εικ. 108. Πιθανή ανασύνθεση της τοιχογραφίας προσφοράς σπονδών από την Κνωσό.....	231
Εικ. 109. Σχέδιο τοιχογραφίας συμποσίου από το ανάκτορο της Πύλου.....	232
Εικ. 110. Σχέδιο τοιχογραφίας με αγροτικές δραστηριότητες.....	232
Εικ. 111. Λεπτομέρεια της εικόνας 110.....	233
Εικ. 112. Αμπελουργικές εργασίες, ψάρεμα και κυνήγι.....	233
Εικ. 113. Ψάρεμα και κυνήγι.....	234
Εικ. 114. Λεπτομέρεια της εικόνας 112.....	234
Εικ. 115. Αναπαράσταση ενός εργαστηρίου.....	235
Εικ. 116. Βοσκοί οδηγούν τα κοπάδια τους στη στάνη.....	236
Εικ. 117. Γυναικείες και ανδρικές μορφές δίπλα σε ένα πηγάδι και μια στάνη....	236
Εικ. 118. Αναπαράσταση της τελετής «Ανοίγματος του Στόματος».....	237
Εικ. 119. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (εμπρόσθια όψη).....	237
Εικ. 120. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (οπίσθια όψη).....	238
Εικ. 121. Γυναικείες μορφές εκτελούν τη χειρονομία δέησης προς χθόνιες θεότητες.....	238
Εικ. 122. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (Α΄ πλάγια όψη).....	239
Εικ. 123. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (Β΄ πλάγια όψη).....	239
Εικ. 124. Λάρνακα από το νεκροταφείο των Αρμένων.....	239
Εικ. 125. ΥΜ ΙΙΒ λάρνακα από τα Γιοφυράκια.....	239

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η συγγραφή της παρούσας εργασίας αποτέλεσε το τελικό στάδιο μιας πολύχρονης διάρκειας σπουδών, αλλά και μιας προσωπικής αναζήτησης. Με αυτή ολοκληρώνεται ένας κύκλος στη ζωή μου -ίσως το πιο ωραίο κομμάτι της- που ξεκίνησε μια φθινοπωρινή μέρα πριν από κάποια χρόνια στην πόλη του μαγευτικού Ρεθύμνου. Ευελπιστώ ότι θα αποτελέσει και το εφιαλτήριο για ένα νέο κύκλο στη ζωή μου, το ίδιο υπέροχο.

Στο πέρασμα αυτών των χρόνων δημιουργήθηκαν φιλίες που θα κρατήσουν για πάντα. Οικοδομήθηκαν σχέσεις σε προσωπικό και επαγγελματικό επίπεδο που βασίστηκαν στην αλληλοϋποστήριξη, την κατανόηση, την εμπιστοσύνη, την υπευθυνότητα. Με αυτή την ευκαιρία θέλω να ευχαριστήσω όλους εκείνους που με στήριξαν και μου παρείχαν υλική και το σημαντικότερο ηθική βοήθεια συνολικά και προσωπικά τον καθένα.

Καταρχάς, θέλω να ευχαριστήσω τους φίλους μου που με ανέχτηκαν όλα αυτά τα χρόνια και για τις όμορφες και άσχημες στιγμές που περάσαμε μαζί, γιατί όλες θα μείνουν χαραγμένες βαθιά στο μυαλό και την καρδιά μου. Ευχαριστώ, λοιπόν, το Δημήτρη, το Σωτήρη, τη Μίνα, τη Φωτεινή, τη Διονυσία, τον Πέτρο, την Κυριακή, το Φώτη, τη Μαρία, το Νίκο, την Ελίζα, το Νίκο, την Πέγκυ, το Νίκο, τη Μαρία, την Ιφιγένεια και αν ξέχασα κάποιον ζητώ να με συγχωρέσει. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω τη Μίνα, το Νίκο, την Πέγκυ, το Σωτήρη, τη Μαρία και τη Χριστίνα που μου παρείχαν το απαραίτητο βιβλιογραφικό και εποπτικό υλικό για τη διεκπεραίωση της διπλωματικής μου.

Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω την κα Τζαχίλη, ομότιμη καθηγήτρια του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας, για τις πολύτιμες συμβουλές της, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε όλα αυτά τα χρόνια και για όσα μου δίδαξε στις αίθουσες διδασκαλίας. Χάρis σε εκείνη αποφάσισα από τις πρώτες μέρες των προπτυχιακών μου σπουδών να ασχοληθώ με την προϊστορική αρχαιολογία. Για τις γνώσεις που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των μαθημάτων τους και για την ευκαιρία που μου έδωσαν να αντικρίσω τις παρελθοντικές κοινωνίες μέσα από τη δική τους οπτική γωνία, ευχαριστώ, επίσης, την κα Κόπακα, καθηγήτρια του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και τον κ. Κοπανιά,

λέκτορα του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, οι οποίοι τυγχάνουν και επόπτες της διπλωματικής μου εργασίας.

Κατά τη διάρκεια της συλλογής της βιβλιογραφίας, της μελέτης της και της συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας προέκυψαν διάφορα ερωτήματα, για την κατανόηση των οποίων μου παρείχαν πρόθυμα τις γνώσεις τους ορισμένοι ερευνητές, τους οποίους και θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα. Καταρχάς, θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Κουσουλή, επίκουρο καθηγητή αιγυπτιολογίας του τμήματος Μεσογειακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου και τον κ. Αντωνάτο, Δρ. αιγυπτιολογίας, για τις πολύτιμες συμβουλές τους και τη βιβλιογραφία που μου επεσήμαναν σχετικά με την απόδοση των ανθρώπινων μορφών στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες. Για την κατανόηση των τεχνικών παραγωγής τοιχογραφιών στον αρχαίο κόσμο καθοριστικές ήταν οι πληροφορίες που μου παρείχαν οι συντηρητές αρχαιοτήτων και έργων τέχνης Κατερίνα Χρήστου, φίλη και συνεργάτιδα και Διονύσιος Καπιζιώνης, τους οποίους και ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστώ πολύ, επίσης, την κα Μυλωνά, Δρ. αρχαιολογίας και καθηγήτριά μου στις προπτυχιακές μου σπουδές, για την ευγενή της χειρονομία να μου προμηθεύσει τη βάση δεδομένων EndNote η οποία διευκόλυνε σε μεγάλο βαθμό τη συλλογή και διαχείριση της τεράστιας βιβλιογραφίας.

Με αυτή την ευκαιρία θέλω να ευχαριστήσω και τον κ. Ματθαίο Κουτσουμανή, ανασκαφέα της Πλωτινόπολης Διδυμοτείχου, για την εμπιστοσύνη του, τη βοήθειά του, τη φιλία του, αλλά πάνω από όλα για την ανθρωπιά του. Είμαι πραγματικά τυχερός που τον γνώρισα και συνεργάζομαι μαζί του. Για τη βοήθειά τους και την αμέριστη συμπαράστασή τους σε περιόδους που μου ήταν απαραίτητες και μη, ευχαριστώ από καρδιάς την κα Ευαγγελία και τον κ. Διονύση.

Τέλος, αλλά πρώτη και πάνω από όλους, ευχαριστώ τη γιαγιά μου, χωρίς την οποία δεν θα κατόρθωνα τίποτα στη ζωή μου. Ό,τι έχω κατορθώσει μέχρι τώρα και αυτά που θα καταφέρω στο μέλλον οφείλονται πρωτίστως σε εκείνη.

Σας ευχαριστώ!

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα που πραγματεύεται η παρούσα εργασία είναι η απόδοση των ανθρώπινων μορφών στις αιγυπτιακές και τις αιγαιακές τοιχογραφίες της Ύστερης Εποχής του Χαλκού. Αποφάσισα να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα χάρη στο ενδιαφέρον μου για τον μακραίωνα αιγυπτιακό πολιτισμό, για την τέχνη της Αιγύπτου και του Αιγαίου και τις συνάψεις των πολιτισμών.

Στις επόμενες σελίδες θα μας απασχολήσουν τοιχογραφίες που χρονολογούνται μεταξύ του 16ου και του 13ου αι. π.Χ. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τις αιγυπτιακές τοιχογραφίες θα συζητήσουμε κυρίως παραστάσεις που ανάγονται στην περίοδο της 18ης Δυναστείας (πίν. 2), η αφετηρία της οποίας τοποθετείται στα μέσα του 16ου αι. π.Χ. και διαρκεί μέχρι και τις αρχές του 14ου προχριστιανικού αιώνα. Όπου κρίνουμε απαραίτητο θα χρησιμοποιήσουμε και τοιχογραφίες της 19ης Δυναστείας, οι οποίες ανάγονται στον 13ο αι. π.Χ.

Στην παρούσα μελέτη με τον όρο «αιγαιακές τοιχογραφίες» θα προσδιορίζεται το σύνολο των τοιχογραφιών από τη μινωική Κρήτη, τις Κυκλάδες και το μυκηναϊκό κόσμο δεδομένου ότι μοιράζονται κοινά εικονογραφικά, τεχνοτροπικά και τεχνολογικά χαρακτηριστικά και στηρίζονται, πιθανότατα, σε ένα κοινό ιδεολογικό υπόβαθρο εμπλουτισμένο με τοπικά συμβολικά στοιχεία. Για τη σύγκριση που θα επιχειρήσουμε με τις αιγυπτιακές παραστάσεις θα βασιστούμε στις αιγαιακές τοιχογραφίες που προέρχονται από την Κρήτη και τις Κυκλάδες και ανάγονται στην περίοδο μεταξύ του 16ου και του 14ου αι. π.Χ. Ωστόσο, συχνά, η παρουσίαση και συζήτηση και μυκηναϊκών τοιχογραφιών που χρονολογούνται κυρίως στον 13ο αι. π.Χ. καθίσταται αναγκαία για τη στερεή θεμελίωση της επιχειρηματολογίας μας.

Για τα αιγυπτιακά ανθρωπώνυμια και τοπωνύμια αποφασίστηκε να ακολουθηθεί η μεταγραφή τους όπως απαντά στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία, παρά το ότι πολλά από αυτά έχουν εξελληνιστεί, ήδη, από την αρχαιότητα και από εκεί προέρχεται και η ξενόγλωσση ονομασία τους (π.χ. Ίσις/Isis). Αιτία γι' αυτή την επιλογή αποτέλεσε κυρίως η ορθότερη (;) απόδοση της πιθανής προφοράς τους με λατινικούς χαρακτήρες που δεν μπορεί να μεταφερθεί στην ελληνική μεταγραφή τους. Για παράδειγμα, το παχύ «σ» στο όνομα της Hatshepsut δεν μπορεί να αποδοθεί στο εξελληνισμένο Χατσεψούτ. Το ζήτημα της προφοράς βέβαια είναι αρκετά περίπλοκο και ακόμη και στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία, όπως και την ελληνική,

απαντούν διάφορες παραλλαγές του ίδιου ονόματος. Για παράδειγμα, οι ελληνικές ονομασίες Τούθμωσις και Θούτμωσις και οι ξενόγλωσσες Thutmose και Tuthmose αναφέρονται στο ίδιο πρόσωπο.

Η βιβλιογραφία που αναφέρεται στην τοιχογραφική τέχνη της Αιγύπτου και του Αιγαίου είναι τεράστια. Ιδιαίτερα για την Αίγυπτο όπου πληθώρα τοιχογραφιών κοσμούσε τους τοίχους αναρίθμητων ταφικών κυρίως μνημείων αλλά και ανακτόρων και ναών επίσης. Στο Αιγαίο, παρόλο που ο αριθμός των τοιχογραφιών κρίνεται απειροελάχιστος σε σύγκριση με τις χιλιάδες αιγυπτιακές παραστάσεις, οι μελέτες που τις πραγματεύονται ανέρχονται σε εκατοντάδες.

Καθίσταται σαφές, επομένως, ότι το μεγάλο μέγεθος της βιβλιογραφίας βοήθησε μεν στην ανάπτυξη του θέματος που πραγματεύεται η παρούσα διπλωματική εργασία, αποτέλεσε έναν σκόπελο δε για τη συγγραφή της. Αρχικά προσπάθησα να χρησιμοποιήσω όσο το δυνατόν μικρότερο μέρος της πλούσιας βιβλιογραφίας. Γρήγορα, όμως, συνειδητοποίησα ότι η σφαιρική κάλυψη των παραστάσεων που με απασχόλησαν και η τεκμηρίωση των ερμηνειών που παραθέτω απαιτούσε την ανάλυση περισσότερων απόψεων.

Ως εκ τούτου, στο τέλος της εργασίας παρατίθεται μεγάλο μέρος της σχετικής με τις τοιχογραφίες βιβλιογραφίας που περιλαμβάνει παλαιότερες και νεότερες δημοσιεύσεις. Η χρήση της πιο παλαιάς βιβλιογραφίας, ως επί το πλείστον, ήταν απαραίτητη για τη διεκπεραίωση της εργασίας. Για παράδειγμα, στην πλειονότητά τους οι δημοσιεύσεις των αιγυπτιακών τάφων στους οποίους απαντούν οι τοιχογραφίες που θα παρουσιαστούν στις επόμενες σελίδες ανάγονται στο πρώτο μισό του 20ου αι. Και όσον αφορά τον αιγαιακό χώρο δεν θα μπορούσε να μην χρησιμοποιηθεί το μνημειώδες έργο του Evans.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι επαφές και οι αλληλεπιδράσεις των κοινωνιών της Αιγύπτου και του Αιγαίου πάντα προσέλκυαν το ερευνητικό ενδιαφέρον. Πρωτεργάτης της έρευνας για τη φύση των σχέσεων της Αιγύπτου με το Αιγαίο ήταν ο Evans (1921, 64 και 290-291), ο οποίος ήδη με την αποκάλυψη του μινωικού πολιτισμού στις αρχές του 20^{ου} αι. αντιλήφθηκε τους στενούς πολιτισμικούς δεσμούς του με τον αιγυπτιακό πολιτισμό. Το έργο του Vercoutter (1954 και 1956) παραμένει αξιόπεραστο, καθώς ο ερευνητής καταγράφει λεπτομερώς και σχολιάζει το σύνολο των αιγυπτιακών γραπτών πηγών που αναφέρονται στους πολιτισμούς του Αιγαίου, αλλά και των τοιχογραφιών που τους παριστάνουν. Όσον αφορά τα αρχαιολογικά ευρήματα στην Αίγυπτο και τον αιγαιακό χώρο που μαρτυρούν τις διαπολιτισμικές τους επαφές αρκετά κατατοπιστικές θεωρώ τις μελέτες των Cline (1990-1991 και 1994), Warren (1995 και 2000) και Merrillees (1972), ενώ αξιοσημείωτη είναι η πρόσφατη μελέτη της Phillips (2008) όπου η ερευνήτρια παρουσιάζει και σχολιάζει το σύνολο των αιγυπτιακών αντικειμένων από την Κρήτη. Τέλος, μια έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Ηρακλείου το 1999-2000 με θέμα τις διαχρονικές σχέσεις της Κρήτης με την Αίγυπτο εμπλούτισε τις γνώσεις μας για τους πολιτισμικούς τους δεσμούς με μια πληθώρα εκθεμάτων. Ο κατάλογος της έκθεσης (Καρέτσου & Ανδρεαδάκη-Βλαζάκη 2000) συνοδεύτηκε από έναν συλλογικό τόμο (Καρέτσου 2000) που περιέχει τις μελέτες ειδικών πάνω σε θέματα που αφορούν τις σχέσεις και τις αλληλεπιδράσεις στην κοινωνία, την οικονομία, τη θρησκεία και την τέχνη του αιγυπτιακού και των πολιτισμών του Αιγαίου. Ως παράδειγμα αναφέρουμε τα ευρήματα της Άβαρης (σύγχρονη Tell el-Dab'a), τα οποία θα σχολιαστούν παρακάτω και αποτελούν αδιάσειστες μαρτυρίες των άμεσων επαφών μεταξύ των πολιτισμών της Αιγύπτου και της Κρήτης.

Ιδιαίτερο πεδίο μελέτης των σχέσεων της Αιγύπτου με το Αιγαίο αποτελούν οι τοιχογραφίες. Πιο συγκεκριμένα ο τρόπος απόδοσης των ανθρώπινων μορφών αλλά και οι δραστηριότητες στις οποίες αυτές επιδίδονται στις ζωγραφικές συνθέσεις εκατέρωθεν παρουσιάζουν αρκετά κοινά σημεία. Τα κοινά εικονογραφικά χαρακτηριστικά υποδηλώνουν την άμεση επαφή και την ανταλλαγή ιδεών, καινοτομιών κτλ. μεταξύ των πολιτισμών της Αιγύπτου και του Αιγαίου. Απόρροια αυτής της μακρόχρονης άμεσης επαφής ήταν και η ανάπτυξη στενών πολιτικών

δεσμών που διαφαίνονται, για παράδειγμα, από τις αιγυπτιακές τοιχογραφίες πομπών όπου Αιγαιοί πρέσβεις εικονίζονται να αποδίδουν προσφορές στον Αιγύπτιο βασιλιά.

Την παρούσα έρευνα θα απασχολήσει κατά κύριο λόγο η μη λεκτική επικοινωνία, κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, μέσω των χειρονομιών που αποδίδονται να εκτελούν οι ανθρώπινες μορφές στις αιγυπτιακές και αιγαιακές τοιχογραφίες. Ως επί το πλείστον, στις γεωγραφικές περιοχές που εξετάζουμε απαντούν διαφορετικές, πραγματικές ή συμβατικά αποδοσμένες χειρονομίες. Ορισμένες αιγυπτιακές και αιγαιακές χειρονομίες, ωστόσο, μοιράζονται κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά αλλά και το νοηματοδοτικό τους περιεχόμενο αποκαλύπτοντας τις αλληλεπιδράσεις των πολιτισμών (βλ. τη χειρονομία συνομιλίας, σελ. 76-78). Άλλες φορές, ακόμα και όταν οι χειρονομίες παρουσιάζουν μορφολογικές ομοιότητες δεν είναι βέβαιο ότι εμπεριέχουν και τον ίδιο συμβολισμό (πρβλ. την αιγυπτιακή χειρονομία σεβασμού στις σελ. 51-52 με την αιγαιακή χειρονομία δέησης σε χθόνιες θεότητες στις σελ. 60-61).

Στην Αίγυπτο ο συμβολισμός των επιμέρους χειρονομιών των μορφών έχει μελετηθεί κατά κόρον τα προηγούμενα χρόνια. Πιο πρόσφατες και εμπεριστατωμένες μελέτες θεωρώ εκείνες του Wilkinson (1992, 9-35 και 53, 1999, 192-211 και 2001). Στην αιγαιακή αρχαιολογία τα τελευταία χρόνια αρκετοί ερευνητές δίνουν έμφαση στη μελέτη των στάσεων και των κινήσεων του σώματος με τις οποίες αποδίδονται οι ανθρώπινες μορφές στην αιγαιακή τέχνη. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις δημοσιεύσεις των Wedde (1999), Morris (2001), Morris & Peatfield (2002) και German (2000 και 2005), οι οποίες, ωστόσο, εστιάζουν περισσότερο στα προϊόντα της ειδωλοπλαστικής και της σφραγιδογλυφίας, παρά στις αιγαιακές ζωγραφικές συνθέσεις. Άλλες μελέτες ακολουθούν μια πιο θεωρητική προσέγγιση του «σώματος»* (ενδεικτικά Hamilakis, Pluciennik & Tarlow 2002). Αν και, κατά περιόδους, αρκετοί μελετητές ασχολήθηκαν συνοπτικά με την ερμηνεία ορισμένων χειρονομιών που απαντούν στις τοιχογραφίες, όπως ο ειδικός στην αιγαιακή τέχνη της τοιχογραφίας, Cameron (1974, 50-51), μέχρι τώρα δεν είχε επιχειρηθεί μια συνολική, λεπτομερής και εξειδικευμένη ερμηνευτική προσέγγιση της γλώσσας του σώματος των ανθρώπινων μορφών που αποδίδονται στις αιγαιακές τοιχογραφίες. Το κενό αυτό επιχειρεί να καλύψει η παρούσα μελέτη.

* Μια σχετικά πρόσφατη, θεωρητική μελέτη της Simandiraki-Grimshaw (2010) που πραγματεύεται το μινωικό, «θρησκευτικό» σώμα υπέπεσε στην αντίληψή μου αφού είχα ολοκληρώσει την εργασία μου και ως εκ τούτου δεν την χρησιμοποίησα. Την παραθέτω απλώς ως παραπομπή.

I. Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

Πριν προχωρήσουμε στο κυρίως θέμα της παρούσας έρευνας θεωρούμε απαραίτητη μια συνοπτική παρουσίαση των τεχνικών παραγωγής τοιχογραφιών που ακολουθήθηκαν στην Αίγυπτο και το Αιγαίο. Στην Αίγυπτο οι τοιχογραφίες παράγονταν με την τεχνική της ξηρογραφίας (*al secco/tempera*) σε γύψο (Forbes 1965, 212, Table XVIII και 244, Aldred 1996, 28-30, Lee & Quirke 2000, 117, Hartwig 2001, 1 και 2004, 21).¹ Σύμφωνα με την τεχνική αυτή ο καλλιτέχνης χρωμάτιζε τις παραστάσεις, αφού πρώτα είχε στεγνώσει το γύψινο υπόστρωμα, αναμειγνύοντας τις κονιορτοποιημένες χρωστικές ουσίες με νερό και κάποια κολλώδη ουσία, για να επιτύχει το δέσιμό τους με την επιφάνεια του τοίχου (Aldred 1996, 28-30, Robins 1997, 27, Brewer & Teeter 1999, 170, Lee & Quirke 2000, 117, Hartwig 2001, 1 και 2004, 21). Ως συνδετικά υλικά χρησιμοποιούνταν φυτικές κόλλες, από ακακία ή κόμμι λ.χ. το οποίο και εισήγαγαν από την Punt ή την Αραβική Χερσόνησο (βλ. Forbes 1965, 244, Newman & Halpine 2001, 22, Hartwig 2004, 21), ζωικές κόλλες που παράγονταν με το βράσιμο του δέρματος των ζώων και των συνδετικών ιστών τους ή ψαροκόκαλων, η κηρήθρα (και το μέλι) και το ασπράδι του αβγού (Forbes 1965, 244, Robins 1997, 27, Brewer & Teeter 1999, 170, Hartwig 2001, 1 και 2004, 21, Newman & Halpine 2001, 22-23 και 25). Η τεχνική της ξηρογραφίας έχει το μειονέκτημα ότι η βαφή δεν εισχωρεί στο κονίαμα με αποτέλεσμα με την πάροδο του χρόνου η παράσταση να αποκολλάται από αυτό.²

Στον αιγαιακό χώρο οι τοιχογραφίες εκτελούνταν κυρίως με την τεχνική της νωπογραφίας (*fresco*) σε ασβέστη (Evans 1921, 528, Forbes 1965, 249-250, Cameron, Jones & Philippakis 1977, 153-154, Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 94, Hood 1993, 56, Τελεβάντου 1994, 351, Perdikatsis et al. 2000, 116, Betancourt 2007, 92, 115 και 174, Brysbaert 2008, 112-118). Ωστόσο, η τεχνική της ξηρογραφίας σε ασβεστοκονίαμα παρατηρήθηκε από τον Ασημενό (Asimenos 1978, 575-577) και την Τελεβάντου (1994, 355) σε θηραϊκές τοιχογραφίες. Στην τεχνική της νωπογραφίας η ζωγραφική εφαρμόζεται σε νωπό ασβεστοκονίαμα χωρίς τη χρήση κάποιου

¹ Αν και η τεχνική της ξηρογραφίας αποτελεί τον κανόνα στην αιγυπτιακή τοιχογραφική τέχνη, εντούτοις, αναφέρονται κάποιες εξαιρέσεις. Νωπογραφίες (*fresco*) αποκαλύφθηκαν στην Amarna (Kemp & Weatherhead 2000, 496, Hartwig 2001, 1) και την Άβαρη (Bietak 1999, 47, Seeber 2000, 91 και 94-95, Brysbaert 2007, 153 και 160-161).

² Πληροφορία έπειτα από προφορική συζήτηση με τη συντηρήτρια αρχαιοτήτων Κατερίνα Χρήστου.

συνδετικού μέσου (Asiminos 1978, 571, Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 94, Immerwahr 1990, 14, Evely 2000, 473, Jones 2005, 217, Betancourt 2007, 92). Η βαφή εισχωρεί στο νωπό κονίαμα και όταν αυτό στεγνώσει γίνεται ουσιαστικά αναπόσπαστο τμήμα του (Asiminos 1978, 571, Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 94, Hood 1993, 56, Evely 2000, 473, Jones 2005, 217). Συχνά, οι παραστάσεις γίνονται με το συνδυασμό των τεχνικών της νωπογραφίας και της ξηρογραφίας (*fresco secco*), όταν και ο καλλιτέχνης εφαρμόζει αρχικά την τεχνική της νωπογραφίας και όσο προχωρά το έργο και το κονίαμα στεγνώνει, βρέχει την επιφάνεια ή αναμειγνύει τις χρωστικές του με ασβεστόνερο ή κάποια κολλώδη ουσία, για να δέσει τη βαφή με το στεγνό υπόστρωμα (Μπουλώτης 1988, 36, Immerwahr 1990, 14, Hood 1993, 101, Evely 2000, 473, Jones 2005, 217-219, Betancourt 2007, 92 και 174). Γι' αυτό το λόγο στα σημεία που ο ζωγράφος χρησιμοποιούσε κάποιο συνδετικό υλικό στις χρωστικές του, συχνά, παρατηρείται απολέπιση της παράστασης.³

Οι αρχές της απόδοσης της ανθρώπινης μορφής

Στην Αίγυπτο οι βασικοί κανόνες απόδοσης της ανθρώπινης μορφής εμφανίστηκαν στις πρώιμες περιόδους της αιγυπτιακής ιστορίας (πίν. 1) και διατηρήθηκαν καθ' όλη τη φαραωνική περίοδο παρουσιάζοντας, ωστόσο, κάποιες διαφοροποιήσεις (Schäfer 1974, 278-279, Μάλεκ 2000, 64-65). Οι αιγαιακές απεικονίσεις, από την άλλη, παρουσιάζουν εμφανείς αιγυπτιακές επιρροές, όπως αρχικά διαπίστωσε ο Evans (1928, 705-706), όσον αφορά τη μορφολογία και τη χρωματική διάκριση των δύο φύλων. Τις παρατηρήσεις του ανασκαφέα της Κνωσού αποδέχεται πλέον το σύνολο των ερευνητών (ενδεικτικά Immerwahr 1990, 50-51, Bietak 2000α, 240, Davis 2000, 64) και η παρούσα εργασία δεν θα αποτελέσει εξαίρεση.

Στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες η ανθρώπινη μορφή σε όρθια στάση αποδιδόταν συμβατικά με το κεφάλι κατά τομή (το μάτι κατ' ενώπιον), τους ώμους κατ' ενώπιον και τον κορμό με ελαφριά συστροφή σε στάση τριών τετάρτων (ενδεικτικές αυτής της συστροφής είναι, συχνά, η απόδοση του αφαλού όχι στο κέντρο του σώματος αλλά κοντά στο περίγραμμα της μορφής και η απόδοση της μιας εκ των δύο θηλών στις ανδρικές μορφές και του ενός μαστού στις γυναικείες, σαν να έβλεπε ο θεατής το στήθος από πλάγια θέση), ώστε να επιτευχθεί η ομαλή μετάβαση

³ Πληροφορία από προφορική συζήτηση με τους συντηρητές αρχαιοτήτων Κατερίνα Χρήστου και Διονύσιο Καπιζιώνη.

στη λεκάνη και τα πόδια τα οποία αποδιδόταν σε πλάγια θέση με το εσωτερικό πόδι ελαφρώς προτεταμένο (ενδεικτικά εικ. 60, 115 και εξώφυλλο (Erman 1971, 398-399, Schäfer 1974, 278 κ.ε., Robins 1997, 21, Brewer & Teeter 1999, 178-180, Bietak 2000α, 210 και 212, Μάλεκ 2000, 65)). Οι γυναικείες μορφές, εξάλλου, αποδίδονται με σχεδόν κολλητά τα δύο τους πόδια, τα οποία διαχωρίζουν συνήθως μόνο τα περιγράμματα (ενδεικτικά εικ. 28, 40 και 51 (Schäfer 1974, 33 και 295, Bietak 2000α, 212)).

Κατά τη 18η Δυναστεία (πίν. 2), ωστόσο, απαντούν μορφές των οποίων το πέλμα του εσωτερικού ποδιού καλύπτει το μηρό του εξωτερικού σε μια αφύσικη στάση (εικ. 79), μορφές με τον κορμό σε κατά τομή απόδοση (εικ. 55 τα ταριχευμένα σώματα (Bietak 2000α, 212-213)) και μορφές στις οποίες αποδίδονται και τα δύο στήθη (Schäfer 1974, 306 κ.ε.). Αξιοσημείωτη είναι η απόδοση νεαρών μουσικών με το πρόσωπο αποδοσμένο μετωπικά (εικ. 18). Μια ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η μορφή μιας υπηρέτριας που αποδίδεται με την πλάτη γυρισμένη στο θεατή και με το εσωτερικό της πόδι μπροστά από το εξωτερικό σε μια αφύσικη στάση του σώματος (εικ. 1 (Schäfer 1974, 264, Goudsmit 1981, 43)).

Κατά το Αρχαίο και Μέσο Βασίλειο τα δύο πόδια των μορφών αποδίδονταν από την εσωτερική πλευρά με μόνο το μεγάλο δάχτυλο να είναι ορατό (ενδεικτικά εικ. 12-14 και 51 (Schäfer 1974, 295, Robins 1997, 21, Bietak 2000α, 212, Davis 2000, 65)). Αυτό θα αλλάξει προς το τέλος της 18ης Δυναστείας, όταν και σταδιακά αρχίζει να αποδίδεται το εξωτερικό πόδι από την εξωτερική πλευρά με εμφανή τη διάκριση των δαχτύλων (ενδεικτικά εικ. 60 και 63-65 (Schäfer 1974, 296, Robins 1997, 21, Brewer & Teeter 1999, 180, Davis 2000, 65-66)). Η Robins (1997, 150), ωστόσο, αναφέρει ότι η διάκριση των δαχτύλων, τουλάχιστον κατά την περίοδο του Φαραώ Akhenaten (πίν. 2), περιορίζεται μόνο στις μορφές της βασιλικής οικογένειας. Η απόδοση του εξωτερικού ποδιού από την εξωτερική πλευρά θεωρείται από ορισμένους ερευνητές ότι αποτελεί δάνειο από το Αιγαίο (βλ. παρακάτω (Bietak 2000α, 241, Davis 2000, 66, Παππάς 2006, 91)).

Συχνά παρατηρείται σύγχυση στην απόδοση των χεριών τα οποία αποδίδονται είτε με ανοιχτή την παλάμη είτε με τα δάχτυλα σφιγμένα σε γροθιά (εικ. 28 (Bietak 2000α, 212)). Πολλές φορές όταν οι μορφές έχουν ανοιχτές τις παλάμες τα δύο τους χέρια αποδίδονται πανομοιότυπα (εικ. 28, 42, 56-58 και 60 (Brewer & Teeter 1999, 180, Bietak 2000α, 212)), ενώ, συχνά, ο αριστερός βραχίονας προσαρτάται στον δεξιό ώμο και αντίστροφα (Μάλεκ 2000, 132). Τέτοιες απεικονίσεις ξενίζουν αισθητικά το

σύγχρονο θεατή για τους αρχαίους Αιγυπτίους, όμως, δεν φαίνεται να θεωρούνταν αφύσικες αποδόσεις του ανθρώπινου σώματος. Άλλωστε, ο κύριος ρόλος της αιγυπτιακής τέχνης (αλλά και ολόκληρης της Εγγύς Ανατολής) ήταν λειτουργικός και όχι αισθητικός (Bietak 2000α, 209).

Η τέχνη στην αρχαία Αίγυπτο ήταν συνυφασμένη με την πολιτική και τη θρησκεία: υπηρετούσε, δηλαδή, πρωτίστως τη φαραωνική προπαγάνδα και συμβάδιζε πάντοτε με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις των Αιγυπτίων (Aldred 1950, 3-15, 1951, 6 και 20, 1973, 76 και 1996, 11, Gaballa 1976, 71, Stevenson Smith 1981, 15, Ντούμας 1992, 22, Robins 1997, 150, Brewer & Teeter 1999, 169, Bietak 2000α, 209, Aufrère 2001, 158, Baines 2007, 335). Οι ίδιοι οι Αιγύπτιοι δεν είχαν κάποιο όρο που να προσδιορίζει ό,τι εμείς σήμερα αποκαλούμε «τέχνη», καθώς κυρίως τους ενδιέφερε η λειτουργικότητα των έργων τους και δευτερευόντως η αισθητική τους, δίχως να την παραλείπουν (Aldred 1996, 11, Robins 1997, 12, Μάλεκ 2000, 22). Εξάλλου, ο Gombrich (2004, 15) δηλώνει ότι «στην πραγματικότητα, η Τέχνη δεν υπάρχει. Υπάρχουν μόνο οι καλλιτέχνες». Ανάγοντας τη δήλωση αυτή στην αιγυπτιακή πραγματικότητα, θα λέγαμε πως οι Αιγύπτιοι τεχνίτες ήταν αναγκασμένοι από το κοινωνικό τους περιβάλλον να παράγουν τα έργα τους ακολουθώντας πιστά την υφιστάμενη εικονογραφική παράδοση και τις οδηγίες του εκάστοτε παραγγελιοδότη (του Φαραώ, των ιερέων, των ευγενών κτλ.). Πρόκειται, δηλαδή, για μια περίπτωση «στρατευμένης» τέχνης.

Όπως αναφέρει η Immerwahr (1990, 50) στη μελέτη της για την αιγαιακή ζωγραφική «οι ανθρώπινες μορφές, οι οποίες εμφανίζονται ξαφνικά κατά την περίοδο της διακόσμησης του Νέου Ανακτόρου της Κνωσού, δεν έχουν αναγνωρίσιμο πειραματικό στάδιο». Αυτό σημαίνει ότι η ανάπτυξη των μεθόδων απόδοσης της ανθρώπινης μορφής στην αιγαιακή ζωγραφική θα πρέπει να αναζητηθεί εκτός του αιγαιακού χώρου. Πράγματι, η αιγαιακή ανθρώπινη μορφή παρουσιάζει αρκετές μορφολογικές ομοιότητες με την αιγυπτιακή (Evans 1928, 705-706, Cameron 1974, 50-52, Immerwahr 1990, 51, Bietak 2000α, 212 και 215-216, Morgan 2000, 927, Παππάς 2006, 89 και 90).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη σύγκριση που θα επιχειρήσουμε με τις αντίστοιχες αιγυπτιακές αναπαραστάσεις αποτελεί η απεικόνιση του ψαρά από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου, όπου μια γυμνή ανδρική μορφή κρατά με τα δύο της χέρια αρμαθιές με ψάρια. Όπως παρατηρεί κανείς στην εικόνα 3 το κεφάλι του ψαρά αποδόθηκε κατά τομή, με το μάτι μετωπικά, οι ώμοι του κατ' ενόπιον, ενώ με τον

κορμό σε στάση τριών τετάρτων επιτυγχάνεται η αρμονική σύνδεση με τη λεκάνη και τα πόδια που αποδίδονται κατά τομή με το εσωτερικό πόδι ελαφρώς προτεταμένο. Την αιγαιακή μορφή, ωστόσο, σύμφωνα με την Immerwahr (1990, 51), διακρίνει η ευκινησία του σώματος, τα λιγότερο γωνιώδη περιγράμματα και η πιο φυσική μετάβαση από την κατ' ενώπιον απόδοση του κορμού στην κατά τομή απόδοση των ποδιών.

Στην αιγαιακή ζωγραφική, επίσης, απαντά μεγαλύτερη ποικιλία στην απόδοση του κορμού, καθώς πολύ συχνά απεικονίζονται μορφές σε πλήρη πλάγια θέση (εικ. 2, 75 και 121), με τον κορμό σε πλήρη κατ' ενώπιον απόδοση και όχι τριών τετάρτων (εικ. 71) ή πλήρως μετωπικές με μόνο το κεφάλι να απεικονίζεται εκ του πλαγίου (εικ. 71 (Cameron 1974, 50, Immerwahr 1990, 52, Τελεβάντου 1994, 203-207, Bietak 2000α, 215-216)).

Συχνά, όπως και σε αιγυπτιακές απεικονίσεις, παρατηρείται μια σύγχυση στην απόδοση των άκρων. Ο καλλιτέχνης αδυνατώντας να απεικονίσει αληθοφανώς τα χέρια σε διάφορες στάσεις ορισμένες φορές αποδίδει τις μορφές με δύο δεξιά ή δύο αριστερά χέρια (εικ. 121) και αλλού με το δεξί χέρι στον αριστερό ώμο και αντίστροφα (Cameron 1974, 292, Ντούμας 1992, 23, Immerwahr 2005, 173). Η Immerwahr (2005, 174) αποδίδει αυτή την αδυναμία σε αιγυπτιακή επιρροή ή στον τρόπο εργασίας του προϊστορικού ζωγράφου, δηλαδή από μνήμης και όχι με τη βοήθεια ζωντανών μοντέλων. Ορισμένες φορές, όμως, οι ζωγράφοι κατέφυγαν σε έξυπνες λύσεις για να αποδώσουν ορθά τα άκρα. Στην τοιχογραφία του ψαρά (εικ. 3) η μορφή παριστάνεται να κουβαλά τα ψάρια με τα δύο της χέρια ανοιχτά, επομένως, ήταν πιο εύκολο για το ζωγράφο να σχεδιάσει τα χέρια από την εσωτερική πλευρά και με τους αντίχειρες προς τα πάνω, όπως είναι δηλαδή στην πραγματικότητα. Συμπτωματικά, μία ανάλογη απόδοση ενός ψαρά προέρχεται από τον τάφο του Nakht όπου η μορφή κομίζει δύο αρμαθιές με ψάρια κρεμασμένες σε μια ράβδο που στηρίζει στους ώμους της (εικ. 112, 114 και εξώφυλλο).

Σε μια άλλη αναπαράσταση από την Κνωσό μια ανδρική μορφή αποδίδεται ορθά να κρατά με το αριστερό της χέρι τη βάση ενός ρυτού, με το χέρι να φαίνεται από την εξωτερική πλευρά και το δεξί που κρατά το ρυτό από τη λαβή να αποδίδεται από την εσωτερική πλευρά (εικ. 34). Παρόμοια απεικόνιση έχουμε και στην καθιστή μορφή από τη Φυλακωπή (εικ. 23 (Evans 1930, 43, fig. 26)).

Όσον αφορά τα κάτω άκρα ο Αιγίος ζωγράφος συνήθως ακολουθεί τον αιγυπτιακό τρόπο απόδοσης και των δύο ποδιών από την εσωτερική πλευρά (Davis

2000, 66, Immerwahr 2005, 179-180). Ωστόσο, ορισμένες φορές παρατηρείται η φυσιολογική απόδοση των δύο ποδιών με τη διάκριση των δαχτύλων του εξωτερικού ποδιού, όπως στην τοιχογραφία της πομπής από την Κνωσό (εικ. 4 (Evans 1928, 722, Davis 2000, 66, Immerwahr 2005, 179)) και τη μορφή ενός ψαρά από το Ακρωτήρι (εικ. 2 (Τελεβάντου 1994, 59, Davis 2000, 66)). Σε άλλες ανθρώπινες μορφές από το Ακρωτήρι αποδίδονται δύο δάχτυλα του εξωτερικού ποδιού τους (Davis 2000, 66). Ορισμένοι ερευνητές υποστηρίζουν ότι η διάκριση των δαχτύλων που παρατηρείται σε αιγαιακές ανθρώπινες μορφές επηρέασε και τους Αιγύπτιους καλλιτέχνες (Bietak 2000α, 241, Davis 2000, 66, Παππάς 2006, 91), οι οποίοι προς το τέλος της 18ης Δυναστείας αρχίζουν να απεικονίζουν το εξωτερικό πόδι των μορφών από την εξωτερική πλευρά (Robins 1997, 21, Brewer & Teeter 1999, 180, Davis 2000, 65-66). Είναι γεγονός, πάντως, πως ο αριθμός των αιγαιακών μορφών στις οποίες παρατηρείται η διάκριση των δαχτύλων του εξωτερικού ποδιού είναι ελάχιστος και, πιθανώς, αυτό δεν οφείλεται αποκλειστικά σε παράγοντες εύρεσης και διατήρησης. Προς το παρόν το θέμα παραμένει συζητήσιμο.

Για τη σχεδίαση της ανθρώπινης μορφής στην Αίγυπτο, κατά το Αρχαίο Βασίλειο, οριζόντιες γραμμές στην επιφάνεια που επρόκειτο να τοιχογραφηθεί χρησίμευαν ως οδηγός (Robins 2001β, 68). Από το Μέσο Βασίλειο και εξής (Μάλεκ 2000, 178, Robins 2001β, 68) μαρτυρείται η χρήση ενός γεωμετρικού πλέγματος που ονομάζεται κανάβος (*squared grid* ή απλά *grid*), το οποίο και σχεδίαζε ο ζωγράφος πάνω στο γύψινο έδαφος της τοιχογραφίας με τη βοήθεια τεντωμένων νημάτων εμβαπτισμένων σε κόκκινη, συνήθως, βαφή (Mackay 1917, 74, Forbes 1965, 247, Aldred 1996, 26, Robins 1997, 27 και 2001α, 60, Brewer & Teeter 1999, 170, Lee & Quirke 2000, 118, Hartwig 2001, 2 και 2004, 21). Οι πλέον επιδέξιοι και έμπειροι καλλιτέχνες, όμως, είχαν την ικανότητα να σχεδιάζουν τις ανθρώπινες μορφές ελεύθερα με το χέρι (Mackay 1917, 80, Robins 2001α, 60). Συχνά σε παραστάσεις απαντούν μορφές διαφορετικού μεγέθους (για το συμβολισμό του μεγέθους θα μιλήσουμε παρακάτω) για τη σχεδίαση των οποίων χρησιμοποιούνταν αντίστοιχα και διαφορετικού μεγέθους κανάβοι (Mackay 1917, 76, Robins 2001α, 61).

Συχνά ο κανάβος χρησιμοποιείτο μόνο για τη σχεδίαση των σπουδαιότερων μορφών μιας παράστασης, ενώ οι δευτερεύουσας σημασίας μορφές σχεδιάζονταν με το χέρι (Robins 2001α, 61). Στην περίπτωση της σχεδίασης πομπών χρησιμοποιούνταν ένας απλούστερος οδηγός. Ο ζωγράφος σχεδίαζε συνήθως 5 οριζόντιες γραμμές με την πρώτη και τη δεύτερη να διευθετούν τη θέση των κεφαλών των μορφών, την

τρύτη γραμμή να αντιστοιχεί στη γραμμή της μέσης, την τέταρτη να σηματοδοτεί τη θέση των γονάτων και την τελευταία γραμμή εκείνη των πελμάτων των ποδιών (Mackay 1917, 80). Τέλος, στα τέλη της 18ης Δυναστείας παρατηρείται σταδιακή εγκατάλειψη της χρήσης κανάβου και οι μορφές πλέον σχεδιάζονται ελεύθερα με το χέρι (Robins 2001α, 61).

Ο κανάβος αποτελούσε μέρος του προσχεδίου και όχι της τελικής ζωγραφικής σύνθεσης και επομένως δεν ήταν ορατός, όταν περατωνόταν το έργο, γνωρίζουμε όμως τη χρήση του από μισοτελειωμένες τοιχογραφίες ή από παραστάσεις που έχουν απολεπιστεί αποκαλύπτοντας την επιφάνεια του γύψου, όπου και διακρίνεται το σχεδιασμένο πλέγμα (εικ. 5 (Mackay 1917, 75, Robins 2001α, 60 και 2001β, 68)).

Στις αρχές του περασμένου αιώνα ο Mackay (1917, 76) λαμβάνοντας ως μονάδα ένα τετράγωνο του κανάβου υποστήριξε ότι ο αιγυπτιακός κανόνας αναλογιών επέβαλε οι ανθρώπινες μορφές στη βασική όρθια στάση ανεξαρτήτως φύλου να σχεδιάζονται εντός 19 τετραγώνων του κανάβου σε ύψος, ενώ οι καθιστές μορφές σχεδιάζονταν αντίστοιχα μέσα σε 15 τετράγωνα (εικ. 6). Σήμερα οι ερευνητές έχουν καταλήξει στον αιγυπτιακό κανόνα των 18 τετραγώνων για τις όρθιες και των 14 τετραγώνων για τις καθιστές μορφές, διότι από το 19^ο και το 15^ο τετράγωνο αντίστοιχα σχεδιάζονταν το στέμμα ή οποιοδήποτε άλλο κάλυμμα κεφαλής της απεικονισθείσας μορφής, όπως η φενάκη (Brewer & Teeter 1999, 177-178, Μάλεκ 2000, 178, Robins 2001α, 60). Οι αναλογίες του ανθρώπινου σώματος υπολογίζονταν, κατά τον Μάλεκ (2000, 178), ως εξής: τα πέλματα των ποδιών σχεδιάζονταν στη βάση του πρώτου τετραγώνου, στο έκτο τετράγωνο τα γόνατα, στο ενδέκατο η μέση της μορφής και στο δωδέκατο οι αγκώνες, ενώ η άνω γραμμή του δέκατου έκτου τετραγώνου εφαπτόταν με τους ώμους και η κορυφή του τελευταίου, δέκατου όγδοου τετραγώνου βρισκόταν στο ύψος του φρυδιού της μορφής από όπου και σχεδιάζονταν το κάλυμμα κεφαλής (εικ. 6).

Στο Αιγαίο η χρήση κανάβου αφορά κυρίως τη σχεδίαση διακοσμητικών μοτίβων στα ενδύματα των μορφών (Milittello 1998, 104-107, Shaw M.C. 1998, 64 και 2000, 52-60, Evely 2000, 479, Guralnick 2000, 179). Δεδομένη θεωρείται, όμως, η χρήση τεντωμένων νημάτων που άφηναν το αποτύπωμά τους πάνω στο νωπό ασβεστοκονίαμα του υποστρώματος για το διαχωρισμό της υπό διακόσμηση επιφάνειας σε ζώνες (Cameron, Jones & Philippakis 1977, 154, Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 94, Immerwahr 1990, 17, Ντούμας 1992, 18, Hood 1993, 101, Τελεβάντου 1994, 351, Evely 2000, 479, Shaw 2003, 180-181, Jones 2005, 218). Επιπλέον, όπως

υπέδειξε η μελέτη της Guralnick (2000, 184-188), οι αναλογίες ορισμένων μορφών στις τοιχογραφίες της Θήρας υπακούουν στη λογική του αιγυπτιακού κανόνα χωρίς να λείπουν οι πειραματισμοί τοπικού χαρακτήρα. Η Weingarten (1999, 922-927), από την άλλη, μελετώντας αναπαραστάσεις της ανθρώπινης μορφής στην αιγαιακή τέχνη, παρόλο που δεν απέκλεισε τη χρήση κανάβου, κατέληξε στο ότι στον αιγαιακό χώρο δεν υπήρξε ένας ενιαίος και αυστηρός κανόνας αναλογιών. Ομοίως, ο Cameron (1974, 52-54) ισχυρίζεται ότι «ακόμη και αν ο Μινωίτης καλλιτέχνης είχε στο νου του κάποιον “κανόνα αναλογιών” προφανώς τον χρησιμοποιούσε ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης για να τον οδηγήσει πέρα από καθορισμένους τύπους και στερεότυπα σχέδια».

Ο εκάστοτε Φαραώ ως «τέλειος θεός» (*netjer nefer* (Robins 1997, 18, Allen 2009, 66)) αποδίδεται στην αιγυπτιακή τέχνη πάντοτε με μια εξιδανικευμένη, νεανική μορφή (ενδεικτικά εικ. 33, 39 και 51-53 (Schäfer 1974, 16-17)). Το εξιδανικευμένο φαραωνικό σώμα προδίδει την πρόθεση των καλλιτεχνών να ανυψώσουν τη θεϊκή μορφή του Φαραώ πάνω από τη γήινη, θνητή και ατελή του φύση (Schäfer 1974, 17). Στις υποδεέστερες μορφές μιας παράστασης δεν επιχειρείται η απόδοση του ιδανικού σώματος και ορισμένες φορές αυτές αποδίδονται νατουραλιστικά με ασθενικά και υποσιτισμένα, ευτραφή ή γέρικα σώματα (εικ. 7, 110 και 115 (Schäfer 1974, 17)). Κατ' εξαίρεση στην Αμαρνική τέχνη ο Φαραώ Akhenaten και η οικογένειά του απεικονίζονται με μακρόστενα κεφάλια, με χαρακτηριστικά του προσώπου που τονίζονται έντονα, όπως τα σαρκώδη χείλη, με μακρύ λαιμό, τονισμένα στήθη, κοιλιά που προεξέχει έντονα, με γυναικίους γοφούς, χοντρούς μηρούς και λεπτές γάμπες (εικ. 15, 43, 63 και 65 (Schäfer 1974, 17, Robins 1997, 150, Brewer & Teeter 1999, 184-185, Μάλεκ 2000, 271)). Τα παραπάνω στοιχεία αποτέλεσαν τον κανόνα στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών σε δισδιάστατες και τρισδιάστατες απεικονίσεις της περιόδου, αν και δεν παρατηρούνται τόσο έντονα στις μορφές μη βασιλικής καταγωγής (Robins 1997, 150, Μάλεκ 2000, 271-272 και 275). Ο κάναβος προσαρμόστηκε στα νέα δεδομένα και πλέον οι ανθρώπινες μορφές σχεδιάζονταν μέσα σε 20 τετράγωνα του κανάβου (Robins 1997, 151).

Ο ιδιαίτερος αυτός τρόπος απεικόνισης του ανθρώπινου σώματος ενδεχομένως αντανακλά την εξωτερική εμφάνιση του Φαραώ, όπως ήταν στην πραγματικότητα (Brewer & Teeter 1999, 185, Μάλεκ 2000, 271-272). Είναι πιθανό αρχικά η απόδοση του σώματος του Φαραώ να ήταν ρεαλιστική και όχι με εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά για πρώτη φορά στην αιγυπτιακή ιστορία, ωστόσο,

αποτελούσε μάλλον απόρροια της θρησκευτικής μεταρρύθμισης⁴ του αιρετικού Φαραώ (Brewer & Teeter 1999, 185). Η Robins (1997, 150), μάλιστα, θεωρεί ότι, καθώς ο μοναδικός θεός Aten, ως δημιουργός, ενείχε αρσενικά και θηλυκά στοιχεία, ο Φαραώ, ως αντιπρόσωπός του στη γη, θα έπρεπε, επίσης, να αποδίδεται και με γυναικεία χαρακτηριστικά (βλ. και Brewer & Teeter 1999, 185, Wilkinson 1999, 51).

Στο Αιγαίο οι ανθρώπινες μορφές αποδίδονται, επίσης, εξιδανικευμένες, νεανικές και λεπτεπίλεπτες (ενδεικτικά εικ. 2-3, 44, 70-71, 88 και 92 (Cameron 1974, 50, Immerwahr 1990, 53)). Ο Cameron (1974, 54) ισχυρίζεται ότι αυτή η απόδοση του νεανικού σώματος οφείλεται στο γεγονός ότι στις δραστηριότητες που απεικονίζονται στις παραστάσεις συμμετείχαν κυρίως άτομα νεαρής ηλικίας. Εν μέρει αυτή η παρατήρηση είναι ορθή, ωστόσο, είναι απίθανο όλοι οι νεαροί κάτοικοι του προϊστορικού Αιγαίου να είχαν αθλητικά και αρτιμελή σώματα! Πιθανότατα πίσω από την απόδοση της εξιδανικευμένης αιγαιακής μορφής κρύβονται και συμβολικοί παράγοντες που προς το παρόν αδυνατούμε να αναγνωρίσουμε, ενώ δεν θα πρέπει να αγνοηθεί η αιγυπτιακή επιρροή και σε αυτήν την περίπτωση.

Το χρώμα και ο συμβολισμός του

Το τελευταίο στάδιο στην απεικόνιση των ανθρώπινων μορφών ήταν ο χρωματισμός τους. Στην αιγυπτιακή τέχνη παρατηρείται μια χρωματική διάκριση των δύο φύλων. Συμβατικά οι αρχαίοι Αιγύπτιοι απέδιδαν τις ανδρικές μορφές με καστανέρυθρο χρώμα και τις γυναικείες κυρίως με κιτρινωπό (εικ. 9, 14 και 60 (Robins 1993, 180 και 2001δ, 14, Aldred 1996, 30, Brewer & Teeter 1999, 181, Eaverly 1999, 5-6 και 2004, 53, Davis 2000, 64)) αλλά ορισμένες φορές με υπόλευκο ή και ροδίζον (εικ. 28 (Eaverly 2004, 53)). Κατά την περίοδο του Akhenaten, επίσης, γυναικείες μορφές χρωματίζονται με σκούρο χρώμα, όπως ακριβώς και οι ανδρικές μορφές (εικ. 65 (Eaverly 2004, 53)).

Η χρωματική διάκριση των δύο φύλων στην αιγυπτιακή τέχνη δέχεται πολλές ερμηνείες. Συνήθως θεωρείται ότι το σκούρο χρώμα των ανδρικών μορφών υποδηλώνει την εργασία τους εκτός της οικίας, στην ύπαιθρο, κάτω από τον ήλιο και αντίστοιχα το ανοιχτό χρώμα των γυναικείων μορφών την εργασία τους εντός της οικογενειακής εστίας (Robins 1993, 180 και 2001δ, 14, Eaverly 2004, 53). Η χρωματική διάκριση θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως ενδεικτική κοινωνικής

⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μονοθεϊστική λατρεία του Aten που εισήγαγε ο Φαραώ Akhenaten βλ. Wilkinson 2003, 236-241.

διάκρισης. Η Green (2001, 170), για παράδειγμα, υπαινίσσεται ότι με ανοιχτόχρωμο δέρμα απεικονίζονται οι γυναίκες που ανήκουν σε ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι τα χρώματα με τα οποία αποδίδονται τα δύο φύλα θα πρέπει να εμπεριέχουν και μια συμβολική σημασία (Green 2001, 170). Την ίδια άποψη φέρει και η Robins (2001δ, 14), η οποία αναφέρει ότι ο κανόνας του χρωματικού διαχωρισμού των δύο φύλων -πέραν της εξαίρεσης της περιόδου του Akhenaten-εφαρμοζόταν καθ' όλη τη φαραωνική περίοδο και αφορούσε τα μέλη όλων των αιγυπτιακών κοινωνικών βαθμίδων. Για την ίδια (Robins 2001δ, 14), η εξήγηση του διαφορετικού χώρου απασχόλησης των ανδρών και των γυναικών, επίσης, δεν είναι επαρκής, εφόσον ο κανόνας του χρωματικού διαχωρισμού ισχύει τόσο σε τοιχογραφίες που εικονίζουν οικιακούς υπηρέτες και υπηρέτριες, όσο και σε τοιχογραφίες αγροτικών δραστηριοτήτων, όπου αποδίδονται να συμμετέχουν και τα δύο φύλα.

Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι προσέδιδαν μαγικές ιδιότητες στα χρώματα (*iwen* (Pinch 1994, 81 και 2001, Wilkinson 1999, 104, Robins 2001γ)) τα οποία θεωρούνταν αναπόσπαστα τμήματα της υπόστασης των αντικειμένων, όπως και των έμβιων όντων (Wilkinson 1999, 104, Baines 2007, 244). Το ερυθρό θεωρείτο ένα πολύ ισχυρό χρώμα στην αιγυπτιακή μαγεία, ζωοδόχο και προστατευτικό αλλά ταυτόχρονα πολύ επικίνδυνο και καταστροφικό (Pinch 1994, 81 και 2001, Wilkinson 1999, 106, Robins 2001γ, 292). Το κίτρινο συνδεόταν με το χρώμα του χρυσού (από το οποίο ήταν φτιαγμένη η σάρκα των θεών), με τον ήλιο και τη θεά της σεξουαλικότητας και της γονιμότητας, Hathor (Green 2001, 170, Robins 2001γ, 292 και 2001δ, 14). Για τις δύο παραπάνω ερευνήτριες ο χρωματισμός των ανδρικών μορφών με ερυθρό χρώμα και των γυναικείων μορφών με κίτρινο ίσως οφείλεται εν μέρει και σε συμβολικούς παράγοντες που απορρέουν από τις μαγικές ιδιότητες των συγκεκριμένων χρωμάτων (Green 2001, 170, Robins 2001γ, 293 και 2001δ, 14).

Χρωματική διάκριση των δύο φύλων παρατηρείται και στην τοιχογραφική τέχνη του Αιγαίου. Οι ανδρικές μορφές αποδίδονται με καστανέρυθρο χρώμα, ενώ οι γυναικείες χρωματίζονται με λευκό (εικ. 16-17 και 107 (Evans 1928, 706, Cameron 1974, 52, Immerwahr 1990, 53-54, Ντούμας 1992, 19, Τελεβάντου 1994, 377, Eaverly 1999, 5-7, Davis 2000, 64, Doumas 2000, 972, Morgan 2000, 939, Televantou 2000, 836, Muskett 2004, 68, Παππάς 2006, 90, Chapin 2007, 140)). Ο Evans (1928, 706) απέδωσε αυτό το χρωματικό διαχωρισμό των ανδρικών μορφών από τις γυναικείες σε αιγυπτιακή επιρροή, θέση που ακόμη και σήμερα δεν έχει

αμφισβητηθεί (Bietak 2000α, 240). Η Eaverly (1999, 5-6), μάλιστα, αναφέρει ότι η χρωματική διάκριση των δύο φύλων αποτελεί ένα φαινόμενο που παρατηρείται στην τέχνη ολόκληρης της Μεσογείου, η προέλευση του οποίου τοποθετείται στην Αίγυπτο.

Η ιεραρχική απόδοση των μορφών

Στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες παρατηρείται μια ιεραρχική απόδοση των ανθρώπινων μορφών, η οποία εκφράζεται κατά βάση με τις διαφορετικές διαστάσεις τους (Schäfer 1974, 231, Robins 1997, 21, Bietak 2000α, 235). Οι διαστάσεις των μορφών ποικίλλουν ανάλογα με τη σπουδαιότητα της κάθε μορφής στην εκάστοτε σύνθεση (Schäfer 1974, 231, Robins 1997, 21, Wilkinson 1999, 38, Bietak 2000α, 235). Για παράδειγμα, στις σκηνές των συμποσίων (εικ. 106) ο νεκρός αποδίδεται με αρκετά μεγαλύτερο μέγεθος από τους παρευρισκόμενους συμποσιαστές. Στις παραστάσεις του ψαρέματος και του κυνηγιού (εικ. 40 και 112-113) ο νεκρός αποδίδεται, επίσης, με μεγαλύτερο μέγεθος από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του που τον πλαισιώνουν. Οι μικρότερες διαστάσεις της γυναίκας και των παιδιών του νεκρού σε αυτή την περίπτωση ίσως απορρέουν, επίσης, από το φύλο και την ηλικία των μορφών αντίστοιχα (Bietak 2000α, 235).

Ο Φαραώ αποδίδεται πάντα με πολύ μεγαλύτερο μέγεθος από τους υπηκόους του (εικ. 43), ενώ στις παραστάσεις όπου συνυπάρχει με θεϊκές μορφές λαμβάνει το ίδιο ή σχεδόν ίδιο μέγεθος με εκείνες (εικ. 51-53 και 60 (Schäfer 1974, 233, Robins 1997, 21, Wilkinson 1999, 38 και 46, Bietak 2000α, 235)). Συχνά σε σκηνές όπου ο Φαραώ συνυπάρχει με κάποια καθιστή θεότητα παρατηρείται η αρχή της «ισοκεφαλίας», κατά την οποία οι μορφές του όρθιου Φαραώ και της καθιστής θεότητας έχουν το ίδιο ύψος (Schäfer 1974, 234, Wilkinson 1999, 46). Έτσι προβάλλεται και πάλι η ανωτερότητα της θεϊκής μορφής, καθώς εάν επιχειρούταν μια ρεαλιστική απόδοση της διαφοράς ύψους των μορφών τότε ο Φαραώ θα έπρεπε να κοιτά από υψηλότερο επίπεδο την ανώτερη θεϊκή μορφή (Schäfer 1974, 234, Wilkinson 1999, 46). Οι εχθροί της Αιγύπτου αποδίδονται με αρκετά μικρότερες διαστάσεις από το Φαραώ (εικ. 41 (Bietak 2000α, 235)) συμβολίζοντας την αδυναμία και την ήττα τους από την Αίγυπτο (Wilkinson 1999, 45).

Οι διαστάσεις των ανθρώπινων μορφών μιας παράστασης εξαρτώνται άμεσα από τη σημασία των μορφών στη σύνθεση (Schäfer 1974, 231, Wilkinson 1999, 44, Bietak 2000α, 235). Στην εικόνα 61, για παράδειγμα, ο Φαραώ Akhenaten με τη

σύζυγό του Nefertiti κατέχουν δεσπόζουσα θέση στην παράσταση και τους ακολουθεί η μικρότερων διαστάσεων μορφή του Panehesy που επιβραβεύεται από το Φαραώ. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες στην εκδήλωση αποδίδονται με μικρότερες ακόμα διαστάσεις.

Η σχέση της θέσης των μορφών σε μια παράσταση, δηλαδή αν μια μορφή αποδίδεται δίπλα ή κάτω από μια άλλη, υποδεικνύει, επίσης, τη σημασία τους στη σύνθεση. Για παράδειγμα, η θέση των ηττημένων εχθρών κάτω από τα πόδια του Φαραώ (εικ. 41 και 66) αποτελεί έναν άλλο τρόπο ιεράρχησης της παράστασης, σύμφωνα με τον οποίο, όταν μια μορφή βρίσκεται κάτω από μια άλλη δηλώνει την κατωτερότητά της από εκείνη (Wilkinson 1999, 64). Επίσης, σε σκηνές όπου αποδίδονται ζεύγη να κάθονται μαζί σε ένα ανάκλιτρο (εικ. 13-14) η θέση της ανδρικής μορφής που εικονίζεται μπροστά από τη γυναικεία μορφή (η σύζυγος ή η μητέρα του) προδίδει την ανώτερη θέση της σε σχέση με τη γυναικεία (βλ. και σελ. 66). Τέλος, ακόμα και ο εναγκαλισμός δύο μορφών σε ορισμένες περιπτώσεις υποδεικνύει μια ιεραρχική απόδοση (βλ. και σελ. 66).

Στις αιγαιακές τοιχογραφίες δεν απαντά ανάλογη ιεραρχική δόμηση των μορφών ή δεν είναι τόσο ξεκάθαρη, παρά μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις (βλ. και Bietak 2000α, 235). Το μέγεθος της καθιστής θεάς και των όρθιων γυναικείων μορφών στην τοιχογραφία της προσφοράς σπονδών από την Κνωσό υποδηλώνουν την εξέχουσα θέση τους στην παράσταση (εικ. 108 (βλ. και Bietak 2000α, 235-236)). Οι διαφορετικές διαστάσεις των μορφών της πομπικής τοιχογραφίας της Πύλου (εικ. 86) αντανακλούν αντίστοιχα και τη διαφορετική τους σημασία στη σύνθεση (McCallum 1987, 113). Κατά βάση, όμως, η ιεραρχική απόδοση των μορφών με βάση το μέγεθός τους στις αιγαιακές τοιχογραφίες δεν είναι τόσο εμφανής. Στην τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων της Κνωσού (εικ. 92-96), για παράδειγμα, παρατηρείται μια διαφοροποίηση στις διαστάσεις των μορφών που ίσως αντανακλά το διαφορετικό τους ρόλο στην παράσταση (βλ. και σελ. 102-104).

Στην τοιχογραφία του στόλου της Μικρογραφικής Ζωφόρου παρατηρείται επίσης μια ιεραρχική απόδοση των πληρωμάτων των πλοίων (Marinatos 1984, 57). Για παράδειγμα, στην πρύμνη ορισμένων πλοίων διακρίνεται ένας θαλαμίσκος από όπου προβάλλει η μορφή ενός, προφανώς, σημαίνοντος προσώπου (εικ. 22 και 75 (Ντούμας 1992, 48)), ίσως του κυβερνήτη τους (Marinatos 1984, 57). Επιβάτες που φορούν λευκό χιτώνα και αποδίδονται σε καθιστή στάση ακολουθούν στην ιεραρχία

της σκηνής και έπονται τα μέλη του πληρώματος που αποδίδονται σε όρθια ή καθιστή στάση και φορούν μόνο ένα κοντό ένδυμα (βλ. και Marinatos 1984, 57-59).

Συνήθως, η κεντρική θέση μιας μορφής προβάλλει τη σπουδαιότητά της σε μια σκηνή. Για παράδειγμα, η γυναικεία μορφή στην οποία κατευθύνεται η πομπή των κομιζόντων προσφορών από την Κνωσό (εικ. 84). Επίσης, η δεσπόζουσα θέση της Πότνιας Θηρών (εικ. 24) στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών από την Ξεστή 3 της Θήρας αποτελεί μια άλλη περίπτωση ιεραρχικής απεικόνισης.

Επιπλέον, η στάση μιας μορφής πολλές φορές υποδεικνύει τη σημασία της στην εκάστοτε σύνθεση, εφόσον σε αρκετές αιγαιακές παραστάσεις οι καθιστές μορφές είναι εκείνες στις οποίες φαίνεται να εστιάζει ο καλλιτέχνης. Εκτός των παραδειγμάτων που ήδη παρουσιάστηκαν αναφέρεται, επίσης, η πληγωμένη, καθιστή γυναικεία μορφή (εικ. 68) από την τοιχογραφία των «Λατρευτριών» της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου, στην οποία κατευθύνονται δύο άλλες γυναικείες μορφές. Στην τοιχογραφία του «τριμερούς ιερού» από την Κνωσό (εικ. 16), επίσης, οκλάζουσες γυναικείες μορφές καταλαμβάνουν κεντρική θέση στην παράσταση και πιθανώς αποτελούν το επίκεντρο των δρωμένων που παριστάνονται.

Μια ανάλογη της αιγυπτιακής «ισοκεφαλίας» περίπτωση, τέλος, παρατηρούμε στην παράσταση της «σκηνής ένδυσης της ιέρειας» από την Οικία των Γυναικών του Ακρωτηρίου (εικ. 48), όπου μια γυναικεία μορφή αποδίδεται να κύπτει, ώστε να μην κοιτά από υψηλότερο επίπεδο τη γυναικεία μορφή που βρίσκεται απέναντί της και κατέχει σαφώς ανώτερη κοινωνική/ιερατική θέση από εκείνη (βλ. και σελ. 53-55).

Η απόδοση του χώρου

Η επιπεδότητα και η απουσία της τρίτης διάστασης και της προοπτικής κυριαρχούν στις αιγυπτιακές αλλά και τις αιγαιακές τοιχογραφίες (Ντούμας 1992, 24, Τζαχίλη 2011, 30-31). Βασικό χαρακτηριστικό της ζωγραφικής στην Αίγυπτο και το Αιγαίο είναι η μετωπικότητα: οι σκηνές απλώνονται στο χώρο, δεν υπάρχει ενιαίο σημείο όρασης, ένα κεντρικό σημείο γύρω από το οποίο να οργανώνονται οι σκηνές, ως απόρροια της έλλειψης προοπτικής, αλλά ο θεατής θα πρέπει να μετακινεί το βλέμμα του ή να μετακινείται ο ίδιος για να βλέπει αναλλοίωτο το σύνολο της παράστασης (Τζαχίλη 2011, 221-222, 234-236, 244-256 και 261-262).

Συνήθως, ο φυσικός αλλά συχνά και ο ανθρωπογενής χώρος αποδίδονται σε κάτοψη ή με την προοπτική του χάρτη (*map view*) ή του πουλιού (*bird's eye view*), όπως αποκαλείται συνήθως αυτός ο τρόπος απόδοσης (Τζαχίλη 2011, 146 και 260-

261) και θεωρείται αιγαιακής πρόσληψης (Bietak 2000α, 233, Τζαχίλη 2011, 236). Οι ζωικές και ανθρώπινες μορφές, όπως και διάφορα αντικείμενα που τοποθετούνται στο χώρο, πολλές φορές αποδίδονται σαν να τα βλέπει ο θεατής από απέναντι και όχι από ψηλά (Τζαχίλη 2011, 146-147 και 260-261). Συνδυάζεται δηλαδή η θέαση από ψηλά με την κατ' ενώπιον θέαση (βλ. και Τζαχίλη 2011, 218). Για παράδειγμα, το νειλωτικό τοπίο της Μικρογραφικής Ζωφόρου αποδίδεται με την προοπτική του πουλιού, με τις ζωικές μορφές που το πλαισιώνουν να αποδίδονται σαν να οράνται εκ του πλαγίου. Ομοίως, σε ένα νειλωτικό, αιγυπτιακό τοπίο το ποτάμι εικονίζεται σε κάτοψη, ενώ τα φυτά που το περιβάλλουν, οι λέμβοι, οι μορφές που ψαρεύουν και η λεία τους αποδίδονται σε κατατομή (βλ. εικ. 77).

Μια τέτοιου είδους απόδοση προκαλεί αμηχανία στο σύγχρονο, δυτικό μάτι που έχει συνηθίσει στην απόδοση της προοπτικής. Για τους καλλιτέχνες της Εποχής του Χαλκού όμως και κυρίως τους Αιγύπτιους πρώτιστη και απaráβατη αρχή ήταν η απόδοση οποιουδήποτε αντικειμένου από την πιο χαρακτηριστική του όψη, ώστε να γίνεται άμεσα αντιληπτό από το θεατή (Τζαχίλη 2011, 215 και 223). Γι' αυτό και συνήθως χρησιμοποιούν συνδυαστικά τους δύο παραπάνω τρόπους απόδοσης του χώρου και των μορφών τους, την προοπτική του πουλιού και τη μετωπική θέαση.

Μια προσπάθεια απόδοσης του βάθους αποτελεί η απεικόνιση των πιο μακρινών αντικειμένων υψηλότερα ή/και με μικρότερες διαστάσεις από τα κοντινότερα (Τζαχίλη 2011, 147, 218-219 και 275). Ο κανόνας του μικρότερου μεγέθους δεν ίσχυε πάντα στην Αίγυπτο, εφόσον απόλυτη αρχή ήταν η ιεραρχική απόδοση των μορφών (βλ. παραπάνω (Τζαχίλη 2011, 219-221)). Η διαφορά των διαστάσεων ανάμεσα σε δύο μορφές δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι η μικρότερη βρίσκεται πιο μακριά από τη μεγαλύτερη. Πάντοτε, όμως, η μεγαλύτερη μορφή θα είναι σπουδαιότερη από τη μικρότερη.

Για να δείξει ο καλλιτέχνης ότι κάποια μορφή είναι πιο μακριά από το θεατή σε σχέση με κάποια άλλη συχνά την απέδιδε δίπλα ή πάνω από την τελευταία ή μερικώς επικαλυπτόμενη από αυτήν (εικ. 9, 16-18, 30, 84, 101 και 104 (Schäfer 1974, 172-178 και 186-189, Ντούμας 1992, 24)). Πολλές φορές οι μορφές αποδίδονται πλήρως επικαλυπτόμενες και τις διαχωρίζουν μόνο τα περιγράμματα υποδηλώνοντας ότι η επικαλυπτόμενη μορφή βρίσκεται πιο μακριά από την επικαλύπτουσα (εικ. 15, 58, 79, 84, 111 και 114 (Schäfer 1974, 178-185, Ντούμας 1992, 25, Τζαχίλη 2011, 219)). Ο όγκος των μορφών, ωστόσο, δεν αλλάζει. Οι διαστάσεις τους παραμένουν ίδιες γεγονός που, σύμφωνα με τη Τζαχίλη (2011, 219), υποδηλώνει πως πραγματική

πρόθεση του καλλιτέχνη (του Αιγύπτιου τουλάχιστον) ήταν να δηλώσει τον αριθμό των μορφών και όχι το βάθος.

Ίδιον της αιγυπτιακής ζωγραφικής, τέλος, είναι η παράταξη των σκηνών σε ζώνες (Schäfer 1974, 164 κ.ε., Τζαχίλη 2011, 214-215). Συχνά πρόκειται για μια προσπάθεια απόδοσης του βάθους (βλ. και Τζαχίλη 2011, 216), όπως στην εικόνα 106 όπου οι καλεσμένοι ενός συμποσίου παρατάσσονται σε τρεις ζώνες. Οι μορφές της κατώτερης ζώνης βρίσκονται πιο κοντά στο θεατή κι εκείνες της μεσαίας και ανώτερης ζώνης πιο μακριά. Επίσης, μια δραστηριότητα μπορεί να διαχωρίζεται σε ζώνες, στις οποίες απεικονίζονται τα διαδοχικά της στάδια (Schäfer 1974, 166). Έτσι, η ανώτερη ζώνη εικονίζει τα αρχικά στάδια μιας δραστηριότητας και οι επόμενες ζώνες εκείνα που έπονται χρονικά και το αντίστροφο (Schäfer 1974, 166). Στην εικόνα 110, για παράδειγμα, στην κατώτερη ζώνη απεικονίζεται το όργωμα και η σπορά των χωραφιών. Στη ζώνη που ακολουθεί αποδίδεται το θέρισμα και η συγκομιδή των σιτηρών. Στις δύο ανώτερες ζώνες αναπαρίσταται το λίχνισμα και η περισυλλογή των σπόρων. Ακόμη και στην ίδια παράσταση παρατηρείται το φαινόμενο της αντίστροφης διαστρωμάτωσης της δραστηριότητας. Ενώ, δηλαδή, το τελευταίο στάδιο της εργασίας στα χωράφια (το λίχνισμα και η περισυλλογή των σπόρων) αποδίδεται στην ανώτερη ζώνη, εντούτοις, και αυτή η δραστηριότητα διαχωρίζεται σε δύο επιμέρους στάδια. Αυτή τη φορά το λίχνισμα που είναι το αρχικό στάδιο αποδίδεται στην ανώτερη ζώνη, ενώ η περισυλλογή των σπόρων που έπεται χρονικά απεικονίζεται στην κατώτερη ζώνη.

Ορισμένες φορές μια τέτοιου είδους οργάνωση της παράστασης, δηλαδή σε ζώνες, απαντά και στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου. Στην περίπτωση του Ακρωτηρίου, όμως, η διαστρωμάτωση μιας παράστασης δεν είναι τόσο ξεκάθαρη, οι ζώνες δεν διαχωρίζονται με οριζόντιες γραμμές, όπως συμβαίνει στην Αίγυπτο (βλ. και Τζαχίλη 2011, 274). Για παράδειγμα στη Μικρογραφική Ζωφόρο απεικονίζεται η σκηνή ενός ναυαγίου, από πάνω της ένα στρατιωτικό άγημα και ακόμη πιο πάνω βοσκοί που οδηγούν τα ζώα τους στη στάνη (βλ. και Ντούμας 1992, 25). Οι δραστηριότητες που αποδίδονται στην ανώτερη ζώνη θα πρέπει να λαμβάνουν χώρα πιο μακριά από το θεατή σε σχέση με εκείνα της κατώτερης ζώνης (Ντούμας 1992, 25). Πρόθεση του καλλιτέχνη είναι, δηλαδή, να παρουσιάσει τις παράλληλες δραστηριότητες που συμβαίνουν στα παράλια και την ενδοχώρα.

II. ΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ

1. Εισαγωγή

Το ανθρώπινο σώμα αποτελεί το βασικό εργαλείο απόκτησης εμπειριών μέσω της επαφής και της αλληλεπίδρασής του με τον κόσμο που το περιβάλλει. Αυτή τη διαδικασία «ενσωμάτωσης» της γνώσης πραγματεύθηκαν στο παρελθόν αρκετοί ερευνητές, αρχαιολόγοι και μη (ενδεικτικά Hamilakis 2002, 99-103, Hamilakis, Pluciennik & Tarlow 2002, 1-21, Meskell 2002, 148, Morris & Peatfield 2002, 105-120), με πρωτοπόρο τον Γάλλο φιλόσοφο Merleau-Ponty, ο οποίος στα μέσα του περασμένου αιώνα ανέλυσε εκτενώς το θέμα στο έργο του «*Phenomenology of Perception*» (Merleau-Ponty 2005. Βλ. ιδιαίτερα Part I: the Body).

Στην αρχαιότητα οι άνθρωποι κοινωνικοποιούνταν μέσω της συμμετοχής τους σε θρησκευτικές και κοσμικές τελετές ανάλογα με την ηλικία τους, το φύλο τους, την κοινωνική τους θέση κτλ. (βλ. για παράδειγμα Meskell 2002, 148). Αυτές οι τελετές ενδεχομένως περιλάμβαναν μεταξύ άλλων μυστηριακούς, εκστατικούς χορούς και σπονδικές πομπές. Σε τέτοιου είδους δραστηριότητες το σώμα εξυπηρετούσε ταυτόχρονα την απόκτηση και τη μετάδοση της γνώσης. Οι χορευτικές κινήσεις, ο τελετουργικός, ρυθμικός βηματισμός μιας πομπής, οι επιμέρους χειρονομίες και ο ξεχωριστός συμβολισμός της καθεμιάς από αυτές μαθαίνονταν και μεταδίδονταν συμμετέχοντας ενεργά στις εκάστοτε κοινωνικές εκδηλώσεις. Ακόμη και σήμερα, για παράδειγμα, από μικρή ηλικία διδασκόμαστε μέσω της συμμετοχής μας στις εκκλησιαστικές συναθροίσεις το σημείο του σταυρού, τη στάση της προσευχής και την αντίστοιχη της προσκύνησης ή τα βήματα ενός παραδοσιακού χορού συμμετέχοντας σε πολιτιστικές και κοινωνικές εκδηλώσεις (χοροεσπερίδες, γαμήλιες δεξιώσεις κτλ.).

Σύμφωνα με το Wedde (1999, 912), ως χειρονομία ορίζεται μια κίνηση που εκτελείται με το ένα ή και τα δύο χέρια, καθώς το σώμα λαμβάνει μία ή και περισσότερες συγκεκριμένες στάσεις και περικλείει μια κωδικοποιημένη έννοια, την οποία μπορούν να αντιληφθούν όλα τα μέλη μιας κοινωνίας ή μέρος αυτής. Στις εικονιστικές τέχνες της Αιγύπτου και του Αιγαίου έχουν αποτυπωθεί αρκετές επιμέρους στάσεις και κινήσεις του ανθρώπινου σώματος, η καθεμιά εκ των οποίων κατέχει συχνά μια ιδιαίτερη συμβολική αξία (ενδεικτικά Cameron 1974, 50-51, Wilkinson 1999, 192 κ.ε.). Συγκεκριμένες χειρονομίες φανερώνουν την αγαλλίαση

(εικ. 61) ή την οδύνη μιας μορφής (εικ. 68), άλλες αντανακλούν τη λατρευτική της ιδιότητα (εικ. 28), άλλες συμβολίζουν τον κυρίαρχο ρόλο της στη σύνθεση κοκ. (εικ. 39 και 47).

Συχνά ίδιες ή παρόμοιες στάσεις και κινήσεις απαντούν και στις δύο γεωγραφικές περιοχές και θα πρέπει να εξεταστεί εάν κατέχουν και την ίδια συμβολική σημασία. Εντούτοις, πέραν ορισμένων εξαιρέσεων, στην αιγαιακή τέχνη δεν φαίνεται να υπήρξε κάποια τυποποίηση χειρονομιών, όπως στην Αίγυπτο. Η πλειονότητα των στάσεων και κινήσεων με τις οποίες αποδίδονται οι ανθρώπινες μορφές στις αιγαιακές τοιχογραφίες θα πρέπει να ιδωθεί περισσότερο ως μεμονωμένη, συνειδητή και ελεύθερη επιλογή και έκφραση του καλλιτέχνη τη στιγμή που φιλοτεχνούσε τη μορφή του, παρά ως τυφλή υπακοή σε κάποιο «οδηγό» συμβάσεων που όριζε την απόδοση μιας μορφής με αυστηρά συγκεκριμένο τρόπο. Η Τζαχίλη (1994, 13) σχολιάζοντας την τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου επισημαίνει, ακριβώς, την «ατομικότητα και στην όψη και στις κινήσεις» των μορφών. Η ελευθερία έκφρασης του Αιγαίου καλλιτέχνη έρχεται σε άμεση αντίθεση με τη συμβατική απόδοση των μορφών του ζωγράφου από την Αίγυπτο, ο οποίος ακολούθησε κατά κόρον πιστά τα προϋπάρχοντα πρότυπα δίχως θέληση -όχι όμως και δίχως ικανότητα- για ριζοσπαστικές αλλαγές. Κι αυτή είναι η μεγαλύτερη ίσως διαφορά της αιγαιακής από την αιγυπτιακή τέχνη.

Ο Wilkinson (2001, 20-21) μελετώντας τις αιγυπτιακές παραστάσεις επισημαίνει ότι πολλές φορές οι στάσεις και οι χειρονομίες των μορφών ενδεχομένως δεν αντανακλούν κινήσεις που εκτελούνταν όντως στην πραγματική ζωή, αλλά ίσως έχουν αποτυπωθεί έτσι είτε εξαιτίας των καλλιτεχνικών συμβάσεων της εποχής είτε εξαιτίας της ιδιοσυγκρασίας του καλλιτέχνη που τις φιλοτέχνησε. Ανάλογη υπόθεση θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε και για τις αιγαιακές παραστάσεις. Με άλλα λόγια η συμβολική αξία που σήμερα προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε πίσω από ορισμένες χειρονομίες στην ουσία ίσως να μην υφίσταται γιατί πολύ απλά οι απεικονίσεις αποτελούν προϊόντα καλλιτεχνικής δημιουργίας και μόνο.

Ακόμη και όταν είμαστε βέβαιοι ότι παριστάνεται μια πραγματική χειρονομία δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι μελετάμε τις χειρονομίες ως μεμονωμένες εικόνες, όπως τονίζει η Morris (2001, 247), και όχι ως πραγματικές κινήσεις, δεδομένου ότι στην τέχνη αποτυπώνονται μονάχα στιγμιότυπα. Αυτό σημαίνει ότι δεν έχουμε τη δυνατότητα να αντιληφθούμε εξολοκλήρου τη σημασία της χειρονομίας που απεικονίζεται, καθώς στην πραγματική ζωή αυτή θα αποτελούσε μέρος ενός

ευρύτερου corpus κινήσεων που, ενδεχομένως, ορισμένες φορές συνοδεύονταν από τελετουργική μουσική, απαγγελίες μαγικών ρήσεων κτλ. (Morris 2001, 247). Κατ' επέκταση διαφορετικές μεταξύ τους κινήσεις θα μπορούσαν να αντανakλούν το ίδιο συμβολικό νόημα, να αποδίδουν την ίδια πραγματική χειρονομία με διαφορετικό στυλ καλλιτεχνικής έκφρασης ή να ανήκουν στο ίδιο corpus κινήσεων μιας και μόνο πραγματικής χειρονομίας (Wilkinson 2001, 21). Ομοίως, χειρονομίες που διαφέρουν ελάχιστα μεταξύ τους θα μπορούσαν να αντιπροσωπεύουν εντελώς διαφορετικά νοήματα (Wilkinson 2001, 21), όπως και οι ίδιες χειρονομίες σε διαφορετικά περιβάλλοντα ή πρόσωπα που τις εκτελούν θα μπορούσαν να συμβολίζουν τελείως διαφορετικές έννοιες (Wedde 1999, 912). Μπορεί να αντιληφθεί κανείς πόσο δύσκολο εγχείρημα αποτελεί η ερμηνεία των στάσεων και των κινήσεων των μορφών, δεδομένης της ομιχλώδους εικόνας που επικρατεί σχετικά με την αναγνώριση των επιμέρους σταδίων των δραστηριοτήτων που αναπαριστούνται στις τοιχογραφίες.

Η εικόνα στην αρχαία Αίγυπτο ήταν στενά συνδεδεμένη με την ιερογλυφική γραφή, όπως τεκμηριώνουν οι αναρίθμητες επιγραφές που πλαισιώνουν τις παραστάσεις (βλ. και Robins 1997, 21-24). Ωστόσο, εκτός της προφανούς σχέσης της εικόνας με τη γραφή, συχνά, ενυπάρχει και μια υποθάλπουσα συμβολική σύνδεση αυτών, καθώς αρκετές εικόνες -χαρακτηριστικές στάσεις και κινήσεις του ανθρώπινου σώματος εν προκειμένω- που παρατηρούμε στην αιγυπτιακή τέχνη παραπέμπουν στα αντίστοιχα σημεία της αιγυπτιακής ιερογλυφικής γραφής και την έννοια/λέξη που αυτά καταγράφουν (Wilkinson 1992, 9-12, Bietak 2000a, 210). Ο Wilkinson στο σύγγραμμά του «*Reading Egyptian Art*» επισημαίνει τη συμβολική σύνδεση της εικόνας με το σημείο: «πολλά αιγυπτιακά έργα τέχνης είχαν σχεδιαστεί για να “διαβάζονται” συμβολικά και να παρέχουν ένα υποβόσκων μήνυμα το οποίο αποτελούσε βασικό συστατικό της σύνθεσης» (Wilkinson 1992, 8). Ιδεογράμματα που συμβόλιζαν το θρήνο, τη λατρεία, την εξύμνηση κοκ. και τα οποία κατέγραφαν τις παραπάνω έννοιες χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον στην αιγυπτιακή τέχνη, όπου οι μορφές λαμβάνοντας επακριβώς τη στάση που απεικονίζει το εκάστοτε ιδεόγραμμα παρέπεμπαν άμεσα στην αντίστοιχη έννοια.

Στο Αιγαίο αντίστοιχη σύνδεση γραφής και εικόνας δεν υφίστατο, συνεπώς, η αναγνώριση των επιμέρους χειρονομιών και του ξεχωριστού συμβολισμού τους βασίζεται στην ερμηνεία του εικονογραφικού περιεχομένου των παραστάσεων και τη

σύγκριση με τις αντίστοιχες χειρονομίες που παριστάνονται στις τέχνες της σφραγιδογλυφίας, της ειδωλοπλαστικής κτλ.

Οι ανθρώπινες μορφές των ζωγραφικών συνθέσεων μπορούν να διαχωριστούν αρχικά σε όρθιες, καθιστές και γονυπετείς. Συνήθως οι διαφορετικές χειρονομίες απαντώνται σε καθεμιά από τις παραπάνω κατηγορίες. Για το λόγο αυτό η παρουσίαση των ανθρώπινων μορφών θα πραγματοποιηθεί κυρίως με βάση τις διαφορετικές χειρονομίες τους, ενώ όπου είναι απαραίτητο για την πληρέστερη κατανόησή τους θα δοθεί έμφαση στη στάση των μορφών. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί και η καθιστή στάση με την οποία θα ξεκινήσουμε τη μελέτη μας.

2. Καθιστές μορφές

«Ο υφαντής στο εργαστήριο είναι σε χειρότερη θέση από μια γυναίκα,
με τα γόνατά του στο στήθος του, δεν μπορεί να αναπνεύσει»

Χωρίο από τη «Σάτιρα των Επαγγελματιών»

(Lichtheim 1973, 188)

Στο διδακτικό κείμενο σατιρικού χαρακτήρα που οι ερευνητές αποκαλούν «Σάτιρα των Επαγγελματιών» και το οποίο χρονολογείται στο Μέσο Βασίλειο, ένας γραφέας προσπαθεί να ωθήσει το γιο του να ακολουθήσει το επάγγελμά του αναφέροντας τα αρνητικά χαρακτηριστικά των υπόλοιπων επαγγελματιών (Lichtheim 1973, 184). Το παραπάνω χωρίο αναφέρεται στο επάγγελμα των υφαντών, οι οποίοι αναγκάζονται καθισμένοι να φέρνουν τα γόνατα στο στήθος και να εργάζονται επί ώρες σε μια διόλου βολική στάση του σώματος. Η συγκεκριμένη στάση στην τέχνη δεν αποδίδει αποκλειστικά τους υφαντές, αλλά χρησιμοποιείται και για να αποδώσει πληθώρα άλλων δραστηριοτήτων του αιγυπτιακού βίου (εικ. 30, 55-56 και 58-59).

Καθιστές ανθρώπινες μορφές απεικονίζονται αρκετά συχνά στην αιγυπτιακή τέχνη, όπου, εκτός της στάσης που περιγράφηκε, παρατηρούνται επίσης οκλάζουσες μορφές (ενδεικτικά βλ. εικ. 9), μορφές καθισμένες σε κάποιο κάθισμα κτλ. (ενδεικτικά βλ. εικ. 5) και ένθρονες μορφές (ενδεικτικά βλ. εικ. 41). Αντίστοιχες απεικονίσεις απαντούν και στο Αιγαίο, όπου συχνά ανθρώπινες μορφές αποδίδονται καθιστές στο έδαφος (εικ. 16), στο βράχο (εικ. 19-20, 23 και 68) ή σε δίφρο (εικ. 107-109), με τα πόδια τους να σχηματίζουν ορθή ή σχεδόν ορθή γωνία (Militello 1998, 253, Τζαχίλη 2000, 76). Η δυσκολία στις κινήσεις που επιβάλλεται από τα σφιχτά αιγαιακά ενδύματα αποτελεί αποτρεπτικό παράγοντα για την απόδοση αιγαιακών μορφών σε στάση αντίστοιχη με την αιγυπτιακή οκλάζουσα στάση των υφαντών (Τζαχίλη 2000, 75-76). Εντύπωση προκαλεί ο μικρός αριθμός ένθρονων μορφών στις αιγαιακές παραστάσεις και από αυτή την παρατήρηση ανακύπτει ένας προβληματισμός σχετικά με την εικονογραφία της ηγεσίας των αιγαιακών ανακτορικών κέντρων (ενδεικτικά Davis 1995, Koehl 1995, Marinatos 1995α, Rehak 1995).

Η οκλάζουσα στάση του ανθρώπινου σώματος έχει αποτυπωθεί ουκ ολίγες φορές στην αιγυπτιακή τοιχογραφική τέχνη (εικ. 8). Η πιο αντιπροσωπευτική παραλλαγή της συγκεκριμένης στάσης είναι εκείνη που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «ημιοκλάζουσα», όπου η μορφή απεικονίζεται καθισμένη στο ένα

πόδι (το εξωτερικό) με το άλλο πόδι (το εσωτερικό) σηκωμένο (εικ. 8a και εικ. 9). Στην πραγματικότητα με την ημιοκλάζουσα στάση, συχνά, αποδίδεται συμβατικά η πραγματική οκλάζουσα στάση, όπως την συναντούμε στη γλυπτική και η οποία στη βιβλιογραφία αναφέρεται ως η «στάση του γραφέα» (βλ. εικ. 8i-s και εικ. 10 (Schäfer 1974, 253, Wilkinson 1992, 15)). Σπανίως, η ημιοκλάζουσα στάση απαντά και σε τρισδιάστατες απεικονίσεις (εικ. 11 (Wilkinson 1992, 15)). Τέλος, η βασική οκλάζουσα στάση απαντά, επίσης, σε τοιχογραφίες, όπως φαίνεται στις εικόνες 8 και 9. Στην εικόνα 9 θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι ο τυφλός αρπιστής κάθεται οκλαδόν δεδομένου ότι δεν φαίνεται να κάθεται πάνω στο εξωτερικό του πόδι, όπως ακριβώς κάνουν οι γυναικείες μορφές πίσω του και επιπλέον αποδίδεται το πέλμα του εσωτερικού του ποδιού σαν να κάθεται δηλαδή σταυροπόδι.

Σε τοιχογραφία από τον τάφο του Nakht (εικ. 114) απεικονίζονται δύο καθιστές ανδρικές μορφές να καθαρίζουν πτηνά για μαγείρεμα (Davies 1917, 70, Shedid, Seidel & Eaton-Krauss 1996, 26-27). Η απεικόνιση ανθρώπινων μορφών κατά τη διάρκεια των επαγγελματικών τους ασχολιών αποτελεί συχνό φαινόμενο στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες (βλ. σελ. 130-135). Άλλοτε απεικονίζονται με κλειστά τα πόδια τους (εικ. 115), άλλοτε με ανοιχτά (εικ. 115) και ορισμένες φορές οι μορφές χρησιμοποιούν τα πόδια τους για να διευκολύνουν την εργασία τους (εικ. 12). Φαίνεται, δηλαδή, πως στις μορφές μη βασιλικής καταγωγής η στάση του σώματός τους εξαρτάται άμεσα από την εργασία στην οποία απασχολούνται.

Παράλληλα παρατηρείται πληθώρα στάσεων του σώματος και χειρονομιών που εξαρτώνται άμεσα, εκτός από την δραστηριότητα, και από την κοινωνική θέση (εικ. 27, 30, 43 και 79-80), το φύλο της κάθε μορφής (εικ. 40 και 113) κ.ο.κ. Στις εικόνες 13 και 14 παριστάνονται οι Djehuty και Rekhmire αντίστοιχα συνοδευόμενοι από μέλη της οικογένειάς τους καθισμένοι σε ένα είδος ανάκλιτρου. Οι νεκροί λαμβάνουν τις στάσεις του αποδέκτη προσφορών (βλ. σελ. 44-45), ενώ οι γυναικείες μορφές τους αγκαλιάζουν με το εσωτερικό τους χέρι. Τα πόδια των μορφών ανεξαρτήτως φύλου απεικονίζονται κλειστά και συνήθως διαχωρίζονται με τα περιγράμματα. Στην εικόνα 14, μάλιστα, απεικονίζεται μόνο το εξωτερικό πόδι του Rekhmire.

Οι ένθρονες μορφές αποκτούν βαρύνοντα ρόλο στη ζωγραφική σύνθεση, καθώς ένθρονοι απεικονίζονται μόνο οι θεοί και οι Φαραώ (Graham 2001, 163). Στην εικόνα 15 ο Φαραώ Akhenaten υποδέχεται τις πρεσβείες των εθνών καθισμένος στο βασιλικό θρόνο (Davies 1905, 38). Με το εσωτερικό του χέρι πιάνει το χέρι της

συζύγου του, Nefertiti (η οποία με το άλλο της χέρι τον αγκαλιάζει) και υψώνει ελαφρώς το εξωτερικό του χέρι εκτελώντας τη χειρονομία του «καλέσματος» (βλ. σελ. 75 (Wilkinson 1992, 25)). Πρόθεση του καλλιτέχνη πιθανώς ήταν να αποδώσει τη χρονική εκείνη στιγμή που ο Φαραώ προστάζει να ξεκινήσει η απόδοση τιμών των αλλοεθνών προς το πρόσωπό του.

Στρέφοντας το ενδιαφέρον μας στο Αιγαίο σημειώνουμε πως απαντούν ελάχιστες ανθρώπινες μορφές σε οκλάζουσα στάση. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η απεικόνιση μιας ανδρικής μορφής στη Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας του Ακρωτηρίου, η οποία έχει αποδοθεί καθιστή ανάμεσα σε όρθιες ανδρικές και γυναικείες μορφές (εικ. 117). Η συγκεκριμένη μορφή δεν λαμβάνει επακριβώς την οκλάζουσα στάση, όπως αυτή περιγράφηκε παραπάνω, δηλαδή τη μορφή καθισμένη στο έδαφος με τα γόνατα στο στήθος, αλλά φαίνεται σαν να κουρνιάζει στα πόδια της.

Οι γυναικείες μορφές που απεικονίζονται στο κέντρο της μικρογραφικής τοιχογραφίας του «τριμερούς ιερού» της Κνωσού (Evans 1930, 51-54, Hood 1993, 74-75) αποδίδονται καθισμένες στο έδαφος με τα πόδια τους λυγισμένα στο πλάι (εικ. 16). Αντίστοιχη στάση παρατηρείται και σε αιγυπτιακές αναπαραστάσεις, όπως σε τοιχογραφία από τον τάφο του Nebamun (εικ. 18), όπου απεικονίζεται ομάδα μουσικών και νεαρών χορευτριών, των οποίων αποδίδονται και τα πέλματα των ποδιών, κάτι που δεν ισχύει για τις μορφές από την Κνωσό. Στην τοιχογραφία της Κνωσού άλλες μορφές ακουμπούν τα χέρια στα πόδια τους, άλλες τείνουν το ένα χέρι τους στη μορφή δίπλα τους ή το ακουμπάνε στο πόδι της διπλανής μορφής και άλλες σηκώνουν το ένα ή και τα δύο τους χέρια. Η σημασία των χειρονομιών τους θα συζητηθεί παρακάτω (βλ. σελ. 75-76).

Αντίστοιχη απεικόνιση προέρχεται από την τοιχογραφία του «αερού άλσους και χορού» επίσης από την Κνωσό (εικ. 17 (Evans 1930, 66, Hood 1993, 74-75)). Στη συγκεκριμένη τοιχογραφία από τις καθιστές γυναικείες μορφές διασώζονται μόνο σπαράγματα γι' αυτό και η όποια ανάλυση και ερμηνεία των μορφών καθίσταται εξαιρετικά αμφίβολη. Σύμφωνα με το σχέδιο του Gilliéron που δημοσιεύτηκε στον τρίτο τόμο του «*Palace of Minos at Knossos*» (Evans 1930, plate XVIII) καθιστές γυναικείες μορφές καταλαμβάνουν τον κεντρικό χώρο της τοιχογραφίας πλησίον ενός ελαιώνα ανάμεσα σε πλήθος κόσμου. Κάθονται οκλαδόν φέρνοντας τα πόδια στο πλάι και ακουμπούν τα χέρια τους είτε πάνω στα πόδια τους είτε στα πόδια των διπλανών μορφών, όπως ακριβώς και στην τοιχογραφία του τριμερούς ιερού.

Συχνά στις τοιχογραφίες του Αιγαίου οι ανθρώπινες μορφές αποδίδονται να κάθονται στο βράχο, όπως ο περίφημος «λυράρης» από την Πύλο (εικ. 109 (McCallum 1987, 96)) ή μια γυναικεία μορφή από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου (εικ. 68 (Ντούμας 1992, 129)). Παρόμοια απεικόνιση απαντά στην Ψείρα, όπου τουλάχιστον μία ανάγλυφη γυναικεία μορφή απεικονίζεται καθιστή σε βράχο (εικ. 19 (Shaw 1998, 58-59 και 72-75)). Από την Κνωσό, εξάλλου, προέρχεται ανάγλυφη καθιστή γυναικεία μορφή με υψωμένα τα χέρια της (εικ. 20 (Evans 1930, 38)).

Κοινό μορφολογικό χαρακτηριστικό των παραπάνω απεικονίσεων αποτελεί η απόδοση των ποδιών κατά τομή και με ένα ελαφρό άνοιγμα. Εξαιρέση αποτελεί η κατ' ενόπιον απόδοση των ποδιών μιας κροκοσυλλέκτριας από τοιχογραφία της Ξεστής 3 (εικ. 71), η οποία, κατά τον Bietak (2000α, 219), αποδίδεται καθισμένη στο βραχώδες έδαφος. Θα μπορούσε βέβαια να μην πρόκειται όντως για μια καθιστή μορφή. Ίσως ο καλλιτέχνης απέδωσε με αυτή τη στάση την προσπάθεια της μορφής να κύψει για να συλλέξει τα άνθη.

Συνηθέστερα οι ανθρώπινες μορφές στις αιγαιακές τοιχογραφίες απεικονίζονται να κάθονται σε δίφρο όπως ανδρικές μορφές σε τοιχογραφία συμποσίου της Πύλου (εικ. 109 (McCallum 1987, 130-132)) και ανδρικές μορφές σε τοιχογραφία προσφοράς σπονδών από την Κνωσό (εικ. 107-108 (Evans 1935β, 379-396, Πλάτων 1959)). Στην πρώτη περίπτωση δύο ανδρικές μορφές κάθονται σε ένα τραπέζι και υψώνουν με το ένα τους χέρι ένα κύπελλο. Στην τοιχογραφία από την Κνωσό, σύμφωνα με την αναπαράσταση του Πλάτωνα (εικ. 107), απεικονίζονται ανθρώπινες μορφές σε ζεύγη, εκ των οποίων η μία κάθεται σε δίφρο και η άλλη στέκεται όρθια και της προσφέρει κρασί.

Σειρά καθιστών ανδρικών μορφών παριστάνεται στη Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας του Ακρωτηρίου Θήρας. Καταρχάς, μια ανδρική μορφή απεικονίζεται σε υπαίθριο χώρο καθιστή σε κάποιο έπιπλο (διακρίνεται το περίγραμμα με κόκκινο χρώμα) και ενδεχομένως συνομιλεί με την όρθια ανδρική μορφή απέναντί της, καθώς φαίνεται να στρέφει το κεφάλι προς εκείνη (εικ. 21). Ίσως να συζητούν για τον απόπλου του στόλου που απεικονίζεται δεξιά τους. Στα πλοία που συνιστούν τη νηοπομπή απεικονίζονται καθιστές ανδρικές μορφές, όμως δεν είναι ξεκάθαρο αν κάθονται οκλαδόν ή σε κάποιες θέσεις εντός των πλοίων, οι οποίες δεν διακρίνονται (εικ. 22). Αν ισχύει η πρώτη εκδοχή τότε η στάση τους θα μπορούσε να είναι εκείνη που συναντούμε στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες με τα πόδια

σταυροπόδι όπου, όμως, δεν υπάρχει διάκριση των δύο ποδιών (βλ. εικ. 8κ). Πιθανότερη φαντάζει, πάντως, η εκδοχή της ύπαρξης καθισμάτων εντός των πλοίων, τα οποία και δεν είναι ορατά.

Στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε κάποιες περιπτώσεις ανθρώπινων μορφών ο αποσπασματικός χαρακτήρας των οποίων δεν επιτρέπει στους ερευνητές να εξαγάγουν ασφαλή συμπεράσματα όσον αφορά τη στάση με την οποία αποδίδονται. Οι «Γαλάζιες Κυρίες» και η «Ερυθρή Κυρία» από την Κνωσό ανασυντίθενται παραδοσιακά ως καθιστές μορφές, παρόλο που δεν διασώζεται το κάτω μέρος του σώματός τους (Evans 1921, 546-547, Cameron 1971, 37-43, Rehak 1995, 103). Συνεπώς παραμένει αμφίβολο εάν πρόκειται για όρθιες ή καθιστές μορφές. Και εάν όντως ήταν καθιστές προκύπτει ο προβληματισμός της απόδοσης της στάσης τους. Ήταν οκλάζουσες, όπως οι γυναικείες μορφές στις τοιχογραφίες του τριμερούς ιερού και του ιερού άλσους και χορού της Κνωσού ή καθιστές σε κάποιου είδους κάθισμα; Θραύσματα καθιστών γυναικείων μορφών αναφέρονται επίσης από τα Χανιά (Immerwahr 1990, 181, Ch No. 1) και τη Φυλακωπή, όπου μια καθιστή σε βράχο γυναικεία⁵ μορφή (εικ. 23) φαίνεται να ανασύρει από το νερό ένα δίχτυ ψαρέματος (Evans 1930, 40-42).

Στο εσωτερικό πρόπυλο του ανακτόρου της Πύλου απεικονίζονται δύο καθιστές αντωπές γυναικείες μορφές (McCallum 1987, 72-73, Immerwahr 1990, 133), οι οποίες, όμως, διασώζονται αρκετά αποσπασματικά. Από τις Μυκήνες προέρχονται θραύσματα κονιαμάτων που υποδηλώνουν την ύπαρξη καθιστών γυναικείων μορφών (Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 49-50), αλλά τα διαθέσιμα στοιχεία κρίνονται ανεπαρκή για την ασφαλή ανασύνθεση των παραστάσεων (βλ. σελ. 93). Η ύπαρξη μιας καθιστής γυναικείας μορφής πιθανολογείται και για την τοιχογραφία της «σκηνής ένδυσης της ιέρειας» από το Ακρωτήρι (εικ. 48 (Ντούμας 1992, 35)). Ο Rehak, τέλος, αναφέρει κι άλλες πιθανές περιπτώσεις σε διάφορες περιοχές της Κρήτης (Rehak 1995, 103).

Εντύπωση προκαλεί ο ελάχιστος αριθμός ένθρονων μορφών στην αιγαιική τοιχογραφική τέχνη με ενδεικτικές την απεικόνιση μιας γυναικείας μορφής (πιθανότατα θεάς) στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου (εικ. 24 (Ντούμας 1992, 130-131)) και μιας γυναικείας μορφής στην τοιχογραφία της προσφοράς σπονδών από την Κνωσό (εικ. 108 (Cameron 1974, 145-

⁵ Ο Bosanquet, ο οποίος μελέτησε τις τοιχογραφίες της Φυλακωπής, τη θεώρησε λανθασμένα ως ανδρική μορφή που κρατά ένα πτυχωτό ύφασμα (Bosanquet 1904, 74).

146)). Αναφέρεται, επίσης, η απεικόνιση μιας ένθρονης θεάς από τις Μυκήνες (εικ. 87), για την οποία, όμως, δεν διαθέτουμε παρά ελάχιστα θραύσματα (Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 42-43) και ως εκ τούτου μόνο εικασίες μπορούν να διατυπωθούν. Ομοίως, ο αποσπασματικός χαρακτήρας μιας τοιχογραφίας γυναικείας πομπής από την Αγία Τριάδα δεν ενδείκνυται για ενδελεχή ανάλυση. Ας σημειωθεί απλώς ότι ενδεχομένως απεικονίζεται μια καθιστή γυναικεία μορφή, ίσως κάποια θεότητα (Cameron 1974, 177, Immerwahr 1990, 102 και 181, A.T. no. 5, Militello 1998, 142-148). Τέλος, ως ένθρονη θεά χαρακτηρίστηκε και μια γυναικεία μορφή σε μια άλλη τοιχογραφία από την Αγία Τριάδα (εικ. 25 (Marinatos 1993, 161, Militello 1998, 253)).

Ο προσδιορισμός της ένθρονης μορφής στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών ως θεάς στηρίχθηκε κυρίως στο γεγονός ότι αυτή πλαισιώνεται από ιερά μυθικά (γρύπας) και εξωτικά (κυανοπίθηκος) όντα (εικ. 24 (Marinatos 1984, 61-62, Ντούμας 1992, 131)). Βρισκόμαστε δηλαδή μπροστά σε μια αναμφισβήτητη απεικόνιση της «Πότνιας Θηρών». Η Πότνια κάθεται σε θρόνο⁶ χωρίς ερεισίνωτο και ερεισίχειρα, ο οποίος είναι τοποθετημένος πάνω σε τριμερή βαθμιδωτή κατασκευή, άλλο ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της μινωικής θρησκείας (Marinatos 1984, 61). Η θεά ακουμπά τα πόδια της στη βαθμιδωτή κατασκευή και τείνει το ένα της χέρι προς τον κυανοπίθηκο που την προσεγγίζει απλώνοντας κι αυτός το χέρι του προς εκείνη, σαν να κάνει κάποια προσφορά. Η χειρονομία της ένθρονης μορφής μπορεί να ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως, όπως ως ένδειξη αποδοχής της προσφοράς ή ως σύμβολο ευλογίας (βλ. σελ. 44-45, 47-48 και 58-59).

Η ένθρονη γυναικεία μορφή που απεικονίζεται στην τοιχογραφία της Κνωσού (εικ. 108) σηκώνει το εσωτερικό της χέρι (ίσως και το εξωτερικό), μια χειρονομία που φαίνεται να εκτελούν όλες οι καθιστές μορφές στις οποίες γίνεται πρόποση. Το αρκετά μεγαλύτερο μέγεθος της μορφής σε σχέση με τις υπόλοιπες μορφές της παράστασης, καθώς και η καθιστή στάση της στο άκρο του κεντρικού διαχώρου της παράστασης υποδηλώνουν τη δεσπόζουσα θέση της στη σύνθεση. Τα στοιχεία αυτά συνηγορούν στο ότι πρόκειται για μια θεϊκή μορφή. Δεν περνά απαρατήρητη η ομοιότητα με την παραλλαγή της αιγυπτιακής στάσης του αποδέκτη προσφορών (εικ. 14), η οποία συμβολίζει τη μεταβίβαση της κυριότητας των προσφορών από τον αποδίδοντα στον αποδέκτη, όπως θα δούμε παρακάτω. Εάν όντως το συμβολικό

⁶ Σύμφωνα με τη Μαρινάτου πρόκειται για βωμό (Marinatos 1984, 61), μια ερμηνεία που ενισχύει το θρησκευτικό χαρακτήρα της παράστασης.

πλαίσιο των παρόμοιων αυτών χειρονομιών δεν διαφέρει τότε θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την αιγαιακή χειρονομία ως μια δήλωση αποδοχής των σπονδών (βλ. και σελ. 44-45 και 47-48).

Ολοκληρώνοντας αναφέρουμε την πιθανότητα απεικόνισης μιας ένθρονης θεάς σε τοιχογραφία της Αγίας Τριάδας (εικ. 25). Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές (ενδεικτικά Marinatos 1993, 161) πρόκειται για μια θεότητα που κάθεται σε κάποια ανθρώπινη κατασκευή παρόμοια με την τριμερή κατασκευή της προαναφερθείσας τοιχογραφίας από το Ακρωτήρι. Αντίθετα, όπως υποστήριξε ο Halbherr, η γυναικεία μορφή βρισκόταν σε κίνηση «να σηκωθεί από ένα θρόνο» (Halbherr 1902, 439 στο Militello 1998, 253, υποσ. 213). Ο Rehak (1995, 104-105) μελετώντας και τις αναπαραστάσεις της σφραγιδογλυφίας καταλήγει στο συμπέρασμα πως τέτοιου είδους κατασκευές θα πρέπει να αποτελούσαν τις βάσεις που έφεραν κάποιο θρόνο, όπως ακριβώς φαίνεται και στην τοιχογραφία του Ακρωτηρίου. Εντούτοις, όπως και ο ίδιος παραδέχεται (Rehak 1995, 105), δεν υπάρχει λόγος να θεωρήσουμε τη μορφή ως ένθρονη. Οι κινήσεις των χεριών της και η όλη στάση του σώματός της θα μας ωθούσαν μάλλον στο συμπέρασμα πως πρόκειται για μια μορφή που χορεύει (βλ. και σελ. 72-73).

3. Γονυπετείς μορφές

Στην αρχαία αιγυπτιακή τοιχογραφική τέχνη απαντά πληθώρα μορφών σε γονυπετή στάση (εικ. 26-28, 33, 39, 42, 52, 62 και 79-80), σε αντίθεση με τον αιγαιακό χώρο όπου αναφέρονται ελάχιστα παραδείγματα: μια γυναικεία μορφή σε τοιχογραφία της Αγίας Τριάδας (εικ. 29 (Militelto 1998, 100-104)) και ανδρικές μορφές σε γονυπετή στάση σε ένα θραύσμα τοιχογραφίας από την Αγία Ειρήνη της Κέας (Abramovitz 1980, 62). Η έλλειψη απεικονίσεων δεν θα πρέπει να αποτελέσει αποτρεπτικό παράγοντα για τη μελέτη της συγκεκριμένης στάσης, καθώς η αιγαιακή σφραγιδολυφία βρίθει γονυπετών μορφών και συμπληρώνει το κενό της ζωγραφικής.

Η γονυπετής στάση στην αιγυπτιακή ζωγραφική διαφέρει ελάχιστα από την οκλάζουσα στάση. Η μορφολογική διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι στη γονυπετή στάση τα πόδια της μορφής δεν εφάπτονται καθ' όλο το μήκος τους στο έδαφος, αλλά ανασηκώνονται ελαφρώς και στηρίζονται στα δάχτυλα, καθώς η μορφή κάθεται στις φτέρνες (πρβλ. την εικ. 8f με τις εικ. 26, τη δεύτερη και τέταρτη μορφή και 33). Με αυτό τον τρόπο απεικονίζονται συχνά οι Φαραώ που παρουσιάζουν τις προσφορές τους -σπονδικά αγγεία με κρασί για παράδειγμα (βλ. εικ. 33)- σε κάποια θεότητα (Hill 2004, 123).

Πολλές φορές οι μορφές αποδίδονται με μια παραλλαγή της γονυπετούς στάσης που στο εξής θα αναφέρουμε ως «ημιγονυπετή». Η στάση αυτή μοιάζει με την αντίστοιχη ημιοκλάζουσα στάση. Η διαφορά τους έγκειται στη στάση του εξωτερικού ποδιού της μορφής, το οποίο στην ημιγονυπετή στάση ανασηκώνεται ελαφρώς και στηρίζεται στα δάχτυλα (πρβλ. εικ. 8a και 28).

Με τη γονυπετή στάση και τις παραλλαγές της αποδίδονται συχνά οι εχθροί της Αιγύπτου ως αιχμάλωτοι (βλ. σελ. 50). Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η απεικόνιση αιχμαλώτων κάτω από το θρόνο του Φαραώ Amenhotep III σε τοιχογραφία από τον τάφο του Anen (εικ. 27).

Ιδιαίτερης μνείας χρήζει η παραλλαγή της γονυπετούς στάσης κατά την οποία η μορφή γονατίζει και στα δύο της πόδια με το πέλμα του εσωτερικού ποδιού να καλύπτει μέρος του μηρού του εξωτερικού που ακουμπά λίγο πιο πίσω. Με τη στάση αυτή αποδίδονται οι Φαραώ σε παραστάσεις τελετουργικού χαρακτήρα και μορφές που κατέχουν ανώτερες κοινωνικές θέσεις, Αιγύπτιοι και μη (Bietak 2000a, 213). Για

παράδειγμα στην εικόνα 79 η στάση του σώματος των Νούβιων πρέσβων συμβολίζει τη βασιλική τους καταγωγή (Bietak 2000a, 213, λεζάντα της εικ. 4).

Παράλληλα, δεν είναι σπάνια η απεικόνιση μορφών σε στάση προσκύνησης. Είτε πρόκειται για Αιγύπτιους υπηκόους που αποδίδουν το φόρο που τους αναλογεί (εικ. 30 (Davies 1936γ, 128-129)) είτε για αλλοεθνείς υποτελείς της Αιγύπτου (εικ. 80 (Davies 1936γ, 84-85)), οι μορφές γονυπετείς (άλλοτε με τα πόδια κολλημένα, άλλοτε με το ένα τοποθετημένο εμφανώς πιο πίσω από το άλλο) κύπτουν και ακουμπούν τα χέρια και το κεφάλι τους στο έδαφος. Συχνά με τη στάση αυτή αποδίδονται και πρέσβεις ανεξάρτητων και όχι υποτελών στην Αίγυπτο χωρών, όπως οι Keftiu (Panagiotopoulos 2009, 381-382), επομένως, η στάση δεν θα πρέπει να ερμηνευθεί αποκλειστικά ως ένδειξη υποτέλειας αλλά ως το σύννηθες εθιμοτυπικό παρουσίασης μπροστά στο Φαραώ (Panagiotopoulos 2001, 272) που, όμως, στην αιγυπτιακή αντίληψη επιβεβαίωνε την ανωτερότητα της Αιγύπτου έναντι όλων των υπόλοιπων εθνών.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, μια από τις ελάχιστες ανθρώπινες γονυπετείς μορφές στην αιγαιακή ζωγραφική προέρχεται από τοιχογραφία της Αγίας Τριάδας. Πρόκειται για μια γυναικεία μορφή σε φυσικό τοπίο που, σύμφωνα με την αποκατάσταση του Militello⁷ (βλ. εικ. 29), γονατίζει μπροστά σε δύο βαίτυλους και πλαισιώνεται από μια όρθια γυναικεία μορφή (εικ. 25), στην οποία ήδη έχουμε αναφερθεί (σελ. 39-40) και θα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο. Στο ίδιο συμπέρασμα με το Militello κατέληξε και η Jones (2007, 152-153) λαμβάνοντας υπόψιν της παραστάσεις της σφραγιδογλυφίας.

Παρότι στην αιγαιακή ζωγραφική δεν απαντά κάποιο παράλληλο, στη σφραγιδογλυφία το μοτίβο μιας γονυπετούς μορφής μπροστά από βαίτυλο, πίθο ή δέντρο αποτελεί αγαπητό θέμα (βλ. Marinatos 1993, 185-188). Οι παραστάσεις στις οποίες αποτυπώνεται το συγκεκριμένο μοτίβο (εικ. 31) ερμηνεύονται συνήθως ως σκηνές «επιφάνειας» μιας θεότητας (Marinatos 1993, 187). Συνεπώς, εάν το κοινό εικονογραφικό θεματολόγιο των σφραγίδων με την τοιχογραφία της Αγίας Τριάδας αντανακλά και κοινό συμβολικό περιεχόμενο θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη γυναικεία μορφή που γονατίζει μπροστά από τους ιερούς λίθους ως λατρεύτρια και την όρθια γυναικεία μορφή που την πλαισιώνει ως θεά σε μια παράσταση επιφάνειας.

⁷ Σύμφωνα με την ανασύνθεση του Cameron, αντίθετα, δεν απεικονίζονται βαίτυλοι και η γονυπετής, γυναικεία μορφή ανασηκώνει τα χέρια της στο ύψος της μέσης και τα τείνει ελαφρώς προς τη θεά (Militello 1998, 114, fig. 30).

4. Απόδοση και παραλαβή προσφορών

𐎢𐎠𐎡𐎢𐎣𐎤𐎥𐎦𐎧𐎨𐎩𐎪𐎫𐎬𐎭𐎮𐎯𐎰𐎱𐎲𐎳𐎴𐎵

«Ο λαβαγέτης πρέπει να δώσει τα εξής...»
Στίχος από την πινακίδα Γραμμικής Β, ΡΥ Un 718
(Hooker 1996, 250-251)

Οι χειρονομίες που συμβολίζουν την απόδοση (ή παρουσίαση) προσφορών, αλλά και εκείνες που υποδεικνύουν τις μορφές που κατέχουν το ρόλο του αποδέκτη προσφορών σε μια σύνθεση απαντούν αρκετά συχνά τόσο στις αιγυπτιακές, όσο και τις αιγαιακές τοιχογραφίες. Κι αυτό εξαιτίας της αυξημένης συχνότητας των σκηνών που σχετίζονται με την απόδοση προσφορών (πομπές προσφορών, συμπόσια κ.ά.).

Ξεκινώντας την ανάλυση των αιγυπτιακών χειρονομιών προσφοράς παραθέτουμε ορισμένα παραδείγματα από τοιχογραφίες που ανάγονται στην 18η Δυναστεία (πίν. 2). Στην εικόνα 32 παριστάνονται δύο καθιστές γυναικείες μορφές εκ των οποίων η αριστερή στρέφει το κεφάλι της προς τη γυναικεία μορφή που βρίσκεται δεξιά της και τείνει τα χέρια της προς εκείνη κρατώντας στο δεξί της χέρι έναν καρπό του φυτού μανδραγόρα (Hartwig 2004, 140, plate 2,2).

Στις τοιχογραφίες που παριστάνουν αλλοεθνείς υποτελείς ή συμμάχους των Αιγυπτίων να κομίζουν τις προσφορές τους στο Φαραώ (εικ. 79-80) οι ανθρώπινες μορφές εκτείνουν μπροστά τα χέρια τους και κρατάνε με το ένα ή και τα δύο τους χέρια διάφορα αντικείμενα. Συγκρίνοντας τις δύο αποδόσεις εύλογα καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα πως η χειρονομία με την οποία αποδίδονται μορφές να κρατάνε με το ένα ή και τα δύο τους χέρια (τα οποία εκτείνουν μπροστά) ένα ή περισσότερα αντικείμενα και είτε να κατευθύνονται προς μία άλλη μορφή είτε να τείνουν τα χέρια τους προς εκείνη αποτελεί δηλωτική κίνηση προσφοράς (βλ. και Wilkinson 1999, 195 και 2001, 21). Ας σημειωθεί ότι η χειρονομία μπορεί να εκτελείται τόσο από όρθιες, όσο και από γονυπετείς μορφές. Προηγουμένως, εξάλλου, είδαμε μια καθιστή μορφή να προσφέρει στη διπλανή της έναν καρπό μανδραγόρα.

Ασφαλώς η χειρονομία της παρουσίασης/προσφοράς, αν μη τι άλλο, αποτελεί μια εύκολα αναγνωρίσιμη από το σύγχρονο θεατή χειρονομία. Ο Wilkinson (1999, 195) τονίζει ότι η χειρονομία της παρουσίασης προσφορών απαντά συνήθως σε παραστάσεις επίσημου χαρακτήρα (πομπές προσφορών προς το Φαραώ, προσφορές του Φαραώ προς τους θεούς κτλ.). Σε τέτοιου είδους παραστάσεις παρατηρείται μια

τυποποίηση της χειρονομίας προσφοράς όπου και οι μορφές αποδίδονται συμβατικά να παρουσιάζουν τις προσφορές κρατώντας τες στις παλάμες τους (πρβλ. εικ. 32, 79 και 80).

Αυτή η τυποποίηση, εν μέρει, θα πρέπει να αποτελεί συνειδητή προσπάθεια συσχέτισης της χειρονομίας με το ιερογλυφικό σημείο που απεικονίζει ένα χέρι να κρατά με την παλάμη ένα σφαιρικό αγγείο και το οποίο χρησιμοποιείται ως προσδιοριστικό στη λέξη «προσφέρω» (Wilkinson 1992, 53, Allen 2009, 427, D39). Πολλά δισδιάστατα και τρισδιάστατα έργα απεικονίζουν το Φαραώ να προσφέρει γονυπετής σε κάποιο θεό τέτοιου είδους σπονδικά αγγεία με κρασί (εικ. 33), όπως υποδεικνύει η Hill (2004, 123-124) στη μελέτη της για τη γονυπετή στάση των φαραωνικών χάλκινων αγαλμάτων. Επιπλέον, παραστάσεις και ανασκαφικά ευρήματα δείχνουν ότι αντικείμενα που αντιγράφουν το σχήμα του χεριού του ιερογλυφικού σημείου χρησιμοποιούνταν σε τελετές προσφορών (Wilkinson 1992, 52-53).



Επανερχόμαστε στη σκηνή που απεικονίζει η εικόνα 32. Η μορφή στα δεξιά ακουμπά το αριστερό της χέρι στο γόνατο του αριστερού της ποδιού και με το δεξί της χέρι λυγισμένο στο στήθος κρατά ένα άνθος. Αντίστοιχη απεικόνιση παρατηρούμε και σε τοιχογραφία από τον τάφο του Djehuty (εικ. 13) όπου απεικονίζεται ο τελευταίος μαζί με τη μητέρα του μπροστά από μία τράπεζα προσφορών. Ο νεκρός με το εσωτερικό του χέρι, το οποίο είναι λυγισμένο στο στήθος, κρατά ένα άνθος αιγυπτιακού λωτού (νούφαρο), ενώ ακουμπά το εξωτερικό του χέρι στα πόδια του. Με αυτόν τον τρόπο απεικονίζονται συνήθως καθιστές μορφές και ιδιαίτερα εκείνες στις οποίες αποδίδονται προσφορές (Robins 1997, 38-39, Hartwig 2004, 87).

Όπως παρατηρεί κανείς το εξωτερικό χέρι του Djehuty αποδίδεται ελαφρώς ανασηκωμένο και δεν εφάπτεται στα πόδια του. Αυτή η συμβατική απόδοση απαντά ήδη στο Αρχαίο Βασίλειο (ενδεικτικά βλ. Stevenson Smith 1981, 48, fig. 31, Robins 1997, 39, fig. 35) και συνεχίζει να χρησιμοποιείται καθ' όλη τη Φαραωνική περίοδο.

Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε μια χαρακτηριστική παραλλαγή της στάσης του αποδέκτη προσφορών, η οποία και παριστάνεται στην εικόνα 14. Καθώς η μορφή ακουμπά το εξωτερικό της χέρι στα πόδια της (με αυτό συχνά κρατά ένα αντικείμενο: άνθος, ankh κτλ.) τείνει το εσωτερικό της χέρι προς την τράπεζα προσφορών και πολλές φορές, μάλιστα, φαίνεται να αγγίζει τις προσφορές. Η κίνηση αυτή έχει ερμηνευθεί ως χειρονομία μεταβίβασης της κυριότητας των προσφορών από τους

αποδίδοντες στον αποδέκτη (Hartwig 2004, 88). Με αυτήν τη συμβολική κίνηση, δηλαδή, ο νεκρός δηλώνει ότι αποδέχεται τις προσφορές, οι οποίες γίνονται πλέον ιδιοκτησία του. Παράλληλα, με τη συγκεκριμένη χειρονομία συμβολίζεται η συμμετοχή του νεκρού στο φαγοπότι (Hartwig 2004, 88, υποσ. 295).

Το πιο γνωστό παράδειγμα μορφής που αποδίδεται σε στάση προσφοράς από τον αιγαιακό χώρο προέρχεται από την τοιχογραφία της πομπής στο ανάκτορο της Κνωσού. Πρόκειται για τον περίφημο «Ρυτοφόρο» (εικ. 34 (Evans 1928, 704)). Στην τοιχογραφία της πομπής απεικονίζεται σειρά διαδοχικών, ανδρικών, κυρίως, μορφών εκατέρωθεν μιας κεντρικής γυναικείας μορφής (εικ. 84). Καθώς από το μεγαλύτερο μέρος της τοιχογραφίας διασώθηκε μόνο μέρος των ποδιών των μορφών (στην καλύτερη περίπτωση το κάτω μέρος του σώματος μέχρι το ύψος του αφαλού) -με την εξαίρεση του ρυτοφόρου από τον οποίο διασώζεται το άνω μέρος του σώματος (Evans 1928, 684 και 725)- η όποια ανασύνθεση της παράστασης πρέπει να αντιμετωπίζεται με κάθε επιφύλαξη.

Ας εξετάσουμε καταρχάς την πιο καλοδιατηρημένη μορφή της παράστασης, εκείνη του ρυτοφόρου. Τα χέρια της μορφής αποδίδονται φυσιοκρατικά. Το εσωτερικό χέρι κρατά από τη λαβή το ρυτό και αποδίδεται από την εσωτερική πλευρά με τη διάκριση των δαχτύλων. Το εξωτερικό χέρι που κρατά το ρυτό από τη βάση αποδίδεται από την εξωτερική πλευρά. Από ορισμένες μορφές εκ των οποίων διασώζεται μέρος των χεριών (Evans 1928, 723, fig. 450C) και από θραύσματα όπου απεικονίζονται αγγεία (Evans 1928, 724, fig. 451) προκύπτει το συμπέρασμα ότι κάποιες μορφές κρατούσαν τα αγγεία με το ένα χέρι από τη λαβή -όπου υπήρχε- και ακουμπούσαν τη βάση του αγγείου στην παλάμη του άλλου χεριού τους (εικ. 84, μορφές αρ. 19-21).

Στη Θήβα, επίσης, αποκαλύφθηκαν θραύσματα πομπικής παράστασης (Reusch 1956, 6-40), μια ανασύνθεση της οποίας μπορούμε να δούμε στην εικ. 83. Σύμφωνα με την αναπαράσταση γυναικείες μορφές σε πομπή κρατούν με το ένα ή και τα δύο τους χέρια αγγεία και άνθη ως προσφορές. Οι μορφές που κρατούν πυξίδες ανάμεσα στις παλάμες τους αποδίδονται με τον κορμό κατά τομή. Τα χέρια τους απεικονίζονται στο ύψος του στήθους. Οι μορφές που κρατούν άνθη σηκώνουν τα λυγισμένα χέρια τους το ένα στο ύψος του στήθους και το άλλο στο ύψος του ώμου. Τέλος, η μορφή που κρατά με το εσωτερικό της χέρι ένα αγγείο από τη λαβή, το έχει κατεβασμένο, ίσως, εξαιτίας του βάρους του λίθινου (;) αγγείου.

Αντίστοιχη παράσταση προέρχεται από την Τίρυνθα (Rodenwaldt 1976, 69-94). Εκεί, σύμφωνα με τον Rodenwaldt (1976, 69-70), απεικονίζονται γυναικείες μορφές σε πομπή να κομίζουν προσφορές. Στην εικόνα 35 απεικονίζεται μια γυναικεία μορφή ο κορμός της οποίας αποδίδεται κατά τομή και η οποία με τα χέρια της στο ύψος του στήθους κρατά ανάμεσα στις παλάμες της μια πυξίδα.

Πομπικές παραστάσεις με μορφές που κομίζουν προσφορές ανευρέθηκαν, επίσης, στην Πύλο (McCallum 1987, 109) και το Ακρωτήρι (Ντούμας 1992, 130), ενώ σπαράγματα μιας πομπής κομιζόντων προσφορές αναφέρεται από την Αγία Ειρήνη της Κέας (Abramovitz 1980, 58-59). Στην Πύλο (εικ. 85-86) ανδρικές μορφές που κατευθύνονται, πιθανώς, προς έναν θυσιαστήριο βωμό κομίζουν τις προσφορές τους πλαισιωμένες από μια υπερμεγέθη απεικόνιση ενός ταύρου, ενώ στην παράσταση αποδίδεται και μία γυναικεία μορφή που δεν φαίνεται να συμμετέχει στην πομπή (McCallum 1987, 78-87).

Στην Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου και πιο συγκεκριμένα στο δωμάτιο 3β παριστάνονται τέσσερις ανδρικές μορφές (εικ. 88) να φέρουν διάφορα αντικείμενα (αγγεία, υφάσματα (Ντούμας 1992, 130)). Η δραστηριότητα που αναπαρίσταται στην τοιχογραφία θα συζητηθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Τέλος, στην τοιχογραφία των Κροκοσυλλεκτριών (εικ. 24, 36-37 και 70-71) από την Ξεστή 3 απεικονίζονται γυναικείες μορφές να κομίζουν τις προσφορές τους στην ένθρονη Πότνια Θηρών (Ντούμας 1992, 131). Μια γυναικεία μορφή κύπτει ελαφρώς για να αδειάσει το γεμάτο με κρόκους καλάθι της σε ένα πανέρι που βρίσκεται μπροστά από την ένθρονη θεά (εικ. 24 και 36), ενώ μια δεύτερη πίσω από τη θεά κατευθύνεται προς εκείνη φέροντας το καλάθι με τους κρόκους στον ώμο της (εικ. 37).

Τα παραπάνω παραδείγματα αρκούν για να αναλύσουμε τον αιγαιακό τρόπο απόδοσης των μορφών που κομίζουν προσφορές. Οι αιγαιακές παραστάσεις πομπών αντανakλούν πιθανώς αιγυπτιακές επιρροές (βλ. κεφ. III.2). Οι μορφές σε ορισμένες περιπτώσεις υπακούουν στον επίσημο χαρακτήρα της παράστασης και αποδίδονται, ίσως, με πιο αυστηρό ύφος και τυποποιημένες, όπως οι γυναικείες μορφές που κομίζουν πυξίδες. Ωστόσο, και σε τέτοιου είδους σκηνές η αγάπη του Αιγαίου καλλιτέχνη για την ελευθερία των κινήσεων και πιο χαλαρό ύφος κάνουν την εμφάνισή τους, όπως υπογραμμίζει, για παράδειγμα, η μορφή από τη Θήβα που έχοντας κουραστεί, προφανώς, από το βάρος του λίθινου (;) αγγείου κατεβάζει το χέρι της.

Ας εξετάσουμε τώρα τη στάση που λαμβάνουν οι μορφές που τελούν σπονδές σε παραστάσεις συμποσίων. Στην τοιχογραφία της προσφοράς σπονδών από την Κνωσό (εικ. 107-108) παρατηρούμε καθιστές και όρθιες ανθρώπινες μορφές να σηκώνουν με το ένα τους χέρι ένα κύπελλο (ενδεχομένως με κρασί) σαν να κάνουν πρόποση. Ακόμη, όρθιες ανδρικές μορφές κρατούν με τα δύο τους χέρια ένα αγγείο με κρασί με το οποίο και περιμένουν να γεμίσουν τα άδεια κύπελλα των συμποσιαστών. Η χειρονομία της προσφοράς στον αρχαίο κόσμο, όπως και σήμερα, δεν αποτελεί κάποια περίπλοκη χειρονομία. Μια μορφή απλά σηκώνει και παρουσιάζει την προσφορά της κρατώντας την με το ένα ή και τα δύο της χέρια. Όσον αφορά τις μορφές που τελούν σπονδές πιθανότατα η χειρονομία της πρόποσης κρύβει κάποιο συμβολικό μήνυμα που θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε παρακάτω (σελ. 59-60) και το οποίο οι Αιγαιοί της Εποχής του Χαλκού θα ήταν σε θέση να αναγνωρίσουν έχοντας γνώση της δραστηριότητας που απεικονίζεται.

Η στάση της προσφοράς φαίνεται να ακολουθεί τον αιγυπτιακό κανόνα, όπου μια μορφή παρουσιάζει τις προσφορές της κρατώντας τες με το ένα ή και τα δύο της χέρια. Στο Αιγαίο, ωστόσο, οι μορφές αποδίδονται να κρατάνε ρεαλιστικά τις προσφορές (π.χ. τα αγγεία από τη λαβή) και όχι συμβατικά με τις παλάμες από τη βάση, όπως οι αντίστοιχες αιγυπτιακές μορφές. Ακόμη και όταν οι μορφές απεικονίζονται να κρατάνε τις πυξίδες με τις παλάμες από τη βάση και από το πόμα αυτό θα πρέπει να συμβαίνει όχι εξαιτίας κάποιου συμβατικού, εικαστικού κανόνα, αλλά εξαιτίας της έλλειψης λαβής στο αγγείο. Συνεπώς αυτή η απόδοση οφείλεται καθαρά σε πρακτικούς λόγους.

Οι αποδέκτες προσφορών στο Αιγαίο απεικονίζονται, ως επί το πλείστον, σε καθιστή στάση, όπως προκύπτει από τις παραστάσεις που μέχρι στιγμής παρουσιάσαμε (βλ. εικ. 24 και 107-108), εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως η γυναικεία μορφή από την τοιχογραφία της πομπής της Κνωσού (εικ. 84) ή δύο ανδρικές μορφές σε τοιχογραφία της Αγίας Ειρήνης στην Κέα (Abramovitz 1980, 59). Η πλειονότητα των παραπάνω μορφών απεικονίζεται με το ένα χέρι ακουμπισμένο στα πόδια και το άλλο σηκωμένο με ανοιχτή την παλάμη (βλ. εικ. 107-108). Η χειρονομία αυτή θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως «ευχαριστήρια». Δηλαδή, οι μορφές σηκώνοντας το ένα τους χέρι δηλώνουν την αποδοχή της προσφοράς και εκφράζουν την ευγνωμοσύνη τους γι' αυτήν. Συχνά και στη σύγχρονη εποχή όταν θέλουμε να ανταποδώσουμε μια φιλοφρόνηση ή κάποια πρόποση που απευθύνεται σε εμάς ασυναίσθητα σηκώνουμε το ένα μας χέρι σαν να χαιρετίζουμε την πράξη.

Ως αποδέκτες προσφορών αποδίδονται και ορισμένες ένθρονες γυναικείες μορφές που ερμηνεύονται ως θεές (Evans 1928, 722, Cameron 1974, 139 και 145, Marinatos 1984, 61, Ντούμας 1992, 131). Η Πότνια Θηρών από το Ακρωτήρι (εικ. 24) εκτείνει το ένα της χέρι, πιθανότατα, για να παραλάβει τη δέσμη κρόκων που της προσφέρει ο κυανοπίθηκος (Ντούμας 1992, 131), ενώ ακουμπά το άλλο της χέρι στα γόνατα. Η ένθρονη θεά από την Κνωσό (εικ. 108) φαίνεται, επίσης, να σηκώνει τα δύο της χέρια, καθώς μια όρθια ανδρική μορφή της προσφέρει ένα κύπελλο με κρασί. Η χειρονομία των παραπάνω θεαινών μπορεί να κατέχει διττό ρόλο. Από τη μία ίσως εκφράζει την αποδοχή των προσφορών και την ευχαρίστηση της θεάς και από την άλλη θα μπορούσε να συμβολίζει την ευλογία των θεαινών προς τους θνητούς που τις πλαισιώνουν. Την άποψη αυτή φαίνεται να συμμερίζεται και ο Cameron (1974, 51), ο οποίος ερμηνεύει τη στάση των θεαινών με σηκωμένα τα χέρια ως θεϊκό χαιρετισμό και ευλογία (βλ. και σελ. 58-59).

5. Δήλωση κυριαρχίας, υποταγής και σεβασμού

«Τώρα οι πρίγκιπες αυτής της ξένης χώρας έπεσαν στις κοιλιές τους για να φιλήσουν το έδαφος με τη δύναμη της Μεγαλειότητάς του και για να ικετέψουν για πνοή στα ρουθούνια τους»

Χωρίο από τα «Χρονικά» του Thutmose III στο Karnak

(Lichtheim 1976, 29 και 33)

Σύμφωνα με την αιγυπτιακή κοσμοθεωρία ο Φαραώ ήταν ο συνδετικός κρίκος μεταξύ του θεϊκού και του γήινου κόσμου και πρωτίστως ενεργούσε για τη διασφάλιση της Κοσμικής Τάξης, της *Maat* (Frankfort 1978, 51, Robins 1997, 17-18, Wilkinson 1999, 176 και 2003, 54, 150 και 152, Μάλεκ 2000, 64). Κύριος ρόλος του, δηλαδή, ήταν η συνεχής πάλη έναντι των δυνάμεων του Χάους που απειλούσαν την ύπαρξη του κόσμου. Το «Χάος» δεν θα πρέπει να ιδωθεί ως μια βιβλικών διαστάσεων καταστροφή του κόσμου, αλλά ερμηνεύεται ως μια μορφή αταξίας που παραπέμπει στην προ-δημιουργίας, κατά την αιγυπτιακή θεώρηση,⁸ μορφή του σύμπαντος (Karenga 2004, 191-192). Οι εχθροί της Αιγύπτου που κατά καιρούς απειλούσαν την εδαφική ακεραιότητά της κατατάσσονταν στις δυνάμεις του Χάους και ως εκ τούτου ανάγονταν σε απειλή για την ίδια τη *Maat* (Robins 1997, 17).

Στην αιγυπτιακή τέχνη, η οποία, όπως αναφέρθηκε, κατείχε σε ένα μεγάλο βαθμό λειτουργικό ρόλο, ήδη από την πρώιμη δυναστική περίοδο εμφανίσθηκαν και διατηρήθηκαν ορισμένα συμβολικά μοτίβα αυτής της πάλης και της τελικής νίκης του καλού. Για παράδειγμα, στο χρωματοτρίπτη του Narmer (εικ. 38) απεικονίζεται ο Φαραώ να κρατά με το ένα του χέρι έναν υποταγμένο εχθρό από τα μαλλιά και με το άλλο να σηκώνει έναν «κεφαλοθραύστη» όντας έτοιμος να εκτελέσει τον αιχμάλωτό του. Η απεικόνιση του Φαραώ να κατατροπώνει τους εχθρούς της Αιγύπτου αποτελεί ένα διαχρονικό μοτίβο, το οποίο ναι μεν συχνά αντανακλά ιστορικά γεγονότα, όπως η ενοποίηση της Αιγύπτου υπό το Narmer εν προκειμένω, συμβολίζει δε το θρίαμβο της Τάξης έναντι των δυνάμεων του Χάους (Aldred 1996, 35, Robins 1997, 17, Wilkinson 1999, 176-177).

Η στάση του Φαραώ στο χρωματοτρίπτη του Narmer αποτελεί μια ιδιαίτερος επιθετική στάση. Η κίνηση του χεριού που σηκώνεται προς τα πίσω θυμίζει τη χειρονομία της εξύμνησης (βλ. σελ. 56), ωστόσο, όταν η μορφή κρατά κάποιο επιθετικό όπλο (κεφαλοθραύστη, δόρυ κτλ.), προφανώς, πρόκειται για μια χειρονομία κυριαρχίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του Νέου Βασιλείου προέρχεται από το

⁸ Για μια αναλυτική παρουσίαση της αιγυπτιακής αντίληψης της Δημιουργίας βλ. Allen 1988.

ναό του Amun-Re στο Karnak και χρονολογείται στη βασιλεία του Thutmose III (Μάλεκ 2000, 212-213). Ο Φαραώ με το ένα του χέρι κρατά από τα μαλλιά Σύριους αιχμαλώτους και με το άλλο του χέρι (δεν διασώζεται) ετοιμάζεται να τους εκτελέσει (εικ. 39).

Η χειρονομία της κυριαρχίας με το εξωτερικό χέρι ανασηκωμένο να κρατά κάποιο όπλο δεν αποτελεί μια κίνηση που χρησιμοποιείται κατ' αποκλειστικότητα για την απόδοση του Φαραώ. Κοινοί θνητοί μπορούσαν επίσης να αποδίδονται με τη συγκεκριμένη χειρονομία. Σε σκηνές ψαρέματος και κυνηγιού (εικ. 40 και 112-113), για παράδειγμα, απεικονίζεται ο νεκρός με αυτήν ακριβώς την επιθετική στάση κραδαίνοντας ένα καμάκι ή ένα ραβδί (μπούμερανγκ).

Η υποταγή στην αιγυπτιακή τέχνη δηλώνεται με διάφορους τρόπους. Η συνήθης χειρονομία υποταγής είναι εκείνη που απεικονίζεται στο ιερογλυφικό σημείο παρακάτω. Πρόκειται για το σημείο που απεικονίζει έναν γονυπετή αιχμάλωτο με δεμένα τα χέρια του οπισθάγκωνα (Allen 2009, 423, A13) και χρησιμοποιείται ως προσδιοριστικό των λέξεων «επαναστάτης» και «εχθρός» (Wilkinson 1992, 19). Αρκετά συχνά στην αιγυπτιακή εικονογραφία οι εχθροί (ή υποτελείς) της Αιγύπτου αποδίδονται με αυτόν τον τρόπο· η απεικόνισή τους, μάλιστα, πολλές φορές κάτω από τα πόδια ή το θρόνο του Φαραώ (εικ. 27, 41 και 66) ενισχύει το συμβολισμό της υποταγής τους στην Αίγυπτο (Wilkinson 1999, 19). Σύμφωνα με τη Robins (1997, 137, λεζάντα της εικ. 155), η απεικόνιση αιχμαλώτων κάτω από τα πόδια και το θρόνο του Φαραώ οπτικοποιεί μια συνήθη αιγυπτιακή φράση κατά την οποία «όλες οι ξένες χώρες βρίσκονται υπό τα σανδάλια» του εκάστοτε Φαραώ. Συχνά, επίσης, ηττημένοι εχθροί της Αιγύπτου αλλά και υπήκοοι της Αιγύπτου και μη υποτελείς αλλοεθνείς πρέσβεις αποδίδονται σε στάση προσκύνησης (εικ. 30 και 80 (βλ. σελ. 42, 84 και εισαγωγικό χωρίο)).



Ακόμη και όταν τα χέρια μιας μορφής δεν είναι δεμένα η στάση του σώματός της μπορεί να υποδηλώνει την υποταγή της μορφής σε μια ανώτερη (πολιτικά, θρησκευτικά κοκ.) μορφή που την πλαισιώνει. Για παράδειγμα, οι μορφές των εικόνων 26 και 79-80 γονατίζουν και σηκώνουν τα χέρια σε στάση λατρείας (βλ. σελ. 56-57). Προφανώς πρόκειται για μορφές που πολιτικά θεωρούνται κατώτερης ισχύος από το Φαραώ, τον οποίο και εξυμνούν ή ικετεύουν (ο Φαραώ δεν απεικονίζεται στις εικόνες). Ο ίδιος κανόνας, κατά τη γνώμη μου, ισχύει και στην απεικόνιση του Φαραώ σε γονυπετή στάση στην εικόνα 33. Σε αυτή την περίπτωση, ο Φαραώ με τη στάση που λαμβάνει αναγνωρίζει την ανωτερότητα του θεού Amun. Τέλος, τα

σηκωμένα χέρια των αιχμαλώτων στην εικόνα 39 που είδαμε προηγουμένως δηλώνουν από τη μία την υποταγή των μορφών και από την άλλη αντανακλούν την ασυναίσθητη κίνησή τους να σηκώσουν το χέρι για να προστατευθούν από το επερχόμενο χτύπημα του Φαραώ (Wilkinson 1999, 194).

Οι χειρονομίες σεβασμού που θα αναφέρουμε αμέσως μπορούν να χαρακτηριστούν και ως ενδεικτικές υποταγής. Κατά βάση, όμως, συμβολίζουν το σεβασμό της μορφής που τις εκτελεί προς τη μορφή στην οποία απευθύνεται. Η βασική αρχή της χειρονομίας σεβασμού θέλει το ένα ή και τα δύο χέρια μιας μορφής να ακουμπάνε με ανοιχτές ή κλειστές τις παλάμες τα γόνατα ή κάποιο μέρος του άνω σώματός της όπως οι βραχίονες ή οι ώμοι, συνεπώς, όπως αναφέρει και ο Wilkinson (2001, 23), απαντούν δεκάδες παραλλαγές. Μια μορφή εκφράζει το σεβασμό της προς μια άλλη, για παράδειγμα, κύπτοντας και αγγίζοντας τα γόνατα με το ένα ή και τα δύο της χέρια ή/και πιάνοντας με το ένα ή και τα δύο της χέρια τους αντίθετους βραχίονες ή ώμους (Wilkinson 1999, 194). Οι παραστάσεις που θα παρουσιάσουμε αμέσως αποσαφηνίζουν, ίσως, την πολύπλοκη αυτή χειρονομία. Στην εικόνα 30 τρεις οκλάζουσες ανδρικές μορφές εκφράζουν το σεβασμό τους αγγίζοντας με το ένα τους χέρι το βραχίονα του άλλου τους χεριού, με το οποίο και πιάνουν τον ώμο τους. Στην ανώτερη ζώνη τοιχογραφίας από τον τάφο του Puyemre (εικ. 42) όπου απεικονίζεται ο υπολογισμός του χρυσού που προσέφεραν ως δώρα αλλοεθνείς πρέσβεις -και όχι υποτελείς-⁹ (Davies 1922, 87), ανδρικές μορφές πιάνουν με το ένα τους χέρι το άλλο τους χέρι με το οποίο αγγίζουν τον αντίθετο ώμο, ως ένδειξη σεβασμού.

Στην εικόνα 43 μπορεί να παρατηρήσει κανείς μια άλλη παραλλαγή της χειρονομίας σεβασμού. Εκεί, στον αύλιο χώρο ενός ναού οι τέσσερις μορφές που απεικονίζονται διατεταγμένες σε διαζώματα δεξιά και οι μορφές της κατώτερης ζώνης κύπτουν ελαφρώς και αγγίζουν με τα χέρια τα γόνατά τους, ως μια ένδειξη σεβασμού προς το Φαραώ Akhenaten, ο οποίος επισκέπτεται το ναό με τη μητέρα του, βασίλισσα Tyi (Davies 2004, part III, 7-8).

Ο Wilkinson (2001, 21) υποστηρίζει, επίσης, ότι η ελαφρά έκταση των χεριών μπροστά από το σώμα με τις παλάμες προς τα κάτω αντιπροσωπεύει μια χειρονομία σεβασμού ή υποταγής. Χαρακτηριστική απόδοση αυτής της χειρονομίας απαντά στην κατώτερη ζώνη της τοιχογραφίας από τον τάφο του Puyemre που είδαμε

⁹ Οι επιγραφές αναφέρουν ότι οι πρέσβεις έρχονται «εν ειρήνη» (Davies 1922, 90). Στο επόμενο κεφάλαιο θα συζητηθεί εκτενέστερα η φύση των πομπών αλλοεθνών που κομίζουν προσφορές στο Φαραώ.

προηγουμένως (εικ. 42). Εκεί, τέσσερις αλλοεθνείς πρέσβεις εκτείνουν τα χέρια τους προς τα κάτω με ανοιχτές τις παλάμες τους. Σε αυτή την περίπτωση πιθανότατα προβάλλεται ο σεβασμός και όχι η υποταγή τους μιας και «έρχονται εν ειρήνη» (βλ. υποσ. 9).

Στο Αιγαίο ο αποσπασματικός χαρακτήρας των ούτως ή άλλως ελάχιστων σε σχέση με τις χιλιάδες αιγυπτιακές παραστάσεις διασωθέντων τοιχογραφιών αποτελεί τροχοπέδη στην προσπάθεια αναγνώρισης των χειρονομιών που εξετάζουμε στην παρούσα μελέτη γενικότερα αλλά και ειδικά στο παρόν υποκεφάλαιο. Ωστόσο, η μελέτη της αιγαιακής σφραγιδογλυφίας μπορεί να προσθέσει τα εκλείποντα κομμάτια για την ανασύνθεση της αιγαιακής μη λεκτικής επικοινωνίας μέσω της γλώσσας του σώματος.

Ο Evans (1928, 774) με τα αποκαλυφθέντα ανάγλυφα θραύσματα (*stucco*) μιας ανδρικής μορφής θεώρησε ότι είχε ανακαλύψει τα κατάλοιπα της αναπαράστασης ενός «Βασιλιά-Ιερέα», δηλαδή ενός ηγεμόνα της Κνωσού. Σύμφωνα με την ανασύνθεση που επιχειρήθηκε (εικ. 44) η μορφή έχει το ένα της χέρι σφιγμένο σε γροθιά και λυγισμένο στο στήθος, ενώ εκτείνει το άλλο χέρι πίσω της. Τέλος, η μορφή φαίνεται να στέφεται από ένα στέμμα με κρίνα.

Η ανασύνθεση του «Πρίγκιπα με τα Κρίνα» (Marinatos 1993, 71), όπως είναι γνωστότερη η μορφή, επιδέχθηκε αρκετές κριτικές.¹⁰ Ο Coulomb (1979, 29-50) θεώρησε ότι αποδίδεται ένας πυγμάχος, ενώ ο Niemeier (1988, 238-241) με πειστικά επιχειρήματα υποστήριξε ότι στην πραγματικότητα αποδίδεται η αποκαλούμενη «Ηγεμονική Χειρονομία» (Hallager 1985, 23, Koehl 1995, 24) και ανασυνέθεσε το ανάγλυφο με βάση παρόμοιες απεικονίσεις που απαντούν στην αιγαιακή τέχνη (εικ. 45-46). Κατά τη χειρονομία αυτή, μια μορφή -αποκλειστικά κάποια θεότητα, σύμφωνα με το Niemeier (1988, 241-242), ενδεχομένως και ένας θνητός ηγεμόνας, κατά τους Hallager (1985, 31-32) και Koehl (1995, 24)- με το ένα της χέρι εκτεταμένο μπροστά κρατά κάθετα μία ράβδο ή ένα δόρυ και έχει το άλλο της χέρι λυγισμένο στο στήθος.

Πρόκειται για μια επιβλητική χειρονομία που αντανακλά την ισχύ και το κύρος της μορφής που την εκτελεί. Τούτο συμπεραίνει και ο Hallager (1985, 23) μελετώντας το περίφημο «Σφράγισμα του Ηγεμόνα» (εικ. 45). Φαίνεται, πάντως, ότι με την ηγεμονική χειρονομία αποδίδονται τόσο θεϊκές μορφές, όπως συμβαίνει

¹⁰ Για τη συνοπτική παρουσίαση της κριτικής που ασκήθηκε στον Evans για την ανασύνθεση του αναγλύφου βλ. Niemeier 1988, 237, Marinatos 1993, 73, Davis 1995, 12-13.

πιθανώς στο Σφράγισμα του Ηγεμόνα¹¹ (Hallager 1985, 32-33, Niemeier 1988, 240-242), όσο και θνητοί, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση μιας ανδρικής μορφής στην τοιχογραφία του ναυαγίου από το Ακρωτήρι (εικ. 47). Εκεί, στην πλώρη ενός πλοίου απεικονίζεται μια όρθια ανδρική μορφή να εκτείνει το ένα της χέρι μπροστά με το οποίο και κρατά ένα δόρυ. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι απεικονίζεται μια σκηνή ναυαγίου (αποδίδονται ανδρικές μορφές να πέφτουν ή να επιπλέουν στη θάλασσα), καθώς η μορφή εκτελώντας τη χειρονομία του ηγεμόνα υποδηλώνει την κυρίαρχη θέση της στην παράσταση. Ποια ακριβώς είναι όμως αυτή η θέση της μορφής; Θα μπορούσαμε να της αποδώσουμε τον τίτλο του διοικητή του στόλου που θριάμβευσε στη ναυμαχία,¹² ωστόσο, σπαράγματα της τοιχογραφίας (βλ. Ντούμας 1992, 58, εικ. 26 τη μορφή με το μαύρο ένδυμα κάτω αριστερά) υποδηλώνουν την ύπαρξη τουλάχιστον άλλης μιας μορφής σε στάση «ηγεμόνα». Συνεπώς, πιθανότατα πρόκειται για τον διοικητή ενός μόνο πλοίου, όπως ισχυρίζεται και ο Koehl (1995, 24).

Ιδιαίτερες χειρονομίες που να συμβολίζουν την υποταγή και το σεβασμό μιας μορφής, όπως τις συναντούμε στην Αίγυπτο, δεν φαίνεται να υπάρχουν στον αιγαιακό χώρο, όσον αφορά τις τοιχογραφίες. Ωστόσο, η γονυπετής στάση της γυναικείας μορφής στην τοιχογραφία της Αγίας Τριάδας (εικ. 29) θα μπορούσε να αντανακλά την (θρησκευτική) υποταγή της στη θεά που εμφανίζεται μπροστά της.

Ομοίως, σε τοιχογραφίες της Θήρας απαντούν κάποια κοινά στοιχεία που, κατά τον γράφοντα, συμβολίζουν το σεβασμό μιας μορφής προς μια άλλη. Στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών η γυναικεία μορφή που στέκεται πίσω από τον κυανοπίθηκο που πλαισιώνει την ένθρονη Πότνια Θηρών (εικ. 36) κύπτει ελαφρώς για να αδειάσει το γεμάτο με κρόκους καλάθι της σε ένα μεγάλο πανέρι στο έδαφος στρέφοντας το βλέμμα της προς τη θεά (Ντούμας 1992, 131). Περνάμε στην τοιχογραφία της «σκηνής ένδυσης της ιέρειας» από την Οικία των Γυναικών του Ακρωτηρίου (εικ. 48). Εκεί, αποδίδεται μια τελετουργική δραστηριότητα, η οποία ενδεχομένως λαμβάνει χώρα κατά τις νυχτερινές ώρες, όπως ίσως υποδηλώνει η

¹¹ Ο Hallager (1988, 31-33) παραθέτει επιχειρήματα που τεκμηριώνουν τόσο τη θεϊκή φύση της μορφής, όσο και την απόδοση κάποιου θνητού ηγεμόνα αφήνοντας έτσι τον αναγνώστη να κρίνει ο ίδιος ποιο από τα δύο ισχύει.

¹² Ορισμένοι ερευνητές απορρίπτουν την υπόθεση ότι το ναυάγιο οφείλεται σε κάποια ναυτική σύρραξη. Για μία επισκόπηση των διαφορετικών ερμηνειών που έχουν διατυπωθεί βλ. Τελεβάντου 1994, 309-320.

έναστρη διακόσμηση στο φόντο της παράστασης.¹³ Μια γυναικεία μορφή κύπτει κρατώντας ένα ένδυμα και τείνει το ένα της χέρι προς μια γυναικεία μορφή που βρίσκεται μπροστά της, η οποία παραδοσιακά ερμηνεύεται ως καθιστή και από την οποία διασώζεται μέρος του βραχίονα και του κορμού της: τον κορμό της μορφής ακουμπά ελαφρώς ένα χέρι που θα πρέπει να ανήκει στην κύπτουσα γυναικεία μορφή (Marinatos 1984, 101-102, Ντούμας 1992, 35, Peterson Murray 2004, 107). Η καθιστή μορφή ερμηνεύθηκε από το Ντούμα ως ιέρεια (βλ. και Marinatos 1984, 104), ενώ στην κύπτουσα στάση της άλλης μορφής ο ερευνητής βλέπει μια πιθανή τελετουργική στάση (Ντούμας 1992, 35). Και σε αυτή την περίπτωση η κύπτουσα μορφή αποδίδεται να στρέφει το βλέμμα της προς τη μορφή απέναντί της. Η Peterson Murray (2004, 110-112), αντίθετα, παρατηρώντας το θραύσμα που ανήκει στην καθιστή μορφή καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στην πραγματικότητα η μορφή θα πρέπει να αποδιδόταν σε όρθια και όχι καθιστή στάση έχοντας, μάλιστα, γυρισμένη την πλάτη της στην κύπτουσα μορφή.

Στις δύο παραπάνω παραστάσεις απαντά η κοινή στάση μιας κύπτουσας μορφής που ατενίζει μια μορφή που στέκεται απέναντί της. Πιθανότατα η κύπτουσα στάση των δύο μορφών που αναφέραμε οφείλεται σε διαφορετικούς λόγους, πρακτικούς και συμβολικούς. Η μορφή της κροκοσυλλέκτριας κύπτει ελαφρώς για να αδειάσει το καλάθι της. Η μορφή της Οικίας των Γυναικών αναγκάζεται να κύψει για να έρθει σε χαμηλότερο επίπεδο από τη μορφή μπροστά της (βλ. σελ. 27 για την ιεραρχική απόδοση της σκηνής). Το κοινό σημείο στο οποίο πρέπει να σταθούμε είναι το βλέμμα των μορφών, οι οποίες κοιτούν κατάματα τις μορφές απέναντί τους. Τούτο θα πρέπει να συμβολίζει το σεβασμό που τρέφουν προς εκείνες. Και αυτό θα πρέπει να ισχύει, καθώς πρόκειται για μορφές που ανήκουν σε ανώτερη κοινωνική (θρησκευτική) βαθμίδα από τις κύπτουσες μορφές. Η πρώτη αναμφίβολα αποτελεί την προσωποποίηση μιας θεότητας, της Πότνιας Θηρών, ενώ η δεύτερη πιθανότατα κατέχει την ιδιότητα της ιέρειας.

Στην περίπτωση, όμως, που η ερμηνεία της Peterson Murray είναι ορθή θα πρέπει να αποκλείσουμε την πιθανότητα η κύπτουσα μορφή της Οικίας των Γυναικών να κοιτά κατάματα τη μορφή μπροστά της. Ωστόσο, και πάλι η στάση της μορφής και


¹³ Σε τοιχογραφίες της Θήρας είναι συνήθης η απόδοση «χρονικών συμβόλων» που παραπέμπουν σε συγκεκριμένη εποχή του χρόνου, στην οποία και θέλει να εντάξει ο Θηραϊός ζωγράφος τη δραστηριότητα που απεικονίζει. Για παράδειγμα, η απεικόνιση χελιδονιών και κρίνων σε τοιχογραφία του Συγκροτήματος Δ παραπέμπουν στην άνοιξη, από την οποία και δανείστηκε την ονομασία της η εν λόγω τοιχογραφία (Ντούμας 1992, 100).


το γεγονός ότι στρέφει το βλέμμα της προς εκείνη -ασχέτως αν δεν υπάρχει οπτική επαφή μεταξύ τους- προβάλλουν το αίσθημα του σεβασμού από μέρους της κύπτουσας μορφής προς την ανώτερή της. Από την άλλη, η μορφή της λατρεύτριας από την Ξεστή 3 που στρέφει το κεφάλι πίσω της (εικ. 73) μας επιτρέπει να φανταστούμε μια αντίστοιχη απόδοση και για τη μορφή της Οικίας των Γυναικών. Η Peterson Murray (2004, 117, fig. 6.12) ανασυνθέτει τη μορφή και σε αυτή τη στάση, αλλά υποστηρίζει ότι δεν είναι τόσο πιθανή (Peterson Murray 2004, 116), καθώς η ιέρεια θα ατένιζε το κενό και όχι τη μορφή πίσω της, εφόσον εκείνη αποδίδεται σε χαμηλότερο επίπεδο. Σε αυτή την περίπτωση, για να συναντηθούν τα βλέμματα των μορφών, η ιέρεια θα έπρεπε εκτός από τη συστροφή του κεφαλιού της να το κλίνει, επίσης, ελαφρώς προς τα κάτω σε μια διόλου βολική στάση (βλ. και Peterson Murray 2004, 116).

6. Οι χειρονομίες της εξύμνησης, της δέησης, της λατρείας και της ευλογίας

«Τα χέρια τους λατρεύουν το ka σου»
Στίχος από τη σύντομη εκδοχή του «Ύμνου στον Aten»
(Lichtheim 1976, 91)

Οι χειρονομίες που θα εξετάσουμε στο παρόν υποκεφάλαιο απαντούν πολύ συχνά στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες. Ειδικότερα με τις στάσεις της εξύμνησης και της λατρείας αποδίδονται ανθρώπινες μορφές (ή και θεϊκές) μπροστά στο Φαραώ ή τους θεούς να τους εξυμνούν και να τους λατρεύουν (Wilkinson 1999, 194-195).

Στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου ειπώθηκε ότι ορισμένες χειρονομίες πιθανώς ανήκουν σε ένα ευρύτερο corpus κινήσεων, το οποίο σπανίως έχουμε τη δυνατότητα να αναγνωρίσουμε πλήρως (σελ. 31-32). Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί η χειρονομία της εξύμνησης (*henu*) που απεικονίζει το παρακάτω ιερογλυφικό σημείο (Wilkinson 1992, 17, Allen 2009, 423, A8). Σύμφωνα με την απεικόνιση  μια μορφή σε στάση εξύμνησης φέρνει το ένα της χέρι λυγισμένο στο στήθος, ενώ σηκώνει τον άλλο της βραχίονα στο ύψος του ώμου και το χέρι σε ορθή γωνία από τον αγκώνα προς τα πάνω (εικ. 28 και 49). Σημειώνεται ότι και τα δύο χέρια κλείνουν σε γροθιά (Wilkinson 1992, 17). Όπως μαρτυρούν τρισδιάστατες απεικονίσεις της χειρονομίας το χέρι δεν σηκώνεται προς τα πίσω -όπως πιθανώς φαντάζεται κανείς παρατηρώντας το παραπάνω ιερογλυφικό σημείο- αλλά σε πλάγια θέση (εικ. 50). Η συγκεκριμένη χειρονομία αποτελεί μέρος ενός τελετουργικού απόδοσης επαίνων που αποκαλείται «Απαγγελία των Δοξολογιών» (Wilkinson 1999, 193) και πιθανώς αντανakλά την κορύφωση της ιεροτελεστίας (Wilkinson 1992, 17).

Η χειρονομία της λατρείας απαντά αρκετά συχνά σε σκηνές θρησκευτικού χαρακτήρα όπου ανθρώπινες, ζωόμορφες ή και θεϊκές ακόμη μορφές παριστάνονται να λατρεύουν ανώτερες θεότητες ή σε σκηνές όπου κυρίαρχη μορφή είναι ο Φαραώ, τον οποίο δοξάζουν, λατρεύουν ή ικετεύουν Αιγύπτιοι υπήκοοι ή υποτελείς της Αιγύπτου (Wilkinson 1992, 29). Ως συνήθως η απόδοση της χειρονομίας παραπέμπει στην ιερογλυφική γραφή και πιο συγκεκριμένα στο σημείο που χρησιμοποιείται ως προσδιοριστικό, μεταξύ άλλων, στη λέξη «λατρεύω» (Wilkinson 1992, 29, Allen  2009, 424, A30). Κατά τη χειρονομία αυτή ο λατρευτής σηκώνει στο ύψος του ώμου και εκτείνει το ένα ή και τα δύο του χέρια μπροστά ελαφρώς λυγισμένα στρέφοντας παράλληλα τις ανοιχτές παλάμες του προς το λατρευόμενο πρόσωπο ή

αντικείμενο (ενδεικτικά εικ. 28 (Wilkinson 1992, 29 και 1999, 194-195, Mathewson Denny 2005, 3769)).

Η θεϊκή ευλογία στην αιγυπτιακή τέχνη παρέχεται συνήθως μέσω του *ankh*, του συμβόλου της ζωής (Wilkinson 1992, 177), το οποίο και ακουμπά μια θεότητα στη μύτη του Φαραώ (εικ. 51 και 60), ώστε να του εμφυσήσει «πνοή ζωής» (Wilkinson 1992, 177). Η τελευταία φράση που αναφέρεται στη ζωοδόχο δύναμη των θεών απαντά συχνά σε αιγυπτιακά κείμενα (ενδεικτικά βλ. Wilkinson 1999, 169, λεζάντα της εικόνας 125). Για παράδειγμα, στη σύντομη εκδοχή του «Ύμνου στον Aten» που χρονολογείται στην περίοδο του Akhenaten (πίν. 2) ένας στίχος αναφέρει: «Για να τους παρέχεις ζωή, δίνεις πνοή ζωής στις μύτες τους» (Lichtheim 1976, 92). Ιδιαίτερα κατά τη μονοθεϊστική περίοδο του Akhenaten (Wilkinson 2003, 236-241) ο μοναδικός θεός Aten (ο ηλιακός δίσκος) απεικονίζεται να ευλογεί το Φαραώ και την οικογένειά του με τις ζωοδόχους ηλιακές του ακτίνες, οι οποίες αποδίδονται με χειρόσχημες απολήξεις που συχνά κρατούν *ankh* και άλλα σύμβολα (εικ. 15, 43, 61 και 63 (Aldred 1973, 20)). Οι παραπάνω απεικονίσεις, προφανώς, αποτυπώνουν στην τέχνη τη θεϊκή εμφύσηση ζωής που αναφέρεται στα κείμενα.

Όταν πάλι ένας νέος Φαραώ ανέρχεται στο θρόνο απεικονίζεται να τον στέφει κάποια θεότητα (συνήθως ο θεός Amun) -ή και περισσότερες- (εικ. 52) παρέχοντάς του με αυτή την κίνηση την ευλογία της για μακροήμερευση και μια ένδοξη βασιλεία (MacCulloch 1914, 494, Mathewson Denny 2005, 3770). Της στέψης προηγείτο ο εξαγνισμός του βασιλιά (Frankfort 1978, 105), όπως μπορούμε να δούμε στο ανάγλυφο της εικόνας 53 όπου ο θεός Horus και ο θεός Thoth ραίνουν τη Hatshepsut. Εκεί, το νερό του εξαγνισμού αντικαθίσταται από σύμβολα του *ankh* που το καθιστούν ζωοδόχο (Wilkinson 1999, 159-160).

Τέλος, το άγγιγμα ενός σώματος με ανοιχτές τις παλάμες, ίσως συμβόλιζε, επίσης, την ίαση και την ανάσταση/αναγέννηση (MacCulloch 1914, 494). Αυτό τουλάχιστον υποδηλώνει ένας μύθος με πρωταγωνίστρια τη θεά Isis, η οποία ακουμπώντας τα χέρια της στο άψυχο σώμα ενός παιδιού και απαγγέλλοντας μαγικές ρήσεις το επανέφερε στη ζωή (MacCulloch 1914, 494, Hart 1996, 55).

Στην τοιχογραφία της πομπής από την Κνωσό (εικ. 84) ανδρικές μορφές που απεικονίζονται ανά ζεύγη εκατέρωθεν της θεάς και η γυναικεία μορφή που ηγείται της ομάδας στα αριστερά της θεάς -ίσως μια ιέρεια (Cameron 1974, 139)- εκτελούν μια χειρονομία αντίστοιχη με την αιγυπτιακή χειρονομία της λατρείας. Σηκώνουν δηλαδή τα χέρια τους και στρέφουν τις παλάμες τους προς τη θεά. Σύμφωνα με τη

Morgan (1988, 118 και 2000, 932), μια παρόμοια χειρονομία απαντά στη Μικρογραφική Ζωφόρο όπου δύο γυναικείες μορφές υψώνουν το ένα τους χέρι (εικ. 69) ως ένδειξη λατρείας (τουλάχιστον η πρώτη μορφή), κατ' άλλους χαιρετώντας (βλ. και σελ. 69).

Η ομοιότητα της αιγαιακής με την αιγυπτιακή χειρονομία οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, σε επιρροή από την Αίγυπτο, όπου και απαντά ήδη από το Αρχαίο Βασίλειο (Harpur 1987, 126). Άλλωστε και το εικονογραφικό θέμα της πομπής πιθανώς αποτελεί δάνειο από την Αίγυπτο (Peterson 1982, 138, Hood 1993, 78) όπου και συνηθίζεται (ενδεικτικά Hartwig 2004, 73, Panagiotopoulos 2009, 377)). Φαίνεται πως οι Αιγαίοι δανείστηκαν και το νοηματοδοτικό περιεχόμενο της χειρονομίας, εφόσον αποδίδεται σε κοινού συμβολισμού σκηνές, την ενδεχόμενη λατρεία μιας θεάς στην προκειμένη περίπτωση (Evans 1928, 722, Cameron 1974, 139). Η συγκεκριμένη χειρονομία πιθανώς επιβίωσε μέχρι και τους ιστορικούς χρόνους (βλ. σελ. 60 για την αναφορά του Φιλόστρατου). Πρέπει να τονιστεί, ωστόσο, ότι η ανασύνθεση της παράστασης από την Κνωσό δεν είναι ασφαλής και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα τη χειρονομία της κάθε μορφής, όπως και της θεάς με τα υψωμένα χέρια που θα εξετάσουμε αμέσως.

Ο Evans (1928, 724) θεώρησε ότι η θεά με υψωμένα τα χέρια της κρατούσε διπλούς πελέκεις. Αυτό όμως δεν είναι καθόλου βέβαιο, όπως διαπιστώνει και ο Cameron (1974, 139), αν αναλογιστούμε ότι από την πλειονότητα των μορφών δεν έχει διασωθεί το άνω μέρος του σώματος. Εντούτοις, υπάρχει η πιθανότητα η θεά όντως να απεικονιζόταν με τα χέρια της υψωμένα. Με αυτό τον τρόπο αποδίδονται στην ειδωλοπλαστική μινωικές θεές της Μετανακτορικής Περιόδου (εικ. 54 (Gesell 1985, 47)). Η χειρονομία των υψωμένων χεριών έτυχε πολλαπλών ερμηνειών.¹⁴ Ο Evans (1935α, 40) υποστήριξε ότι η χειρονομία των υψωμένων χεριών κατείχε διττό συμβολικό ρόλο: από τη μία αποτελεί τη στάση κατά την οποία η θεά δέχεται τη λατρεία των πιστών και από την άλλη με αυτή την κίνηση παρέχει την ευλογία της σε εκείνους. Η επικρατούσα άποψη προσδιορίζει τη χειρονομία ως θεϊκή ευλογία (Αλεξίου 1958, 247, Gesell 1985, 49). Ο Αλεξίου (1958, 251), επίσης, μελετώντας πληθώρα μινωικών ειδωλίων «μεθ' υψωμένων χειρών» συμπέρανε ότι με αυτή τη χειρονομία συμβολίζεται η υποδοχή των πιστών από τη θεά και κατ' επέκταση ο

¹⁴ Για τις διάφορες ερμηνείες των ειδωλίων με τα υψωμένα χέρια (ή αλλιώς «τύπου Ψ») βλ. Αλεξίου 1958, 243-252.

θεικός χαιρετισμός και η θεική ευλογία προς εκείνους (βλ. και Cameron 1974, 51, Gesell 1985, 49).

Η ακριβής αναγνώριση του χαρακτήρα της παράστασης θα προσφέρει και μια ασφαλή ερμηνεία της χειρονομίας των υψωμένων χεριών. Εάν όντως η ανασύνθεση της παράστασης ευσταθεί και εάν όντως αποδίδεται μια πομπική παράσταση που σχετίζεται με τη λατρεία μιας μινωικής θεότητας τότε μπορούμε να διατυπώσουμε κάποια συμπεράσματα. Καταρχάς, μπορούμε να αποδώσουμε το χαρακτηρισμό της λατρευτικής χειρονομίας στις ανδρικές μορφές εκατέρωθεν της θεάς και σε αυτή την περίπτωση η χειρονομία θα συνδέεται, όπως ειπώθηκε, μορφολογικά και σημασιολογικά με την αντίστοιχη αιγυπτιακή χειρονομία της λατρείας. Δεύτερον, η κίνηση της θεάς που σηκώνει τα χέρια της θα μπορεί να ερμηνευθεί με βεβαιότητα ως μια χειρονομία θεικής ευλογίας αλλά και ως η στάση του λατρευόμενου προσώπου που εκφράζει, ίσως, την ευγνωμοσύνη ή την αγαλλίασή της προς τους πιστούς (βλ. σελ. 47-48). Η διαφορετική ερμηνεία της ίδιας χειρονομίας δεν πρέπει να θεωρηθεί εσφαλμένη. Άλλωστε και ο Wedde (1999, 912) θεωρεί ότι η ερμηνεία μιας συγκεκριμένης χειρονομίας εξαρτάται άμεσα από και διαφέρει ανάλογα με το πρόσωπο ή αντικείμενο στο οποίο απευθύνεται.

Μια άλλη αιγαιακή λατρευτική χειρονομία συνιστά εκείνη του «αποσκοπείν», με την οποία αποδίδονται συχνά χάλκινα ειδώλια λατρευτών (εικ. 91 (Gesell 1985, 34, Militello 1998, 309)) και την οποία θα εξετάσουμε διεξοδικότερα σε επόμενο κεφάλαιο (βλ. σελ. 90-91). Ομοίως, η μία εκ των δύο ανδρικών μορφών από την τοιχογραφία της πομπής της Αγίας Ειρήνης Κέας που τους αποδίδονται προσφορές σηκώνει το ένα της χέρι μπροστά στο πρόσωπό της (Abramovitz 1980, 59). Στη συγκεκριμένη περίπτωση η χειρονομία θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ευχαριστήρια (βλ. σελ. 47-48) ή ως ένδειξη της θεικής ευλογίας.

Στο υποκεφάλαιο που αφορά τις προσφορές αναφερθήκαμε στην τέλεση σπονδών προς μια θεότητα σε παραστάσεις της Κνωσού και της ηπειρωτικής Ελλάδας και ερμηνεύσαμε τη χειρονομία της πρόποσης ως προσφορά (σελ. 47). Ωστόσο, η χειρονομία κατά την οποία μια μορφή ανασηκώνει ένα κύπελλο (προφανώς με κρασί) και το στρέφει προς μια θεική μορφή πιθανώς συμβολίζει επίσης την επίκληση της μορφής προς τη θεότητα, όπως υπογραμμίζει ο παρακάτω στίχος της ραψωδίας γ της Οδύσσειας: «Ἐπειτα, σήκωσε την κούπα και έκανε ευχή στο μεγάλο Ποσειδάωνα» (Όμηρος [Δ.Ν. Μαρωνίτη, επιμ.], 2006. Οδύσσεια, γ, 54). Ίσως και οι Αιγαιοί της Εποχής του Χαλκού κατά τη διάρκεια συμποσίων επικαλούνταν τους

θεούς τους υψώνοντας ένα κύπελλο με κρασί, το οποίο και τους προσέφεραν συμβολικά.

Μια ενδιαφέρουσα χειρονομία απαντά σε μια τοιχογραφία πομπής από την Πύλο (εικ. 85 (McCallum 1987, 81-82)) και στην περίφημη «Σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας» (εικ. 121) που χρονολογείται στη μυκηναϊκή περίοδο (Hood 1993, 84). Στις παραπάνω παραστάσεις ανθρώπινες μορφές αποδίδονται να εκτείνουν ελαφρώς τα χέρια τους και να στρέφουν τις γροθιές (στην Πύλο) ή τις ανοιχτές παλάμες τους (στην Αγία Τριάδα) προς το έδαφος μπροστά από ένα βωμό στο πλαίσιο μιας θυσίας ταύρου.¹⁵ Παρατηρεί κανείς τη μορφολογική ομοιότητα της συγκεκριμένης χειρονομίας με μια αιγυπτιακή χειρονομία σεβασμού (βλ. σελ. 51-52 και εικ. 42). Φαίνεται πάντως, όπως θα δείξουμε παρακάτω, ότι η μορφολογική αυτή ομοιότητα πιθανότατα δεν αντανακλά και κοινό συμβολικό περιεχόμενο.

Η McCallum (1987, 109-110) ερμηνεύει τη χειρονομία ως λατρευτική ή ως ένδειξη σεβασμού. Ωστόσο, ο Cameron (1974, 51) χαρακτήρισε τη συγκεκριμένη κίνηση ως μια χειρονομία καθοσίωσης, προσευχής ή ευλογίας. Επιπλέον, ο MacCulloch (1914, 497) αναφέρει ότι στους ιστορικούς χρόνους συνήθιζαν να προσεύχονται στους χθόνιους θεούς είτε εκτείνοντας τα χέρια τους προς τα κάτω είτε αγγίζοντας ή χτυπώντας τη γη (βλ. και Corbeill 2004, 26, Mathewson Denny 2005, 3769). Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η ιστορία που παραθέτει ο Φιλόστρατος, σύμφωνα με την οποία, κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης στο πλαίσιο μιας Ολυμπιάδας ένας ηθοποιός έδειξε με τα χέρια του προς το έδαφος προσευχόμενος στο Δία και σήκωσε τα χέρια του ψηλά στον ουρανό απευθυνόμενος στη γη· ο φιλόσοφος Πολέμων που προέδρευε τον εξαίρεσε από τα βραβεία ισχυριζόμενος πως «αυτός με τα χέρια έκανε ασυνταξία» (Φιλόστρατος [φιλολογική ομάδα Κάκτου, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια], 1994. Βίοι Σοφιστών 1.25.9).

Ίσως δεν είναι τυχαία η απόδοση της συγκεκριμένης χειρονομίας σε σκηνές θυσιαστήριων τελετών. Οι μορφές της τοιχογραφίας από την Πύλο και της Σαρκοφάγου της Αγίας Τριάδας πιθανώς προσεύχονται σε χθόνιες θεότητες, ώστε εκείνες να αποδεχτούν τη θυσία που τους προσφέρεται. Μαρτυρίες πιθανών θυσιαστήριων τελετών προσφέρει η πινακίδα Γραμμικής Β, PY Tn 316 από την

¹⁵ Στην τοιχογραφία της Πύλου ένας υπερμεγέθης ταύρος οδηγείται προς έναν θυσιαστήριο βωμό (McCallum 1987, 78-79 και 109). Στη Σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας στο πλαίσιο μιας ταφικής τελετής (στη μία όψη διακρίνεται πιθανώς η μορφή του νεκρού) αποδίδεται ένας θυσιασμένος ταύρος (Immerwahr 1990, 101, Hood 1993, 84-85, Marinatos 1993, 34).

Πύλο, όπου καταγράφονται χρυσά αγγεία, άνδρες και γυναίκες¹⁶ ως προσφορές προς ορισμένες θεότητες του μυκηναϊκού πανθέου, τις οποίες και συναντάμε στο αρχαιοελληνικό δωδεκάθεο· αναφέρουμε ενδεικτικά το Δία και τον Ερμή (Hooker 1996, 252-258, Ruij Pérez & Melena 1996, 194-196). Αναφέρεται, επίσης, η τοποθεσία όπου λαμβάνει χώρα η προσφορά (ή θυσία) και πρόκειται για τις «Σφαγιάνες» η ονομασία της οποίας υποδηλώνει την τέλεση θυσιαστήριων τελετών (Hooker 1996, 252, Ruij Pérez & Melena 1996, 194).

Οι καταγραφές των πινακίδων Γραμμικής Β τεκμηριώνουν τις μυκηναϊκές ρίζες ορισμένων θεοτήτων του αρχαιοελληνικού πανθέου και δεν είναι απίθανη η διαχρονική συνέχεια διάφορων λατρευτικών πρακτικών, όπως έμμεσα υποδεικνύουν και τα ομηρικά έπη. Μια τέτοια περίπτωση ήταν, πιθανώς, η δέηση προς τους θεούς κάνοντας πρόποση με κρασί ή υψώνοντας τα χέρια στον ουρανό, όπως και η χειρονομία της δέησης προς χθόνιες θεότητες με τα χέρια εκτεταμένα προς τα κάτω. Οι χειρονομίες αυτές, όπως φαίνεται, είχαν μυκηναϊκές καταβολές και επιβίωσαν και σε μεταγενέστερες περιόδους.

¹⁶ Είναι αμφισβητούμενος ο χαρακτήρας των προσφορών ανδρών και γυναικών προς τους θεούς. Είτε προορίζονταν για θυσία είτε ως ιερείς/ιέρειες στην υπηρεσία των θεοτήτων που κατονομάζονται (Hooker 1996, 256-257, Ruij Pérez & Melena 1996, 195).

7. Έκφραση συναισθημάτων

«Πονάει η καρδιά μου να τον σκέφτομαι,
έχω καταληφθεί από αγάπη γι' αυτόν»
Απόσπασμα ερωτικού ποιήματος του Νέου Βασιλείου
(Lichtheim 1976, 183)

Ένα ιδιαίτερο πεδίο μελέτης των αιγυπτιακών και αιγαιακών χειρονομιών αποτελεί εκείνο του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες αποδίδουν τη συναισθηματική φόρτιση των ανθρώπινων μορφών που φιλοτεχνούν. Άλλοτε τα συναισθήματα εκφράζονται μέσω φυσικών/πραγματικών κινήσεων και γίνονται εύκολα αντιληπτά από το σύγχρονο θεατή, όπως η αγαλλίαση μιας μορφής που σηκώνει ψηλά τα χέρια της (βλ. και Wilkinson 2001, 21). Άλλοτε, χωρίς να εκτελείται κάποια ιδιαίτερη χειρονομία, η καθεαυτή στάση του σώματος μιας μορφής αποπνέει ένα αίσθημα προστασίας, αποτροπής κτλ. Άλλοτε, όμως, απεικονίζονται χειρονομίες που εκφράζουν συγκεκριμένα συναισθήματα με συμβατικό τρόπο. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί μια αιγυπτιακή χειρονομία θρήνου (Wilkinson 1999, 208-209, λεζάντα των εικ. 152-154) που απεικονίζεται στην εικόνα 59 και θα εξεταστεί παρακάτω.

Πολύ συχνά στην εικονογραφία της 18ης Δυναστείας στο πλαίσιο ταφικών δραστηριοτήτων απεικονίζονται σκηνές θρήνου (εικ. 55-59 (Wilkinson 1992, 35)). Σε τέτοιου είδους σκηνές αποδίδονται κυρίως γυναικείες μορφές να θρηνούν φέρνοντας το ένα ή και τα δύο τους χέρια στο κεφάλι (Wilkinson 1992, 35 και 1999, 195, Robins 1993, 168). Η χειρονομία αυτή θα μπορούσε να αντανακλά την πραγματική αυθόρμητη κίνηση κάποιου που αισθάνεται πόνο ή οδύνη και πιάνει με τα χέρια το πρόσωπό του, αλλά θα μπορούσε, επίσης, να παραπέμπει σε μια συνήθη στον αρχαίο κόσμο -αλλά και στην εποχή μας- πρακτική, κατά την οποία για να εκφράσουν την οδύνη τους έριχναν πάνω τους χώμα ή στάχτη (Davies 1936γ, 137, Wilkinson 1992, 35). Στην εικόνα 55, μάλιστα, διακρίνεται η σκόνη στο κεφάλι της αριστερής γυναικείας μορφής (Wilkinson & Hill 1983, 16, λεζάντα της εικ. 9).

Στις παλαιότερες παραστάσεις, όπως εκείνη από τον τάφο του Minnakht (Αλντρέντ et al. 2007, 146-147) που χρονολογείται στην περίοδο του Thutmose III (πίν. 2 (Porter & Moss 1994, 178)), η χειρονομία του θρήνου αποδίδεται αρκετά συμβατικά και τα ανέκφραστα πρόσωπα δεν προβάλλουν το συναίσθημα της οδύνης στο θεατή (εικ. 56). Στη μεταγενέστερη τοιχογραφία από τον τάφο του Ramose (εικ.

57) που χρονολογείται στα τέλη της βασιλείας του Φαραώ Amenhotep III (πίν. 2 (Davies 1936γ, 136-138)) η θλίψη των μορφών εκφράζεται με την απόδοση των δακρύων. Στη σκηνή των θρηνοσών γυναικείων (και ανδρικών) μορφών που διασχίζουν το Νείλο πάνω σε πλοίο από τον τάφο του Nebamun και του Ipuky (εικ. 58) η παραμόρφωση των προσώπων, τα ανοιχτά και στρεβλωμένα στόματα και οι διαφορετικές κατευθύνσεις προς τις οποίες στρέφουν τα κεφάλια τους οι μορφές ενισχύουν και μεταδίδουν στο θεατή έντονο το συναίσθημα της θλίψης (βλ. και Αλντρέντ et al. 2007, 147). Σημειώνεται η αντίθεση με το βουβό πένθος των ανδρικών μορφών στην ίδια παράσταση. Το γεγονός ότι ο τάφος χρονολογείται στην μεταβατική περίοδο μεταξύ του Amenhotep III και του Akhenaten (πίν. 2 (Davies 1925, 19, Porter & Moss 1994, 286)) μας προϊδεάζει για τα αίτια αυτής της διαφοράς στην απόδοση με τις προγενέστερες παραστάσεις. Η τέχνη της περιόδου του Akhenaten, οι αρχές της οποίας θεμελιώνονται στην περίοδο του προκατόχου του, χαρακτηρίζεται από μια σχετική ελευθερία καλλιτεχνικής έκφρασης και ρήξη με την αυστηρή ακολουθία των συμβατικών κανόνων που προσδιόριζε την τέχνη προηγούμενων εποχών (ενδεικτικά Aldred 1996, 172-186, Μάλεκ 2000, 261-304).

Φαίνεται πως μέρος των γυναικείων μορφών που απεικονίζονται στις τοιχογραφίες ήταν επαγγελματίες θρηνοδοί που συνόδευαν τα μέλη της οικογένειας του νεκρού (Wilkinson 1992, 35, Robins 1993, 164, Tyldesley 1995, 132-133, Robins 2001δ, 13). Τα πένθιμα γκριζογάλανα λινά ενδύματα που φορούν οι γυναικείες μορφές στις τοιχογραφίες, όπως εκείνη από τον τάφο του Ramose (εικ. 57), σύμφωνα με την Tyldesley (1995, 132), είναι ενδεικτικά του επαγγέλματός τους. Μελετώντας την ίδια παράσταση η ερευνήτρια καταλήγει στο συμπέρασμα πως η νεαρή γυμνή κοπέλα πιθανώς αποτελεί την κόρη μιας θρηνοδού που ακολούθησε τη μητέρα της στην εργασία (Tyldesley 1995, 132-133). Η παρατήρηση αυτή συνάδει με την υπόθεση της Meskell (2002, 190), η οποία αναφέρει την πιθανότητα να επρόκειτο για ένα κληρονομικό επάγγελμα που περνούσε από τη μητέρα στην κόρη.

Τα μάτια των μορφών από μόνα τους δεν προδίδουν ποτέ συναισθήματα (Schäfer 1974, 291). Σε ορισμένες σκηνές θρήνου (εικ. 55 και 57-58), ωστόσο, οι στιγμές ή γραμμές που απεικονίζονται κάτω από τα μάτια των θρηνοσών γυναικείων μορφών αποδίδουν τα δάκρυα (Schäfer 1974, 291, Αλντρέντ et al. 2007, 147) και παραπέμπουν στο ιερογλυφικό σημείο που αποδίδει ένα μάτι με τρεις ακτινωτές γραμμές από κάτω, το οποίο και αποτελεί ιδεόγραμμα της λέξης



«κλαίω» (Allen 2009, 426, D9). Για άλλη μία φορά υπογραμμίζεται η στενή σύνδεση της εικόνας με την ιερογλυφική γραφή.

Η στάση της Hutnefret (εικ. 55) να θρηνεί αγγίζοντας τα πόδια των ανθρωπόμορφων σαρκοφάγων που περιέχουν τα ταριχευμένα σώματα των συζύγων της παραπέμπει στη στάση που λαμβάνει η θεά Isis, όταν παριστάνεται να θρηνεί μπροστά από το νεκρό σώμα του αδελφού/συζύγου της, θεού Osiris (Wilkinson 1992, 35 και 2003, 20, Harrington 2013, 109), τον οποίο και, σύμφωνα με το μύθο, ανέστησε (Hart 1996, 40). Σε προηγούμενη ενότητα αναφερθήκαμε στη δύναμη της ίασης που κατείχε η θεά Isis (βλ. σελ. 57) και, πιθανώς, η κίνησή της να στρέψει την παλάμη της προς το θεό Osiris συμβολίζει την πράξη της ανάστασης. Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Görg (2008, 439-440), στην αιγυπτιακή κοσμοθεωρία «κάθε ον που πεθαίνει μεταμορφώνεται μέσα από μια μυθική διαδικασία ενοποίησης σε θεό Osiris, προκειμένου να απολαύσει μέρος από τη ζωογόνο φροντίδα της Isis». Ανάγοντας τα παραπάνω στην απεικόνιση της Hutnefret μπορούμε να θεωρήσουμε ότι με το άγγιγμα της σαρκοφάγου του νεκρού, πέραν της εμφανούς δήλωσης της θλίψης, συμβολίζεται η ενοποίηση του νεκρού με τον Osiris και κατ' επέκταση η προσδοκία της ανάστασής του μέσω της ζωοδόχου δύναμης της Isis.

Εκτός της κύριας χειρονομίας θρήνου που παρουσιάσαμε απαντούν και κάποιες παραλλαγές, το ακριβές νοηματοδοτικό περιεχόμενο των οποίων δεν είναι βέβαιο, αναμφίβολα, όμως, σχετίζεται με το θρήνο (Wilkinson 1999, 195 και 208-209, λεζάντα των εικ. 152-154). Για παράδειγμα, ορισμένες μορφές της εικόνας 59 φέρουν σταυρωτά τα χέρια στο στήθος τους. Για τη συγκεκριμένη χειρονομία ο Wilkinson (1999, 208-209, λεζάντα των εικ. 152-154) αναφέρει ότι, πιθανώς, πρόκειται για μια προστατευτική χειρονομία που παραπέμπει σε παρόμοιες απεικονίσεις της θεάς Isis. Σύμφωνα με το μύθο της δολοφονίας του Osiris, επίσης, η θεά Isis μεταμορφωμένη σε γεράκι καλύπτει το ταριχευμένο σώμα του θεού με τις φτερούγες της και παράγει «πνοή ζωής» ώστε να αναστηθεί (Hart 1996, 40). Συνεπώς, μπορούμε να υποθέσουμε ότι με την απόδοση μιας τέτοιας χειρονομίας ο νεκρός τίθεται συμβολικά υπό την προστασία και τη φροντίδα της θεάς Isis (βλ. και Wilkinson 1999, 208-209, λεζάντα των εικ. 152-154).

Ας εξετάσουμε τώρα τη χειρονομία που αποδίδει το παρακάτω ιερογλυφικό σύμβολο (Allen 2009, 424, A28), όπου μια ανθρώπινη μορφή σηκώνει τα χέρια στο ύψος των ώμων και από τους αγκώνες προς τα πάνω σε αμβλεία γωνία. Όπως μπορεί να φανταστεί κανείς, απεικονίζεται μια χειρονομία



αγαλλίασης. Σε διαφορετικά περιβάλλοντα, ωστόσο, για παράδειγμα σε μια σκηνή πένθους, μπορεί να ερμηνευθεί ως χειρονομία θρήνου (Wilkinson 1992, 27), όπως υποδηλώνει και η χρήση του ιερογλυφικού σημείου ως προσδιοριστικού στις λέξεις «θρηνώ» και «απογοήτευση» (Allen 2009, 424, A28).

Εδώ θα εξετάσουμε τη βασική σημασία της χειρονομίας, που είναι η έκφραση της χαράς. Ο Wilkinson (1999, 195) τονίζει ότι στη χειρονομία της αγαλλίασης οι παλάμες της μορφής στρέφονται μακριά από το σώμα. Η λεπτομέρεια είναι σημαντική, καθώς η διαφορετική θέση της παλάμης θα μπορούσε να υποδηλώνει αντίστοιχα και διαφορετική έννοια. Για παράδειγμα, όταν οι παλάμες στρέφονται προς τη μορφή τότε ίσως αποδίδεται η χειρονομία του θρήνου που συζητήθηκε προηγουμένως. Η χειρονομία της αγαλλίασης κατά τη 18η Δυναστεία απαντά αρκετά συχνά σε παραστάσεις όπου ο ιδιοκτήτης του τάφου ανταμείβεται από το Φαραώ ή σε σκηνές στρατιωτικού θριάμβου (Wilkinson 1992, 27 και 1999, 195, Hartwig 2004, 81-86). Στην εικόνα 61 ο Panehesy εκφράζει τη χαρά του μπροστά από το βασιλικό κιόσκι, όπου διακρίνεται ο Φαραώ Akhenaten με τη σύζυγό του, βασίλισσα Nefertiti, καθώς παρασημοφορείται με χρυσά περιδέραια από το βασιλιά, ενώ, παράλληλα, διάφοροι υπηρέτες του συνεχίζουν να δέχονται τα βασιλικά δώρα εκ μέρους του (Davies 1905, 16). Παρατηρεί κανείς, ακριβώς, τη συστροφή της παλάμης των χεριών μακριά από το σώμα της μορφής.

Συχνά στην αιγυπτιακή εικονογραφία αποδίδονται θεότητες να στρέφουν το ένα τους χέρι προς κάποιον άλλο ισχυρότερο θεό ή προς το Φαραώ ή ακόμα και να τους αγγίζουν (Wilkinson 1999, 196-197). Η χειρονομία αυτή μοιάζει με τη χειρονομία της λατρείας, ωστόσο, φαίνεται να υποθάλλει μια τελείως διαφορετική σημασία. Ας εξετάσουμε μια σκηνή αυτού του είδους. Στην εικόνα 60 απεικονίζεται ο Φαραώ Tutankhamen ανάμεσα στους θεούς Anubis (αριστερά) και Hathor (δεξιά). Η θεά Hathor του προσφέρει το σύμβολο της ζωής, ενώ ο θεός Anubis σηκώνει το ένα του χέρι και στρέφει την παλάμη του προς το Φαραώ. Σύμφωνα με τον Wilkinson (1999, 196-197), η χειρονομία αυτή, ιδίως όταν εκτελείται από μια μορφή που βρίσκεται ακριβώς πίσω από μια άλλη, αποτελεί μια προστατευτική χειρονομία, ενώ στις περιπτώσεις όπου μια θεότητα αγγίζει όντως τη μορφή δίπλα της (το Φαραώ ή κάποιον ισχυρότερο από εκείνη θεό) προσδίδει έναν υποστηρικτικό χαρακτήρα.

Η προστασία και ασφάλεια που φαίνεται να νιώθει μια μορφή συχνά εκφράζεται με τη χειρονομία του εναγκαλισμού (Schäfer 1974, 233-234). Συχνά εικονίζονται παιδικές μορφές να αγκαλιάζουν τους γονείς τους, ώστε να νιώσουν

ασφάλεια, όπως σε τοιχογραφία από τον τάφο του Nebamun (εικ. 40) όπου η κόρη του αποδίδεται καθιστή σε μια λέμβο κρατώντας με το ένα της χέρι το πόδι του πατέρα της που της παρέχει προστασία (Meskell 2002, 149). Σε παραστάσεις όπου απεικονίζεται ένα ζεύγος (συνήθως ο νεκρός με τη σύζυγό του ή τη μητέρα του) η γυναικεία μορφή συχνά αγκαλιάζει την ανδρική μορφή (βλ. εικ. 13-14 και 112). Η χειρονομία αυτή καθαυτή ασφαλώς υπογραμμίζει σε πρώτο επίπεδο τη στοργική σχέση των δύο μορφών (βλ. και Hartwig 2004, 93). Σύμφωνα με τη Μαρινάτου (Marinatos 1995β, 583), μάλιστα, υποδηλώνει ότι η στοργή και η αγάπη πηγάζουν από τη γυναικεία φύση. Ωστόσο, υποδηλώνει, επίσης, ότι ο άνδρας είναι το στήριγμα της γυναίκας και την προστατεύει (Schäfer 1974, 174 και 233-234).

Πιθανώς, ο εναγκαλισμός υποκρύπτει και κάποιο συμβολισμό ιεραρχίας, σύμφωνα με την Graves-Brown (2010, 109), καθώς οι μορφές που αποδίδονται να αγκαλιάζουν κάποιες άλλες είναι συνήθως κατώτερης κοινωνικής (η γυναίκα το σύζυγό της) ή θρησκευτικής (ο Φαραώ κάποια θεότητα) θέσης από εκείνες. Η ιεραρχική απόδοση σε σκηνές όπου απεικονίζονται ζεύγη διαφαίνεται, επίσης, από το γεγονός ότι, ως επί το πλείστον, οι γυναικείες μορφές απεικονίζονται πίσω από τις ανδρικές, παρόλο που συνήθως κάθονται στο ίδιο κάθισμα (Robins 1993, 159 και 172, Wilkinson 1999, 64, Hartwig 2004, 89). Σε μια τοιχογραφία από τον τάφο του Meryra II που χρονολογείται στην περίοδο του Akhenaten (πίν. 2 (Davies 1905, 33-45)) το βασιλικό ζεύγος αποδίδεται ενωμένο μόνο με τα περιγράμματα των μορφών να τις ξεχωρίζουν (εικ. 15). Μια τέτοια απόδοση υποδηλώνει ότι η βασίλισσα κατείχε μια θέση ίσης (πολιτικής ή/και θρησκευτικής) σημασίας με το Φαραώ στην αντίληψη του καλλιτέχνη. Πράγματι, αρκετοί ερευνητές συγκλίνουν στην υπόθεση ότι σταδιακά η Nefertiti απέκτησε τέτοια θρησκευτική και πολιτική ισχύ, ώστε να φθάσει, ενδεχομένως, στο σημείο να συμβασιλεύσει με το Φαραώ Akhenaten (Robins 1993, 53-54) ή ακόμα και να τον διαδεχθεί στο θρόνο μετά το θάνατό του¹⁷ (Tyldesley 1995, 231-237 και 2006, 132-133).

Κατά την περίοδο του Akhenaten εισάγεται ένα πρωτοφανές φαινόμενο στην αιγυπτιακή βασιλική εικονογραφία (Μάλεκ 2000, 279 και 283). Πρόκειται για παραστάσεις που προβάλλουν τις προσωπικές στιγμές της βασιλικής οικογένειας

¹⁷ Οι υποστηρικτές αυτής της θεωρίας αναγνωρίζουν στο πρόσωπο του Φαραώ Smenkhare, διαδόχου του Akhenaten, την Nefertiti (για περισσότερες πληροφορίες βλ. Tyldesley 1995, 236-237 και 2006, 134). Ωστόσο, η περίοδος του θανάτου της Nefertiti δεν είναι εξακριβωμένη και κατά πάσα πιθανότητα προηγείται του θανάτου του Akhenaten (Aldred 1973, 25, Tyldesley 1995, 235-236 και 2006, 134, Graves-Brown 2010, 156).

όπου διαφαίνονται οι στοργικές σχέσεις μεταξύ τους αλλά και παραστάσεις οδύνης όπου θρηνούν για το θάνατο κάποιας πριγκίπισσας. Η πολύ στενή σχέση του Φαραώ με τη βασίλισσα, για παράδειγμα, διαφαίνεται από το γεγονός ότι απεικονίζονται να κρατιούνται τρυφερά από το χέρι (Schäfer 1974, 179). Μια τέτοια απεικόνιση απαντά στην τοιχογραφία από τον τάφο του Meryra II που σχολιάσαμε παραπάνω όπου ο Akhenaten κρατά από το χέρι τη βασίλισσα, η οποία με το άλλο της χέρι αγκαλιάζει το Φαραώ (εικ. 15).

Ορισμένες παραστάσεις απεικονίζουν τη βασιλική οικογένεια να θρηνεί το θάνατο κάποιων από τις κόρες του Φαραώ (Aldred 1973, 40, Μάλεκ 2000, 283, Van Dijk 2009, 83). Μια τέτοιου είδους παράσταση απεικονίζεται σε τοιχογραφία από το Βασιλικό Τάφο της Amarna (εικ. 62) όπου ο Φαραώ Akhenaten και η βασίλισσα Nefertiti θρηνούν τη νεκρή κόρη τους, Meketaten, μπροστά από τη νεκρική της κλίνη (Van Dijk 2009, 83).

Άλλες παραστάσεις απεικονίζουν το βασιλικό ζεύγος σε τρυφερές στιγμές με τις κόρες τους (Μάλεκ 2000, 279). Στην εικόνα 63 ο Φαραώ Akhenaten και η βασίλισσα Nefertiti κρατούν στις αγκαλιές τους τις μικρές τους κόρες. Ο Φαραώ, μάλιστα, αποδίδεται να φιλάει ίσως την κόρη που κρατά στην αγκαλιά του. Τα μικρά κορίτσια με κάποιες δεικτικές χειρονομίες απευθύνονται στους γονείς τους. Μία, επίσης, πρωτόγνωρη σκηνή (Μάλεκ 2000, 279) παρατηρούμε στην εικόνα 64 όπου η βασίλισσα κάθεται πάνω στα πόδια του Akhenaten κρατώντας δύο από τις κόρες τους στην αγκαλιά της (διακρίνονται τα πόδια τους).¹⁸

Κάποιες από τις πριγκίπισσες της Amarna πρωταγωνιστούν και στην παράσταση της εικόνας 65. Απεικονίζονται καθιστές σε μαξιλάρια και καθώς η μία απλώνει τα πόδια της στηρίζεται με το ένα της χέρι στο μαξιλάρι και με το άλλο αγκαλιάζει την αδερφή της. Η άλλη μορφή κάθεται με τα πόδια λυγισμένα και ακουμπώντας το αριστερό της χέρι στα γόνατά της στρέφεται προς την αδερφή της και με το άλλο της χέρι της πιάνει το σαγόνι. Η κίνηση αυτή ερμηνεύθηκε από τη Nina Davies (Davies 1936γ, 141) ως μια παιδική χειρονομία παιχνιδίσματος, ενώ ο Norman de Garis Davies (1921, 4) θεωρεί ότι αυτή η χειρονομία υποδηλώνει τη φροντίδα της πριγκίπισσας προς την αδελφή της, η οποία ανταποκρίνεται αγκαλιάζοντάς την με το εσωτερικό της χέρι.

¹⁸ Οι παραπάνω σκηνές προέρχονται από στήλες, όμως, σύμφωνα με τον Aldred (1996, 174), τέτοιου είδους απεικονίσεις, πιθανώς, αποτελούσαν αντίγραφα παραστάσεων που διακοσμούσαν τους τοίχους ναών και ανακτόρων της Amarna.

Η απόδοση των παιδικών μορφών με τη σωματική διάπλαση και τα χαρακτηριστικά ενός παιδιού αποτελεί επίσης μια καινοτομία της περιόδου, καθώς μέχρι τότε μια παιδική μορφή απεικονιζόταν συνήθως ως ενήλικας σε μικρογραφία (εικ. 66 (Aldred 1973, 55)) ή όπως συμβατικά αποδίδεται στο παραπάνω ιερογλυφικό σημείο ως γυμνή, καθιστή, παιδική μορφή με το δάχτυλο στο στόμα (Aldred 1973, 76, Wilkinson 1992, 21, Allen 2009, 424, A17).



Συχνό μοτίβο της αιγυπτιακής τέχνης αποτελεί η βρεφοκρατούσα γυναικεία μορφή (Roehrig 1996, 16) που αποδίδεται σε όρθια ή καθιστή στάση να κρατά στην αγκαλιά της -και σπανίως να θηλάζει (Robins 1993, 89)- ένα βρέφος. Η στάση αυτή υπογραμμίζει, ασφαλώς, τη μητρική φροντίδα και στοργή. Ωστόσο, φαίνεται πως πολύ συχνά το θηλασμό των βρεφών της αιγυπτιακής κοινωνικής ελίτ αναλάμβαναν τροφοί επί πληρωμή (Janssen & Janssen 1990, 17-18, Robins 1993, 89, Tyldesley 1995, 78-79). Σε τοιχογραφία από το Βασιλικό Τάφο της Amarna (εικ. 62) στην ανώτερη ζώνη και πίσω από τις μορφές του Akhenaten και της Nefertiti παρατηρούμε μια γυναικεία μορφή να κρατά στην αγκαλιά της ένα βρέφος, το οποίο σε άλλη τοιχογραφία από τον ίδιο τάφο αποδίδεται να θηλάζει η ίδια ή κάποια άλλη γυναικεία μορφή (εικ. 67). Το πρότυπο αυτό σε μεταγενέστερες περιόδους υιοθετήθηκε στην εικονογραφία για την απόδοση της θεάς Isis με τον υιό της, θεό Horus, ενώ συχνή είναι η απόδοση -και στην εποχή που εξετάζουμε- κάποιας θεάς να θηλάζει το Φαραώ (Robins 1993, 91, Roehrig 1996, 16-17). Εντούτοις, κατά την 18η Δυναστεία η «Βασιλική Τροφός» είναι εκείνη που συνήθως αποδίδεται να κρατά στην αγκαλιά της ή να θηλάζει τους πρίγκιπες, τις πριγκίπισσες ή ακόμη και το Φαραώ (Roehrig 1996, 17-18). Σε μια τέτοια σκηνή (εικ. 66) η βασιλική τροφός του Amenhotep II υποβαστάζει με το ένα της χέρι το κεφάλι του Φαραώ¹⁹ φέρνοντας ταυτόχρονα το άλλο της χέρι στο στήθος της σαν να πρόκειται να τον θηλάσει.

Περνάμε στο Αιγαίο, όπου η έκφραση των συναισθημάτων μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις εμφανίζεται τυποποιημένη, αλλά συνηθέστερα σε κάθε μεμονωμένη μορφή εκφράζεται ένα συγκεκριμένο συναίσθημα με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Οι εκφράσεις του προσώπου που κατά κόρον είναι συγκρατημένες και ακαθόριστες (Cameron 1974, 50) σπάνια αποκαλύπτουν τα συναισθήματα των μορφών. Ας εξετάσουμε την έκφραση της οδύνης μιας γυναικείας μορφής από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου (εικ. 68 (Marinatos 1985, 226)). Η μορφή

¹⁹ Παρόλο που ο Amenhotep II απεικονίζεται ως ενήλικας σε μικρογραφία, εντούτοις, πρόκειται για βρέφος (Davies 1973, 19-20).

αποδίδεται καθιστή στο φυσικό βράχο και ελαφρώς κύπτουσα. Με το ένα της χέρι πιάνει το μέτωπό της και με το άλλο το δεξί της πόδι που φαίνεται να αιμορραγεί. Σύμφωνα με το Ντούμα (1992, 129), ο Θηραϊός ζωγράφος δανείστηκε τη χειρονομία του θρήνου από την αιγυπτιακή εικονογραφία για να αποδώσει την έκφραση του πόνου της μορφής, την οποία ενισχύει το μισάνοιχτο στόμα της. Ωστόσο, η συγκεκριμένη χειρονομία αποτελεί μια φυσική κίνηση που εκτελεί κάποιος όταν πονάει και ίσως δεν θα πρέπει να της προσδώσουμε αιγυπτιακή καταγωγή.

Η τυποποίηση και μαζική απόδοση μιας συγκεκριμένης χειρονομίας που εκφράζει ένα ορισμένο συναίσθημα φαίνεται χαρακτηριστικά στην τοιχογραφία του ιερού άλσους και χορού από την Κνωσό (εικ. 17). Εκεί, οι όρθιες ανδρικές μορφές στο βάθος σηκώνουν το ένα τους χέρι ψηλά με ανοιχτές τις παλάμες. Παρατηρώντας το γενικό πλαίσιο της παράστασης μπορούμε να υποθέσουμε πως οι ανδρικές μορφές που εκτελούν τη συγκεκριμένη χειρονομία εκφράζουν με αυτό τον τρόπο τον ενθουσιασμό τους, καθώς φαίνεται να ζητωκραυγάζουν παρακολουθώντας τα τεκταινόμενα. Την ίδια άποψη εκφέρει και ο Cameron (1974, 51), ο οποίος με βάση την παράσταση ερμηνεύει την κίνηση ως μια χειρονομία ενθουσιασμού ή έξαψης.

Η χειρονομία του ενθουσιασμού απαντά επίσης σε ένα θραύσμα τοιχογραφίας από την Τύλισο (Shaw 1972, 172, no. 1) όπου ανδρικές μορφές σηκώνουν το ένα τους χέρι ψηλά (εικ. 105). Επιπλέον, δύο γυναικείες μορφές από τη Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας του Ακρωτηρίου που απεικονίζονται στις ταράτσες ίσως κάποιων κτηρίων σηκώνουν το χέρι τους (εικ. 69) σαν να χαιρετούν το στόλο που καταφθάνει και να τον υποδέχονται χαρούμενες (Marinatos 1995α, 40 και 1995β, 583). Αντίθετα, η Morgan (1988, 118 και 2000, 932) θεωρεί την κίνηση -ιδιαίτερα της πρώτης μορφής- ως αντίστοιχη της αιγυπτιακής λατρευτικής χειρονομίας επισημαίνοντας ότι μπροστά από τις δύο γυναικείες μορφές απεικονίζονται κέρατα καθοσιώσεως, στα οποία και θα πρέπει να εστιάζουν το ενδιαφέρον τους οι μορφές (τουλάχιστον η πρώτη) και όχι στο στόλο.

Οικογενειακές παραστάσεις αντίστοιχες με τις αιγυπτιακές σκηνές στοργής του άνδρα και της συζύγου του ή της βρεφοκρατούσας γυναικείας μορφής δεν απαντούν σε καμία αιγυπτιακή τοιχογραφία (Marinatos 1995β, 583, Morris 2009, 246). Ωστόσο, σύμφωνα με το Younger (2009, 210), η ένθρονη θεά από τις Μυκήνες φαίνεται να κρατά στα δύο χέρια της μια μικρή γυναικεία μορφή (εικ. 87) και εφόσον, κατά τον ίδιο, η τελευταία φαίνεται να κινεί τα χέρια της πρέπει να είναι ζωντανή και όχι κάποιο ειδώλιο. Ωστόσο, όπως και η Κριτσέλη-Προβίδη (1982, 41-

43) αναφέρει, το πολύ μικρό μέγεθος της μορφής και ο τρόπος που την κρατάει η ένθρονη μορφή περνώντας το δάχτυλό της κάτω από το φόρεμά της, δεν αφήνουν περιθώριο αμφιβολίας ότι πρόκειται πράγματι για ειδώλιο.

Μια ακόμη πιθανή απόδοση μητέρας και παιδιού προέρχεται από τη Μικρογραφική Ζωφόρο του Ακρωτηρίου όπου ανάμεσα στις προαναφερθείσες γυναικείες μορφές (εικ. 69) αποδίδεται μια ανθρώπινη μορφή σε μικρογραφία, μια παιδική μορφή, ένα αγόρι, το οποίο και η Μαρινάτου (Marinatos 1995α, 40 και 1995β, 583) ερμηνεύει ως το παιδί της πρώτης γυναικείας μορφής. Η απόσταση μεταξύ τους, βέβαια, κάθε άλλο παρά τη μητρική στοργή και τρυφερότητα προβάλλει (βλ. και Marinatos 1995β, 583).

Τυποποιημένες χειρονομίες που να υποδηλώνουν προστασία, αποτροπή κτλ. επίσης δεν φαίνεται να απεικονίζονται στις αιγαιακές τοιχογραφίες. Επομένως, θα πρέπει να στραφούμε προς άλλη κατεύθυνση για να αναγνωρίσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Αιγαιός καλλιτέχνης αποτυπώνει στις συνθέσεις του το αίσθημα της προστασίας, της ασφάλειας κ.ά. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσω της ερμηνείας μιας παράστασης εξολοκλήρου ή της αλληλεπίδρασης των μορφών σε μια παράσταση και όχι αναλύοντας μεμονωμένες μορφές.

Στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών (εικ. 24, 36-37 και 70-71) η μορφή που εναποθέτει τους κρόκους μπροστά από την Πότνια (εικ. 36), όπως ήδη αναφέραμε, εκφράζει το σεβασμό της ατενίζοντας τη θεά (βλ. σελ. 53-54). Επιπλέον, σύμφωνα με την Charin (1997-2000, 19), οι κροκοσυλλέκτριες απολαμβάνουν τη θεϊκή προστασία που διασφαλίζεται με την προσφορά των κρόκων. Κατ' εμέ, η υπερυψωμένη θέση της θεάς που την κάνει να κυριαρχεί στον περιβάλλοντα χώρο αποπνέει ένα αίσθημα ασφάλειας.

Παραμένουμε στην ίδια παράσταση και στρεφόμαστε στις δύο κροκοσυλλέκτριες της εικόνας 70 (λεπτομέρεια στην εικ. 71). Η κροκοσυλλέκτρια στα αριστερά -μεγαλύτερης ηλικίας από εκείνη στα δεξιά (Doumas 2000, 972)- καθώς συλλέγει κρόκους στρέφει το βλέμμα της προς τη νεαρότερη μορφή σαν να την ελέγχει ή να της εξηγεί τον ορθό τρόπο της συλλογής (βλ. και Ντούμας 1992, 130). Η ανασφάλεια της άπειρης νεαρής στα δεξιά προβάλλεται έντονα, καθώς παρακολουθεί την καθοδηγούσα μορφή σαν να αναμένει την επιβεβαίωσή της ότι εκτελεί σωστά την εργασία (βλ. και Ντούμας 1992, 130). Η κίνηση της μίας κροκοσυλλέκτριας να στρέψει το κεφάλι της προς την άλλη υποδεικνύει, σύμφωνα

και με τη Τζαχίλη, ότι οι μορφές συνομιλούν, ενώ η ίδια ερευνήτρια αναφέρει, επίσης, την πιθανότητα να τραγουδούν (Τζαχίλη 1994, 10).

Ένα θραύσμα τοιχογραφίας από την Κνωσό απεικονίζει το χέρι μιας ανδρικής μορφής να κρατά το περιδέραιο που στολίζει το λαιμό μιας γυναικείας μορφής (Evans 1921, 525-526, Marinatos 1989α, 46). Ο Evans (1921, 526) θεώρησε τη σκηνή ως ένα στάδιο που προηγείται ενός «ιερού γάμου», άποψη που συμμερίζεται και ο Cameron (1987, 324). Η Ναννώ Μαρινάτου, αντίθετα, προσδίδει έναν αποτροπαϊκό χαρακτήρα στην παράσταση βασιζόμενη στην αιγυπτιακή εικονογραφία και πιο συγκεκριμένα στο περιδέραιο *menat*²⁰ που σχετίζεται με τη θεά Hathor και η οποία, συχνά, αποδίδεται να το παραδίδει στο Φαραώ, ώστε να γίνει κάτοχος της δύναμης και της προστασίας του (Marinatos 1989α, 47-48). Αγγίζοντας, συνεπώς, η ανδρική μορφή της αιγαιακής παράστασης το περιδέραιο γίνεται συμβολικά κάτοχός του και κατ' επέκταση και της έννοιας που συμβολίζει είτε αυτή είναι αποτροπαϊκού χαρακτήρα είτε και σεξουαλικού, όπως υπονοεί ένας «ιερός γάμος».

Ως τελευταίο μοτίβο σύγκρισης των αιγυπτιακών και των αιγαιακών χειρονομιών που εκφράζουν κάποια συναισθήματα αναφέρουμε το χορό. Ο χορός αποτελεί ασφαλώς μια χαρακτηριστική έκφραση του εσωτερικού συναισθηματικού κόσμου ενός ατόμου. Στην αιγυπτιακή αντίληψη ο χορός ήταν η φυσική έκφραση της χαράς και στην αιγυπτιακή ποίηση ο χορός και η αγαλλίαση αποτελούσαν δύο ταυτόσημες έννοιες (Ertman 1971, 245). Στην αιγυπτιακή εικονογραφία αποδίδονται πολύ συχνά γυναικείες, κυρίως, μορφές να χορεύουν υπό τους ήχους μουσικών οργάνων σε παραστάσεις συμποσίων ή ιεροτελεστιών (εικ. 18 (Robins 2001δ, 13)).

Η Τζαχίλη (2000, 76) συγκρίνοντας τις μορφές χορευτών της Αιγύπτου και του Αιγαίου καταλήγει στη διαπίστωση ότι από τις αιγαιακές μορφές λείπει η εκφραστικότητα του σώματος των Αιγύπτων χορευτριών που αποδίδονται να χτυπούν παλαμάκια, να λυγίζουν το σώμα τους, να σηκώνουν τα πόδια τους κτλ., καθώς συνήθως αποδίδονται σε όρθια στάση, να βηματίζουν και απλά να υψώνουν τα χέρια τους. Αιτία αυτής της διαφοροποίησης στις κινήσεις του σώματος, σύμφωνα με την ίδια, αποτελεί η διαφορετική φύση της αιγυπτιακής από την αιγαιακή ενδυμασία, καθώς τα αιγυπτιακά ενδύματα αφήνουν το σώμα ελεύθερο και δεν εμποδίζουν τις κινήσεις του, σε αντίθεση με τα αιγαιακά ενδύματα που σφίγγουν το σώμα και καθιστούν πιο δύσκολη την κίνηση (Τζαχίλη 2000, 75-76).

²⁰ Σχετικά με το περιδέραιο *menat* και το συμβολισμό του βλ. Andrews 1994, 41-42.

Στο Αιγαίο και σε μια αρκετά αποσπασματική τοιχογραφία από την Αγία Ειρήνη της Κέας απεικονίζονται ανδρικές και γυναικείες μορφές να χορεύουν (Abramovitz 1980, 58, Morgan 1990, 257), ενώ μια ομάδα γυναικείων μορφών που χορεύουν προέρχεται από την τοιχογραφία του ιερού άλσους και χορού της Κνωσού (εικ. 17 (Evans 1930, 67)). Στην Αγία Τριάδα, επίσης, απεικονίζεται μια γυναικεία μορφή σε όρθια στάση εκτελώντας πιθανώς χορευτικές κινήσεις (εικ. 25), όπως και μια αποσπασματική γυναικεία μορφή από την Κνωσό, της οποίας το τίναγμα των μαλλιών, ενδεχομένως, υποδεικνύει ότι η μορφή επιδίδεται σε έναν εκστατικό χορό (εικ. 72 (Evans 1930, 70 και 369-371)). Ο Younger (2009, 209), τέλος, χαρακτηρίζει τη λατρεύτρια που φορά πέπλο (εικ. 73) και πλαισιώνει την πληγωμένη γυναικεία μορφή σε τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου ως χορεύτρια. Την πιθανότητα να χορεύει αναφέρει και η Τζαχίλη (1994, 14), η οποία όμως υποθέτει επίσης ότι θα μπορούσε να τρέχει. Το γεγονός ότι γυρίζει το κεφάλι της προς τα πίσω κοιτώντας το βωμό με τα κέρατα καθοσίωσεως ίσως υποδηλώνει ότι απομακρύνεται από αυτόν.

Η Ναννώ Μαρινάτου (Marinatos 1993, 58) υποστηρίζει ότι οι μορφές της τοιχογραφίας του ιερού άλσους και χορού βαδίζουν σε πομπή που κατευθύνεται προς ένα βωμό, καθώς οι περισσότερες από αυτές αποδίδονται στατικές σηκώνοντας το ένα τους χέρι ψηλά και κρατώντας το άλλο χαμηλά πίσω τους. Αυτό δεν είναι καθόλου βέβαιο και η ομοιότητα των χειρονομιών θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένα στιγμιότυπο των ρυθμικών και συντονισμένων χορευτικών κινήσεων που εκτελούν οι γυναικείες μορφές (βλ. και Evans 1930, 67). Πρόκειται δηλαδή ουσιαστικά για μια χορογραφία την οποία εκτελούν συγχρονισμένα οι χορεύτριες και της οποίας αποτυπώνεται κάποιο χαρακτηριστικό στάδιο. Επιπλέον, η German (1999, 280 και 2005, 56) μελετώντας παραστάσεις της σφραγιδογλυφίας συμπεραίνει ότι η ιδιότητα του χορευτή στην αιγαιακή τέχνη δηλώνεται, συνήθως, με τη χειρονομία κατά την οποία μια μορφή σηκώνει το ένα της χέρι μπροστά της και κρατά το άλλο της χέρι χαμηλά πίσω της. Στις τοιχογραφίες της Αγίας Ειρήνης, ωστόσο, οι χορευτές υψώνουν και τα δύο τους χέρια (Abramovitz 1980, 58) λαμβάνοντας μια στάση που, σύμφωνα με τη German (2005, 56), αποτυπώνει και αυτή κάποιο χορευτικό στιγμιότυπο.

Οι σκηνές πομπών και εκείνες που εικονίζουν χορευτές μοιράζονται κοινά εικονογραφικά στοιχεία, συνεπώς, η ένταξη μιας παράστασης σε κάποια από τις δύο θεματικές κατηγορίες, όπως διαφαίνεται και από τις παραπάνω ερμηνείες, εναπόκειται στην κρίση του εκάστοτε ερευνητή. Στις παραστάσεις πομπών (βλ. κεφ.

III.2), ωστόσο, οι μορφές συνήθως φέρουν αντικείμενα ως προσφορές και κατευθύνονται προς ένα πρόσωπο ή βωμό (βλ. και German 2005, 57).

Παραπάνω (σελ. 40) αναφέραμε ότι ορισμένοι ερευνητές θεωρούσαν τη μορφή από την Αγία Τριάδα ως μια καθιστή μορφή (ενδεικτικά Marinatos 1993, 161). Όμως, συνήθως στην αιγαιακή εικονογραφία οι καθιστές μορφές αποδίδονται είτε οκλαδόν (εικ. 16) είτε καθισμένες σε έξαρμα του εδάφους (εικ. 19-20, 23 και 68) είτε σε κάποιο κάθισμα (συνήθως δίφρο) με τα πόδια σε ορθή ή σχεδόν ορθή γωνία (εικ. 24 και 107-109 (βλ. και Militello 1998, 253, Τζαχίλη 2000, 76)). Η απόδοση της φούστας της μορφής από την Αγία Τριάδα, όμως, υποδηλώνει ότι η μορφή είναι όρθια και η απόδοση των ποδιών της με το ένα λίγο πιο ψηλά από το άλλο επισημαίνει ότι η μορφή βρίσκεται σε κίνηση. Συνδυάζοντας τις παρατηρήσεις αυτές με τη στάση των χεριών της μορφής, τα οποία ενδεχομένως ήταν σηκωμένα (Militello 1998, 256-258), συμπεραίνουμε ότι η μορφή πιθανότατα αποδίδεται να χορεύει. Ο Militello (1998, 254-255), μάλιστα, αναγνωρίζει ορισμένα παράλληλα σε παραστάσεις χορευτών της αιγαιακής σφραγιδογλυφίας.

Ο χορός, όπως αναφέραμε, πρωτίστως εξωτερικεύει τα συναισθήματα που νιώθει κάποιος τη δεδομένη χρονική στιγμή. Όταν όμως ο χορός εντάσσεται στο πλαίσιο μιας εορτής, τελετουργίας κτλ. πιθανώς περικλείει και κάποιο συμβολισμό σχετικό με τα δρώμενα. Ο Evans (1930, 68 κ.ε.), για παράδειγμα, ισχυρίστηκε πως ο χορός που λαμβάνει χώρα στην τοιχογραφία του ιερού άλσους και χορού της Κνωσού αποσκοπούσε στην επιφάνεια μιας θεότητας. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και η Immerwahr (1983, 145). Η German (1999, 280-281), αντίθετα, προσδίδει μια πολιτική χροιά στην παράσταση υποστηρίζοντας ότι τέτοιου είδους εκδηλώσεις φανερώνουν την ισχύ και τον έλεγχο της κεντρικής διοίκησης.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί ο βιωματικός χαρακτήρας ορισμένων χειρονομιών -οι εκστατικές και μη χορευτικές κινήσεις εν προκειμένω- που αποσκοπούσαν, ενδεχομένως, στην επίτευξη της επικοινωνίας με το υπερβατικό μέσω της αλλοιωμένης συνειδησιακής κατάστασης των συμμετεχόντων (Morris & Peatfield 2002, 110). Το ανθρώπινο σώμα, δηλαδή, μέσω των εκστατικών χειρονομιών (ίσως με τη συνοδεία ρυθμικής τελετουργικής μουσικής και τη χρήση παραισθησιογόνων ουσιών) μεταβάλλει τη συνειδησιακή κατάσταση των τελούντων τις χειρονομίες, καταστέλλει τις αναστολές τους με αποτέλεσμα την πνευματική ενόραση και την επικοινωνία τους με τις θεϊκές οντότητες. Το ανθρώπινο σώμα, εν ολίγοις,

μετατρέπεται, κατά τους Morris & Peatfield (2002, 105), σε «αγωγό, όχι για την τελετουργική πράξη, αλλά για τη θρησκευτική εμπειρία».

Συνεπώς, η ερμηνεία του Evans φαντάζει ως η πιο πιθανή, αν και η διοργάνωση των εκδηλώσεων θα γινόταν, ασφαλώς, υπό την εποπτεία της ανακτορικής διοίκησης που είναι βέβαιο ότι θα περνούσε και ορισμένα πολιτικά μηνύματα στο συγκεντρωμένο πλήθος.

Στην Αίγυπτο, τέλος, η μουσική και ο χορός κατά τη διάρκεια ταφικών συμποσίων και άλλων εκδηλώσεων σε συνδυασμό με τη χρήση παραισθησιογόνων ουσιών και την πόση αλκοολούχων ποτών (κρασί και μύρα) βοηθούσαν τους παρευρισκόμενους να βιώσουν τη θεϊκή παρουσία (Hartwig 2004, 98-103). Οι χορεύτριες από τον τάφο του Nebamun (εικ. 18), για παράδειγμα, επιδίδονται σε εκστατικές χορευτικές κινήσεις, καθώς χτυπούν ρυθμικά τα χέρια τους υπό τους ήχους των αυλών, ίσως και υπό την επήρεια παραισθησιογόνων ουσιών και αλκοόλ. Επιπλέον, μια επιγραφή που πλαισιώνει αντίστοιχη παράσταση από τον τάφο του Djoserkarasoneb αποκαλύπτει την αφοσίωση των μουσικών και των χορευτριών στο θεό Amun και την επιθυμία τους να τον δουν (Hartwig 2004, 102). Κατά την Hartwig (2004, 102), ωστόσο, οι στίχοι δεν υπονοούν την επιθυμία να οραματιστούν το θεό Amun, αλλά κυριολεκτικά να δουν την εικόνα του θεού, η οποία και περιφέρεται στο πλαίσιο της «όμορφης εορτής της κοιλάδας της ερήμου» (βλ. και σελ. 123-124).

8. Χειρονομίες συνομιλίας

«Τα χέρια μου κάνουν “έλα σε μένα, έλα σε μένα”. Το σώμα μου λέει, τα χείλη μου επαναλαμβάνουν»
Στήλη του Wahankh Intef II από τις Θήβες
(Lichtheim 1973, 95)

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των βασικών στάσεων και κινήσεων με τις οποίες αποδίδονται ανθρώπινες μορφές στις αιγυπτιακές και τις αιγαιακές παραστάσεις θα συζητήσουμε παρακάτω ορισμένες χειρονομίες που υποδηλώνουν την τέλεση κάποιας συνομιλίας.

Η χειρονομία του καλέσματος (ή επίκλησης) αποδίδεται πολύ συχνά στην αιγυπτιακή εικονογραφία σε σκηνές όπου ο Φαραώ ένθρονος καλεί τους υπηκόους του, τους αλλοεθνείς πρέσβεις κτλ. να παρουσιαστούν μπροστά του (εικ. 15) ή σε σκηνές όπου ανθρώπινες μορφές μπροστά από τράπεζες προσφορών καλούν κάποια θεότητα ή το πνεύμα ενός νεκρού να παραλάβει τις προσφορές τους (Wilkinson 1992, 25 και 1999, 195). Κατ’ αυτή τη χειρονομία μια μορφή απευθύνεται σε μια άλλη εκτείνοντας το χέρι της προς εκείνη με τον αντίχειρα προς τα πάνω (Wilkinson 1999, 195), όπως ακριβώς απεικονίζει το παρακάτω ιερογλυφικό σημείο, το οποίο χρησιμοποιείται στη λέξη «καλώ» (Wilkinson 1992, 25, Allen 2009, 424, A26). Στην



εικόνα 115, επίσης, ο επιστάτης του βασιλικού εργαστηρίου φαίνεται να καλεί τις μορφές που βρίσκονται μπροστά του να του παρουσιάσουν τα ολοκληρωμένα προϊόντα του εργαστηρίου (βλ. και Wilkinson & Hill 1983, 36, λεζάντα της εικ. 33).

Η χειρονομία, επίσης, κατά την οποία μια ανθρώπινη μορφή φέρνει το χέρι της στο στόμα υποδηλώνει ότι η μορφή που την εκτελεί εκείνη τη στιγμή ίσως μιλάει. Αυτό τουλάχιστον διαφαίνεται από το ιερογλυφικό σημείο που απεικονίζει μια ανθρώπινη μορφή να φέρνει το χέρι της στο στόμα και το οποίο χρησιμοποιείται, μεταξύ άλλων, στη λέξη «ομιλώ» (Allen 2009, 423, A2).



Στην τοιχογραφία του τριμερούς ιερού της Κνωσού από τις γυναικείες καθιστές μορφές άλλες ακουμπούν τα χέρια στα πόδια τους, άλλες τείνουν το ένα χέρι τους στη μορφή δίπλα τους ή το ακουμπάνε στο πόδι της διπλανής μορφής και άλλες σηκώνουν το ένα ή και τα δύο τους χέρια (εικ. 16). Αντίστοιχη απεικόνιση πιθανώς απαντά και στην τοιχογραφία του ιερού άλσους και χορού (εικ. 17), όμως από εκείνη διασώζονται μονάχα κάποια σπαράγματα των γυναικείων, καθιστών

μορφών (Evans 1930, 66). Οι χειρονομίες αυτές δείχνουν πως οι γυναικείες μορφές συζητούν μεταξύ τους σε εύθυμο ύφος τα τελετουργικά δρώμενα. Ως χειρονομίες συνομιλίας τις εκλαμβάνει και ο Cameron (1974, 51).

Παραπάνω (σελ. 70-71) αναφέρθηκε πως η στάση των δύο κροκοσυλλεκτριών των εικόνων 70-71 θα μπορούσε να υποδηλώνει ότι οι μορφές συνομιλούν μεταξύ τους. Επίσης, εάν η λατρεύτρια της εικόνας 73 αποδίδει τη μορφή μιας χορεύτριας (βλ. σελ. 72) τότε η μορφή θα μπορούσε να συνοδεύει τις χορευτικές της κινήσεις με ένα αρμόζον στην περίσταση τραγούδι. Σε τοιχογραφία της Αγίας Ειρήνης, επίσης, τα ανοιχτά στόματα ορισμένων ανδρικών μορφών χορευτών υποδηλώνουν ότι οι μορφές χορεύουν τραγουδώντας (Abramovitz 1980, 58).

Μια ιδιαίτερα ασυνήθιστη και φορμαλιστική χειρονομία απαντά σε δύο σκηνές της Μικρογραφικής Ζωφόρου από το Ακρωτήριο (εικ. 75-76), ενώ πιθανότατα την ίδια χειρονομία εκτελεί και μια γυναικεία μορφή από την Κνωσό (εικ. 74). Αρχικά, σε ένα πλοίο του στόλου που παριστάνεται στη Μικρογραφική Ζωφόρο απεικονίζεται ο πηδαλιούχος του πλοίου και δίπλα του μια όρθια ανδρική μορφή, η οποία σηκώνει το ένα της χέρι και το λυγίζει από τον αγκώνα προς τα πάνω, καθώς ανασηκώνει και το άλλο της χέρι σε οριζόντια θέση (ενδεχομένως επίσης λυγισμένο (εικ. 75)). Τη μορφή αυτή ο Ντούμας (1992, 48) ερμηνεύει ως τον «κελευστή που δίνει το ρυθμό στους ταρσοπλόους».

Στη σκηνή της «συνάθροισης σε λόφο» (εικ. 76) οι δύο ανδρικές μορφές στα αριστερά αποδίδονται να εκτελούν την ίδια ακριβώς χειρονομία (βλ. και Τελεβάντου 1994, 203). Στην περίπτωση αυτή ο Ιακωβίδης (Iakovides 1977, 58 στο Τελεβάντου 1994, 203, υποσ. 16) ερμηνεύει την κίνηση ως χειροκρότημα. Η Morgan (1988, 118), αντίθετα, θεωρεί ότι ο συμβολισμός της χειρονομίας, αν και αποδίδεται σε τελείως διαφορετικά περιβάλλοντα, παραμένει ο ίδιος. Κατά την ίδια, η ανδρική μορφή που εκτελεί τη χειρονομία στο πλοίο δεν μπορεί να κατέχει την ιδιότητα του κελευστή, καθώς δεν φαίνεται να κρατά κάποιο ρυθμικό όργανο και, επίσης, αυτή η ερμηνεία στερείται νοήματος στη σκηνή της συνάθροισης (Morgan 1988, 118). Σε αντίθεση με τους παραπάνω μελετητές, η Morgan (1988, 117-118) συσχετίζει τη χειρονομία με μια παρόμοια στάση ορισμένων αναθηματικών, ανδρικών ειδωλίων που προέρχονται από ιερά κορυφής και της προσδίδει έναν τελετουργικό, αναθηματικό χαρακτήρα.

Σε κάποια θραύσματα από την Κνωσό (εικ. 74), τέλος, αποδίδεται μια γυναικεία μορφή που παρακολουθεί ίσως κάποια εορταστική εκδήλωση από έναν

εξώστη (;) να εκτελεί ίσως την ίδια ή μια παρόμοια χειρονομία που ο Evans (1930, 59-60) ερμηνεύει ως χειροκρότημα.

Η πλειονότητα των παραπάνω ερμηνειών στερείται βάσιμων επιχειρημάτων. Ο Ντούμας δεν εξηγεί το λόγο της απόδοσης της ίδιας χειρονομίας σε τόσο διαφορετικά περιβάλλοντα (στο πλοίο και στο λόφο), ενώ και η υπόθεση της Morgan είναι αόριστη. Πιθανώς, η άποψη του Evans θα μπορούσε να ευσταθεί στην περίπτωση της γυναικείας μορφής που παρακολουθεί κάποια εορτή και χειροκροτεί ενθουσιασμένη, όμως, εάν πρόκειται όντως για την ίδια χειρονομία αδυνατούμε να εξηγήσουμε το λόγο για τον οποίο θα την εκτελούσε η μορφή στο πλοίο. Παραπάνω αναφέραμε ότι μια χειρονομία σε διαφορετικά περιβάλλοντα θα μπορούσε να παραπέμπει αντίστοιχα και σε διαφορετικές έννοιες (σελ. 32). Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή δεν φαίνεται να ισχύει κάτι τέτοιο. Εδώ προτείνουμε μια άλλη ερμηνεία.

Σε μια αντίστοιχη με εκείνη του πλοίου της Μικρογραφικής Ζωφόρου αιγυπτιακή παράσταση που χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 13^{ου} αι. π.Χ. (19η Δυναστεία (Wilkinson & Hill 1983, 40, λεζάντα της εικ. 38)) απεικονίζονται ψαράδες να μαζεύουν τα δίχτυα τους μέσα στη λέμβο (εικ. 77). Στην πρύμνη της λέμβου μια ανδρική μορφή σηκώνει το αριστερό της χέρι και το φέρνει μπροστά στο στόμα της, καθώς εκτείνει το άλλο της χέρι μπροστά. Παρατηρεί κανείς την εντυπωσιακή ομοιότητα της χειρονομίας με την αντίστοιχη αιγαιακή που είδαμε προηγουμένως. Οι Wilkinson & Hill (1983, 40, λεζάντα της εικ. 38) ερμηνεύουν τη μορφή αυτή ως τον καπετάνιο του πλοιαρίου που δίνει οδηγίες στους ψαράδες του για την ορθή περισυλλογή των δικτύων. Η κίνηση της μορφής να φέρει το ένα χέρι μπροστά στο στόμα της παραπέμπει στην αιγυπτιακή χειρονομία της ομιλίας, της οποίας είδαμε προηγουμένως το αντίστοιχο ιερογλυφικό σημείο. Με το άλλο του χέρι εκτεταμένο μπροστά πιθανώς ο καπετάνιος κατευθύνει το πλήρωμά του.

Η μορφολογική ομοιότητα της αιγαιακής με την αιγυπτιακή χειρονομία και το γεγονός ότι τουλάχιστον σε μία περίπτωση απαντούν σε κοινού εικονογραφικού περιεχομένου σκηνές (μία όρθια, ανδρική μορφή πάνω σε πλοίο) ευνοούν την υπόθεση ότι περικλείει και τον ίδιο συμβολισμό. Πρόκειται, συνεπώς, για μια χειρονομία με την οποία αποδίδονται οι μορφές που ομιλούν. Στη σκηνή της νηοπομπής η ανδρική μορφή που εκτελεί τη χειρονομία πιθανότατα δίνει εντολές στο πλήρωμα του πλοίου της. Στη σκηνή της συνάθροισης οι δύο ανδρικές μορφές που εκτελούν τη χειρονομία παίρνουν το λόγο στη συζήτηση που λαμβάνει χώρα ή/και

δίνουν οδηγίες στους παρευρισκόμενους. Και στο σπάραγμα της Κνωσού, τέλος, η γυναικεία μορφή φαίνεται να έχει το λόγο σε μια συζήτηση όπου σχολιάζει, ενδεχομένως, τη δραστηριότητα που παρακολουθεί. Ίσως στο τμήμα της τοιχογραφίας που δεν διασώθηκε να αποδίδονταν ανθρώπινες μορφές στις οποίες και θα απευθυνόταν.

Η χειρονομία αυτή φαίνεται να αποτελεί δάνειο από την Αίγυπτο όπου η κίνηση μιας μορφής να φέρει το χέρι στο στόμα της κατέχει τη σημασία της ομιλίας, την οποία και αποκαλύπτει το αντίστοιχο ιερογλυφικό σημείο. Όμως και στο Αιγαίο πιθανώς η κίνηση αυτή αποτελούσε μια χειρονομία ομιλίας, όπως διαφαίνεται από την κίνηση μιας χορεύτριας από την τοιχογραφία του ιερού άλσους και χορού να φέρει το χέρι στο στόμα της (εικ. 17). Στην περίπτωση αυτή η μορφή θα μπορούσε να απαγγέλει μαγικές ρήσεις ή κάποιο ύμνο ή ακόμη και να τραγουδά.

Αντίστοιχη χειρονομία απεικονίζεται και σε ένα θραύσμα από την Οικία της Αναβάθρας των Μυκηνών, όπου τρεις γυναικείες μορφές παριστάνονται σε εσωτερικό χώρο με ανοίγματα στραμμένες προς τα αριστερά (εικ. 78). Η γυναικεία μορφή που βρίσκεται στα δεξιά κατεβάζει το αριστερό της χέρι εκτός του παραθύρου και φέρνει το δεξί της χέρι μπροστά στο μισάνοιχτο στόμα της. Η Shaw (1996, 177) ερμηνεύει τη χειρονομία αυτής της μορφής ως χαιρετισμό ή ως επευφημία. Όπως είδαμε παραπάνω, η κίνηση μιας μορφής να φέρει το ένα της χέρι στο στόμα είναι ενδεικτική χειρονομία ομιλίας, επομένως, η δεύτερη ερμηνεία της Shaw φαίνεται πιο πιθανή.

III. ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

1. Εισαγωγή

Στην πλειονότητα των αιγυπτιακών και των αιγαιακών ζωγραφικών συνθέσεων κυριαρχεί η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής. Ανθρώπινες μορφές παριστάνονται να συμμετέχουν σε μια σειρά κοσμικών, θρησκευτικών και ταφικών εκδηλώσεων (ενδεικτικά εικ. 9, 16-18, 84 και 119-123), στρατιωτικών αντιπαραθέσεων (εικ. 39), μυθολογικών σκηνών (ενδεικτικά εικ. 52-53), αλλά και καθημερινών δραστηριοτήτων (ενδεικτικά εικ. 2-3, 63-64, 70, 77 και 111).

Στην αρχαία Αίγυπτο τοιχογραφίες κοσμούσαν τους τοίχους των ανακτόρων (ενδεικτικά Stevenson Smith 1981, 318, Bietak, Marinatos & Palivou 2007), των ναών (ενδεικτικά Gaballa 1976, 48-60, Αλντρέντ et al. 2007, 117-121) και των ιδιωτικών οικιών (όπως στους εργατικούς οικισμούς της Amarna και του Deir el-Medina (David 1996, 61 και 67)), αλλά η πλειονότητα των διασωθέντων τοιχογραφιών προέρχεται από τα ταφικά οικοδομήματα κυρίως των ευγενών και των μελών της βασιλικής οικογένειας (ενδεικτικά Gaballa 1976, 25, 38, 60 και 91, Shedid, Seidel & Eaton-Krauss 1996, Davies 2004, Hartwig 2004, 18-19), αλλά συχνά και ιδιωτών (David 1996, 67, Hartwig 2001, 8, Αλντρέντ et al. 2007, 197), όπως του ζωγράφου Sennedjem από το Deir el-Medina (Αλντρέντ et al. 2007, 199).

Το εικονογραφικό περιεχόμενο των τοιχογραφιών εξαρτάτο άμεσα από το χαρακτήρα και τη λειτουργία του οικοδομήματος που τις φιλοξενούσε (Hartwig 2001, 2-3). Στους τοίχους των ανακτόρων και των ναών, για παράδειγμα, συχνά φιλοτεχνούνταν σκηνές που υμνούσαν τη δόξα και το μεγαλείο του εκάστοτε Φαραώ (εικ. 39) όπως και τη σχέση του με τους θεούς (εικ. 33 και 53 (Aldred 1951, 6, Robins 1997, 131 και 136, Μάλεκ 2000, 21, Hartwig 2001, 2, Αλντρέντ et al. 2007, 117-121)).

Κατά την περίοδο της Hatshepsut (πίν. 2) απαντούν για πρώτη φορά σκηνές της «ιερής» σύλληψης της βασίλισσας υπό την ενεργό συμμετοχή του θεού Amun, ο οποίος αποδίδεται να πλησιάζει τη βασιλομήτορα Ahmose, της γέννησής της με τη βοήθεια θεϊκών μορφών και της στέψης της από το θεό (εικ. 52 (Tyldesley 2006, 96-97, Αλντρέντ et al. 2007, 114)). Μέσω της παρουσίας του θεού Amun και τον ενεργό του ρόλο στη σύλληψη και τη στέψη της βασίλισσας η Hatshepsut επιδιώκει, προφανώς, να νομιμοποιήσει την άνοδό της στο θρόνο. Η διακόσμηση των ναών

περιλάμβανε ασφαλώς και παραστάσεις θρησκευτικών εορτών και τελετών (Αλντρέντ et al. 2007, 113-114, 117 και 121), ενώ μοναδικό φαινόμενο αποτελεί η σκηνή του ταξιδιού στην Punt από τον ταφικό ναό της Hatshepsut στο Deir el-Bahri (Gaballa 1976, 50-53). Παρόλο που η απόδοση μνημειακών στρατιωτικών αντιπαραθέσεων αποτελεί φαινόμενο κυρίως της 19ης Δυναστείας (Gaballa 1976, 48-49), εντούτοις, οι Φαραώ της 18ης Δυναστείας συνηθίζουν να παριστάνουν στους τοίχους των ναών τους σκηνές θριάμβου επί των εχθρών της Αιγύπτου (εικ. 39 (Gaballa 1976, 48-49, Αλντρέντ et al. 2007, 117-121)). Στο πλαίσιο της θρησκευτικής μεταρρύθμισης του Akhenaten η εικονογραφία των ναών, των ανακτόρων και των τάφων ομογενοποιείται και ο Φαραώ με την οικογένειά του γίνονται πλέον το κεντρικό θέμα απόδοσης (εικ. 43 και 62-65 (Gaballa 1976, 71)). Μετά το θάνατο του αιρετικού Φαραώ οι παραστάσεις θρησκευτικών εορτών γίνονται ξανά αγαπητά θέματα της ναϊκής εικονογραφίας (Gaballa 1976, 85-90). Τέλος, σπαράγματα τοιχογραφιών της περιόδου του Horemheb, τελευταίου Φαραώ της 18ης Δυναστείας, μαρτυρούν την ύπαρξη πολεμικών σκηνών (Gaballa 1976, 90-91).

Η εικονογραφία των ταφικών τοιχογραφιών συνήθως σχετίζεται με ταφικές τελετές και δοξασίες για το επέκεινα (Robins 1997, 138, Hartwig 2001, 3-4), αν και κατά το Νέο Βασίλειο δίνεται έμφαση στην προσωπική ζωή του νεκρού (Aldred 1951, 6-7, Gaballa 1976, 60). Κατά τη 18η Δυναστεία συνεχίζεται η απόδοση ορισμένων σκηνών που αποτελούν τυπικά παραδείγματα της αιγυπτιακής ζωγραφικής προγενέστερων περιόδων, όπως διάφορες καθημερινές δραστηριότητες (εικ. 110 και 112) και θρησκευτικές και ταφικές τελετές (εικ. 118 (Gaballa 1976, 60, Robins 1997, 138, Hartwig 2004, 106 και 117)).

Από την περίοδο της Hatshepsut και έπειτα συνηθίζονται οι παραστάσεις που απεικονίζουν τις επαφές της Αιγύπτου με τον εξωτερικό κόσμο, όπως το νεοεισαχθέν θέμα της πομπής αλλοεθνών υποτελών ή/και διπλωματών (εικ. 79-82) και η παράσταση του ταξιδιού στην Punt που αναφέραμε προηγουμένως (Gaballa 1976, 50-53 και 64-65, Hartwig 2004, 73, Panagiotopoulos 2009, 377). Η νέα θεματολογία της 18ης Δυναστείας περιλαμβάνει και την απεικόνιση των διοικητικών δράσεων των αξιωματούχων (εικ. 111 και 115) τους τάφους των οποίων κοσμούν οι τοιχογραφίες (Gaballa 1976, 60). Κατά την περίοδο του Thutmose III (πίν. 2), μάλιστα, για πρώτη φορά παριστάνεται και η προαγωγή των αξιωματούχων (εικ. 61 (Gaballa 1976, 62)). Την περίοδο του Akhenaten παύουν οι συνήθειες σε τάφους σκηνές που αφορούν τη μέλλουσα ζωή και τις καθημερινές ασχολίες του νεκρού και, όπως αναφέρθηκε, ο

Φαραώ και η οικογένειά του γίνονται το κεντρικό θέμα (εικ. 62 (Gaballa 1976, 71, Robins 1997, 156-157, Αλντρέντ et al. 2007, 161)). Πλέον οι μόνες πληροφορίες που συλλέγουμε για το νεκρό αντλούνται έμμεσα από τη σχέση του με το Φαραώ, όπως αυτή διαφαίνεται στις τοιχογραφίες του τάφου του (εικ. 61 (Gaballa 1976, 71)). Όπως συμβαίνει και στην εικονογραφία των ναών, στην ταφική εικονογραφία μετά το θάνατο του Akhenaten επανέρχεται η παλαιά θεματολογία (εικ. 60 (Gaballa 1976, 91-93)).

Στην Κρήτη ήδη από τη Νεότερη Νεολιθική περίοδο συνηθίζεται η μονοχρωματική (με κόκκινη βαφή) διακόσμηση των τοίχων σημαντικών κτηρίων (Blakolmer 2000, 396). Οι πρωιμότερες, ωστόσο, διασωθείσες μινωικές εικονιστικές συνθέσεις ανάγονται στα τέλη του 17ου και τις αρχές του 16ου αιώνα π.Χ.²¹ (Immerwahr 1990, 39). Παρόλο που η τέχνη της τοιχογραφίας θεωρείται από τους ερευνητές μία «ανακτορική» τέχνη (Μπουλώτης 1992, 87, Treuil et al. 1996, 317-318, Blakolmer 2006, 10-11) στην πραγματικότητα το μοναδικό ανακτορικό περιβάλλον όπου απαντά ένα εκτεταμένο πρόγραμμα ζωγραφικών συνθέσεων είναι εκείνο της Κνωσού (εικ. 16-17, 20, 34, 44, 72, 84, 92-96 και 107-108 (Evans 1921, 524-525, Morgan 2005, 28)). Στα υπόλοιπα μινωικά ανάκτορα οι αρχαιολογικές έρευνες είτε δεν αποκάλυψαν καθόλου τοιχογραφίες είτε απέδωσαν ελάχιστο αριθμό θραυσμάτων (Immerwahr 1990, 2-3, Μπουλώτης 1992, 88). Αντίθετα, πληθώρα μινωικών τοιχογραφιών προέρχεται από μινωικές επαύλεις, όπως εκείνες της Αμνισού (Morgan 2005, 26), της Τυλίσου (εικ. 105 (Morgan 2005, 29)) και της Αγίας Τριάδας (εικ. 89-90 (Militello 1995, 631 και 1998)). Επίσης, τοιχογραφίες εντοπίστηκαν και στη νησίδα της Ψείρας (εικ. 19 (Shaw 1998, 55)). Σε κάθε περίπτωση, ο προσδιορισμός της τέχνης της τοιχογραφίας ως «ανακτορικής», όταν δεν χρησιμοποιείται ως χρονολογική αναφορά ή δεν περιλαμβάνει και τις συνθέσεις των ανακτόρων της ηπειρωτικής Ελλάδας, είναι εν μέρει αντιφατικός και θα πρέπει οι μεταγενέστερες μελέτες να εστιάσουν στα αίτια της μη ανεύρεσης τοιχογραφιών στην πλειονότητα των μινωικών ανακτόρων.

Με την άνοδο της μινωικής δύναμης (οικονομικής και πολιτικής), κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, παρατηρείται παράλληλα και μια σταδιακή εξάπλωση του μινωικού πολιτισμού, αρχικά στο Αιγαίο και έπειτα στον ευρύτερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου (Treuil et al. 1996, 335-343). Έτσι, τοιχογραφίες προφανώς

²¹ Ενδεχομένως και λίγο πρωιμότερα (βλ. για παράδειγμα Hood 2005, 49).

επιηρεασμένες από τη μινωική εικονογραφία και τεχνοτροπία αλλά με ντόπιο χαρακτήρα δημιουργούνται στις Κυκλάδες και πιο συγκεκριμένα στο Ακρωτήρι²² της Θήρας (ενδεικτικά εικ. 48 και 70 (Davis 1990, 214, Televantou 1992, 146, Marinatos 1999α, 45 και 1999β, 11)), τη Φυλακωπή της Μήλου (εικ. 23 (Bosanquet 1904, 70)) και την Αγία Ειρήνη της Κέας (Coleman, Majewski & Reich 1973, 284, Abramovitz 1980), ενώ αργότερα οι Μυκηναίοι δανείζονται μινωικά στοιχεία και φιλοτεχνούν τοιχογραφίες με ντόπιο θεματικό περιεχόμενο σε όλα τα ανακτορικά τους κέντρα, για παράδειγμα στις Μυκήνες (εικ. 87 (Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 15)), την Τίρυνθα (εικ. 35 (Rodenwaldt 1976)), την Πύλο (εικ. 86 και 109 (Σαπουνά-Σακελλαράκη 1973, 295-296, McCallum 1987)) και τη Θήβα (εικ. 83 (Reusch 1956, Morgan 2005, 29)). Οι τοιχογραφίες της ηπειρωτικής χώρας χρονολογούνται μετά την καταστροφή της Θήρας με την πλειονότητα εξ αυτών να ανάγεται στον 13ο προχριστιανικό αιώνα (Immerwahr 1990, 106, Morgan 2005, 29).

Τέλος, μινωικές τοιχογραφίες εντοπίστηκαν και σε μινωικές αποικίες, όπως στη θέση Τριάντα της Ρόδου (Morgan 2005, 31) και τη Μίλητο (Morgan 2005, 40) αλλά και εκτός της αιγαιακής σφαίρας επιρροής, στην Άβαρη της Αιγύπτου (εικ. 99-100 (ενδεικτικά Bietak & Marinatos 1995, 49, Bietak, Marinatos & Palivou 2007)), το Tel Kabri του Ισραήλ (Niemeier & Niemeier 2000, 763) και την Alalakh της Συρίας (Niemeier & Niemeier 2000, 763), οι οποίες εγείρουν ερωτήματα σχετικά με τη φύση της μινωικής παρουσίας στις παραπάνω θέσεις. Εδώ θα μας απασχολήσουν μόνο οι τοιχογραφίες της Άβαρης, καθώς ο τόπος εύρεσης των υπολοίπων, εκτός Αιγαίου, τοιχογραφιών δεν εμπίπτει γεωγραφικά στις περιοχές που εξετάζουμε.

Σε αντίθεση με την Αίγυπτο, στο Αιγαίο οι διασωθείσες τοιχογραφίες προέρχονται κυρίως από κτήρια δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα και λιγότερο από τάφους²³ (Immerwahr 1990, 2-5, Morgan 2005, 21). Αυτό δεν σημαίνει ότι κατείχαν καθαρά διακοσμητικό ρόλο, καθώς σε μια τόσο πρόωμη εποχή το καθημερινό και το ιερό, το διακοσμητικό και το συμβολικό ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα (Hägg 1985, 209, Marinatos 1985, 219, Militello 1995, 638-640, Μαυρίδης 2003, 578 και 584).

²² Η καταστροφή της θέσης από την έκρηξη του ηφαιστείου γύρω στα 1500 π.Χ. δίνει ένα *terminus ante quem* για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών (βλ. Immerwahr 1990, 39). Ωστόσο, είναι πιθανή μια πρωιμότερη χρονολόγηση, αν ισχύουν τα πορίσματα ερευνών που τοποθετούν την έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας στο β' μισό του 17ου αι. π.Χ. (Bronk Ramsey, Manning & Galimberti 2004, Manning & Kromer 2012).

²³ Αναφέρονται ενδείξεις τοιχογράφησης στις εισόδους μυκηναϊκών λαξευτών τάφων από τη Θήβα και το Άργος (βλ. Immerwahr 1990, 5).

Οι θεματικές κατηγορίες των αιγαιακών τοιχογραφιών σχετίζονται με δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα στα ανάκτορα, τις ιδιωτικές οικίες ή την ύπαιθρο. Κατά τις πρώτες φάσεις της αιγαιακής ζωγραφικής στην Κρήτη και τις Κυκλάδες (Immerwahr 1990, 39) παρατηρούμε, για παράδειγμα, κοσμικές ή/και θρησκευτικές εορτές και τελετουργίες (εικ. 16-17 (Shaw 1997, 491-492 και 494)), τη διοργάνωση τελετουργικών αθλημάτων (εικ. 104 (Shaw 1997, 493-494 και 497-498)), δραστηριότητες του καθημερινού βίου (εικ. 116-117) κτλ. Κατά τη μυκηναϊκή φάση της αιγαιακής ζωγραφικής, παρόλο που σε γενικές γραμμές ακολουθούνται μινωικά πρότυπα (Immerwahr 1990, 105-109), οι σκηνές στρατιωτικών αντιπαραθέσεων και κυνηγιού καθίστανται αρκετά δημοφιλείς (Immerwahr 1990, 109 και 123-133, Shaw 1997, 494-495) αποκαλύπτοντας τη μυκηναϊκή τάση προς την προβολή του ήρωα, του ανδρείου μέσω επικών συνθέσεων.

Εξαιτίας της μεγάλης έκτασης που θα απαιτούσε η μελέτη όλων των θεματικών κατηγοριών που αναφέρθηκαν παραπάνω αποφασίστηκε στο κεφάλαιο αυτό να παρουσιαστούν εκείνα τα εικονογραφικά θέματα τα οποία καταρχάς προδίδουν την άμεση επαφή των λαών της Αιγύπτου και του Αιγαίου σε πολιτικό κυρίως επίπεδο, όπως φαίνεται να ισχύει, για παράδειγμα, για τις παραστάσεις των πομπών και των ταυροκαθαψίων. Έπειτα, παρουσιάζονται εικονογραφικά θέματα που υποδηλώνουν πως παρόμοιες επιμέρους δράσεις διενεργούνταν στην κοινωνία της Αιγύπτου και στις αιγαιακές κοινωνίες με αντίστοιχο ή μη συμβολισμό, όπως για παράδειγμα η διοργάνωση συμποσίων και οι ασχολίες του καθημερινού βίου (γιατί και οι σκηνές καθημερινών δραστηριοτήτων εμπεριέχουν κάποιου είδους συμβολισμό, κυρίως στην Αίγυπτο αλλά και στο Αιγαίο). Τέλος, μια ιδιαίτερη περίπτωση σύγκρισης της εικονογραφίας και της συμβολιστικής της αιγυπτιακής με την αιγαιακή ζωγραφική αποτελεί η περίφημη «Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας» (εικ. 119-123) που εμφανίζει αιγυπτιακή επιρροή στην εικονογραφία και εγείρει το ερώτημα εάν αυτή αντανακλά αντίστοιχα και ένα κοινό ιδεολογικό υπόβαθρο σχετικά με το επέκεινα.

2. Πομπές



«Παραλαβή της προσφοράς²⁴ της νότιας χώρας μαζί με την προσφορά του Punt, την προσφορά του Retjenu, την προσφορά της Keftiu, μαζί με λάφυρα από όλες τις χώρες που έρχονται μέσω της δύναμης της Αυτού Μεγαλειότητας, Βασιλέως της Άνω και Κάτω Αιγύπτου, Menkheperre (Thutmose III), που του έχει δοθεί ζωή για πάντα...»

Τάφος του Rekhmire

(Strange 1980, 45)

Αιγυπτιακές παραστάσεις

Το εικονογραφικό θέμα της πομπής ανθρώπινων μορφών που κομίζουν προσφορές στο Φαραώ απαντά αρκετά συχνά σε θηβαϊκούς τάφους της 18ης Δυναστείας και ειδικότερα κατά την περίοδο που ξεκινά από τη βασιλεία της Hatshepsut και εκτείνεται μέχρι και τη βασιλεία του Amenhotep III (πίν. 2, εικ. 42 και 80-82 (Hartwig 2004, 73, Panagiotopoulos 2009, 378)). Οι τελευταίες παραστάσεις αυτής της θεματικής ανάγονται στη βασιλεία του Akhenaten (πίν. 2, εικ. 15) και προέρχονται από τάφους της νέας αιγυπτιακής πρωτεύουσας, Akhetaten (σύγχρονη Amarna (βλ. Davies 1905, 38-43 και 2004, part III, 9-12, Gaballa 1976, 78-81)) και του Tutankhamen (πίν. 2), από τον τάφο του Huy (εικ. 79) στις Θήβες (Davies 1936γ, 150-151).

Οι αιγυπτιακές παραστάσεις πομπών διαρθρώνονται ως εξής: διαδοχικές, ανδρικές, ως επί το πλείστον, μορφές μεταφέρουν διάφορα αντικείμενα τα οποία και παρουσιάζουν στον ένθρονο Φαραώ (Aldred 1970, 105) ή κάποιους Αιγύπτιους ευγενείς (τους κατόχους των τάφων τους οποίους κοσμούν οι παραστάσεις), οι οποίοι κατέχουν ένα υψηλό αξίωμα που τους επιτρέπει να μεσολαβούν ανάμεσα στους κομίζοντες τις προσφορές και το Φαραώ (Gaballa 1976, 64, Παναγιωτόπουλος 2000, 493, Hartwig 2004, 73). Πολλές φορές η πρώτη μορφή κάθε πομπής αποδίδεται σε στάση προσκύνησης (εικ. 80), ενώ, συχνά, γραφείς απεικονίζονται να καταγράφουν τις προσφορές (Παναγιωτόπουλος 2000, 493). Η ποικιλία των φυσιγνωμικών

²⁴ Ο Strange χρησιμοποιεί τον όρο «φόρος υποτέλειας», ωστόσο εδώ προτιμάται ο όρος «προσφορά» για να μην δημιουργηθεί σύγχυση σχετικά με τη φύση των δώρων. Καθώς τις πομπές αποτελούν τόσο υποτελείς στην Αίγυπτο λαοί (π.χ. Νούβιοι), όσο και ανεξάρτητοι (π.χ. Χετταίοι), αυτές δεν θα πρέπει να ερμηνεύονται ως αναπαραστάσεις κάποιου είδους φορολόγησης, αλλά να εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο του επίσημου διπλωματικού εθιμοτυπικού (βλ. Aldred 1970, 107, Παναγιωτόπουλος 2000, 497).

χαρακτηριστικών και των ενδυμασιών των μορφών παραπέμπει σε διάφορες αφρικανικές, ασιατικές και μεσογειακές φυλές (ενδεικτικά Panagiotopoulos 2009, 390-396). Πράγματι, οι επιγραφές που συνοδεύουν τις παραστάσεις (βλ. εισαγωγικό χωρίο) κάνουν λόγο για προσφορές που αποδίδουν πρέσβεις αλλοεθνών στο Φαραώ.

Ανάμεσα στους ξένους λαούς που απεικονίζονται στις πομπικές τοιχογραφίες των αιγυπτιακών τάφων περιλαμβάνονται δύο λαοί που στις επιγραφές (βλ. και εισαγωγικό χωρίο) οι οποίες συνοδεύουν τις απεικονίσεις αναφέρονται ως «Keftiu» και ως κάτοικοι των «Νήσων στο Μέσο της Μεγάλης Πράσινης» (δηλαδή της θάλασσας (Wachsmann 1987, 1)).

Μέσω ορισμένων ιδιαίτερων εικονογραφικών χαρακτηριστικών, τα οποία και θα αναφέρουμε αμέσως, οι ερευνητές τοποθετούν την προέλευση των Keftiu και των νησιωτών στο Αιγαίο²⁵ (ενδεικτικά Hall 1901-1902, 166, Pendlebury 1930, 78-82, Vercoutter 1956, 33-38, 125-127 και 149-157, Sakellarakis & Sakellarakis 1984, 200, Strøm 1984, 192, Wachsmann 1987, 95-102, Immerwahr 1990, 89, Cline 1994, 32, Παναγιωτόπουλος 2000, Panagiotopoulos 2001 και 2009, 392-394). Καταρχάς, η χαρακτηριστική κόμμωση των Keftiu και των κατοίκων των Νήσων στο Μέσο της Μεγάλης Πράσινης με τα μακριά μαύρα μαλλιά με τους βοστρύχους θυμίζει έντονα τις μορφές που απεικονίζονται στις αιγαιακές τοιχογραφίες (Hall 1901-1902, 165, Evans 1928, 745-746, Rehak 1998, 40). Ένα άλλο διακριτικό χαρακτηριστικό αποτελεί η στενή μέση τους με την οποία δεν αποδίδονται ποτέ οι Αιγύπτιοι ακόμα και στην ίδια με τους Keftiu παράσταση, αλλά αποτελεί μια ανέκαθεν αιγαιακή απόδοση της ανθρώπινης μορφής (Hall 1903-1904, 157, Rehak 1998, 40). Ο ανθρωπολογικός τύπος των Keftiu και των νησιωτών με το ξυρισμένο τους πρόσωπο και το ερυθρό χρώμα του δέρματός τους αντιστοιχούν στις αιγαιακές ανθρώπινες μορφές (Hall 1901-1902, 164, Evans 1928, 745), ενώ τα υποδήματα και τα περιζώματά τους παραπέμπουν σε χαρακτηριστικούς μινωικούς τύπους (Hall 1901-1902, 164-165 και 1903-1904, 156-157, Evans 1928, 736-737, Σαπουνά-Σακελλαράκη 1971, 225, Rehak 1998, 40). Τέλος, οι προσφορές που φέρουν οι Keftiu και οι κάτοικοι των Νήσων στις αιγαιακές παραστάσεις βρίσκουν ακριβή παράλληλα στην αιγαιακή τέχνη (Hall 1901-1902, 170-174 και 1903-1904, 155-156, Evans 1928, 737-738 και 746-747, Matthäus 1995, 182, Rehak 1998, 40, Koehl 2000, 97).

²⁵ Contra Wainwright 1931, 23, Strange 1980, 183-184, Vandersleyen 2003, 211, Duhoux 2003, 47-51 και 2006, 152-154.

Εκτός από τις αναπαραστάσεις των θηβαϊκών τάφων μαρτυρίες για τους Keftiu αντλούμε και από αιγυπτιακές γραπτές πηγές (ενδεικτικά Vercoutter 1956, 51, 54-55, 78 και 82-84, Lichtheim 1973, 152 και 230, Strange 1980, 71-72 και 97-100, Sakellarakis & Sakellarakis 1984, 198, Haider 1998, 479-480, Warren 2000, 28, Jasink 2005, 59, υποσ. 1). Ο όρος Keftiu θεωρείται ότι αναφέρεται στη μινωική Κρήτη, ενώ με τον όρο «Νήσοι στο Μέσο της Μεγάλης Πράσινης» οι Αιγύπτιοι πιθανότατα αναφέρονταν στα νησιά του Αιγαίου περιλαμβάνοντας ανά περιόδους κυρίως την Πελοπόννησο ή σπανιότερα και την Κρήτη (Cline 1990-1991, 19, Panagiotopoulos 2009, 392).

Αναπαραστάσεις Αιγαίων απαντούν στους εξής αιγυπτιακούς τάφους με χρονολογική σειρά (Panagiotopoulos 2001, 265, Table 1): οι Keftiu στον τάφο του Senenmut (εικ. 81 (Hall 1903-1904)), του Puyemre (Davies 1922, 91, Porter & Moss 1994, 72) και του Intef (Porter & Moss 1994, 263). Οι κάτοικοι των «Νήσων στο Μέσο της Μεγάλης Πράσινης» απεικονίζονται στον τάφο του Useramun (Evans 1928, 736, Wachsmann 1987, 32, Porter & Moss 1994, 246). Στον τάφο του Menkheperesnb αναφέρονται ξανά οι Keftiu (Kantor 1947, 42, Porter & Moss 1994, 177) και σε εκείνον του Rekhmire (εικ. 82) τόσο οι Keftiu, όσο και οι κάτοικοι των «Νήσων στο Μέσο της Μεγάλης Πράσινης» (Wachsmann 1987, 36, Porter & Moss 1994, 207, Hodel-Hoernes 2000, 146). Ας σημειωθεί ότι στις τοιχογραφίες που κοσμούν τον τάφο του Senenmut και μεν απεικονίζονται Keftiu, μορφές δηλαδή με αιγαιακά χαρακτηριστικά, δίχως όμως να τους αναφέρει κάποια επιγραφή (Hall 1903-1904, 157, Pendlebury 1930, 76).

Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στον τάφο του Kenamun (Davies 1973, 23) και του Amenemhab (Davies 1934, 190), αν και οι επιγραφές αναφέρονται στους Keftiu στις αναπαραστάσεις εκείνοι δεν αποδίδονται με τα χαρακτηριστικά που περιγράψαμε. Ακόμη, κάποιες φορές απαντούν και υβριδικές μορφές, όπως στον τάφο του Amenmose όπου παρατηρείται μια μίξη αιγαιακών και συριακών χαρακτηριστικών στις απεικονιζόμενες μορφές των Keftiu (Hartwig 2004, 74, υποσ. 186).

Τέλος, στους τάφους του Huyu (Davies 2004, part III, 9) και του Meryra II (Davies 1905, 38) στην Amarna, όπου ανευρέθηκαν κάποιες από τις υστερότερες τοιχογραφίες αυτού του είδους, μεταξύ άλλων χωρών που υποβάλλουν τα σέβη τους στο Φαραώ αναφέρονται και οι Νήσοι στο Μέσο της Μεγάλης Πράσινης. Η έλλειψη αναφορών στους Keftiu κατά την περίοδο του Akhenaten μαρτυρά τη μεταβληθείσα

πολιτική κατάσταση στον αιγαιακό χώρο όπου η Κρήτη πλέον αδυνατεί να διατηρήσει τους στενούς εμπορικούς και πολιτικούς δεσμούς της με την Αίγυπτο και οι Μυκηναίοι αποκτούν ολοένα και σημαίνοντα ρόλο στο διαμετακομιστικό εμπόριο της Ανατολικής Μεσογείου (βλ. και Jasink 2005, 60-61).

Αφού ταυτίσαμε δύο φυλές που εικονίζονται στις τοιχογραφίες των θηβαϊκών τάφων με τους κατοίκους του Αιγαίου, θα πρέπει να ανιχνεύσουμε τώρα και το χαρακτήρα της παρουσίας των Αιγαιών και των άλλων λαών που εικονίζονται στις παραστάσεις στην Αίγυπτο.

Οι αιγυπτιακές παραστάσεις δεν θα πρέπει να ερμηνευθούν απλά ως διακοσμητικές, αλλά να ενταχθούν στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον εντός του οποίου δημιουργήθηκαν και να θιγεί το θέμα της ιστορικότητας του εικονογραφικού τους περιεχομένου. Παρόμοιες παραστάσεις πομπών απαντούν και στις αυτοκρατορίες της Εγγύς Ανατολής όπου προπαγανδίζουν την ισχύ του εκάστοτε Βασιλέα (Παναγιωτόπουλος 2000, 493). Τέτοιου είδους αναπαραστάσεις παραπέμπουν στους ισχύοντες, κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού, κανόνες της διεθνούς διπλωματίας, σύμφωνα με τους οποίους, οι διεθνείς σχέσεις μεταξύ των διαφόρων ελίτ διατηρούνταν με την απόδοση δώρων (Cline 1995, Knapp 1998, 203, Barnes 2008, 96-112, Panagiotopoulos 2009, 396). Αυτό το έθιμο μας είναι γνωστό και από τη διπλωματική αλληλογραφία της Amarna (Παναγιωτόπουλος 2000, 495, υποσ. 19). Πρόκειται για ένα αρχείο πινακίδων σφηνοειδούς γραφής γραμμένων στην πλειονότητά τους στην ακκαδική γλώσσα, δηλαδή τη διεθνή γλώσσα της εποχής (Izre'el 1997, 86). Σε μία πινακίδα ο Βασιλιάς του Mitanni αναφέρει στον Αιγύπτιο Φαραώ τις προσφορές που στέλνει προς εκείνον και τη γυναίκα του:

«Λέω στον Amenhotep III, το Βασιλιά της Αιγύπτου, τον Αδερφό Μου: Αυτά λέει ο Tušratta, ο Βασιλιάς του Mitanni, ο Αδερφός Σου. Για μένα, όλα πάνε καλά. Για σένα, είτε να πάνε όλα καλά. Για την Kelu-Hera, [τη γυναίκα σου], είτε να πάνε όλα καλά. Για την οικογένειά σου, για τις γυναίκες σου, για τους υιούς σου, για τους αξιωματούχους σου, για τους πολεμιστές σου, για τα άλογά σου, και στη χώρα σου, είτε να πάνε όλα πολύ καλά... Με το παρόν σου στέλνω ένα άρμα, δύο άλογα, έναν άνδρα υπηρέτη, μια γυναίκα υπηρέτη... ως προσφορά για τον Αδερφό Μου, σου στέλνω πέντε άρματα, πέντε ομάδες αλόγων. Και ως προσφορά για την Kelu-Hera, την Αδερφή Μου, της στέλνω ένα ζεύγος χρυσές περόνες, ένα ζεύγος χρυσά ενώτια, ένα χρυσό δαχτυλίδι mašhu, και ένα αρωματικό δοχείο γεμάτο από “γλυκό λάδι”» (Cline 1995, 143).

Οι αιγυπτιακές παραστάσεις, σε αντίθεση με εκείνες της Εγγύς Ανατολής, δεν εκτίθενται σε δημόσιους χώρους (ναούς, ανάκτορα) και επομένως, όπως ορθά επισημαίνει ο Παναγιωτόπουλος (2000, 494-495), δεν υπηρετούν τη Φαραωνική

προπαγάνδα αλλά την αυτοπροβολή του νεκρού στον τάφο του οποίου δημιουργήθηκαν, καθώς οι μοναδικοί θεατές τους ήταν όσοι επισκέπτονταν το ταφικό του οικοδόμημα. Μια τέτοιου είδους διακόσμηση αποτελεί, αν μη τι άλλο, έκφραση υπερηφάνειας εκ μέρους των νεκρών και παράλληλα μια δήλωση του κύρους που απέκτησαν εν ζωή έχοντας μια τόσο στενή σχέση με το Φαραώ, ώστε να παρευρίσκονται στις διεθνείς διπλωματικές αποστολές και ορισμένοι από αυτούς να λαμβάνουν την ύψιστη τιμή να παραλαμβάνουν τις προσφορές εκ μέρους του (βλ. και Panagiotopoulos 2009, 400). Συνεπώς, μπορούμε να θεωρήσουμε πως τα ιστορικά στοιχεία του θεματικού περιεχομένου των παραπάνω τοιχογραφιών παραμένουν αναλλοίωτα (Παναγιωτόπουλος 2000, 495). Οι παραστάσεις αντανακλούν πραγματικές επισκέψεις πρέσβων που πραγματοποιούνταν σε ιδιαίτερες περιπτώσεις, όπως στη στέψη ενός Βασιλέα ή στο Ιωβηλαίο του (Aldred 1970, 105 και 114) και ως απώτερο στόχο είχαν την ανανέωση των δεσμών με την Αίγυπτο είτε αυτοί μεταφράζονταν ως συμμαχία με ένα ανεξάρτητο και πιθανώς ισοδύναμο κράτος (π.χ. το κράτος των Χετταίων ή των Keftiu) είτε ως υποταγή από ένα υποτελές κράτος (όπως οι πόλεις της Συροπαλαιστίνης ή η Νουβία (βλ. και Panagiotopoulos 2009, 397-399)).

Αιγαιακές παραστάσεις

Στον αιγαιακό χώρο παραστάσεις πομπών κοσμούσαν τους τοίχους των ανακτόρων της Κνωσού (εικ. 34 και 84 (Evans 1928, 720-736)) και της ηπειρωτικής Ελλάδας (εικ. 35, 83 και 85-87 (Reusch 1956, 6-40, Rodenwaldt 1976, 69-94, Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 78-80, McCallum 1987, 109)), καθώς και οικιών στο Ακρωτήρι (εικ. 88 (Ντούμας 1992, 130)), την Αγία Ειρήνη της Κέας (Abramovitz 1980, 58-59) και την Αγία Τριάδα (εικ. 89-90 (Peterson 1982, 44-45, Militello 1998, 132-134 και 142-143)).

Όσον αφορά τη χρονολόγηση των αιγαιακών πομπικών παραστάσεων συνοπτικά μπορούμε να πούμε καταρχάς ότι εκείνη του Ακρωτηρίου ανάγεται στην ΥΜ ΙΑ περίοδο (16ος αι. π.Χ. (Immerwahr 1990, 39 και 186)) με πιθανή μια πρωιμότερη χρονολόγηση (βλ. υποσ. 22). Οι παραστάσεις της Κνωσού και της Αγίας Ειρήνης χρονολογούνται στον 15ο αι. π.Χ. (Immerwahr 1990, 174-175 και 189, Hood 2005, 66). Στις αρχές του 14ου αι. π.Χ. χρονολογούνται, κατά τον Militello (1998, 304 και 317-318), οι τοιχογραφίες της Αγίας Τριάδας. Τέλος, η πλειονότητα των μυκηναϊκών πομπικών παραστάσεων ανάγεται στον 13ο αι. π.Χ. (Κριτσέλη-Προβίδη

1982, 37, Immerwahr 1990, 197 και 202) με εξαίρεση τη σκηνή από το ανάκτορο της Θήβας, η οποία χρονολογείται στον 14ο αι. π.Χ. (Peterson 1982, 58, Immerwahr 1990, 200-201).

Η πλειονότητα των αιγαιακών παραστάσεων διασώζεται αποσπασματικά και η συζήτηση που θα ακολουθήσει βασίζεται στις ανασυνθέσεις και τις σημειώσεις των ερευνητών. Ας ξεκινήσουμε σχολιάζοντας την παράσταση της Κνωσού από την οποία, θυμίζουμε, διασώζονται στο μεγαλύτερο μέρος της μόνο τα πόδια των μορφών (βλ. σελ. 45). Σύμφωνα με την ανασύνθεση του Cameron (εικ. 84), η πομπή αποτελείται από 22 ανθρώπινες μορφές (18 ανδρικές και 2 γυναικείες) που χωρίζονται σε τρεις ομάδες. Οι δύο από αυτές κατευθύνονται προς μια κεντρική γυναικεία μορφή, μια θεά. Αντίθετα, η ομάδα στα δεξιά της παράστασης απομακρύνεται από εκείνη.

Την πρώτη ομάδα στα αριστερά της παράστασης οδηγεί μια γυναικεία μορφή η οποία φορά ένα μακρύ ένδυμα που φτάνει μέχρι τον αστράγαλο. Οι 6 ανδρικές μορφές που περιλαμβάνονται στην ομάδα φορούν επίσης μακριά ενδύματα. Ο Cameron (1974, 139), αν και παρατηρεί ότι τα διαθέσιμα στοιχεία δεν επιβεβαιώνουν κάτι τέτοιο, ακολουθεί την ερμηνεία του Evans (Evans 1928, 721-722) και αποδίδει τις μορφές της πρώτης ομάδας ως μουσικούς. Η ανακάλυψη μιας πομπικής τοιχογραφίας στην Αγία Τριάδα (εικ. 89) όπου απεικονίζονται μουσικοί (Militello 1998, 134 και 136), οι οποίοι φορούν, μάλιστα, παρόμοια ενδύματα με εκείνα των μορφών της Κνωσού, ενισχύει τη θέση του Evans.

Στη δεύτερη ομάδα (αρ. 8-19 της εικόνας) ορισμένες ανδρικές μορφές φέρουν αγγεία,²⁶ ενώ άλλες εκτελούν τη χειρονομία της λατρείας (βλ. σελ. 57-58). Όλες αυτές οι μορφές φορούν ένα κοντό ένδυμα. Η θεά φορά ένα μακρύ ένδυμα και υψώνει τα χέρια της παρέχοντας ευλογία (βλ. σελ. 58-59) στις μορφές που την πλαισιώνουν. Η τελευταία μορφή της ομάδας (αρ. 19) αποδίδεται να απομακρύνεται από τη θεά και μάλλον θα πρέπει να ανήκει στην ομάδα που βρίσκεται στα δεξιά της παράστασης. Οι μορφές αυτής της ομάδας φοράνε επίσης ένα κοντό ένδυμα. Καθώς δύο από αυτές τις μορφές διασώζονται μέχρι το ύψος της μέσης περίπου διακρίνονται και τα χέρια τους με τα οποία κρατάνε αγγεία από τη λαβή και τη βάση τους (Evans 1928, 725).

²⁶ Ένα θραύσμα που απεικονίζει τα χέρια μιας ανδρικής μορφής να κρατάνε ένα αγγείο από τη λαβή και τη βάση του δείχνει ότι τουλάχιστον κάποιες από αυτές τις μορφές θα έφεραν προσφορές (Evans 1928, 722 και 724, fig. 451).

Στην Αγία Τριάδα αποκαλύφθηκαν σε αποσπασματική κατάσταση τα κατάλοιπα δύο πομπικών τοιχογραφιών (Militello 1998, 132-139 και 142-148). Στην τοιχογραφία της «Μεγάλης Πομπής» (εικ. 89 (Militello 1998, 132)) τουλάχιστον τέσσερις ανθρώπινες μορφές, εκ των οποίων η μία είναι γυναικεία, κατευθύνονται προς τα δεξιά της παράστασης (Militello 1998, 134). Της πομπής ηγείται η μορφή ενός μουσικού που παίζει λύρα, ενώ την πομπή συμπληρώνουν μια ανδρική μορφή που φέρει ένα καδόσχημο αγγείο και μια ανδρική μορφή που παίζει αυλό (Militello 1998, 134).

Παρόλο που η αποσπασματική διατήρηση της παράστασης δυσχεραίνει τις προσπάθειες ερμηνείας της δεν θα ήταν παράλογο να θεωρήσουμε τη συγκεκριμένη σκηνή ως αναπαράσταση μιας τελετουργικής προσφοράς (σε μια θεότητα ή σε ένα κοσμικό ή/και θρησκευτικό πρόσωπο υψηλού αξιώματος), υπό τους ήχους της λύρας και του αυλού, όπως άλλωστε υποστηρίζει και η Peterson (1982, 45).

Η τοιχογραφία της «Μικρής Πομπής» (εικ. 90) διαχωρίζεται σε δύο ζώνες (Militello 1998, 142-143). Στην ανώτερη ζώνη γυναικείες μορφές κατευθύνονται προς τα αριστερά έχοντας το αριστερό τους χέρι προτεταμένο λοξώς προς τα κάτω και το δεξί τους λυγισμένο στο μέτωπο (Militello 1998, 143). Στην κατώτερη ζώνη γυναικείες μορφές βαδίζουν κι αυτές προς τα αριστερά στηρίζοντας το δεξί τους χέρι στον ώμο της μορφής που προηγείται (Militello 1998, 143).

Ο Militello (1998, 143 και 310) παρατηρεί πως οι μορφές της κατώτερης ζώνης αποδίδονται με ξυρισμένο το κεφάλι τους και το στήθος τους μοιάζει επίπεδο και τις ερμηνεύει ως ανήλικα κορίτσια ή ως ηλικιωμένες γυναίκες (Militello 1998, 310, υποσ. 468). Πιθανότατα οι μορφές θα πρέπει να ερμηνευθούν ως ανήλικες, καθώς στη συγκεκριμένη παράσταση συνδυάζονται δύο στοιχεία δηλωτικά της παιδικής ηλικίας. Εκτός από την έλλειψη στήθους παρατηρείται και το βασικό στοιχείο της ξυρισμένης κεφαλής -που αποδίδεται συνήθως με γαλάζιο χρώμα, κυρίως στις τοιχογραφίες της Θήρας- με την οποία αποδίδονται στην αιγαιακή τέχνη οι μορφές παιδικής ηλικίας²⁷ (Immerwahr 1990, 52, Ντούμας 1992, 110, Chapin 2009, 175).

Η χειρονομία των γυναικείων μορφών στην ανώτερη ζώνη της Μικρής Πομπής θυμίζει τη στάση του «αποσκοπείν» με την οποία αποδίδονται συνήθως χάλκινα ανθρωπόμορφα ειδώλια (εικ. 91 (Militello 1998, 309)). Η χειρονομία αυτή

²⁷ Για τη σύνδεση της κόμμωσης με την ηλικία μιας μορφής βλ. Davis 1986.

συχνά εκλαμβάνεται ως ενδεικτική μιας θείας επιφάνειας που λαμβάνει χώρα εκείνη τη στιγμή και ερμηνεύεται περαιτέρω ως χειρονομία λατρείας (Militello 1998, 309 και 256, υποσ. 227, Wedde 1999, 914) ή χαιρετισμού (Gesell 1985, 34). Ενδεχομένως, ο πιστός σηκώνει το χέρι του για να καλύψει το πρόσωπό του εξαιτίας της εκτυφλωτικής λάμψης που προκαλεί η θεϊκή παρουσία, όπως υποστήριξε ο Persson (1942, 61).

Οι μορφές της κατώτερης ζώνης της Μικρής Πομπής θέτοντας το δεξί τους χέρι στον ώμο της μορφής που βρίσκεται μπροστά τους δίνουν την εντύπωση ότι βαδίζουν ταυτόχρονα με έναν σταθερό και αργό ρυθμό. Ο Militello (1998, 311) προσδιορίζει αυτές τις μορφές ως χορεύτριες, αν και ισχυρίζεται πως, ως επί το πλείστον, οι μορφές που επιδίδονται σε χορευτικές κινήσεις στην αιγαιακή τέχνη εκτελούν με τα χέρια τους ελεύθερες και εκστατικές κινήσεις (βλ. και σελ. 71-72). Η θεατρικότητα που αποπνέει η σκηνή θα μπορούσε να υποδεικνύει, κατά τη γνώμη μου, πως οι μορφές βαδίζουν με αργά, σταθερά και συντονισμένα βήματα και όχι ότι εκτελούν κάποια χορευτική κίνηση. Ίσως πρόκειται, δηλαδή, για την αναπαράσταση μιας τελετουργικής πομπής εν μέσω κάποιας τελετής, πιθανώς, και όχι για την απόδοση ενός χορού. Ωστόσο, η αποσπασματικότητα της παράστασης δεν μας επιτρέπει να την εξετάσουμε εκτενέστερα.

Ενδεχομένως οι παραστάσεις των δύο ζωνών αποδίδουν δύο διαφορετικές μεταξύ τους τελετουργίες ή απέχουν χρονικά μεταξύ τους, καθώς στη μία ζώνη αποδίδονται ανήλικες μορφές και στην άλλη ενήλικες. Είναι όμως πολύ πιθανό οι δύο σκηνές να συνδέονται συμβολικά και χρονικά και να αποδίδουν δύο στάδια της ίδιας τελετουργίας. Αυτό είναι αδύνατο να το αποδείξουμε με τα διαθέσιμα στοιχεία, όπως και να αναγνωρίσουμε τα δύο στάδια και τη σημασία που κατείχαν μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του εθιμοτυπικού. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει και ο Militello (1998, 319-320), με βάση την διαπίστωση της ηλικιακής διαφοράς των μορφών στις δύο ζώνες μπορούμε να υποθέσουμε ότι απεικονίζονται «διαβατήριες τελετές».²⁸ Ίσως οι γυναικείες μορφές της κατώτερης ζώνης διαβαίνουν από την ανήλικη στην ενήλικη ζωή και στην ανώτερη ζώνη αποδίδονται πλέον ως ενήλικες γυναίκες. Από την άλλη, υπάρχει η πιθανότητα στην ανώτερη ζώνη να αποδίδεται μια άλλη διαβατήρια τελετή

²⁸ Τον όρο εισήγαγε στις αρχές του 20ού αιώνα ο Γάλλος εθνολόγος Arnold van Gennep, για να ορίσει τις τελετές που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια των μεταβατικών σταδίων στη ζωή ενός ατόμου ή μιας κοινωνικής ομάδας είτε πρόκειται για τη μετάβαση από μια ηλικία στην επόμενη είτε από μια κοινωνική θέση σε μια άλλη (βλ. Van Gennep 1960, 2-3). Στη μελέτη του ασχολήθηκε εκτενώς με τα διάφορα στάδια που συνθέτουν την ανθρώπινη ζωή, όπως η γέννηση, η εφηβεία, η εμμηνόρροια, η ενηλικίωση, ο γάμος, ο τοκετός και ο θάνατος (Van Gennep 1960, 41-165).

που συμβαίνει ταυτόχρονα με εκείνη της κατώτερης ζώνης και κατά την οποία οι ενήλικες γυναίκες διαβαίνουν σε ένα άλλο στάδιο της ζωής τους. Ίσως είναι σημαντική η λατρευτική χειρονομία που πιθανώς εκτελούν οι μορφές και σχετίζεται με το θρησκευτικό βίο.

Μια άλλη πιθανή αναπαράσταση διαβατήριων τελετών αποτελεί η τοιχογραφία του δωματίου 3β (εικ. 88) από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου (Karageorghis 1990, 69, Ντούμας 1992, 130). Εκεί, τρεις νεαρές ανδρικές μορφές (έχουν ξυρισμένο κεφάλι) κρατώντας αντικείμενα (αγγεία και ένα ύφασμα) κατευθύνονται προς μια ώριμη ανδρική μορφή η οποία κρατά κλειστό αγγείο και το προτείνει, ώστε να αδειάσει το περιεχόμενό του (Ντούμας 1992, 130). Οι νεαρές ανδρικές μορφές είναι τελείως γυμνές, ενώ η τέταρτη μορφή φορά ένα λευκό ζώμα (Ντούμας 1992, 130). Κατά το Ντούμα (1992, 130), πρόκειται για την απόδοση μιας τελετουργίας μύησης, σύμφωνα με την οποία η μορφή που φορά το λευκό ζώμα διαβαίνει από την ανήλικη στην ενήλικη ζωή (βλ. και Morgan 2000, 940-941, Vlachopoulos 2007, 110).

Στην Αγία Ειρήνη της Κέας αποκαλύφθηκαν τα θραύσματα μιας πομπικής τοιχογραφίας στην οποία διακρίνονται τουλάχιστον δεκαεννέα ανδρικές μορφές ενδεδυμένες με μακριά ενδύματα φέροντας προσφορές (Abramovitz 1980, 58). Από αυτές κάποιες κατευθύνονται προς τα αριστερά, άλλες προς τα δεξιά και τουλάχιστον δύο πιθανώς παραλαμβάνουν τις προσφορές (Abramovitz 1980, 59). Μία εξ αυτών φαίνεται να εκτελεί τη χειρονομία του αποσκοπείν φέροντας το ένα της χέρι στο πρόσωπο (Abramovitz 1980, 59).

Ας περάσουμε στις πομπικές τοιχογραφίες που ανευρέθηκαν σε θέσεις της ηπειρωτικής Ελλάδας. Στο ανάκτορο της Θήβας (εικ. 83) τουλάχιστον εννέα γυναικείες μορφές συμμετέχουν σε μια πομπή φέροντας αγγεία και άνθη ως προσφορές (Reusch 1956, 6-40, Peterson 1982, 46-58). Σύμφωνα με την Peterson (1982, 111), η προσφορά ανθέων υποδεικνύει την τέλεση μιας θρησκευτικής τελετουργίας και αναφέρει διάφορα παραδείγματα από την αιγαιακή τέχνη που πιστοποιούν την άποψή της. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας θρησκευτικής δραστηριότητας που περιλαμβάνει προσφορά ανθέων προέρχεται από τοιχογραφία της Θήρας όπου γυναικείες μορφές συλλέγουν κρόκους και τους προσφέρουν στην ένθρονη Πότνια Θηρών (εικ. 22, 36-37 και 70-71).

Σε αποσπασματική πομπική τοιχογραφία από την Τίρυνθα (εικ. 35) διακρίνονται τουλάχιστον οκτώ γυναικείες μορφές από τις οποίες άλλες

κατευθύνονται προς τα δεξιά και άλλες προς τα αριστερά κρατώντας αγγεία (για λεπτομέρειες βλ. Rodenwaldt 1976, 69-94, Peterson 1982, 69-77).

Οι τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν στις Μυκήνες είναι, επίσης, ιδιαίτερα αποσπασματικές (Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 37-53). Σύμφωνα με την Κριτσέλη-Προβίδη (1982, 37-43 και 78), στο νοτιοδυτικό κτήριο του Θρησκευτικού Κέντρου των Μυκηνών υπήρχαν δύο πομπικές τοιχογραφίες στην καθεμιά από τις οποίες δύο σειρές γυναικείων μορφών κατευθύνονταν ή μία προς τα δεξιά και η άλλη προς τα αριστερά της παράστασης κομίζοντας διάφορα αντικείμενα ως προσφορές. Σε εκάστη παράσταση άρχουσα μορφή ήταν μια καθιστή γυναικεία θεότητα (Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 78).

Στη μία παράσταση η Κριτσέλη-Προβίδη (1982, 40) θεωρεί ότι η τοιχογραφία της «Μυκηναίας» αποδίδει μια καθιστή θεά, η οποία με το δεξί της χέρι κρατά κάποια κοσμήματα που της έχουν αποδοθεί ήδη ως προσφορές. Ωστόσο, όπως υπέδειξε η Jones (2009, 322-335), στην πραγματικότητα πρόκειται για μια όρθια μορφή (λατρεύτριας και όχι θεάς) που συμμετέχει στην πομπή (εικ. 87 δεξιά). Η ύπαρξη μιας καθιστής μορφής (εικ. 87 αριστερά) στη δεύτερη πομπή, η οποία με το ένα της χέρι κρατά ένα ειδώλιο γυναικείας μορφής -πιθανότατα μια προσφορά-, υποδεικνύει την ταύτισή της, επίσης, με μια θεϊκή μορφή (Κριτσέλη-Προβίδη 1982, 41-43, Jones 2009, 313-318).

Από το ανάκτορο της Πύλου προέρχεται η τελευταία πομπική τοιχογραφία (εικ. 85-86) που θα εξεταστεί (McCallum 1987, 78-87 και 109-123). Η εν λόγω τοιχογραφία αποκαλύφθηκε στον πρόδρομο του ανακτόρου και περιλάμβανε δύο ομάδες ανδρικών μορφών διαφορετικών διαστάσεων, μια γυναικεία μορφή και μια υπερμεγέθη μορφή ταύρου οι οποίες κατευθύνονται προς τα αριστερά, προς την είσοδο του μεγάρου (McCallum 1987, 78-79).

Στην πρώτη ομάδα (εικ. 86, αρ. 1-6) ανήκουν τουλάχιστον έξι ανδρικές μορφές που φορούν κοντά ενδύματα και κάποιες από αυτές, αν όχι όλες, κομίζουν προσφορές (McCallum 1987, 79). Η McCallum (1987, 79-80) θεωρεί ότι αποδίδεται επίσης μια μορφή στρατιώτη από την οποία διασώζεται μόνο το ένα της πόδι όπου διακρίνεται το περικνήμιο (εικ. 86i).

Η δεύτερη ομάδα (οι ανδρικές μορφές της εικ. 85 και εικ. 86α-η) αποτελείται από ένδεκα ανδρικές μορφές ενδεδυμένες με μακριά ενδύματα που φτάνουν μέχρι τον αστράγαλο (McCallum 1987, 80). Η διακόσμηση των ενδυμάτων ορισμένων μορφών (McCallum 1987, 80) υποδεικνύουν ότι θα πρέπει να έχουν παραχθεί από δέρμα

αιλουροειδούς. Κατά τον Blakolmer (2008, 262), η διαφοροποίηση των ενδυμάτων των μορφών και ιδιαίτερα εκείνων που φορούν ενδύματα από δέρματα ζώων υποδεικνύει τον διαφορετικό τους ρόλο στην τελετή ή τη διαφορετική τους θέση στη θρησκευτική ιεραρχία. Στην Αίγυπτο δέρματα αιλουροειδών φορούν, μεταξύ άλλων, οι αρχιερείς που διενεργούν την τελετή «Ανοίγματος του Στόματος» (βλ. εικ. 58 και 118), ενός πολύ σημαντικού σταδίου του τελετουργικού τυπικού που αποσκοπεί στη μετάβαση του νεκρού στον Άλλο Κόσμο (Κουρούλης 2004, 185-189). Αν και η συγκεκριμένη ιερατική ενδυμασία ίσως προδίδει αιγυπτιακές επιρροές παρόμοια τελετουργία είναι απίθανο να αναπαρίσταται και στην τοιχογραφία της Πύλου, αλλά η ιδιαίτερη ενδυμασία των μορφών υποδεικνύει το βαρύνοντα θρησκευτικό τους ρόλο στη δραστηριότητα που απεικονίζεται (βλ. και Σαουνά-Σακελλαράκη 1973, 300-301).

Η πλειονότητα των μορφών της δεύτερης ομάδας φαίνεται να κομίζει προσφορές (McCallum 1987, 80-81), ενώ μία μορφή εξ αυτών πιθανώς εκτελεί τη χειρονομία της δέησης σε χθόνιες θεότητες που είδαμε παραπάνω (βλ. σελ. 59-60). Μια άλλη ανδρική μορφή με μακριά ενδύματα στέκεται μπροστά από μια κτιστή κατασκευή (εικ. 85), ένα βωμό σύμφωνα με τη McCallum (1987, 81-82).

Τέλος, διακρίνονται επίσης μια γυναικεία μορφή από την οποία διασώζονται μόνο τα πόδια και μέρος της φούστας και μια υπερμεγέθους μορφή ταύρου από την οποία διασώζεται μέρος της κεφαλής (εικ. 85 (McCallum 1987, 82-83)).

Στην τοιχογραφία της Πύλου αποδίδεται μια πομπή δωροφόρων μορφών που κατευθύνονται προς έναν βωμό οδηγώντας εκεί έναν ταύρο. Εύλογα μπορεί κανείς να υποθέσει ότι αναπαρίσταται μια τελετουργική πομπή, πιθανώς στο πλαίσιο κάποιας θρησκευτικής εορτής, κατά την οποία ένας ταύρος οδηγείται προς θυσία ως προσφορά στην εορτάζουσα θεότητα (βλ. και McCallum 1987, 109-110, 117-118 και 123).

Οι διαφορές στην ένδυση των μορφών, στις διαστάσεις τους και στη δραστηριότητα την οποία εκτελούν πιθανότατα υποδεικνύουν και τη διαφορετική κοινωνική τους θέση (βλ. και McCallum 1987, 113). Η απομονωμένη θέση της μορφής στα αριστερά της παράστασης (εάν η ανασύνθεση της εικόνας είναι ορθή) και μπροστά από ένα βωμό υποδεικνύει ότι πρόκειται για την προεξάρχουσα μορφή της παράστασης (βλ. και McCallum 1987, 116) που ίσως κατέχει το ανώτατο αξίωμα του άνακτα της Πύλου ή κάποιο υψηλό θρησκευτικό αξίωμα. Η μορφή που προσεύχεται στις χθόνιες θεότητες ενδεχομένως κατέχει μια θρησκευτική ιδιότητα.

Οι μορφές που εικονίζονται πίσω από τον ταύρο διαφοροποιούνται ως προς τις διαστάσεις και ως προς την ένδυση. Οι μορφές που φορούν κοντά ενδύματα πιθανότατα ανήκουν στη χαμηλότερη κοινωνική τάξη (δηλαδή το δήμο (βλ. και McCallum 1987, 115)). Οι μορφές με τα μακριά ενδύματα, αντίθετα, θα πρέπει να ανήκουν στην κοινωνική ελίτ της Πύλου με τις μορφές μεγαλύτερων διαστάσεων, πιθανώς, να κατέχουν υψηλότερο αξίωμα από τις μικρότερες μορφές (βλ. και McCallum 1987, 115).

Σπάνια στον αιγαιακό χώρο μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες από τις γραπτές μαρτυρίες και να φωτίσουμε με αυτές τα κατάλοιπα της αιγαιακής τέχνης. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί και η πομπική τοιχογραφία της Πύλου. Η απόδοση προσφορών από διάφορα μέλη της μυκηναϊκής κοινωνίας προς τιμήν κάποιας θεότητας αναφέρεται αρκετά συχνά στις πινακίδες της Γραμμικής Β, για παράδειγμα στην πινακίδα ΡΥ Th 316 της Πύλου (Ruipérez & Melena 1996, 194). Σε αυτή αναφέρεται ότι οι κάτοικοι της πόλης -επομένως άνθρωποι όλων των κοινωνικών βαθμίδων- προσέρχονται, μεταξύ άλλων, στη θέση των Σφαγιάνων, για να αποδώσουν τις προσφορές τους (δώρα και σφάγια) σε διάφορες θεότητες του μυκηναϊκού πανθέου. Αυτό σημαίνει ότι η υπόθεσή μας για την απόδοση μορφών διαφορετικής κοινωνικής θέσης στην τοιχογραφία της Πύλου ευσταθεί. Σε άλλες πινακίδες, μάλιστα, καταγράφονται και τα αξιώματα των συμμετεχόντων σε τέτοιου είδους προσφορές, όπως ο άνακτας, ο λαβαγέτης, ο δήμος (δηλαδή η κοινότητα) κτλ. (Ruipérez & Melena 1996, 263-264).

Η ονομασία της τοποθεσίας των Σφαγιάνων παραπέμπει σε μια θέση που πιθανότατα χρησιμοποιούταν για την τέλεση θυσιών (Hooker 1996, 252, Ruipérez & Melena 1996, 194). Σε συνδυασμό με την καταγραφή σφαγίων ως προσφορών στους θεούς γίνεται αντιληπτό ότι η ερμηνεία της τοιχογραφίας ως την αναπαράσταση μιας πομπής στο πλαίσιο μιας τελετουργικής θυσίας ταύρου προς τιμήν των θεών τεκμηριώνεται από την πινακίδα.

Συζήτηση

Το πρώτο σημείο που αξίζει κανείς να σταθεί συγκρίνοντας τις αιγυπτιακές με τις αιγαιακές παραστάσεις πομπών είναι ακριβώς η ομοιότητά τους στην απόδοση αυτού του θέματος. Όπως είδαμε και παραπάνω (σελ. 46), όσον αφορά την απόδοση των μορφών, η τυποποίηση και ο φορμαλισμός που παρατηρούνται συχνά στις τοιχογραφίες πομπών του Αιγαίου παραπέμπουν σε αιγυπτιακά πρότυπα, αν και σε

ορισμένες περιπτώσεις διαφαίνεται η προσπάθεια του Αιγαίου καλλιτέχνη να αποδώσει ρεαλιστικά τις κινήσεις των μορφών του (βλ. σελ. 45-46).

Στην Αίγυπτο το εικονογραφικό θέμα της πομπής αλλοεθνών πρέσβων που κομίζουν προσφορές στο Φαραώ αποτελούσε ένα πολύ αγαπητό θέμα κατά τον 15ο και τον 14ο αι. π.Χ. Παράλληλα, αιγαιακά ευρήματα στην Αίγυπτο και αιγυπτιακά στο Αιγαίο πιστοποιούν τους στενούς εμπορικούς δεσμούς που είχαν αναπτυχθεί μεταξύ των δύο περιοχών ήδη σε μια πολύ πρόιμη περίοδο, οι οποίες και κορυφώνονται κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού (ενδεικτικά Merrillees 1972, 284-285, Wachsmann 1987, 78-92, Cline 1990, 200, και 1994, 39, Warren 1994, 61-62, 1995, 7 και 2000, 25, Treuil et. al. 1996, 468, Καρέτσου 2000, Καρέτσου & Ανδρεαδάκη-Βλαζάκη 2000, Jasink 2005, 60). Έχει, επίσης, υποστηριχθεί αρκετά πειστικά κατά το παρελθόν (Niemeier 1991, 196-200, Boulotis 2000, 848-850, Niemeier & Niemeier 2000, 765-767, Barnes 2008, 84-96) ότι Αιγαίοι ζωγράφοι ταξίδευαν σε όλη την Ανατολική Μεσόγειο ως απεσταλμένοι των ανακτορικών διοικήσεων στα πλαίσια του επίσημου διπλωματικού εθιμοτυπικού, στο οποίο ήδη έχουμε αναφερθεί. Η ανεύρεση τοιχογραφιών μινωικής θεματολογίας και τεχνικής κατασκευής στην Άβαρη της Αιγύπτου το επιβεβαιώνει (βλ. σελ. 104-114).

Αρκετοί ερευνητές θεωρούν πολύ πιθανό το ενδεχόμενο οι Αιγαίοι να δανείστηκαν το θέμα της πομπής από την Αίγυπτο και να το προσάρμοσαν στις δικές τους ανάγκες (ενδεικτικά Peterson 1982, 136-147 και 164). Η Immerwahr (1990, 89-90), μάλιστα, θεωρεί ότι ο δανεισμός του θα πρέπει να συνέβη κατά το Μέσο Βασίλειο ή τη Δεύτερη Μεταβατική Περίοδο. Το θέμα των δανείων, ωστόσο, αποτελεί ένα πολύπλοκο ζήτημα που δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα και σίγουρα όχι στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Πάντως, τα εικονογραφικά στοιχεία των αιγαιακών πομπικών παραστάσεων, όπως η διάταξη των μορφών και η κατεύθυνσή τους προς μια προεξάρχουσα όρθια ή καθιστή μορφή στην οποία κομίζουν προσφορές, παραπέμπουν σε παραστάσεις της Αιγύπτου όπου το θέμα της πομπής απαντά ήδη από το Αρχαίο Βασίλειο (ενδεικτικά Harpur 1987, 521, fig. 177).

Εξετάζοντας τις πομπικές τοιχογραφίες εκατέρωθεν παρατηρεί κανείς ότι στις αιγυπτιακές παραστάσεις των πρέσβων που κομίζουν προσφορές στο Φαραώ κυριαρχεί η απόδοση των ανδρικών μορφών. Στις αιγαιακές παραστάσεις, αντίθετα, γυναικείες μορφές αποδίδονται συχνότερα να πλαισιώνουν ανδρικές μορφές. Σε ορισμένες μυκηναϊκές τοιχογραφίες, μάλιστα, αποδίδονται αποκλειστικά γυναικείες μορφές να προσέρχονται σε πομπή. Η διαφοροποίηση αυτή δεν είναι ανεξάρτητη από

τη φύση των αιγαιακών πομπών. Ορισμένες αιγαιακές παραστάσεις πιθανότατα απεικονίζουν τελετές μύησης, όπως εκείνη του Ακρωτηρίου. Επίσης, όπως είδαμε παραπάνω, ως επί το πλείστον, οι μορφές των αιγαιακών πομπών κατευθύνονται προς μια θεϊκή μορφή ή προς ένα βωμό υποδηλώνοντας το θρησκευτικό χαρακτήρα των δραστηριοτήτων που παριστάνονται. Πιθανότατα οι παραστάσεις αντανακλούν πραγματικές τελετουργικές δραστηριότητες (διαβατήριες τελετές ή τελετουργικές προσφορές προς τους θεούς) οι οποίες πραγματοποιούνταν στα αιγαιακά ανάκτορα (βλ. και McCallum 1982, 110, Karageorghis 1990, 69). Σε αυτές τις τελετές συμμετείχαν πιθανότατα άτομα όλων των κοινωνικών βαθμίδων, όλων των ηλικιών και των δύο φύλων, όπως συμπεραίνεται από τις αναπαραστάσεις και τις μαρτυρίες της Γραμμικής Β.

Σε μυκηναϊκές τοιχογραφίες που απεικονίζουν αποκλειστικά γυναικείες μορφές μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι τελετουργικές προσφορές που αναπαριστάνονται σχετίζονται με τη λατρεία κάποιας θηλυκής θεότητας, όπως υποστήριξαν και οι Rodenwaldt (1976, 93-94) και Κριτσέλη-Προβίδη (1982, 80) και μαρτυρούν τη δεσπόζουσα θέση του γυναικείου φύλου στη μυκηναϊκή κοινωνία (βλ. και Jones 2009, 335-336).

Στην Ανατολική Μεσόγειο οι διπλωματικές επαφές κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού διατηρούνταν με την ανταλλαγή δώρων και οι αιγυπτιακές αναπαραστάσεις σε τάφους της 18ης Δυναστείας αντανακλούν αυτό το φαινόμενο που πραγματοποιούνταν σε ιδιαίτερες περιπτώσεις, όπως στη στέψη ενός Βασιλέα ή στο Ιωβηλαίο του. Το γεγονός ότι οι Αιγύπτιοι επέλεξαν να απεικονίσουν στους τάφους τους Αιγαίους υποδηλώνει πιο εντατικές διπλωματικές επαφές με εκείνους, κατά την περίοδο που μελετάμε, και κατ' επέκταση προσδιορίζει γεωγραφικά τις πολιτικοοικονομικές βλέψεις της Αιγύπτου (Panagiotopoulos 2009, 390). Όπως θα φανεί παρακάτω, οι στενές σχέσεις της Αιγύπτου με το Αιγαίο ενδεχομένως επισφραγίστηκαν με μια συμμαχία (Treuil et al. 1996, 338, Bietak 1999, 50, Panagiotopoulos 2001, 275 και 2009, 389-390 και 397-398, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86).

3. Τελετουργικά αθλήματα

«Τότε ο Αχιλλέας τ' ασκέρι λέει να μη φύγει, μόν' καθίζοντας ν' ανοίξει τόπο γύρα.
Και στήνει αγώνες, κι από τ' άρμενα για όσους νικήσουν βγάζει λεβέτια και τριπόδια κι άλογα και
βόδια και μουλάρια, και ακόμα σίδερο σταχτόμαυρο κι ωριοζωσμένες σκλάβες».

Ιλιάς, ψ, 257-261

(Όμηρος [Δ.Ν. Μαρωνίτης, επιμ.], 2009. Ιλιάς, ψ, 257-261)

α. Ταυροκαθάμια

Αιγαιακές παραστάσεις

Οι πιο γνωστές παραστάσεις ταυροκαθασιών προέρχονται από το ανάκτορο της Κνωσού και πιο συγκεκριμένα από την Αυλή του Λίθινου Στομίου (εικ. 92-96) στα ανατολικά του ανακτόρου (Evans 1930, 209-217). Θραύσματα τοιχογραφιών όπου συνυπάρχουν ανθρώπινες μορφές και μορφές ταύρων ανευρέθησαν επίσης, μεταξύ άλλων, στη Βόρεια Είσοδο (Evans 1930, 172-177) και τη Δυτική Αποθήκη XIII (Evans 1921, 527-529).

Σύμφωνα με τον Evans τα ταυροκαθάμια από την Αυλή του Λίθινου Στομίου θα πρέπει να φιλοτεχνήθηκαν στα τέλη της ΥΜ ΙΑ περιόδου λίγο πριν το 1500 π.Χ. (Evans 1930, 210). Μια υστερότερη χρονολόγηση στην ΥΜ ΙΙ ή την ΥΜ ΙΙΑ1 περίοδο, κατά την Immerwahr (1990, 92 και 175, Κν Νο. 23), είναι πιθανότερη. Ο Hood (2005, 80), τέλος, τις χρονολογεί στην ΥΜ ΙΙ περίοδο. Ο Evans χρονολογεί την τοιχογραφία της Βόρειας Εισόδου στην ΜΜ ΙΙΒ περίοδο επί τη βάσει των ομοιοτήτων της με τις ανάγλυφες παραστάσεις χρυσού κυπέλλου από το Βαφειό (Evans 1930, 177-178 και 1936, 146, Immerwahr 1990, 85, Hood 2005, 58). Κατά την Immerwahr (1990, 174, Κν Νο. 21) αυτή ανήκει στην ΥΜ ΙΒ/ΥΜ ΙΙ περίοδο, ενώ ο Hood (2005, 58) συμφωνώντας με τη χρονολόγηση του Evans την ανάγει στη ΜΜ ΙΙΒ περίοδο. Η τοιχογραφία της Δυτικής Αποθήκης XIII, τέλος, χρονολογήθηκε από τον Evans (1921, 528) στην ΜΜ ΙΙΒ περίοδο. Η χρονολόγησή του βρίσκει σύμφωνο τον Hood (2005, 65).

Παραστάσεις ταυροκαθασιών απαντούν και στην ηπειρωτική Ελλάδα, στην Οικία της Αναβάθρας των Μυκηνών (Shaw 1996, 167-180) και την Τίρυνθα (Rodenwaldt 1976, 162-165, Barnes 2008, 147, TR03). Επίσης, ένα θραύσμα που απεικονίζει τη μορφή ενός ταυροκαθάπτη (;) καθιστά πιθανή την ύπαρξη τοιχογραφίας ταυροκαθασιών και στο ανάκτορο της Πύλου (Immerwahr 1990, 196, Py No. 1, Barnes 2008, 150, PY12). Μια ανάλογη περίπτωση αποτελεί εκείνη του

Ορχομενού όπου σε ένα θραύσμα αποδίδονται δύο πρηνείς ανθρώπινες μορφές, οι οποίες θα απεικονίζονταν πάνω από την πλάτη ενός ταύρου που δεν διασώζεται (Younger 1995, 535, item 118). Η Immerwahr (1990, 195, Or No. 2), ωστόσο, τείνει να ερμηνεύσει τις μορφές ως κολυμβητές και όχι ως ταυροκαθάπτες.

Η τοιχογραφία από τις Μυκήνες χρονολογήθηκε από τη Shaw (1996, 174) στην YE I-II περίοδο, όμως οι Immerwahr (1990, 190, My No. 1) και Barnes (2008, 146, MY03) θεωρούν πιθανότερη την YE II/IIIΑ. Η παράσταση της Τίρυνθας ανάγεται στην YE IIIΒ περίοδο (Immerwahr 1990, 202, Ti No. 1, Barnes 2008, 147, TR03). Η τοιχογραφία της Πύλου θα πρέπει ενδεχομένως να αναχθεί, κατά την Immerwahr (1990, 196, Py No. 1), στην YE IIIΑ περίοδο (βλ. και Barnes 2008, 150, PY12). Το θραύσμα από τον Ορχομενό, τέλος, χρονολογείται στην YE IIIΒ περίοδο (Immerwahr 1990, 195, Or No. 2). Οι παραστάσεις ταυροκαθαψίων που αποκαλύφθηκαν στην ηπειρωτική Ελλάδα είναι, ως επί το πλείστον, πολύ αποσπασματικές και γι' αυτό το λόγο εδώ θα μας απασχολήσουν μόνο οι τοιχογραφίες της Κνωσού.

Τα ταυροκαθάπια αποτελούσαν ένα από τα πλέον αγαπητά εικονογραφικά θέματα στη μινωική Κρήτη και ιδιαίτερα στην Κνωσό κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού (Σίκλα 2003, 367). Σε αυτό το συμπέρασμα καταλήγει κανείς αναλογιζόμενος τις παραστάσεις ταυροκαθαψίων που κοσμούσαν τους τοίχους του ανακτόρου, καθώς και την πληθώρα μινωικών αγγείων, ειδωλίων, σφραγίδων και σφραγισμάτων που παριστάνουν το ίδιο ή παρεμφερή θέματα, όπως η σύλληψη του ταύρου ή η θυσία του (για μια συνοπτική παρουσίαση των ευρημάτων βλ. Younger 1995, 524-538).

Ας εξετάσουμε τις σκηνές από την Αυλή του Λίθινου Στομίου. Εκεί, τουλάχιστον πέντε διάχωρα συνθέτουν μια ενιαία παράσταση ταυροκαθαψίων (Evans 1930, 211, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 116). Στο πρώτο διάχωρο (εικ. 92), το οποίο διασώζεται στο μεγαλύτερο μέρος του, αποδίδεται ένας ταύρος με «ιπτάμενο καλπασμό»²⁹ και τρεις ανθρώπινες μορφές (Evans 1930, 211-212, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 118). Μια μορφή που αποδίδεται με λευκό χρώμα στέκεται μπροστά από τον καλπάζοντα ταύρο και τον κρατά σφιχτά από τα κέρατα τα οποία περνά κάτω από τις μασχάλες της, ίσως για να λάβει την απαραίτητη ώθηση, ώστε να εκτελέσει

²⁹ Με αυτό τον όρο προσδιορίζεται η απεικόνιση των εν κινήσει τετράποδων ζωικών μορφών στην αιγαιακή τέχνη. Σύμφωνα με αυτή τη συμβατική απόδοση τα ζώα απεικονίζονται με τα πόδια τους πλήρως εκτεταμένα και ελαφρώς αιωρούμενα, δηλ. σαν να ίπτανται (βλ. και Cameron 1974, 52).

ένα άλμα πάνω από τον ταύρο, όπως ισχυρίζεται και ο Evans (1930, 212). Ο ταύρος στρέφει το κεφάλι προς τα κάτω πιθανότατα σκόπιμα για να τραυματίσει τη μορφή μπροστά του. Μια ανδρική μορφή εκτελεί ένα άλμα πάνω στον ταύρο, καθώς αποδίδεται ανάποδα να στηρίζεται με τα χέρια πάνω στην πλάτη του ζώου. Μια τρίτη ανθρώπινη μορφή αποδίδεται με λευκό χρώμα πίσω από τον ταύρο σε όρθια στάση και με τα χέρια εκτεταμένα προς την ανδρική μορφή που εκτελεί το άλμα, πιθανώς, κατά τον Evans (1930, 212), για να την πιάσει.

Στο δεύτερο διάχωρο (εικ. 93), το οποίο διασώζεται αποσπασματικά, αποδίδονται τουλάχιστον δύο ανθρώπινες μορφές, μια ανδρική και μια με λευκό χρώμα, εκατέρωθεν ενός καλπάζοντος ταύρου, εάν είναι ορθή η ανασύνθεση των Bietak, Marinatos και Παλυβού (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 118-120). Η λευκή μορφή αποδίδεται μπροστά από τον ταύρο και εκτείνει τα χέρια της προς εκείνον πιθανότατα προετοιμαζόμενη για να τον αρπάξει από τα κέρατα. Η ανδρική μορφή από την οποία διασώζεται μόνο μέρος του κορμού θα πρέπει να αποδιδόταν στραμμένη προς την αντίθετη με τον ταύρο κατεύθυνση και με εκτεταμένα τα χέρια της προς τα δεξιά και προς τα αριστερά σαν να προσπαθεί να ισοροπήσει (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 120 και 123).

Πολύ αποσπασματική είναι και η παράσταση του τρίτου διαχώρου (εικ. 94), στο οποίο πιθανότατα απεικονιζόταν μια ανθρώπινη μορφή αποδοσμένη με λευκό χρώμα μπροστά από έναν καλπάζοντα ταύρο αντίστοιχη με εκείνη του δεύτερου διαχώρου και μια άλλη ανθρώπινη μορφή, επίσης με λευκό χρώμα, η οποία και φαίνεται να πέφτει στο έδαφος έπειτα από ένα ανεπιτυχές άλμα (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 120-121).

Τα θραύσματα που ανήκουν στο τέταρτο διάχωρο (εικ. 95) υποδεικνύουν την απεικόνιση ενός καλπάζοντος ταύρου πάνω στον οποίο εκτελεί άλμα μια ανδρική μορφή, όπως ακριβώς η ανδρική μορφή του πρώτου διαχώρου και μιας λευκής ανθρώπινης μορφής πίσω από τον ταύρο και στραμμένης στην αντίθετη από εκείνον κατεύθυνση (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 122). Η λευκή μορφή αποδίδεται να εκτείνει τα χέρια της, όπως και οι μορφές των άλλων διαχώρων.

Στο πέμπτο και τελευταίο διάχωρο (εικ. 96) απεικονίζονται τρεις ανθρώπινες μορφές να πλαισιώνουν έναν καλπάζοντα ταύρο (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 123-124). Μια λευκή μορφή φαίνεται να πιάνει τον ταύρο από το ένα του κέρατο, καθώς μια ανδρική μορφή προσγειώνεται πίσω από τον ταύρο εκτείνοντας τα χέρια

της για να ισορροπήσει. Μια επίσης λευκή μορφή, τέλος, αποδίδεται να πέφτει στο έδαφος.

Με βάση τις απεικονίσεις της μινωικής τέχνης ο Evans (1930, 222) κι έπειτα ο Younger (1976 και 1995) ανέλυσαν τις κινήσεις των ταυροκαθαπτών σε διάφορα στάδια. Αρχικά, κατά το «σχήμα του Evans» (εικ. 97 (βλ. Younger 1976, 126)), ο ταυροκαθάπτης ευρισκόμενος σε μετωπική με τον ταύρο θέση πιάνει το ζώο από τα κέρατα και με την ώθηση που του δίνει η απότομη κίνηση του κεφαλιού του ταύρου εκτελεί ένα άλμα πάνω στην πλάτη του. Έπειτα πηδάει στο έδαφος όπου, συχνά, βρίσκεται ένας συναθλητής του (μια γυναικεία μορφή, κατά τον Evans) και τον βοηθά να ισορροπήσει. Νεότερες μελέτες δίνουν έμφαση σε απεικονίσεις που εμφανίζουν διαφοροποιήσεις από το σχήμα του Evans και καταλήγουν στην ύπαρξη άλλων δύο σχημάτων (Younger 1976, 125-126 και 1995, 510).

Κατά το «σχήμα του καταδυόμενου ταυροκαθάπτη» (*the diving leaper schema* (εικ. 98)), ο αθλητής ευρισκόμενος σε υψηλότερο επίπεδο από τον ταύρο πηδά απευθείας πάνω στους ώμους του ζώου όπου στηρίζεται με τα χέρια του και αναστρέφοντας το σώμα του προσγειώνεται στο έδαφος πίσω από τον ταύρο (Younger 1976, 129 και 1995, 510).

Στο τελευταίο «σχήμα του επιπλέοντος ταυροκαθάπτη» (*the floating leaper schema*) η μορφή του αθλητή στις αναπαραστάσεις της αιγαιακής τέχνης αποδίδεται στατική σε οριζόντια θέση σαν να επιπλέει πάνω από την πλάτη του ταύρου, τον οποίο αποδίδεται συχνά να πιάνει από τα κέρατα ή/και το λαιμό (Younger 1976, 132 και 1995, 511). Τα διαθέσιμα στοιχεία δεν επιτρέπουν την αναγνώριση της πλήρους κίνησης του ταυροκαθάπτη, σύμφωνα με τον Younger (1976, 132 και 1995, 511), όμως, ο αθλητής θα πρέπει να πηδούσε πάνω από τον ταύρο από τα πλάγια και όχι μετωπικά. Η απόδοση ορισμένων ταυροκαθαπτών στην τοιχογραφία της Άβαρης (εικ. 100 κέντρο) οι οποίοι φαίνεται να πηδούν από πλάγια θέση πάνω από τον ταύρο επιβεβαιώνει την υπόθεσή του (βλ. σελ. 106).

Ο Younger (1976, 125 και 1995, 510) χρονολογεί την απόδοση του πρώτου σχήματος στην ΥΜ Ι περίοδο. Το δεύτερο σχήμα φαίνεται να απεικονίζεται κυρίως κατά την ΥΜ ΙΙ και όχι μετά την ΥΜ ΙΙΙΑ στην Κρήτη και την ΥΕ ΙΙΙΒ στην ηπειρωτική Ελλάδα (Younger 1995, 511). Το τρίτο σχήμα πιθανότατα αποδίδει ένα εναλλακτικό ακροβατικό άλμα που εκτελούνταν παράλληλα με τα προηγούμενα σχήματα, καθώς οι παραστάσεις που το απεικονίζουν χρονολογούνται από την ΥΜ Ι μέχρι και την ΥΜ ΙΙΙΒ περίοδο (Younger 1995, 511).

Ο αναγνώστης θα έχει παρατηρήσει ότι αποφεύγουμε να προσδιορίσουμε τις μορφές που αποδίδονται με λευκό χρώμα ως γυναικείες, όπως θα ήταν λογικό εξ όσων έχουν αναφερθεί σχετικά με το χρωματικό διαχωρισμό των δύο φύλων στην αιγαιακή τέχνη. Αυτό γίνεται γιατί, ενώ ήδη από την εποχή της δημοσίευσής τους ο Evans τις χαρακτηρίζει ως γυναικείες μορφές (Evans 1930, 174-176 και 211-212), τα τελευταία χρόνια έχει αναπτυχθεί ένας προβληματισμός σχετικά με τον τρόπο που αυτές αποδίδονται (Immerwahr 1983, 145, Damiani Indelicato 1988, 39-41, Marinatos 1993, 219-220, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 127-128).

Η Damiani Indelicato (1988, 40) παρατηρεί ότι ο μυώδης σωματότυπος των «γυναικείων» μορφών στις οποίες, επίσης, δεν δηλώνεται το στήθος παραπέμπει περισσότερο στο ανδρικό φύλο (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 128). Η Μαρινάτου (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 127-128) παρατηρεί, επίσης, ότι οι λευκές μορφές έχουν μεγαλύτερες διαστάσεις από τις ερυθρές. Αξιοσημείωτο είναι ακόμη το γεγονός ότι όλες οι μορφές των ταυροκαθαψίων φαίνεται να φορούν παρόμοια κοντά ενδύματα, δηλαδή χαρακτηριστικά, μινωικά, ανδρικά περιζώματα (Damiani Indelicato 1988, 40). Το στοιχείο αυτό προβληματίζει την Immerwahr (1983, 145), η οποία, όμως, δεν επιχειρεί να προσφέρει κάποια ερμηνεία. Η Μαρινάτου (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 128), αντίθετα, επισημαίνει κάποιες διαφοροποιήσεις στην ενδυμασία των μορφών ανάλογα με το χρωματισμό τους, όπως τα υποδήματα που φορούν μόνο οι λευκές μορφές, τα περίτεχνα ενδύματα ορισμένων λευκών μορφών και οι κάθετες ζώνες (τιράντες) που φορούν δύο ερυθρές μορφές.

Τα παραπάνω στοιχεία θέτουν ως πολύ πιθανό το ενδεχόμενο οι μορφές με λευκό χρώμα να μην είναι στην πραγματικότητα γυναικείες αλλά ανδρικές. Όσον αφορά τα αίτια της χρωματικής διαφοροποίησης έχουν διατυπωθεί αρκετές θεωρίες. Η Damiani Indelicato (1988, 43) επισημαίνει τον αφηγηματικό χαρακτήρα της παράστασης, καθώς ισχυρίζεται ότι στην πραγματικότητα η ίδια μορφή αποδίδεται σε διαφορετικές φάσεις μιας δραστηριότητας, δηλαδή του άλματος πάνω από τον ταύρο. Αρχικά κρατά τον ταύρο από τα κέρατα, έπειτα με την ώθηση που της δίνει το τίναγμα του κεφαλιού του ταύρου εκτελεί το άλμα πάνω στο ζώο και στο τέλος αναπηδώντας προσγειώνεται στο έδαφος. Η δραστηριότητα που εκτελεί η ερυθρή μορφή είναι, σύμφωνα με την ερμηνεία της Damiani Indelicato (1988, 43), εκείνη που συμβαίνει τη στιγμή που ο θεατής παρακολουθεί την παράσταση, ενώ οι δραστηριότητες των λευκών μορφών είναι εκείνες που προηγούνται ή έπονται χρονικά.

Ωστόσο, η διαφοροποίηση στις διαστάσεις και την ενδυμασία των μορφών είναι στοιχεία που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε. Εάν όντως ο ζωγράφος ήθελε να αποδώσει την ίδια μορφή σε διαδοχικά στάδια της ίδιας δραστηριότητας γιατί να μπει στον κόπο να αποδώσει τόσο ανόμοιες τις μορφές με διαφορετικό χρωματισμό, διαφορετικές διαστάσεις και διαφοροποιήσεις στην ενδυμασία;

Το λευκό χρώμα των μορφών, κατά τη Μαρινάτου, υποδηλώνει τη διαφορετική τους κοινωνική θέση ή το διαφορετικό τους ρόλο στη δραστηριότητα που απεικονίζεται (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 127-128). Η ίδια παρατηρεί ότι οι λευκές μορφές αποδίδονται να εκτελούν την πιο ριψοκίνδυνη ενέργεια, δηλαδή την αρπαγή του ταύρου από τα κέρατα με τον οποίο οι ερυθρές μορφές ποτέ δεν έρχονται αντιμέτωπες κατά μέτωπο και ίσως αυτός είναι ο λόγος της χρωματικής τους διαφοροποίησης (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 128). Επίσης, η διαφορά στις διαστάσεις των μορφών θα μπορούσε να σημαίνει ότι οι μικρότερες σε μέγεθος ερυθρές μορφές είναι και μικρότερες στην ηλικία (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 128). Τότε, οι πιο ώριμοι και έμπειροι ταυροκαθάπτες θα καθοδηγούσαν τους νεαρότερους και πιο άπειρους εκτελώντας πρώτοι τις ακροβατικές ασκήσεις και θα τους βοηθούσαν συγκρατώντας τον ταύρο για όσο χρονικό διάστημα χρειαζόταν εκείνοι, ώστε να εκτελέσουν το άλμα. Σε αυτή την περίπτωση ο ιπτάμενος καλπασμός του μαινόμενου ταύρου θα πρέπει να ερμηνευθεί απλά ως καλλιτεχνική σύμβαση και όχι ως ρεαλιστική απόδοση ενός ταύρου εν κινήσει.

Το στοιχείο της διαφορετικής ηλικίας των μορφών, όμως, δεν εξηγεί τη χρωματική διαφοροποίηση, εφόσον και μορφές ίδιου χρώματος θα μπορούσαν να αποδίδονται με διαφορετικές διαστάσεις που θα υποδήλωναν, ακριβώς, την ηλικιακή τους διαφορά. Εκτός και αν πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν μέσω της χρωματικής διαφοροποίησης να αποδώσει την ηλικιακή διαφορά τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να γίνεται αμέσως αντιληπτή από το θεατή.

Προς το παρόν δεν έχουμε τη δυνατότητα να δώσουμε μια σαφή απάντηση όσον αφορά τα αίτια της απόδοσης ορισμένων μορφών της παράστασης με λευκό χρώμα. Δεν θα πρέπει να απορρίψουμε την πιθανότητα να αποδίδονται όντως γυναικείες μορφές, παρά τα επιχειρήματα που παρουσιάστηκαν παραπάνω και υποδηλώνουν το αντίθετο. Η χρήση του ανδρικού ζώματος από τις γυναικείες μορφές θα μπορούσε να οφείλεται σε πρακτικούς λόγους, καθώς τα σφιχτά, γυναικεία, μινωικά ενδύματα εμποδίζουν τις ελεύθερες κινήσεις του σώματος και δεν ενδείκνυνται για αθλητικές δραστηριότητες (βλ. και Τζαχίλη 2000, 75-76). Η

διαφοροποίηση στην απόδοση της ενδυμασίας και των διαστάσεων των μορφών υποθάλλει έναν πολυεπίπεδο συμβολισμό, τον οποίο ο σύγχρονος θεατής αδυνατεί να συλλάβει πλήρως.

Παραστάσεις ταυροκαθασιών στην Αίγυπτο

Οι ανασκαφικές έρευνες του Manfred Bietak στις αρχές της δεκαετίας του 1990 στην Άβαρη, την πρωτεύουσα των Hyksos,³⁰ έφεραν στο φως χιλιάδες θραύσματα τοιχογραφιών (Bietak 1995, 20, 1996α, 123, 1996β, 73 και 2005, 83). Η πιο γνωστή και καλύτερα σωζόμενη παράσταση είναι εκείνη των ταυροκαθασιών (εικ. 99-100), η οποία και δημοσιεύθηκε πριν από λίγα χρόνια (Bietak, Marinatos & Palivou 2007). Οι τοιχογραφίες της Άβαρης χρονολογήθηκαν εντέλει³¹ από τον Bietak στην περίοδο της συμβασιλείας της Hatshepsut και του Thutmose III (πίν. 2 (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 26-40)) σε μια εποχή που, όπως είδαμε προηγουμένως, η παρουσία Μινωιτών πρέσβων στην Αίγυπτο θεωρείται δεδομένη (βλ. σελ. 85 κ.ε.).

Αν και το θέμα των ταυροκαθασιών είναι πρωτόγνωρο στην Αίγυπτο, εντούτοις, δεν αποτελεί κάτι εντελώς ξένο προς την αιγυπτιακή κοσμοθεωρία και το αιγυπτιακό εικονογραφικό θεματολόγιο. Τα βοοειδή κατείχαν σημαίνοντα ρόλο στην αιγυπτιακή θρησκεία (αναφέρουμε ενδεικτικά τον ταύρο Apis και τη θεά Hathor (βλ. Wilkinson 2003, 139-145 και 170-172)). Επίσης, σκηνές ταυρομαχιών, δηλαδή μάχες ταύρου με ταύρο τις οποίες υποκινούν ανθρώπινες μορφές που τους πλαισιώνουν και κατέχουν το ρόλο του κριτή/διαιτητή, απαντούν με μεγάλη συχνότητα σε ταφικές τοιχογραφίες του Αρχαίου και κυρίως του Μέσου Βασιλείου και σπανιότερα σε τάφους της περιόδου του Thutmose III (Galán 1994, 81-91).

Η τοιχογραφία των ταυροκαθασιών αποτελείται από δύο ξεχωριστές -χωρικά και όχι σημασιολογικά- ενότητες (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 45). Στα δεξιά

³⁰ Πρόκειται για Ασιάτες εισβολείς, οι οποίοι στα μέσα του 17ου αι. π.Χ. κατέλαβαν το Δέλτα του Νείλου και κυριάρχησαν στην περιοχή για έναν περίπου αιώνα -η λεγόμενη Δεύτερη Μεταβατική Περίοδος-, έως ότου ο Φαραώ Ahmose, ιδρυτής της 18ης Δυναστείας, κατέλαβε την πρωτεύουσά τους, Άβαρη και τους εκδίωξε οριστικά από την Αίγυπτο (O'Connor 1997, 45-46 και 48).

³¹ Αρχικά ο Bietak τις τοποθετούσε κυρίως στο τέλος της περιόδου των Hyksos (Bietak 1995, 20-21 και 1996α, 123) ή και στις αρχές του Νέου Βασιλείου (Bietak & Marinatos 1995, 49). Έπειτα προτίμησε μια χρονολόγηση στις αρχές της 18ης Δυναστείας (Bietak 1999, 44-48 και 2000β, 35). Αργότερα αναίρεσε και αυτή του την άποψη και χρονολόγησε τις τοιχογραφίες στην πρόωμη Τουθμωσιδική περίοδο (Bietak 2005, 83 και 90), για να καταλήξει τελικά στο συμπέρασμα ότι οι τοιχογραφίες της Άβαρης ανάγονται στην περίοδο του Thutmose III (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 38-40). Οι συνεχείς μεταβολές στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της Άβαρης είχαν ως αποτέλεσμα να ασκηθεί δριμυία κριτική στον Bietak, ήδη από τις πρώτες επανεκτιμήσεις του, κυρίως από τον Cline (1998), στην οποία και απάντησε λίγο αργότερα (Bietak 2000γ).

(εικ. 99) απεικονίζονται τουλάχιστον τέσσερις ταύροι εκ των οποίων οι τρεις είναι στραμμένοι προς τα αριστερά και τέσσερις ταυροκαθάπτες μέσα σε ένα λαβυρινθώδες φόντο (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 45). Το φόντο, κατά τη Shaw (1995, 108), αποδίδει τη διακόσμηση του δαπέδου του οικιστικού χώρου στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα ταυροκαθάπια. Στα αριστερά (εικ. 100) απεικονίζονται σε βραχώδες έδαφος τουλάχιστον τέσσερις ταύροι στραμμένοι προς τα δεξιά, όπως και ορισμένοι ταυροκαθάπτες (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 45). Στα όρια της παράστασης, καθώς και στο σημείο όπου διαχωρίζονται οι δύο ενότητες, αποδίδονται φοίνικες (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 45-46). Στο κάτω μέρος της παράστασης διακρίνεται μια ζώνη με διακοσμητικούς ημιρόδακες (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 50-52). Η απόδοση της σύλληψης ενός ταύρου στην αριστερή ενότητα (βλ. παρακάτω) θα μπορούσε να σημαίνει ότι στον υπαίθριο χώρο αυτής της ενότητας αποδίδεται το κυνήγι και η σύλληψη των ζώων που προορίζονταν για τα ταυροκαθάπια που αποδίδονται στη δεξιά ενότητα.

Ας προχωρήσουμε στην παρουσίαση της παράστασης ξεκινώντας από τη δεξιά ενότητα (εικ. 99). Οι μορφές των ταυροκαθαπτών της ενότητας αυτής αποδίδονται με κίτρινο χρώμα εκτός από μία που αποδίδεται με λευκό (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 54). Στο δεξί όριο της παράστασης ένας ταύρος κινείται προς τα αριστερά με ιπτάμενο καλπασμό,³² τον οποίο και πλαισιώνει η μορφή ενός ταυροκαθάπτη που πέφτει στο έδαφος. Ένας άλλος ταυροκαθάπτης εκτελεί άλμα πάνω σε ταύρο που κατευθύνεται προς τα δεξιά με ιπτάμενο καλπασμό. Ο ταυροκαθάπτης στηρίζεται με τα χέρια του πάνω στην πλάτη του μαινόμενου ζώου, όπως στην παράσταση της Κνωσού. Μια τρίτη μορφή ταυροκαθάπτη έχει αρπάξει από το λαιμό έναν ταύρο που κατευθύνεται με ιπτάμενο καλπασμό προς τα αριστερά και το κεφάλι του οποίου αποδίδεται κατ' ενώπιον. Οι Bietak, Μαρινάτου και Παλυβού (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 55) ερμηνεύουν το στιγμιότυπο είτε ως μια προσπάθεια του ταυροκαθάπτη να κρατηθεί πάνω στον ταύρο έπειτα από ένα ανεπιτυχές άλμα είτε για μια σκηνή πάλης με το ζώο. Η κατ' ενώπιον απόδοση της κεφαλής του ταύρου ίσως υποδηλώνει την απότομη κίνηση που κάνει το ζώο προσπαθώντας να απαλλαγεί από τον ταυροκαθάπτη (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 55). Τέλος, στο αριστερό όριο της ενότητας ένας καλπάζων ταύρος υψώνει το κεφάλι του, καθώς ένας ταυροκαθάπτης που αποδίδεται με λευκό χρώμα

³² Ο ιπτάμενος καλπασμός στην αιγυπτιακή τέχνη θεωρείται ότι οφείλεται σε αιγαιακή επιρροή (Bietak 2000α, 221).

πηδάει πάνω του. Προφανώς, ο ταυροκαθάπτης προηγουμένως είχε αρπάξει τον ταύρο από τα κέρατα και με την ώθηση που του έδωσε το τίναγμα της κεφαλής του ζώου εκτελεί ένα ακροβατικό άλμα πάνω του (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 55).

Ας περάσουμε στην αριστερή ενότητα (εικ. 100) στην οποία οι ταυροκαθάπτες αποδίδονται με ερυθροκάστανο χρώμα (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 62). Στο δεξί όριο της ενότητας (δηλαδή στο κέντρο της συνολικής παράστασης) αποδίδονται δύο ανδρικές μορφές να πλαισιώνουν τη μορφή ενός ταύρου πιθανότατα πεσμένου στο βραχώδες έδαφος (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 64-65). Η μία ανδρική μορφή κρατά τον ταύρο από τα κέρατα πιέζοντάς τον προς τα κάτω, ενώ η άλλη βρίσκεται μπροστά του με ελαφρώς ανασηκωμένα και λυγισμένα τα χέρια στο ύψος της μέσης που κλείνουν σε γροθιά (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 64-65). Το ανοιχτό στόμα του ταύρου και η γλώσσα του που προεξέχει υπογραμμίζουν την ένταση της στιγμής και την αγωνία του ζώου που κοιτάζει έντρομο τη μορφή μπροστά του. Κατά τους Bietak, Μαρινάτου και Παλυβού (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 64), η γλώσσα που προεξέχει αποτελεί σύμβολο της ήττας. Οι ίδιοι ερευνητές (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 64) παρατηρούν, επίσης, ότι η μορφή που βρίσκεται μπροστά στον ταύρο αποδίδεται σε υψηλότερο επίπεδο από εκείνον, καθώς εάν ήταν στο ίδιο επίπεδο θα έπρεπε να είναι αρκετά ψηλότερη από τις υπόλοιπες ανθρώπινες μορφές της παράστασης και θεωρούν ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για μια μορφή που πηδάει.

Αριστερά των μορφών αυτών υπάρχουν οι μορφές ενός καλπάζοντος ταύρου που κινείται προς τα δεξιά και μιας πρηνούς μορφής ταυροκαθάπτη (δεν διακρίνονται στην εικόνα), η οποία πιθανότατα εκτελεί ένα πλάγιο και όχι μετωπικό άλμα πάνω από τον ταύρο, εφόσον και τα δύο χέρια του, σε αντίθεση με άλλες σκηνές, αποδίδονται από την ίδια πλευρά του ταύρου (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 63-64). Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και στη σκηνή πιο αριστερά (εικ. 100 κέντρο, βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 63).

Στο αριστερό άκρο της παράστασης ένας ταυροκαθάπτης αποδίδεται πάνω στην πλάτη ενός καλπάζοντος ταύρου σε μια μάλλον άβολη στάση, καθώς στηρίζεται με μέρος του κορμού και με το κεφάλι του πάνω στην πλάτη του ζώου (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 62). Η στάση αυτή είναι πολύ ασυνήθιστη και θα μπορούσε να υποδηλώνει ότι ο ταυροκαθάπτης στην προσπάθειά του να εκτελέσει

ένα άλμα γλίστρησε και έπεσε στην πλάτη του ταύρου πάνω στην οποία τώρα προσπαθεί να κρατηθεί.

Παρατηρώντας κανείς την παράσταση διακρίνει την ποικιλία των κομμώσεων με τις οποίες αποδίδονται οι ταυροκαθάπτες. Άλλοι έχουν μακριά μαλλιά με βοστρύχους, άλλοι έχουν μαζεμένα τα μαλλιά τους σε κότσο και άλλοι έχουν ξυρισμένα κεφάλια με βοστρύχους, καθώς αυτά αποδίδονται με γαλάζιο χρώμα (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 77-78). Κατά τους Bietak (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 78) και Μαρινάτου (Marinatos 1998, 88-89) οι διαφορετικές κομμώσεις των μορφών είναι ενδεικτικές της ηλικίας ή/και της κοινωνικής τους θέσης.

Ενδεικτικό της ηλικίας ή/και της κοινωνικής θέσης μιας μορφής θα μπορούσε να είναι επίσης το χρώμα με το οποίο αποδίδεται (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 78-79). Όπως είδαμε, στα ταυροκαθάπια της Άβαρης κάποιες μορφές αποδίδονται με ερυθροκάστανο χρώμα, άλλες με κιτρινωπό και τουλάχιστον μία με λευκό χρώμα. Το κίτρινο χρώμα του δέρματος σε τοιχογραφία της Θήρας είναι ενδεικτικό της πολύ παιδικής της ηλικίας (εικ. 88 (Ντούμας 1992, 130, Barnes 2008, 53-54)). Αυτό θα σήμαινε ότι οι κιτρινωπές μορφές είναι οι μικρότερες σε ηλικία στην παράσταση. Μια τέτοια διαπίστωση, όμως, έρχεται σε αντίθεση με τις διαστάσεις των μορφών. Η λευκή μορφή είναι μεγαλύτερη από τις ερυθροκάστανες, οι οποίες είναι μικρότερες και από τις κιτρινωπές μορφές (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 78).

Η παρουσία ερυθρών και κιτρινωπών μορφών θα μπορούσε να σημαίνει ότι στη δραστηριότητα συμμετείχαν άνδρες και γυναίκες, σύμφωνα με την αιγυπτιακή, συμβατική, χρωματική διάκριση των δύο φύλων. Όμως, αυτό δεν θα εξηγούσε την ύπαρξη της λευκής μορφής.

Όπως παρατηρούμε στην παράσταση, οι ερυθροκάστανες μορφές αποδίδονται μόνο στην αριστερή ενότητα όπου το φόντο είναι υπόλευκο σε αντίθεση με το φόντο της δεξιάς ενότητας που είναι ερυθρό. Στην τελευταία παρατηρούμε, επίσης, πως οι κιτρινωπές μορφές εκτελούν αντίστοιχες με τις ερυθροκάστανες μορφές ενέργειες, συνεπώς φαίνεται να τις αντικαθιστούν σε αυτό το τμήμα της παράστασης (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 78). Η απόδοσή τους με ερυθροκάστανο χρώμα θα μπορούσε να οφείλεται, όπως υποστήριξε ο Bietak (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 78), καθαρά σε πρακτικούς λόγους, καθώς αν αποδιδόταν στην άλλη ενότητα δεν θα μπορούσαν εύκολα να διακριθούν από το ίδιου χρωματισμού φόντο. Ομοίως, η απόδοση κιτρινωπών μορφών στο αριστερό τμήμα όπου το φόντο είναι υπόλευκο

θα δημιουργούσε παρόμοια οπτικά προβλήματα (βλ. και Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 78).

Ίσως η απάντηση να βρίσκεται στην «χωρική» διάκριση των δύο ενοτήτων. Όπως είδαμε παραπάνω, στη δεξιά ενότητα αποδίδεται ένας οικιστικός χώρος (κάποια περιοχή του ανακτόρου;), επομένως οι μορφές που αποδίδονται εκεί ίσως ήταν ένοικοι του χώρου αυτού. Αντίθετα, στην αριστερή ενότητα όπου αποδίδεται ένα βραχώδες τοπίο που θα πρέπει να τοποθετηθεί στα περίχωρα του ανακτόρου αποδίδονται αποκλειστικά ερυθρωπές μορφές.

Στο πρώτο κεφάλαιο η χρωματική διάκριση των δύο φύλων προσδιορίστηκε συμβολικά ως ένδειξη των διαφορετικών χώρων όπου εκτελούν τις δραστηριότητές τους οι μορφές (βλ. σελ. 23). Οι γυναίκες που δραστηριοποιούνται εντός της οικίας κρυμμένες από το ηλιακό φως αποδίδονται με κιτρινωπό χρώμα και οι άνδρες που εργάζονται υπό τις ακτίνες του ήλιου στην ύπαιθρο αποδίδονται με σκούρο ερυθρό χρώμα.

Ανάλογη περίπτωση έχουμε και στην τοιχογραφία της Άβαρης. Οι μορφές που αθλούνται στα ταυροκαθάσια εντός ενός κλειστού οικιστικού χώρου (ίσως και ανοιχτού, αλλά κατοικούν στο ανάκτορο, επομένως βρίσκονται μακριά από τον ήλιο στην καθημερινότητά τους) αποδίδονται με κιτρινωπό χρώμα. Οι ταυροκαθάπτες, αντίθετα, που αθλούνται στην ύπαιθρο (και ίσως είναι μόνιμα εγκατεστημένοι εκεί) έχουν σκουρότερο δέρμα εξαιτίας της πολύωρης έκθεσής τους στον ήλιο. Η παρατήρηση αυτή έχει ως συνέπεια την συναγωγή ορισμένων συμπερασμάτων ως προς την κοινωνική διαστρωμάτωση της παράστασης. Οι κιτρινωπές μορφές και η λευκή μορφή της παράστασης κατέχουν υψηλότερη κοινωνική θέση από τις ερυθρωπές, όπως υποδεικνύει και η διαφορά στις διαστάσεις τους. Και με βάση αυτό το κριτήριο η λευκή μορφή θα πρέπει να έχει την υψηλότερη κοινωνική θέση από τις μορφές που παριστάνονται στην τοιχογραφία.

Ολοκληρώνοντας επισημαίνουμε τη διαφοροποίηση του χρωματισμού των μορφών ως πιθανή ένδειξη του διαφορετικού τους ρόλου στη δραστηριότητα των ταυροκαθασιών, όπως ισχύει και στην περίπτωση της Κνωσού. Ωστόσο, όπως ειπώθηκε και για τις παραστάσεις της Κνωσού, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι αντικρίζουμε τις τοιχογραφίες με το βλέμμα ενός σύγχρονου παρατηρητή, δίχως να αντιλαμβανόμαστε απολύτως το συμβολικό τους πλαίσιο.

Συζήτηση

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο που προέκυψε από τη μελέτη των τοιχογραφιών της Άβαρης ήταν ότι αυτές δεν είχαν δημιουργηθεί με την αιγυπτιακή τεχνική της ζωγραφικής σε ξηρό υπόστρωμα αλλά με τη μινωική τεχνική της νωπογραφίας (βλ. και σελ. 15-16 (Bietak 1999, 47, Seeber 2000, 91 και 94-95, Brysbaert 2007, 153 και 160-161)).

Παράλληλα, το εικονογραφικό θέμα των ταυροκαθαψίων θεωρείται μινωικής έμπνευσης³³ και μάλιστα η προέλευσή του τοποθετείται στο ανάκτορο της Κνωσού (ενδεικτικά Morgan 1995, 40-41, Shaw 1995, 93). Η παλαιότερη χρονολόγηση της παράστασης της Άβαρης σε σχέση με την τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων της Κνωσού (βλ. σελ. 98 και 104) θέτει ένα ζήτημα σχετικά με το κατά πόσον η πρώτη θα μπορούσε να έχει κνωσιακές καταβολές. Μάλιστα, αρκετά εικονογραφικά στοιχεία τη συνδέουν με τις τοιχογραφίες της Θήρας (για παράδειγμα το γαλάζιο χρώμα ως ένδειξη της ξυρισμένης κεφαλής (Ντούμας 1992, 46, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 67)), οι οποίες ανήκουν σε μια πρώιμη φάση της αιγαιακής ζωγραφικής (Immerwahr 1990, 39). Ωστόσο, η χρονολόγηση ορισμένων κνωσιακών τοιχογραφιών (π.χ. της Δυτικής Αποθήκης XIII) στη MM IIIB φάση (βλ. σελ. 98) δείχνει ότι και σε μια παλαιότερη περίοδο η διακόσμηση του ανακτόρου περιλάμβανε θέματα ίδιου ή παρεμφερούς εικονογραφικού περιεχομένου (βλ. και Morgan 1995, 40-41).

Η απόδοση των ταυροκαθαψίων της Άβαρης σε διάφορες ακροβατικές στάσεις θυμίζουν ακριβώς τις μορφές των ταυροκαθαψίων από την Κνωσό (βλ. και Shaw 1995, 92). Ας σημειωθεί, επίσης, ότι τόσο τα κοντά ενδύματα των ταυροκαθαψίων της Άβαρης, όσο και οι κομμώσεις τους με τους βοστρύχους ή τα ξυρισμένα γαλάζια κεφάλια παραπέμπουν στην αιγαιακή τέχνη (Bietak 1995, 23-24, Bietak & Marinatos 1995, 51, Morgan 1995, 41-42, Marinatos 1998, 88-89, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 77-79, Barnes 2008, 52-53). Τέλος, το μοτίβο του λαβυρίνθου καθώς και του ημιρόδακα απαντούν επίσης στο ανάκτορο της Κνωσού -

³³ Ταυροκαθάψια φαίνεται πως διοργάνωναν και οι Χετταίοι, όπως μας πληροφορούν οι χεττιτικές γραπτές πηγές, οι οποίες προσδίδουν στη δραστηριότητα τελετουργικό χαρακτήρα (Γεωργακόπουλος 2011, 165, Georgakopoulos 2012, 114). Στη χεττιτική τέχνη, ωστόσο, δεν απαντούν παραστάσεις ταυροκαθαψίων παρά μόνο σε ένα ανάγλυφο αγγείο του 17ου αι. π.Χ. (Γεωργακόπουλος 2011, 164-165, Georgakopoulos 2012, 114). Η σκηνή των ταυροκαθαψίων θα μπορούσε να οφείλεται σε άμεσες ή πιθανότερα σε έμμεσες επαφές με τη μινωική Κρήτη, δίχως να απορρίπτεται η ανατολική της προέλευση, εφόσον και τα χεττιτικά κείμενα τεκμηριώνουν την τέλεση ταυροκαθαψίων στη χώρα των Χετταίων (Γεωργακόπουλος 2011, 165, Georgakopoulos 2012, 114). Άλλωστε, ο ταύρος κατέχει σημαίνουσα θέση στην ιδεολογία και την τέχνη της αρχαίας Εγγύς Ανατολής (βλ. Van Dijk 2011).

αν και όχι στο πλαίσιο της τοιχογραφίας των ταυροκαθαψιών- (Shaw 1995, 96, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 67) και αποτελούν, σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, κνωσιακά βασιλικά εμβλήματα (ενδεικτικά Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 70-72 και 81-82, Barnes 2008, 42-44).

Τα παραπάνω κατέστησαν σαφές στους ερευνητές ότι η τοιχογραφία της Άβαρης δεν αποτελούσε μονάχα μια παράσταση μινωικής έμπνευσης αλλά, επιπλέον, ότι είχε παραχθεί από Μινωίτες καλλιτέχνες³⁴ (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86, Barnes 2008, 64-65). Υπάρχουν, όμως, στη διάθεσή μας στοιχεία που να αποδεικνύουν την εργασία Αιγαιών καλλιτεχνών εκτός του αιγαιακού χώρου;

Οι έρευνες του Niemeier σε θέσεις της Συροπαλαιστίνης, στο Tell Kabri και την Alalakh, υποδεικνύουν ότι ζωγράφοι αιγαιακής καταγωγής είχαν διακοσμήσει τα ανάκτορά τους (Niemeier 1991, 191-199, Niemeier & Niemeier 2000). Επιπλέον, ένας μύθος της Ugarit αναφέρει ότι ο θεός των τεχνών πρέπει να έρθει από την Kaphtor, δηλαδή την Κρήτη, για να οικοδομήσει ένα ανάκτορο για τον θεό Baal και να το επιπλώσει πολυτελώς αντανακλώντας, πιθανώς, τη φήμη που είχαν οι Αιγαιοί τεχνίτες στην ανατολική Μεσόγειο και την ισχύουσα πρακτική της «ανταλλαγής» καλλιτεχνών μεταξύ των βασιλικών αυλών (Niemeier 1991, 199, Boulotis 2000, 850). Πράγματι, γραπτές πηγές της Εγγύς Ανατολής μας πληροφορούν για τις αποστολές ειδικευμένων τεχνιτών εξαρτημένων³⁵ από το ανάκτορο (ή κάποιο ναό) στο πλαίσιο του επίσημου διπλωματικού εθιμοτυπικού, στο οποίο και αναφερθήκαμε παραπάνω (σελ. 87-88 (Zaccagnini 1983, Barnes 2008, 101-102)).

Η οργάνωση των αιγαιακών εργαστηρίων αποτελεί ένα ερωτηματικό. Οι πινακίδες Γραμμικής Β παρέχουν πληροφορίες, όμως έμμεσες και αποσπασματικές, για την οργάνωση των ανακτορικών εργαστηρίων της μυκηναϊκής περιόδου (βλ. Hooker 1996, 173-199, Ruipérez & Melena 1996, 132-133, 136, 141-145, 167, 169-175, 228-231, 249-250 και 261-263, Tournavitou 1997, 36-37). Πληροφορούμαστε, για παράδειγμα, για τις γυναίκες που εργάζονται στα ανακτορικά εργαστήρια (όπως τα εργαστήρια ύφανσης), οι οποίες φαίνεται να είναι πλήρως εξαρτημένες από τα ανάκτορα (Tournavitou 1997, 36-37). Η φύση αυτής της εξαρτημένης εργασίας δεν είναι ξεκάθαρη (βλ. Ruipérez & Melena 1996, 142-143). Σύμφωνα με το Hooker

³⁴ Η Shaw (1995, 94), αντίθετα, υποστηρίζει ότι παρήχθησαν από μη Μινωίτες καλλιτέχνες, οι οποίοι, ωστόσο, είχαν μαθητεύσει στα ζωγραφικά εργαστήρια της Κνωσού.

³⁵ Αυτό δεν σημαίνει ότι οι τεχνίτες ήταν δούλοι (βλ. και Barnes 2008, 94). Αλλά ότι προσέφεραν τις ειδικευμένες υπηρεσίες τους αποκλειστικά στο ανάκτορο (ή το ναό) που τους παρείχε τροφή, στέγη, ένδυση, τις απαραίτητες πρώτες ύλες, εργαλεία κτλ. (Zaccagnini 1983, 245).

(1996, 175-178), πρόκειται για δούλες, ενώ οι Ruirérez & Melena (1996, 142-145) θεωρούν ότι εκτός των δούλων υπήρχαν και ελεύθεροι εργαζόμενοι που εργάζονταν αποκλειστικά για την ανακτορική διοίκηση. Οι χαλκουργοί, τέλος, φαίνεται να απολάμβαναν μια ημι-εξαρτώμενη από τα ανάκτορα σχέση, καθώς φαίνεται πως ως ανταπόδοση για τις υπηρεσίες που προσέφεραν τους παραχωρούνταν εκτάσεις γης (Tournavitou 1997, 37).

Είναι πολύ πιθανό, επομένως, τεχνίτες εξαρτημένοι από τα μινωικά και μυκηναϊκά ανάκτορα να ταξίδευαν σε θέσεις του Αιγαίου και εκτός του αιγαιακού χώρου ως απεσταλμένοι των ανακτορικών διοικήσεων (βλ. και Boulotis 2000, 845-846). Πιθανότατα υπήρχαν και ανεξάρτητοι Αιγαίοι τεχνίτες (Shaw 1997, 498-499, Tournavitou 1997, 37), όμως, όπως επισημαίνει ο Barnes (2008, 95-96), δεν θα είχαν ούτε τα απαραίτητα μέσα ούτε και την πρόσβαση στις βασιλικές αυλές της ανατολικής Μεσογείου, ώστε να εργαστούν εκεί.

Ο προβληματισμός που αναδύθηκε από τη διαπίστωση ότι Μινωίτες καλλιτέχνες φιλοτέχνησαν τις τοιχογραφίες της Άβαρης, σύμφωνα με την αιγαιακή τεχνική της νωπογραφίας, απεικονίζοντας ένα θέμα αμιγώς αιγαιακής εικονογραφίας, αφορά τα αίτια, ακριβώς, της ύπαρξης μινωικών τοιχογραφιών σε ένα αιγυπτιακό ανάκτορο (Cline 1994, 32-34, Bietak 1995, 26, Bietak & Marinatos 1995, 60-61, Morgan 1995, 29, Shaw 1995, 91, Bietak 1999, 49, Bietak 2000β, 38-39, Aslanidou 2005, 468, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86). Όπως υποστηρίζει και ο Bietak (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86), η παρουσία Μινωιτών καλλιτεχνών στην Άβαρη μαρτυρά την άμεση σύνδεση των βασιλικών αυλών της Κνωσού και της Αιγύπτου. Ο ίδιος ισχυρίζεται, μάλιστα, ότι η φιλοτέχνηση τοιχογραφιών μινωικής τεχνικής και θεματολογίου στο αιγυπτιακό ανάκτορο της Άβαρης αποτελεί την υλική μαρτυρία ενός διπλωματικού γάμου μιας Κνώσιας πριγκίπισσας με το Φαραώ Thutmose III (Bietak 1995, 26 και 1996β, 80, Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86). Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ανακτόρου της Άβαρης θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια προσπάθεια να νιώσει η ξενόφερτη πριγκίπισσα ότι βρίσκεται σε οικείο περιβάλλον.

Οι πολιτικοί γάμοι μεταξύ μελών των βασιλικών αυλών αποτελούσαν συχνό φαινόμενο στην Εγγύς Ανατολή κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού και ως στόχο είχαν την επίτευξη συμμαχιών ή την ενίσχυση των ήδη υπάρχοντων δεσμών μεταξύ δύο βασιλείων (Shulman 1979, 179, Robins 1993, 30, Melville 2005, 225). Η ανωτερότητα του λαού της Αιγύπτου και η ισχύς και το κύρος του Αιγύπτιου Φαραώ

έναντι των άλλων βασιλέων της Εγγύς Ανατολής δεν επέτρεπαν σε μια Αιγύπτια πριγκίπισσα να δεσμευτεί με κάποιον αλλοεθνή βασιλιά³⁶ (Melville 2005, 225), όπως ισχυρίζεται και ο Φαραώ Amenhotep III: «από παλιά, η κόρη ενός Αιγύπτιου βασιλιά δεν δίνεται για γάμο σε κανέναν» (Shulman 1979, 179).

Ένα ακόμη επιχείρημα που ενισχύει τη θεωρία του Bietak αποτελεί η διαπίστωση ότι ο Φαραώ Thutmose III είχε τουλάχιστον τρεις αλλοδαπές συζύγους, πιθανότατα σημιτικής καταγωγής (Shulman 1979, 182-183, Robins 1993, 30, Hoch 2003, 329-332, Tyldesley 2006, 111-112). Είναι, επομένως, πιθανό ανάμεσα στις πολυάριθμες συζύγους του Φαραώ να υπήρχε και μία Κνώσια πριγκίπισσα.

Παρ' όλα αυτά, δημιουργούνται κάποια ερωτήματα που κλονίζουν την υπόθεση του διπλωματικού γάμου. Όπως είδαμε, μινωικές τοιχογραφίες αποκαλύφθηκαν και σε θέσεις της Συροπαλαιστίνης. Τι κάνει τόσο ιδιαίτερες τις τοιχογραφίες της Άβαρης, ώστε να θεωρήσουμε ότι οφείλονται στην παρουσία μιας πριγκίπισσας από την Κνωσό; Ο Bietak (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86) απαντά σε αυτόν τον προβληματισμό ότι, σε αντίθεση με τις τοιχογραφίες που αποκαλύφθηκαν στο Tel Kabri και την Alalakh, στις τοιχογραφίες της Άβαρης εικονίζονται κάποια από τα βασιλικά εμβλήματα του ανακτόρου της Κνωσού, όπως το μοτίβο του λαβυρίνθου και του ημιρόδακα στα ταυροκαθάψια και γρύπες σε άλλη τοιχογραφία. Τα μοτίβα αυτά υποδεικνύουν άμεση σύνδεση με το ανάκτορο της Κνωσού (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86). Ο γρύπας, μάλιστα, φαίνεται πως αποτελεί σύμβολο της βασίλισσας της Κνωσού (Marinatos 1995α, 43). Η ύπαρξη γρυπών στις τοιχογραφίες της Άβαρης θα μπορούσε, κατ' αναλογία, να σημαίνει την παρουσία μιας Κνώσιας βασιλικής καταγωγής (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 86).

Ακόμη και αν αυτή είναι η ορθή ερμηνεία εγείρει ένα άλλο ερώτημα. Επί Thutmose III οικοδομείται το φαραωνικό χαρέμι του Medinet el-Ghurab στο Faiyum όπου κατοικεί η πλειονότητα των συζύγων του Φαραώ (Robins 1993, 39). Το ερώτημα που θέτουμε αφορά το λόγο που η Κνώσια πριγκίπισσα διέμενε σε ένα

³⁶ Ωστόσο, έχουν καταγραφεί ορισμένες εξαιρέσεις, οι οποίες, όμως, ανήκουν σε εποχές κρίσης και παρακμής για την Αίγυπτο (Shulman 1979, 181-182 και 187, Robins 1993, 32). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της χήρας βασίλισσας Ankhesenamun, η οποία στέλνει μια επιστολή στο Βασιλιά των Χετταίων Šuppiluliumaš ζητώντας του να της στείλει ως σύζυγο κάποιον από τους γιους του, καθώς έπειτα από το θάνατο του συζύγου της, Tutankhamen, φοβάται για το μέλλον της (Shulman 1979, 177-179, Robins, 1993, 32, Tyldesley 2006, 138). Ο γάμος τελικά δεν τελεσφόρησε, καθώς οι Αιγύπτιοι αντιλήφθηκαν έγκαιρα την «προδοσία» της βασίλισσας και δολοφόνησαν το γιο του Šuppiluliumaš που βρισκόταν καθοδόν προς την Αίγυπτο (Robins 1993, 32, Tyldesley 2006, 138-139).

ανάκτορο μακριά από το χαρέμι. Ήταν τόσο σημαντική για το Φαραώ, ώστε να εγκατασταθεί σε ένα ξεχωριστό ανάκτορο; Κατά καιρούς οι Φαραώ φαίνεται πως παραχωρούσαν οικοδομήματα και ιδιοκτησίες γης γενικότερα στις αγαπημένες τους συζύγους (Robins 1993, 39). Τέτοιες περιπτώσεις, όμως, δεν είναι βέβαιο ότι αφορούσαν και αλλοδαπές συζύγους. Στην πραγματικότητα, όπως επισημαίνει και η Robins (1993, 34), γνωρίζουμε πολύ λίγα για τη ζωή των αλλοδαπών πριγκιπισσών στη φαραωνική αυλή. Στην πλειονότητά τους θα πρέπει να είχαν την τύχη της αδελφής του Βαβυλώνιου βασιλιά Kadashman Enlil, ο οποίος γράφει στο Φαραώ Amenhotep III: «Πράγματι, θέλεις την κόρη μου για νύφη σου παρόλο που η αδελφή μου, την οποία σου έδωσε ο πατέρας μου, είναι εκεί μαζί σου, αν και κανείς δεν την έχει δει τώρα ή δεν γνωρίζει αν είναι ζωντανή ή νεκρή» (Robins 1993, 34). Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η μεταγενέστερη περίπτωση μιας Χετταίας πριγκίπισσας, συζύγου του Ramesses II, στην οποία δόθηκε αιγυπτιακό όνομα και ο τίτλος της «Πρώτης Συζύγου» του Φαραώ (Robins 1993, 35).

Ένα άλλο και πιο σημαντικό ζήτημα που θα πρέπει να εξεταστεί είναι οι διαθέσιμες υλικές μαρτυρίες της μινωικής παρουσίας στην Άβαρη πέρα από τις τοιχογραφίες. Τη Μινωίτισσα πριγκίπισσα ασφαλώς θα ακολουθούσε πλήθος υπηρετών ενδεχομένως και προσωπική φρουρά. Μια τόσο πολυπληθής ομάδα ξενικής καταγωγής θα περιμέναμε να αφήσει πίσω της υλικά κατάλοιπα που θα μαρτυρούσαν την παρουσία τους εκεί με κυριότερο από αυτά την κεραμική. Κατά τον Bietak (1996β, 72), η τοπική παραγωγή ρυτών YM IA τύπων υποδηλώνει, ακριβώς, μινωική παρουσία στην Άβαρη. Επίσης, το λευκό κονίαμα που παρατηρείται στις προσόψεις του ανακτόρου, σύμφωνα με τον Bietak (Bietak & Marinatos 2000, 41), μιμείται την αιγαιακή λαξευτή τοιχοποιία δίνοντας την εντύπωση ενός μινωικού ανακτόρου και ενισχύει την ερμηνεία της παρουσίας Μινωιτών.

Υπό την προσμονή νέων στοιχείων που θα επιβεβαιώσουν ή θα καταρρίψουν την ερμηνεία του Bietak θα πρέπει να αφήσουμε το θέμα ως έχει. Πάντως, η ύπαρξη μινωικών τοιχογραφιών σε ένα αιγυπτιακό ανάκτορο επί Thutmose III και η απόδοση Αιγαίων πρέσβων σε αιγυπτιακούς τάφους της ίδιας περιόδου φανερώνουν, αν μη τι άλλο, τις πολύ στενές σχέσεις που είχαν αναπτυχθεί μεταξύ της Αιγύπτου και των πολιτισμών του Αιγαίου κατά τη βασιλεία του συγκεκριμένου Φαραώ.

Ολοκληρώνοντας τη συζήτηση για τις παραστάσεις ταυροκαθασιών θα πρέπει να αναφερθούμε στη σημασιολογία του συγκεκριμένου θέματος. Πού αποσκοπούν οι παραστάσεις ταυροκαθασιών; Εμπεριέχουν κάποιου είδους συμβολισμό; Κατά

καιρούς έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο ταύρος αποτελεί ένα από τα κύρια σύμβολα της κνωσιακής ανακτορικής εξουσίας (Marinatos 1993, 219, Hallager & Hallager 1995, 549, Shaw 1995, 105, Younger 1995, 521-523, Σίκλα 2003, 367, German 2005, 9, 16-18, 31-32, 85-90 και 95-96), το οποίο αργότερα υιοθετούν και οι Μυκηναίοι (Shaw 1995, 105). Το πλήθος των ζωγραφικών παραστάσεων όπου απεικονίζονται ταύροι (μεμονωμένοι ή σε συνδυασμό με ανθρώπινες μορφές) και οι οποίες απαντούν στο ανάκτορο της Κνωσού, καθώς και οι πολυάριθμες απεικονίσεις ταυροκαθαψίων σε προϊόντα της σφραγιδογλυφίας που προέρχονται από την Κνωσό (Τσαγκαράκη 2010, 319) υποδηλώνουν, καταρχάς, την κνωσιακή προέλευση της εικονογραφίας του ταύρου.

Όμως, ποια ήταν η συμβολική ισχύς της εικόνας του ταύρου στην κνωσιακή ανακτορική προπαγάνδα; Ο ταύρος στους πολιτισμούς της Εγγύς Ανατολής θεωρείτο σύμβολο της ρώμης (Van Dijk 2011, 1-2) και εφόσον πρόκειται για ένα πολύ επικίνδυνο ζώο, το οποίο δύσκολα εξημερώνεται, θα μπορούσε να συμβολίζει τις υπερβατικές, για τον άνθρωπο της Εποχής του Χαλκού, δυνάμεις της φύσης (βλ. και Marinatos 1993, 219, Σίκλα 2003, 369). Το μοτίβο των ταυροκαθαψίων θα συμβόλιζε σε αυτή την περίπτωση τη βούληση και την προσπάθεια του ανθρώπου να υπερκεράσει τις ανυπέρβλητες δυνάμεις της φύσης (βλ. και Marinatos 1993, 219, Σίκλα 2003, 369, Van Dijk 2011, 242). Συνεπώς, η χρήση του θέματος των ταυροκαθαψίων από την κνωσιακή ανακτορική εξουσία υπογραμμίζει, πρωτίστως, την ισχύ της Κνωσού. Η Μαρινάτου (Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 130-132), μάλιστα, εντάσσει τη δραστηριότητα στο ευρύτερο γεωγραφικό πλαίσιο της ανατολικής Μεσογείου κάνοντας λόγο για μια κοινή βασιλική εικονογραφία, κατά την οποία επιδεικνύεται η υπεροχή του βασιλιά έναντι των εχθρών του (βλ. και Van Dijk 2011, 223-242).

β. Πάλη-πυγμαχία

Αιγυπτιακές παραστάσεις

Στην αρχαία Αίγυπτο η απεικόνιση αθλημάτων στις τοιχογραφίες παρατηρείται ήδη από το Αρχαίο Βασίλειο και αφορά, μεταξύ άλλων, αθλήματα όπως η πάλη, η πυγμαχία και η μάχη με ράβδους (Kendall 2001, 1). Η πλειονότητα των παραστάσεων του Νέου Βασιλείου ανάγεται στη 19η Δυναστεία, ωστόσο στην παρούσα έρευνα θα μας απασχολήσουν οι ελάχιστες σκηνές της 18ης Δυναστείας που ανήκουν στην περίοδο του Thutmose IV, του Amenhotep III και του Akhenaten (πίν. 2 (Davies 1905, 40, Wilson 1931, 211, Davies 1936γ, 91, Porter & Moss 1994, 145 και 299, Kendall 2001, 1)).

Αρχικά, στον τάφο του Tjanuni (εικ. 101) που ανάγεται στη βασιλεία του Φαραώ Thutmose IV αποδίδονται Νούβιοι στρατιώτες να φέρουν το διακριτικό έμβλημα της ομάδας τους, το οποίο απεικονίζει δύο ανδρικές μορφές να παλεύουν (Davies 1936γ, 90-91).

Στον τάφο του Kheruef που χρονολογείται στη μεταβατική περίοδο των Φαραώ Amenhotep III και Akhenaten (Nims 1980, 13, Porter & Moss 1994, 298) αποδίδονται ανδρικές μορφές να μάχονται με ραβδιά και άλλες να πυγμαχούν στο πλαίσιο του εορτασμού του τρίτου Ιωβηλαίου του Φαραώ Amenhotep III (εικ. 102).

Ας εξετάσουμε τις στάσεις των μορφών από αριστερά προς τα δεξιά. Στην πρώτη ομάδα πυγμάχων που απεικονίζεται στα αριστερά της εικόνας, η αριστερή μορφή στρέφει τη σφιγμένη γροθιά του εσωτερικού της χεριού απειλητικά προς τον αντίπαλό της σηκώνοντας παράλληλα το εξωτερικό της χέρι προετοιμαζόμενη να του επιφέρει ένα δυνατό χτύπημα. Η δεξιά μορφή σηκώνει το εσωτερικό της χέρι για να χτυπήσει με τη γροθιά τον αντίπαλό της ή για να αποκρούσει το επερχόμενο χτύπημα κρατώντας το άλλο της χέρι χαμηλά. Οι μορφές μοιάζουν στατικές με τα πόδια τους εφαπτόμενα με το έδαφος, σε αντίθεση με άλλες μορφές που θα δούμε παρακάτω, συνεπώς μπορούμε να υποθέσουμε ότι απεικονίζεται ένα στιγμιότυπο πριν αρχίσει η μάχη.

Στη δεύτερη ομάδα πυγμάχων οι μορφές αποδίδονται σχεδόν πανομοιότυπες με τα σηκωμένα τους χέρια να συγκρούονται και το άλλο τους χέρι μερικώς ή τελείως κατεβασμένο. Η αριστερή μορφή αποδίδεται με σηκωμένο το πέλμα του εξωτερικού της ποδιού, όπως και οι μορφές που εκτελούν τη χειρονομία της κυριαρχίας που

εξετάσαμε παραπάνω (σελ. 49-50). Αυτό σημαίνει ότι η μορφή βρίσκεται σε κίνηση και η στάση της θα πρέπει να ερμηνευθεί ως επιθετική. Επομένως, η αριστερή μορφή που αποδίδεται με ανασηκωμένο πέλμα θα πρέπει να ερμηνευθεί ως επιτιθέμενη και η δεξιά μορφή που αποδίδεται με τα πέλματα των ποδιών της να πατάνε στο έδαφος ως αμυνόμενη. Η ελαφρά κλίση του κορμού της τελευταίας προς τα πίσω υποδηλώνει, επίσης, τον αμυντικό της προσανατολισμό.

Η τρίτη ομάδα πυγμάχων αποτελείται, σύμφωνα με όσα είπαμε παραπάνω, από δύο μορφές που υιοθετούν μια επιθετική στάση, καθώς αμφότερες αποδίδονται με ανασηκωμένο το ένα τους πέλμα. Η δεξιά μορφή σηκώνει το εξωτερικό της χέρι για να επιφέρει ένα χτύπημα στον αντίπαλό της σηκώνοντας ταυτόχρονα το εσωτερικό της χέρι, για να αποκρούσει το χτύπημα του τελευταίου. Η αριστερή μορφή φαίνεται να ορμά πάνω στην δεξιά μορφή εκτείνοντας και τα δύο της χέρια προς εκείνη σφιγμένα σε γροθιές. Ίσως ετοιμάζεται να χρησιμοποιήσει το ένα της χέρι για να αποκρούσει το χτύπημα του αντιπάλου και το άλλο για να του επιφέρει ένα χτύπημα.

Στην πρώτη ομάδα των μαχητών με ραβδιά οι μορφές επίσης λαμβάνουν επιθετικές στάσεις. Μάλιστα αποδίδονται ξεκάθαρα με την χειρονομία της κυριαρχίας, καθώς ανασηκώνουν το εξωτερικό τους χέρι με το οποίο κρατούν ένα ραβδί και το οποίο θα χρησιμοποιήσουν έπειτα για να χτυπήσουν τον αντίπαλό τους.

Προχωράμε στην τελευταία ομάδα των μαχητών. Η αριστερή μορφή, αν και εκτελεί τη χειρονομία της κυριαρχίας, εντούτοις, όπως φαίνεται από τα πόδια της λαμβάνει μια αμυντική στάση και με τα χέρια της προσπαθεί να αποκρούσει τα χτυπήματα της δεξιάς μορφής, η οποία της επιτίθεται. Παρατηρούμε, όμως, ότι ο αμυνόμενος φαίνεται με το εσωτερικό του πόδι να πατά πάνω στο πόδι του αντιπάλου του. Θα μπορούσε να οφείλεται σε λάθος του καλλιτέχνη, όμως η απόδοση μάλλον δεν είναι τυχαία. Ίσως, σε αντίθεση με την παραπάνω ερμηνεία, η μορφή λαμβάνει όντως και αυτή επιθετική στάση που απλώς συμβολίζεται με διαφορετικό τρόπο.

Περνάμε στον τάφο του Meryra II, ο οποίος ανάγεται στην περίοδο του Akhenaten (Davies 1905, 33-45, Wilson 1931, 211). Εκεί, αποδίδεται μια σειρά στρατιωτικών αθλητικών ασκήσεων (εικ. 103) που περιλαμβάνουν πάλη, πυγμαχία και μάχη με ραβδιά (Davies 1905, 40) στο πλαίσιο της πομπής απόδοσης προσφορών στο Φαραώ (Wilson 1931, 211).

Ας εξετάσουμε τις μορφές ξεκινώντας και πάλι από αριστερά. Αρχικά διακρίνονται τρεις μορφές. Οι δύο εκτελούν τη χειρονομία της αγαλλίασης (βλ. σελ.

64-65) και η άλλη αποδίδεται ανάσκελα με τα πόδια λυγισμένα και το ένα της χέρι εκτεταμένο πίσω από το κεφάλι. Με αντίστοιχη στάση αποδίδεται και μία παρακείμενη μορφή. Είναι προφανές ότι οι δύο μορφές που εκτελούν τη χειρονομία της αγαλλίασης πανηγυρίζουν τη νίκη τους έναντι των ηττημένων αντιπάλων τους που κείτονται στο έδαφος.

Ανάμεσα στις μορφές του θριαμβευτή και του ηττημένου της δεξιάς ομάδας αποδίδονται δύο μορφές να παλεύουν. Η δεξιά μορφή σε ημιγονυπετή στάση κρατά τον αντίπαλό της από τη μέση και τον σηκώνει πάνω από τον ώμο της. Ο Wilson (1931, 217) αναλύει όλα τα στάδια των κινήσεων των δύο μορφών που έχουν ως αποτέλεσμα η ημιγονυπετής μορφή με μια απότομη κίνηση να σηκώνεται και να πετάει στον αέρα τον αντίπαλό της, ο οποίος έπειτα να πέφτει με δύναμη στο έδαφος.

Δίπλα τους οι δύο παλαιστές εκτελούν μια λαβή στον αντίπαλό τους. Η δεξιά μορφή αφού κύπτει πιάνει από τη μέση ή τα πόδια την αριστερή μορφή, η οποία σπεύδει να αρπάξει τον αντίπαλό της από τον κορμό. Η στάση των ποδιών της υποδηλώνουν την προσπάθειά της να σπρώξει τον αντίπαλό της και να ισορροπήσει. Κανείς από τους δύο παλαιστές δεν φαίνεται να έχει ξεκάθαρο πλεονέκτημα.

Στην επόμενη σκηνή αποδίδονται δύο μαχητές που κρατούν ραβδιά. Ο ένας προφανώς θριαμβευτής εκφράζει τη χαρά του με τη χειρονομία της αγαλλίασης. Ο άλλος εμφανώς ταπεινωμένος αποδέχεται την ήττα του κύπτοντας και φέρνοντας το ένα του χέρι στο πρόσωπο σε μια χειρονομία υποταγής, σεβασμού ή θρήνου.

Τέλος, στα δεξιά της εικόνας αποδίδονται δύο πυγμάχοι να επιτίθενται ο ένας στον άλλο και να προσπαθούν να αποκρούσουν τα χτυπήματα του αντίπαλού τους. Από την αριστερή μορφή αποδίδεται (ή διασώζεται) μόνο το εξωτερικό χέρι.

Αιγαιακές παραστάσεις

Η περίφημη παράσταση των «νεαρών πυγμάχων» (εικ. 104) του Ακρωτηρίου (Ντούμας 1992, 110) αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές εικονογραφικές μαρτυρίες που διαθέτουμε για τη διεξαγωγή ατομικών αθλημάτων στον αιγαιακό χώρο. Η τοιχογραφία χρονολογείται στην ΥΜ ΙΑ περίοδο και συνδέεται νοηματοδοτικά με την απόδοση δύο παρακείμενων αντιλοπών (Immerwahr 1990, 185-186, Ak No. 4, Ντούμας 1992, 110). Σε μια αρκετά αποσπασματική τοιχογραφία από την Τύλισο (εικ. 105) που χρονολογείται στην ΥΜ Ι περίοδο (Shaw 1972, 188) διακρίνεται, επίσης, η μορφή ενός πυγμάχου (Evans 1930, 35, Shaw 1972, 172-173 και 186). Τις ελλιπείς μαρτυρίες της ζωγραφικής συμπληρώνουν προϊόντα της

σφραγιδογλυφίας (ενδεικτικά Τσαγκαράκη 2005, 230-233) και παραστάσεις λίθινων αγγείων (Marinatos 2005, 149-150), όπως το διάσημο «Ρυτό των Πυγμάχων» όπου εκτός του αθλήματος της πυγμαχίας αναπαριστούνται σε διαφορετικές ζώνες και εκείνα των ταυροκαθαφίων και της πάλης (Hood 1993, 178).

Οι πυγμάχοι από το κτήριο Β του Ακρωτηρίου (εικ. 104) φαίνεται να έχουν νεαρή ηλικία, όπως υποδεικνύει το κατά τόπους ξυρισμένο κεφάλι τους που αποδίδεται με γαλάζιο χρώμα και οι μικρού και μεγαλύτερου μεγέθους βόστρυχοί τους (Ντούμας 1992, 110). Ο αριστερός πυγμάχος αποδίδεται εξολοκλήρου σε κατατομή, ενώ ο πυγμάχος στα δεξιά με τον κορμό του σε στάση τριών τετάρτων (βλ. και Ντούμας 1992, 110).

Οι νεαροί φορούν ζώνη στη μέση, χειρόκτια στο ένα τους χέρι, ενώ ο αριστερός πυγμάχος φορά κοσμήματα, όπως περιδέραια και περιβραχιόνια (Säflund 1986, 186, Ντούμας 1992, 110), πιθανώς, ενδεικτικά της ηλικίας ή/και της κοινωνικής του θέσης (Säflund 1986, 186). Η έλλειψη κοσμημάτων στην άλλη μορφή, ωστόσο, ίσως οφείλεται στον αποσπασματικό της χαρακτήρα. Στο τμήμα του λαιμού της που διασώζεται, πάντως, δεν διακρίνεται κάποιο περιδέραιο. Επιπλέον, όπως παρατηρεί ο Säflund (1986, 186), το χειρόκτιο της δεξιάς μορφής είναι επίσης απλοϊκό σε σχέση με εκείνο του άλλου πυγμάχου· αποδίδεται με μαύρο χρώμα, ενώ σε εκείνο του αριστερού πυγμάχου διακρίνεται μια γαλάζια ζώνη και ένα χρυσό περικάρπιο. Οι ζώνες των μορφών επίσης διαφοροποιούνται χρωματικά, καθώς εκείνη της δεξιάς μορφής είναι μαύρη και εκείνη της αριστερής αποδίδεται με γαλάζιο χρώμα (Säflund 1986, 186). Φαίνεται πως η αριστερή μορφή κατέχει μια υψηλότερη θέση από τον αντίπαλό της στην ιεραρχία της παράστασης ή/και στην κοινωνία του Ακρωτηρίου.

Τα παραπάνω στοιχεία, κατά τον Säflund (1986, 186), υποδηλώνουν ότι η αριστερή μορφή πρέπει να είναι μεγαλύτερης ηλικίας και πιο έμπειρη από τη δεξιά, την οποία και εκπαιδεύει. Σύμφωνα με την Chapin, ωστόσο, οι μορφές θα πρέπει να έχουν την ίδια ηλικία μεταξύ 6 και 10 ετών (Chapin 2009, 177).

Η απόδοση του δεξιού πυγμάχου με τον κορμό σε τρία τέταρτα και το εξωτερικό του χέρι χαμηλωμένο προς τα πίσω ίσως αποδίδει την κίνηση της μορφής που συστρέφει το σώμα της για να χτυπήσει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ισχύ τον αντίπαλό της. Ο αριστερός πυγμάχος με το εσωτερικό του χέρι αποκρούει το χτύπημα του αντιπάλου του έχοντας το άλλο του χέρι λυγισμένο, ίσως προετοιμαζόμενος να επιτεθεί (βλ. και Säflund 1986, 186-187). Το γεγονός ότι οι μορφές φορούν χειρόκτια

μόνο στο ένα χέρι σημαίνει, κατά τον Säflund, ότι μόνο με αυτό το χέρι επιτρέπεται να επιτεθούν χρησιμοποιώντας το άλλο τους χέρι μόνο για άμυνα (Säflund 1986, 186).

Από την τοιχογραφία της Τυλίσου (εικ. 105) αξίζει να σταθούμε σε ένα θραύσμα που εικονίζει μια ανδρική μορφή που διασώζεται από τον ώμο μέχρι και τα γόνατα (Shaw 1972, 172, No. 3). Η μορφή εκτείνει μπροστά σε οριζόντια θέση το εσωτερικό της χέρι (σφιγμένο σε γροθιά), το οποίο λυγίζει από τον καρπό προς τα κάτω. Η μορφή φορά λευκό ζώμα. Τα θραύσματα των ανθρώπινων μορφών που έχουν διασωθεί δείχνουν ότι, εκτός από τους θεατές, όλες οι μορφές της παράστασης είναι στραμμένες προς τα αριστερά (βλ. Shaw 1972, fig. 2-6 και fig. 13).

Συζήτηση

Στην Αίγυπτο του Νέου Βασιλείου, κατά τον Kendall (2001, 1) τα αθλήματα και ειδικότερα η πάλη φαίνεται πως αποκτούν έναν τελετουργικό χαρακτήρα συνυφασμένο με τη βασιλική ιδεολογία. Κατά τον ίδιο (Kendall 2001, 1), στην παράσταση από τον τάφο του Meryra II Αιγύπτιοι παλαιστές μάχονται με αλλοεθνείς, των οποίων και επιβάλλεται να επικρατήσουν, ώστε ο Φαραώ και η Αίγυπτος να αναδειχθούν ισχυρότεροι έναντι των άλλων εθνών. Η παράσταση εξυπηρετεί τη φαραωνική προπαγάνδα προβάλλοντας στους αλλοεθνείς την κυριαρχία της Αιγύπτου.

Η ερμηνεία του Kendall φαίνεται ορθή, αν και μάλλον βασίζεται σε παραστάσεις της 19ης Δυναστείας όπου οι επιγραφές αναφέρουν ξεκάθαρα την ξενική καταγωγή των ηττημένων (βλ. Wilson 1931, 212). Στις τοιχογραφίες από τους τάφους του Kheruef και του Meryra II, ωστόσο, οι ενδυμασίες των αντίπαλων μορφών δεν φαίνεται να διαφέρουν. Εκτός και αν πρόκειται για την τυπική αθλητική ενδυμασία στην οποία τα εθνικά διακριτικά περιτεύουν. Όμως, η φυσιογνωμία των μορφών, κατά τη γνώμη μου, φαίνεται αιγυπτιακή, σε αντίθεση με τους Νούβιους στρατιώτες από τον τάφο του Tjanuni. Ούτε οι επιγραφές από τον τάφο του Kheruef που πλαισιώνουν τους αθλητές τους αναφέρουν ως αλλοεθνείς (βλ. Wente 1980, 63-64).

Παρόλο τον προβληματισμό μου τείνω να συμφωνήσω με την ερμηνεία του Kendall. Ορισμένες επιγραφές από τον τάφο του Kheruef που συνοδεύουν τους αθλητές αναφέρουν ότι ο «Horus που εμφανίζεται στ' αλήθεια» επικράτησε (Wente 1980, 64). Με αυτό τον τρόπο οι νικητές συνδέονται συμβολικά με τον Amenhotep

III, έναν βασιλικό τίτλο του οποίου αποτελεί η φράση «Horus, ο νικηφόρος ταύρος που έχει εμφανιστεί στ' αλήθεια» (Leprohon 2013, 102). Ο Φαραώ, κατ' επέκταση και η Αίγυπτος, μέσω του θριάμβου του αθλητή αναδεικνύονται κυρίαρχοι.

Η συνύπαρξη ταυροκαθασιών, πάλης και πυγμαχίας στο Ρυτό των Πυγμάχων υποδηλώνει ότι τα τρία αθλήματα αποτελούσαν έναν κύκλο αγωνισμάτων που, πιθανώς, διοργανώνονταν διαδοχικά ή παράλληλα και κατείχαν παρόμοια συμβολική αξία στις αιγαιακές αντιλήψεις (Marinatos 1993, 213-214 και 2005, 149, Τσαγκαράκη 2005, 232-233 και υποσ. 122).

Σύμφωνα με τη Ναννώ Μαρινάτου (Marinatos 2005, 150) στις παραστάσεις πυγμαχίας και πάλης πρωταγωνιστούν νεαρές ανδρικές μορφές, όπως συμβαίνει και στην τοιχογραφία του Ακρωτηρίου. Συνήθως τέτοιου είδους παραστάσεις ερμηνεύονται ως τελετουργικοί αθλητικοί αγώνες στο πλαίσιο διαβατήριων τελετών (Ντούμας 1992, 110, Τσαγκαράκη 2005, 233, υποσ. 122, Marinatos 2005, 150).

Η στατική απόδοση των ποδιών των πυγμάχων από την τοιχογραφία του Ακρωτηρίου δίνει την αίσθηση περισσότερο μιας τελετουργικής δραστηριότητας παρά ενός πραγματικού πυγμαχικού αγώνα (βλ. και Immerwahr 1990, 52), αν και η στάση των χεριών είναι ενδεικτική κίνησης (Ντούμας 1992, 110). Οι κινήσεις των χεριών θα μπορούσαν εξίσου να ακολουθούν ένα τελετουργικό τυπικό, κατά το οποίο οι πυγμάχοι εναλλάξ και με σταθερό ρυθμό επιτίθενται και αμύνονται με τα χέρια τους, όπως βλέπουμε συχνά να συμβαίνει σήμερα σε διάφορες επιδείξεις πολεμικών τεχνών.

Στον ίδιο χώρο με τις μορφές των δύο νεαρών πυγμάχων ο καλλιτέχνης απεικόνισε δύο αντιλόπες που, συχνά, θεωρείται ότι συνδέονται εικονογραφικά αλλά και σημασιολογικά με εκείνους (Säflund 1986, 189-190, Marinatos 1989β, Ντούμας 1992, 110). Σύμφωνα με τη Μαρινάτου (Marinatos 1989β, 24), οι αντιλόπες ανταγωνίζονται για την κυριαρχία στην εδαφική τους επικράτεια. Την ίδια ερμηνευτική προσέγγιση ακολουθεί και η Morgan (1985, 17-18). Συνδέοντας τις δύο σκηνές οι Μαρινάτου (1989β, 24) και Morgan (1985, 18) καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι οι πυγμάχοι επιδίδονται σε μια τελετουργική επίδειξη της ρώμης τους.

Η σκηνή του Ακρωτηρίου αποκτά νόημα αν την θεωρήσουμε ως μια τελετή μύησης. Αν ευσταθεί η πρόταση του Säflund, ο αριστερός πυγμάχος που φέρει κοσμήματα διακριτικά του ρόλου του στην παράσταση φαίνεται πως έχει κι ο ίδιος περάσει από αυτό το μυητικό στάδιο και τώρα εκπαιδεύει ένα νέο μούσμενο.

Η ίδια ηλικία των μορφών, όμως, περιπλέκει κάπως την κατάσταση. Δύο τινά μπορεί να συμβαίνουν. Ή ο δεξιός πυγμάχος μυείται σε μια κοινωνική ομάδα πολιτικής, θρησκευτικής κτλ. φύσεως στην οποία ανήκει ήδη ο αριστερός και δεν απεικονίζεται μια τελετή ηλικιακής μετάβασης ή και οι δύο μορφές αποτελούν νεαρά αγόρια που μυούνται ταυτόχρονα και μεταβαίνουν σε μια ανώτερη ηλικιακά ομάδα. Στην τελευταία περίπτωση η διαφορετική τους κοινωνική θέση, όπως δηλώνεται από τα διακριτικά κοσμήματα που φέρει μόνο ο ένας εκ των δύο πυγμάχων, συνεπάγεται ότι οι κάτοικοι του Ακρωτηρίου διάβαιναν τα ίδια στάδια μύησης και μάλιστα χωρίς να διαχωρίζονται ανά κοινωνικές τάξεις. Ο Schachermeyr (1978, 425), μάλιστα, θεωρεί την κοινωνία του Ακρωτηρίου ως μία «από τις πρώτες δημοκρατίες του μεσογειακού κόσμου».

Μόνη επιφύλαξη γι' αυτή την ερμηνεία αποτελεί το ενδεχόμενο οι δύο πυγμάχοι να αποτελούν μέλη της ίδιας οικογένειας, μια ερμηνεία που, κατά πολλούς ερευνητές, συγκεντρώνει αρκετές πιθανότητες (ενδεικτικά Ντούμας 1992, 110, Marinatos 2005, 155). Σε αυτή την περίπτωση ενδεχομένως ισχύει η ερμηνεία της Μαρινάτου (Marinatos 1993, 212), κατά την οποία, ο καλλιτέχνης με την απόδοση των κοσμημάτων μας προϋποθέτει για την έκβαση της μάχης και τον τελικό νικητή.

Η παράσταση της Τυλίσου φαίνεται πως αποτελεί μια δημόσιου χαρακτήρα εορταστική εκδήλωση που απεικονίζει τη διεξαγωγή διαφόρων αθλητικών δραστηριοτήτων -αν όχι αποκλειστικά πυγμαχίας-, όπως υποδεικνύει η απόδοση θεατών που εκτελούν τη χειρονομία του ενθουσιασμού που εξετάστηκε παραπάνω (βλ. σελ. 69 (Evans 1930, 36, Shaw 1972, 186)). Επίσης, σύμφωνα με τη Shaw (1972, 186), τα αγγεία που φέρουν ορισμένες ανδρικές μορφές ή το περιεχόμενό τους ίσως προορίζονταν ως έπαθλα των νικητών. Στα ομηρικά έπη οι θριαμβευτές των αγωνισμάτων λαμβάνουν, μεταξύ άλλων, μετάλλια αγγεία ως έπαθλο (Ομηρος [Δ.Ν. Μαρωνίτης, επιμ.], 2009. *Ιλιάς*, ψ, 257-261. Βλ. εισαγωγικό χωρίο). Αυτό δεν είναι βέβαιο ότι ίσχυε και στο προϊστορικό Αιγαίο. Ούτε σημαίνει ότι στην παράσταση της Τυλίσου αποδίδονται τα έπαθλα των νικητών. Με βάση την απόδοση των θεατών και του πυγμάχου θεωρούμε, όμως, πολύ πιθανή τουλάχιστον την αναπαράσταση αθλητικών δρωμένων.

Η έλλειψη μορφών στραμμένων προς τα δεξιά πιθανότατα οφείλεται στον αποσπασματικό χαρακτήρα της τοιχογραφίας. Εάν, όμως, στην παράσταση όντως δεν αποδίδονταν μορφές αθλητών στραμμένες προς την αντίθετη με τον πυγμάχο κατεύθυνση τότε τίθεται το ερώτημα ενάντια σε ποιον μάχεται ο αθλητής. Σε αυτή

την περίπτωση ίσως δεν θα έπρεπε να ερμηνεύσουμε την παράσταση ως αναπαράσταση πυγμαχίας. Ίσως εικονίζεται μια αθλητική μεν δραστηριότητα, δραστηριότητα επίδειξης δε, εν είδει χορογραφίας. Οι πυγμάχοι δεν μάχονται μεταξύ τους, αλλά επιδεικνύουν τις αθλητικές και πολεμικές τους δεξιότητες στους θεατές εκτελώντας συγχρονισμένες ομαδικές κινήσεις. Ίσως δεν είναι τυχαία η απόδοση θεατών που ζητωκραυγάζουν στην παράσταση του ιερού άλσους και χορού της Κνωσού (εικ. 17) όπου, όπως θεωρούμε (βλ. σελ. 72), αποδίδεται επίσης μια ομαδική επίδειξη χορευτικών, αυτή τη φορά, κινήσεων. Εξάλλου, η Shaw (1972, 187) επισημαίνει αρκετά κοινά εικονογραφικά χαρακτηριστικά ανάμεσα στις δύο παραστάσεις.

Στις κοινωνίες της Αιγύπτου και του Αιγαίου η διοργάνωση αθλητικών δρωμένων φαίνεται πως αποτελούσε σύνηθες φαινόμενο. Πέραν του καθημερινού χαρακτήρα των αθλημάτων διαφαίνεται, ωστόσο, ένας υποθάλπων συμβολισμός. Στην Αίγυπτο τα αθλητικά δρώμενα έχουν στόχο να προβάλλουν την κυρίαρχη θέση του Φαραώ και της Αιγύπτου έναντι των άλλων εθνών. Στο Αιγαίο, αντίθετα, τα αθλήματα πιθανώς τελούνταν στο πλαίσιο διαβατήριων τελετών και λειτουργούσαν για την αυτοπροβολή των συμμετεχόντων, αν και, όπως φαίνεται από την παράσταση της Τυλίσου, ίσως συχνά τέτοιες δραστηριότητες κατέχουν έναν δημόσιο, εορταστικό χαρακτήρα με διαφορετικό συμβολισμό.

Πιθανώς τέτοιου είδους αθλητικές τελετές που εντάσσονται στο πλαίσιο θρησκευτικών ή πολιτικών εορταστικών εκδηλώσεων διοργανώνονταν με μέριμνα του ανακτόρου ή των τοπικών αρχόντων. Συνεπώς, αποτελούσαν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να περάσουν τα πολιτικά τους μηνύματα στους παρευρισκόμενους θεατές. Και οι δημόσιες επιδείξεις των δεξιοτήτων των αθλητών, όπως αυτές απαντούν στην τοιχογραφία της Τυλίσου, αποτελούν πιθανότατα μια συνειδητή προσπάθεια να προβληθεί η πολιτική και στρατιωτική ισχύς της τοπικής εξουσίας. Εξάλλου, η Τσαγκαράκη (2005, 232) στη μελέτη της για τα νεοανακτορικά σφραγίσματα εντάσσει τις παραστάσεις μονομαχίας και πάλης σε μια «πολεμική εικονογραφία» και η Μαρινάτου (Marinatos 1993, 212) θεωρεί τα αγωνίσματα ως μια μορφή πολεμικής προετοιμασίας.

Δεν πρέπει, επίσης, να αγνοηθεί ο αντίκτυπος τέτοιου είδους αθλητικών δρωμένων στον καθημερινό βίο των συμμετεχόντων και ιδιαίτερα των θριαμβευτών, οι οποίοι θα πρέπει να αποκτούσαν ιδιαίτερο κύρος στις τοπικές κοινωνίες (βλ. Τσαγκαράκη 2005, 233).

προσέρχονταν στους τάφους των αγαπημένων τους και συμμετείχαν στα επιμνημόσυνα συμπόσια που απεικονίζουν οι τοιχογραφίες (Hodel-Hoernes 2000, 15).

Οι συμμετέχοντες στα συμπόσια απεικονίζονται καθιστοί σε κλισμούς, δίφρους ή σε ψάθινα χαλιά εναποτεθειμένα στο έδαφος (εικ. 1, 9, 32 και 106 (Hartwig 2004, 99)). Κατά την Tyldesley (1995, 110), οι οκλάζουσες στο έδαφος μορφές ανήκουν σε χαμηλότερη κοινωνική τάξη από εκείνες που κάθονται στα έπιπλα. Οι ανδρικές μορφές διαχωρίζονται από τις γυναικείες σε ζώνες (εικ. 106), ενώ τα ζεύγη κάθονται μαζί σε κλίνες ή ανάκλιτρα (εικ. 106 (Hartwig 2004, 99)). Τους συμποσιαστές πλαισιώνουν μορφές νεαρών υπηρετών/υπηρετριών (εικ. 1 και 106), μουσικών και χορευτριών (εικ. 9, 18 και 106 (Hartwig 2004, 99)).

Οι καλεσμένοι συνήθως φορούν αρωματικούς κώνους (εικ. 1, 9, 18, 32 και 106) που συνδέονται με την αναγέννηση μέσω ενός ερωτικού συμβολισμού (Hartwig 2004, 99). Ο ερωτισμός που ενυπάρχει στις παραστάσεις συμποσίων μαρτυρείται, επίσης, από την απόδοση γυμνών νεαρών μουσικών, χορευτριών και υπηρετριών (εικ. 1 όπου το ένδυμα των υπηρετριών είναι διαφανές, 18 και 106 (Robins 1993, 185)). Αυτές οι γυναικείες μορφές συνδέονται με τη θεά της σεξουαλικότητας, της μουσικής, του χορού κ.ά., Hathor (Robins 1993, 185, Wilkinson 2003, 141 και 143). Συχνά οι καλεσμένοι αποδίδονται να ανταλλάσσουν προσφορές μεταξύ τους (Erman 1971, 255) όπως καρπούς μανδραγόρα που θεωρείτο αφοροδισιακό φυτό στον αρχαίο κόσμο (Hartwig 2004, 99-100) γεγονός που ενισχύει τον ερωτικό συμβολισμό των παραστάσεων (εικ. 9, 32 και 106).

Άλλες φορές οι μορφές φαίνεται να συνομιλούν (Erman 1971, 254-255) και άλλες να βοηθούν η μία την άλλη (εικ. 106 κάτω δεξιά). Οι υπηρέτριες προσφέρουν ποτό στους καλεσμένους, περιποιούνται τα μαλλιά τους, εφαρμόζουν πάνω τους αρωματικές αλοιφές και τους παρέχουν λωτούς και περιδέρμια που σχετίζονται με την αναγέννηση (εικ. 1 και 106 (Tyldesley 1995, 110, Hartwig 2004, 99-100)). Οι μουσικοί αποδίδονται σε όρθια, οκλάζουσα ή ημιοκλάζουσα στάση να παίζουν άρπα, λύρα, αυλό κτλ. (εικ. 9, 18 και 106 (Hartwig 2004, 102)). Οι χορεύτριες χτυπούν τα χέρια τους ρυθμικά και επιδίδονται σε εκστατικούς χορούς (εικ. 18 (Hartwig 2004, 102)).

Στις τοιχογραφίες απεικονίζεται και ο νεκρός σε καθιστή στάση μπροστά από μία τράπεζα προσφορών (εικ. 106) να γιορτάζει εν ζωή την προαναφερθείσα εορτή της κοιλάδας ή και μετά το θάνατό του να συμμετέχει στα συμπόσια που τελούνταν προς μνήμην του (Hodel-Hoernes 2000, 15, Hartwig 2004, 98-99). Στην εικονογραφία

δεν παρατηρείται κάποια διαφοροποίηση, καθώς τα γεγονότα της ζωής, κατά την αιγυπτιακή κοσμοθεωρία, επαναλαμβάνονταν αυτούσια και στη μετά θάνατον ζωή (Hodel-Hoenes 2000, 15).

Σε πολλές παραστάσεις, όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς στις εικόνες 13 και 106, οι μορφές απεικονίζονται να κρατάνε ένα νούφαρο (άνθος λωτού). Το νούφαρο έχει την ιδιότητα να κλείνει τη νύχτα και να ανοίγει ξανά την ημέρα, γι' αυτό και οι αρχαίοι Αιγύπτιοι το συνέδεσαν με τον ήλιο, τη δημιουργία και την αναγέννηση (Wilkinson 1992, 121). Η κίνηση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί ως μια συμβολική πράξη αναγέννησης του νεκρού, καθώς, σύμφωνα με την Hartwig (2004, 99), ο λωτός παρείχε ζωοδόχο δύναμη σε όποιον εισέπνεε την οσμή του. Στο 81ο κεφάλαιο της «*Βίβλου των Νεκρών*», μάλιστα, καταγράφονται επωδοί που έχουν τη δύναμη να μεταμορφώσουν το νεκρό σε λωτό, ώστε να αναγεννηθεί: «Είμαι αυτός ο αγνός λωτός ο οποίος ξεπρόβαλλε από το φως του ήλιου, ο οποίος βρίσκεται στη μύτη του Ra...» (Faulkner 2004, 79).

Πέρα από το συμβολισμό του, όμως, στην πραγματικότητα ο λωτός, καθώς και ο μανδραγόρας που είδαμε σε άλλες παραστάσεις (εικ. 9 και 32), θα πρέπει να χρησιμοποιούνταν όντως σε ταφικές και επιμνημόσυνες τελετές, όπως τα συμπόσια, καθώς είναι γνωστές οι παραισθησιογόνες ιδιότητές τους (Wilkinson 1992, 121, Hartwig 2004, 99-100). Χάρη στα παραισθησιογόνα και στην πόση άφθονης ποσότητας αλκοολούχων ποτών (κυρίως κρασί αλλά και μύρα) αίρονταν οι αναστολές των συμποσιαστών που εισέρχονταν σε έναν κόσμο ψευδαισθήσεων όπου είχαν τη δυνατότητα να επικοινωνούν με το νεκρό και τους θεούς (Hartwig 2004, 101). Επίσης, η τέλεση εκστατικών χορών είχε ως αποτέλεσμα τη συνειδησιακή απελευθέρωση των χορευτών και την επικοινωνία τους με το υπερβατικό (βλ. σελ. 74).

Αιγαιακές παραστάσεις

Σκηνές συμποσίων στον αιγαιακό χώρο αποκαλύφθηκαν στα ανάκτορα της Κνωσού (εικ. 107-108 (Evans 1935β, 381-395)) και της Πύλου (εικ. 109 (McCallum 1987, 88-97 και 123-133)) και χρονολογούνται στην ΥΜ ΙΙΑ ή πιθανότερα την ΥΜ ΙΙΒ (Hood 2005, 55) και την ΥΕ ΙΙΒ2 φάση (β' μισό 13ου αι. π.Χ.) αντίστοιχα (Immerwahr 1990, 198, No. 14).

Η τοιχογραφία της «προσφοράς σπονδών» από την Κνωσό, κατά την ανασύνθεση του Cameron (1974, 144), εκτείνεται σε τρία διάχωρα που αποτελούνται

από δύο ζώνες (εικ. 108). Ανδρικές μορφές ενδεδυμένες με μακριά ενδύματα κάθονται αντωπές σε δίφρους. Κατά την ανασύνθεση του Πλάτωνα (1959, 324-325), αντίθετα, οι καθιστές μορφές αποδίδονται μεμονωμένες και όχι ανά ζεύγη (εικ. 107). Τα μακριά ενδύματα παραπέμπουν στη γυναικεία ενδυμασία της εποχής και η χρήση τους από τις ανδρικές μορφές -η λεγόμενη «θηλυστολία» (βλ. και Πλάτων 1959, 341)- θα πρέπει, κατά τον Evans (1935β, 386), να οφείλεται σε τελετουργικούς λόγους.

Όρθιες ανδρικές μορφές επίσης ενδεδυμένες με μακριά ενδύματα κρατούν υψίποδες κύλικες (ίσως και άλλου τύπου αγγεία) και προσφέρουν τα αγγεία ή το περιεχόμενό τους (πιθανότατα κρασί) στις καθιστές μορφές. Ο Evans (1935β, 397-421) ανέλυσε εκτενώς τα ενδύματα των καθιστών και όρθιων ανδρικών μορφών και αφού επεσήμανε τη συριακή καταγωγή τους, τους προσέδωσε ιερατικό χαρακτήρα.

Η αποσπασματική τοιχογραφία της «Παριζιάνας» (εικ. 107 η γυναικεία μορφή στα αριστερά) που φαίνεται να ανήκει στην παράσταση υποδηλώνει την ύπαρξη και γυναικείων μορφών μεγαλύτερου μεγέθους από τις ανδρικές (Immerwahr 1990, 95). Το ένδυμα της Παριζιάνας, όπως και μιας άλλης γυναικείας μορφής που σώζεται πολύ αποσπασματικά (Πλάτων 1959, 326), δένει στον ώμο της και σχηματίζει έναν «ιερό κόμβο».³⁸ Κατά τη γνώμη μου, το μεγαλύτερο μέγεθος των γυναικείων μορφών και κυρίως η απόδοση ιερών κόμβων στα ενδύματά τους καθιστούν σαφή, αν όχι τη θεϊκή τους υπόσταση, τουλάχιστον την ιερατική τους ιδιότητα (βλ. και Πλάτων 1959, 327 και 343-344, Cameron 1974, 145-146, Immerwahr 1990, 95). Η απόδοση των ιερών σε συνδυασμό με την ιερατική ενδυμασία των ανδρικών μορφών μαρτυρούν το θρησκευτικό χαρακτήρα της παράστασης (βλ. και Immerwahr 1990, 95).

Κατά την ανασύνθεση του Πλάτωνα, οι δύο ιέρειες θα πρέπει να αποδίδονταν καθιστές να συμμετέχουν στο συμπόσιο (βλ. και Πλάτων 1959, 327). Εντούτοις, ο Cameron (1974, 146) επισημαίνει ότι η αποσπασματικότητα των γυναικείων μορφών δεν μας επιτρέπει να τις ανασυνθέσουμε με βεβαιότητα ως καθιστές. Κατά την ανασύνθεση του ιδίου, οι ιέρειες αποδίδονται όρθιες στα δύο πλαϊνά διάχωρα να επιβλέπουν τα τεκταινόμενα υπό την παρουσία μιας τιμώμενης ένθρονης θεάς που

³⁸ Το σύμβολο του «ιερού κόμβου» (*sacral knot*) παρατηρείται συχνά σε σκηνές θρησκευτικής φύσεως όπου αποδίδονται γυναικείες θεότητες και συσχετίζεται με τη γονιμότητα και την αναπαραγωγή (Cameron 1974, 60 και 75). Το σχήμα του συμβόλου παραπέμπει στο αιγυπτιακό *tyet*, ιερό σύμβολο της θεάς Isis, που συνδέεται με την προστασία των νεκρών και τη δημιουργία της ζωής (Andrews 1994, 44-45, Pinch 1994, 116).

αποδίδεται στο κεντρικό διάχωρο της παράστασης (Cameron 1974, 145-146) και την ύπαρξη της οποίας είχε ήδη αναγνωρίσει ο Evans (1935β, 394-395).

Ο Cameron (1974, 144-146) ερμηνεύει την παράσταση ως θεματική συνέχεια της πομπής με την οποία η θεά καταφθάνει στο ανάκτορο της Κνωσού και πλέον παρίσταται στο συμπόσιο που διοργανώνεται προς τιμήν της.

Στην παράσταση της Πύλου (εικ. 109) απεικονίζονται δύο ζεύγη καθιστών ανδρικών μορφών ενδεδυμένων με μακριά ενδύματα εκατέρωθεν ενός τραπεζιού να εκτελούν, πιθανώς, τη χειρονομία της πρόποσης/προσφοράς, αν και η παράσταση είναι αρκετά αποσπασματική (McCallum 1987, 90-91 και 130-132). Παρατηρείται, επίσης, η μορφή ενός ταύρου που πιθανώς οδηγείται σε θυσία και οι αξιοσημείωτα υπερμεγέθεις, σε σχέση με τους συμποσιαστές, μορφές ενός λυράρη και ενός πτηνού (McCallum 1987, 88, 94-97, 124-129 και 132-133). Η παράσταση, κατά την McCallum (1987, 96), συνδέεται θεματικά με την πομπή και παριστάνει τους εορτασμούς που ακολουθούν της θυσίας του ταύρου. Μια τέτοια τελετουργική ακολουθία απαντά και στην Οδύσσεια όπου αναφέρεται η διοργάνωση συμποσίων αμέσως μετά το πέρας των θυσιών (Όμηρος [Δ.Ν. Μαρωνίτης, επιμ.], 2006. Οδύσσεια, γ, 1-66). Σε πινακίδες της Γραμμικής Β, επίσης, όπως για παράδειγμα στην πινακίδα Py Un 2 από την Πύλο, καταγράφεται πληθώρα προσφορών, μεταξύ άλλων ζώα και κρασί, που, σύμφωνα με τους Ruirérez και Melena (1996, 138-139 και 263), ίσως προορίζονται για κάποιο συμπόσιο που διοργανώνεται στο πλαίσιο της «μύησης» του άνακτα, ίσως της στέψης του ή της πραγματικής μύησης του σε κάποιο θρησκευτικό μυστήριο (βλ. και εισαγωγικό χωρίο). Η λογιστική φύση των κειμένων της Γραμμικής Β, ωστόσο, δεν μας επιτρέπει να ερμηνεύουμε με ασφάλεια τις καταγραφές τους. Η διοργάνωση ενός συμποσίου δεν αναφέρεται ξεκάθαρα και οι προσφορές που καταγράφονται θα μπορούσαν να προορίζονται για τα ιερά κ.ά.

Η μορφή του μουσικού αποδίδεται καθιστή σε βραχώδες τοπίο ενδεδυμένη με μακρύ ένδυμα όμοιο με εκείνα των συμποσιαστών (βλ. και McCallum 1987, 130). Η παρουσία μουσικών, όπως ακριβώς και στην Αίγυπτο, σαφώς θα ήταν αναγκαία σε τέτοιου είδους εορταστικές εκδηλώσεις. Στα ομηρικά συμπόσια, για παράδειγμα, παρίσταται πάντοτε ένας αοιδός να ευφραίνει -σε συνδυασμό με τον οίνο- την καρδιά των συμποσιαστών (ενδεικτικά Όμηρος [Δ.Ν. Μαρωνίτης, επιμ.], 2006. Οδύσσεια, α, 325-349).

Με την απόδοση ενός πτηνού να πλαισιώνει τη μορφή του λυράρη σε υπαίθριο χώρο ίσως ο Μυκηναίος καλλιτέχνης θέλησε να προσδώσει έναν ποιητικό

τόνο στο έργο του. Ωστόσο, φαίνεται πως τα πτηνά κατέχουν μια ιδιαίτερη σημασία στην αιγαιακή θρησκεία, όπως συνάγεται, για παράδειγμα, από την πληθώρα παραστάσεων της αιγαιακής σφραγιδογλυφίας όπου πτηνά πλαισιώνουν θεϊκές μορφές ή τις ενσαρκώνουν (Marinatos 1993, 155-156). Στη Σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας, επίσης, πτηνά που στέκονται πάνω σε διπλούς πελέκεις συνυπάρχουν με τη μορφή ενός λυράρη (βλ. και McCallum 1987, 127-128). Συνεπώς, είναι πολύ πιθανό η απόδοση του πτηνού στην παράσταση της Πύλου να κατέχει μια θρησκευτική σημασία. Ίσως είναι ενδεικτικό μιας θεϊκής επιφάνειας³⁹ ή σύμβολο της βασιλικής εξουσίας, όπως έμμεσα αφήνει να εννοηθεί η McCallum (1987, 129-130 και 133-134) συσχετίζοντας το πτηνό με την απόδοση ενός παρακείμενου γρύπα και κατ' επέκταση με το θρόνο του μεγάρου, τον οποίο εκείνος προστατεύει. Προς το παρόν, όμως, ο συμβολισμός του πτηνού δεν έχει κατανοηθεί πλήρως.

Συζήτηση

Παρόλο που τα πλαίσια στα οποία φαίνεται να διοργανώνονταν τα συμπόσια στην Αίγυπτο και στο Αιγαίο διαφέρουν, εντούτοις, ακολουθούν τις ίδιες αρχές:

A) Οι συμποσιαστές αποδίδονται καθισμένοι με όρθιες μορφές να τους πλαισιώνουν και να τους προσφέρουν τις υπηρεσίες τους. Ο ρόλος των όρθιων ανδρικών μορφών στην παράσταση της Κνωσού δεν είναι ξεκάθαρος. Η ενδυμασία τους είναι παρόμοια με των καθιστών μορφών και γι' αυτό το λόγο ίσως θα πρέπει να ερμηνευθούν ως μέλη της κνωσιακής (κοινωνικής/θρησκευτικής) ελίτ, χαμηλότερης, όμως, βαθμίδας από τις καθιστές μορφές.

B) Μουσικοί απαντούν τόσο στην Αίγυπτο, όσο και στο Αιγαίο (στην τοιχογραφία της Πύλου) καταδεικνύοντας το σημαντικό τους ρόλο σε τέτοιου είδους συγκεντρώσεις και τα πρότυπα διασκέδασης στις κοινωνίες της Αιγύπτου και του Αιγαίου.

Γ) Η παρουσία μιας θεότητας στην τοιχογραφία της Κνωσού αφενός υπογραμμίζει το θρησκευτικό χαρακτήρα της παράστασης και αφετέρου θυμίζει τις αντίστοιχες αιγυπτιακές παραστάσεις στις οποίες οι παραισθησιογόνες ιδιότητες του λωτού, η άφθονη πόση αλκοολούχων ποτών και η συμμετοχή σε εκστατικούς χορούς αποσκοπούν στην επικοινωνία με το θείο. Επίσης, στην παράσταση της Πύλου, ίσως, η απόδοση ενός πτηνού θα πρέπει να ερμηνευθεί ως ενσάρκωση μιας θεότητας.

³⁹ Για παράδειγμα, ο Πλάτων (1959, 335) σχολιάζοντας τις παραστάσεις δακτυλιολίθων θεωρεί ότι η παρουσία μιας θεότητας δηλώνεται με την απόδοση πτηνών (βλ. και Marinatos 1993, 155-156).

Βασικό στοιχείο που διαφοροποιεί τις παραστάσεις του Αιγαίου από εκείνες της Αιγύπτου αποτελεί η αποκλειστική συμμετοχή ανδρικών μορφών στα συμπόσια. Ακόμα και στην Κνωσό όπου αποδίδονται γυναικείες μορφές αυτές, κατά πάσα πιθανότητα, δεν συμμετέχουν στο συμπόσιο, αλλά επιβλέπουν τη δραστηριότητα. Τουλάχιστον όσον αφορά τα τελετουργικά συμπόσια οι ρόλοι των δύο φύλων γίνονται ξεκάθαρα διακριτοί στην αιγαιακή κοινωνία. Οι γυναίκες δεν συμμετέχουν στα συμπόσια αλλά, όπως είδαμε παραπάνω (σελ. 89 κ.ε.), δύνανται να ακολουθήσουν την πομπή που προηγείται.

Στις αιγαιακές παραστάσεις συμποσίων, επίσης, δεν αποδίδονται χορευτές. Ο χορός αποτελούσε βασικό συστατικό στοιχείο στην αιγαιακή τελετουργία (βλ. και σελ. 72-74) αλλά δεν φαίνεται να περιλαμβάνόταν στα πλαίσια ενός συμποσίου (ίσως δεν απεικονίζεται ηθελημένα ή η απουσία χορευτών οφείλεται σε παράγοντες εύρεσης και διατήρησης των παραστάσεων). Οι σκηνές συμποσίων διακατέχονται από ένα αυστηρό, ιερατικό ύφος σε αντίθεση με τις αιγυπτιακές που χαρακτηρίζονται από μια χαλαρή και εύθυμη ατμόσφαιρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, εκτός των χορευτών, αποτελεί η απόδοση των μεθυσμένων συμποσιαστών που αποβάλλουν το αλκοόλ. Τέτοιου είδους απρεπείς συμπεριφορές ποτέ δεν θα απασχολήσουν τον Αιγαίο καλλιτέχνη.

Ολοκληρώνοντας τη συζήτηση πρέπει να σταθούμε στον καθημερινό χαρακτήρα των συμποσίων. Αν και οι παραστάσεις συμποσίων στην Αίγυπτο σχετίζονται με το θάνατο, ωστόσο, αποτελούν μια δήλωση της επιθυμίας για ζωή. Αυτό συμπεραίνουμε διαβάζοντας τους στίχους που τραγουδούν οι μουσικοί, οι οποίοι προτρέπουν τους παρευρισκόμενους να γιορτάσουν την ημέρα και τη χαρά της ζωής, όσο προλαβαίνουν, πριν να τους προφτάσει ο θάνατος (Erman 1971, 255, Tyldesley 1995, 110).

Τέτοιου είδους κοινωνικές εκδηλώσεις στην Αίγυπτο και το Αιγαίο θα αποτελούσαν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για να συνευρεθούν συγγενείς, φίλοι, μέλη της κοινωνικής ελίτ (ίσως και χαμηλότερων τάξεων) κτλ. και να συζητήσουν τα βιώματά τους, τις πολιτικές τους επιδιώξεις κ.ά. (βλ. και Nordquist 2008).

υποδεικνύει κατά βάση και τη δυσκολία της εργασίας και τα λιγοστά μαλλιά του είναι ενδεικτικά της μεγάλης ηλικίας του⁴⁰) αποδίδεται να οργώνει το χωράφι με το άροτρο που σέρνουν δύο αγελάδες. Απέναντί του μία ανδρική μορφή οργώνει το χωράφι με το άροτρο προς την αντίθετη κατεύθυνση. Την ακολουθεί μία γυμνή ανδρική μορφή που ρίχνει τους σπόρους στο οργωμένο έδαφος. Το γυμνό σώμα στην Αίγυπτο, όπως μας πληροφορεί η Robins (1993, 186), αποτελεί ένδειξη της παιδικής ηλικίας ή της κοινωνικής θέσης μιας μορφής, συνεπώς, όπως φαίνεται και από το μέγεθός της, πρόκειται για μια παιδική μορφή. Πίσω τους δύο ανδρικές μορφές σπάνε τους χωμάτινους σβώλους με σφυριά και μια άλλη ανδρική μορφή ρίχνει τους σπόρους στο έδαφος (Davies 1917, 61). Στο αριστερό άκρο της παράστασης μια ημιγονυπετής ανδρική μορφή πίνει νερό από ένα δοχείο υπό τη σκιά ενός δένδρου. Σε υψηλότερο επίπεδο (επομένως και πιο μακριά από το θεατή (βλ. σελ. 28)) αποδίδονται ανδρικές μορφές δεξιά να ξεριζώνουν τα αγριόχορτα με αξίνες και να κόβουν τα δένδρα που βρίσκονται εντός των χωραφιών και αριστερά να σκάβουν και να ρίχνουν το σπόρο στο οργωμένο έδαφος (Davies 1917, 61).

Στη ζώνη που βρίσκεται από πάνω αποδίδεται ο θερισμός και η συγκομιδή των σιτηρών (Davies 1917, 62). Αριστερά δύο γυναικείες μορφές ξεριζώνουν τα φυτά του λιναριού ενόσω είναι ακόμα πράσινα⁴¹ και τα δένουν σε δεμάτια (Davies 1917, 62). Στα δεξιά τρεις ανδρικές μορφές θερίζουν τα σιτηρά με δρεπάνια (Davies 1917, 62). Τα στάχυα συσσωρεύονται σε ένα ψάθινο καλάθι που κρατά μία ανδρική μορφή. Μια άλλη ανδρική μορφή που αποδίδεται αιωρούμενη σαν να πηδάει, με τη βοήθεια ενός ραβδιού και με το βάρος του σώματός της πατάει τα στάχυα και δένει το καλάθι με ένα σχοινί (Davies 1917, 62). Μια κύπτουσα γυναικεία μορφή μαζεύει τους πεσμένους σπόρους των σιτηρών σε ένα καλάθι (Robins 1993, 121).

⁴⁰ Η Hodel-Hoernes (2000, 31), αντίθετα, θεωρεί ότι τα απεριποίητα μαλλιά της μορφής σε συνδυασμό με την ενδυμασία της υποδεικνύουν τη χαμηλή κοινωνική της θέση. Όμως όλες οι μορφές των εργατών της παράστασης φέρουν όμοια ενδύματα και ανήκουν στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα της αιγυπτιακής κοινωνίας. Συνεπώς, δεν υπάρχει λόγος να θεωρούμε ότι πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να δώσει έμφαση στην κοινωνική θέση της μορφής. Επίσης, σύμφωνα με τον κατάλογο των ιερογλυφικών σημείων που παραθέτει ο Allen, μια κύπτουσα μορφή που κρατά ένα μαστούνη αποδίδει μια ηλικιωμένη μορφή (Allen 2009, 424, A19). Άλλωστε, όπως είδαμε παραπάνω (σελ. 22), παραδείγματα απόδοσης ηλικιωμένων ανθρώπινων μορφών προέρχονται και από άλλες αιγυπτιακές τοιχογραφίες.

⁴¹ Η συγκομιδή του λιναριού συνήθως γινόταν πριν την τελική ωρίμανση του φυτού, ώστε οι ίνες που θα χρησιμοποιούνταν στην υφαντική να είναι μαλακές. Εάν, ωστόσο, η συγκομιδή αποσκοπούσε στη συγκέντρωση του λιναρόσπορου τότε αυτή γινόταν όταν το λινάρι είχε ωριμάσει κανονικά. Σε αυτή την περίπτωση, οι ίνες του μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν μόνο για την παραγωγή σπάγκων και σχοινιών. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το λινάρι βλ. Τζαχίλη 1997, 64-77 και 99-105.

Όπως παρατηρεί κανείς, όχι μόνο στη συγκεκριμένη τοιχογραφία αλλά σε όλες τις αιγυπτιακές τοιχογραφίες αυτής της θεματολογίας, οι γυναικείες μορφές δεν αποδίδονται να συμμετέχουν ενεργά στο θερισμό των σιτηρών παρά μόνο στη συγκομιδή του λιναριού (βλ. και Robins 1993, 121). Δεν είναι βέβαιο αν αυτός ο διαχωρισμός οφείλεται στη φύση των εργασιών όπου το λινάρι ξεριζώνεται, σε αντίθεση με τα σιτηρά που θερίζονται (βλ. και Robins 1993, 121). Κατά τη Robins (1993, 121), θα πρέπει να υπήρχαν και κάποιοι τελετουργικοί παράγοντες που δεν επέτρεπαν την απεικόνιση γυναικών να κρατούν αιχμηρά αντικείμενα (δρεπάνια) και να θερίζουν τα σιτηρά στο περιβάλλον ενός τάφου.

Στις δύο ανώτερες ζώνες (εικ. 111) όπου και πάλι διακρίνεται ο Nakht να εποπτεύει τις εργασίες αποδίδεται το λίχνισμα (Davies 1917, 62), δηλαδή ο διαχωρισμός της ήρας από το στάρι. Με τη συγκεκριμένη εργασία είναι επιφορτισμένες οκτώ νεαρές ανθρώπινες μορφές που ο Norman de Garis Davies ερμηνεύει ως γυναικείες, ίσως εξαιτίας του μάκρους και του σχήματος των λευκών καλυμμάτων κεφαλής που φορούν· προφανώς, για να προστατέψουν τα μαλλιά τους από τη σκόνη που προκαλείται κατά τη διάρκεια του λιχνίσματος (Davies 1917, 62). Η μαντήλα που φορούν προσιδιάζει στη γυναικεία κόμμωση. Οι μορφές αποδίδονται με σκουρόχρωμο δέρμα πιθανότατα εξαιτίας της πολύωρης έκθεσής τους στον καυτό ήλιο. Διαχωρίζονται με μια ελαφρά διαφοροποίηση του χρώματος του δέρματός τους (Davies 1917, 62, υποσ. 4). Μια μορφή κρατά δύο πράσινα σκουπάκια με τα οποία συγκρατεί το σωρό (Davies 1917, 62-63). Οι υπόλοιπες μορφές κρατώντας δύο κοίλα αντικείμενα σαν κουτάλες μαζεύουν τα σιτηρά, όπως αποδίδεται να κάνει η άλλη κύπτουσα μορφή, τα σηκώνουν ψηλά και τα αφήνουν να πέσουν στο έδαφος, καθώς ο αέρας απομακρύνει τα άχυρα (Davies 1917, 63). Στο κέντρο αποδίδεται ένα ανοιχτό αγγείο και ένα αδιάγνωστο αντικείμενο που πιθανότατα συμβολίζουν τις προσφορές προς τους θεούς (Davies 1917, 63-66, Hodel-Hoenes 2000, 33).

Στην κάτω ζώνη δύο ανδρικές μορφές μαζεύουν τους σπόρους υπό την επίβλεψη ενός επιστάτη, ο οποίος φαίνεται να τους επικρίνει για την αναποτελεσματικότητά τους (Davies 1917, 63) ή πιθανότερα, κατά τη γνώμη μου, να τους δίνει κάποιες εντολές, όπως ίσως δηλώνει η κίνηση του χεριού του με το προτεταμένο δάχτυλο.⁴²

⁴² Ο Wilkinson (2001, 21) επισημαίνει ότι η χειρονομία στρέφει, καταρχάς, το ενδιαφέρον του θεατή προς μία κατεύθυνση, ωστόσο, ορισμένες φορές είναι ενδεικτική της μεταφοράς κάποιας εντολής.

Σε μια άλλη τοιχογραφία από τον τάφο του Nakht αποδίδονται τα συνήθη αιγυπτιακά εικονογραφικά θέματα του ψαρέματος και του κυνηγιού (ενδεικτικά Hodel-Hoernes 2000, 36-39), τα οποία πλαισιώνονται από άλλες σχετικές με αυτά σκηνές και τη σκηνή του τρύγου (εικ. 112-114). Η παράσταση χωρίζεται αρχικά σε δύο ζώνες. Ο νεκρός Nakht αποδίδεται με την αδερφή και σύζυγό του, Tawy, σε καθεμιά από αυτές μπροστά από τράπεζες προσφορών (Davies 1917, 67-68). Η δεύτερη ζώνη χωρίζεται επίσης σε δύο ζώνες.

Στην ανώτερη ζώνη της παράστασης απεικονίζονται οι σκηνές του ψαρέματος και του κυνηγιού (εικ. 112-113). Ο Nakht που συνοδεύεται από μέλη της οικογένειάς του εκτελεί τη χειρονομία της κυριαρχίας (βλ. σελ. 49-50) κρατώντας στη μεν σκηνή κυνηγιού ένα ραβδί (μπούμερανγκ), με το οποίο κυνηγάει τα πτηνά (περιστέρια, πάπιες κ.ά.) κρατώντας παράλληλα με το άλλο του χέρι έναν ερωδιό (Davies 1917, 68), στη δε σκηνή ψαρέματος θα πρέπει να φανταστούμε ότι κρατούσε ένα καμάκι το οποίο δεν έχει αποδοθεί (Shedid, Seidel & Eaton-Krauss 1996, 17) και με το οποίο καμάκωνε τα ψάρια. Η κόρη του Nakht αποδίδεται σε ημιοκλάζουσα στάση να κρατά τον πατέρα της από το πόδι (Davies 1917, 68), ενώ με το άλλο της χέρι κρατά ένα άνθος λωτού. Στη σκηνή του κυνηγιού το Nakht συνοδεύει όρθια η Tawy, ενώ η γυμνή μορφή του νεαρού γιου του μιμείται τη χειρονομία του. Στη σκηνή του ψαρέματος εκτός των μορφών της ημιοκλάζουσας κόρης του Nakht που κρατά ένα μπουμπούκι λωτού (Hartwig 2004, 105) και της όρθιας συζύγου του αποδίδεται, επίσης, η μορφή μιας άλλης νεαρής κόρης του. Στις όχθες του ποταμού αποδίδονται οι μορφές των υπηρετών του Nakht (εικ. 112 (Davies 1917, 68)). Ο ένας μαζεύει τα πεσμένα μπούμερανγκ και τα πληγωμένα πτηνά (Davies 1917, 68). Ο άλλος φέρει τα πράγματα του Nakht, όπως τα σανδάλια του, το ραβδί του αξιώματός του και μια σακούλα με τα απαραίτητα (Davies 1917, 68-69). Στην άλλη όχθη (η μορφή στα δεξιά της παράστασης) φέρει ένα εφεδρικό καμάκι (Davies 1917, 69). Στα αριστερά διακρίνεται μια ανδρική μορφή που κομίζει πτηνά ως προσφορές στο Nakht.

Στη δεύτερη ζώνη (εικ. 112 και 114) αποδίδονται σκηνές σχετικές με την αμπελουργία: η σκηνή του τρύγου στα δεξιά και η παραγωγή οίνου στα αριστερά (Davies 1917, 69-70). Οι εργάτες συλλέγουν τα σταφύλια από τα κλίματα σε καλάθια που κουβαλούν στον ώμο τους, όπως δείχνει η μορφή στα δεξιά. Τα λευκά μαλλιά της αριστερής μορφής ίσως είναι ενδεικτικά της μεγάλης ηλικίας της. Τα σταφύλια μεταφέρονται σε μια ξύλινη κατασκευή όπου οι εργάτες κρατιούνται από μιάντες για να ισορροπούν και πατούν τα σταφύλια (Davies 1917, 69-70). Ο χυμός των

σταφυλιών τρέχει από έναν αγωγό και μια ανδρική μορφή τον συλλέγει στα αγγεία που αποδίδονται παραταγμένα ψηλότερα (πρόκειται για μια συμβατική απόδοση του βάθους). Στα αριστερά δύο ανδρικές μορφές κομίζουν προσφορές στο Nakht μεταξύ αυτών και σκοτωμένα πτηνά.

Η Hodel-Hoernes (2000, 39-40) επισημαίνει πως οι αμπελουργικές σκηνές αποδίδονται, παραδόξως, πάντα σε συνδυασμό με το ψάρεμα και το κυνήγι και όχι με τις αγροτικές δραστηριότητες, επομένως, θα πρέπει να υποθάλπεται κάποιος ιδιαίτερος συμβολισμός σχετικός με το επέκεινα, την προστασία του νεκρού και την εξολόθρευση των εχθρών, των δικών του και των θεών (βλ. τη συζήτηση παρακάτω).

Στην κατώτερη ζώνη (εικ. 114) αποδίδονται σχετικές με το κυνήγι δραστηριότητες. Στα δεξιά παριστάνεται μια κυνηγετική μέθοδος με τη χρήση ενός δίχτυου. Το δίχτυ απλωνόταν μέσα στο νερό και αφού συσσωρεύονταν αρκετά πτηνά στο ποτάμι κάποιος έδινε το σήμα (η μορφή που σηκώνει το χέρι της με στραμμένη την παλάμη προς τις άλλες ανδρικές μορφές) και οι υπόλοιποι τραβούσαν ένα σχοινί που έκλεινε το δίχτυ παγιδεύοντας τα πουλιά (Davies 1917, 70). Τα πτηνά που πιάστηκαν καθαρίζονται από τις καθιστές ανδρικές μορφές. Η μία μορφή βγάζει τα πούπουλα και η άλλη τα κόβει και καθαρίζει το εσωτερικό τους (Davies 1917, 70). Έπειτα, τα πουλιά κρεμιούνται για να ξεραθούν στον ήλιο και αποθηκεύονται στα αγγεία που αποδίδονται ψηλότερα (Davies 1917, 70).

Στα αριστερά της εικόνας 114 δύο ανδρικές μορφές κομίζουν προσφορές στο Nakht. Η μια μορφή κουβαλά δυο αρμαθιές με ψάρια δεμένες σε ένα ραβδί που στηρίζει στους ώμους του και θυμίζει μορφολογικά τη μορφή του ψαρά από το Ακρωτήρι (εικ. 3 και εξώφυλλο) με τη διαφορά ότι εκείνος κρατά τις αρμαθιές με τα ψάρια στα χέρια του και όχι με τη βοήθεια κάποιου ραβδιού.

Περνάμε τώρα στον τάφο του Nebamun και του Ipuky όπου σε μια τοιχογραφία -λεπτομέρεια της οποίας μπορούμε να δούμε στην εικ. 115- αποδίδονται εργαστήρια τεχνιτών (Davies 1925, 57-63). Ο νεκρός⁴³ σε καθιστή στάση επιβλέπει τις εργασίες και με το ύψωμα του χεριού του καλεί (βλ. και σελ. 75) τους τεχνίτες να του παρουσιάσουν τα ολοκληρωμένα προϊόντα των εργαστηρίων.

Η σκηνή χωρίζεται σε δύο ζώνες. Στα αριστερά της ανώτερης ζώνης παρατηρούμε μια ημιγονυπετή ανδρική μορφή να ζυγίζει το χρυσό. Ο ζυγός επιστέφεται από ένα ανθρώπινο κεφάλι που φέρει ένα φτερό, σύμβολο της *Maat*,

⁴³ Δεν είναι ξεκάθαρο αν πρόκειται για το Nebamun ή για τον Ipuky (Davies 1925, 58).

δηλαδή της δικαιοσύνης (Davies 1925, 59, Wilkinson 1992, 103 και 2003, 150, Allen 2009, 433, H6).

Στην ανώτερη ζώνη αποδίδεται ένα ξυλουργικό εργαστήριο που, σύμφωνα με το Davies (1925, 59), υπάγεται σε κάποιο ναό και τα προϊόντα του, όπως το σύμβολο της σταθερότητας και της αναγέννησης, *djed*, το οποίο απεικονίζει τη σπονδυλική στήλη του Osiris (Wilkinson 1992, 165), προορίζονται για ταφική χρήση ή για κάποιο ιερό. Στη σκηνή διακρίνονται τέσσερις καθιστές ανδρικές μορφές να διαμορφώνουν το ξύλο δίνοντάς του τη μορφή του *djed*. Η αριστερή μορφή φαίνεται να βάφει τα αντικείμενα (Davies 1925, 60). Στα δεξιά της σκηνής δύο όρθιες ανδρικές μορφές, μια ηλικιωμένη και μια νεαρή, κατασκευάζουν, πιθανώς, ένα έπιπλο με ράφια όπου τοποθετούνται τα φυλαχτά. Σε υψηλότερο επίπεδο αποδίδονται ολοκληρωμένα αντικείμενα του εργαστηρίου που έχουν τη μορφή του *djed* και του ιερού κόμβου της Isis παραταγμένα σε ζεύγη αποσκοπώντας, κατά το Davies (1925, 60), σε «διπλή σταθερότητα» και «διπλή προστασία».

Στην κατώτερη ζώνη αποδίδεται ένα εργαστήριο μεταλλοτεχνίας όπου κατασκευάζονται χρυσά κοσμήματα και άλλα αντικείμενα. Στα αριστερά μια μορφή ανοίγει το καπάκι ενός κιβωτιδίου που θα πρέπει να ερμηνευθεί ως κοσμηματοθήκη (Davies 1925, 61). Η ύπαρξη στην κοσμηματοθήκη μιας δέλτου (*cartouche*) που αναγράφει το όνομα *Nebmaatre* μας βοηθά να χρονολογήσουμε την παράσταση στη βασιλεία του Amenhotep III, ένα άλλο όνομα του οποίου ήταν εκείνο που αναγράφεται (Davies 1925, 61, Leprohon 2013, 102). Η μορφή που κάθεται απέναντι φαίνεται να τρίβει δύο αντικείμενα μεταξύ τους για να λειάνει την επιφάνειά τους (Davies 1925, 61). Πίσω της μια ανδρική μορφή, την οποία η επιγραφή που διακρίνεται από πάνω της προσδιορίζει ως τον «σχεδιαστή του [Amun], Pasinisu, ο οποίος αποκαλείται (επίσης) Parennufer» χαράσσει μια επιγραφή σε ένα σπονδικό αγγείο (Davies 1925, 61). Δίπλα στο σχεδιαστή μια ανδρική μορφή λαξεύει μια σφίγγα από χρυσό, ενώ δύο άλλες ανδρικές μορφές σφυρηλατούν μετάλλινα αγγεία (Davies 1925, 62).

Αιγαιακές παραστάσεις

Στον αιγαιακό χώρο οι μοναδικές σκηνές αδιαμφισβήτητα καθημερινής φύσεως προέρχονται από τη Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας του Ακρωτηρίου (εικ. 116-117). Εκεί, στο πλαίσιο της άφιξης των νηών στην πόλη αποδίδονται σκηνές αφηγηματικού, προφανώς, χαρακτήρα που δείχνουν τις παράλληλες δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα σε άλλες περιοχές του νησιού.

Παρατηρούμε έτσι τους βοσκούς να οδηγούν τα κοπάδια τους σε μια κυκλική κατασκευή που, κατά το Ντούμα (1992, 48), πρόκειται για μια στάνη (εικ. 116-117). Μια ανδρική μορφή που φορά ένα μαύρο ένδυμα υψώνει το χέρι του με το οποίο κρατά ένα ραβδί, προφανώς, για να οδηγήσει τα αιγοπρόβατα προς τη στάνη. Λίγο πιο κάτω (εικ. 117) διακρίνονται ανδρικές μορφές κοντά σε ένα πηγάδι από το οποίο φαίνεται να επιστρέφουν δύο γυναικείες μορφές που φέρουν αγγεία στο κεφάλι τους υποδηλώνοντας ότι τα έχουν γεμίσει με νερό από την πηγή (Ντούμας 1992, 48).

Σε μια άλλη τοιχογραφία της Δυτικής Οικίας απεικονίζονται δύο γυμνές νεαρές ανδρικές μορφές να κρατάνε αρμαθιές με ψάρια (εικ. 2-3). Αναφερθήκαμε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο στον ψαρά της εικόνας 3 σχολιάζοντας τον τρόπο απόδοσης των ανθρώπινων μορφών στις αιγαιακές τοιχογραφίες. Πρόκειται για μια νεαρή - όπως δηλώνει το ξυρισμένο της κεφάλι με τους δύο βοστρύχους- ανδρική μορφή που με τα δύο χέρια της λυγισμένα προς τα πλάγια κρατά δύο αρμαθιές με ψάρια. Είναι στραμμένη προς τα αριστερά και φαίνεται να κλίνει το κεφάλι σαν να κοιτάει προς τα κάτω (Τελεβάντου 1994, 54). Ο ψαράς φορά ένα κρεμαστό στο λαιμό από σχοινί, όπως μαρτυρά ο κόμπος που διακρίνεται στον αυχένα του, όμοιο με το νήμα στο οποίο είναι περασμένα τα ψάρια (βλ. και Τελεβάντου 1994, 55). Η απόδοση του ψαρά θυμίζει έντονα τη μορφή που κουβαλά ψάρια σε τοιχογραφία από τον τάφο του Nakht (εικ. 114 και εξώφυλλο). Ο δεύτερος ψαράς (εικ. 2) είναι, επίσης, ένας νεαρός άνδρας που εικονίζεται με πλήρη κατά τομή απόδοση -αν και το εσωτερικό του πόδι προβάλλει ελαφρά- και είναι στραμμένος προς τα δεξιά. Τα χέρια του είναι εκτεταμένα και κρατούν μια αρμαθιά με ψάρια. Σύμφωνα με την Chapin (2009, 177), η ηλικία των νεαρών ψαράδων κυμαίνεται μεταξύ δώδεκα και δεκατεσσάρων ετών.

Οι μορφές των νεαρών ψαράδων βάσει της κόμμωσης και της γυμνότητάς τους, συνήθως, ερμηνεύονται ως μυσούμενοι σε διαβατήριες τελετές (Τελεβάντου 1994, 184-185, Papageorgiou 2000, 964-967) ή ως λατρευτές που προσφέρουν τα ψάρια σε κάποια θεότητα (Marinatos 1984, 35-37). Κατά τη γνώμη μου, η πρώτη ερμηνεία είναι και η πιο πιθανή, εφόσον από το Ακρωτήριο προέρχονται και άλλες παραστάσεις διαβατήριων τελετών όπου απεικονίζονται νεαρές ανδρικές και γυναικείες μορφές να μυσούνται σε μια κοινωνική ομάδα μέσω της συμμετοχής τους σε κάποια δοκιμασία (π.χ. την πυγμαχία). Άλλωστε, σε μια νησιωτική κοινωνία όπως εκείνης του Ακρωτηρίου το ψάρεμα θα κατείχε σημαίνοντα ρόλο στην ιδεολογία των κατοίκων.

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε την καθημερινή φύση μιας τέτοιου είδους αναπαράστασης, καθώς το ψάρεμα, προφανώς, θα συνέβαλε σημαντικά στην οικονομία αλλά και την επιβίωση των Θηραίων (βλ. και Τελεβάντου 1994, 185). Μια τέτοια σκηνή θα πρέπει να αποτελούσε συχνό φαινόμενο στην κοινωνία του Ακρωτηρίου. Τα αγόρια της οικογένειας ίσως ήταν επιφορτισμένα με το καθήκον του ψαρέματος για την οικιακή διατροφή. Και σε μια τόσο πρόωμη εποχή πιθανότατα το κολύμπι και το ψάρεμα στη θάλασσα θα γινόταν δίχως ενδύματα. Ίσως γι' αυτούς τους λόγους ο Schachermeyr (1978, 424) υποστήριξε ότι οι δύο μορφές των ψαράδων αντιπροσωπεύουν τους δύο γιους του ιδιοκτήτη της Δυτικής Οικίας που επιστρέφουν από το ψάρεμα με τη λεία τους.

Συζήτηση

Οι αιγυπτιακές παραστάσεις των εργασιών στα χωράφια και τα εργαστήρια πρωτίστως μνημονεύουν την καριέρα του νεκρού αξιωματούχου, ο οποίος ήταν επιφορτισμένος με την εποπτεία των παραπάνω δραστηριοτήτων (Hartwig 2004, 112). Ωστόσο, σε κάθε επιμέρους σκηνή ενυπάρχει ένας πολυεπίπεδος συμβολισμός. Οι σκηνές της καλλιέργειας και θερισμού των σιτηρών, του ψαρέματος, του κυνηγιού και της αμπελουργίας θεωρείται ότι εξυπηρετούν με μαγικό τρόπο την αυτάρκεια του νεκρού στον Άλλο Κόσμο, αποσκοπούν, δηλαδή, στην παροχή των απαραίτητων αγαθών για το μεταθανάτιο βίο του νεκρού (Hartwig 2004, 106-112). Διαφαίνεται, επίσης, η προσδοκία αναγέννησής του (Hartwig 2004, 112).

Πιο συγκεκριμένα το κρασί στην αρχαία Αίγυπτο συνδεόταν με τη θεά Hathor, μεταξύ άλλων θεά του έρωτα και της γονιμότητας (Hartwig 2004, 107). Επίσης, το κρασί και τα σταφύλια συσχετιζόνταν με το θεό του Κάτω Κόσμου, Osiris και αποτελούσαν σύμβολα αναγέννησης (Hartwig 2004, 107). Το κρασί συσχετιζόταν και με το θεό Seshmu, προστάτη των νεκρών, που κατατρόπωνε τους εχθρούς του νεκρού και των θεών, δηλαδή τις δυνάμεις του Χάους (Hartwig 2004, 107-108). Συνεπώς, οι σκηνές της αμπελουργίας, πέραν του προφανούς ρόλου τους στην αυτοπροβολή του νεκρού, σε ένα δεύτερο επίπεδο λειτουργούσαν μαγικά για την αυτάρκεια του νεκρού στο επέκεινα, την προστασία και την αναγέννησή του.

Οι σκηνές της καλλιέργειας και της συγκομιδής των σιτηρών καλύπτουν ένα ευρύ χρονικό φάσμα αναπαριστώντας το μεγαλύτερο μέρος του κύκλου των τριών αιγυπτιακών εποχών που ήταν οι εποχές της πλημμύρας (*akhet*), της σποράς (*peret*) και του θερισμού (*shemu* (Hartwig 2004, 108 και 112)). Όπως μας πληροφορεί η

Hartwig (2004, 112), ο κύκλος των εποχών συνδεόταν με τον αιώνιο κύκλο του ήλιου (που πεθαίνει τη νύχτα και αναγεννάται κάθε ημέρα) και ως εκ τούτου οι παραπάνω σκηνές εξυπηρετούσαν συμβολικά την αναγέννηση του νεκρού.

Όπως διαφαίνεται από τις παραστάσεις του ψαρέματος και του κυνηγιού, τα ψάρια και τα πουλιά θα πρέπει να αποτελούσαν βασικά συστατικά της αιγυπτιακής διατροφής (βλ. και Erman 1971, 189 και 239), αλλά θα πρέπει να συνέβαλαν ως ένα βαθμό και στην αιγυπτιακή οικονομία, εφόσον φαίνεται ότι τα αποθήκευαν σε αγγεία, πιθανότατα μέσα σε άλμη, για τη συντήρησή τους. Τα παστωμένα ψάρια και πουλιά είτε θα προορίζονταν για την οικιακή διατροφή είτε θα διατίθεντο προς πώληση (βλ. και Altenmüller 2001, 446).

Ωστόσο, στην αιγυπτιακή κοσμοθεωρία συχνά αντιπροσωπεύουν τις δυνάμεις του Χάους που πρέπει να κατατροπωθούν (Hartwig 2004, 109). Συνεπώς, στις σκηνές του ψαρέματος και του κυνηγιού ο νεκρός αποδίδεται να κατατροπώνει συμβολικά αυτές τις δυνάμεις (Hartwig 2004, 104). Πρόσθετα, οι συγκεκριμένες σκηνές λειτουργούσαν με μαγικό τρόπο και για την αναγέννηση του νεκρού. Οι λέμβοι όπου στις σκηνές αποδίδονται να στέκονται ο νεκρός με την οικογένειά του είναι κατασκευασμένες από φυτά παπύρου. Ο πάπυρος αποτελούσε σύμβολο της ζωής και της αναγέννησης (Wilkinson 1992, 123, Hartwig 2004, 104). Επίσης, η απεικόνιση των μικρών παιδιών του νεκρού με τη σύζυγό του αποτελούν, κατά τη Hartwig (2004, 105), μια συνειδητή συμβολική απόδοση του κύκλου της ζωής. Οι λωτοί που κρατά η κόρη του Nakht αλλά και το ραβδί που κρατά ο γιος του αποτελούν σύμβολα δημιουργίας και αναγέννησης (Meskell 2002, 149, Hartwig 2004, 105). Επιπλέον, οι σκηνές του κυνηγιού και του ψαρέματος διακατέχονται από έναν έμμεσο ερωτικό συμβολισμό (βλ. και Meskell 2002, 149-150). Στην αιγυπτιακή ερωτική ποίηση, για παράδειγμα, το έλος αναφέρεται ως ερωτική τοποθεσία, ενώ αιγυπτιακά ερωτικά τραγούδια χρησιμοποιούν το κυνήγι και το ψάρεμα ως μεταφορές της εξωσυζυγικής σεξουαλικής δραστηριότητας του άνδρα (Hartwig 2004, 106). Συνεπώς, υπό αυτή την οπτική γωνία, οι σκηνές αντανakλούν συμβολικά την ένωση του νεκρού με τη σύζυγό του, με την οποία επιδιώκεται η αναγέννησή του (Hartwig 2004, 106).

Συνοψίζοντας, συμπεραίνουμε πως ο ρόλος των παραστάσεων που σχετίζονται με δραστηριότητες του καθημερινού αιγυπτιακού βίου και άπτονται των εν ζωή καθηκόντων του νεκρού κατέχουν πολλαπλό συμβολικό ρόλο. Πρωτίστως μνημονεύουν, ακριβώς, την καριέρα του νεκρού αξιωματούχου. Επιπλέον, φαίνεται πως οι σκηνές των αγροτικών δραστηριοτήτων, του ψαρέματος και του κυνηγιού

παρείχαν συμβολικά τα απαραίτητα αγαθά για το μεταθανάτιο βίο του νεκρού και εξυπηρετούσαν την προστασία και την αναγέννησή του.

Στο Αιγαίο οι τοιχογραφίες που μπορούν να ενταχθούν ξεκάθαρα στα πλαίσια του καθημερινού βίου είναι ελάχιστες. Μοναδικές είναι οι σκηνές των βοσκών που οδηγούν τα κοπάδια τους στη στάνη και των γυναικών που επιστρέφουν με γεμάτες τις στάμνες τους από ένα πηγάδι στη Μικρογραφική Ζωφόρο της Δυτικής Οικίας του Ακρωτηρίου. Άλλες σκηνές, όπως εκείνες των νεαρών ψαράδων, αντανακλούν πιθανότατα δραστηριότητες που διενεργούνταν στο πλαίσιο κοσμικών ή/και θρησκευτικών τελετών -μια τελετουργική δοκιμασία ψαρέματος στο πλαίσιο της μύησης των νεαρών στην εφηβική ηλικία εν προκειμένω-, αλλά ο καθημερινός χαρακτήρας των οποίων δεν πρέπει να αγνοηθεί. Το ψάρεμα θα συνέβαλε καταλυτικά στην οικιακή διατροφή όπως και στην οικιακή και κοινοτική οικονομία της νησιωτικής κοινωνίας του Ακρωτηρίου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, άλλωστε, πως ο διαχωρισμός του καθημερινού από το ιερό, του ιδιωτικού από το δημόσιο, του συμβολικού από το διακοσμητικό δεν ήταν τόσο ξεκάθαρος, όσο στη σύγχρονη εποχή αλλά, αντίθετα, οι παραπάνω έννοιες ήταν συνυφασμένες (Hägg 1985, 209, Marinatos 1985, 219, Militello 1995, 638-640, Μαυρίδης 2003, 578 και 584).

Υπό αυτήν την οπτική γωνία μπορούμε να προσδώσουμε έναν καθημερινό χαρακτήρα και στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου (εικ. 24, 36-37 και 70-71). Σαφώς η ύπαρξη της Πότνιας Θηρών κάθε άλλο παρά την καθημερινή φύση της δραστηριότητας προβάλλει. Ωστόσο, το φυτό του κρόκου πιθανότατα δεν αποτελούσε απλώς αφιέρωμα προς τη θεά, αλλά θα πρέπει να τύγχανε ευρείας χρήσης στο Ακρωτήρι και να συνέβαλε σημαντικά στην οικιακή και κοινοτική οικονομία (βλ. και Morgan 1988, 31-32). Αρκετοί ερευνητές, εξάλλου, επισημαίνουν τη σπουδαιότητα του φυτού στη θηραϊκή βιοτεχνία και φαρμακευτική (ενδεικτικά Marinatos 1985, 224, Morgan 1988, 31, Τζαχίλη 1994, 14-15, Rehak 2002, 47-50, Ferrence & Bendersky 2004, 200 και 206-221).

6. Τελετουργίες και συμβολισμοί γύρω από την ταφή

«Το στόμα μου ανοίχθηκε από τον Ptah...
Το στόμα μου ανοίχθηκε, το στόμα μου σχίστηκε από τον Shu...»
Αποσπάσματα της Εποδού 23 της Βίβλου των Νεκρών
(Faulkner 2004, 51-52, Spell 23)

Αιγυπτιακές παραστάσεις

Στην αιγυπτιακή εικονογραφία παρατηρείται η απόδοση ενός ολόκληρου θεματικού κύκλου που σχετίζεται με το επέκεινα. Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι ήταν πολύ επιμελείς σε αυτή την περίπτωση επιθυμώντας να απεικονίσουν όλα τα στάδια των επικήδειων τελετών που θα βοηθούσαν το νεκρό στο μεταθανάτιο ταξίδι του (βλ. και Hartwig 2004, 119). Ο ταφικός αυτός εικονογραφικός κύκλος περιλαμβάνει πομπές πλοίων που ταξιδεύουν μέσω του Νείλου (εικ. 58) προς τον τάφο του νεκρού (Κουσουλής 2004, 181-185), τελετουργίες εντός του τάφου και τελετουργικές πράξεις, όπως το «Άνοιγμα του Στόματος» του νεκρού⁴⁴ (Hartwig 2004, 117). Ορισμένες φορές η τελευταία τελετουργία διαδραματίζεται μπροστά στη μικρογραφία του τάφου του νεκρού, όπως συμβαίνει στον τάφο του Nebamun και του Iruky (εικ. 55 (βλ. και Hartwig 2004, 118)).

Για τις πομπές μιλήσαμε επιγραμματικά στο πλαίσιο της παρουσίασης των αιγυπτιακών χειρονομιών θρήνου και δεν θα μας απασχολήσουν (βλ. σελ. 63). Οι τελετουργίες εντός του τάφου, όπως είδαμε, περιλάμβαναν και επιμνημόσυνα συμπόσια (βλ. σελ. 123-125). Μέρος των παραστάσεων συμποσίων αποτελούσε και η σκηνή της τράπεζας προσφορών (εικ. 106) όπου απεικονίζεται ο νεκρός να παραλαμβάνει τις προσφορές φίλων, συγγενών και άγνωστων συμμετεχόντων συνοδευόμενος από τη σύζυγο ή τη μητέρα του (Hartwig 2004, 86-87).

Η πιο ολοκληρωμένη απεικόνιση των σταδίων του τελετουργικού ανοίγματος του στόματος προέρχεται από τον τάφο του Amenmose (εικ. 118) και αποδίδεται σε δύο ζώνες (Hartwig 2004, 117). Στην ανώτερη ζώνη αποδίδονται τέσσερα διαφορετικά στιγμιότυπα. Μια σαρκοφάγος που περιέχει το ταριχευμένο σώμα του νεκρού αποδίδεται μπροστά από μια τράπεζα προσφορών και ένας ιερέας εκτελεί ορισμένες διαδοχικές τελετουργικές ενέργειες (Hartwig 2004, 117).

Καταρχάς, στα δεξιά ραίνει τη σαρκοφάγο του νεκρού για να εξαγνίσει το σώμα του (Hartwig 2004, 117). Ο εξαγνισμός του σώματος του νεκρού ίσως

⁴⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το τελετουργικό τυπικό βλ. Κουσουλής 2004, 185-189.

παραπέμπει στο μύθο της αιγυπτιακής κοσμογονίας,⁴⁵ κατά τον οποίο, οι θεοί Thoth και Horus εξάγνισαν το σώμα του Δημιουργού πριν αυτός αναδυθεί από την απέραντη υγρή άβυσσο, συσχετίζοντας έτσι τον εξαγνισμό του σώματος του νεκρού με τις έννοιες της γέννησης και της αναγέννησης (Κουσουύλης 2004, 103-104).

Η κορύφωση της τελετής αποδίδεται στα αριστερά, όπου ο ιερέας «ανοίγει» τελετουργικά το στόμα του νεκρού με ένα τελετουργικό αντικείμενο που χρησιμοποιούταν ειδικά γι' αυτήν την περίπτωση (Hartwig 2004, 117). Η τελετή ανοίγματος του στόματος του νεκρού εκτελούνταν καθημερινά και μετά την ταφή του σε ένα άγαλμα του νεκρού (Κουσουύλης 2004, 186). Η τελετουργία απέβλεπε συμβολικά στην αναζωογόνηση του νεκρού, καθώς του εμφυσούσε θεϊκή πνοή (Κουσουύλης 2004, 188-189).

Παρόμοια στιγμιότυπα αποδίδονται και στην κατώτερη ζώνη και συνοδεύονται από επιγραφές που αναφέρουν την τέλεση του τελετουργικού ανοίγματος του στόματος του νεκρού (Hartwig 2004, 117-118). Στα δεξιά ο ιερέας αγκαλιάζει το νεκρό, ενώ δίπλα ακουμπά με το δάχτυλό του το στόμα του νεκρού (Hartwig 2004, 117). Στην τρίτη σκηνή η μορφή του ιερέα δεν διασώζεται, ενώ στην τελευταία σκηνή επιχειρεί το άνοιγμα του στόματος με ένα διαφορετικό, από την ανώτερη ζώνη, τελετουργικό αντικείμενο (Hartwig 2004, 117-118).

Αιγαιακές παραστάσεις

Από τις αιγαιακές τοιχογραφίες λείπουν παντελώς θέματα που σχετίζονται με ταφικές τελετουργίες. Αυτό είναι απολύτως λογικό, καθώς -σε αντίθεση με ό,τι ισχύει στην Αίγυπτο- οι τοιχογραφίες στο Αιγαίο δεν διακοσμούν ταφικά οικοδομήματα αλλά κτήρια δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα (βλ. σελ. 81-82). Εντούτοις, η αιγαιακή ζωγραφική έχει να επιδείξει παραδείγματα ταφικών τελετουργιών και σκηνών με πιθανό μεταθανάτιο συμβολισμό σε λάρνακες της μυκηναϊκής εποχής (Watrous 1991, 290-291 και 296-301). Εδώ θα εξετάσουμε την κυριότερη και πιο γνωστή από αυτές, την αποκαλούμενη «Σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας» (εικ. 119-123) που συσχετίζεται με επικήδειες τελετουργίες ή/και με την πρακτική της λατρείας των νεκρών (Immerwahr 1990, 100, Hood 1993, 84, Marinatos 1993, 31).

⁴⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις επικρατούσες, ανά περιοχή, αιγυπτιακές αντιλήψεις για τη δημιουργία του κόσμου και των θεών βλ. Hart 1996, 9-34, Wilkinson 2003, 16-19, Κουσουύλης 2004, 17-20.

Στην εμπρόσθια όψη (εικ. 119) της σαρκοφάγου της Αγίας Τριάδας αποδίδεται μια τελετουργική σκηνή που περιλαμβάνει δύο ξεχωριστά στάδια: μία πομπή προσφορών και μία προσφορά σπονδών. Στο δεξί μέρος της παράστασης και ανάμεσα σε ένα κτήριο και μια άλλη κλιμακωτή κατασκευή με δένδρο απεικονίζεται μια όρθια ανδρική μορφή της οποίας τα άνω και κάτω άκρα καλύπτονται από το ένδυσμά του. Η μορφή έχει ερμηνευθεί ως ο νεκρός που στέκεται μπροστά από τον τάφο του (Cameron 1974, 189, Immerwahr 1990, 100, Hood 1993, 84, Marinatos 1993, 31). Το δένδρο, όπως τονίζει η Μαρινάτου, δεν είναι καρποφόρο (Marinatos 1993, 31).

Τρεις ανδρικές μορφές κατευθύνονται προς εκείνη κομίζοντας προσφορές. Η πρώτη μορφή φέρει ένα ομοίωμα πλοίου, ενώ οι δύο μορφές που ακολουθούν κομίζουν ζώα (βλ. και Immerwahr 1990, 100, Marinatos 1993, 31). Κατά τον Hiller (1999, 365), πρόκειται για ειδώλια ζώων και όχι για έμβια όντα όπως ίσως θα σκεφτόταν κάποιος παρατηρώντας τον ιπτάμενο καλπασμό των ζώων. Την άποψή του αυτή στηρίζει σε παρόμοιες απεικονίσεις ζώων που κομίζουν οι Keftiu σε αιγυπτιακούς τάφους (Hiller 1999, 365). Οι τρεις μορφές φορούν τα ίδια ενδύματα που η διακόσμησή τους παραπέμπει σε δέρματα ζώων (Immerwahr 1990, 100, Hood 1993, 85). Την ίδια διακόσμηση φέρει και το ένδυμα του νεκρού.

Στα αριστερά της παράστασης αποδίδονται οι μορφές ενός λυράρη, μιας γυναίκας που κομίζει δύο καδόσχημα αγγεία και μιας γυναίκας που τελεί σπονδές. Ο κρατήρας όπου τελούνται οι σπονδές βρίσκεται εναποτεθειμένος ανάμεσα σε δύο διπλούς πελέκεις πάνω στους οποίους στέκονται δύο πτηνά. Η Μαρινάτου τονίζει την κατεύθυνση προς την οποία τελούνται οι σπονδές, δηλαδή προς τα κάτω και θεωρεί ότι ο κρατήρας ήταν διάτρητος, ώστε τα υγρά να τρέχουν και να νοτίζουν τη γη (Marinatos 1993, 33). Τα ενδύματα του μουσικού και της γυναικείας μορφής που φέρει τους κάδους είναι παρόμοια. Η τελευταία φορά ένα κάλυμμα κεφαλής που θυμίζει εκείνο του «πρίγκιπα με τα κρίνα» (εικ. 44) και ίσως είναι ενδεικτικό της υψηλής ιερατικής ή/και κοσμικής της θέσης. Η Μαρινάτου την ερμηνεύει ως «Βασίλισσα-Ιέρεια» και το στέμμα με τα κρίνα ως βασιλικό έμβλημα ή/και προσδιοριστικό θεϊκών οντοτήτων (βλ. Marinatos 2007, 272). Το ένδυμα της γυναικείας μορφής που τελεί σπονδές είναι παρόμοιο με τα ενδύματα των κομιζόντων προσφορές. Το φόντο της παράστασης αποδίδεται εναλλάξ από λευκό σε γαλάζιο και πάλι σε λευκό.

Στην οπίσθια όψη (εικ. 120-121) αποδίδεται μια πομπή ανδρικών και γυναικείων μορφών που κατευθύνονται προς ένα ιερό -όπως δηλώνει η συνύπαρξη ενός δένδρου ελιάς και διπλών κεράτων (βλ. Marinatos 1993, 33)- και ένας θυσιασμένος ταύρος (διακρίνεται το αίμα του που τρέχει σε ένα κωνικό ρυτό) δεμένος πάνω στο βωμό (βλ. και Immerwahr 1990, 101, Marinatos 1993, 34). Κάτω από το θυσιαστήριο βωμό απεικονίζονται ορισμένα ζώα, ίσως αιγοειδή, που προορίζονται για θυσία (Immerwahr 1990, 101, Marinatos 1993, 34).

Η γυναικεία μορφή στα δεξιά (εικ. 121) εκτελεί τη χειρονομία της δέησης προς χθόνιες θεότητες (βλ. σελ. 60-61) μπροστά από ένα βωμό. Μπροστά της απεικονίζεται διπλός πέλεκυς πάνω στον οποίο στέκεται ένα πτηνό. Η γυναικεία μορφή φορά παρόμοιο ένδυμα με εκείνο της μορφής που τελεί σπονδές. Στο βωμό απεικονίζονται ένα ανοιχτό αγγείο με φρούτα, ένα άλλο ανοιχτό αγγείο και μια πρόχους. Η Μαρινάτου εφιστά την προσοχή στο δένδρο ελιάς, καθώς πρόκειται για ένα καρποφόρο δένδρο (Marinatos 1993, 33).

Πίσω της ακολουθεί ένας μουσικός που παίζει διπλό αυλό. Πιο αριστερά μια άλλη γυναικεία μορφή εκτελεί, επίσης, τη χειρονομία της δέησης προς χθόνιες θεότητες (εικ. 121). Φορά κι εκείνη ένα στέμμα με κρίνα. Πίσω της διακρίνονται κι άλλες γυναικείες μορφές από τις οποίες διασώζονται τα πόδια και μέρος του ενδύματός τους.

Κατά τον Hiller (1999, 363), το γεγονός ότι οι μορφές δεν κατευθύνονται προς το θυσιασμένο ταύρο, αλλά τον προσπερνούν, υποδηλώνει ότι την κορύφωση της τελετουργίας δεν αποτελεί η θυσία, αλλά όσα διαδραματίζονται μπροστά στο βωμό των διπλών κεράτων. Βέβαια, όπως αναφέρθηκε, η θυσία έχει ήδη πραγματοποιηθεί, συνεπώς αποδίδεται το επόμενο στάδιο της τελετουργίας. Το φόντο αλλάζει και πάλι από κίτρινο σε λευκό και έπειτα σε γκριζωπό.

Στις δύο πλάγιες όψεις (εικ. 122-123) αποδίδονται δύο γυναικείες μορφές πάνω σε άρμα που οδηγούν στη μία όψη γρύπες (αποδίδεται και ένα πτηνό να πετά) και στην άλλη αίγες (Small 1972, 327, Immerwahr 1990, 101, Hood 1993, 85). Στην Α' πλάγια όψη (εικ. 122) υπήρχε και μια ανώτερη ζώνη όπου αποδίδονταν ανδρικές μορφές σε πομπή και από τις οποίες διασώζονται τα κάτω άκρα δύο μορφών (βλ. και Marinatos 1993, 35).

Οι μορφές που οδηγούν το άρμα με τους γρύπες (εικ. 123) προφανώς αποτελούν θεϊκές μορφές, ίσως Πότνιες Θηρών (Hood 1993, 85, Marinatos 1993, 35), καθώς τα μυθικά όντα των γρυπών συνοδεύουν πάντοτε θεές στην αιγαιακή

εικονογραφία (Marinatos 1993, 152-155). Μπορούμε κατ' αναλογία να υποθέσουμε ότι και οι γυναικείες μορφές της Α' πλάγιας όψης αποτελούν θεϊκές μορφές (βλ. και Small 1972, 327). Συχνά και στην αιγαιακή σφραγιδογλυφία οι θεές συνοδεύονται από αίγες (Marinatos 1993, 152). Άλλωστε, δεν θα ήταν μια συνετή επιλογή να τραβούν στην πραγματικότητα αίγες ένα άρμα, συνεπώς τονίζεται και πάλι ο συμβολικός, υπερβατικός χαρακτήρας της σκηνής (βλ. και Small 1972, 327, Burke 2005, 415). Οι θεές με τους γρύπες φορούν ένα παρόμοιο στέμμα -αν όχι το ίδιο- με εκείνο των γυναικείων μορφών στις μακρές όψεις. Ίσως οι τελευταίες αποτελούν ιέρειες των Πότνιων Θηρών και τα στέμματά τους είναι διακριτικά της θεότητας με την οποία σχετίζονται.

Είναι πιθανό, σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, οι θεές έχοντας αφουγκραστεί τις προσευχές των πιστών κι έχοντας δεχθεί τις προσφορές τους να καταφθάνουν για να οδηγήσουν με ασφάλεια το νεκρό στον Άλλο Κόσμο (Cameron 1974, 196-197, Marinatos 1993, 35-36).

Προβληματική είναι η φύση των ανδρικών μορφών της ανώτερης ζώνης της Α' πλάγιας όψης που προσέρχονται σε πομπή. Το γεγονός ότι αποδίδονται σε συσχετισμό με θεϊκές μορφές ίσως αποκλείει την ανθρώπινη φύση τους (Marinatos 1993, 36). Η Μαρινάτου ισχυρίζεται ότι πρόκειται για νεκρούς προγόνους (Marinatos 1993, 36), ωστόσο δεν είναι βέβαιο.

Στις τελετουργικές δραστηριότητες που απεικονίζονται οι φυλετικοί ρόλοι είναι ξεκάθαροι. Αποκλειστικά ανδρικές μορφές αποδίδονται να κομίζουν προσφορές προς το νεκρό, ενώ αποκλειστικά γυναικείες μορφές αποδίδονται να τελούν σπονδές και να προσεύχονται μπροστά στο ιερό.

Συζήτηση

Ο θάνατος αποτελεί μια φυσική κατάσταση που ανέκαθεν απασχολούσε τον άνθρωπο. Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι απέδωσαν κατά κόρον στους τάφους τους σκηνές που σχετίζονται με το θάνατο και το επέκεινα. Οι σκηνές της σαρκοφάγου από την Αγία Τριάδα αποτελούν την πληρέστερη εικόνα που έχουμε σήμερα για τις ταφικές τελετουργίες της μυκηναϊκής Κρήτης (Immerwahr 1990, 100, Marinatos 1993, 31, Hiller 1999, 361). Παρά τον αδιαμφισβήτητα αιγαιακό χαρακτήρα των τελετουργιών οι οποίες επιβεβαιώνονται και από τα ανασκαφικά δεδομένα (σπονδές στους νεκρούς, θυσίες ταύρων κτλ. (Marinatos 1993, 31)), κατά πολλούς ερευνητές, οι παραστάσεις εμφανίζουν μια σειρά εικονογραφικών μοτίβων που μαρτυρούν αιγυπτιακή επιρροή

(Cameron 1974, 189-198, Watrous 1991, 290-291, Hiller 1999, 363-367, Martino 2005, 51-65). Ο Hiller (1999, 362), μάλιστα, υποστηρίζει ότι και το ίδιο το σχήμα των κιβωτιόσχημων λαρνάκων αποτελεί δάνειο από την Αίγυπτο. Άλλοι ερευνητές, αντίθετα, δίνουν έμφαση στην αιγαιακή ταυτότητα των παραστάσεων και των τελετουργιών που αυτές αναπαριστούν (Immerwahr 1990, 100-102, Marinatos 1993, 31-36, Militello 1998, 283-308, Burke 2005, 411-419).

Ας εξετάσουμε πιο αναλυτικά τα εικονογραφικά μοτίβα που προδίδουν αιγυπτιακή προέλευση και τα οποία εντοπίζονται κυρίως στην εμπρόσθια όψη της σαρκοφάγου. Η στατική μορφή του νεκρού, η ενδυμασία του που καλύπτει ολόκληρο το σώμα του και η θέση του μπροστά από τον τάφο παραπέμπουν στις αιγυπτιακές παραστάσεις όπου το ταριχευμένο σώμα του νεκρού, συχνά, απεικονίζεται μπροστά από τον τάφο του (εικ. 55 (βλ. και Hiller 1999 363-364)). Ομοιότητες παρατηρεί κανείς, επίσης, συγκρίνοντας τη σκηνή με τις αιγυπτιακές σκηνές της τράπεζας προσφορών όπου ο νεκρός σε καθιστή στάση παραλαμβάνει τις προσφορές των συμποσιαστών (εικ. 106).

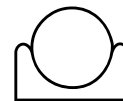
Συχνά στις αιγυπτιακές σκηνές δίπλα στο νεκρό εικονίζεται ένα γεράκι να στέκεται πάνω σε στύλο που φέρει, επίσης, ένα φτερό (εικ. 55 (Hiller 1999, 366-367)). Με αυτό τον τρόπο οπτικοποιείται το ιερογλυφικό σημείο *jmnt* (*imenet*), ιδεόγραμμα της «Δύσης» (Allen 2009, 440, R13), που παραπέμπει, κατά τον Wilkinson (1992, 167), στη «χώρα της δύσης, όπου ο ήλιος δύει και οι νεκροί βρίσκουν τη μετά θάνατον ζωή». Στις συγκεκριμένες παραστάσεις, μάλιστα, το σύμβολο αντιπροσωπεύει τον ήλιο που δύει (Wilkinson 1992, 167).



Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι και στη σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας (εικ. 119-120) απεικονίζονται πτηνά να στέκονται επάνω σε διπλούς πελέκεις (βλ. και εικ. 125) -κατεξοχήν αιγαιακά θρησκευτικά σύμβολα (Gesell 1985, 3, 9, 16 και 34-35, Marinatos 1993, 5)- που έχουν τη μορφή στύλων. Δεν είναι βέβαιο αν η ομοιότητα του εικονογραφικού σχήματος υποδηλώνει αντίστοιχα και κοινό νοηματοδοτικό περιεχόμενο. Κάποιοι ερευνητές, ωστόσο, επισημαίνουν τη σημασία του ήλιου στη μινωική και τη μυκηναϊκή θρησκεία (Goodison 1989, 1-115, Banou 2008, Marinatos 2009). Τα «κέρατα καθοσιώσεως», ένα από τα σημαντικότερα μινωικά σύμβολα (Gesell 1985, 3, 9, 16 και 35, Marinatos 1993, 5), πιθανώς, σχετίζονται με το παραπάνω αιγυπτιακό ιερογλυφικό σημείο *djew* που απεικονίζει δύο βουνά (Wilkinson 1992, 133, Allen 2009, 437, N26). Από τα βουνά αυτά στην αιγυπτιακή αντίληψη ανατέλλει και σε



αυτά δύο ο ήλιος, όπως δείχνει το παρακάτω ιερογλυφικό σημείο του ορίζοντα, *akhet*, που απεικονίζει έναν ηλιακό δίσκο ανάμεσα σε δύο βουνά (Wilkinson 1992, 135, Allen 2009, N27). Με τα παραπάνω ιερογλυφικά σημεία συσχετίζει τα κέρατα καθοσιώσεως και η Μπάνου (Banou 2008). Επιπλέον, ορισμένες φορές στην αιγαιακή εικονογραφία και ιδιαίτερα σε ΥΜ ΙΙΙ λάρνακες (ενδεικτικά Watrous 1991, 293 και 299) αποδίδεται ένας διπλός πέλεκυς να στέκεται ανάμεσα σε κέρατα καθοσιώσεως (εικ. 124-125) αντανακλώντας, ίσως, επιρροή από την αιγυπτιακή εικονογραφία.



Συνεπώς, ίσως ο διπλός πέλεκυς αλλά και τα κέρατα καθοσιώσεως θα πρέπει να ιδωθούν ως μινωικά ηλιακά σύμβολα. Στη σαρκοφάγο οι διπλοί πελέκεις πλαισιώνονται από πτηνά (βλ. και εικ. 125) που δηλώνουν την παρουσία μιας θεότητας και, πιθανώς, αυτή θα πρέπει να είναι μια ηλιακή θεότητα. Κατ' αντιστοιχία με τον αιγυπτιακό συμβολισμό του *imenet* ίσως θα πρέπει να της αποδοθεί ένας χθόνιος χαρακτήρας. Εντούτοις, το πιο πιθανό, κατά τη γνώμη μου, είναι τα κέρατα καθοσιώσεως να συμβολίζουν όντως κέρατα, όπως υποδεικνύουν, για παράδειγμα, οι αιχμηρές απολήξεις των απεικονίσεων του συμβόλου στις λάρνακες (εικ. 124-125). Αναλύσαμε εκτενώς, εξάλλου, τη δεσπόζουσα θέση του ταύρου στην αιγαιακή ιδεολογία και τέχνη (βλ. κεφ. ΙΙΙ.3.α). Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσαν, επίσης, να συσχετιστούν με την Αιγύπτια θεά Hathor, η οποία συνδέεται με τον ήλιο και την αναγέννηση και η οποία συχνά στην εικονογραφία αποδίδεται με κέρατα να εκφύονται από το κεφάλι της και να περικλείουν έναν ηλιακό δίσκο (εικ. 51-52 (Wilkinson 2003, 140 και 143)). Συνεπώς, διαφαίνεται και πάλι ο χθόνιος χαρακτήρας του αιγαιακού συμβόλου και η συσχέτισή του με μια «ηλιακή λατρεία».

Ένα επιπλέον στοιχείο σύνδεσης με την Αίγυπτο, κατά τον Hiller, αποτελεί η απεικόνιση του δένδρου δίπλα στο νεκρό, καθώς στην Αίγυπτο είναι συχνή η απεικόνιση ενός δένδρου ή μιας δέσμης παπύρων και άλλων φυτών δίπλα στο ταριχευμένο σώμα του νεκρού (εικ. 55 (Hiller 1999, 363-364 και 366)). Τα δένδρα κατείχαν σημαντικό ρόλο στις αιγυπτιακές πεποιθήσεις για το επέκεινα (Wilkinson 1992, 117). Για παράδειγμα, αποτελούσαν επιφάνειες των θεαινών Nut, Isis και Hathor που παρείχαν στους νεκρούς την απαραίτητη τροφή και νερό για τη μετά θάνατον ζωή τους (Wilkinson 1992, 117, Hiller 1999, 366). Το φυτό του παπύρου ειδικότερα αποτελούσε σύμβολο της ζωής (Wilkinson 1992, 123).

Η Μαρινάτου θεωρεί ότι στη σαρκοφάγο αποδίδονται δύο διαφορετικοί θεματικοί κύκλοι που δηλώνονται, μεταξύ άλλων, με την αντίθεση καρποφόρων και

μη καρποφόρων δένδρων στις δύο όψεις (Marinatos 1993, 34-35). Στην εμπρόσθια όψη αποδίδεται η λατρεία του νεκρού και γι' αυτό ίσως απεικονίζεται ένα μη καρποφόρο δένδρο (Marinatos 1993, 34). Στην οπίσθια όψη, όπως ίσως δηλώνει το δένδρο της ελιάς, η τελετουργία σχετίζεται με την αναγέννηση (Marinatos 1993, 35). Σύμφωνα με όσα παρουσιάσαμε προηγουμένως, η αντίθεση του χθόνιου χαρακτήρα της μιας μακράς όψης με την προσδοκία της αναγέννησης της άλλης διαφαίνεται επίσης, από τη μία, από τους διπλούς πελέκεις που συμβολίζουν τον δύοντα ήλιο και από την άλλη, από τα ηλιακά σύμβολα των διπλών κεράτων που, πιθανώς, συμβολίζουν την ανατολή του και κατ' επέκταση την αναγέννηση.

Ας αναλύσουμε τώρα την κλιμακωτή κατασκευή δίπλα στο δένδρο. Στην Αίγυπτο η κλίμακα συμβολικά μας μεταφέρει από τον κόσμο των θνητών στον Άλλο Κόσμο και το αντίστροφο (Wilkinson 1992, 151). Η απεικόνιση μιας κλίμακας δίπλα στο νεκρό ίσως υποδηλώνει, υπό αυτή την οπτική γωνία, ότι ο νεκρός ανέρχεται από τον Κάτω Κόσμο για να παραλάβει τις προσφορές. Ο χθόνιος χαρακτήρας της παράστασης ενισχύεται από την τέλεση των σπονδών που συνδέονται άμεσα με την άνοδο του νεκρού. Αυτό συνάγεται και από την ενέργεια του Οδυσσέα να χύσει στο έδαφος υγρά (μέλι, γάλα, κρασί και νερό) και αίμα προβάτου για να προσελκύσει τους νεκρούς (Όμηρος [Δ.Ν. Μαρωνίτης, επιμ.], 2006. Οδύσσεια, λ, 23-43). Ίσως η πιθανή μυκηναϊκή πεποίθηση ότι μέσω των σπονδών οι νεκροί ανέρχονται από τον Κάτω Κόσμο για να παραλάβουν τις προσφορές τους επιβίωσε και στους ιστορικούς χρόνους.

Οι βαθμιδωτές κατασκευές, ωστόσο, δεν είναι πρωτόγνωρες στην αιγαιακή εικονογραφία και, συχνά, απαντούν στο πλαίσιο θρησκευτικών τελετουργιών. Αναφέρουμε ενδεικτικά το βαθμιδωτό βάθρο πάνω στο οποίο εδράζεται ο θρόνος της Πότνιας Θηρών από το Ακρωτήρι (εικ. 24) και τις βαθμιδωτές κατασκευές ή τριμερή ιερά όπου συχνά φύονται δένδρα στην αιγαιακή σφραγιδογλυφία (εικ. 31 (Marinatos 1993, 161-164 και 181)). Σύμφωνα με τη Μαρινάτου, μάλιστα, η κλιμακωτή κατασκευή αποτελεί ένα ιερό (Marinatos 1993, 31). Συνεπώς, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι η κλιμακωτή κατασκευή της σαρκοφάγου αλλά και η ύπαρξη του δένδρου οφείλονται σε αιγυπτιακές επιρροές.

Η πρώτη ανδρική μορφή της πομπής κομίζει προς το νεκρό ένα ομοίωμα πλοίου. Τα πλοία κατέχουν σημαίνοντα ρόλο στην αιγυπτιακή κοσμοθεωρία και αποτελούν θεμελιώδη συστατικά των αιγυπτιακών ταφικών τελετουργιών. Πάνω σε ένα πλοίο ταξιδεύει καθημερινά ο θεός ήλιος Re (Wilkinson 1992, 157). Με πλοία

μεταφέρονται τα ταριχευμένα σώματα των νεκρών μέσω του Νείλου στην τελευταία τους κατοικία (εικ. 58) και οι προσφορές προς τους νεκρούς περιλαμβάνουν πολλές φορές και ομοιώματα πλοίων (Wilkinson 1992, 157, Hiller 1999, 367). Η προσφορά ενός ομοιώματος πλοίου στο νεκρό της σαρκοφάγου ίσως απηχεί μια αντίστοιχη με την αιγυπτιακή αντίληψη, κατά την οποία ο νεκρός ταξιδεύει στη χώρα των νεκρών πάνω σε ένα πλοίο ακολουθώντας την πορεία του ήλιου (βλ. και Goodison 1989, 91-94, Wilkinson 1992, 157, Hiller 1999, 367). Ίσως η πεποίθηση αυτή επιβίωσε μέχρι τους ιστορικούς χρόνους, όταν και οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι ο Χάρων περνούσε τις ψυχές των νεκρών στον Άλλο Κόσμο με μια λέμβο (Felton 2007, 92).

Από όσα παρουσιάστηκαν κατέστη κατανοητό ότι η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας παρουσιάζει αρκετές εικονογραφικές ομοιότητες με αιγυπτιακές παραστάσεις ταφικών τελετουργιών. Το αν η σκηνή της πομπής προσφορών προς το νεκρό μοιράζεται τον ίδιο συμβολισμό με τις αιγυπτιακές είναι ένα περίπλοκο ζήτημα. Κατά τη γνώμη μου, ο παραγγελιοδότης της σαρκοφάγου θέλησε να αποδοθεί μια καθαρά αιγυπτιακή ταφική σκηνή, την οποία δεν κατανοούσε πλήρως, με αιγαιακό χαρακτήρα. Γι' αυτό και ενώ διατηρούνται τα βασικά σχήματα της αιγυπτιακής εικονογραφίας, εντούτοις, αντικαθίστονται ορισμένα αιγυπτιακά σύμβολα που δεν έχουν κανένα απολύτως νόημα για τους κατοίκους του Αιγαίου, με οικεία στους τελευταίους θρησκευτικά σύμβολα. Έτσι, για παράδειγμα, αντί για την απόδοση των *imemet* ο καλλιτέχνης αποδίδει διπλούς πελέκεις με πτηνά. Αν και εφόσον οι διπλοί πελέκεις αποτελούσαν ηλιακά σύμβολα και τα πτηνά σχετίζονται με υπερβατικές οντότητες τότε δεν επιλέχθηκαν τυχαία για να αντικαταστήσουν τα αιγυπτιακά σύμβολα.

Όλα αυτά δείχνουν ότι ο πάτρωνας επέλεξε να απεικονίσει στη σαρκοφάγο του ένα αιγυπτιακό ταφικό έθιμο. Πιθανώς, πρόκειται για κάποιον Αιγαίο που επισκέφθηκε την Αίγυπτο και έφερε μαζί του πίσω στην πατρίδα την ιδέα της «αιγυπτιακής» ταφής (βλ. και Martino 2005, 65). Ωστόσο, η πιθανή σύνδεση των αιγυπτιακών ηλιακών συμβόλων με αιγαιακά θρησκευτικά σύμβολα ίσως αντανακλά μια πιο στενή σχέση, από όσο πιστεύουμε σήμερα, της αιγυπτιακής με την κρητο-μυκηναϊκή θρησκεία.

Τέλος, κατά τη γνώμη μου, η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας θα πρέπει να ιδωθεί από τη μία ως ένα «μνημείο» του νεκρού μέσω της σκηνής λατρείας και από την άλλη ως μια «μηχανή» για την αναγέννησή του μέσω της τέλεσης σπονδών και τα σύμβολα αναγέννησης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι Αιγύπτιοι και οι Αιγαίοι καλλιτέχνες της Ύστερης Εποχής του Χαλκού ανέπτυξαν την τέχνη της τοιχογραφίας παράγοντας ορισμένα από τα πιο γνωστά καλλιτεχνικά αριστουργήματα του αρχαίου κόσμου. Αν και στις δύο γεωγραφικές περιοχές ακολουθήθηκαν διαφορετικές μέθοδοι παραγωγής τοιχογραφιών (ξηρογραφία στην Αίγυπτο, νωπογραφία στο Αιγαίο, χρήση ή μη κανάβου κτλ.), τα στοιχεία που διαθέτουμε μαρτυρούν τις στενές επαφές τους και στο πεδίο της ζωγραφικής τέχνης. Η επίδραση της αιγυπτιακής ζωγραφικής στην αιγαιακή τέχνη της τοιχογραφίας γίνεται εμφανής ιδιαίτερα στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής, την οποία, όμως, ο Αιγαίος καλλιτέχνης εξελίσσει βάσει των δικών του αισθητικών προτύπων.

Η αιγυπτιακή ανθρώπινη μορφή χαρακτηρίζεται από μια συμβατική και τυποποιημένη, εύκολα διακριτή σύνθεση των χαρακτηριστικών μερών του σώματος που αποδίδονται, όπως αναφέρθηκε, με διαφορετικό τρόπο το καθένα (κατ' ενώπιον ή κατά τομή (Robins 1997, 21, Bietak 2000α, 210)). Η ανθρώπινη μορφή, δηλαδή, δεν αποδίδεται ενιαία, αλλά φαίνεται να διαιρείται στα επιμέρους μέλη της (κεφάλι-ώμοι-κορμός-λεκάνη-πόδια).

Στο Αιγαίο, παρόλο που ακολουθούνται οι βασικές αρχές της αιγυπτιακής απόδοσης της ανθρώπινης μορφής, η ελευθερία έκφρασης του Αιγαίου καλλιτέχνη και η έλλειψη τυποποίησης είχαν ως συνέπεια την απόδοση πιο ελεύθερων και ρεαλιστικότερων μορφών (Ντούμας 1992, 22). Η διαίρεση του ανθρώπινου σώματος στα επιμέρους μέλη του που παρατηρείται στην αιγυπτιακή μορφή, στο Αιγαίο όπου η μετάβαση από την κατ' ενώπιον απόδοση στην κατά τομή γίνεται πιο ομαλά δεν εμφανίζεται τόσο έντονη -παρόλο που ακολουθείται ο αιγυπτιακός τρόπος απόδοσης- έτσι ώστε, τελικά, το ανθρώπινο σώμα να αποδίδεται ως όλον (Immerwahr 1990, 51).

Ο Αιγαίος καλλιτέχνης δανείζεται από τον Αίγυπτιο, επίσης, τη συμβατική χρωματική διάκριση των δύο φύλων. Στην Αίγυπτο οι ανδρικές μορφές χρωματίζονται με ερυθροκάστανο χρώμα, ενώ οι γυναικείες με κιτρινωπό και σπανιότερα με ροδίζον ή υπόλευκο. Στο Αιγαίο οι ανδρικές μορφές αποδίδονται, επίσης, με ερυθροκάστανο χρώμα αλλά για τις γυναικείες μορφές χρησιμοποιείται το λευκό. Αυτή η χρωματική διάκριση των δύο φύλων στην αιγυπτιακή τέχνη πιθανότατα οφείλεται σε συμβολικούς παράγοντες που συνδέονται με κοινωνικές

ή/και θρησκευτικές αντιλήψεις. Στο Αιγαίο, αντίθετα, δεν γνωρίζουμε αν πίσω από τη χρωματική διάκριση των δύο φύλων υποθάλλεται ανάλογη συμβολική σημασία. Η χρωματική διάκριση των δύο φύλων, πάντως, αποτελούσε ένα κοινό εικονογραφικό στοιχείο στην ανατολική Μεσόγειο.

Ένα ιδιαίτερο πεδίο μελέτης των ανθρώπινων μορφών στις τοιχογραφίες αποτελεί η στάση του σώματός τους που πολύ συχνά εμπεριέχει μια κωδικοποιημένη έννοια: η αναγνώριση της οποίας δύναται να παρέχει ένα πολύτιμο εργαλείο στο εγχείρημα της ερμηνείας των παραστάσεων. Παραπάνω παρουσιάστηκαν οι βασικές στάσεις και χειρονομίες με τις οποίες αποδίδονται συχνότερα οι ανθρώπινες μορφές στις αιγυπτιακές και τις αιγαιακές παραστάσεις. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι πως η μη λεκτική επικοινωνία μέσω της γλώσσας του σώματος αποτελούσε θεμελιώδες συστατικό τόσο της αιγυπτιακής κοινωνίας, όσο και των πολιτισμών του Αιγαίου. Η σημασία της αντανακλάται στις ζωγραφικές συνθέσεις όπου απεικονίζεται πληθώρα χειρονομιών, άλλοτε φορμαλιστικών και συμβατικών και άλλοτε φυσικών, πραγματικών κινήσεων.

Είναι σημαντικό να μην λησμονούμε πως στην τέχνη αποδίδονται μονάχα στιγμιότυπα. Ως εκ τούτου ακόμα και όταν έχουμε τη δυνατότητα να αναγνωρίσουμε με βεβαιότητα τη σημασία μιας χειρονομίας αυτή θα μπορούσε να αποτελεί ένα συγκεκριμένο στάδιο ενός ευρύτερου corpus κινήσεων το οποίο αγνοούμε. Επίσης, ορισμένες χειρονομίες σε διαφορετικά περιβάλλοντα ή διαφορετικά πρόσωπα τα οποία τις εκτελούν ή στα οποία απευθύνονται δύνανται να ενέχουν διαφορετική κάθε φορά σημασία. Ομοίως, τελείως διαφορετικές χειρονομίες μπορεί να αντανακλούν την ίδια συμβολική σημασία, αλλά και ελαφρώς διαφοροποιημένες μεταξύ τους χειρονομίες μπορεί να υποθάλλουν τελείως διαφορετικό συμβολισμό. Έχοντας υπόψιν τα παραπάνω μπορούμε να προχωρήσουμε στη σύγκριση των στάσεων και των χειρονομιών των αιγυπτιακών και των αιγαιακών ανθρώπινων μορφών.

Στην αρχαία Αίγυπτο η εικόνα με τη γραφή ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες. Πολύ συχνά οι ανθρώπινες μορφές λαμβάνουν επακριβώς τη στάση που απεικονίζουν διάφορα ιερογλυφικά σημεία παραπέμποντας στην έννοια που αυτά καταγράφουν. Για παράδειγμα, όταν μια μορφή σηκώνει τα χέρια της και τα στρέφει προς ένα πρόσωπο ή αντικείμενο (εικ. 28) της αποδίδεται μια λατρευτική ιδιότητα κατ' αναλογία με το αντίστοιχο ιερογλυφικό σημείο που χρησιμοποιείται ως προσδιοριστικό ιδεόγραμμα στη λέξη «λατρεύω».

Απαντούν, επίσης, ορισμένες πραγματικές κινήσεις που μπορεί να εκτελέσει κανείς αυθόρμητα όπως το άγγιγμα του κεφαλιού ως ένδειξη οδύνης (εικ. 55-59) ή το σήκωμα του χεριού, ώστε να προστατευθεί από ένα επερχόμενο χτύπημα (εικ. 39). Η πλειονότητα των αιγυπτιακών χειρονομιών που αποδίδονται, ωστόσο, εμφανίζεται τυποποιημένη. Ορισμένες κινήσεις, όπως η χειρονομία της εξύμνησης (εικ. 28 και 49), αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου corpus κινήσεων, του οποίου αποτυπώνεται το πιο χαρακτηριστικό σημείο, ενώ άλλες αποδίδουν συμβατικά έννοιες και συναισθήματα, όπως η περίπλοκη χειρονομία του σεβασμού (εικ. 30 και 42).

Στις τοιχογραφίες του Αιγαίου τυποποιημένες χειρονομίες απαντούν μονάχα σε παραστάσεις η φύση των οποίων απαιτεί μια τέτοια μεταχείριση από τον καλλιτέχνη. Οι σκηνές πομπών (ενδεικτικά εικ. 34-35 και 83-86) όπου ανθρώπινες μορφές αποδίδονται να βαδίζουν σε πομπή φέροντας προσφορές και οι σκηνές ομαδικών εκδηλώσεων όπου ανθρώπινες μορφές εκτελούν τη χειρονομία του ενθουσιασμού (εικ. 17 και 105) παρακολουθώντας τα δρώμενα αποτελούν τέτοιου είδους περιπτώσεις.

Ο μικρός αριθμός των αιγαιακών τοιχογραφιών -σε σχέση με τις πολυάριθμες αιγυπτιακές τοιχογραφίες- και ο αποσπασματικός χαρακτήρας αυτών αποτελούν τροχοπέδη στην ερμηνεία των χειρονομιών τις οποίες αποδίδονται να εκτελούν οι ανθρώπινες μορφές. Πολλές φορές η παραβολή με προϊόντα της αιγαιακής σφραγιδογλυφίας και ειδωλοπλαστικής μπορεί να αποδειχθεί καταλυτική για την ερμηνεία της σημασίας των κινήσεων του σώματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η στάση του «αποσκοπείν» των χάλκινων ανθρωπόμορφων ειδωλίων (εικ. 91) που φαίνεται να απαντά και σε τοιχογραφία της Αγίας Τριάδας (εικ. 90).

Το νοηματοδοτικό περιεχόμενο ορισμένων χειρονομιών τις οποίες εκτελούν διάφορες μορφές στην ίδια παράσταση, όπως αναφέραμε προηγουμένως, διαφοροποιείται ανάλογα με το πρόσωπο που τις εκτελεί και στο οποίο απευθύνονται. Έτσι, στην τοιχογραφία της πομπής από την Κνωσό η θεά με τα υψωμένα χέρια της παρέχει την ευλογία της στους πιστούς, οι οποίοι προσδιορίζονται ως λατρευτές εκτελώντας την ίδια χειρονομία (εικ. 84).

Ορισμένες αιγαιακές χειρονομίες παρουσιάζουν έντονες μορφολογικές ομοιότητες με αντίστοιχες αιγυπτιακές και προδίδουν την καλλιτεχνική επίδραση της Αιγύπτου στη ζωγραφική του Αιγαίου. Μια τέτοια περίπτωση πιθανότατα αποτελεί η λατρευτική χειρονομία. Η χειρονομία, όμως, που αναμφισβήτητα αποτελεί προϊόν της αιγυπτιακής αντίληψης είναι εκείνη της συνομιλίας (εικ. 74-76). Πρόκειται για μια

συμβατική χειρονομία και όχι μια κίνηση που εκτελούνταν στην πραγματικότητα και συμβολίζει την τέλεση κάποιας συνομιλίας ή τη μεταβίβαση κάποιας εντολής. Η ερμηνεία της αιγυπτιακής της προέλευσης βασίζεται στις απεικονίσεις σημείων της ιερογλυφικής γραφής που παραπέμπουν στην έννοια της ομιλίας, επομένως στην αιγυπτιακή τέχνη (εικ. 77) η συγκεκριμένη χειρονομία αποκτά νόημα μέσω της σύνδεσής της με τη γραφή, όπως συνήθως συμβαίνει στην Αίγυπτο.

Επίσης, από όσα παρουσιάστηκαν παραπάνω, κατέστη σαφής η διαχρονικότητα ορισμένων αιγαιακών χειρονομιών, οι οποίες φαίνεται πως επιβίωσαν μέχρι και τους ιστορικούς χρόνους. Πρόκειται για τις χειρονομίες δέησης. Αρχικά, όπως δείχνουν οι αιγαιακές παραστάσεις και οι αναφορές των ομηρικών επών, η κίνηση μιας μορφής να υψώσει ένα κύπελλο (πιθανότατα γεμάτο με κρασί) είναι ενδεικτική πρόποσης αλλά και δέησης προς κάποια θεότητα (εικ. 107-108). Πιο χαρακτηριστική, ωστόσο, είναι η χειρονομία της έκτασης των χειρών προς το έδαφος που αποδίδεται στη Σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας (εικ. 121) και στην τοιχογραφία της πομπής από την Πύλο (εικ. 85). Η απόδοσή της σε σκηνές χθόνιου χαρακτήρα σε συνδυασμό με τις αναφορές των κλασικών συγγραφέων μας επιτρέπουν πρωτίστως να την ερμηνεύσουμε ως χειρονομία δέησης προς χθόνιες θεότητες και δευτερευόντως να υποστηρίξουμε την επιβίωσή της μέχρι και τους ιστορικούς χρόνους. Με βάση τις αναφορές αυτές μπορούμε να υποστηρίξουμε το ίδιο και για τη λατρευτική χειρονομία (εικ. 84).

Ορισμένα θέματα της αιγυπτιακής εικονογραφίας απαντούν και στις αιγαιακές τοιχογραφίες και το αντίστροφο αποκαλύπτοντας τις πολύ στενές σχέσεις της Αιγύπτου με το Αιγαίο σε καλλιτεχνικό αλλά πολύ περισσότερο σε πολιτικό επίπεδο. Η προέλευση του θέματος της πομπής που απεικονίστηκε κατά κόρον στα αιγαιακά ανάκτορα τοποθετείται στην Αίγυπτο. Κατά την 18η Δυναστεία πομπές αλλοεθνών πρέσβων κοσμούν τους τάφους αξιωματούχων που συμμετείχαν στην υποδοχή αυτών των διπλωματικών αποστολών και χρησιμοποιούν αυτού του είδους την εικονογραφία για την αυτοπροβολή τους (ενδεικτικά εικ. 81-82). Οι προσφορές προς το Φαραώ που αποδίδονται στις σκηνές πομπών παραπέμπουν στο επίσημο διπλωματικό εθιμοτυπικό της περιόδου. Το γεγονός πως μεταξύ των πρέσβων που συνθέτουν τις πομπές περιλαμβάνονται και Αιγαίοι αποκαλύπτει τις πολιτικοοικονομικές βλέψεις των Αιγυπτίων προς τον αιγαιακό χώρο.

Η απόδοση τοιχογραφιών μινωικής τεχνικής και θεματολογίας στο ανάκτορο της αιγυπτιακής Άβαρης αποτέλεσε αντικείμενο συζητήσεων για τη φύση της

μινωικής παρουσίας στη συγκεκριμένη θέση (εικ. 99-100). Η επικρατούσα θεωρία, την οποία εξέφρασε ο Bietak, ερμηνεύει την παρουσία Μινωιτών στο πλαίσιο ενός διπλωματικού γάμου μεταξύ του Φαραώ Thutmose III και μιας Κνώσιας πριγκίπισσας. Οι πολιτικοί γάμοι μεταξύ των βασιλικών μελών δύο κρατών αποτελούσαν συχνό φαινόμενο κατά την Ύστερη Εποχή του Χαλκού και προσέβλεπαν στη δημιουργία συμμαχιών.

Αξιοσημείωτη θεωρείται η εικονογραφία της σαρκοφάγου της Αγίας Τριάδας (εικ. 119-123), η οποία παρουσιάζει πληθώρα μοτίβων συγγενών με εκείνα της αιγυπτιακής ταφικής εικονογραφίας. Η επιμέρους ανάλυση αυτών των εικονογραφικών μοτίβων υπέδειξε ότι ο παραγγελιοδότης (δηλαδή ο νεκρός της σαρκοφάγου) ήταν γνώστης των αιγυπτιακών ταφικών εθίμων -αν και είναι προφανές ότι δεν τα κατανοούσε πλήρως- και επέλεξε να τα αποτυπώσει στο ταφικό του μνημείο. Επίσης, δεν θα πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα οι κάτοικοι του Αιγαίου, τουλάχιστον κατά τη μυκηναϊκή περίοδο, να μοιράζονταν με τους Αιγύπτιους κοινές αντιλήψεις για το επέκεινα (προσδοκία αναγέννησης, ταξίδι του νεκρού στον Άλλο Κόσμο με μια λέμβο κτλ.).

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, πληθώρα εικονογραφικών θεμάτων, όπως τα συμπόσια (εικ. 106-109), οι σκηνές πυγμαχίας (εικ. 101-105), οι ψαράδες που επιστρέφουν από το ψάρεμα (εικ. 2-3, 112 και 114) κτλ., αν και απαντούν στην τέχνη της τοιχογραφίας εκατέρωθεν, εντούτοις, δεν κατέχουν και την ίδια συμβολική σημασία. Για παράδειγμα, τα συμπόσια στην Αίγυπτο διοργανώνονταν στο πλαίσιο επικήδειων και επιμνημόσυνων τελετών. Στο Αιγαίο, αντίθετα, η διοργάνωση των συμποσίων περιλαμβανόταν στο πλαίσιο επίσημων κοσμικών ή/και θρησκευτικών εκδηλώσεων, όπως τη στέψη του άνακτα ή την εορτή κάποιας θεότητας.

Οι αθλητικοί αγώνες στην Αίγυπτο λάμβαναν χώρα κατά τη διάρκεια κάποιας επίσημης τελετής και ενείχαν έναν τελετουργικό χαρακτήρα, κατά τον οποίο ο Φαραώ και η Αίγυπτος μέσω αυτού αναδεικνύονταν κυρίαρχοι έναντι των υπόλοιπων εθνών. Και στο Αιγαίο οι σκηνές πυγμαχίας προσδιορίζονται ως τελετουργικές ή/και εορταστικές εκδηλώσεις και εμπεριέχουν έναν υποθάλλοντα συμβολισμό. Η σκηνή των πυγμάχων του Ακρωτηρίου λειτουργεί για την ατομική προβολή των αθλητών που μούνται σε κάποια κοινωνική ομάδα, ενώ οι αθλητικές επιδείξεις της τοιχογραφίας της Τυλίσου θα μπορούσαν να επιδεικνύουν την ισχύ της τοπικής εξουσίας.

Οι επιδράσεις της αιγυπτιακής τέχνης στην αιγαιακή μπορούν να συνοψιστούν στον τρόπο απόδοσης της ανθρώπινης μορφής και στην υιοθέτηση ορισμένων μοτίβων του αιγυπτιακού θεματολογίου, όπως οι σκηνές πομπών. Όμως, ο Αιγαίος καλλιτέχνης ακολουθεί διαφορετικούς εικαστικούς δρόμους από τον Αιγύπτιο ζωγράφο. Εξελίσσει τη συμβατική και τυποποιημένη αιγυπτιακή ανθρώπινη μορφή και παράγει πιο αρμονικές μορφές με λεπτεπίλεπτα σώματα και χάρη στις κινήσεις τους, απόρροια της ίδιας της ελευθερίας της καλλιτεχνικής του έκφρασης και της ιδιοσυγκρασίας του. Μια τέτοια καλλιτεχνική ελευθερία ο Αιγύπτιος ζωγράφος δεν απολαμβάνει παρά σε ελάχιστες περιόδους της φαραωνικής ιστορίας με χαρακτηριστικότερη όλων την αιρετική περίοδο του Φαραώ Akhenaten. Η τέχνη στην αρχαία Αίγυπτο κατείχε πρωτίστως λειτουργικό ρόλο και γι' αυτό παρατηρείται μια άρνηση στην υιοθέτηση ριζοσπαστικών αλλαγών. Λείπει η θέληση, όχι όμως και η ικανότητα, όπως φαίνεται από τα έργα τέχνης της περιόδου του Akhenaten.

Επιρροές της αιγαιακής τέχνης στην αιγυπτιακή υπήρξαν ελάχιστες. Και περιορίζονται σε διακοσμητικά στοιχεία ή σε τρόπους απόδοσης που δεν αλλοιώνουν σε μεγάλο βαθμό τις μορφές και τα αντικείμενα όπως τα συνέλαβαν και τα εξέφρασαν οι Αιγύπτιοι καλλιτέχνες (π.χ. ο ιπτάμενος καλπασμός των ζωικών μορφών). Την αιγυπτιακή ιδεολογία της «συμβατικής συνέχειας» και της άρνησης για αλλαγή και επιρροές σχολιάζει εύστοχα η Τζαχίλη: «ο κόσμος ήταν ένας, ο ίδιος, εκφράσθηκε μία φορά και δεν υπήρχε λόγος να εκφρασθεί διαφορετικά» (Τζαχίλη 2011, 211).

Ολοκληρώνοντας πρέπει να θυμίσουμε ότι πολλές από τις αιγαιακές παραστάσεις διασώζονται αποσπασματικά και ότι οι υποθέσεις που διατυπώνουμε στηρίζονται στις ανασυνθέσεις των ερευνητών, οι οποίες ενδεχομένως δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Οι χειρονομίες που εκτελούν οι μορφές, η διάταξη των μορφών, τα αντικείμενα που φέρουν και γενικότερα ολόκληρες οι παραστάσεις που αντικρίζουμε σήμερα ίσως διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό από όσα έβλεπε ένας σύγχρονός τους θεατής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αλεξίου, Σ., 1958. Η μινωική θεά μεθ' υψωμένων χειρών. *Κρητικά Χρονικά*, ΙΒ', σ. 179-299.

Αλντρέντ, Σ., Λεκλάν, Ζ., Μπαρκέ, Π., Μύλερ, Χ.Β. & Ντερός-Νομπλκούρ, Κ., 2007. *Αίγυπτος. Η αυτοκρατορία των κατακτητών: από το 16^ο έως τον 11^ο αιώνα π.Χ.* Αθήνα: Η Καθημερινή.

Γεωργακόπουλος, Κ., 2011. Σχέσεις μινωικής Κρήτης και χεττιτικής Μικράς Ασίας υπό το πρίσμα των πρόσφατων αρχαιολογικών ερευνών. *Πεπραγμένα του Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ., Α1. Χανιά: Φιλολογικός Σύλλογος «ο Χρυσόστομος», σ. 155-167.

Καρέτσου, Α., 2000. *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών (μελέτες)*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ.

Καρέτσου, Α. & Ανδρεαδάκη-Βλαζάκη, Μ. (επιμ.), 2000. *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών*. Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, 21 Νοεμβρίου 1999-21 Σεπτεμβρίου 2000. Κατάλογος έκθεσης. Ηράκλειο: Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου.

Κουσουλής, Π.Η.Μ., 2004. *Θάνατος και ταρίχευση στην αρχαία Αίγυπτο: αναζητώντας την αιώνια ζωή*. Θεσσαλονίκη: Αρχέτυπο.

Κριτσέλη-Προβίδη, Ι., 1982. *Τοιχογραφίες του θρησκευτικού κέντρου των Μυκηνών*. Αθήνα.

Μάλεκ, Γ., 2000. *Αιγυπτιακή τέχνη*. Μτφρ: Γ. Ποταμιάνου. Αθήνα: Καστανιώτη.

Μαυρίδης, Φ., 2003. Δημόσιο-ιδιωτικό και θρησκευτικό-κοσμικό: οι τοιχογραφίες του ΥΚ Ι Ακρωτηρίου Θήρας και τα μοντέλα ερμηνείας τους. Στο: Α. Βλαχόπουλος & Κ. Μπίρταχα (επιμ.), *Αργοναύτης: τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Χρίστο Γ. Ντούμα*. Αθήνα: Η Καθημερινή Α.Ε., σ. 574-587.

Μπουλώτης, Χ., 1988. Οι μυκηναϊκές τοιχογραφίες. Στο: Κ. Δημακοπούλου (επιμ.), *Ο Μυκηναϊκός Κόσμος: πέντε αιώνες πρώιμου ελληνικού πολιτισμού, 1600-1100 π.Χ.* Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Ελληνικό Τμήμα ICOM, σ. 36-39.

Μπουλώτης, Χ., 1992. Προβλήματα της Αιγαιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου. Στο: Χ. Ντούμας (επιμ.), *Ακρωτήρι Θήρας: είκοσι χρόνια έρευνας (1967-1987), συμπεράσματα-προβλήματα-προοπτικές*. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, σ. 81-93.

Μπουλώτης, Χ., 1995. Αιγαιακές τοιχογραφίες: ένας πολύχρωμος αφηγηματικός λόγος. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 55, σ. 13-32.

Ντούμας, Χ., 1992. *Οι τοιχογραφίες της Θήρας*. Αθήνα: Ίδρυμα Θήρας, Πέτρος Μ. Νομικός.

Όμηρος [Δ.Ν., Μαρωνίτης (επιμ.)], 2006. *Οδύσσεια*. Θεσσαλονίκη.

Όμηρος [Δ.Ν., Μαρωνίτης (επιμ.)], 2009. *Ιλιάς*. Αθήνα.

Παναγιωτόπουλος, Δ., 2000. Ο ιστορικός πυρήνας των παραστάσεων Αιγείων στους αιγυπτιακούς τάφους της 18ης Δυναστείας. *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Α2. Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών: Ηράκλειο, σ. 491-501.

Παπάς, Δ., 2006. Θεματικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες και διαφορές μεταξύ αιγυπτιακών και μινωικών τοιχογραφιών: μια κριτική θεώρηση. *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Α3. Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών: Ηράκλειο, σ. 83-94.

Πλάτων, Ν., 1959. Συμβολή εις την σπουδήν της μινωικής τοιχογραφίας: Β'. Η τοιχογραφία της προσφοράς σπονδών. *Κρητικά Χρονικά*, ΙΓ', τεύχη Ι-ΙΙ, σ. 319-345.

Σαπουνά-Σακελλαράκη, Έ., 1971. *Μινωικόν Ζώμα*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας.

Σαπουνά-Σακελλαράκη, Έ., 1973. Συμβολή στην μελέτη των τοιχογραφιών της Πύλου: σχέσεις και διαφορές με τις μινωικές τοιχογραφίες. *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Α'. Αθήνα, σ. 295-302.

Σίκλα, Ε., 2003. Θρησκευτικός συμβολισμός και ιδεολογία της εξουσίας στη μινωική ανακτορική Κρήτη: ο ταύρος ως σύμβολο του ανακτόρου της Κνωσού. Στο: Α. Βλαχόπουλος & Κ. Μπίρταχα (επιμ.), *Αργοναύτης: τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Χρίστο Γ. Ντούμα*. Αθήνα: Η Καθημερινή Α.Ε., σ. 367-388.

Τελεβάντου, Χ., 1994. *Ακρωτήρι Θήρας: οι τοιχογραφίες της Δυτικής Οικίας*. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

Τζαχίλη, Ί., 1994. Αρχαίες και σύγχρονες κροκοσυλλέκτριες από το Ακρωτήρι της Σαντορίνης. *Αριάδνη*, 7, σ. 7-33.

Τζαχίλη, Ί., 1997. *Υφαντική και υφάντρες στο Προϊστορικό Αιγαίο, 2000-1000 π.Χ.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τζαχίλη, Ί., 2000. Αιγυπτιακές και μινωικές ενδυμασίες: πολιτισμικές διαφορές και συμπληρωματικότητα. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών (μελέτες)*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, σ. 71-77.

Τζαχίλη, Γ., 2011. *Μινωικά εικαστικά τοπία: τα αγγεία με τις επίθετες πλαστικές μορφές από το Ιερό Κορυφής του Βρύσινα και η αναζήτηση του βάθους*. ΒΡΥΣΙΝΑΣ Ι. Αθήνα: Τα Πράγματα.

Τσαγκαράκη, Ε., 2005. *Νεοανακτορικά σφραγίσματα με παραστάσεις ανθρώπινων μορφών: συμβολή στη μελέτη του διοικητικού συστήματος*. Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τσαγκαράκη, Ε., 2010. Ο ρόλος της σφραγιστικής εικονογραφίας στο διοικητικό σύστημα της Νεοανακτορικής Κρήτης: η περίπτωση των σφραγισμάτων με σκηνές ταυροκαθαψιών. Στο: Ν. Μερούσης, Ε. Στεφανή & Μ. Νικολαΐδου (επιμ.), *Τρις: μελέτες στη μνήμη της καθηγήτριας Αγγελικής Πιλάλη-Παπαστερίου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κορηλία Σφακιανάκη, σ. 305-326.

Φιλόστρατος [Φιλολογική ομάδα Κάκτου (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια)], 1994. *Άπαντα, τόμ. 4: Βίοι σοφιστών*. Αθήνα: Κάκτος.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Abramovitz, K., 1980. Frescoes from Ayia Irini, Keos: Parts II-IV. *Hesperia*, 49, τεύχος 1, σ. 57-85.

Aldred, C., 1950. *Middle Kingdom art in Ancient Egypt, 2300-1590 B.C.* London: Alec Tiranti Ltd.

Aldred, C., 1951. *New Kingdom art in Ancient Egypt during the Eighteenth Dynasty, 1590 to 1315 B.C.* London: Alec Tiranti Ltd.

Aldred, C., 1970. The foreign gifts offered to Pharaoh. *JEA*, 56, σ. 105-116.

Aldred, C., 1973. *Akhenaten and Nefertiti*. New York: Brooklyn Museum, The Viking Press.

Aldred, C., 1996. *Egyptian art in the days of the Pharaohs, 3100-320 BC*. London: Thames and Hudson Ltd.

Allen, J.P., 1988. *Genesis in Egypt: the philosophy of Ancient Egyptian Creation accounts*. New Haven: Yale University.

Allen, J.P., 2009. *Middle Egyptian: an introduction to the language and culture of hieroglyphs*. Cambridge: Cambridge University Press.

Altenmüller, H., 2001. Trade and markets. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 3. New York: Oxford University Press, σ. 445-450.

Andrews, C., 1994. *Amulets of Ancient Egypt*. London: British Museum Press.

Asimenos, K., 1978. Technological observations on the Thera wall-paintings. Στο: C. Doumas (επιμ.), *Thera and the Aegean World I*. Papers presented at the Second

International Scientific Congress. Santorini, August 1978. London: Thera and the Aegean World, σ. 571-578.

Aslanidou, K., 2005. The Minoan wall paintings from Tell el-Dab'a/Ezbet Helmi: the life-size male figures. Στο: R. Laffineur & E. Greco (επιμ.), *Emporia. Aegeans in the Central and Eastern Mediterranean. Proceedings of the 10th International Conference. Italian School of Archaeology, Athens, April 2004*. Aegaeum 25, τόμ. II. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 463-469.

Aufrère, S.H., 2001. The Egyptian temple, substitute for the mineral universe. Στο: W.V. Davies (επιμ.), *Colour and painting in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, σ. 158-163.

Baines, J., 2007. *Visual and written culture in ancient Egypt*. New York: Oxford University Press.

Banou, E., 2008. Minoan 'Horns of Consecration' revisited: a symbol of sun-worship in Palatial and Post-Palatial Crete? *MAA*, 8, τεύχος 1, σ. 27-47.

Barnes, J.T., 2008. *Painting the wine-dark sea: traveling Aegean fresco artists in the Middle and Late Bronze Age Eastern Mediterranean*. M.A. thesis, University of Missouri-Columbia.

Betancourt, P.P., 2007. *Introduction to Aegean art*. Philadelphia: INSTAP Academic Press.

Bietak, M., 1995. Connections between Egypt and the Minoan world: new results from Tell el-Dab'a/Avaris. Στο: W.V. Davies & L. Schofield (επιμ.), *Egypt, the Aegean and the Levant: interconnections in the second millennium BC*. London: British Museum Press, σ. 19-28.

Bietak, M., 1996α. The toreador scenes in Avaris/Tell el-Dab'a. *Cretan Studies*, 5, σ. 123-124.

Bietak, M., 1996β. *Avaris, the capital of the Hyksos: recent excavations at Tell el-Dab'a*. London: The British Museum Press.

Bietak, M., 1999. Minoan wall paintings in a royal citadel in Avaris/Eastern Delta. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτες θαλασσοδρόμοι*. Ηράκλειο: ΚΓ' ΕΠΚΑ & 13^η ΕΒΑ, σ. 39-64.

Bietak, M., 2000α. The mode of representation in Egyptian art in comparison to Aegean Bronze Age art. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 209-246.

Bietak, M., 2000β. Minoan paintings in Avaris, Egypt. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 33-42.

- Bietak, M., 2000γ. 'Rich beyond the dreams of Avaris: Tell el-Dab'a and the Aegean world – a guide for the perplexed': a response to Eric H. Cline. *BSA*, 95, σ. 185-205.
- Bietak, M., 2005. The setting of the Minoan wall paintings at Avaris. Στο: L. Morgan (επιμ.), *Aegean wall painting: a tribute to Mark Cameron*. London: The British School at Athens, σ. 83-90.
- Bietak, M. & Marinatos, N., 1995. The Minoan wall paintings from Avaris. *Ä&L*, V, σ. 49-62.
- Bietak, M. & Marinatos, N., 2000. Avaris (Tell el Dab'a) and the Minoan world. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών (μελέτες)*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, σ. 40-44.
- Bietak, M., Marinatos, N. & Palivou, C., 2007. *Taureador scenes in Tell el Dab'a (Avaris) and Knossos*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Blakolmer, F., 2000. The functions of wall painting and other forms of architectural decoration in the Aegean Bronze Age. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 393-412.
- Blakolmer, F., 2006. The Minoan stucco relief: a palatial art form in context. *Πεπραγμένα του Θ' Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Α3. Ηράκλειο: Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, σ. 9-25.
- Blakolmer, F., 2008. Processions in Aegean iconography II: who were the participants? Στο: L.A. Hitchcock, R. Laffineur & J. Crowley (επιμ.), *Dais. The Aegean feast. Proceedings of the 12th International Aegean Conference. University of Melbourne, Center for Classics and Archaeology, March 2008*. Aegaeum 29. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 257-267.
- Bosanquet, C.R., 1904. The wall-paintings. Στο: T.D. Atkinson, R.C. Bosanquet, C.C. Edgar, A.J. Evans, D.G. Hogarth, D. Mackenzie, C. Smith & F.B. Welch (συγγ.), *Excavations at Phylakopi in Melos*. London: MacMillan and Co. Limited, σ. 70-79.
- Boulotis, C., 2000. Travelling fresco painters in the Aegean Late Bronze Age: the diffusion patterns of a prestigious art. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. II. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 844-858.
- Brewer, D. & Teeter, E., 1999. *Egypt and the Egyptians*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bronk Ramsey, C., Manning, S.W. & Galimberti, M., 2004. Dating the volcanic eruption at Thera. *Radiocarbon*, 46, τεύχος. 1, σ. 325-344.
- Brysbaert, A., 2007. A technological approach to the painted plaster of Tell el-Dab'a, Egypt: microscopy and scientific analysis. Στο: M. Bietak, N. Marinatos & C. Palivou

(συγγ.), *Taureador scenes in Tell el Dab'a (Avaris) and Knossos*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, σ. 151-162.

Brysbaert, A., 2008. *The power of technology in the Bronze Age Eastern Mediterranean: the case of the painted plaster*. London: Equinox Publishing Ltd.

Burke, B., 2005. Materialization of Mycenaean ideology and the Ayia Triada sarcophagus. *AJA*, 109, τεύχος 3, σ. 403-422.

Cameron, M.A.S., 1971. The Lady in Red: a complementary figure to the Ladies in Blue. *Archaeology*, 24, τεύχος 1, σ. 35-43.

Cameron, M.A.S., 1974. *A general study of Minoan frescoes with particular reference to unpublished wall paintings from Knossos*, τόμ. I, μέρος I: the text. Unpublished Ph.D. dissertation. University of Newcastle upon Tyne.

Cameron, M.A.S., 1987. The 'Palatial' thematic system in the Knossos murals: last notes on Knossos frescoes. Στο: R. Hägg & N. Marinatos (επιμ.), *The function of the Minoan Palaces*. Proceedings of the Fourth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 10-16 June, 1984. Stockholm: Paul Åströms Förlag, σ. 323-325.

Cameron, M.A.S., Jones, R.E. & Philippakis, S.E., 1977. Scientific analysis of Minoan fresco samples from Knossos. *BSA*, 72, σ. 121-184.

Chapin, A.P., 1997-2000. Maidenhood and marriage: the reproductive lives of the girls and women from Xeste 3, Thera. *Aegean Archaeology*, 4, σ. 7-25.

Chapin, A.P., 2007. A man's world? Gender and male coalitions in the West House miniature frescoes. Στο: P.P. Betancourt, M.C. Nelson & H. Williams (επιμ.), *Krinoi kai limenes: studies in honor of Joseph and Maria Shaw*. Philadelphia: INSTAP Academic Press, σ. 139-144.

Chapin, A.P., 2009. Constructions of male youth and gender in Aegean art: the evidence from Late Bronze Age Crete and Thera. Στο: K. Kopaka (επιμ.), *Fylo. Engendering prehistoric 'stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean. Proceedings of an International Conference. University of Crete, Rethymno, June 2005*. Aegaeum 30. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 175-181.

Cline, E., 1990. An unpublished Amenhotep III faience plague from Mycenae. *Journal of the American Oriental Society*, 110, τεύχος 2, σ. 200-212.

Cline, E.H., 1990-1991. Contact and trade or colonization?: Egypt and the Aegean in the 14th-13th centuries B.C. *Minos*, XXV-XXVI, σ. 7-36.

Cline, E.H., 1994. *Sailing the Wine-Dark Sea: international trade and the Late Bronze Age Aegean*. Oxford.

Cline, E.H., 1995. "My Brother, My Son": Rulership and trade between the LBA Aegean, Egypt and the Near East. Στο: P. Rehak (επιμ.), *The role of the ruler in the*

Prehistoric Aegean. Proceedings of a panel discussion presented at the annual meeting of the Archaeological Institute of America. New Orleans, Louisiana, December 1992. Aegaeum 11. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 143-150.

Cline, E.H., 1998. Rich beyond the dreams of Avaris: Tell el-Dab'a and the Aegean world – a guide for the perplexed. *BSA*, 93, σ. 199-219.

Coleman, K., Majewski, L.J. & Reich, M., 1973. Frescoes from Ayia Irini, Keos: part I. *Hesperia*, 42, τεύχος 3, σ. 284-300.

Corbeill, A., 2004. *Nature embodied: gesture in Ancient Rome*. Princeton University Press.

Coulomb, J., 1979. Le «Prince aux Lis» de Knossos reconsidéré. *BCH*, 103, σ. 29-50.

Damiani Indelicato, S., 1988. Were Cretan girls playing at bull-leaping? *Cretan Studies*, 1, σ. 39-47.

David, A.R., 1996. *The Pyramid builders of Ancient Egypt: a modern investigation of Pharaoh's workforce*. London: Routledge.

Davies, N. de G., 1905. *The rock tombs of El Amarna*, τόμ. II: The tombs of Panehesy and Meryra II. London: The Egypt Exploration Fund.

Davies, N. de G., 1917. *The tomb of Nakht at Thebes*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Davies, N. de G., 1921. Mural paintings in the city of Akhetaten. *JEA*, 7, τεύχος 1/2, σ. 1-7.

Davies, N. de G., 1922. *The tomb of Puyemre at Thebes*, τόμ. 1: the hall of memories. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Davies, N. de G., 1925. *The tomb of two sculptors at Thebes*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Davies, N. de G., 1934. Foreigners in the tomb of Amenemhab (No. 85). *JEA*, 20, τεύχος 3/4, σ. 189-192.

Davies, N. de G., 1973. *The tomb of Ken-Amun at Thebes*. New York: The Metropolitan Museum of Art (reprinted by Arno Press).

Davies, N. de G., 2004. *The rock tombs of El Amarna*: τόμ. III & IV. London: The Egypt Exploration Society.

Davies, N.M., 1936a. *Ancient Egyptian Paintings*, τόμ. I: plates I-LII. Chicago: The University of Chicago Press.

Davies, N.M., 1936β. *Ancient Egyptian Paintings*, τόμ. II: plates LIII-CIV. Chicago: The University of Chicago Press.

Davies, N.M., 1936γ. *Ancient Egyptian Paintings*, τόμ. III: descriptive text. Chicago: The University of Chicago Press.

Davies, W.V., 2005. Egypt and Nubia: conflict with the Kingdom of Kush. Στο: C.H. Roehrig, R. Dreyfus & C.A. Keller (επιμ.), *Hatshepsut: from Queen to Pharaoh*. The Fine Arts Museums of San Francisco/de Young, October 15 2005-5 February 2006, The Metropolitan Museum of Art, New York, March 28-July 9 2006, The Kimbell Art Museum, Fort Worth, August 27-December 31 2006. Exhibition Catalogue. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, σ. 49-59.

Davis, E.N., 1986. Youth and age in the Thera frescoes. *AJA*, 90, τεύχος 4, σ. 399-406.

Davis, E.N., 1990. The Cycladic style of the Thera frescoes. Στο: D.A. Hardy, C.G. Doumas, J.A. Sakellarakis & P.M. Warren (επιμ.), *Thera and the Aegean World III*, τόμ. 1: Archaeology. Proceedings of the Third International Symposium. Santorini, September 1989. London: The Thera Foundation, σ. 214-227.

Davis, E.N., 1995. Art and politics in the Aegean: the missing ruler. Στο: P. Rehak (επιμ.), *The role of the ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a panel discussion presented at the annual meeting of the Archaeological Institute of America. New Orleans, Louisiana, December 1992*. *Aegaeum* 11. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin σ. 11-19.

Davis, E.N., 2000. The Egyptian influence on Minoan figure painting. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών* (μελέτες). Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΙΟΝ, σ. 64-70.

Dorman, P.F., 2005. Hatshepsut: Princess to Queen to Co-Ruler. Στο: C.H. Roehrig, R. Dreyfus & C.A. Keller (επιμ.), *Hatshepsut: from Queen to Pharaoh*. The Fine Arts Museums of San Francisco/de Young, October 15 2005-5 February 2006, The Metropolitan Museum of Art, New York, March 28-July 9 2006, The Kimbell Art Museum, Fort Worth, August 27-December 31 2006. Exhibition Catalogue. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, σ. 87-90.

Doumas, C., 2000. Age and gender in the Thera wall paintings. In: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. II. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 971-980.

Duhoux, Y., 2003. *Des Minoens en Égypte?: «Keftiou» et «les îles au milieu du Grand Vert»*. Louvain: Université Catholique de Louvain, Institut Orientaliste.

Duhoux, Y., 2006. Les Minoens des “Îles au Milieu du Grand Vert”: en Égée ou en Égypte? *Πεπραγμένα Θ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Α4. Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, σ. 151-154.

- Eaverly, M.A., 1999. Color and gender in ancient painting: a Pan-Mediterranean approach. Στο: N.L. Wicker & B. Arnold (επιμ.), *From the ground up: beyond gender theory in archaeology*. BAR IS 812, σ. 5-8.
- Eaverly, M.A., 2004. Colours of power: Brown men and brown women in the art of Akhenaten. Στο: L. Cleland, K. Stears & G. Davies (επιμ.), *Colour in the Ancient Mediterranean World*. BAR IS 1267, σ. 53-55.
- Erman, A., 1971. *Life in Ancient Egypt*. New York: Dover.
- Evans, A., 1921. *The Palace of Minos at Knossos*, τόμ. I. London: MacMillan and Co. Limited.
- Evans, A., 1928. *The Palace of Minos at Knossos*, τόμ. II: μέρος II. London: MacMillan and Co. Limited.
- Evans, A., 1930. *The Palace of Minos at Knossos*, τόμ. III. London: MacMillan and Co. Limited.
- Evans, A., 1935α. *The Palace of Minos at Knossos*, τόμ. IV: μέρος I. London: MacMillan and Co. Limited.
- Evans, A., 1935β. *The Palace of Minos at Knossos*, τόμ. IV: μέρος II. London: MacMillan and Co. Limited.
- Evans, A., 1936. *Index to the Palace of Minos* (with J.E.A. Evans). London: MacMillan and Co. Limited.
- Evely, R.D.G., 2000. *Minoan crafts: tools and techniques, an introduction*, τόμ. 2. Jonsered: Paul Åströms Förlag.
- Faulkner, R.O., 2004. *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. London: The British Museum Press.
- Felton, D., 2007. The dead. Στο: D. Ogden (επιμ.), *A companion to Greek religion*. Blackwell, σ. 86-99.
- Ferrence, S.C. & Bendersky, G., 2004. Therapy with saffron and the Goddess at Thera. *Perspectives in Biology and Medicine*, 47, τεύχος 2, σ. 199-226.
- Forbes, R.J., 1965. *Studies in ancient technology*, τόμ. III. Leiden: E.J. Brill.
- Frankfort, H., 1978. *Kingship and the Gods: a study of ancient Near Eastern religion as the integration of society and nature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gaballa, G.A., 1976. *Narrative in Egyptian art*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Galán, J.M., 1994. Bullfight scenes in ancient Egyptian tombs. *JEA*, 80, σ. 81-96.

Georgakopoulos, K., 2012. A note on a Hittite bull-leaping scene and its Minoan perspectives. Στο: N.C. Stampolidis, A. Kanta & A. Giannikouri (επιμ.), *Athanasia: the Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze Age and the Early Iron Age*. International archaeological conference, Rhodes, 2009. Ηράκλειο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, σ. 111-114.

German, S.C., 1999. The politics of dancing: a reconsideration of the motif of dancing in Bronze Age Greece. Στο: P.P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Meletemata. Studies in Aegean archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year*. Aegaeum 20, τόμ. I. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin σ. 279-281.

German, S.C., 2000. The human form in the Late Bronze Age Aegean. Στο: A.E. Rautman (επιμ.), *Reading the body: representations and remains in the archaeological record*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, σ. 95-110.

German, S.C., 2005. *Performance, power and the art of the Aegean Bronze Age*. Oxford: BAR IS 1347.

Gesell, G.C., 1985. *Town, palace, and house cult in Minoan Crete*. Göteborg: Paul Åströms Förlag.

Gombrich, E.H., 2004. *Το χρονικό της τέχνης*. Μτφρ. Λ. Κάσδαγλη. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Goodison, L., 1989. *Death, women and the sun: symbolism of regeneration in early Aegean religion*. University of London.

Görg, M., 2008. Θεοί και θεότητες. Στο: R. Schulz & M. Seidel (επιμ.), *Αίγυπτος: ο κόσμος των Φαραώ*. Μτφρ. Κ. Μανδενάκη, Σ. Χριστοφόρου, Ν. Καλλικλή. Αθήνα: Ελευθερουδάκης, σ. 433-443.

Goudsmit, S.A., 1981. The backview of human figures in ancient Egyptian art. *JNES*, 40, τεύχος 1, σ. 43-46.

Graham, G., 2001. Insignias. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 2. New York: Oxford University Press, σ. 163-167.

Graves-Brown, C., 2010. *Dancing for Hathor: women in Ancient Egypt*. London: Continuum.

Green, L., 2001. Beauty. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 1. New York: Oxford University Press, σ. 167-171.

Guralnick, E., 2000. Proportions of painted figures from Thera. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 173-189.

Hägg, R., 1985. Pictorial programmes in Minoan palaces and villas? Στο: P. Darcque & J.C. Poursat (επιμ.), *L' iconographie Minoenne*. Actes de la Table Ronde d'

Athènes, 21-22 avril 1983. BCH Supplement XI. Athènes: Ecole Française d' Athènes, σ. 209-217.

Haider, P.W., 1998. Minoan deities in an Egyptian medical text. Στο: E.H. Cline & D. Harris-Cline (επιμ.), *The Aegean and the Orient in the Second Millennium. Proceedings of the 50th Anniversary Symposium. Cincinnati, April 1997*. Aegaeum 18. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin σ. 479-482.

Hall, H.R., 1901-1902. Keftiu and the Peoples of the Sea. *BSA*, 8, σ. 157-189.

Hall, H.R., 1903-1904. The Keftiu-fresco in the tomb of Senmut. *BSA*, 10, σ. 154-157.

Hallager, E., 1985. *The Master Impression: a clay sealing from the Greek-Swedish excavations at Kastelli, Khania*. SIMA, τόμ. LXIX. Göteborg: Paul Åströms Förlag.

Hallager, B.P. & Hallager, E., 1995. The Knossian bull – political propaganda in Neo-Palatial Crete? Στο: R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Politeia. Society and state in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference. University of Heidelberg, Archäologisches Institut, April 1994*. Aegaeum 12, τόμ. II. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 547-554.

Hamilakis, Y., 2002. Experience and corporeality: introduction. Στο: Y. Hamilakis, M. Pluciennik & S. Tarlow (επιμ.), *Thinking through the body: archaeologies of corporeality*. Based on the Thinking through the Body workshop held at the University of Wales, Lampeter, June 1998. New York: Kluwer Academic, Plenum Publishers, σ. 99-103.

Hamilakis, Y, Pluciennik, M. & Tarlow, S., 2002. Introduction: Thinking through the body. Στο: Y. Hamilakis, M. Pluciennik & S. Tarlow (επιμ.), *Thinking through the body: archaeologies of corporeality*. Based on the Thinking through the Body workshop held at the University of Wales, Lampeter, June 1998. New York: Kluwer Academic, Plenum Publishers, σ. 1-21.

Harpur, Y., 1987. *Decoration in Egyptian tombs of the Old Kingdom*. London: KPI Ltd.

Harrington, N., 2013. *Living with the dead: ancestor worship and mortuary ritual in Ancient Egypt*. Oxford: Oxbow Books.

Hart, G., 1996. *Μύθοι των Αιγυπτίων*. Μτφρ. Ν. Ζωγράφου, Ν. Ορφανός. Αθήνα: Παπαδήμα.

Hartwig, M.K., 2001. Painting. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 3. New York: Oxford University Press, σ. 1-13.

Hartwig, M.K., 2004. *Tomb painting and identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*. Turnhout: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Brepols Publishers.

Hill, M., 2004. *Royal bronze statuary from Ancient Egypt, with special attention to the kneeling pose*. Leiden: Brill.

Hill, M. & Schorsch, D., 2007. *Gifts for the Gods: images from Egyptian temples*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Hiller, S., 1999. Egyptian elements on the Hagia Triada sarcophagus. Στο: P.P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Meletemata. Studies in Aegean archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year*. Aegaeum 20, τόμ. II. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 361-368.

Hoch, J.E., 2003. The names of the foreign wives. Στο: C. Lilyquist (συγγ.), *The tomb of three foreign wives of Thutmose III*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, σ. 329-332.

Hodel-Hoernes, S., 2000. *Life and death in Ancient Egypt: scenes from private tombs in New Kingdom Thebes*. Μτφρ. D. Warburton. Ithaca, London: Cornell University Press.

Hood, S., 1993. *Η τέχνη στην προϊστορική Ελλάδα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Hood, S., 2005. Dating the Knossos frescoes. Στο: L. Morgan (επιμ.), *Aegean wall painting: a tribute to Mark Cameron*. London: The British School at Athens, σ. 45-81.

Hooker, J.T., 1996. *Εισαγωγή στη Γραμμική Β*. Μτφρ. Χ.Ε. Μαραβέλιας. Αθήνα: MIET.

Immerwahr, S.A., 1983. The people in the frescoes. Στο: O. Krzyszkowska & L. Nixon (επιμ.), *Minoan Society*. Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981. Bristol: Bristol Classical Press, σ. 143-149.

Immerwahr, S.A., 1990. *Aegean painting in the Bronze Age*. The Pennsylvania University Press.

Immerwahr, S., 2005. Left or right? A study of hands and feet. Στο: L. Morgan (επιμ.), *Aegean wall painting: a tribute to Mark Cameron*. London: The British School at Athens, σ. 173-183.

Izre'el, S., 1997. Amarna tablets. Στο: E.M. Meyers (επιμ.), *The Oxford encyclopedia of archaeology in the Near East*. τόμ. 1. New York, Oxford: Oxford University Press, σ. 86-87.

Janssen, R.M. & Janssen, J.J., 1990. *Growing up in Ancient Egypt*. London: The Rubicon Press.

Jasink, A.M., 2005. *Mycenaean means of communication and diplomatic relations with foreign royal courts*. Στο: R. Laffineur & E. Greco (επιμ.), *Emporia. Aegeans in the Central and Eastern Mediterranean. Proceedings of the 10th International*

Conference. *Italian School of Archaeology, Athens, April 2004*. Aegaeum 25, τόμ. I. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 59-67.

Jones, B., 2007. A reconsideration of the kneeling-figure fresco from Hagia Triada. Στο: P.P. Betancourt, M.C. Nelson & H. Williams (επιμ.), *Krinoi kai Limenes: studies in Honor of Joseph and Maria Shaw*. Philadelphia: INSTAP Academic Press, σ. 151-158.

Jones, B.R., 2009. New reconstructions of the “Mykenaiia” and a seated woman from Mycenae. *AJA*, 113, τεύχος 3, σ. 309-337.

Jones, R.E., 2005. Technical studies of Aegean Bronze Age wall painting: methods, results and future prospects. Στο: L. Morgan (ed.), *Aegean wall painting: a tribute to Mark Cameron*. London: The British School at Athens, σ. 199-224.

Kantor, H.J., 1947. The Aegean and the Orient in the Second Millennium B.C. *AJA*, 51, τεύχος 1, σ. 1-103.

Karageorghis, V., 1990. Rites de Passage at Thera: some oriental comparanda. Στο: D.A. Hardy, C.G. Doumas, J.A. Sakellarakis & P.M. Warren (επιμ.), *Thera and the Aegean world III*, τόμ. 1: Archaeology. Proceedings of the Third International Symposium. Santorini, September 1989. London: The Thera foundation, σ. 67-71.

Karenga, M., 2004. *Maat: the moral ideal in Ancient Egypt*. New York: Routledge.

Kemp, B. & Weatherhead, F., 2000. Palace decoration at Tell el-Amarna. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 491-522.

Kendall, T., 2001. Games. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 2. New York: Oxford University Press, σ. 1-3.

Knapp, A.B., 1998. Mediterranean Bronze Age trade: distance, power and place. Στο: E.H. Cline & D. Harris-Cline (επιμ.), *The Aegean and the Orient in the Second Millennium. Proceedings of the 50th Anniversary Symposium. Cincinnati, April 1997*. Aegaeum 18. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin σ. 193-205.

Koehl, R.B., 1995. The nature of Minoan Kingship. Στο: P. Rehak (επιμ.), *The role of the ruler in the prehistoric Aegean. Proceedings of a panel discussion presented at the annual meeting of the Archaeological Institute of America. New Orleans, Louisiana, December 1992*. Aegaeum 11. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin σ. 23-35.

Koehl, R.B., 2000. Minoan rhyta in Egypt. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών* (μελέτες). Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, σ. 94-100.

Lee, L. & Quirke, S., 2000. Painting materials. Στο: P.T. Nicholson & I. Shaw (επιμ.), *Ancient Egyptian materials and technology*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 104-120.

Leprohon, R.J., 2013. *The Great Name: ancient Egyptian royal titulary*. Atlanta: Society of Biblical Literature.

Lichtheim, M., 1973. *Ancient Egyptian Literature*, τόμ. I: the Old and Middle Kingdoms. Berkeley CA: University of California Press.

Lichtheim, M., 1976. *Ancient Egyptian Literature*, τόμ. II: the New Kingdom. Berkeley CA: University of California Press.

MacCulloch, J.A., 1914. Hand. Στο: J. Hastings, J.A. Selbie & L.H. Gray (επιμ.), *Encyclopædia of Religion and Ethics*, τόμ. VI: Fiction-Hyksos. New York: Charles Scribner's Sons, σ. 492-499.

Mackay, E., 1917. Proportion squares on tomb walls in the Theban necropolis. *JEA*, 4, τεύχος 2/3, σ. 74-85.

Manning, S.W. & Kromer, B., 2012. Considerations of the scale of radiocarbon offsets in the East Mediterranean, and considering a case for the latest (most recent) likely date for the Santorini eruption. *Radiocarbon*, 54, τεύχος 3-4, σ. 449-474.

Marinatos, N., 1984. *Art and religion in Thera: reconstructing a Bronze Age society*. Athens: D. & I. Mathioulakis.

Marinatos, N., 1985. The function and interpretation of the Theran frescoes. Στο: P. Darcque & J.C. Poursat (επιμ.), *L' iconographie Minoenne*. Actes de la Table Ronde d' Athènes, 21-22 avril 1983. BCH Supplement XI. Athènes: Ecole Française d' Athènes, σ. 219-230.

Marinatos, N., 1989α. The Minoan harem: the role of eminent women and the Knossos frescoes. *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 15, τεύχος 2, σ. 33-62.

Marinatos, N., 1989β. Man and animal in Creto-Mycenaean art. Στο: *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν*, τόμ. Γ'. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, σ. 19-24.

Marinatos, N., 1993. *Minoan religion: ritual, image, and symbol*. Columbia, University of South Carolina Press.

Marinatos, N., 1995α. Divine kingship in Minoan Crete. Στο: P. Rehak (επιμ.), *The role of the ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a panel discussion presented at the annual meeting of the Archaeological Institute of America. New Orleans, Louisiana, December 1992*. Aegaeum 11. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 37-47.

Marinatos, N., 1995β. Formalism and gender roles: a comparison of Minoan and Egyptian art. Στο: R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Politeia. Society and state*

in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference. University of Heidelberg, Archäologisches Institut, April 1994. Aegaeum 12, τόμ. II. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 577-584.

Marinatos, N., 1998. The Tell el-Dab'a paintings: a study in pictorial tradition. *Ä&L*, VIII, σ. 83-99.

Marinatos, N., 2005. The ideals of manhood in Minoan Crete. Στο: L. Morgan (επιμ.), *Aegean wall painting: a tribute to Mark Cameron*. London: The British School at Athens, σ. 149-158.

Marinatos, N., 2007. The lily crown and sacred kingship in Minoan Crete. Στο: P.P. Betancourt, M.C. Nelson & H. Williams (επιμ.), *Krinoi kai limenes: studies in honor of Joseph and Maria Shaw*. Philadelphia: INSTAP Academic Press, σ. 271-276.

Marinatos, N., 2009. The indebtedness of Minoan religion to Egyptian solar religion: was Sir Arthur Evans right? *JAEI*, 1, τεύχος 1, σ. 22-28.

Marinatos, S., 1999α. *Excavations at Thera IV-V, 1970-1971 seasons: excavations at Thera IV, 1970 season. 2nd edition*. Athens: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

Marinatos, S., 1999β. *Excavations at Thera VI-VII, 1972-1973 seasons: excavations at Thera VI, 1972 season. 2nd edition*. Athens: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

Martino, P.L., 2005. *The Hagia Triada Sarcophagus: interconnections between Crete and Egypt in the Late Bronze Age*. Unpublished M.A. thesis. University of Maryland.

Mathewson Denny, F., 2005. Hands. Στο: L. Jones (επιμ.), *Encyclopedia of Religion*, τόμ. 6: Goddess worship-Iconoclasm. 2nd edition. Thomson Gale, σ. 3769-3771.

Matthäus, H., 1995. Representations of Keftiu in Egyptian tombs and the absolute chronology of the Aegean Late Bronze Age. *BICS*, 40, τεύχος 2, σ. 177-194.

McCallum, L.R., 1987. *Decorative program in the Mycenaean palace of Pylos: The Megaron frescoes*. Dissertation. University of Pennsylvania.

Melville, S.C., 2005. Royal women and the exercise of power in the ancient Near East. Στο: D.C. Snell (επιμ.), *A companion to the Ancient Near East*. Blackwell Publishing Ltd., σ. 219-228.

Merleau-Ponty, M., 2005. *Phenomenology of perception*. Μτφρ. C. Smith. London: Routledge.

Merrillees, R.S., 1972. Aegean Bronze Age relations with Egypt. *AJA*, 76, τεύχος 3, σ. 281-294.

Meskel, L., 2002. *Private life in New Kingdom Egypt*. Princeton: Princeton University Press.

Militello, P., 1995. Οι νωπογραφίες της Ύστερης Ανακτορικής περιόδου στην Αγία Τριάδα. *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Α2. Ρεθύμνο: Δήμος Ρεθύμνης, Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Ρεθύμνης, σ. 631-642.

Militello, P., 1998. *Haghia Triada, I: gli affreschi*. Padova: Bottega d'Erasmus, Aldo Ausilio Editore in Padova.

Morgan, L., 1985. Idea, idiom and iconography. Στο: P. Darcque & J.C. Poursat (επιμ.), *L' iconographie Minoenne*. Actes de la Table Ronde d' Athènes, 21-22 avril 1983. BCH Supplement XI. Athènes: Ecole Française d' Athènes, σ. 5-19.

Morgan, L., 1988. *The miniature wall paintings of Thera: a study in Aegean culture and iconography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Morgan, L., 1990. Island iconography: Thera, Kea, Milos. Στο: D.A. Hardy, C.G. Doumas, J.A. Sakellarakis & P.M. Warren (επιμ.), *Thera and the Aegean world III*, τόμ. 1: Archaeology. Proceedings of the Third International Symposium. Santorini, September 1989. London: The Thera foundation, σ. 252-266.

Morgan, L., 1995. Minoan painting and Egypt: the case of Tell el-Dab'a. Στο: W.V. Davies & L. Schofield (επιμ.), *Egypt, the Aegean and the Levant: interconnections in the second millennium BC*. London: British Museum Press, σ. 29-53.

Morgan, L., 2000. Form and meaning in figurative painting. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. II. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 925-944.

Morgan, L., 2005. New discoveries and new ideas in Aegean wall painting. Στο: L. Morgan (επιμ.), *Aegean wall painting: a tribute to Mark Cameron*. London: The British School at Athens, σ. 21-44.

Morris, C., 2001. The language of gesture in Minoan religion. Στο: R. Laffineur & R. Hägg (επιμ.), *Potnia. Deities and religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference. Göteborg University, April 2000*. Aegaeum 22. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 245-250.

Morris, C., 2009. The iconography of the bared breast in Aegean Bronze Age art. Στο: K. Koraka (επιμ.), *Fylo. Engendering prehistoric 'stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean. Proceedings of an International Conference. University of Crete, Rethymno, June 2005*. Aegaeum 30. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 243-248.

Morris, C. & Peatfield, A., 2002. Feeling through the body: gesture in Cretan Bronze Age religion. Στο: Y. Hamilakis, M. Pluciennik & S. Tarlow (επιμ.), *Thinking through the body: archaeologies of corporeality*. Based on the Thinking through the Body workshop held at the University of Wales, Lampeter, June 1998. New York: Kluwer Academic, Plenum Publishers, σ. 105-120.

Muskett, G., 2004. Colour coding and the representation of costumes in Mycenaean wall painting. Στο: L. Cleland, K. Stears & G. Davies (επιμ.), *Colour in the Ancient Mediterranean World*. BAR IS 1267, σ. 68-73.

Newman, R. & Halpine, S.M., 2001. The binding media of ancient Egyptian painting. Στο: W.V. Davies (επιμ.), *Colour and painting in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, σ. 22-32.

Niemeier, W.D., 1988. The “Priest King” fresco from Knossos: a new reconstruction and interpretation. Στο: E.B. French & K.A. Wardle (επιμ.), *Problems in Greek Prehistory*. Papers presented at the Centenary conference of the British School of Archaeology at Athens. Manchester, April 1986. Bristol: Bristol Classical Press, σ. 235-244.

Niemeier, W.D., 1991. Minoan artisans travelling overseas: the Alalakh frescoes and the painted plaster floor at Tel Kabri (Western Galilee). Στο: R. Laffineur & L. Basch (επιμ.), *Thalassa. L'Égée préhistorique et la mer. Actes de la 3e Rencontre égéenne internationale de l'Université de Liège. Station de recherches sous-marines et océanographiques. Calvi, Corse, avril 1990*. Aegaeum 7. Liège: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 189-200.

Niemeier, B. & Niemeier, W.D., 2000. Aegean frescoes in Syria-Palestine: Alalakh and Tel Kabri. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. II. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 763-802.

Nims, C.F., 1980. The tomb. Στο: *The tomb of Kheruef: Theban Tomb 192*, by the Epigraphic Survey in cooperation with the Department of Antiquities of Egypt. Chicago: The University of Chicago Press, σ. 1-16.

Nordquist, G., 2008. Feasting: participation and performance. Στο: L.A. Hitchcock, R. Laffineur & J. Crowley (επιμ.), *Dais. The Aegean feast. Proceedings of the 12th International Aegean Conference. University of Melbourne, Center for Classics and Archaeology, March 2008*. Aegaeum 29. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 105-109.

O'Connor, D., 1997. The Hyksos period in Egypt. Στο: E.D. Oren (επιμ.), *The Hyksos: new historical and archaeological perspectives*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Museum, σ. 45-67.

Panagiotopoulos, D., 2001. Keftiu in context: Theban tomb-paintings as a historical source. *OJA*, 20, τεύχος 3, σ. 263-283.

Panagiotopoulos, D., 2009. Foreigners in Egypt in the time of Hatshepsut and Thutmose III. Στο: E.H. Cline & D. O'Connor (επιμ.), *Thutmose III: a new biography*. 4th edition. The University of Michigan Press, σ. 370-412.

Papageorgiou, I., 2000. On the *Rites de Passage* in Late Cycladic Akrotiri, Thera: a reconsideration of the frescoes of the “Priestess” and the “Fishermen” of the West House. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. II. Proceedings of

the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 958-969.

Pendlebury, J.D.S., 1930. Egypt and the Aegean in the Late Bronze Age. *JEA*, 16, τεύχος 1/2, σ. 75-92.

Perdikatsis, V, Kilikoglou, V., Sotiropoulou, S. & Chryssikopoulou, E., 2000. Physicochemical characterisation of pigments from Thera wall paintings. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 103-118.

Persson, A.W., 1942. *The religion of Greece in prehistoric times*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Peterson, S.E., 1982. *Wall painting in the Aegean Bronze Age: the procession frescoes*. Ph. D. thesis. University of Minnesota.

Peterson Murray, S., 2004. Reconsidering the Room of the Ladies at Akrotiri. Στο: A.P., Chapin (επιμ.), *XAPIΣ: essays in honor of Sara A. Immerwahr. Hesperia Supplements*, 33, σ. 101-130.

Phillips, J., 2008. *Aegyptiaca on the Island of Crete in their chronological context: a critical review* (2 τόμοι). Contributions to the chronology in the Eastern Mediterranean XVIII. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Pinch, G., 1994. *Magic in Ancient Egypt*. London: British Museum Press.

Pinch, G., 2001. Red things: the symbolism of colour in magic. Στο: W.V. Davies (επιμ.), *Colour and painting in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, σ. 182-185.

Porter, B. & Moss, R.L.B., 1994. *Topographical bibliography of Ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs, and paintings*, τόμ. I: The Theban Necropolis, μέρος 1: Private tombs. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum.

Reeves, N. & Wilkinson, R.H., 2000. *The complete Valley of the Kings: tombs and treasures of Egypt's greatest Pharaohs*. London: Thames and Hudson.

Rehak, P., 1995. Enthroned figures in Aegean art and the function of the Mycenaean Megaron. Στο: P. Rehak (επιμ.), *The role of the ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a panel discussion presented at the annual meeting of the Archaeological Institute of America. New Orleans, Louisiana, December 1992*. Aegaeum 11. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 95-117.

Rehak, P., 1998. *Aegean natives in the Theban tomb paintings: the Keftiu revisited*. E.H. Cline & D. Harris-Cline (επιμ.), *The Aegean and the Orient in the Second Millennium. Proceedings of the 50th Anniversary Symposium. Cincinnati, April 1997*.

Aegaeum 18. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 39-49.

Rehak, P., 2002. Imag(in)ing a women's world in Bronze Age Greece: the frescoes from Xeste 3 at Akrotiri, Thera. Στο: N.S Rabinowitz & L. Auanger (επιμ.), *Among Women: from the homosocial to the homoerotic in the Ancient World*. Austin: University of Texas Press, σ. 34-59.

Reusch, H., 1956. *Die zeichnerische rekonstruktion des Frauenfrieses im Bötischen Theben*. Berlin: Akademie-Verlag.

Robins, G., 1993. *Women in Ancient Egypt*. London: British Museum Press.

Robins, G., 1997. *The art of Ancient Egypt*. London: British Museum Press.

Robins, G., 2001α. The use of the squared grid as a technical aid for artists in Eighteenth Dynasty painted Theban tombs. Στο: W.V. Davies (επιμ.), *Colour and painting in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, σ. 60-62.

Robins, G., 2001β. Grid systems. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 2. New York: Oxford University Press, σ. 68-71.

Robins, G., 2001γ. Color symbolism. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 1. New York: Oxford University Press, σ. 291-294.

Robins, G., 2001δ. Gender roles. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 2. New York: Oxford University Press, σ. 12-16.

Rodenwaldt, G., 1976. *Tiryns. Band II: Die Fresken des Palastes*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Roehrig, C.H., 1996. Women's work: some occupations of nonroyal women as depicted in ancient Egyptian art. Στο: A.K. Capel & G.E. Markoe (επιμ.), *Mistress of the House, Mistress of Heaven: women in ancient Egypt*. The Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, October 20 1996-January 5 1997, The Brooklyn Museum, February 21-May 18 1997. Exhibition Catalogue. New York: Hudson Hills Press, Cincinnati Art Museum, σ. 13-24.

Ruípérez, M.S. & Melena, J.L., 1996. *Οι Μυκηναίοι Έλληνες*. Μτφρ. Μ. Παναγιωτίδου. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Säflund, G., 1986. Girls and gazelles: reflections on Thera fresco imagery. Στο: *Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν διά τα 60 έτη του ανασκαφικού του έργου*, τόμ. Α'. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, σ. 186-190.

Sakellarakis, E. & Sakellarakis, Y., 1984. The Keftiu and the Minoan Thalassocracy. Στο: R. Hägg & N. Marinatos (επιμ.), *The Minoan Thalassocracy: myth and reality*. Proceedings of the Third International Symposium at the Swedish Institute in Athens, May-June, 1982. Stockholm: Paul Åströms Förlag, σ. 197-202.

Schachermeyr, F., 1978. Akrotiri – first maritime republic? Στο: C. Doumas (επιμ.), *Thera and the Aegean World I*. Papers presented at the Second International Scientific Congress. Santorini, August 1978. London: Thera and the Aegean World, σ. 423-428.

Schäfer, H., 1974. *Principles of Egyptian art*. Μτφρ. J. Baines. Oxford: Oxford University Press.

Seeber, R., 2000. The technique of plaster preparation for the Minoan wall paintings at Tell el-Dab'a, Egypt - preliminary results. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. I. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 91-102.

Shaw, I. (επιμ.), 2000. *The Oxford history of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.

Shaw, M.C., 1972. The miniature frescoes from Tyliisos reconsidered. *Archäologischer Anzeiger*, 87, τεύχος 2, σ. 171-188.

Shaw, M.C., 1995. Bull leaping frescoes at Knossos and their influence on the Tell el-Dab'a murals. *Ä&L*, V, σ. 91-120.

Shaw, M.C., 1996. The bull-leaping fresco from below the Ramp House at Mycenae: a study in iconography and artistic transmission. *BSA*, 91, σ. 167-190.

Shaw, M.C., 1997. Aegean sponsors and artists: reflections on their roles in the patterns of distribution of themes and representational conventions in the murals. Στο: R. Laffineur & P. Betancourt (επιμ.), *Τέχνη. Craftsmen, craftswomen and craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference. Philadelphia, Temple University, April 1996*. *Aegaeum* 16, τόμ. II. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 481-503.

Shaw, M.C., 1998. The painted plaster reliefs from Pseira. Στο: P. Betancourt & C. Davaras (επιμ.), *Pseira II: Building AC (the "Shrine") and other buildings in Area A*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Museum, σ. 55-78.

Shaw, M.C., 2000. Anatomy and execution of complex Minoan textile patterns in the Procession fresco from Knossos. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών (μελέτες)*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, σ. 52-63.

Shaw, M.C., 2003. *Grids and other drafting devices in Minoan and other Aegean wall painting. A comparative analysis including Egypt*. Στο: K.P. Foster & R. Laffineur (επιμ.), *Metron. Measuring the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 9th International Aegean Conference. Yale University, April 2002*. *Aegaeum* 24. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 179-188.

Shedid, A.G., Seidel, M. & M. Eaton-Krauss, 1996. *The tomb of Nakht: the art and history of an Eighteenth Dynasty official's tomb at Western Thebes*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Shulman, A.R., 1979. Diplomatic marriage in the Egyptian New Kingdom. *JNES*, 38, τεύχος 3, σ. 177-193.

Simandiraki-Grimshaw, A., 2010. The human body in Minoan religious iconography. Στο: O.H. Krzyszkowska (επιμ.), *Cretan Offerings: studies in honour of Peter Warren*. BSA Studies, τόμ. 18, σ. 321-329.

Small, T., 1972. A goat-chariot on the Hagia Triada sarcophagus. *AJA*, 76, τεύχος 3, σ. 327.

Stevenson Smith, W., 1981. *The art and architecture of Ancient Egypt*. 2nd ed. revised by W. K. Simpson. Yale: Yale University Press.

Strange, J., 1980. *Caphtor/Keftiu: a new investigation*. Leiden: E.J. Brill.

Strøm, I., 1984. Aspects of Minoan foreign relations, LM I-LM II. Στο: R. Hägg & N. Marinatos (επιμ.), *The Minoan Thalassocracy: myth and reality*. Proceedings of the Third International Symposium at the Swedish Institute in Athens, May-June, 1982. Stockholm: Paul Åströms Förlag, σ. 191-194.

Televantou, C.A., 1992. *Theran wall-painting: artistic tendencies and painters*. Στο: R. Laffineur & J.L. Crowley (επιμ.), *Εικόν. Aegean Bronze Age iconography: shaping a methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference. University of Tasmania, Hobart, Australia, April 1992*. Aegaeum 8. Liège: Université de Liège, σ. 145-158.

Televantou, C., 2000. Aegean Bronze Age wall painting: the Thera workshop. Στο: S. Sherratt (επιμ.), *The wall paintings of Thera*, τόμ. II. Proceedings of the First International Symposium. Thera, August-September 1997. Athens: Petros M. Nomikos, The Thera Foundation, σ. 831-843.

The tomb of Kheruef: Theban Tomb 192, by the Epigraphic Survey in cooperation with the Department of Antiquities of Egypt, 1980. Chicago: The University of Chicago Press.

Tournavitou, I., 1997. The social and economic position of artisans in the Mycenaean world. Στο: C. Gillis, C. Risberg & B. Sjöberg (επιμ.), *Trade and production in premonetary Greece: production and the craftsman*. Proceedings of the Third International Workshop. Athens, 1993. Paul Åströms Förlag, σ. 29-41.

Treuil, R., Darcque, P., Poursat, J.C. & Touchais, G., 1996. *Οι Πολιτισμοί του Αιγαίου*. Μτφρ: Ό. Πολυχρονοπούλου & Ά. Φιλίππα-Touchais. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Tyldesley, J., 1995. *Daughters of Isis: women of Ancient Egypt*. London: Penguin Books.

Tyldesley, J., 2006. *Chronicle of the Queens of Egypt from Early Dynastic times to the death of Cleopatra*. London: Thames and Hudson Ltd.

- Vandersleyen, C., 2003. Keftiu: a cautionary note. *OJA*, 22, τεύχος 2, σ. 209-212.
- Van Dijk, J., 2009. The death of Meketaten. Στο: P.J. Brand & L. Cooper (επιμ.), *Causing His Name to Live: studies in Egyptian epigraphy and history in memory of William J. Murnane*. Leiden: Brill, σ. 83-88.
- Van Dijk, R.M., 2011. *The motif of the bull in the ancient Near East: an iconographic study*. Unpublished MA thesis. Pretoria: University of South Africa.
- Van Genep, A., 1960. *The rites of passage*. Μτφρ. M.B. Vizedom & G.L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vercoutter, J., 1954. *Essai sur les relations entre Égyptiens et Préhellènes*. Paris: A. Maisonneuve, L'Orient ancien illustré, no. 6.
- Vercoutter, J., 1956. *L'Égypte et le monde égéen préhellénique: étude critique des sources égyptiennes (Du début de la XVIIIe à la fin de la XIXe Dynastie)*. Le Caire: IFAO.
- Vlachopoulos, A.G., 2007. *Mythos, Logos and Eikon motifs of early Greek poetry in the wall paintings of Xeste 3 at Akrotiri, Thera*. Στο: S.P. Morris & R. Laffineur (επιμ.), *Epos. Reconsidering Greek epic and Aegean Bronze Age archaeology. Proceedings of the 11th International Aegean Conference. Los Angeles, UCLA, The Jean Paul Getty Villa, April 2006*. Aegaeum 28. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 107-117.
- Wachsmann, S., 1987. *Aegeans in the Theban tombs*. Leuven: Uitgeverij Peeters.
- Wainwright, G.A., 1931. Keftiu: Crete or Cilicia?. *JHS*, 51, μέρος 1, σ. 1-38.
- Warren, P., 1994. Κνωσός και Αρχάνες: ευρύτερη περιοχή και κράτος στη μινωική Κρήτη. *Αρχαιολογία*, 53, σ. 57-62.
- Warren, P., 1995. Minoan Crete and Pharaonic Egypt. Στο: W.V. Davies & L. Schofield (επιμ.), *Egypt, the Aegean and the Levant: interconnections in the second millennium BC*. London: British Museum Press, σ. 1-18.
- Warren, P., 2000. Crete and Egypt: the transmission of relationships. Στο: Α. Καρέτσου (επιμ.), *Κρήτη-Αίγυπτος: πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών (μελέτες)*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, σ. 24-28.
- Watrous, L.V., 1991. The origin and iconography of the Late Minoan painted larnax. *Hesperia*, 60, τεύχος 3, σ. 285-307.
- Wedde, M., 1999. Talking hands: a study of Minoan and Mycenaean ritual gesture – some preliminary notes. Στο: P.P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Meletemata. Studies in Aegean archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year*. Aegaeum 20, τόμ. III. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 911-919.

Weingarten, J., 1999. *Male and female s/he created them: further studies in Aegean proportions*. Στο: P.P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Meletemata. Studies in Aegean archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year*. Aegaeum 20, τόμ. III. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 921-929.

Wente, E.F., 1980. Translations of the texts. Στο: *The tomb of Kheruef: Theban Tomb 192*, by the Epigraphic Survey in cooperation with the Department of Antiquities of Egypt. Chicago: The University of Chicago Press, σ. 30-77.

Wilkinson, C.K. & Hill, M., 1983. *Egyptian wall paintings: the Metropolitan Museum of Art's collection of facsimiles*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Wilkinson, R.H., 1992. *Reading Egyptian art: a hieroglyphic guide to ancient Egyptian painting and sculpture*. London: Thames and Hudson Ltd.

Wilkinson, R.H., 1999. *Symbol and magic in Egyptian art*. London: Thames and Hudson Ltd.

Wilkinson, R.H., 2001. Gesture. Στο: D.B. Redford (επιμ.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, τόμ. 2. New York: Oxford University Press, σ. 20-24.

Wilkinson, R.H., 2003. *The complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson.

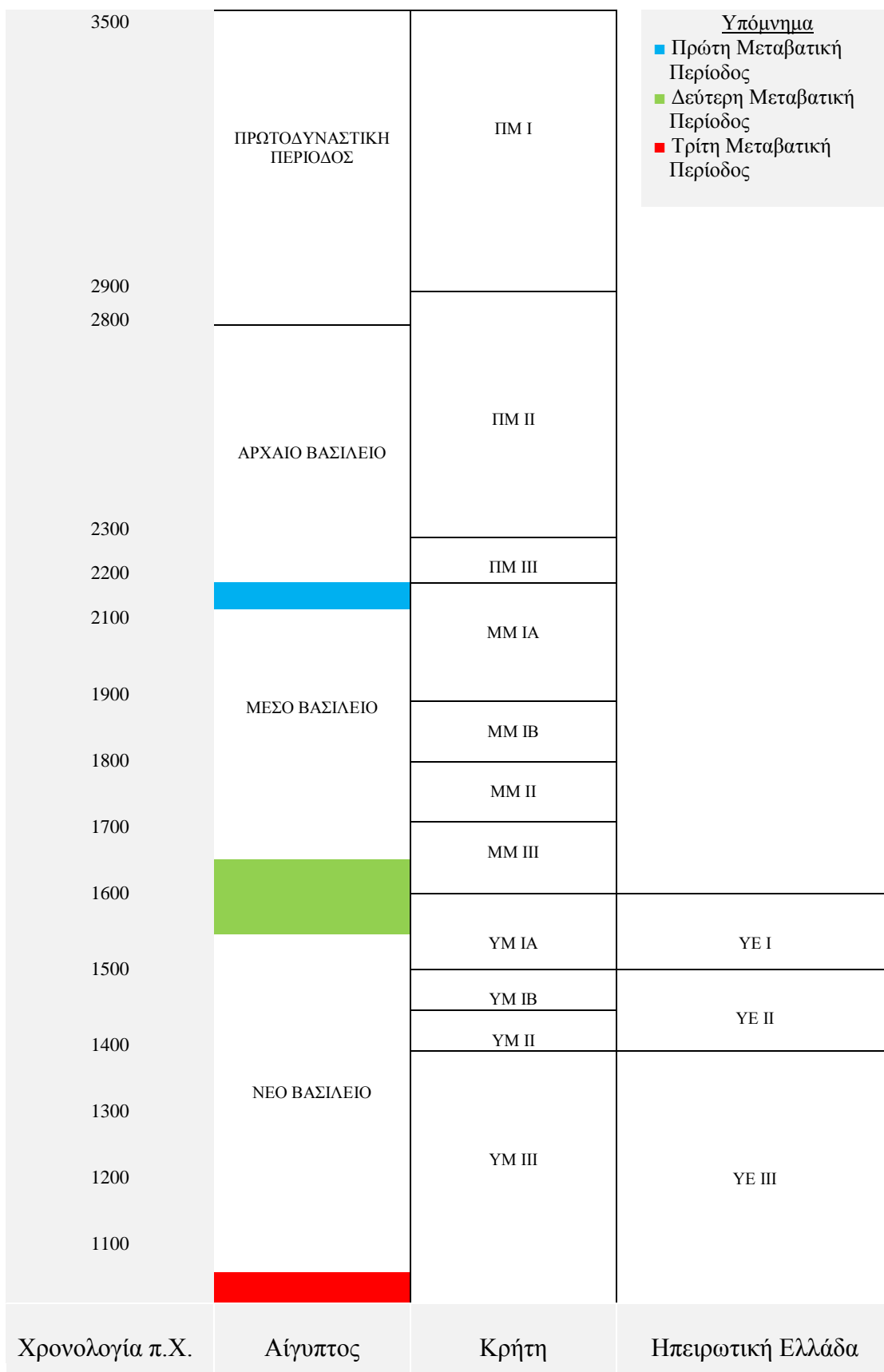
Wilson, J.A., 1931. Ceremonial games of the New Kingdom. *JEA*, 17, τεύχος 3/4, σ. 211-220.

Younger, J.G., 1976. Bronze Age representations of Aegean bull-leaping. *AJA*, 80, τεύχος 2, σ. 125-137.

Younger, J.G., 1995. Bronze Age representations of Aegean bull-games, III. Στο: R. Laffineur & W.D. Niemeier (επιμ.), *Politeia. Society and state in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference. University of Heidelberg, Archäologisches Institut, April 1994*. Aegaeum 12, τόμ. II. Liège & Austin: Université de Liège, University of Texas at Austin, σ. 507-544.

Younger, J.G., 2009. "We are woman": girl, maid, matron in Aegean art. Στο: K. Kopaka (επιμ.), *Fylo. Engendering prehistoric 'stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean*. Aegaeum 30. Université de Liège, σ. 207-211.

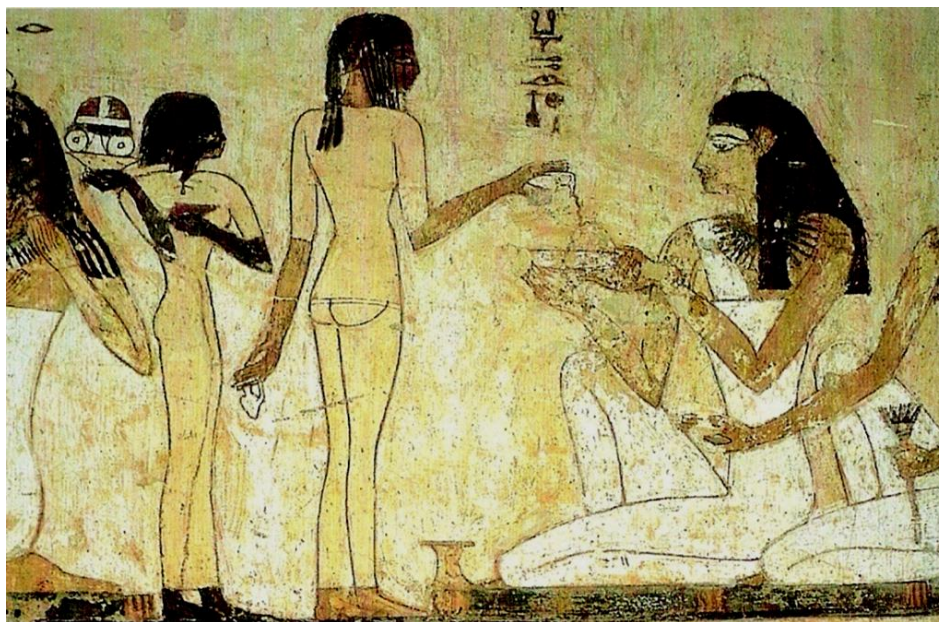
Zaccagnini, C., 1983. Patterns of mobility among Ancient Near Eastern craftsmen. *JNES*, 42, τεύχος 4, σ. 245-264.



Πίν. 1. Χρονολογικές αντιστοιχίες.
(Καρέτσου & Ανδρεαδάκη-Βλαζάκη 2000, 20-21)

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΦΑΡΑΩ
1550-1525 π.Χ.	Ahmose
1525-1504 π.Χ.	Amenhotep ή Amenophis I
1504-1492 π.Χ.	Thutmose I
1492-1479 π.Χ.	Thutmose II
1479-1425 π.Χ.	Thutmose III
1473-1458 π.Χ.	Hatshepsut
1427-1400 π.Χ.	Amenhotep ή Amenophis II
1400-1390 π.Χ.	Thutmose IV
1390-1352 π.Χ.	Amenhotep ή Amenophis III
1352-1336 π.Χ.	Amenhotep ή Amenophis IV (Akhenaten)
1338-1336 π.Χ.	Smenkhare (;)
1336-1327 π.Χ.	Tutankhamun
1327-1323 π.Χ.	Ay
1323-1295 π.Χ.	Horemheb

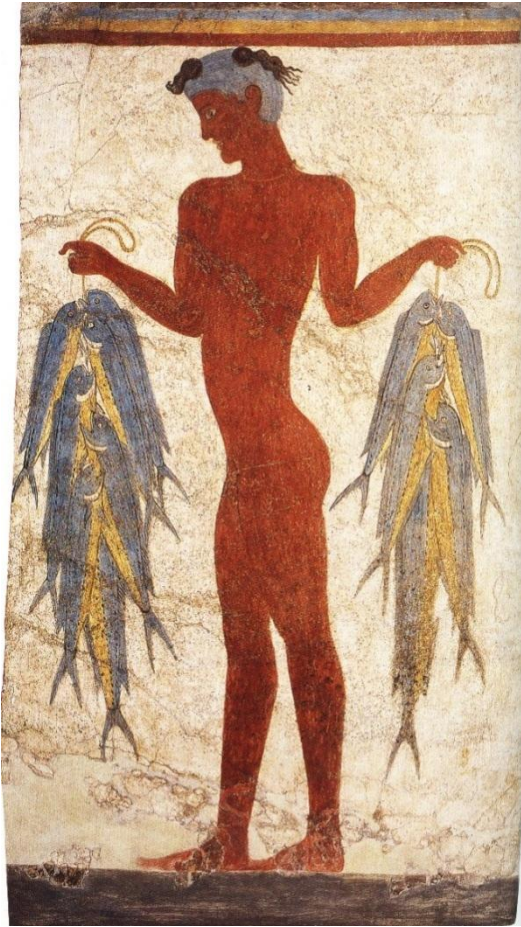
Πίν. 2. Χρονολόγηση της 18ης Δυναστείας (1550-1295 π.Χ.).
(Shaw I. 2000, 481)



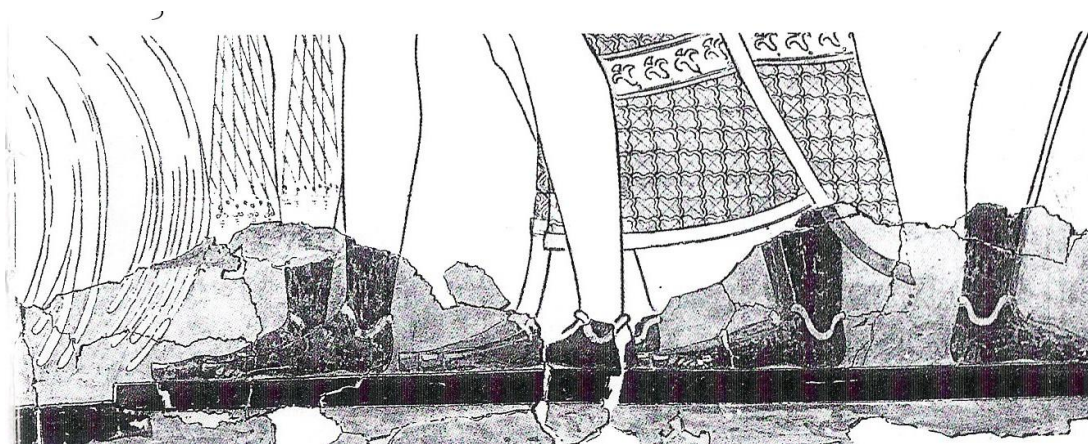
Εικ. 1. Υπηρετρία σε σκηνή γεύματος με γυρισμένη την πλάτη στο θεατή.
Τοιχογραφία από τον τάφο του Rekhmire (TT 100), 18η Δυναστεία, περίοδος
Thutmose III-Amenhotep II.
(Μάλεκ 2000, 241, εικ. 142)



Εικ. 2. Νεαρός ψαράς από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Ντούμας 1992, 52, εικ. 18)



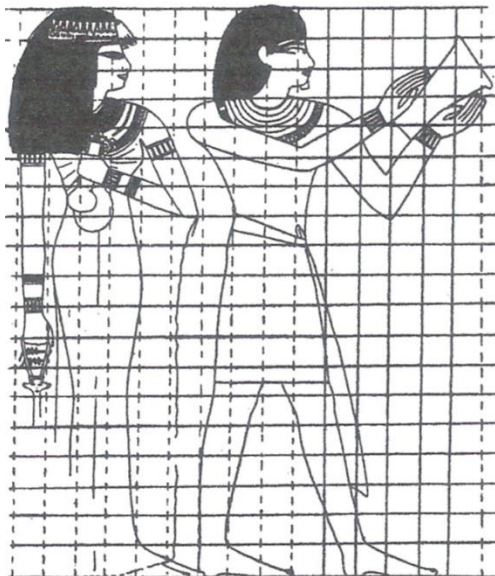
Εικ. 3. Νεαρός ψαράς από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Ντούμας 1992, 52, εικ. 19)



Εικ. 4. Λεπτομέρεια από την τοιχογραφία της πομπής της Κνωσού. ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος. (Davis 2000, 67, fig. 3)



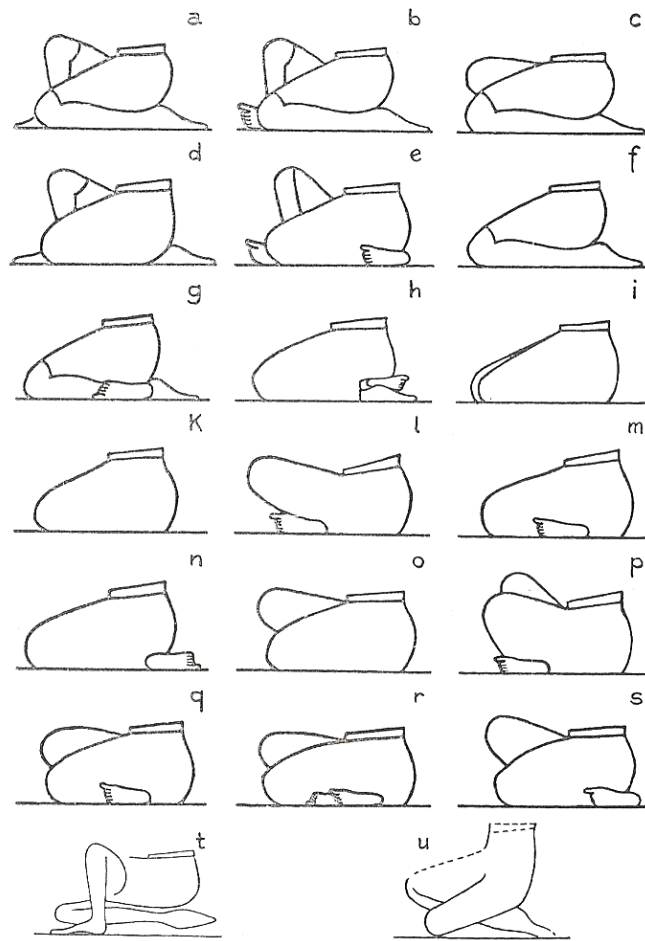
Εικ. 5. Καθιστή ανδρική μορφή από αιγυπτιακή παράσταση συμποσίου. Σε ορισμένα σημεία έχει απολεπιστεί η παράσταση και διακρίνεται ο κánaβος με κόκκινο χρώμα. Άγνωστη προέλευση. Πιθανότατα από τάφο της 18ης Δυναστείας στις Θήβες. (Robins 1997, 141, fig. 161)



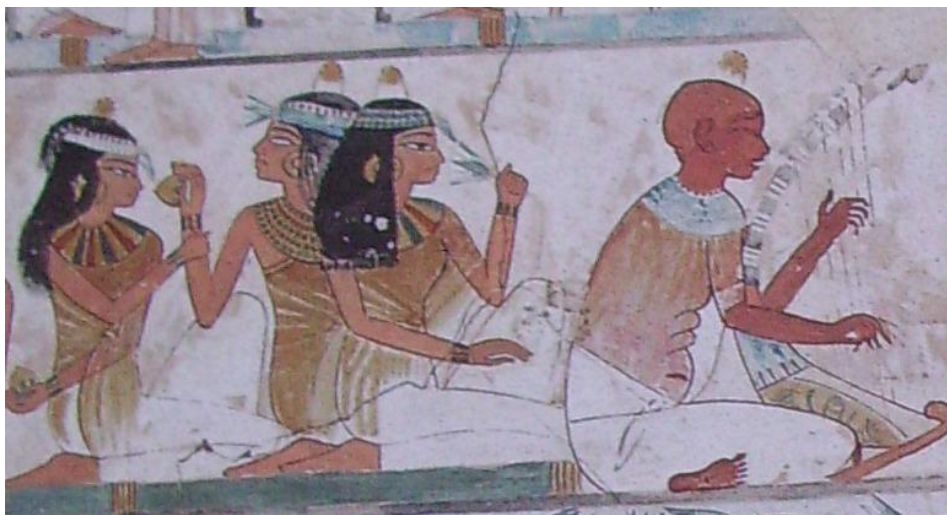
Εικ. 6. Οι αναλογίες του ανθρώπινου σώματος σύμφωνα με τον αιγυπτιακό κανόνα. (Mackay 1917, plate XV6)



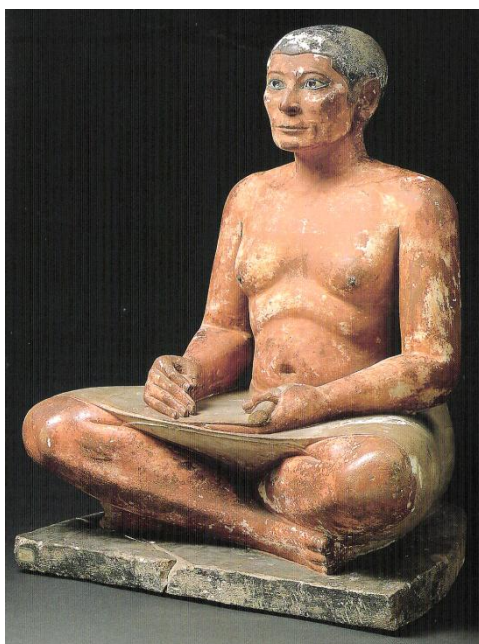
Εικ. 7. Ηλικιωμένη ανδρική μορφή. Τοιχογραφία από τον τάφο του Intef στις Θήβες (TT 155), 18η Δυναστεία, περίοδος Hatshepsut και Thutmose III. (Wilkinson & Hill 1983, 76, fig. 31.6.35)



Εικ. 8. Παραλλαγές της οκλάζουσας στάσης που απαντούν σε τοιχογραφίες από το Αρχαίο έως και το Νέο Βασίλειο.
(Schäfer 1974, 252, fig. 268)



Εικ. 9. Τυφλός αρπιστής και καλεσμένες σε συμπόσιο. Τάφος του Nakht (TT 52), 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV.
(Shedid, Seidel & Eaton-Krauss 1996, 46)



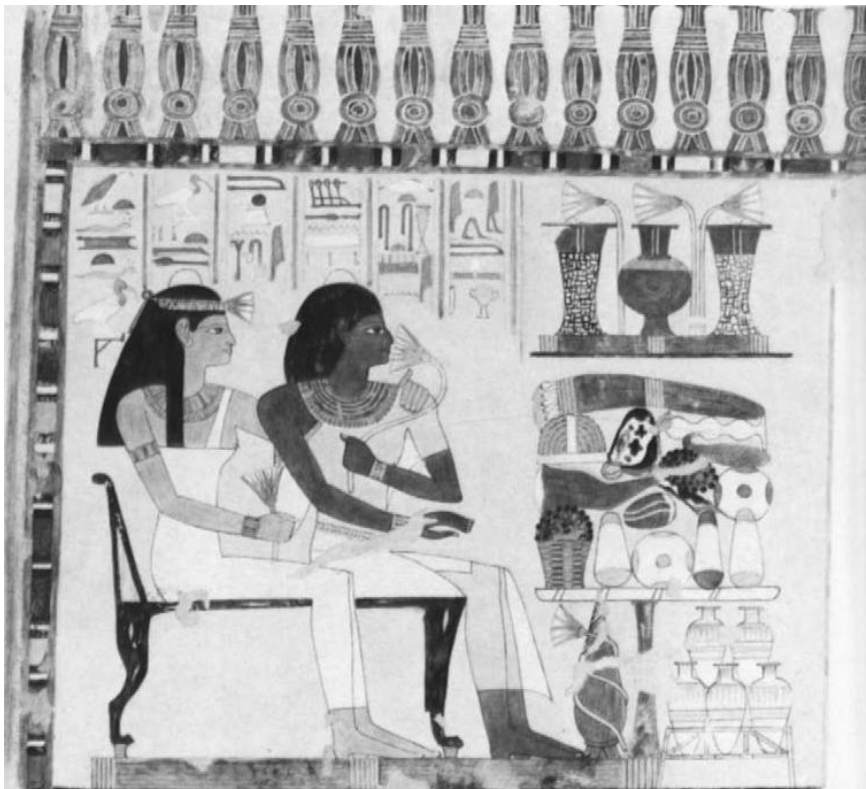
Εικ. 10. Γλυπτό γραφέα. Ταφικό μνημείο του Kay στη Σακκάρα. Αρχαίο Βασίλειο.
(Μάλεκ 2000, 137, εικ. 73)



Εικ. 11. Γλυπτό του γραφέα Amenemhat. 18η Δυναστεία, περίοδος Hatshepsut.
(Davies 2005, 58, fig. 28)



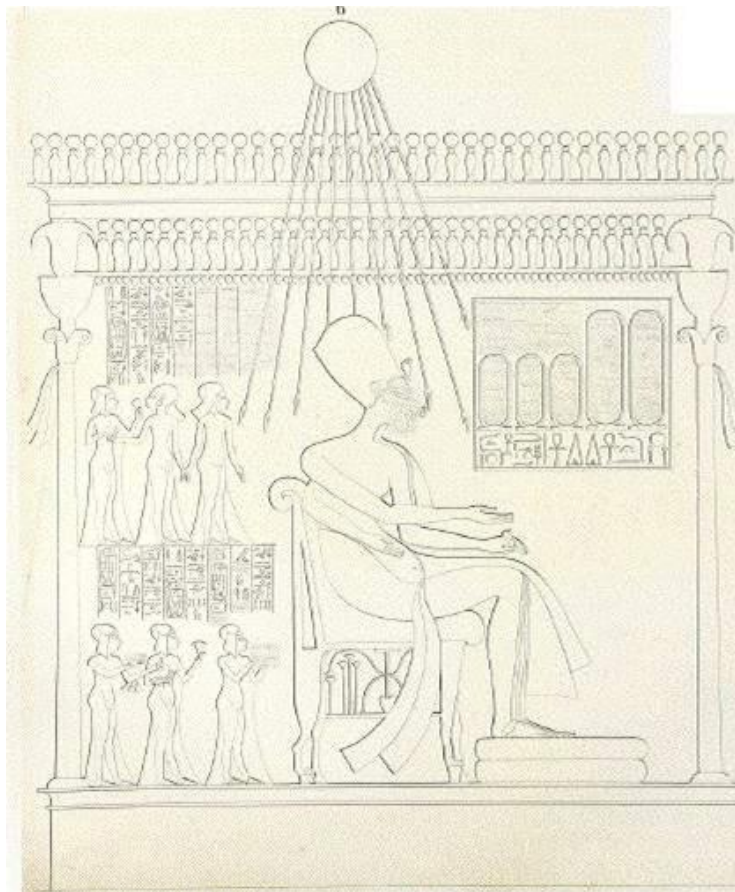
Εικ. 12. Επιπλοποιός διαμορφώνει το ξύλο. Τάφος του Rekhmire (TT 100), 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III-Amenhotep II. (Wilkinson & Hill 1983, 55, fig. 58)



Εικ. 13. Ο Djehuty με τη μητέρα του μπροστά από τράπεζα προσφορών. Τάφος του Djehuty (TT 45), 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep II. (Wilkinson & Hill 1983, 100, fig. 15.5.8)

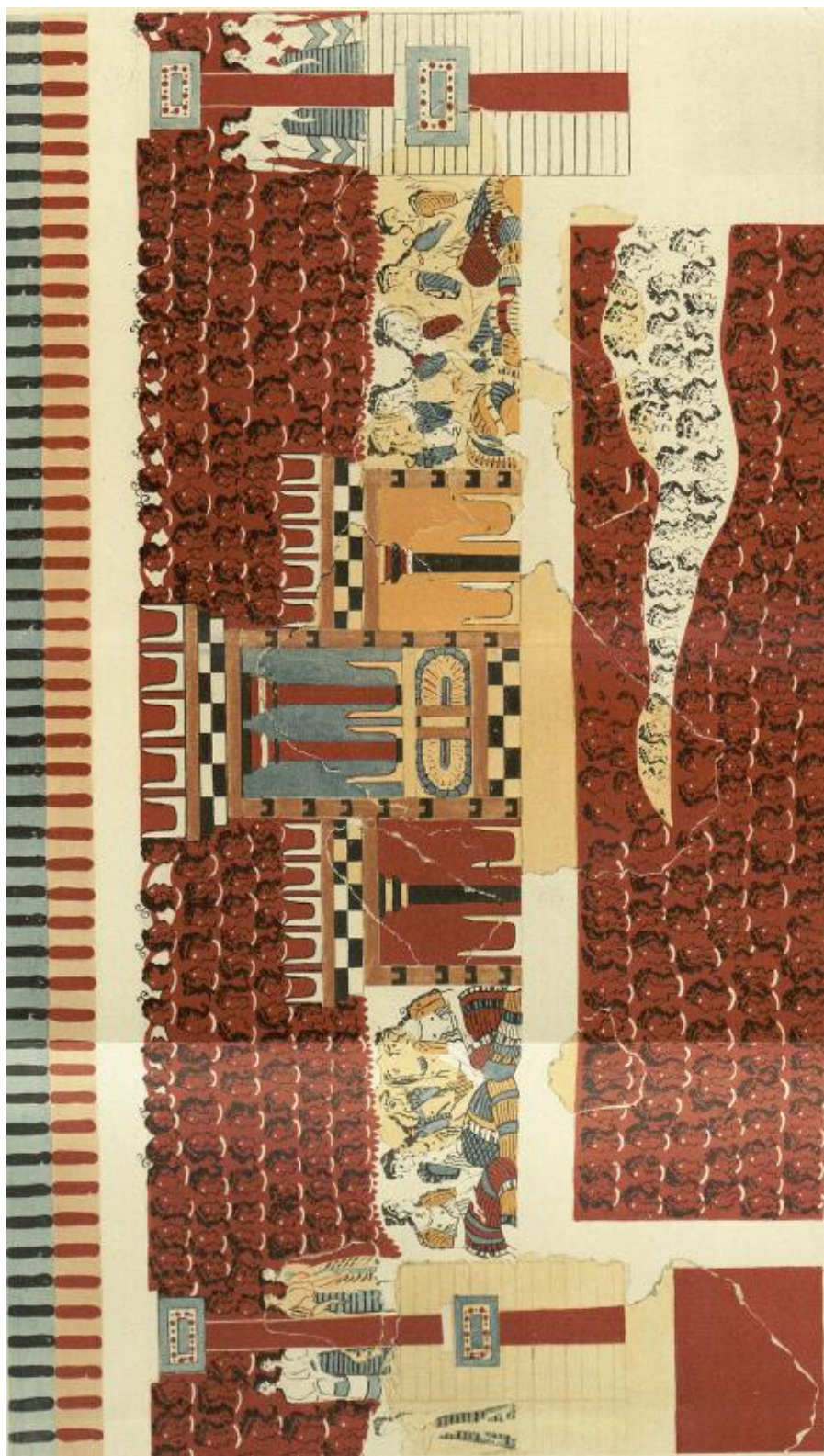


Εικ. 14. Ο Rekmire με τη μητέρα του μπροστά από τράπεζα προσφορών. Τάφος του Rekmire (TT 100), 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III-Amenhotep II.
(Wilkinson & Hill 1983, 34, fig. 30)



Εικ. 15. Ο Akhenaten και η Nefertiti (διακρίνονται τα χέρια της) με τις έξι κόρες τους υποδέχονται πρεσβείες αλλοεθνών. Τάφος του Meryra II, 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten.
(Davies 1905, plate XXXVII)

Εικ. 16. Η τοιχογραφία του «τριμερούς ιερού» από την Κνωσό.
ΜΜ ΠΙΒ/ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Evans 1930, plate XVI)



Εικ. 17. Η τοιχογραφία του
«ιερού άλσους και χορού»
από την Κνωσό.
ΜΜ ΠΒ/ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Evans 1930, plate XVIII)





Εικ. 18. Μουσικοί και χορεύτριες σε ταφικό συμπόσιο. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τον τάφο του Nebamun (TT 146). 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III. (Αλντρέντ et al. 2007, 145, εικ. 80)



Εικ. 19. Μια πιθανή ανασύνθεση ανάγλυφης τοιχογραφίας από την Ψείρα. ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Shaw 1998, colour plate H)



Εικ. 20. Καθιστή γυναικεία μορφή σε βράχο με υψωμένα τα χέρια. Σχέδιο αναγλύφου από την Κνωσό. (Evans 1930, 45, fig. 27)



Εικ. 21. Καθιστή και όρθια ανδρική μορφή σε υπαίθριο χώρο. Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου. Δυτική Οικία, Ακρωτήρι Θήρας. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 84, εικ. 44)



Εικ. 22. Η «ναυαρχίδα» του στόλου. Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου. Δυτική Οικία, Ακρωτήρι Θήρας. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 69, εικ. 35)



Εικ. 23. Καθιστή γυναικεία μορφή κρατά δίχτυ ψαρέματος. Σχέδιο τοιχογραφίας από τη Φυλακωπή της Μήλου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Evans 1930, 43, fig. 26)



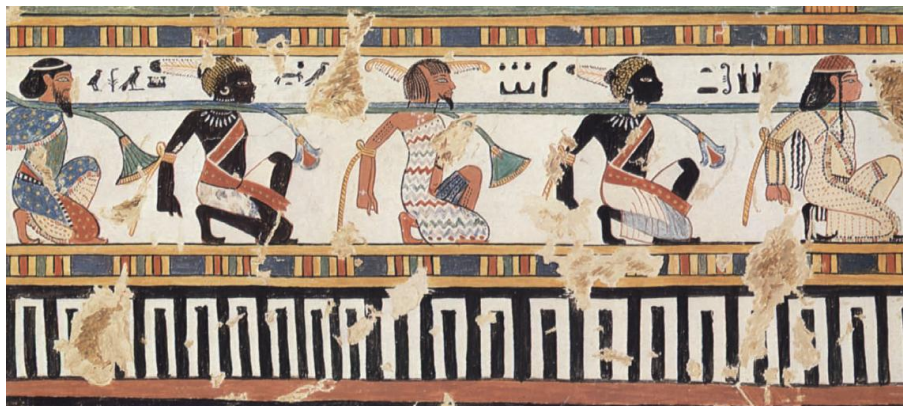
Εικ. 24. Η «Πότνια Θηρών» από την τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 159, εικ. 122)



Εικ. 25. Όρθια γυναικεία μορφή (πιθανότατα θεά) από την Αγία Τριάδα.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Militello 1998, tav. 4)



Εικ. 26. Αλλοεθνείς κάτω από το βασιλικό θρόνο. Αντίγραφο τοιχογραφίας από τάφο
άγνωστου ιδιοκτήτη (TT 226), 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III.
(Davies 1936β, plate LVIII)



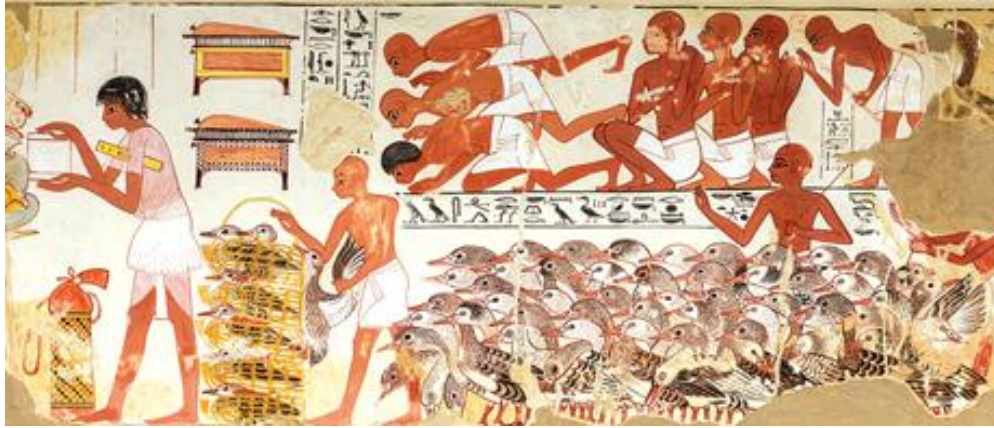
Εικ. 27. Μορφές σε ημιγονυπετή στάση που αντιπροσωπεύουν τους υποταγμένους
εχθρούς της Αιγύπτου. Λεπτομέρεια της εικόνας 41. Τάφος του Anen (TT 120), 18η
Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III.
(Wilkinson & Hill 1983, 26)



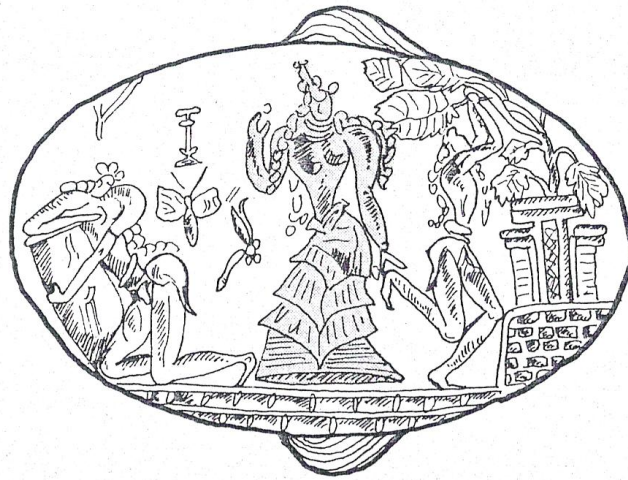
Εικ. 28. Ο Userhat λατρεύει τον ιερακόμορφο θεό Ra-Harakhty και μια θεότητα της Δύσης. Τάφος του Userhat (TT 51), 19η Δυναστεία, περίοδος Ramesses I-Sety (Sethos) I. (Wilkinson & Hill 1983, 43, fig. 40)



Εικ. 29. Γονυπετής γυναικεία μορφή από την Αγία Τριάδα.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Militello 1998, tav. 2)



Εικ. 30. Αγρότες παραδίδουν χήνες ως φόρο. Άγνωστος τάφος στις Θήβες, 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV ή Amenhotep III. (Davies 1936β, plate LXVII)



Εικ. 31. Σχέδιο παράστασης χρυσού δαχτυλιδιού από τις Αρχάνες. (Marinatos 1993, 186, fig. 188)



Εικ. 32. Καθιστές γυναικείες μορφές σε παράσταση συμποσίου. Τάφος του Nebseny (TT 108), 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV. (Hartwig 2004, 252, plate 2,2)



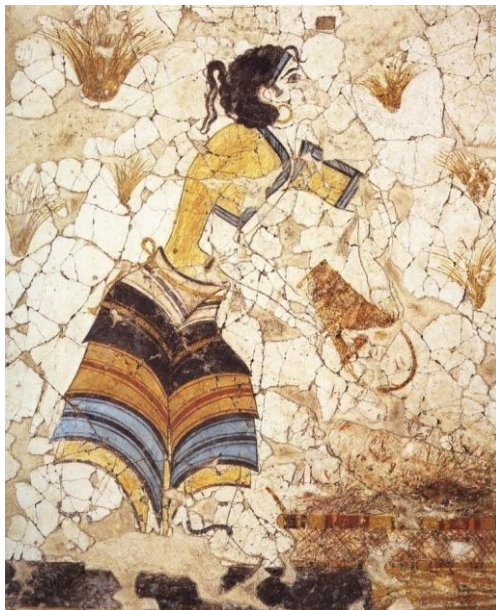
Εικ. 33. Ο Thutmose II γονυπετής προσφέρει αγγεία σπονδών στον ένθρονο θεό Amun (διακρίνεται μόνο το χέρι του με το οποίο κρατά ένα *ankh*). Θραύσμα αναγλύφου από το Karnak. 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose II. (Dorman 2005, 89, fig. 38)



Εικ. 34. Ο περίφημος «Ρυτοφόρος» από την τοιχογραφία της πομπής της Κνωσού. ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος. (Evans 1928, plate XII)



Εικ. 35. Γυναικεία μορφή από την τοιχογραφία της πομπής της Τίρυνθας κρατά μια πυξίδα. ΥΕ ΙΙΒ περίοδος.
(Rodenwaldt 1976, tafel VIII)



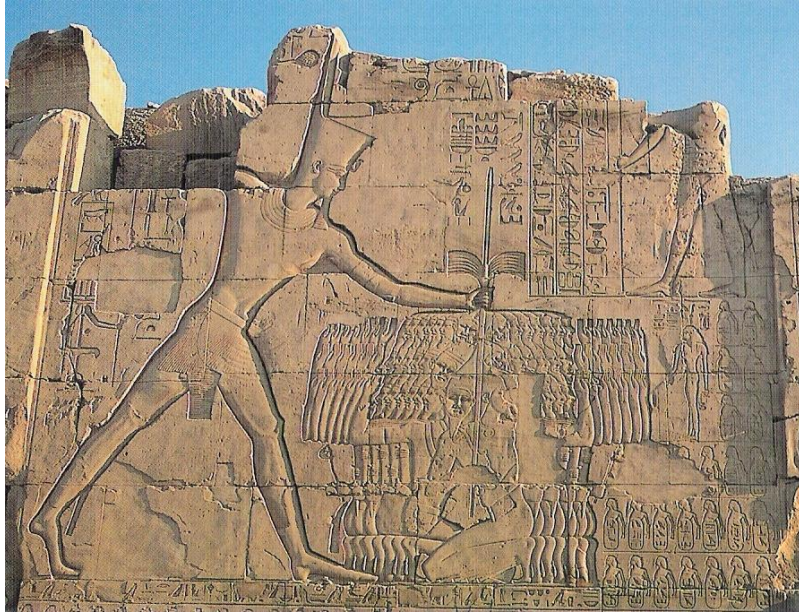
Εικ. 36. Κροκοσυλλέτρια από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 160, εικ. 123)



Εικ. 37. Κροκοσυλλέκτρια φέρει στον ώμο της καλάθι με κρόκους. Ξεστή 3, Ακρωτήρι. ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Ντούμας 1992, 167, εικ. 130)



Εικ. 38. Ο χρωματοτρίπτης του Narmer. Ιεράκων Πόλις, περ. 3000 π.Χ. (Wilkinson 2003, 13)



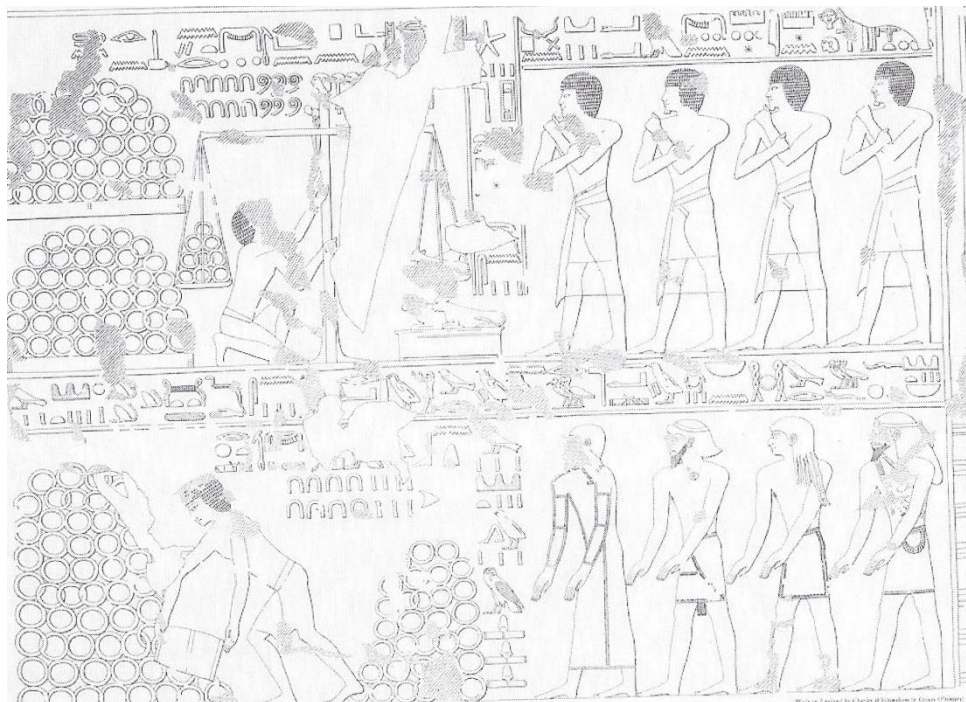
Εικ. 39. Ο Thutmose III κατατροπώνει τους Σύριους. Ναός του Amun-Re στο Karnak. 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III. (Μάλεκ 2000, 212, εικ. 123)



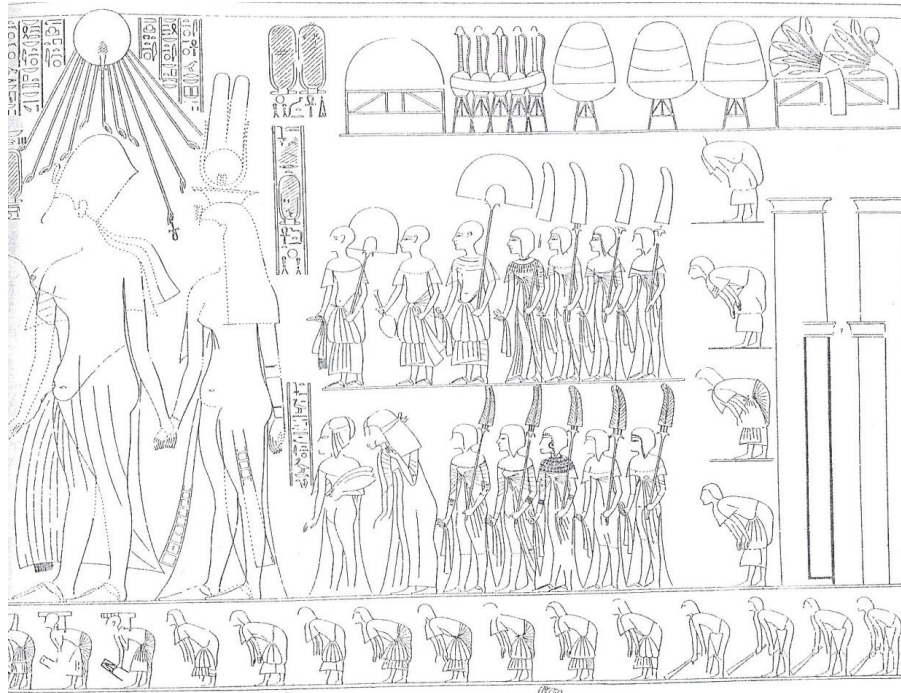
Εικ. 40. Η σκηνή του «κυνηγιού των πτηνών στα έλη» από τον τάφο του Nebamun (TT 146). 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III. (Αλντρέντ et al. 2007, 129, εικ. 69)



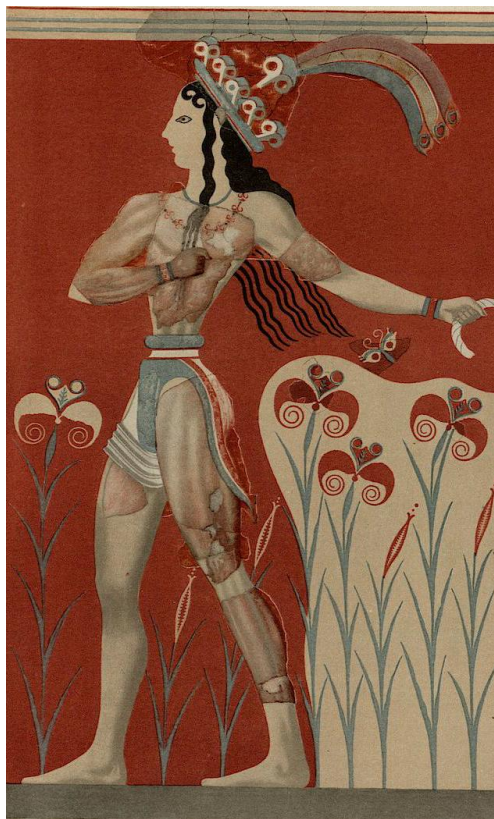
Εικ. 41. Υποτελείς της Αιγύπτου σε στάση προσκύνησης και σε ημιγονυπετή στάση απεικονίζονται στο υποπόδιο και κάτω από το θρόνο του Φαραώ αντίστοιχα. Αντίγραφο τοιχογραφίας από τον τάφο του Anen (TT 120), 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III.
(Robins 1997, 137, fig. 155)



Εικ. 42. Αλλοεθνείς πρέσβεις κατευθύνονται προς τους υπευθύνους ζυγίσματος του χρυσού εκφράζοντας το σεβασμό τους χειρονομώντας. Τάφος του Puyemre (TT 39), 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III.
(Davies 1922, plate XXXVI)



Εικ. 43. Ο Φαραώ Akhenaten οδηγεί τη βασίλισσα Τυί στην είσοδο ενός ναού. Σχέδιο τοιχογραφίας από τον τάφο του Huyu στην Amarna. 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten.
(Davies 2004, part III, plate IX)



Εικ. 44. Ο «Πρίγκιπας με τα Κρίνα». Ανασύνθεση αναγλύφου από την Κνωσό.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Evans 1928, προμετωπίδα, plate XIV)



Εικ. 45. Το περίφημο «Σφράγισμα του Ηγεμόνα». Καστέλι Χανίων. ΥΜ ΙΒ-ΥΜ ΙΙ περίοδος. (Hallager 1985, 50, fig. 11)



Εικ. 46. Ο «Πρίγκιπας με τα Κρίνα» σύμφωνα με την ανασύνθεση του Niemeier. (Marinatos 1993, 73, fig. 62)



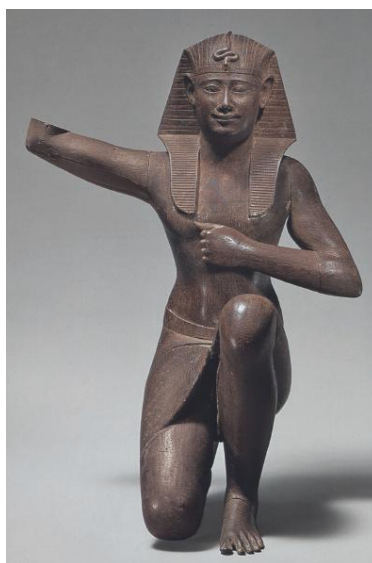
Εικ. 47. Όρθια ανδρική μορφή πάνω σε πλοίο εκτελεί την «Ηγεμονική Χειρονομία». Σκηνή ναυαγίου στη Μικρογραφική Ζωφόρο. Δυτική Οικία, Ακρωτήρι Θήρας, ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Ντούμας 1992, 62, εικ. 29)



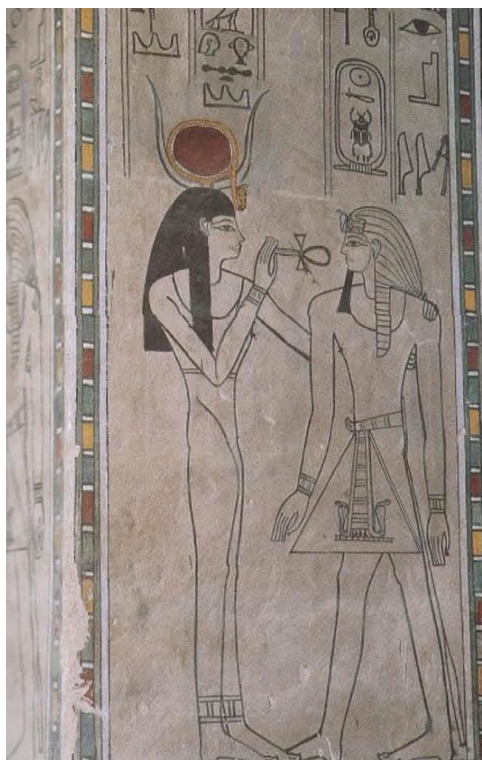
Εικ. 48. Γυναικεία μορφή από τοιχογραφία της Οικίας των Γυναικών του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Ντούμας 1992, 38, εικ. 7)



Εικ. 49. Η αιγυπτιακή χειρονομία της εξύμνησης (*hehnu*) που αποτελούσε το πλέον κρίσιμο σημείο της τελετουργικής «Απαγγελίας των Δοξολογιών».
(Wilkinson 2001, 22)



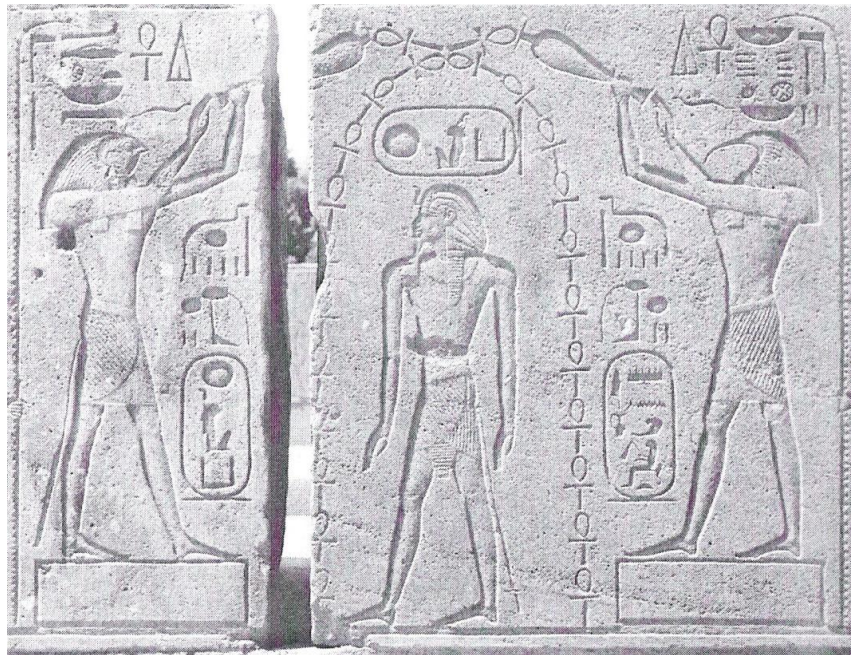
Εικ. 50. Ο Φαραώ εκτελεί τη χειρονομία της εξύμνησης (λείπει μέρος του δεξιού χεριού). Ξύλινο γλυπτό. Αβέβαιη χρονολόγηση (χρονολογείται από τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. μέχρι και την Πτολεμαϊκή περίοδο). Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης.
(Hill & Schorsch 2007, 160)



Εικ. 51. Η θεά Hathor προσφέρει το σύμβολο της ζωής (*ankh*) στο Φαραώ Amenhotep II. Τάφος του Amenhotep II, Κοιλάδα των Βασιλέων, 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep II.
(Reeves & Wilkinson 2000, 101, εικόνα πάνω αριστερά)



Εικ. 52. Η Βασίλισσα Hatshepsut στέφεται από το θεό Amun-Re, καθώς η θεά Hathor της προσφέρει το ankh μέσω ενός σκήπτρου. 18η Δυναστεία, περίοδος Hatshepsut. (Robins 1997, 133, fig. 149)



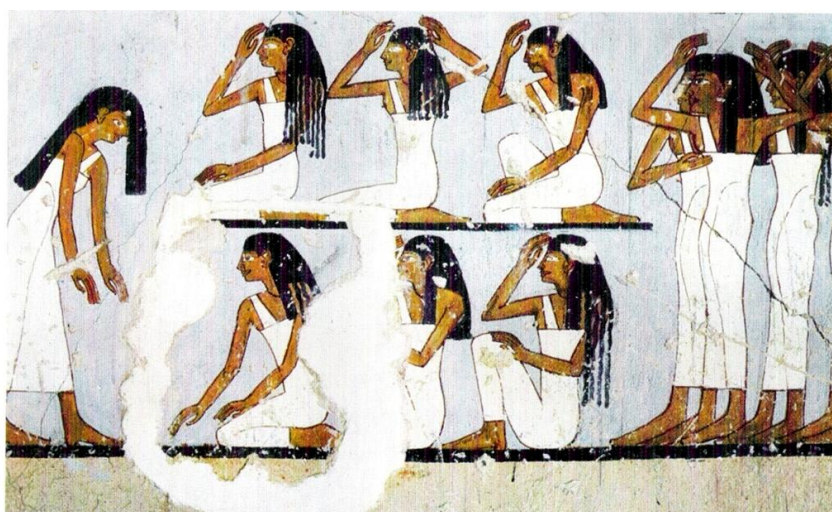
Εικ. 53. Οι θεοί Horus (αριστερά) και Thoth (δεξιά) εξαγνίζουν τη Βασίλισσα Hatshepsut. Ανάγλυφο από το Karnak. 18η Δυναστεία, περίοδος Hatshepsut. (Wilkinson 1999, 168, fig. 124)



Εικ. 54. Ειδώλια μινωικών θεαινών με υψωμένα τα χέρια. Γάζι, Μετανακτορική περίοδος.
(Αλεξίου 1958, πίν. Ε΄, εικ. 3)



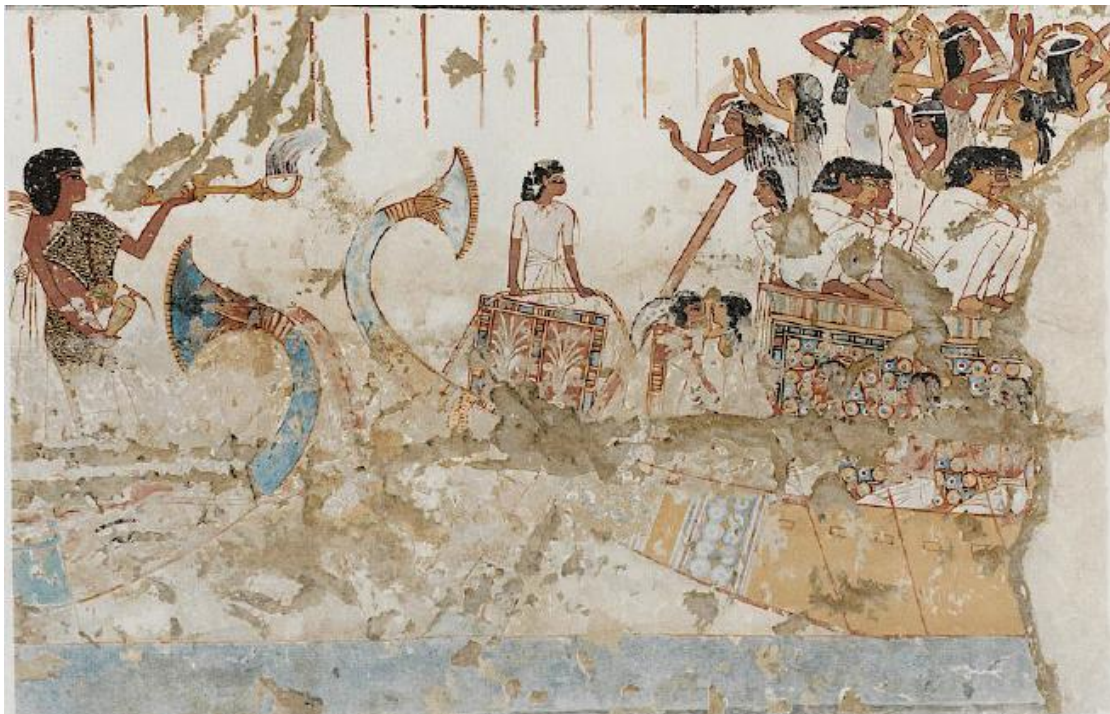
Εικ. 55. Η Henutnefret θρηνεί μπροστά στα ταριχευμένα σώματα των δύο συζύγων της, Nebamun και Iruky. Τάφος του Nebamun και του Iruky (TT 181), 18η Δυναστεία, μεταβατική περίοδος Amenhotep III-Akhenaten.
(Davies 1925, plate XXI)



Εικ. 56. Θρηνωδοί από τον τάφο του Minnakht (TT 87). 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III.
(Αλντρέντ et al. 2007, 149, εικ. 84)



Εικ. 57. Θρηνώδοι από τον τάφο του Ramose (TT 55). 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III.
(Wilkinson & Hill 1983, 33, fig. 29)



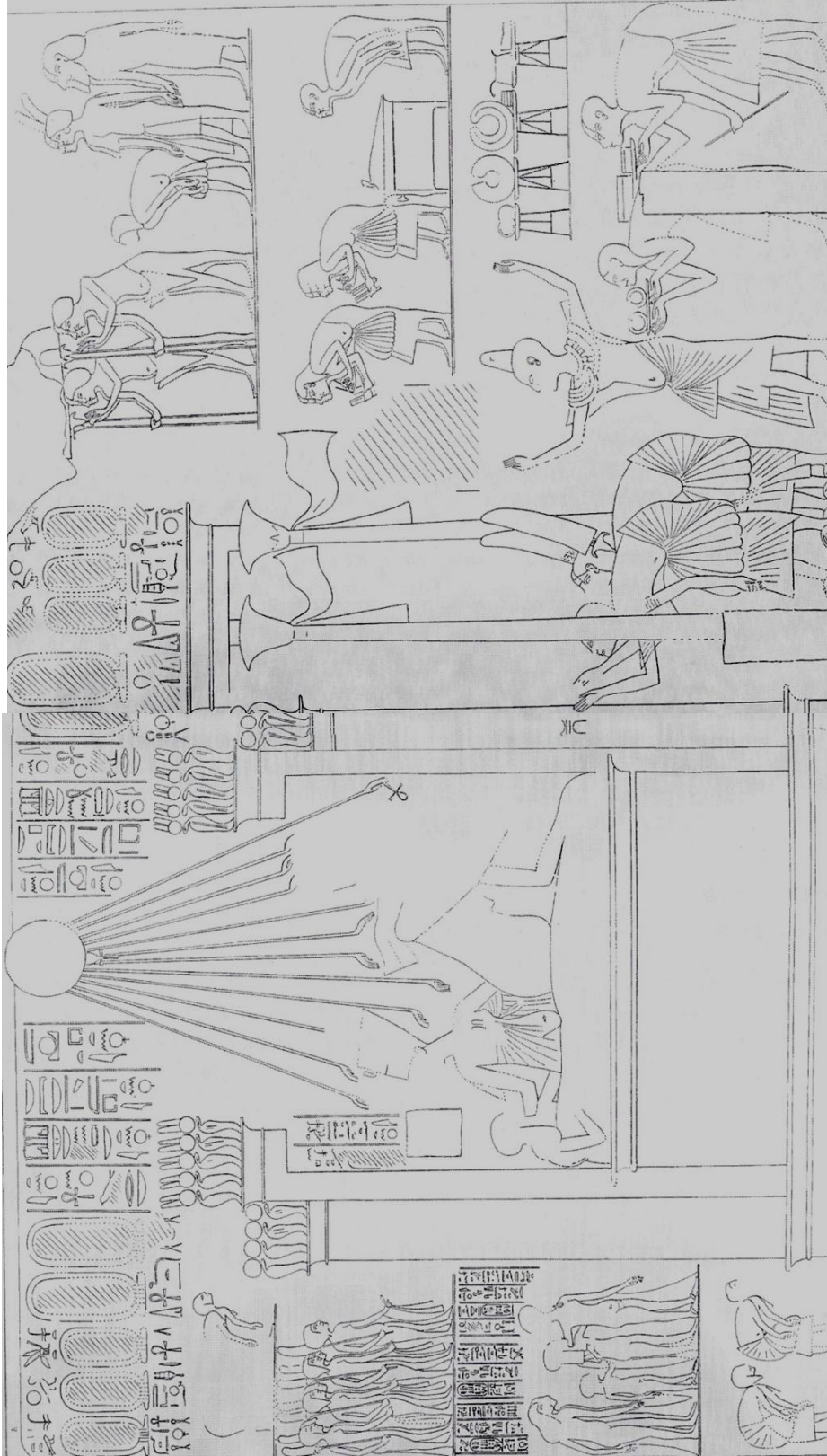
Εικ. 58. Γυναικείες και ανδρικές θρηνούσες μορφές. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τον τάφο του Nebamun και του Iruky (TT 181), 18η Δυναστεία, μεταβατική περίοδος Amenhotep III-Akhenaten.
(Davies 1925, plate XXVI)



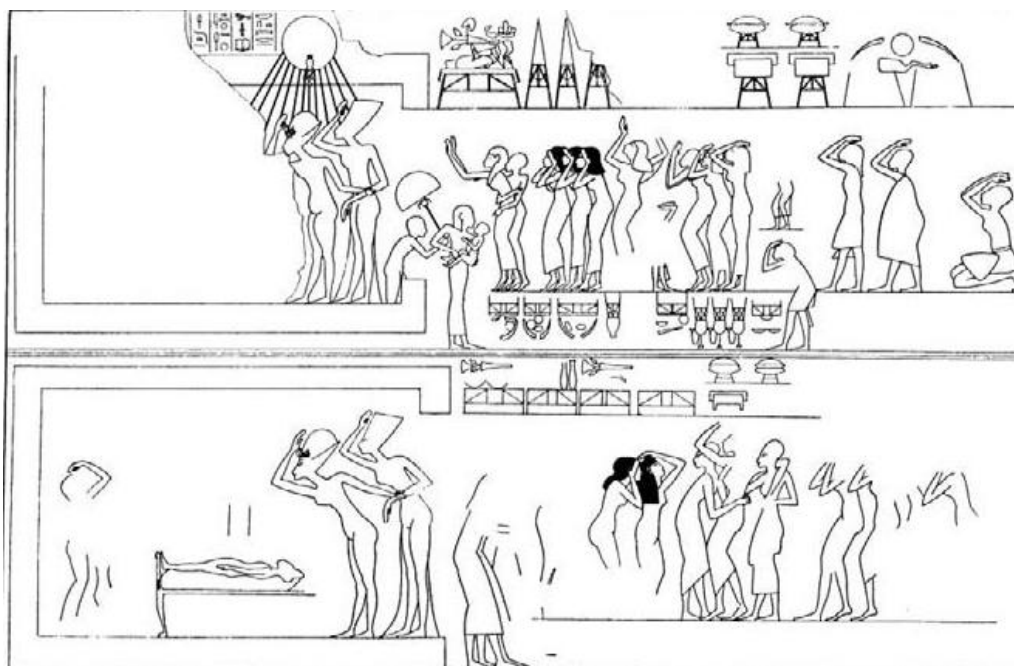
Εικ. 59. Γυναικείες μορφές θρηνούν το νεκρό. Τάφος του Nebamun και του Iruky (TT 181), 18η Δυναστεία, μεταβατική περίοδος Amenhotep III-Akhenaten. (Davies 1925, plate XIX)



Εικ. 60. Η θεά Hathor προσφέρει το ankh στο Φαραώ Tutankhamen, ενώ ο θεός Anubis εκτελεί μια προστατευτική χειρονομία. Τάφος του Tutankhamen, 18η Δυναστεία, περίοδος Tutankhamen. (Robins 1997, 161, fig. 191)



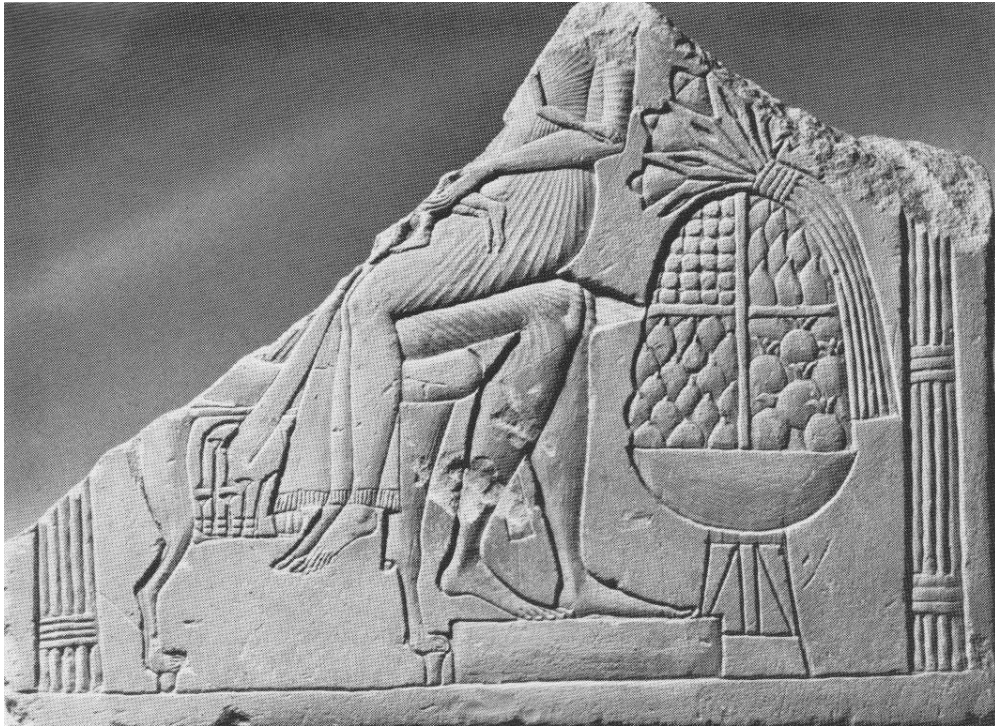
Εικ. 61. Ο Panehesy ανταμείβεται από το Φαράώ Ακhenaten.
Τάφος του Panehesy, 18η Δυναστεία, περίοδος Ακhenaten.
(Davies 1905, plate X)



Εικ. 62. Ο Akhenaten και η Nefertiti θρηνούν το θάνατο της κόρης τους, Meketaten, μπροστά από τη νεκρική της κλίνη (κάτω ζώνη). Σχέδιο τοιχογραφίας από το Βασιλικό Τάφο της Amarna, 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten. (Van Dijk 2009, 84, fig. 2)



Εικ. 63. Ο Akhenaten και η Nefertiti με τρεις κόρες τους δέχονται τις ζωοδόχους ηλιακές ακτίνες. Στήλη από ασβεστόλιθο. 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten. (Μάλεκ 2000, 267, εικ. 156)



Εικ. 64. Η Βασίλισσα Nefertiti κάθεται πάνω στα πόδια του Φαραώ Akhenaten κρατώντας δύο από τις κόρες τους (διακρίνονται τα πόδια τους). Θραύσμα στήλης από ασβεστόλιθο. 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten.
(Aldred 1973, 134, no. 56)



Εικ. 65. Πριγκίπισσες της Amarna. Αντίγραφο τοιχογραφίας από οικία της Amarna, 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten.
(Davies 1921, plate I)



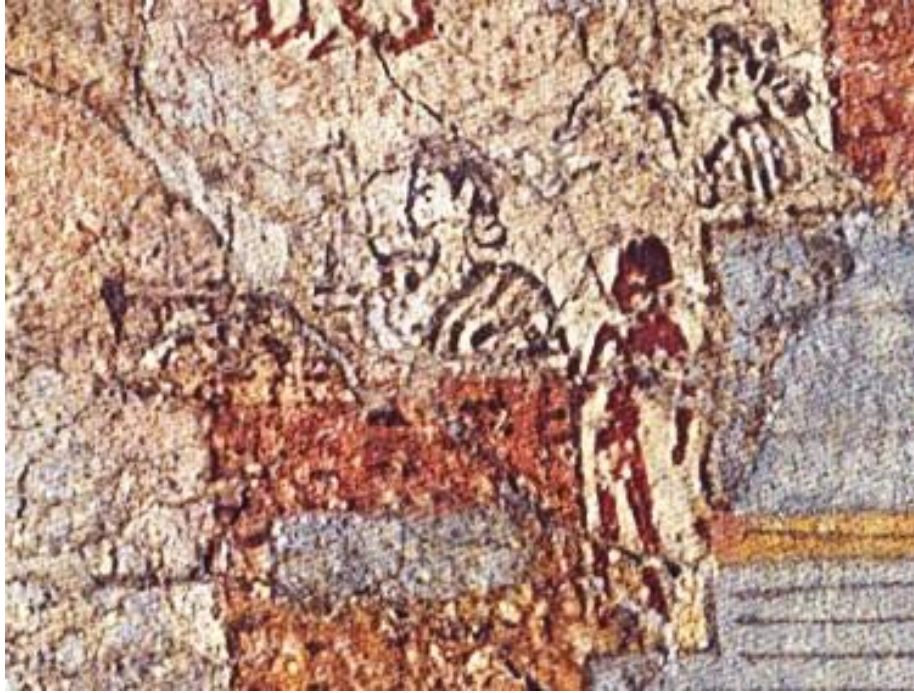
Εικ. 66. Ο Φαραώ Amenhotep II ως βρέφος κάθεται στα πόδια της «Βασιλικής Τροφού». Σχέδιο τοιχογραφίας από τον τάφο του Kenamun (TT 93), 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep II. (Davies 1973, plate IX)



Εικ. 67. Γυναικεία μορφή θηλάζει ένα νεογέννητο βρέφος. Λεπτομέρεια σχεδίου τοιχογραφίας από το Βασιλικό Τάφο της Amarna, 18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten. (Van Dijk 2009, 85, fig. 5)



Εικ. 68. Καθιστή γυναικεία μορφή από τοιχογραφία της Ξεστής 3. Ακρωτήρι Θήρας. ΥΜ ΙΑ περίοδος. (Ντούμας 1992, 142, εικ. 105)



Εικ. 69. Γυναικείες μορφές σηκώνουν το χέρι τους σε μια χειρονομία χαιρετισμού και υποδοχής (ή λατρείας). Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 79, εικ. 38)



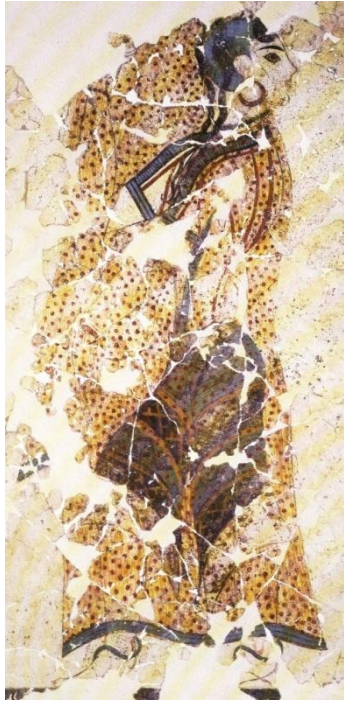
Εικ. 70. Κροκοσυλλέκτριες από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 152, εικ. 116)



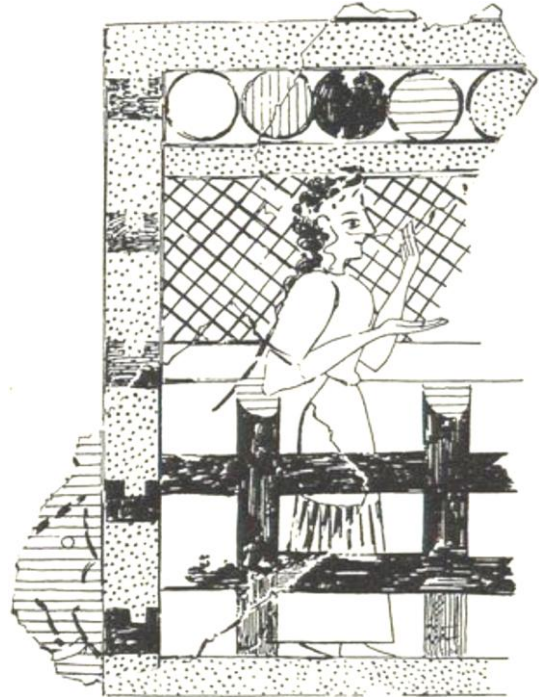
Εικ. 71. Κροκοσυλλέκτρια από τοιχογραφία της Ξεστής 3 του Ακρωτηρίου.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 154, εικ. 118)



Εικ. 72. Γυναικεία μορφή επιδίδεται σε εκστατικό χορό. Μέγαρο της Βασίλισσας,
Κνωσός. ΥΜ ΙΙ περίοδος.
(Evans 1930, plate XXVb)



Εικ. 73. Γυναικεία μορφή φορά πέπλο.
Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από την
Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 144, εικ. 107)



Εικ. 74. Γυναικεία μορφή σε εξώστη (;).
Σχέδιο τοιχογραφίας από την Κνωσό.
(Evans 1930, 59, fig. 35)



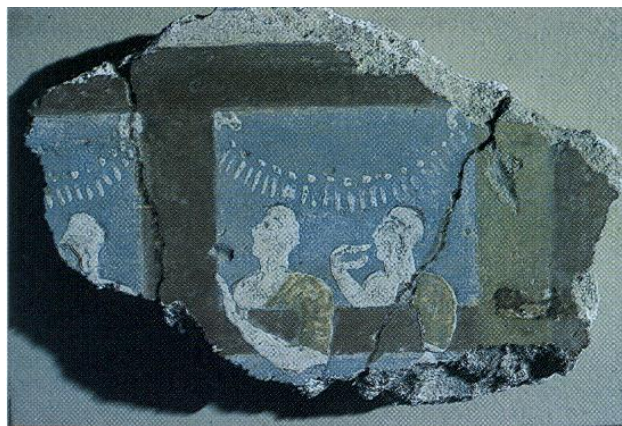
Εικ. 75. Μέλη πληρώματος ενός πλοίου. Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου
από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 81, εικ. 40)



Εικ. 76. Συνάθροιση σε λόφο. Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου από τη Δυτική Οικία του Ακρατηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 59, εικ. 27)



Εικ. 77. Ψαράδες μαζεύουν τα δίχτυα. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας από τον τάφο του Iruy (TT 217). Νέο Βασίλειο, 19η Δυναστεία, περίοδος Ramesses II.
(Wilkinson & Hill 1983, 40, fig. 38)



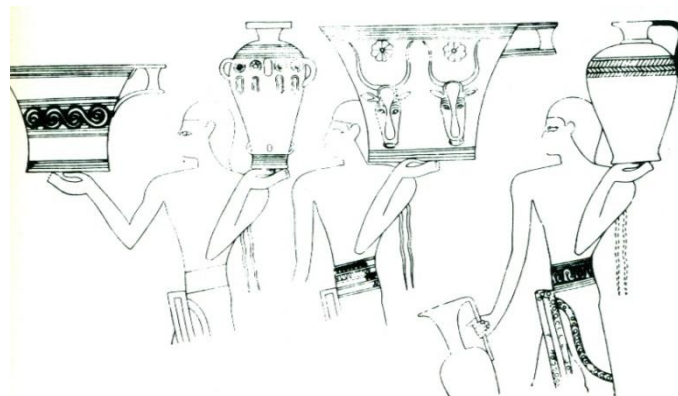
Εικ. 78. Θραύσμα τοιχογραφίας από τις Μυκήνες.
ΥΕ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Shaw 1996, Plate A9)



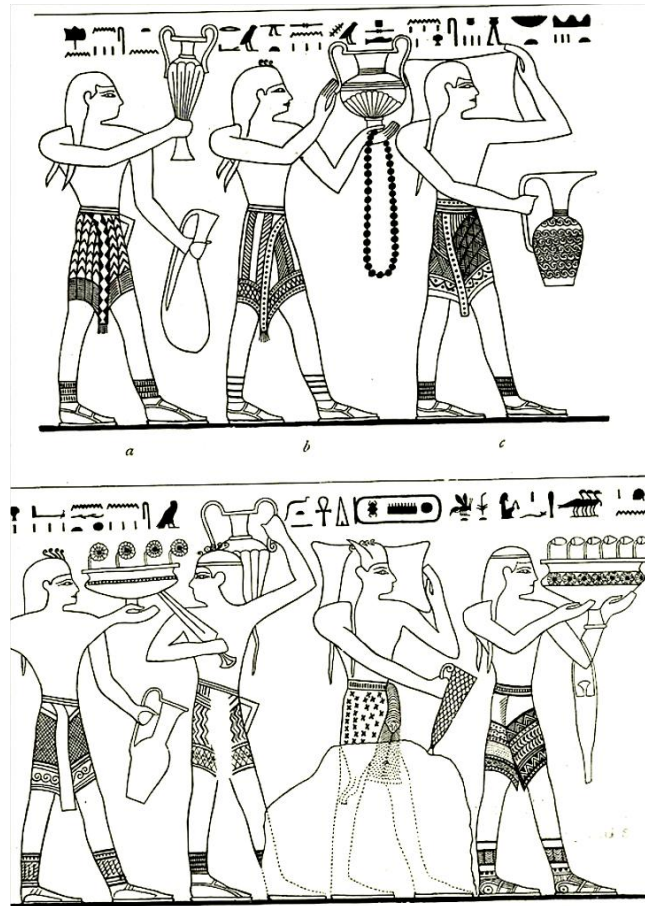
Εικ. 79. Νούβιοι ηγεμόνες αποδίδουν τις προσφορές τους στο Φαραώ. Τάφος του Huy (TT 40), 18η Δυναστεία, περίοδος Tutankhamen.
(Davies 1936β, plate LXXIX)



Εικ. 80. Σύριοι αποδίδουν τις προσφορές τους στο Φαραώ. Αντίγραφο τοιχογραφίας από τον τάφο του Sobekhotep (TT 63). 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV.
(Davies 1936α, plate XLII)



Εικ. 81. Σχέδιο τοιχογραφίας από τον τάφο του Senenmut (TT 71) με παράσταση Keftiu. 18η Δυναστεία, περίοδος Hatshepsut.
(Wachsmann 1987, Plate XXIII, fig. A)

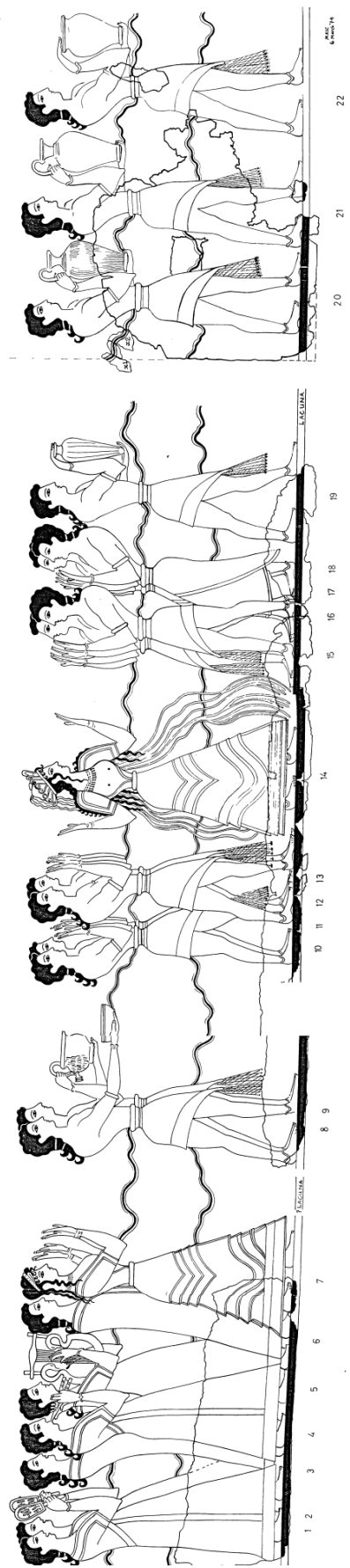


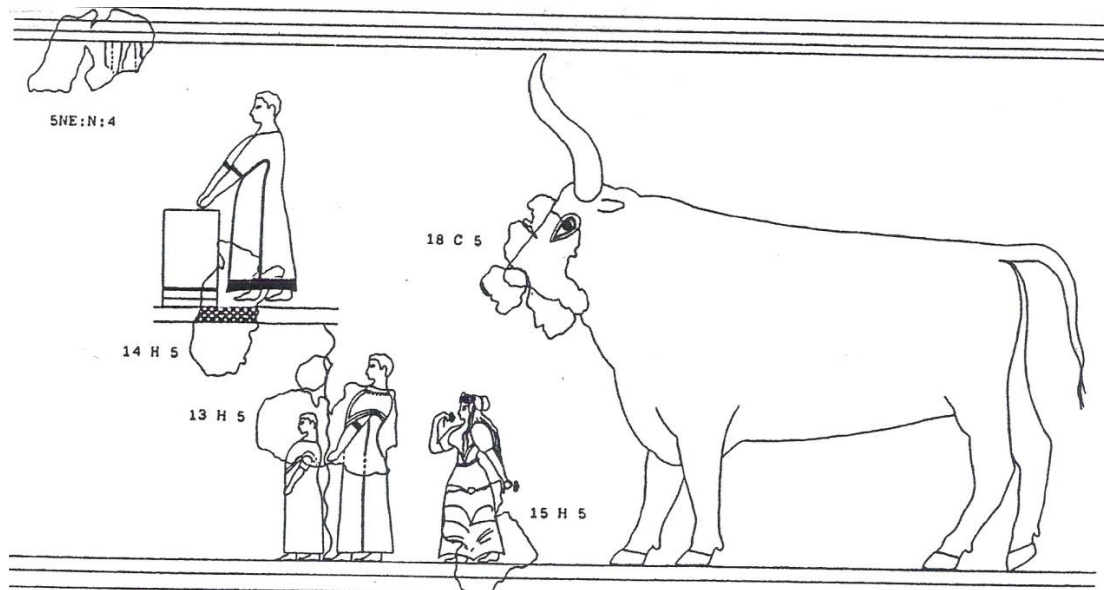
Εικ. 82. Σχέδιο τοιχογραφίας από τον τάφο του Rekhmire (TT 100) με παράσταση Keftiu. 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III-Amenhotep II.
(Evans 1928, 740, fig. 473)



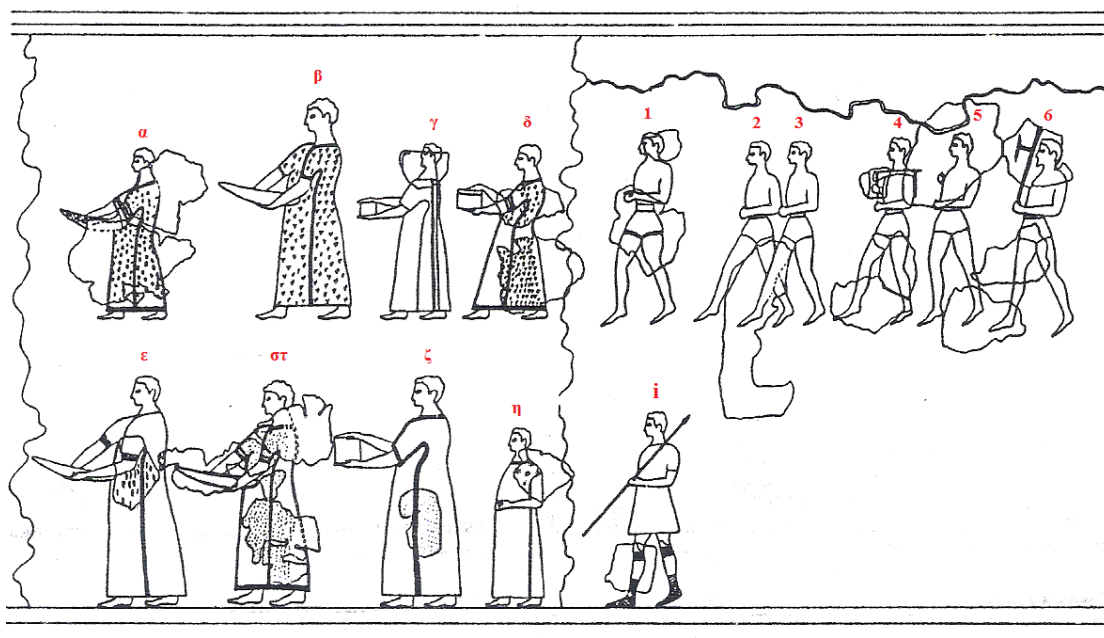
Εικ. 83. Αναπαράσταση τοιχογραφίας πομπής από τη Θήβα.
ΥΕ II/ΥΕ IIIA περίοδος.
(Μπουλώτης 1995, 23, εικ. 21)

Εικ. 84. Η τοιχογραφία της πομπής από το ανάκτορο της Κνωσού. Ανασύνθεση του Marc Cameron.
ΥΜ Π/ΠΙΑ περίοδος.
(Cameron 1974, fig. 18)





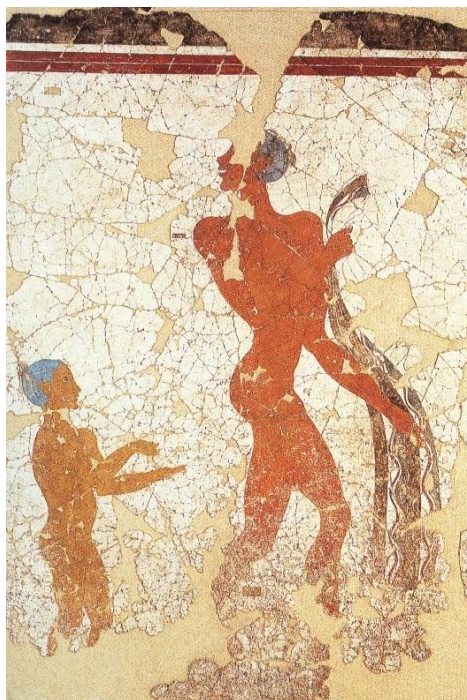
Εικ. 85. Λεπτομέρεια πομπικής τοιχογραφίας από την Πύλο.
 ΥΕ ΙΙΒ περίοδος.
 (McCallum 1987, 196, plate VIIIb)



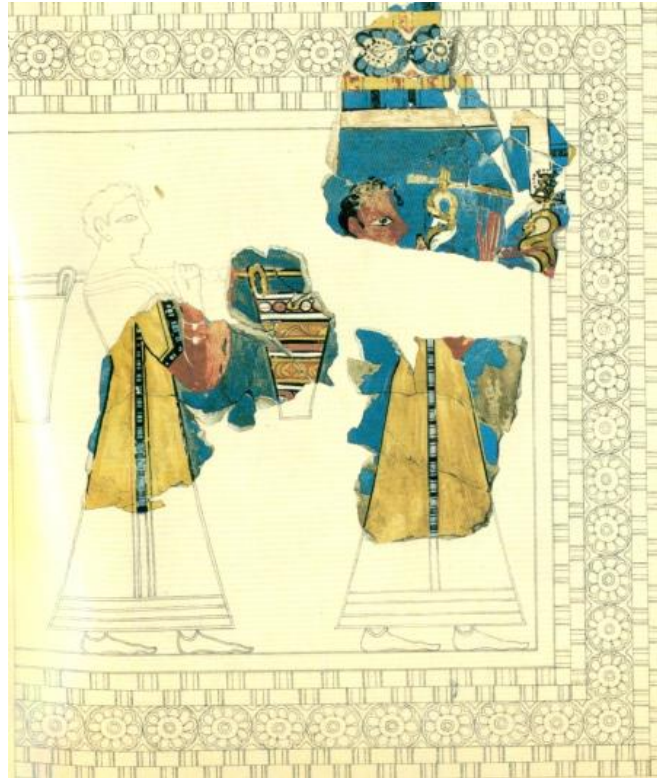
Εικ. 86. Λεπτομέρεια πομπικής τοιχογραφίας από την Πύλο.
 ΥΕ ΙΙΒ περίοδος.
 (McCallum 1987, 197, plate VIIIc)



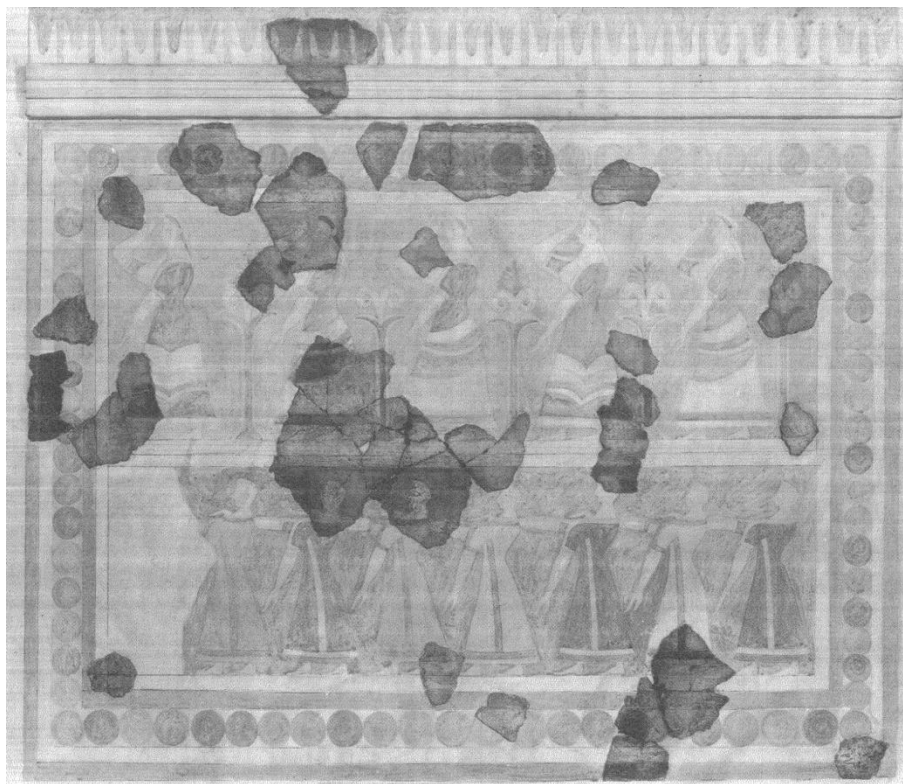
Εικ. 87. Η καθιστή θεά (αριστερά) και η «Μυκηναία» (δεξιά) από τοιχογραφία των Μυκηνών. ΥΕ ΙΙΒ περίοδος.
(Jones 2009, 335, fig. 29)



Εικ. 88. Λεπτομέρεια σκηνής ανδρικής πομπής από την Ξεστή 3 του Ακρωτηρίου.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 146, εικ. 109)



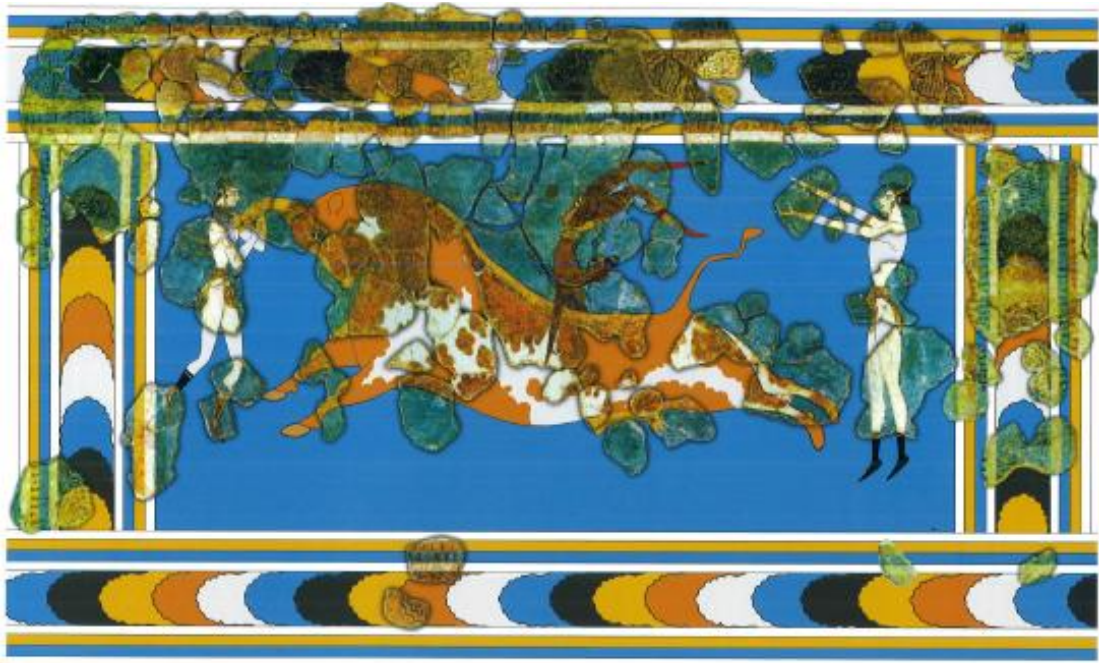
Εικ. 89. Λεπτομέρεια της τοιχογραφίας της «Μεγάλης Πομπής» από την Αγία Τριάδα. ΥΜ ΙΙΑ περίοδος.
(Militello 1998, Tav. I)



Εικ. 90. Η τοιχογραφία της «Μικρής Πομπής» από την Αγία Τριάδα.
ΥΜ ΙΙΑ περίοδος.
(Militello 1998, Tav. 10A)



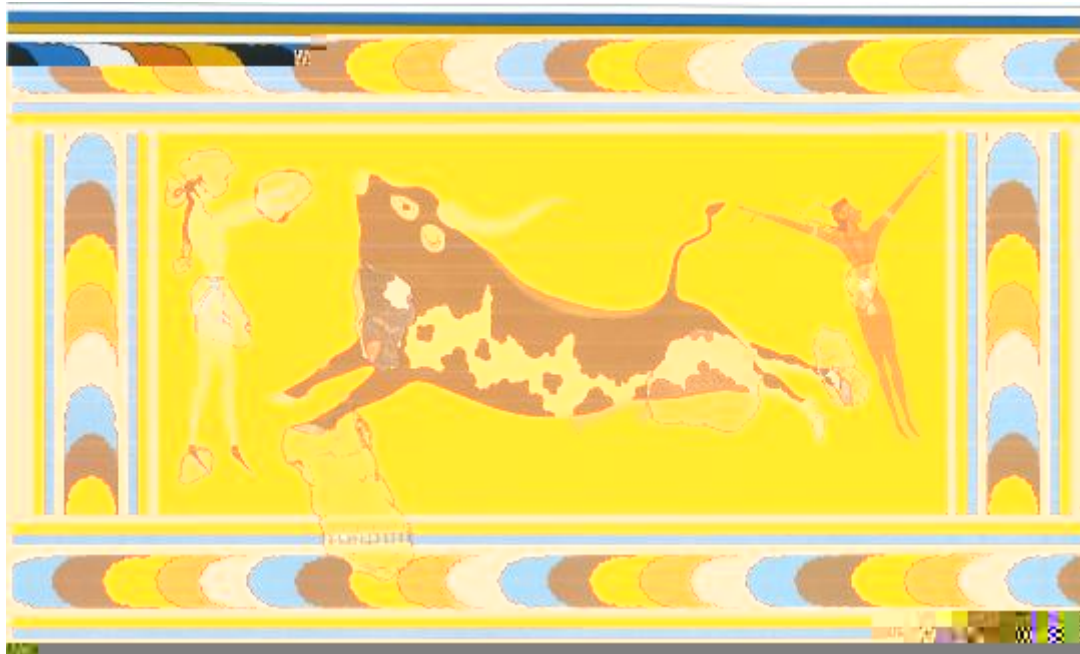
Εικ. 91. Χάλκινο ανθρωπόμορφο ειδώλιο από την Τύλισσο.
(Gesell 1985, 186, fig. 63)



Εικ. 92. Η τοιχογραφία των ταυροκαθαψιών από την Κνωσό (πρώτο διάχωρο).
ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 119, fig. 104)



Εικ. 93. Η τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων από την Κνωσό (δεύτερο διάχωρο).
ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 120, fig. 107)



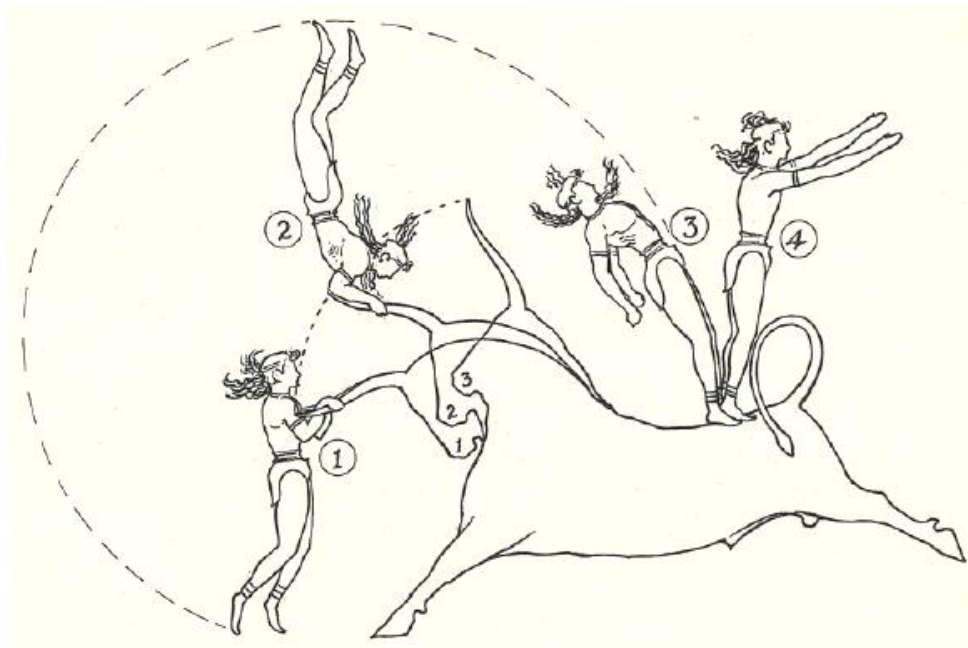
Εικ. 94. Η τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων από την Κνωσό (τρίτο διάχωρο).
ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 121, fig. 108)



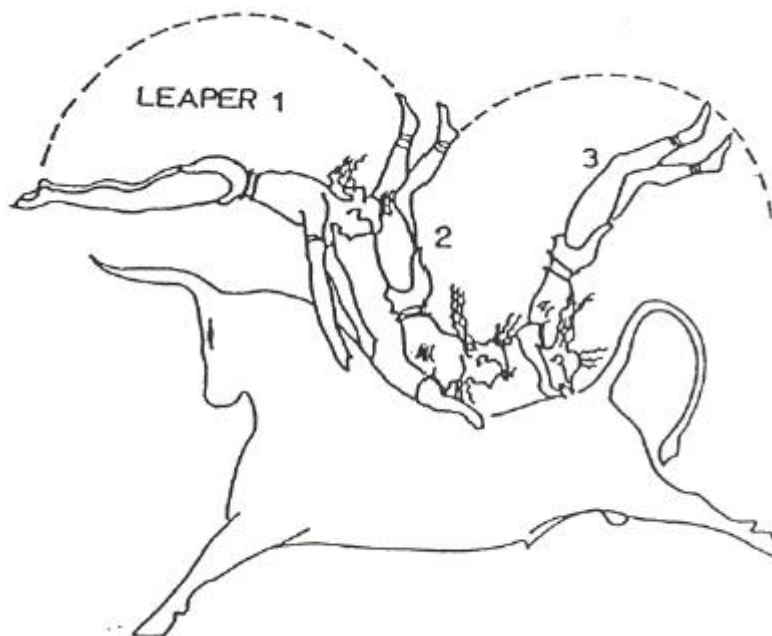
Εικ. 95. Η τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων από την Κνωσό (τέταρτο διάχωρο).
ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 122, fig. 109)



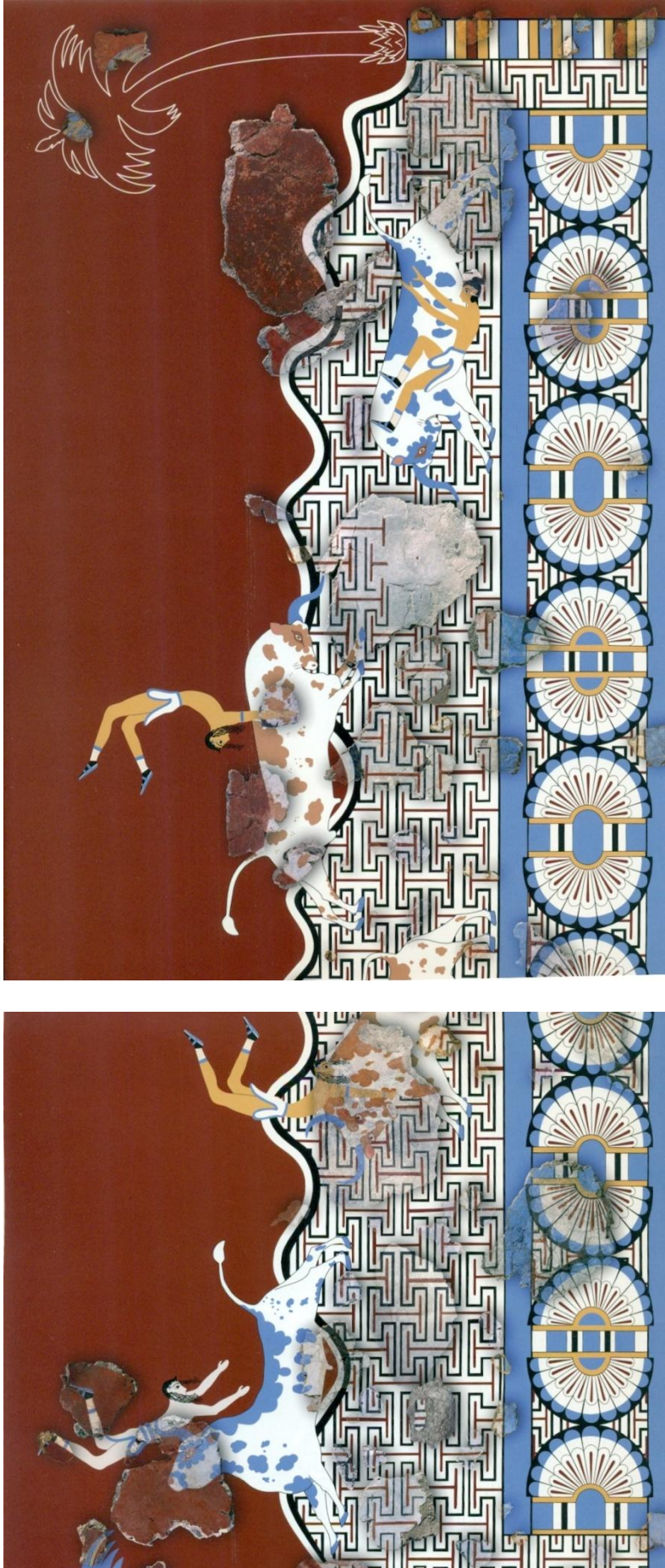
Εικ. 96. Η τοιχογραφία των ταυροκαθαψίων από την Κνωσό (πέμπτο διάχωρο).
ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 124, fig. 112)



Εικ. 97. Η κίνηση του ταυροκαθάπτη κατά το «σχήμα του Evans».
(Evans 1930, 223, fig. 156)



Εικ. 98. Η κίνηση του ταυροκαθάπτη σύμφωνα με το «σχήμα του καταδύομενου ταυροκαθάπτη».
(Younger 1976, 128, fig. 2)



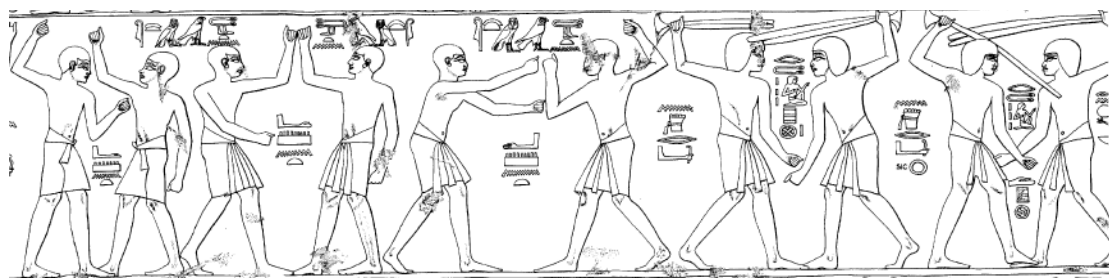
Εικ. 99. Λεπτομέρειες της τοιχογραφίας των ταυροκαθαγίων από την Άβερη.
18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III.
(Bietak, Marinatos & Palívou 2007, 58-59, fig. 59B)



Εικ. 100. Λεπτομέρειες της τοιχογραφίας των τρωροκαθαγίων από την Άβαρη.
18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose III.
(Bietak, Marinatos & Palivou 2007, 60-61, fig. 60)



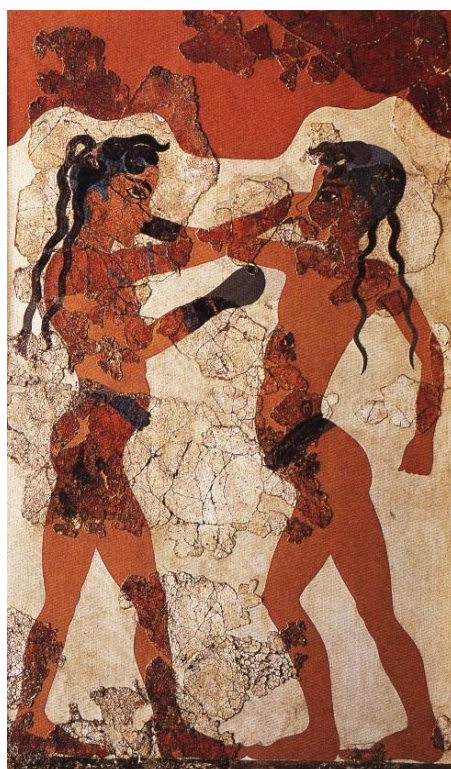
Εικ. 101. Νούβιοι στρατιώτες. Αντίγραφο τοιχογραφίας από τον τάφο του Τζανυι (TT 74). 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV.
(Davies 1936α, plate XLV)



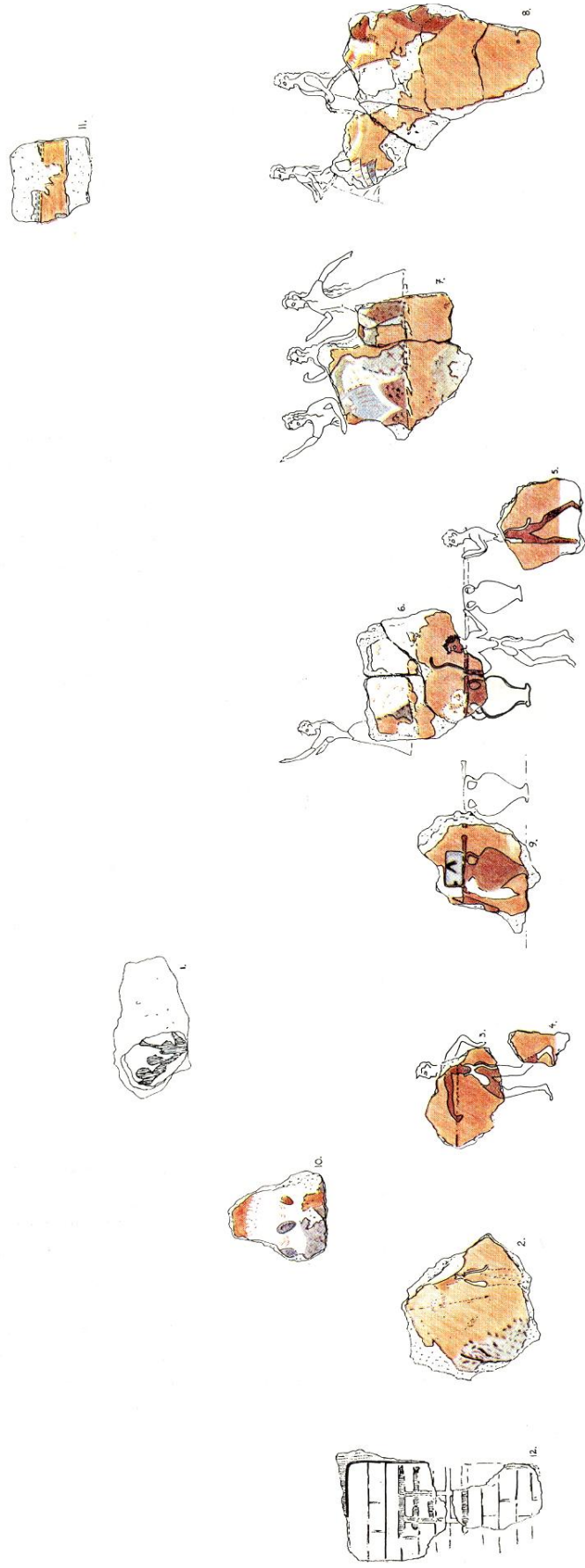
Εικ. 102. Πυγμάχοι και μαχητές από τον τάφο του Kheruef (TT 192). 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III-Akhenaten.
(*The tomb of Kheruef*, plate 61)



Εικ. 103. Παλαιστές, μαχητές με ραβδιά και πυγμάχοι από τον τάφο του Meryra II.
18η Δυναστεία, περίοδος Akhenaten.
(Davies 1905, plate XXXVIII)

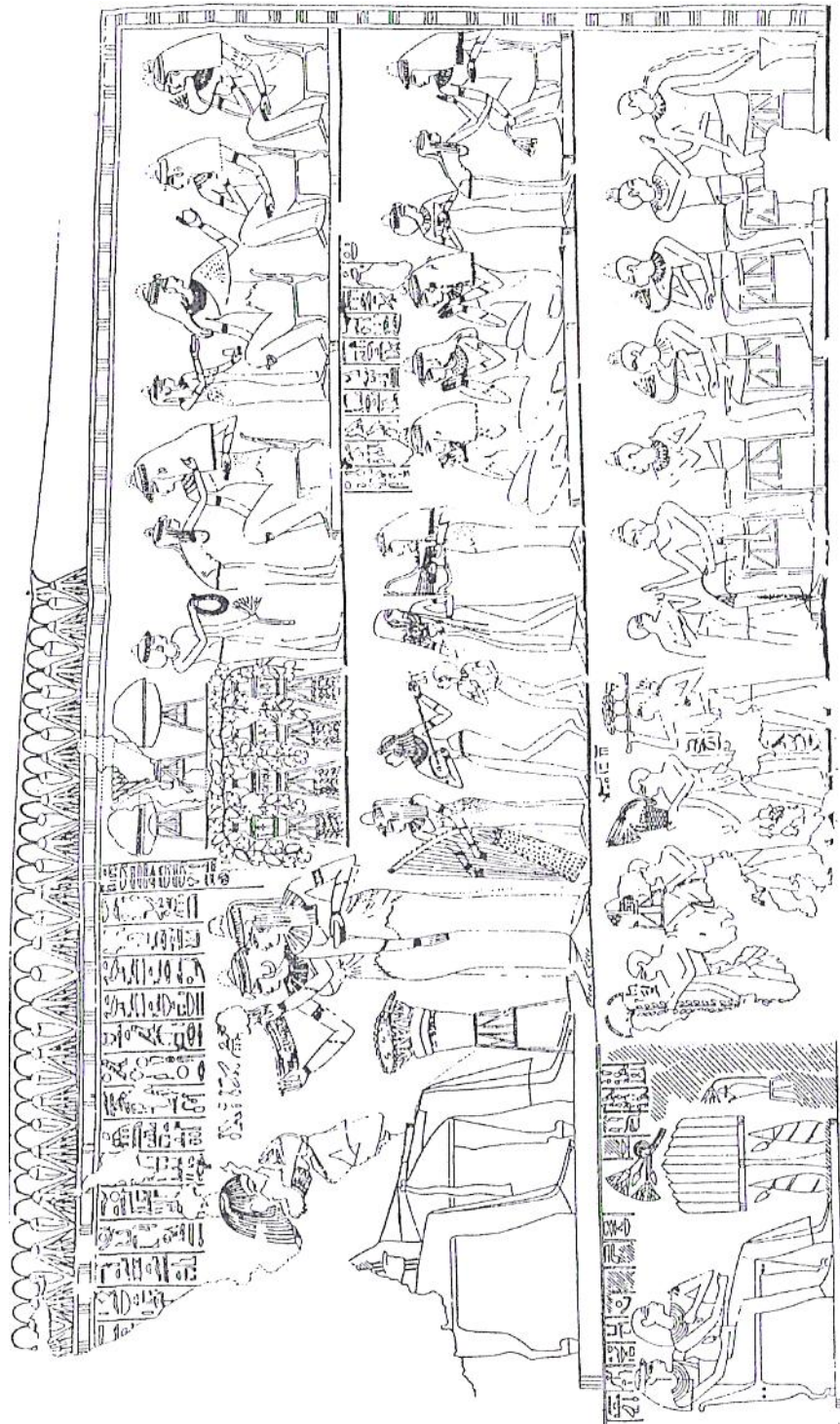


Εικ. 104. Οι «νεαροί πυγμάχοι» από το Κτήριο Β του Ακρωτηρίου Θήρας.
ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 112, εικ. 79)

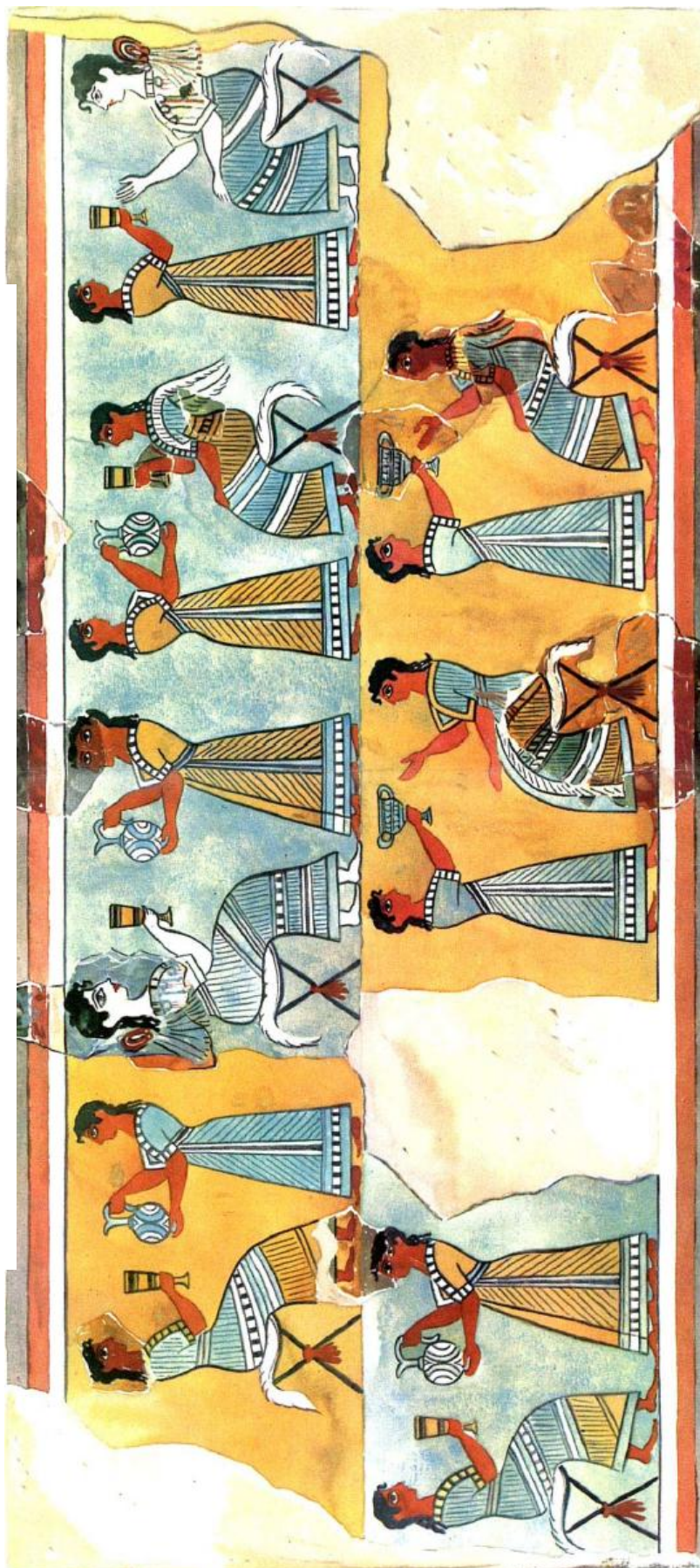


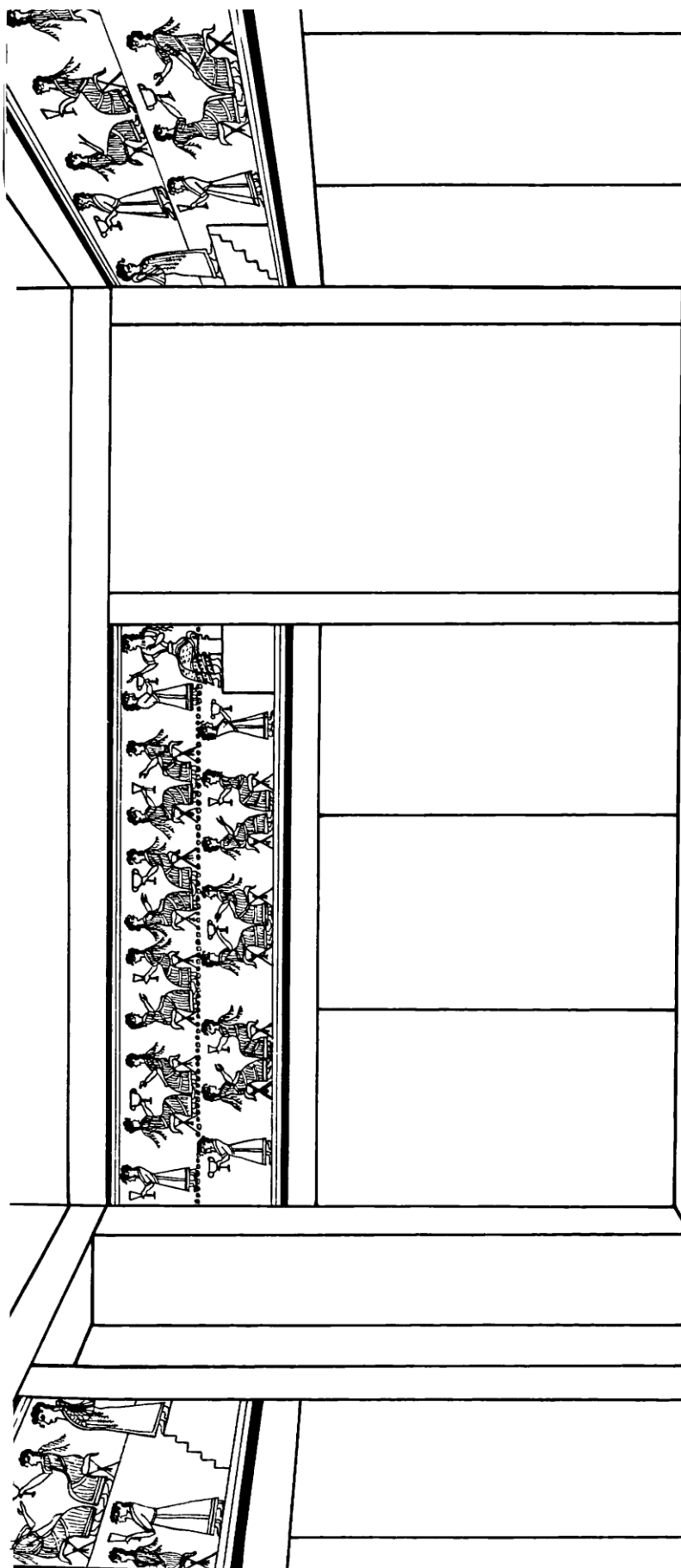
Εικ. 105. Τοιχογραφία με παράσταση πυγμαχίας (:) από την Γύλιση.
 ΥΜ Ι περίοδος.
 (Shaw 1972, 184, fig. 13)

Εικ. 106. Σχέδιο τοιχογραφίας συμπόσιου. Τάφος του Djeseitkarasoneb (TT 38).
18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV.
(Hartwig 2004, 210, fig. 8)

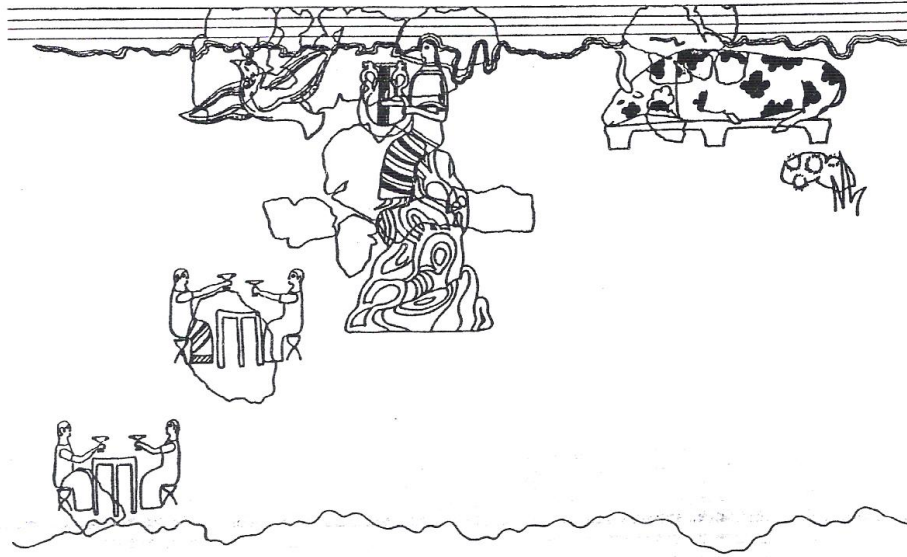


Εικ. 107. Πιθανή ανασύνθεση της τοιχογραφίας προσφοράς σπονδών από την Κνωσό.
ΥΜ Π/ΠΙΑ περίοδος.
(Πλάτων 1959, πίναξ ΔΓ')

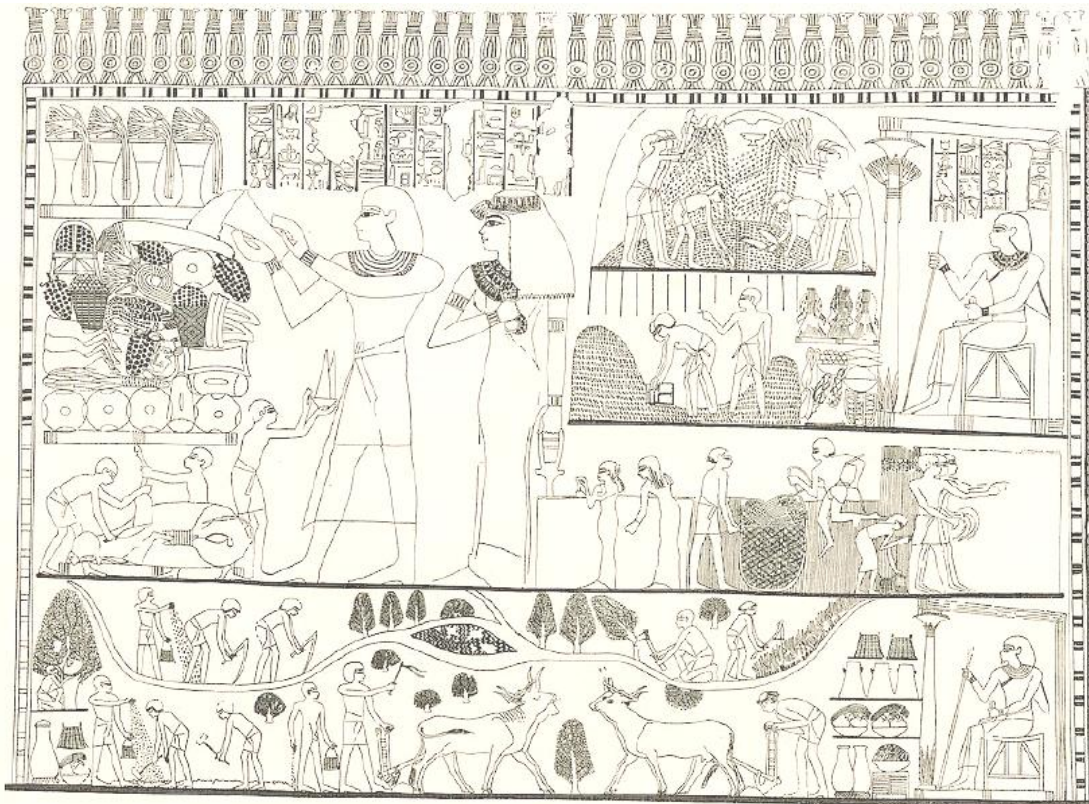




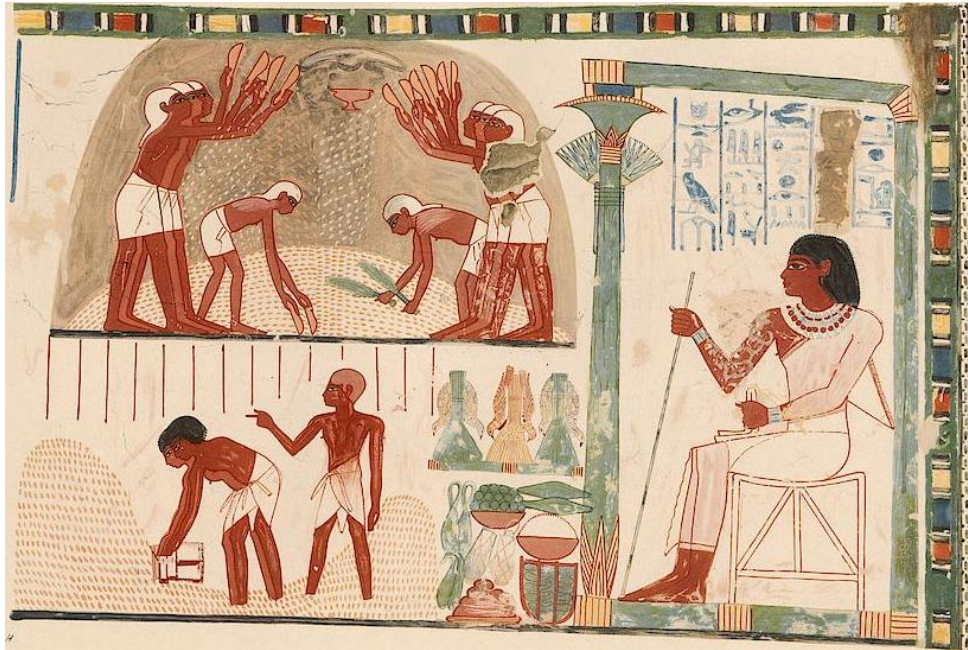
Εκ. 108. Πιθανή ανασύνθεση της τοιχογραφίας προσφοράς σπονδών από την Κνωσό.
ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ περίοδος.
(Cameron 1974, fig. 21)



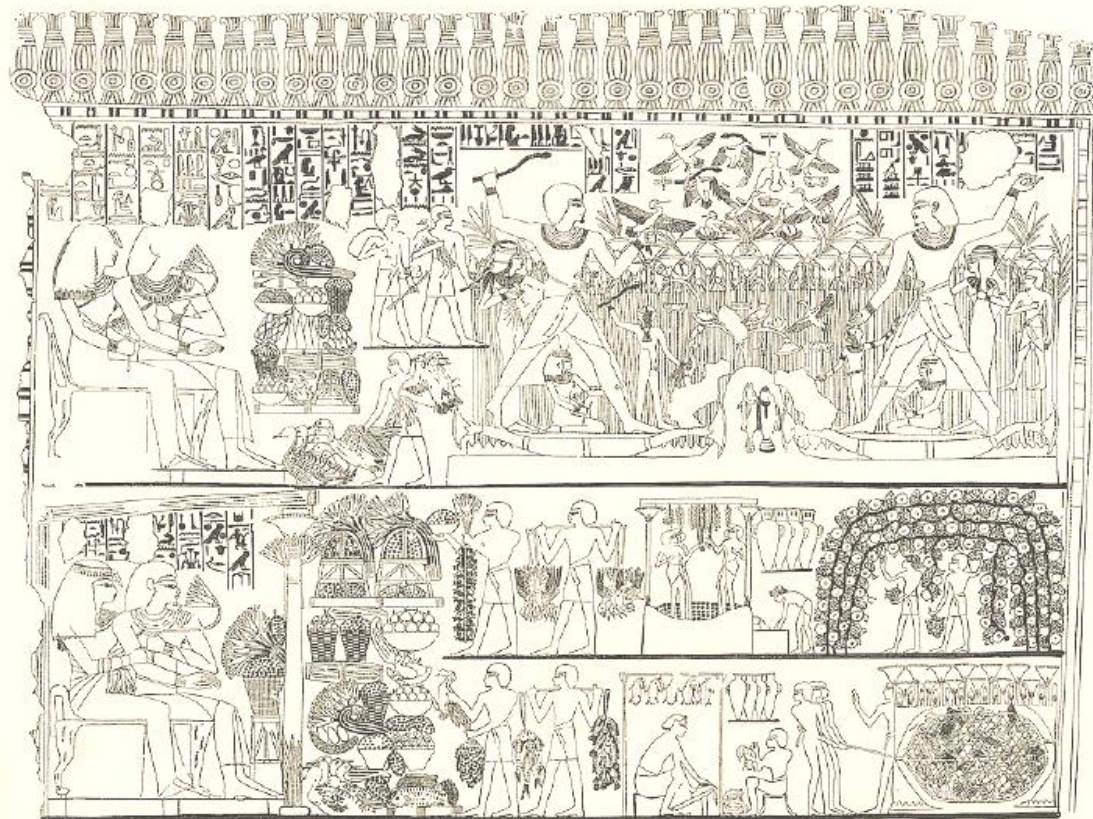
Εικ. 109. Σχέδιο τοιχογραφίας συμποσίου από το ανάκτορο της Πύλου.
 ΥΕ ΠΙΒ2 φάση.
 (McCallum 1987, 199, plate X)



Εικ. 110. Σχέδιο τοιχογραφίας με αγροτικές δραστηριότητες. Τάφος του Nakht (TT 52), 18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV.
 (Davies 1917, plate XVIII)



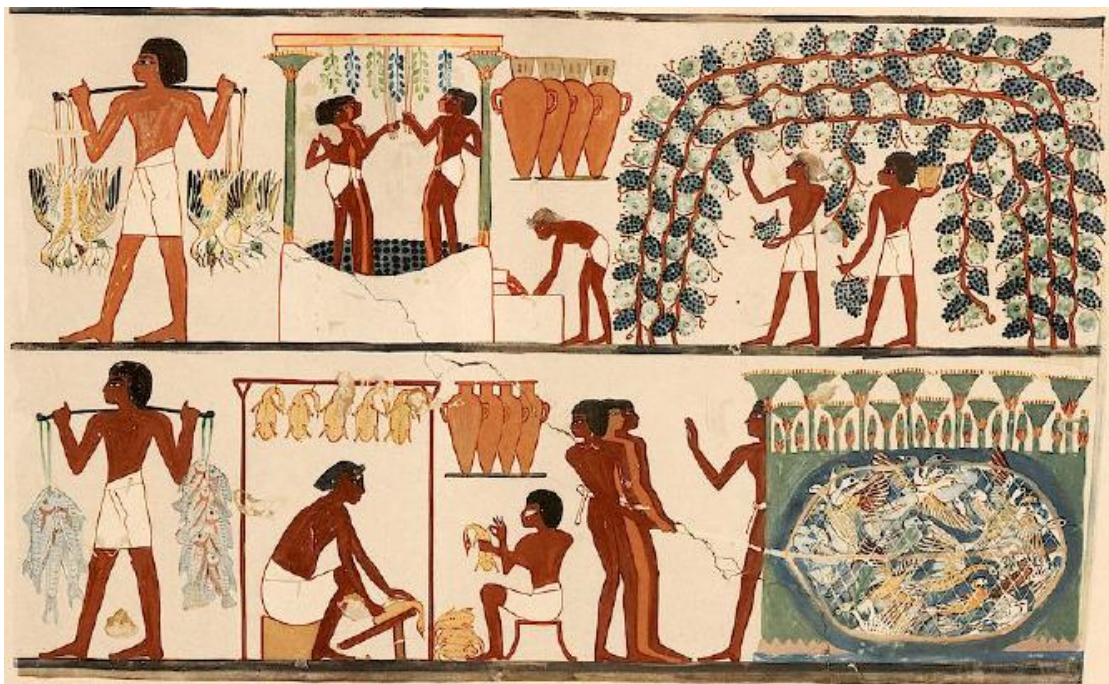
Εικ. 111. Λεπτομέρεια της εικόνας 110.
(Davies 1917, plate XX)



Εικ. 112. Αμπελουργικές εργασίες, ψάρεμα και κυνήγι. Τάφος του Nakht (TT 52),
18η Δυναστεία, περίοδος Thutmose IV.
(Davies 1917, plate XXII)



Εικ. 113. Ψάρεμα και κυνήγι. Λεπτομέρεια της εικόνας 112.
(Davies 1917, plate XXIV)



Εικ. 114. Λεπτομέρεια της εικόνας 112.
(Davies 1917, plate XXVI)

Εικ. 115. Αναπαράσταση ενός εργαστηρίου. Τάφος του Nebamun και του Ipuky (TT 181),
18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III-Akhenaten.
(Wilkinson & Hill 1983, 36-37, fig. 33)





Εικ. 116. Βοσκοί οδηγούν τα κοπάδια τους στη σάνη. Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 58, εικ. 26)



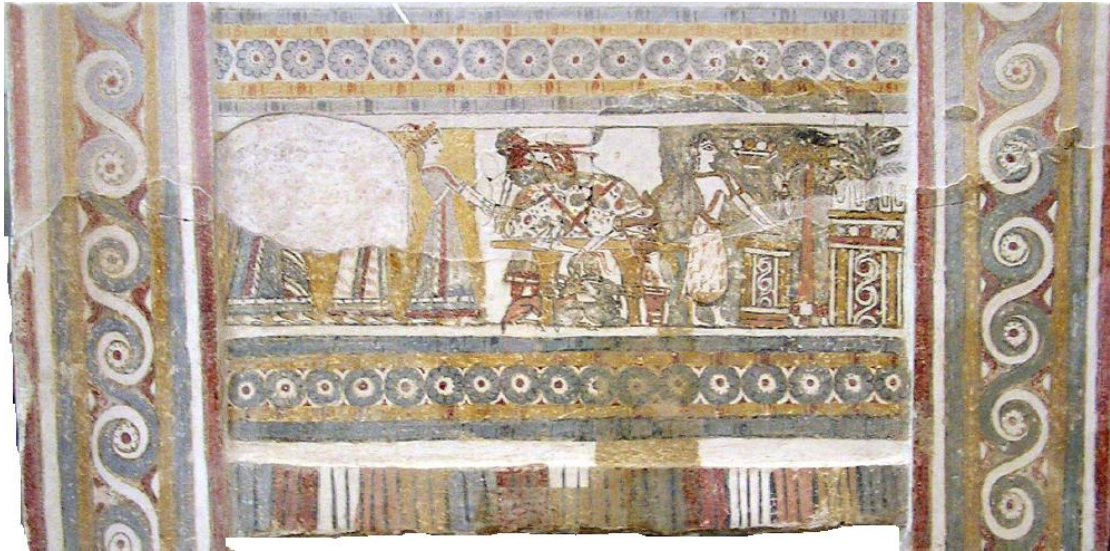
Εικ. 117. Γυναικείες και ανδρικές μορφές δίπλα σε ένα πηγάδι και μια σάνη. Λεπτομέρεια της Μικρογραφικής Ζωφόρου από τη Δυτική Οικία του Ακρωτηρίου. ΥΜ ΙΑ περίοδος.
(Ντούμας 1992, 60, εικ. 28)



Εικ. 118. Αναπαράσταση της τελετής «Ανοίγματος του Στόματος». Τάφος του Amenmose (TT 89), 18η Δυναστεία, περίοδος Amenhotep III. (Hartwig 2004, 228, fig. 27)



Εικ. 119. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (εμπρόσθια όψη). ΥΜ ΙΙΑ περίοδος. (Martino 2005, 67, fig. 3)



Εικ. 120. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (οπίσθια όψη).
ΥΜ ΙΙΑ περίοδος.
(Martino 2005, 67, fig. 4)



Εικ. 121. Γυναικείες μορφές εκτελούν τη χειρονομία δέησης προς χθόνιες θεότητες.
Λεπτομέρεια της εικόνας 120.
(Martino 2005, 67, fig. 4)



Εικ. 122. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (Α' πλάγια όψη). ΥΜ ΙΙΑ περίοδος. (Martino 2005, 68, fig. 6)



Εικ. 123. Η Σαρκοφάγος της Αγίας Τριάδας (Β' πλάγια όψη). ΥΜ ΙΙΑ περίοδος. (Martino 2005, 68, fig. 7)



Εικ. 124. Λάρνακα από το νεκροταφείο των Αρμένων. ΥΜ ΙΙΑ2 φάση. (Watrous 1991, plate 87c)



Εικ. 125. ΥΜ ΙΙΒ λάρνακα από τα Γιοφυράκια. Ένα πτηνό στέκεται πάνω στο διπλό πέλεκυ. (Watrous 1991, plate 91c)