

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Ἔτος ἦλθε περιπλομένων
ἐνιαυτῶν ἑκατοστόν...

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ
για τον Καθηγητή - Ακαδημαϊκό
Ν. Χ. Κονομή

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΔΗΜ. ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ
ΑΝΤΩΝΙΟΣ Β. ΡΕΓΚΑΚΟΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΔΗΜ. ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ



ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΡΕΥΝΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ
ΑΘΗΝΑΙ 2023

ISBN 978-960-404-405-4

© 2023 ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Κέντρον Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς καὶ Λατινικῆς Γραμματείας
Ἀναγνωστοπούλου 14 – 106 73 Ἀθήναι

Παραγωγή: UNIVERSITY STUDIO PRESS

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ἀρμενοπούλου 32, 546 35, ΑΘΗΝΑ: Σόλωνος 94, 106 80

Τηλ. 2310 208731, 2310 209637, Fax 2310 216647

E-mail: info@universitystudiopress.gr, Ἰστοσελίδα: www.universitystudiopress.gr



ΝΙΚΟΛΑΟΣ Χ. ΚΟΝΟΜΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	9
ΝΙΚΟΛΑΟΣ Χ. ΚΟΝΟΜΗΣ	
Βιοεργογραφία από τον Αιμ. Δ. Μαυρουδή	11

Α΄ ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΣΤΗΝ ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ	22
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	23
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ – ΟΜΙΛΙΕΣ	
Γενικού Γραμματέα της Ακαδημίας Χ. Σ. Ζερεφού	25
Ακαδημαϊκού Θ. Δ. Παπαγγελή	27
καθηγητού Αιμ. Δ. Μαυρουδή	31
Ακαδημαϊκού Π. Μ. Κιτρομηλίδη	35
Ομοτίμου Βασιλικού καθηγητού R. L. Hunter	37
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ – ΟΜΙΛΙΑ Ακαδημαϊκού Ν. Χ. Κονομή	39

Β΄ ΑΡΘΡΑ

F. Montanari,	
L'inferabile verità del mito	45
A. Rozokoki,	
The tree similes in the <i>Iliad</i> for warriors who fall dead on badly wounded . . .	61
P. M. Kitromilidis,	
Political Ideas in Sophoclean Tragedy	79
R. Hunter,	
The Afterlife of <i>Alcestis</i> and <i>Alcestis</i>	93
K. Tsantsanoglou,	
Attic Frogs vs. Doric Satyrs. The Choruses of Aristophanes' <i>Ranae</i> and the Intrusion of Pratinas	105
B. Zimmermann,	
Metrik und Interpretation	115
A. Rengakos,	
Athenischer Imperialismus und kein Ende. «Neues» zum thukydeischen Perikles	123
X. Πλατανάκης,	
Σωκρατική ελευθερία και πολιτική υπακοή	137
M. Τιβέριος,	
Από την εικονογραφία του αττικού Κεραμεικού στα χρόνια του Κίμωνος Εύρυμέδ[ω]ν (= Κίμων) εἰμ[ι] κύβ<δ>α δὲ ἔστηκα[ς].	151

A. Δ. Στεφανής, Τελετές ενηλικίωσης κοριτσιών στην αρχαία Ελλάδα	185
A. Serafim, διὰ τὴν γνῶσιν καὶ φιλανθρωπίαν τῆς τέχνης Actor-Ambassadors in Speeches of Attic Oratory	205
I. M. Konstantakos, The <i>Odyssey</i> , Travel Literature, and the Utopian Novel, from Euhemerus to Lucian	221
A. K. Petrides, Menander's <i>Dyskolos</i> : Casting the Masks	239
S. Xenophontos, How to Win Converts to Philosophy: Strategies of Attraction and Persuasion in Maximus of Tyre's <i>Dialexeis</i> 1, 3, 12 and 14	259
A. Χανιώτης, Νυκτερινές περιπέτειες στην ποίηση του Υσσαλδώμου	283
Th. Papangelis, <i>The Song Doth Protest too Much, Methinks.</i> Virgil's Post-oral Pastoralities	291
Αιμ. Δ. Μαυρουδής, Archigenes Latinus. Καταγραφή λατινικών μαρτυριών για τον γιατρό Αρχιγένη από την Απάμεια και Λατινικά παραδεδομένων κειμένων του, [Μέρος Τρίτο]	309
G. Nagy, Pausanias 5.13. 7, On Aphrodite and her Myrtle Tree	331
M. Kanellou, Macedonius Consul AP 5.40: Bees, Farming, and Gold	337
Ευ. Χρυσός, Η μνημειακή επιγραφή του καθηδρικού των Σόλων	345
Ch. E. Avgerinos, A New Manuscript of the <i>Lexicon Ambrosianum</i> : Patmiacus 322, St. John's Monastery of Patmos	353
Δ. Ζ. Νικήτας, Heinrich Nikolaus Ulrichs: Ο θεμελιωτής της Λατινικής Φιλολογίας στην Ελλάδα	387
Ευ. Αλεξίου, Die Formung des griechischen Menschen: Η κλασική Φιλολογία του Werner Jaeger και το παράδειγμα του Ισοκράτη	417
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ	437

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΚΕΡΑΜΕΙΚΟΥ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΙΜΩΝΑ*

Εὐρυμέδ[ω]ν (= Κίμων) εἰμ[ι] κύβ<δ>α δὲ ἔστηκα[ς]

Μιχάλης Τιβέριος

Ηαττική ερυθρόμορφη οinoχόη στο Αμβούργο, Museum für Kunst und Gewerbe αριθ. 1981.173, γνωστή ως το «αγγείο του Ευρυμέδοντος» [Εικ. 1-2], είναι ένα από τα λιγοστά αρχαία αγγεία που από την πρωτοεμφάνισή τους έως σήμερα συνεχώς απασχολούν την έρευνα. Δεν έχουν περάσει ούτε πενήντα χρόνια από την πρώτη δημοσίευσή της και ήδη έχει αποσπάσει το ενδιαφέρον δεκάδων μελετητών κυρίως εξαιτίας του ασυνήθιστου θέματος της διακόσμησης της. Ένας «ημι-βάρβαρος», Ευρυμέδων [Εικ. 1], έτσι τον ονοματίζει μια επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση, επιτίθεται με σαφή σεξουαλική πρόθεση, σε έναν ανατολίτη καταπύγοντα [Εικ. 2]. Η «παθητική» ιδιότητα του τελευταίου δηλώνεται εμφανώς από τη χαρακτηριστική του στάση και επιβεβαιώνεται από την επιγραφή¹. Η οinoχόη, που πρέπει να χρονολογηθεί στο 465-460 π.Χ.², έχει αποδοθεί από τον Robert Guy στον Ζ. του Λούβρου CA

*Για ποικίλες εξυπηρετήσεις κατά τη συγγραφή του άρθρου αυτού είμαι υπόχρεος στον συνάδελφο Ακαδημαϊκό και καθηγητή του Α.Π.Θ. Αντώνιο Ρεγκάκο, στην ομότιμη καθηγήτρια του Α.Π.Θ. Θεοδοσία Στεφανίδου-Τιβερίου, στην ερευνήτρια Α' βαθμίδας του Κέντρου Αρχαιότητας της Ακαδημίας Αθηνών Βίκυ Σαμπετάι (για τη γλωσσική βελτίωση που επέφερε στο αγγλικό κείμενο της περίληψης) και στον δρ. Αρχαιολογίας Θεόδωρο Παλιούγκα.

1. Για την πρώτη εμπεριστατωμένη δημοσίευση της οinoχόης, βλ. K. Schauenburg, «EY-PYMEΔΩΝ EIMI», AM 90 (1975) 97-121. Το αγγείο έχει ύψος 0,238 μ. (μαζί με τη συμπλήρωση) [Schauenburg, ό.π., σ. 97 σημ. 1]. Μια βιβλιογραφία για το αγγείο αυτό έως και το 2019 έχει παραθέσει η Margaret C. Miller στο διαδίκτυο [link: Persians in attic ceramic: a catalogue (σσ. 22-24 αριθ. 48)]. Η σημαντικότερη βιβλιογραφία έως το 2016 μνημονεύεται στο συστηματικό άρθρο του Georg Simon Gerleigner που πραγματεύεται την επιγραφή της παράστασης (G. S. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase: On the Importance of Placement of Vase-Inscriptions», στον τόμο: D. Yatromanolakis (επιμ.), *Epigraphy of Arts – Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-paintings*, Oxford 2016, σσ. 165-184). Εργασίες σχετικές με το αγγείο αυτό ή αναφορές σ' αυτό έχουν γίνει και μετά το 2019. Βλ. A. Gares-Molero, «Embodying The Eurymedon Vase: Modern Theories of Sex and Ethnicity and their Application to the Study of Archaeological Materials», στον τόμο: *4th Cambridge Annual Student Archaeology Conference – Diversity in Archaeology, 14-17 January 2021*, University of Cambridge, σσ. 39 κ.ε. (διαδίκτυο), T. Hölscher, *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom*, Berlin-Boston 2019, σ. 153.

2. Βλ. Schauenburg, «EY-PYMEΔΩΝ EIMI» [βλ. υπ. 1], σ. 104. Πρβ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ.168 και σημ. 7.



Εικ. 1-2. Αττική ερυθρόμορφη οινόχη τύπου VII. Αμβούργο, Museum für Kunst und Gewerbe αριθ. 1981.173 [φωτ. από: V. Brinkmann (επιμ.), *Zurück zur Klassik: Ein neuer Blick auf das alte Griechenland, Liebieghaus Skulpturen Sammlung, München 2013*, σσ. 92-93, Abb. 80-81 (Κατάλογος Έκθεσης)].



1694, έναν ακόλουθο του Δούρη³. Η χρονολόγηση του αγγείου, σε συνδυασμό με την επιθετική κίνηση του «ανδροπρεπούς» Ευρυμέδοντα και την «παθητική» στάση του ανατολίτη, δεν αφήνει αμφιβολία ότι η παράσταση του αγγείου πρέπει να σχετίζεται με τη διπλή νίκη του Κίμωνα έναντι των Περσών στον Ευρυμέδοντα ποταμό που, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, χρονολογείται το 466 π.Χ.⁴.

Η παράσταση έχει παρουσιαστεί ήδη λεπτομερώς τόσο από τον Konrad Schauenburg όσο και από άλλους μελετητές και επομένως δεν θα προχωρήσω σε αναλυτική περιγραφή της. Θα αρκεστώ μόνο να επισημάνω τα βασικά της γνωρίσματα. Αριστερά ένας άνδρας γενειοφόρος κινείται ορμητικά προς τα δεξιά κρατώντας με το δεξί του χέρι το σηκωμένο μόριό του [Εικ. 1]. Το μοναδικό ένδυμα που φορεί, μια ζειρά περασμένη στην πλάτη και δεμένη κάτω από τον λαιμό του, μας επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για μορφή σχετιζόμενη με τη Θράκη⁵. Σε αυτό συνηγορεί και το κοντό, μυτερό και αραιωμένο γένη του που χαρακτηρίζει γενικότερα ξένους («βαρβάρους»), χωρικούς, παθολογικά δύσμορφα άτομα (γρύλλους) και άτομα χαμηλής κοινωνικής θέσης⁶. Ότι η ζειρά αποτελεί ένα χαρακτηριστικό θρακικό ένδυμα μαρτυρείται επαρκώς από την αρχαία γραπτή⁷ και εικονογραφική παράδοση. Η αισθητή παρουσία της σε αγγειογραφίες που απαθανατίζουν καθαρά θρακικούς μύθους, όπως του Ορφέα, του Βορέα, του Λυκούργου ή του Θάμυρη, επιβεβαιώνει το βάσιμο της παραπάνω αναγνώρισης⁸. Ο αγγειογράφος δεν έντυσε τη μορφή και με άλλα

3. Βλ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σσ. 165-168 και σημ. 6.

4. Βλ. E. Badian, «The Peace of Callias», *JHS* 107 (1987) 2 κ.ε. Για μια βιβλιογραφία σχετική με τις δύο συγκρούσεις, μία στη θάλασσα και η άλλη στη ξηρά, που έγιναν αυθημερόν ανάμεσα στις ελληνικές και περσικές δυνάμεις στον Ευρυμέδοντα ποταμό, βλ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 171, σημ. 25. Πρβ. M. C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A study in cultural receptivity*, Cambridge 1997, σ. 12 κ.ε.

5. Πρβ. G. Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand», *JHS* 104 (1984) 181. Η άποψη της Margaret Miller ότι το ένδυμα της μορφής αυτής δεν είναι ζειρά αλλά τρίβων, ένας μανδύας των φτωχών, είναι ατεκμηρίωτη (M. C. Miller «I am Eurymedon: tensions and ambiguities in Athenian war imagery», στον τόμο: D. M. Pritchard (επιμ.), *War, Democracy and Culture in Classical Athens*, Cambridge 2010, σ. 317, σημ. 34 και κυρίως σσ. 318 κ.ε., 325, 334). Βλ. και παρακάτω, υπ. 20.

6. Βλ. D. Wannagat, «“Eurymedon eimi”: Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr.», στον τόμο: R. von den Hof-St. Schmidt (επιμ.), *Konstruktionen von Wirklichkeit Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, σ. 54 κ.ε.

7. Βλ. Ηρόδοτος 7, 75, 1· Ξενοφών, *Κύρου ανάβ.* 7, 4, 4.

8. Βλ. W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, Bonn 1981, σσ. 27-28, 70-71, 83-84, 85-88. Σχετικά με την εικονογραφία των θρακικών μύθων στον αττικό Κεραμεικό, βλ. Δ. Τσιαφάκη, *Η Θράκη στην Αττική Εικονογραφία του 5^{ου} αιώνα π.Χ. – Προσεγγίσεις στις σχέσεις Αθήνας και Θράκης*, Κομοτηνή 1998. Πρβ. και M.-A. Desbals, *La Thrace et les Thraces dans l'imaginaire grec aux époques archaïque et Classique – Littérature et iconographie* (διδ. διατρ. Université de Paris X – Nanterre) 1997, τ. I, σ. 179 κ.ε.

κομμάτια της θρακικής ένδυσης, όπως είναι η *άλωπεκίς* και οι *έμβάδες*, επειδή πρόθεσή του ήταν πιθανόν, αφήνοντάς την ημί-γυμνη, να αναδείξει τον ηρωικό της χαρακτήρα⁹. Αν αυτό είναι σωστό, τότε εξηγείται και το γιατί άφησε τη *ζειράν* ακόσμητη· αν τη στόλιζε με τα συνήθη «γεωμετρικά» διακοσμητικά της μοτίβα, θα αποσπούσε την προσοχή από το γυμνό σώμα της μορφής¹⁰. Είναι γεγονός ότι η βαρβαρική ένδυση δεν χρησιμοποιείται στην ελληνική τέχνη και ειδικότερα στην αττική αγγειογραφία με μεγάλη συνέπεια, ενώ δεν λείπουν και περιπτώσεις στις οποίες φοριέται και από Έλληνες¹¹. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως δεν πρέπει να υπάρχει αμφιβολία ότι ο αγγειογράφος της οινοχόης του Αμβούργου σκόπιμα απέκρυψε την ελληνική ταυτότητα του νικητή. Η *ζειρά* που αυτός φέρει, το πιο ευδιάκριτο ένδυμα της θρακικής ενδυμασίας στην αττική αγγειογραφία, σε συνδυασμό με το κοντό μυτερό γένη του, αποτελούν σαφείς ενδείξεις ότι ο αγγειογράφος θέλησε να απεικονίσει εδώ άτομο σχετιζόμενο με τη Θράκη¹².

Ως προς την εθνότητα της άλλης μορφής της παράστασης [Εικ. 2] πιστεύω ότι έχει γίνει πολύ μεγαλύτερη συζήτηση από όσο θα έπρεπε¹³. Παρά τις ασυ-

9. Ενδεικτικές είναι και ορισμένες σύγχρονες αττικές αγγειογραφίες που απεικονίζουν μονομαχία ανάμεσα σε Έλληνα και Πέρση και ο πρώτος είναι γυμνός. Βλ. Hölscher, *Krieg und Kunst* [βλ. υπ. 1], σ. 151, Abb. 60. Στην περίπτωση μας βέβαια η γυμνότητα θα μπορούσε να συσχετιστεί και με τον σαφή σεξουαλικό χαρακτήρα της εικονιζόμενης σκηνής.

10. Αν είχαμε να κάνουμε με έφιππη μορφή, η *ζειρά* θα μπορούσε ίσως να εκληφθεί και ως γλαμύδα (πρβ. παρακάτω, υπ. 11), αν και το δέσιμό της είναι εμφανώς «ανορθόδοξο» (πρβ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 117 και Wannagat, «“Eurymedon eimi”» [βλ. υπ. 6], σ. 64 κ.ε.).

11. Βλ. F. Lissarrague, *L'autre guerrier: archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris 1990, κυρίως σ. 191 κ.ε. και σ. 213 κ.ε. Πρβ. Τσιαφάκη, *Η Θράκη στην Αττική Εικονογραφία* [βλ. υπ. 8], κυρίως σ. 34 κ.ε. και σποράδην, και M. A. Sears, *Athens, Thrace, and the Shaping of Athenian Leadership*, Cambridge 2013, σ. 105 και κυρίως σ. 193 κ.ε. Για τη θρακική εμφάνιση και ένδυση, βλ. και Desbals, *La Thrace et les Thraces* [βλ. υπ. 8], τ. I, σ. 164 κ.ε., 166 κ.ε. *Ζειρά* φορά σε ορισμένες αττικές αγγειογραφίες και ο έφιππος Τρωίλος, ίσως λόγω σύγχυσης με την τυπική «ιππική» γλαμύδα. Πρβ. Raeck, *Zum Barbarenbild* [βλ. υπ. 8], σσ. 88-90. Δεν αποκλείεται ωστόσο με το ένδυμα αυτό να ήθελαν οι αγγειογράφοι να δηλώσουν και τη θρακική, από την πλευρά της μητέρας του, καταγωγή του. (Στην «θρακική» καταγωγή του Διόνυσου πιθανόν να οφείλεται και το ότι *ζειράν* φορούν ενίοτε και μέλη του διονυσιακού θιάσου). Για την εμφάνιση και ένδυση του «ανδροπρεπούς αυτού ξένου» στο αγγείο του Αμβούργου, βλ. Wannagat, «“Eurymedon eimi”» [βλ. υπ. 6], σ. 54 κ.ε. και 63 κ.ε. Πρβ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 170 και σημ. 19.

12. Αν τη μορφή αυτή την «έντυνε» π.χ. με *άλωπεκίδα*, θα μπορούσε να προσληφθεί και ως Σκύθης.

13. Βλ. τη διεξοδική σχετική συζήτηση του Konrad Schauenburg (Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 104 κ.ε., και κυρίως σ. 107 κ.ε.). Πρβ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 168 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία, και L. Llewellyn-Jones, «Reviewing Space, Context and Meaning: The Eurymedon Vase Again», στον τόμο: D. Rodriguez Perez (επιμ.), *Greek Art in Context: Archaeological and Art Historical Perspectives*, London 2017, σ. 100 κ.ε. (και L. Llewellyn-Jones, «Manliness, violation, and laughter: rereading the space and context of the Eurymedon vase», *Journal of Greek Archaeology* 2 (2017) 223 κ.ε.).

νέπειες που παρατηρούνται στις αττικές αγγειογραφίες (που δεν είναι άλλωστε φωτογραφίες), ως προς την ένδυση και σκευή των απεικονιζόμενων Περσών, Σκυθών και Θρακίων, δεν πρέπει να υπάρχει αμφιβολία ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με έναν γενειοφόρο Πέρση. Φορά την τυπική στολή ενός Πέρση τοξότη με μακριές χειρίδες και σκελίδες, μυτερά υποδήματα και στην κεφαλή του φέρει ψηλό πύλο με παραγναθίδες¹⁴. Η εμφανώς υποτιμητική θέση του, που γίνεται φανερή από την έντονα λυγισμένη μέση του και την προβολή του πρωκτού του, προφανώς δεν είναι αποτέλεσμα κάποιου εξαναγκασμού του. Άλλωστε το μοναδικό του όπλο, ένας γωρυτός, το έχει αχρησιμοποίητο κρεμασμένο από το μπράτσο του αριστερού του χεριού. Ότι χωρίς βία έχει πάρει αυτήν την «παθητική» στάση επιβεβαιώνεται και από το χαρακτηριστικό μοτίβο των χεριών του. Είναι λυγισμένα και ανασηκωμένα εκατέρωθεν της κεφαλής του με ανοικτές προς τα έξω τις παλάμες, σαν να δείχνει προς τον «θεατή», τον οποίο κοιτάζει κατά πρόσωπο, ότι είναι άοπλος και λέγοντάς του ότι ο επερχόμενος «βιασμός» του δεν τον απασχολεί και είναι... αναπόφευκτος¹⁵.

Αναπόσπαστο και ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο για την πληρέστερη κατανόηση της παράστασης αποτελεί η γραπτή επιγραφή που αρχίζει από το στόμα του «Θράκα» και καταλήγει ανάμεσα στα πόδια του Πέρση. Τις λέξεις της επιγραφής αυτής, που είναι γραμμένη μετά το ψήσιμο του αγγείου, τις ξεστομίζει, χωρίς αμφιβολία, ο «Θράκας» αφού αυτές «βγαίνουν» από το στόμα του. Το αυτονόητο αυτό, που αμφισβητήθηκε από πολλούς μελετητές, βεβαιώθηκε και από τη σχετικά πρόσφατη, αναλυτική και τεκμηριωμένη ανάγνωση

14. Η καμπυλωτή και όχι οξυκόρυφη απόληξη του πύλου, που θα συνηγορούσε για την περσική ταυτότητα του εικονιζόμενου, πρόκειται για νεότερη συμπλήρωση (βλ. Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], σ. 181). Με το ότι είναι Πέρσης συνηγορεί και η απλή καμπύλη μορφή του τόξου του. Το στέλεχος του σκυθικού τόξου διακρίνεται από περισσότερες καμπυλώσεις. Βέβαια το ότι το τόξο εδώ εικονίζεται έξω από το γωρυτό είναι γνώρισμα που, σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, συνάδει με τη σκυθική και όχι με την περσική σχετική εικονογραφία (βλ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 117). Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη το σύνολο των δεδομένων, δεν πρέπει να υπάρχει αμφιβολία ότι εδώ απεικονίζεται ένας Πέρσης κάτι που επαληθεύεται και από την ομοιότητα που παρουσιάζει η εικόνα του με μια μορφή, με παρόμοια ένδυση και όμοιο τόξο, που είναι χαραγμένη σε όστρακο εξοστρακισμού και σύμφωνα με την επιγραφή που τη συνοδεύει αναφέρεται στον *Καλλία Κρατίου, τὸν Μῆδον!* (βλ. Wannagat, «“Eurymedon eimi”» [βλ. υπ. 6], σ. 53 και Abb. 3· Miller, «I am Eurymedon» [βλ. υπ. 5], σ. 316· Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 168 κ.ε. σημ. 14). Για το όστρακο αυτό βλ. St. Brenne, «“Portraits” auf Ostraka», *AM* 107 (1992) 173-177, Abb. 7-8, Taf. 39, 4-5. Πρβ. T. Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians*, Edinburg 2002, σσ. 117-118, και Fig. 10 (F. Lissarrague)· M. Miller, «Persians in the Greek Imagination», *Medit Arch* 19/20 (2006/2007), σ. 111 κ.ε. και σημ. 8 (βιβλιογραφία), Pl. 16, 2.

15 Για τα μοτίβα αυτά βλ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 168 και σημ. 10-11, και Llewellyn-Jones, «Reviewing Space» [βλ. υπ. 13], σ. 102 κ.ε. (και Llewellyn-Jones, «Manliness, violation, and laughter» [βλ. υπ. 13], σ. 225 κ.ε.). Για το μοτίβο της κατά πρόσωπο κεφαλής, βλ. παρακάτω, σ. 160 κ.ε.

της επιγραφής από τον Georg Simon Gerleigner. Με την ανάγνωση αυτή αίρονται όλες οι δυσκολίες που προέκυπταν ως προς το ακριβές της νόημα. Ο «Θράκας» της αγγειογραφίας αναφωνεί: *Εὐρυμέδ[ω]ν εἰμ[ι] κύβ<δ>α δὲ ἔστηκα[ς]* [= εἶμαι ο Ευρυμέδων και ἔχεις στηθεί στα τέσσερα (για να σε ...πηδήξω)]¹⁶. Πρόκειται για μια επιγραφή που μπορεί να χαρακτηριστεί και ως επεξηγηματική, αφού βοηθά στην πληρέστερη κατανόηση της παράστασης. Έτσι μαθαίνουμε ότι εδώ απεικονίζεται η προσωποποίηση του Ευρυμέδοντα ποταμού, η οποία όμως δεν έχει τη συνήθη «ελληνόμορφη» εικόνα των προσωποποιημένων ποταμών, όπως την ξέρουμε από την αττική αγγειογραφία, αλλά τη μορφή ενός «μιξοβάρβαρου» άνδρα¹⁷.

16. Βλ. Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σσ. 170 κ.ε., 178 κ.ε., 182 κ.ε. Ο Georg Simon Gerleigner προτείνει, ως δεύτερη δυνατότητα, και μια άλλη ανάγνωση: *Εὐρυμέδ[ων] εἰμ[ι] κυβάδε ἔστηκα [ς]* (Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 183). Η λανθασμένη άποψη, σύμφωνα με την οποία η επιγραφή ξεστομίζεται από τον «θηλυπρεπή» Πέρση, υποστηρίχτηκε στην πρώτη δημοσίευση του αγγείου από τον Konrad Schauenburg, ο οποίος διάβασε την επιγραφή ως εξής: *Εὐρύμεδον εἶμι κυβάδε ἔστεκα* [«εἶμαι ο Ευρυμέδων, εἶμαι σκυμμένος»] (Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 103)]. Το εγνωσμένο επιστημονικό κύρος του Schauenburg είχε ως αποτέλεσμα την άποψή του να την ασπαστούν στη συνέχεια και άλλοι μελετητές [βλ. π.χ. K. J. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* (μτφρ. Π. Χιωτέλλη), Αθήνα 1990, σσ. 115-116· Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians* [βλ. υπ. 14], σσ. 118-119 (F. Lissarrague)· J. Davidson, *Αρχαίοι Αθηναίοι – ηδονές, καταχρήσεις και πάθη*, (μτφρ. Χ. Παπαδημητρίου), Αθήνα 2003, σ. 264 κ.ε. και κυρίως σ. 266· Miller, «I am Eurymedon» [βλ. υπ. 5], σ. 335 κ.ε. (η τελευταία ανάγνωση την επιγραφή ως εξής: *Εὐρυμέδων εἶμι κύβδα ἐφέστηκα*)]. Σημειώνω ακόμη ότι ορισμένοι μελετητές απέδωσαν στον «θηλυπρεπή» Πέρση το δεύτερο μόνο μέρος της επιγραφής, ενώ το πρώτο (*Εὐρυμέδων εἶμι*) το συσχέτισαν με τον «επιβήτορα» (βλ. Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], σ. 182· R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting – The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E.*, Cambridge 2002, σ. 164· A. C. Smith, *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden – Boston 2011, σ. 21 κ.ε.).

17. Για την εξήγηση αυτού του παράδοξου, βλ. παρακάτω. Για απεικόνιση εδώ της προσωποποίησης του Ευρυμέδοντα ποταμού έχει μιλήσει και η Margaret Miller. Πιστεύοντας ωστόσο ότι η φράση (*Εὐρυμέδων εἶμι*) αναφέρεται στον ηττημένο Πέρση (βλ. παραπάνω, υπ. 16) προσέλαβε τη μορφή του τελευταίου ως την προσωποποίηση του ποταμού (βλ. Miller, *Athens and Persia* [βλ. υπ. 4], σ. 13). Στην αρχαία ελληνική τέχνη οι πλήρως ανθρωπόμορφες προσωποποιήσεις των ποταμών, που τις πρωτογνωρίζουμε γύρω στο 480 π.Χ., έχουν καθαρά ελληνικά χαρακτηριστικά (βλ. C. Weiss, *Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit*, Würzburg 1984, κυρίως σ. 102 κ.ε.). Οι απεικονιζόμενες προσωποποιήσεις ποταμών σε έναν αττικό ερυθρόμορφο οξυπύθμενο αμφορέα (για αυτόν βλ. παρακάτω, σ. 173 κ.ε. και Εικ. 6-9), λίγο παλιότερο από την οινοχόη του Αμβούργου, αποδίδονται, σύμφωνα με την Amy Smith, ως Αθηναίοι ήρωες ή πολίτες (βλ. Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σσ. 28-29). Υποψιάζομαι ότι η ημι-βαρβαρική εικόνα του Ευρυμέδοντα στο αγγείο του Αμβούργου οδήγησε την παραπάνω μελετήτρια στην άποψη ότι εδώ δεν έχουμε την προσωποποίηση του Ευρυμέδοντα ποταμού αλλά πιθανόν της ομώνυμης μάχης (A. C. Smith, «Eurymedon and the Evolution of Political Personifications in the Early Classical Period», *JHS* 119 (1999) 135-136· πρβ. Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σσ. 22, 23).

Πριν προχωρήσω στην ερμηνεία της παράστασης που εικονίζει σκηνή «επερχόμενου πρωκτικού πηδήματος» και για την καλύτερη κατανόησή της θεωρώ ότι είναι χρήσιμο να ξαναθυμίσω τα όσα σχετικά γράφει ο Sir Kenneth Dover: «...ανθρωπολογικά στοιχεία δείχνουν ότι οι ανθρώπινες κοινωνίες σε διάφορες εποχές και τόπους υποβάλλουν τους ξένους και τους καταπατητές σε ομοφυλοφιλικό πρωκτικό βιασμό...». Ακόμη «...σε διάφορα είδη ζώων η ιεραρχία ανάμεσα στα αρσενικά της κοινότητας εκφράζεται κατά κανόνα με την παρουσίαση του πισινού από τους υποδεέστερους στους ισχυρότερους αρσενικούς», ενώ «χυδαίες εκφράσεις σε πολλές γλώσσες χρησιμοποιούν τη λέξη πούστρης ή γαμημένος με την έννοια του ηττημένος, νικημένος»¹⁸.

Η συσχέτιση της παραπάνω επιγραφής με τις μεγάλες νίκες του Κίμωνα στον Ευρυμέδοντα έχει γίνει δεκτή από την πλειονότητα της έρευνας, έχει ωστόσο αμφισβητηθεί από ορισμένους μελετητές. Το κύριο επιχείρημά τους, που δικαιολογημένα εγείρει σοβαρές αμφισβητήσεις ως προς την ορθότητα μιας τέτοιας συσχέτισης, είναι το γεγονός ότι η μορφή του νικητή στην παράσταση δεν είναι πολεμιστής και κυρίως δεν παραπέμπει σε Έλληνα. Είναι γνωστές πολλές αττικές αγγειογραφίες που άμεσα ή έμμεσα αναφέρονται στους ελληνοπερσικούς πολέμους και σε καμιά από αυτές οι νικητές Έλληνες δεν έχουν απεικονιστεί με ζειρά και επιπλέον με κοντό, μυτερό γένι [Εικ. 1]. Κατά την άποψή τους ο Ευρυμέδων της παράστασης είναι ένα άγνωστό μας πρόσωπο μη σχετιζόμενο με τον Ευρυμέδοντα ποταμό και την ομώνυμη μεγάλη ελληνική νίκη. Υπενθυμίζουν ότι το όνομα που φέρει δεν είναι άγνωστο σε θνητούς, ενώ απαντάται ως επίθετο και σε θεούς¹⁹. Η προφανώς λανθασμένη άποψή τους συντηρείται από το ότι οι ερευνητές που σωστά συσχετίζουν την παράσταση της οινόχους του Αμβούργου με τη νίκη του Κίμωνα στον Ευρυμέδοντα, δεν έχουν δώσει μια πειστική απάντηση στο γιατί ο νικητής σ' αυτήν δεν απεικονίζεται ως πολεμιστής και κυρίως γιατί έχει «βαρβαρικά» χαρακτηριστικά²⁰.

18. Βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* [βλ. υπ. 16], σσ. 115-116.

19. Βλ. Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], και Davidson, *Αρχαίοι Αθηναίοι* [βλ. υπ. 16], σσ. 251-252 και κυρίως σσ. 265-266. Για το όνομα βλ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 104· Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], σ. 181· Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians* [βλ. υπ. 14], σσ. 118-119 (F. Lissarrague)· Miller, «I am Eurymedon» [βλ. υπ. 5], σσ. 316-317, σημ. 30.

20. Πρβ. Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians* [βλ. υπ. 14], σ. 22 (T. Harrison). Τα σαφή βαρβαρικά φυσιολογικά χαρακτηριστικά του Ευρυμέδοντα δεν υποστηρίζουν την άποψη της Margaret Miller, σύμφωνα με την οποία η μορφή αυτή απεικονίζει Αθηναίο χαμηλής κοινωνικής τάξης, που φορά τετριμμένο τρίβωνα (βλ. παραπάνω, υπ. 6). Πιο συγκεκριμένα η ερευνήτρια αυτή έχει υποστηρίξει ότι ο «ανδροπρεπής άνδρας» της παράστασης απεικονίζει Αθηναίο έρέτην (Miller, «I am Eurymedon» [βλ. υπ. 5], κυρίως σ. 316 κ.ε.). Έναν δηλαδή Αθηναίο χαμηλής κοινωνικής τάξης από αυτούς που επάνδρωναν το αθηναϊκό ναυτικό το οποίο, ως γνωστόν, είχε σημαντική συμβολή στη μεγάλη ελληνική νίκη στον Ευρυμέδοντα ποταμό. Η άποψη ότι οι, ως επί το πλείστον, χαμηλής κοινωνικής τάξης κεραμείς απεικόνιζαν Αθηναίους πολίτες κατώτερων κοινωνικών τάξεων με βαρβαρικά γνωρι-

Το πρόβλημα που δημιουργείται από την παρουσία ενός «Θράκα» νικητή σε μια παράσταση που σαφώς αναφέρεται στην ελληνοπερσική σύρραξη στον Ευρυμέδοντα ποταμό, δεν είναι άλυτο. Λύνεται, και μάλιστα πειστικά, αν πίσω από τη μορφή του εικονιζόμενου Θράκα, που προσωποποιεί τον Ευρυμέδοντα ποταμό, όπως ρητά μνημονεύεται στη φράση που ξεστομίζει, δεχτούμε ότι υπονοείται ο ίδιος ο πρωταγωνιστής της ομώνυμης αυτής νίκης: ὁ φιλαΐδης Κίμων Μιλτιάδου. Υπάρχουν πολλοί λόγοι που δικαιολογούν πειστικά το γιατί η μορφή ενός Θράκα θα μπορούσε να παραπέμπει ευθέως στον Κίμωνα. Η μητέρα του η Ηγησιπόλη ήταν Θράσσα, κόρη του Θράκα βασιλιά Ολόρου, ο ίδιος πιθανόν γεννήθηκε στη Θράκη, ενώ γενικότερα οι δεσμοί της οικογένειάς του με την περιοχή αυτή ήταν από παλιά ιδιαίτερα στενοί. Από τα μέσα περίπου του 6ου αι. π.Χ. έως το 494/493 π.Χ., κοντινοί συγγενείς του κυβέρνησαν τη Θρακική Χερσόνησο και ο ίδιος, αμέσως μετά τα Περσικά, ανέπτυξε μια αξιοσημείωτη στρατιωτική δράση στις θρακικές ακτές²¹.

Στην αθηναϊκή πολιτική σκηνή ήταν σύνηθες φαινόμενο πολιτικοί, με ποικίλες αφορμές, να κατηγορούνται για βαρβαρική καταγωγή από τους πολιτικούς τους αντιπάλους και γενικότερα από όσους τους αντιπαθούσαν²². Ο Λυσίας, εκμεταλλευόμενος την πολυσχιδή δράση του Αλκιβιάδη στη Θράκη, στα τελευταία χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, τον αποκαλεί πολίτη πάσης πόλεως Θράκης και όχι Αθηναίο (Λυσίας, *Κατὰ Ἀλκιβιάδου* I, 38), ενώ ως Θράκα χαρακτηρίζει την ίδια εποχή ο Αριστοφάνης τον Αθηναίο πολιτικό Κλεοφώντα (Αριστοφάνης, *Βάτραχοι* 674-685). Ας θυμηθούμε ακόμη ότι ο Αισχίνης, παίρνοντας αφορμή από μια φήμη σχετική με την καταγωγή της μητέρας του Δημοσθένη, του προσάπτει την κατηγορία ότι κατάγεται ἐκ τῶν νομᾶδων Σκυθῶν (Αισχίνης, *Περὶ παραπρεσβείας* 78).

Δεχόμενοι ότι πίσω από τη μορφή του Ευρυμέδοντα στην οιοχόη του Αμ-

ματα, ακόμη και σε σκηνές που απαθανάτιζαν σημαντικές σκηνές αθηναϊκής ιστορίας, δύσκολα μπορεί να γίνει αποδεκτή.

21. Για τις σχέσεις της οικογένειας του Κίμωνα με τη Θράκη, βλ. Sears, *Athens, Thrace* [βλ. υπ. 11], σ. 59 κ.ε. Βλ. επίσης J. K. Davies, *Athenian Propertied Families, 600-300 B.C.*, Oxford 1971, σ. 293 κ.ε. και κυρίως σ. 299 κ.ε.· R. L. Fowler, *Early Greek Mythography*, vol. 2: *Commentary*, Oxford 2013, σ. 474 κ.ε.· S. M. Bockberger, *Telamonian Ajax - The Myth in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2021, σσ. 182-183. Πρβ. και παρακάτω σ. 165. Για τη δράση του Κίμωνα στο βόρειο Αιγαίο και τη Θρακική Χερσόνησο, βλ. Sears, *Athens, Thrace* [βλ. υπ. 11], σ. 69 κ.ε. και κυρίως σ. 70 κ.ε. Πρβ. A. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon*, London 1989, σσ. 110 κ.ε. (7.1-7.4-6), 115 κ.ε. (8.2), 154 κ.ε. (14.2).

22. Πρβ. K. J. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής), Αθήνα ³2007, σ. 69. Ο Αριστοφάνης στους *Ίππης*, παρουσιάζοντας τον Κλέωνα ως Παφλαγόνα, αποσκοπεί ίσως, εκτός των άλλων, να εγείρει και αμφιβολίες για το αν ο πολιτικός αυτός ήταν γνήσιος Αθηναίος (βλ. Dover, *ό.π.*, σ. 132). Η επιλογή του να τον ταυτίζει με Παφλαγόνα πιθανόν να οφείλεται και στο ότι θέλησε «να μας θυμίσει το ρήμα παφλάζω, που σημαίνει “κάνω σαματά”», κομπάζω (βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* [βλ. υπ. 16], σ. 132).

βούργου κρύβεται ο «Θράκας» Κίμων, γίνεται καταρχάς κατανοητή η ηρωική γυμνότητα της μορφής, όπως και η μη ελληνόμορφη εικόνα της προσωποποίησης του Ευρυμέδοντα ποταμού, που επισημάναμε ήδη²³. Ωστόσο εκτός από μια προσωποποίηση εδώ έχουμε να κάνουμε και με μια αλληγορία. Η παραδοχή αυτή μας παραπέμπει στην αρχαία κωμωδία όπου η χρήση της αλληγορίας ήταν συνήθης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν, χωρίς άλλο, οι αριστοφανικοί *Ἰππῆς* στους οποίους, πίσω από έναν εκ των πρωταγωνιστών του έργου, τον Παφλαγόνα, κρύβεται η μορφή του Κλέωνα²⁴. Η ομοιότητα ανάμεσα στον «Θράκα» Κίμωνα της αγγειογραφίας και στον «Παφλαγόνα» Κλέωνα του Αριστοφάνη είναι χαρακτηριστική. Ωστόσο δεν είναι μόνο η αλληγορία που συνδέει την παράσταση της οινόχους του Αμβούργου με την αρχαία κωμωδία. Υπάρχουν και άλλοι επιμέρους συνδετικοί κρίκοι. Καταρχάς το ομοφυλοφιλικό «πήδημα» που βρίσκεται σε εξέλιξη στην αγγειογραφία είναι σύνηθες σε έργα της αρχαίας κωμωδίας²⁵. Η χαρακτηριστική στάση του Πέρση που ορθώνει τον πρωκτό του θυμίζει ανάλογες σκηνές της κωμωδίας, όπως π.χ. αυτήν που περιγράφεται σε μια στιχομυθία των αριστοφανικών *Νεφελών* (193-194) ανάμεσα στον Στρεψιάδη και στον μαθητή του Σωκράτη: (Στρεψ.): *τί δῆθ' ὁ πρωκτὸς εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπει;* (μαθ.): *αὐτὸς καθ' αὐτὸν ἀστρονομεῖν διδάσκεται* [(Στρεψ.): «Κι ο πισινός τους πώς κοιτάει στα ουράνια;», (μαθ.): «... μαθαίνει αστρονομία» (μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής)]²⁶.

Ακόμη το πολυσυζητημένο μοτίβο του Πέρση που κοιτάζει κατά πρόσωπο τον θεατή έχοντας υψωμένα, εκατέρωθεν της κεφαλής του, τα χέρια του με τις παλάμες τους στραμμένες προς τα έξω, γίνεται πιο κατανοητό αν συσχετιστεί και με το θέατρο²⁷. Στην αττική αγγειογραφία συχνά αποδίδονται μορφές κατά πρόσωπο, σε διάφορες σκηνές, ανάμεσά τους και Πέρσες. Σε αγγειογραφίες σύγχρονες ή περίπου σύγχρονες με την οινόχου του Αμβούργου, τους συναντούμε με την κεφαλή τους κατενώπιον σε ποικίλα συμφραζόμενα, π.χ. μαχόμενους, ηττημένους, πιωμένους-αποκοιμισμένους, «συλλογιζόμενους»²⁸. Η

23. Βλ. παραπάνω σσ. 154-155 και υπ. 9 (για την ηρωική γυμνότητα) και σ. 157 και υπ. 17 (για την ελληνόμορφη εικόνα των προσωποποιημένων ποταμών).

24. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* [βλ. υπ. 22], σ. 132, και κυρίως σ. 137 κ.ε. και σημ. 2, σσ. 139-140, όπου μνημονεύονται και άλλα δημόσια πρόσωπα της Αθήνας που υπονοούνται στην ίδια κωμωδία μέσω της παρουσίας άλλων προσώπων.

25. Βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* [βλ. υπ. 16], σσ. 148 κ.ε.

26. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* [βλ. υπ. 22], σσ. 93-94.

27. Βλ. παραπάνω σ. 156. Πρβ. Schauenburg, «EYPYMEΔΩΝ EIMI» [βλ. υπ. 1], σ. 118· Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], σ. 181 κ.ε.· Smith, «Eurymedon and the Evolution» [βλ. υπ. 17], σ. 138 και σημ. 75.

28. Βλ. Hölscher, *Krieg und Kunst* [βλ. υπ. 1], σ. 155 Abb. 62 b, σ. 156, Abb. 63· Schauenburg, «EYPYMEΔΩΝ EIMI» [βλ. υπ. 1], Taf. 35.1· Miller, *Athens and Persia* [βλ. υπ. 4], Fig. 24. Για μια συζήτηση σχετική με έναν μαχόμενο Πέρση που κοιτάζει κατά μέτωπο, βλ. T. Hölscher, «Ein Kelchkrater mit Perserkampf», *AntK* 17 (1974) σσ. 83-84, και Hölscher, *Krieg und Kunst* [βλ. υπ. 1], σ. 153.

κατά μέτωπο απόδοση της κεφαλής-τους καθιστά πιο ευκρινή τη διάθεση στην οποία βρίσκονται. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με την απόδοση και των δύο οφθαλμών τους –πράγμα που το επιτρέπει ένα τέτοιο μοτίβο–, που είναι οι αδιάφειστοι μάρτυρες του εσωτερικού και εξωτερικού τους κόσμου²⁹. Στην περίπτωση ωστόσο του «αγγείου του Ευρυμέδοντος» ο αγγειογράφος δεν αποκλείεται να είχε επηρεαστεί και από τις θεατρικές εκείνες σκηνές κατά τις οποίες οι ηθοποιοί ενός έργου, απευθύνονταν άμεσα προς τους θεατές. Τέτοιες σκηνές είναι γνωστές και στην αρχαία κωμωδία³⁰. Ας θυμηθούμε τον υπηρέτη (με αυτόν υπονοείται μάλιστα ο στρατηγός Δημοσθένης) στους αριστοφανικούς *Ἰππῆς* (στ. 40 κε.) που απευθυνόμενος στο κοινό αναφωνεί: «λέγομι' ἄν ἤδη. ...» (λοιπόν, ακούστε με. ...). Επομένως ο αγγειογράφος της οينوχόης του Αμβούργου είναι πιθανόν να απέδωσε τον Πέρση κατενώπιον, με χαρακτηριστικές μάλιστα χειρονομίες, έχοντας επηρεαστεί από θεατρικές σκηνές, κατά τις οποίες οι ηθοποιοί απευθύνονταν στο ακροατήριό τους.

Ακόμη η αυτοπαρουσίαση του «Θράκα» Κίμωνα (*Εὐρυμέδων εἰμί*) παραπέμπει σε ανάλογες αυτοπαρουσιάσεις που απαντώνται σε σκηνές αρχαίας κωμωδίας (π.χ. Αριστοφάνης, *Πλοῦτος* 78: «...εἰμί Πλοῦτος»), ενώ οι προσωποποιήσεις γεωγραφικών εννοιών δεν λείπουν από το αρχαίο θέατρο και την κωμωδία³¹. Επίσης και η επιγραφή της παράστασης δεν αποκλείεται να έχει υπόψη της ανάλογη στιχομυθία από το έργο της κωμωδίας που υποτίθεται ότι εικονογραφεί η αγγειογραφία³². Αλλά και η εικόνα του «Θράκα» Κίμωνα, που κρατά με το δεξί του χέρι ως μοναδικό του όπλο το σηκωμένο πέος του³³, μπορεί κάλλιστα να προέρχεται και αυτή από αρχαία κωμωδία. Ας θυμηθούμε τον Δικαιοπόλη στους *Ἀχαρνῆς* του Αριστοφάνη (στ. 591-592), που απευθυνόμενος στον πάνοπλο στρατηγό Λάμαχο, του λέει: «... εἰ δ' ἰσχυρὸς εἶ, τί μ' οὐκ ἀπε-

29. Θυμίζω ότι η κουκουβάγια, που χαρακτηρίζεται από τους δύο μεγάλους σπινθηροβόλους οφθαλμούς της –ως φανὸς χαρακτηρίζεται σε ένα αττικό γλαυκόμορφο ρυτό– αποδίδεται πάντα σχεδόν κατά μέτωπο (βλ. B. Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...», *Eulen in der Bilderwelt Athens*, *ÖJh* 79 (2010) 119-178, σ. 120 και σημ. 6 και 9). Πρβ. βέβαια και την ανάλογη απόδοση του γοργονείου.

30. Βλ. Αριστοφάνης, *Ἐκκλησιάζουσαι* 167 και 1105, και *Εἰρήνη* 732-733.

31. Ας θυμηθούμε τις *Πόλεις* του Εὐπόλη, όπου ο χορός συνίστατο από προσωποποιήσεις διαφόρων νησιών, όπως της Τήνου, της Χίου και της Κυζίκου (βλ. R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici graeci*, vol. V, Berlin - N. York 1986, σσ. 437-438 αριθ. 245-247).

32. Πρβ. Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], σ. 182.

33. Για τη χρήση του ανδρικού μορίου ως «όπλου», βλ. M. Kilmer, *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London 1993, σσ. 107 κ.ε., 128 κ.ε. Πρβ. Miller, «I am Eurymedon» [βλ. υπ. 5], σ. 316 και σημ. 29. Θυμίζω ότι ο Κρατίνος, αναφερόμενος στο ανδρικό μόριο, χρησιμοποιεί τη λέξη *σαύνιον*, ένα είδος ακοντίου («σαύνιον ...σαθρόν, χαύνον, ασθενές ...»). Βλ. R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici graeci*, vol. IV, Berlin - N. York 1983, σ. 330, αρ. 490. Μόνο ως σκέψη, χωρίς αποδεικτική επιχειρηματολογία, μπορεί να προταθεί η πιθανότητα ο δημιουργός της εικόνας του Ευρυμέδοντα, με σηκωμένο το πέος του, να «έπαιξε» με το ίδιο του το όνομα [*Εὐρυμέδων* = *εὐρὸς* + *μέδεα* (= ανδρικό γεννητικό μόριο)].

ψώλησας; εὖοπλος γὰρ εἶ» [αν είσαι τόσο δυνατός, γιατί δεν μου έβγαλες έξω το βαλάνι σου; Είσαι καλά οπλισμένος (μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής)]³⁴.

Πιστεύω λοιπόν ότι η τολμηρή και πρωτοφανής παράσταση της οινοχόης του Αμβούργου εικονίζει τον «Θράκα» Κίμωνα να σπεύδει να «πηδήξει» έναν Πέρση³⁵. Αυτό σημαίνει ότι έχουμε την εικονογραφημένη απόδοση ενός έργου (ή μιας σκηνής) αρχαίας κωμωδίας που αναφερόταν στην περιφανή νίκη του Αθηναίου στρατηγού έναντι των Περσών στον Ευρυμέδοντα ποταμό. Ο Πέρσης που θα υποστεί τη σεξουαλική κακοποίηση [Εικ. 2] θα μπορούσε να είναι ο Φερενδάτης, αφού αρχαίες γραπτές μαρτυρίες αυτόν κατονομάζουν ως αρχηγό των πεζικών περσικών δυνάμεων³⁶. Η σύλληψη της ιδέας να αποδοθεί η μεγάλη νίκη των Ελλήνων έναντι των Περσών ως μια σκηνή πρωκτικού «πηδήματος», με τον «Θράκα» Κίμωνα να εφορμά σε έναν Πέρση (τον Φερενδάτη;), βάσιμα μπορεί να αποδοθεί σε ποιητή αρχαίας κωμωδίας. Υπενθυμίζω ότι οι Έλληνες, μετά τους νικηφόρους ελληνοπερσικούς πολέμους, απέδιδαν στους Πέρσες μια θηλυπρέπεια, κάτι που, όπως ήδη έχει παρατηρηθεί, υπονοείται και στους Πέρσες του Αισχύλου, όπου ο ανδρικός χορός των Περσών διακατέχεται από «μια ξέφρενη επίδειξη θηλυκών συναισθημάτων»³⁷. Ωστόσο στη σύλληψη μιας τέτοιας ιδέας πρέπει να συνέδραμε και το ότι η διπλή ελληνική νίκη στον Ευρυμέδοντα ποταμό ήταν πράγματι μια ξεχωριστή επιτυχία, γι' αυτό άλλωστε και παραλληλίστηκε με αυτές της Σαλαμίνας και των Πλαταιών (Πλούταρχος, *Κίμων* 13). Οι περσικές απώλειες υπήρξαν μεγάλες, ενώ τα λάφυρα που έπεσαν στα χέρια των Ελλήνων, έμφυχα και άφυχα, ήταν πρωτόγνωρα σε ποσότητα και αξία³⁸. Αποκαλυπτική είναι η φράση του Πλούταρχου: *Καί μὴν αὐτοῦ γε*

34. Βλ. Dover, *Η Ομοφυλοφιλία στην Αρχαία Ελλάδα* [βλ. υπ. 16], σ. 159 και σημ. 16 α.

35. Η απαθανάτιση μιας χρονικής στιγμής πριν από την «κυρίως δράση», κάτι σύνθετο στα χρόνια της οινοχόης (πρβ. π.χ. τον γλυπτό διάκοσμο του ναού του Δία στην Ολυμπία), είναι πιο ταιριαστή για την απεικόνιση ενός «πηδήματος» που νοείται σε μεταφορικό επίπεδο και όχι ως πραγματικό γεγονός. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο αγγειογράφος της οινοχόης, τοποθετώντας τους δύο πρωταγωνιστές του τολμηρού αυτού επεισοδίου δεξιά και αριστερά από τον κεντρικό άξονα της παράστασης, πέτυχε να μη μπορούν αυτοί να ιδωθούν ταυτόχρονα από οποιαδήποτε οπτική γωνία! (πρβ. Wannagat, «Eurymedon eimi» [βλ. υπ. 6], σ. 69 κ.ε., και Gerleigner, «Tracing Letters on the Eurymedon Vase» [βλ. υπ. 1], σ. 168). Χωρίς αμφιβολία η επιλογή της συγκεκριμένης χρονικής στιγμής έχει ως αποτέλεσμα το μεταφορικό «πήδημα» των Περσών από τους Έλληνες να αποδίδεται με «κόσμιο», σοφιστικό και οπωσδήποτε κωμικό τρόπο. Είναι ξένη, πιστεύω, προς το πνεύμα του αγγειογράφου του «αγγείου του Ευρυμέδοντος» η σχεδιαστική «ανασύνθεση» του πρωκτικού αυτού «πηδήματος» που επιχειρήσε ο Llewellyn-Jones, «Reviewing Space» [βλ. υπ. 13], κυρίως σ. 108 κ.ε., και Fig. 7.6a και 7.6 b.

36. Βλ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 141 (Πλούταρχος, *Κίμων* 12.5).

37. Βλ. D. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. Μια εισαγωγή* (μτφρ. Ε. Οικονόμου), Αθήνα 2009, σ. 139. Για τη θηλυπρέπεια των Περσών, βλ. Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians* [βλ. υπ. 14], σ. 190 (Τ. Harrison), και Miller, «I am Eurymedon» [βλ. υπ. 5], σ. 334.

38. Βλ. Πλούταρχος, *Κίμων* 12-13. Βλ. Blamire *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21],

τοῦ μεγάλου βασιλέως οὐδεις ἐταπείνωσε καὶ συνέστειλε τὸ φρόνημα μᾶλλον ἢ Κίμων (Πλούταρχος, *Κίμων* 12). Το ρήμα ταπεινώ –το χρησιμοποιεῖ και ο Ισοκράτης αναφερόμενος στα ίδια γεγονότα³⁹, σημασιολογικά συνάδει πολύ καλά με τη σκηνή του πρωκτικού «πηδήματος» που απαθανάτισε στην οινοχόη του Αμβούργου ο αγγειογράφος, μορφοποιώντας με αλληγορικό και συνάμα δεικτικό και τολμηρό τρόπο τη νίκη αυτή.

Δεν είναι η πρώτη φορά που επιχειρείται η σύνδεση της συγκεκριμένης αγγειογραφίας με την αρχαία κωμωδία. Ο Konrad Schauenburg, στην πρώτη κιόλας δημοσίευση του αγγείου, υποστήριξε ότι η παράστασή του πρέπει να σχετίζεται με την αττική κωμωδία και ανάλογες σκέψεις έκανε λίγα χρόνια αργότερα και η Gloria Ferrari Pinney⁴⁰. Παρόμοια άποψη φαίνεται να εξέφρασε το 1997 και ο Jeffrey Rusten, ενώ λίγο αργότερα η Amy Smith υποστήριξε ότι η αγγειογραφία αυτή πιθανόν να είναι εμπνευσμένη από μια theatrical performance⁴¹. Από αρχαίες γραπτές μαρτυρίες και από σωζόμενα αποσπάσματα έργων της αρχαίας κωμωδίας είμαστε βέβαιοι ότι ο Κίμων αποτέλεσε στόχο κωμικών ποιητών. Τον συγκαταριθμούσαν ανάμεσα στους Αθηναίους ηγέτες της λεγόμενης «χρυσής εποχής» (ή του «χρυσού γένους»), όπως ο Κρατίνος⁴² και τον διακωμωδούσαν για την αγάπη που έδειχνε προς το ποτό, όπως και για την άστατη ερωτική του ζωή, όπως ο Εύπολις⁴³. Οι παραπάνω διακωμωδήσεις έγιναν μετά τον θάνατό του, αλλά η οινοχόη του Αμβούργου βεβαιώνει ότι ο Κίμων πρέπει να απασχόλησε κωμικούς ποιητές και όσο ζούσε, κάτι ασφαλώς αναμενόμενο. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τις πρώτες δεκαετίες της αττικής κωμωδίας μετά την επισημοποίησή της στα Μεγάλα Διονύσια του 486 π.Χ. έως τα μέσα του 5ου αι. π.Χ., οπότε και πεθαίνει ο Κίμων, είναι, ως γνωστόν, πεινχρές και εν πολλοίς αβέβαιες (πρβ. Αριστοτέλης, *Ποι-*

σσ. 141 κ.ε. (12.6) και 151 κ.ε., και Miller, *Athens and Persia* [βλ. υπ. 4], σ. 12 κ.ε. Πρβ. και παρακάτω, υπ. 64.

39. Βλ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 145.

40. Βλ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 121, και Ferrari-Pinney, «For the Heroes are at Hand» [βλ. υπ. 5], σ. 182 κ.ε.

41. Βλ. Smith, «Eurymedon and the Evolution» [βλ. υπ. 17], σ. 140 και σημ. 92. Πρβ. Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σ. 22.

42. Βλ. Κρατίνος, *Αρχίλοχοι*. Βλ. Kassel - Austin, *Poetae Comici graeci*, vol. IV [βλ. υπ. 33], σ. 122 αρ. 1. Πρβ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 131 (10.4). [Τους στίχους του Κρατίνου που αναφέρονται στον Κίμωνα δεν τους συμπεριέλαβε στο έργο του ποιητή η Emmanuela Bacola στη σχετική μονογραφία της (*Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010)]. Για τη λεγόμενη «χρυσή εποχή» (ή το «χρυσούν γένος») στο θέατρο, βλ. B. Zimmermann (επιμ.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit* [HGL I], München 2011, σσ. 726 κ.ε., 747.

43. Βλ. Εύπολις, *Πόλεις*. Βλ. S. Douglas Olson, *Eupolis: Heilotes-Chrysoou genos (fr. 147-325), Fragmenta Comica* 8.2, Heidelberg 2016, σ. 241 κ.ε. (fr. 221). Kassel-Austin, *Poetae Comici graeci*, vol. V [βλ. υπ. 31], σ. 427, αρ. 221. I. C. Storey, *Eupolis – Poet of Old Comedy*, Oxford 2003, σσ. 223, 371. Πρβ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 161 κ.ε. (15.4).

ητική 5, 1449b4)⁴⁴. Δεν πρέπει λοιπόν να μας προβληματίζει η απουσία οποιασδήποτε μαρτυρίας που να μας πληροφορεί ότι ο Κίμων, με αφορμή τις νίκες του στον Ευρυμέδοντα ποταμό, πρωταγωνιστούσε ή μνημονευόταν σε έργα ποιητών αρχαίας κωμωδίας. Γνωρίζουμε ορισμένους τίτλους «πρώιμων» έργων κωμωδίας, όπως είναι π.χ. οι *Πέρσαι* (ή *Ἀσσύριοι*) του Χιωνίδη, που ενδεχομένως θα μπορούσαν να αναφέρονταν στις νίκες αυτές⁴⁵. Άλλωστε δεν γνωρίζω κανένα έργο της αρχαίας κωμωδίας που να είχε ως θέμα του «σύγχρονο» ιστορικό γεγονός. Αντιθέτως στην αρχαία τραγωδία ανέβηκαν μέσα σε τριάντα περίπου χρόνια (500-470 π.Χ.), τρεις τουλάχιστον θεατρικές παραστάσεις με σύγχρονα ιστορικά θέματα, από τις οποίες δύο είχαν ως πυρήνα της διήγησής τους την ιστορική νίκη στη ναυμαχία της Σαλαμίνας⁴⁶.

Με τον Κίμωνα, όσο ζούσε αλλά και μετά τον θάνατό του, ασχολήθηκαν, πλην των κωμικών ποιητών, και άλλοι συγγραφείς του 5ου αι. π.Χ. σε ελεγείες και άλλα είδη του γραπτού λόγου, όπως ο Αρχέλαος, ο Στησίμβροτος, ο Ίων, ο Γοργίας, ο Κριτίας, ο Μελάνθιος, ο οποίος μάλιστα φαίνεται ότι και τον σατίριζε⁴⁷. Ωστόσο η αγγειογραφία με τον Ευρυμέδοντα δεν μπορεί να συσχετιστεί και να παραλληλιστεί ουσιαστικότερα και πειστικότερα με κανένα άλλο λογοτεχνικό είδος παρά μόνον με αυτό της αρχαίας αττικής κωμωδίας η οποία, ως γνωστόν, κατά ένα σημαντικό βαθμό, «τρεφόταν και ζούσε» από την καθημερινή πολιτική ζωή της Αθήνας. Συνυφασμένη συχνά με την πολιτική σάτιρα, διακωμωδούσε την τρέχουσα πολιτική κατάσταση της πόλης και τους πρωταγωνιστές της⁴⁸. Υπενθυμίζω ότι υπάρχουν μελετητές που εντοπίζουν τον Κίμωνα αλληγορικά και σε άλλα είδη του γραπτού λόγου της εποχής. Συγκεκριμένα τον αναγνωρίζουν, με αξιοπρόσεκτη επιχειρηματολογία, πίσω από τον Θησέα που υμνείται στη 17η και 18η ωδή του Βακχυλίδη⁴⁹. Υπάρχουν επίσης ερευνητές

44. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* [βλ. υπ. 22], σσ. 290 κ.ε., 301 κ.ε. Πρβ. Μ. Τιβέριος, «Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες των χρόνων του Πελοποννησιακού πολέμου: νέες προτάσεις ερμηνείας τους», *Λογείον* 9 (2019) 1-44, κυρίως σ. 22 κ.ε.

45. Βλ. Zimmermann (επιμ.), *Die Literatur* [βλ. υπ. 42], σ. 717 και σημ. 198. Σύγχρονοι με την πολιτική δράση του Κίμωνα (478-450 π.Χ.) φαίνεται ότι ήταν ο κωμικός ποιητής Μάγνης, ο λίγο νεότερός του Εκφαντίδης και ενδεχομένως ο Κρατίνος στα πρώτα του βήματα.

46. Βλ. A. Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Α. Τσοπανάκη), Θεσσαλονίκη 1964, σσ. 337-338. Πρβ. E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition through Tragedy*, Oxford 1991, κυρίως σσ. 62 κ.ε. και 69 κ.ε.

47. Βλ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 4 κ.ε. Πρβ. Πλούταρχος, *Κίμων* 4 [και Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 98 κ.ε. (4.9 και 4.10)].

48. Βλ. Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* [βλ. υπ. 46], σ. 588 κ.ε.· Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* [βλ. υπ. 22], κυρίως σ. 58 κ.ε.· Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην Αρχαία Κωμική Ενδοχώρα – Εισαγωγή στη Σημειολογία του Χώρου και του Χρόνου στο Θέατρο του Αριστοφάνη*, Αθήνα 2007, κυρίως σσ. 140 κ.ε., 143 κ.ε.· Τιβέριος, «Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες» [βλ. υπ. 44], σσ. 28 κ.ε. και σημ. 94 (βιβλιογραφία).

49. Βλ. J. P. Barron, «Bakchylides, Theseus and a Woolly Cloak», *BICS* 27 (1980) 1-8. Πρβ. E. D. Francis, *Image and Idea in Fifth-century Greece*, London - New York 1990, σ. 55 κ.ε.· Λ. Αθανασάκη, *ἀείδετο πᾶν τέμενος – Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή*

που ανιχνεύουν τη δράση του στις πρώτες δεκαετίες αμέσως μετά τα Περσικά και σε έργα της αρχαίας τραγωδίας. Έτσι πίσω από τη συμφιλίωση του Ορέστη με τις Ερινύες στις *Εὐμενίδας* του Αισχύλου αναγνωρίζουν μια υπολανθάνουσα επιθυμία του ποιητή να ανακληθεί ο Κίμων από τον δεκαετή εξοστρακισμό του· ήθελε να επέλθει μια συμφιλίωση ανάμεσα στα δύο ηγετικά γένη της Αθήνας της εποχής αυτής, δηλαδή τους Φιλαΐδες του Κίμωνα και τους Αλκμαιωνίδες του Περικλή⁵⁰. Η αναμφισβήτητη κυριαρχία του Κίμωνα την εποχή αυτή στο δημόσιο βίο της Αθήνας και μάλιστα ως προσώπου σχετιζόμενου με τη Θράκη εντοπίζεται, σύμφωνα με την άποψη της Sophie Marianne Bocksberger, και στις *Θρηίσσας* του Αισχύλου, σε ένα έργο που είχε ως κεντρικό του θέμα την αυτοκτονία του φιλαΐδη Αίαντα. Η σύσταση εδώ του χορού των Θραττών γυναικών πιστεύεται ότι βασίστηκε στην ιδιαίτερη σχέση που είχε ο Κίμων και η οικογένειά του τόσο με τον Αίαντα όσο και με τη Θράκη⁵¹.

Πρέπει ωστόσο να παραδεχτούμε ότι η αγγειογραφία της οινοχόης του Αμβούργου, αν και πρέπει να είναι επηρεασμένη από την αρχαία κωμωδία, δεν απεικονίζει τίποτε που να παραπέμπει ευθέως σε θεατρική σκευή ή ενδυμασία. Είναι όμως πολύ πιθανόν, στο υποτιθέμενο έργο της αρχαίας κωμωδίας που επηρέασε τον αγγειογράφο, ο «Θράκας» Κίμων να φορούσε επίσης θρακική ζειρά και ο «Φερενδάτης» αναξυρίδες, ένα ολόσωμο δηλαδή «κολάν», που μοιάζει πολύ με το *σωμάτιον*, το βασικό ένδυμα της κωμωδίας. Υπενθυμίζω ότι και ο Κλέων στους αριστοφανικούς *Ίππης* διακρινόταν, ανάμεσα σε άλλα, και από την ένδυσή του⁵², η οποία ωστόσο δεν παρέπεμπε στη χώρα καταγωγής

και πρόωμη κλασική περίοδο, Ηράκλειο 2010, σ. 80 κ.ε., κυρίως σ. 86 κ.ε., 286 κ.ε., και κυρίως σ. 304 κ.ε. Ο Harwig Maehler πιστεύει ότι πίσω από την ιστορία που μας διηγείται η 18η βακχυλίδια ωδή και η οποία αναφέρεται στην εξόντωση από τον Θησέα των ληστών του δρόμου Ισθμού-Αθήνας, υποκρύπτεται η συμμετοχή των παιδιών του Κίμωνα στην περιφανή νίκη των Αθηναίων έναντι των Κορινθίων το 458 π.Χ., στα Γεράνεια όρη της Μεγαρίδας, μια συμμετοχή που ωστόσο δεν μαρτυρείται από αρχαίο συγγραφέα (βλ. H. Maehler, *Bacchylides. A Selection*, Cambridge 2004, σσ. 190-191).

50. Βλ. J. R. Cole, «The *Oresteia* and Cimon», *HSCPh* 81 (1977) 99-111. Υπενθυμίζω ότι η έρευνα κατά καιρούς έχει «ανιχνεύσει» κιμώνεια «δράση» και σε άλλα αισχύλεια έργα, χωρίς ωστόσο οι σχετικές απόψεις να έχουν τύχει καθολικής αποδοχής. Βλ. π.χ. A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Michigan 1966, σσ. 13 κ.ε., 31, 40, 58, 61, 126, 150-151.

51. Βλ. Bocksberger, *Telamonian Ajax* [βλ. υπ. 21], σσ. 180 κ.ε. και κυρίως 182 κ.ε. Οι *Θραῖσσαι* πιστεύεται ότι ήταν το σατυρικό έργο μιας τετραλογίας με πρωταγωνιστή τον Αίαντα (Bocksberger, *ό.π.*, σ. 193 κ.ε.). Για τη Θράκη στην αττική τραγωδία και κωμωδία, βλ. Hall, *Inventing the Barbarian* [βλ. υπ. 46], κυρίως σσ. 102 κ.ε., 113 κ.ε., 117 κ.ε., 121 κ.ε., 133 κ.ε., 143 κ.ε., 154 κ.ε. (σποράδην). Πρβ. Desbals, *La Thrace et les Thraces* [βλ. υπ. 8], τ. I, σσ. 119 κ.ε. και 140 κ.ε. αντίστοιχα. Σημειώνω ότι ορισμένοι μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι ο σοφόκλειος *Αΐας*, με τις εμφανείς αριστοκρατικές του αρχές, παραπέμπει στον Φιλαΐδη Κίμωνα. Βλ. C. H. Whitman, *Sophocles: a study of heroic humanism*, Cambridge, MA 1951, σσ. 45-46, 61.

52. Ο Κλέων πρέπει να αναγνωριζόταν μερικώς και από το προσωπείο του, για το

του, την Παφλαγονία, αλλά στο επάγγελμά του. Ως βυρσοδέφης φορούσε ένδυμα από δέρμα ζώου, το οποίο μάλιστα μύριζε άσχημα⁵³.

Τα υπάρχοντα στοιχεία δείχνουν ότι κατά το μεγαλύτερο μέρος του 5ου αι. π.Χ. πρέπει να υπήρχε μια σχετική ελευθερία ως προς την ένδυση των ηθοποιών στην αρχαία κωμωδία, ένδυση η οποία δεν πρέπει να διέφερε πολύ από αυτήν της καθημερινής ζωής⁵⁴. Από τις κατηγορίες του Αριστοφάνη, σύμφωνα με τις οποίες οι προκάτοχοί του για να εντυπωσιάσουν το κοινό έντυναν τους ηθοποιούς τους με «υπερβολικά χυδαία κοστούμια» (Αριστοφάνης, *Νεφέλαι* 537-539), στο βαθμό που αυτές είναι βάσιμες⁵⁵, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι στην εποχή των *Νεφελών* οι τεχνητοί φαλλοί δεν ήταν υποχρεωτικοί στην αρχαία κωμωδία. Βέβαια οι τελευταίοι, μαζί με τα φουσκωμένα παραγεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια, είναι πιθανόν να εμφανίζονταν μεμονωμένα, ως επί το πλείστον, σε κωμωδίες και πριν από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. Ωστόσο όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά γνωρίσματα συνυπάρχουν και καθίστανται υποχρεωτικά μόλις από τα τέλη του 5ου αι., αμέσως με τη λήξη του Πελοποννησιακού πολέμου και την πτώση της Αθήνας. Είναι ακριβώς η εποχή κατά την οποία η αττική κωμωδία παύει να ασχολείται με τη σύγχρονη πολιτική ζωή της πόλης και το όνομαστί *κωμωδεῖν*⁵⁶. Η σύμπτωση αυτή δεν μπορεί να είναι τυχαία. Με βάση λοιπόν τα παραπάνω καθίσταται, ως ένα τουλάχιστον βαθμό, κατανοητό το γιατί στην ολιγοπρόσωπη «κωμική» αγγειογραφία της οινόχους στο Αμβούργο, με τον Κίμωνα ως «Θρόακα» να προσωποποιεί τον Ευρυμέδοντα⁵⁷, δεν δια-

οποίο ο ίδιος ο Αριστοφάνης (*Ἰππῆς* 230-233) μας πληροφορεί ότι κανείς σκευοποιός δεν τόλμησε να το κάνει πιστό, φοβούμενος την εκδικητικότητά του. Σε κάθε περίπτωση η σημαντική όσο και έγκυρη αυτή πληροφορία, που συχνά αγνοείται από τη σύγχρονη έρευνα, μας βεβαιώνει ότι στα προσώπια της αρχαίας κωμωδίας είχαμε αποτύπωση φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των προσώπων που διακωμωδούνταν. Ας θυμηθούμε και τη σχετική φράση του Πολυδεύκη [: τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῶδουν ἀπεικάζετο... (βλ. Τιβέριος, «Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες» [βλ. υπ. 44], σσ. 22-23)], ή αυτή του Πλατῶνιου [: ἐν μὲν γὰρ τῇ παλαιᾷ εἶχαζον τὰ προσώπια τοῖς κωμωδομένοις, ἴνα, πρὶν τι καὶ τοὺς ὑποκριτὰς εἰπεῖν, ὁ κωμωδοῦμενος ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῆς ὄψεως κατὰδῆλος ᾗν (βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην Αρχαία Κωμική Ενδοχώρα* [βλ. υπ. 48], σσ. 140-141)].

53. Βλ. Αριστοφάνης, *Ἰππῆς* 890, 892.

54. Κάπως διαφωτιστικές είναι οι, δυστυχώς, εὐάριθμες αττικές αγγειογραφίες που αναφέρονται σε έργα αρχαίας κωμωδίας, ορισμένες από τις οποίες απεικονίζουν και θεατρικό χορό (βλ. Τιβέριος, «Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες» [βλ. υπ. 44], σ. 7 κ.ε. *Εικ.* 4-5, σσ. 21 κ.ε., 24 κ.ε., *Εικ.* 10-12, σ. 26 κ.ε., *Εικ.* 13-14). Εξυπακούεται ότι οι «βάρβαροι» που συμμετείχαν σε ένα θεατρικό έργο, φορούσαν την ενδυμασία της χώρας τους. Για την περσική και θρακική ενδυμασία στην κωμωδία του 5ου αι., βλ. Ευ. Κεραμάρη, *Η ενδυμασία στην αρχαία κωμωδία: εξέλιξη, κωμική χρήση και σκηνική λειτουργία. Μία χαρακτηριστική προσέγγιση*, Αθήνα 2019 (ιδ. διατρ. στο ΕΚΠΑ-διαδίκτυο), σσ. 159 κ.ε. και 168 κ.ε. αντίστοιχα.

55. Βλ. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* [βλ. υπ. 22], σ. 293.

56. Πρβ. Τιβέριος, «Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες» [βλ. υπ. 44], κυρίως σ. 22 κ.ε.

57. Για κάτι ανάλογο πρβ. τον Διονυσαλέξανδρον του Κρατίνου. Εδώ πίσω από τον

κρίνεται κανένα στοιχείο που να παραπέμπει άμεσα στο θέατρο. Όχι μόνο επειδή η σύνθεση αυτή φιλοτεχνήθηκε μόλις 20-25 χρόνια μετά την επίσημη εισαγωγή στα Μεγάλα Διονύσια της αρχαίας κωμωδίας και επομένως η τελευταία έκανε ακόμη τα πρώτα της βήματα, αλλά και επειδή η ένδυση των κωμικών ηθοποιών, στην εποχή που φιλοτεχνήθηκε το αγγείο, δεν φαίνεται να διέφερε σημαντικά από αυτήν της καθημερινότητας. Σε όλη βέβαια την παραπάνω συζήτηση θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη και ένα άλλο δεδομένο, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, και το οποίο συχνά παραβλέπεται: ότι δηλαδή οι αγγειογραφίες δεν αποτελούν φωτογραφική αποτύπωση σκηνών.

Για το ότι η παράσταση της οινόχους του Αμβούργου αναφέρεται σε ένα ιστορικό γεγονός της Αθήνας, συνηγορεί πιθανόν και το ίδιο το σχήμα του αγγείου [Εικ. 1-2]. Πρόκειται για μια οινόχου του σχετικά σπάνιου τύπου VII που έχει μια διάρκεια ζωής στον αττικό Κεραμεικό περίπου εβδομήντα χρόνων, με τα πρωιμότερα παραδείγματα να χρονολογούνται γύρω στο 470 π.Χ. Είναι γνωστές γύρω στις 40 οινόχους αυτού του σχήματος οι καταβολές του οποίου αναζητούνται στην Ετρουρία⁵⁸. Η έρευνα λαμβάνοντας υπόψη ότι οι οινόχους αυτού του τύπου με γνωστή προέλευση προέρχονται από τη Δύση και κυρίως από την Ετρουρία, οδηγήθηκε στην άποψη ότι πρόκειται για ένα σχήμα αγγείου που, όντας οικείο στους Ετρούσκους, προοριζόταν, ως επί το πλείστον, γι' αυτούς⁵⁹. Ο Sir John Beazley έχει ήδη μιλήσει για την ομοιότητα του σχήματος με την κουκουβάγια⁶⁰. Πρόκειται για άποψη που επιβεβαιώνεται από το ότι ορισμένες φορές τα πτηνά αυτά, συνοδευόμενα από ελαιόκλαδα, απεικονίζονται σε οινόχους του τύπου αυτού⁶¹ [Εικ. 3-4]. Η κουκουβάγια, όπως και τα ελαι-

Διόνυσο, ο οποίος συστήνεται ως Πάρις (Αλέξανδρος), κρύβεται ο Περικλής (βλ. Zimmermann (επιμ.), *Die Literatur* [βλ. υποσημ. 42], σσ. 719 κ.ε. και κυρίως 722 κ.ε.).

58. Για μια διεξοδική διερεύνηση του σχήματος αυτού, βλ. L. Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII – Produktion und Rezeption im Spannungsfeld zwischen Attika und Etrurien*, Frankfurt am Main κ.α. 2009. Πρβ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 97 κ.ε. [και W. Hornbostel und Mitarbeiter, *Kunst der Antike – Schätze aus norddeutschem Privatbesitz*, Mainz am Rhein 1977, σ. 346 (K. Schauenburg)]· A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler*, Mainz am Rhein 1976, σ. 12 κ.ε. Προβαθμίδες της οινόχους αυτού του τύπου στον αττικό Κεραμεικό εντοπίζονται ήδη από τα τέλη του βου αι. π.Χ. Βλ. Puritani, ό.π., σ. 87 κ.ε., Taf. 1· Schauenburg, ό.π., σ. 98 και σημ. 7, Taf. 27,1-2.

59. Βλ. Puritani, ό.π., σ. 107 κ.ε.

60. Βλ. J. D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947, σ. 201. Το ότι το σχήμα της οινόχους αυτής θύμιζε την κουκουβάγια, το ιερό πτηνό της Αθηνάς, πιθανόν να ήταν ο κύριος λόγος που το θεώρησαν οι άνθρωποι του αττικού Κεραμεικού ως κατάλληλο να «προπαγανδίζει», μέσω της προώθησής του στις αγορές, την Αθήνα (βλ. σχετικά παρακάτω). Δικαιολογημένα πάντως ο Konrad Schauenburg διατυπώνει επιφυλάξεις αν το φολιδωτό μοτίβο που εμφανίζεται στο λαιμό ορισμένων οινόχων αυτού του τύπου αποδίδει στην πραγματικότητα πτίλα φτερών πουλιών και μάλιστα γλαυκών (Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σσ. 100-101 και σημ. 22).

61. Βλ. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler* [βλ. υπ. 58], σ. 35 και Taf. 64 a,b, 72 a, 106 c· CVA Genève, Musée d'art et d'histoire 1, Pl. 17,2. Πρβ. Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σ. 145.



Εικ. 3. Αττική ερυθρόμορφη οinoχόη τύπου VII. Mannheim, Reiss-Museum αριθ. 61 (φωτ. από: Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler* [βλ. σπ. 58], Taf. 64a).



Εικ. 4. Αττική ερυθρόμορφη σινοχόη τύπου VII. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αριθ. 16536 (φωτ. από: Lezzi-Hafter, *Der Schuvalow-Maler* [βλ. υπ. 58], Taf. 64b).

όκλαδα, ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 6ου και τις πρώτες του 5ου αι. π.Χ., έχουν αξιοσημείωτη θέση στην αθηναϊκή εικονογραφία⁶², πράγμα που παρατηρείται και αμέσως μετά τα Περσικά, κυρίως με τις γνωστές κοτύλες-γλαύκες [Εικ. 5] για τις οποίες θα μιλήσουμε στη συνέχεια. Η αισθητή παρουσία των δύο παραπάνω μοτίβων στην Αθήνα των χρόνων αυτών εύκολα εξηγείται. Πρόκειται για τα αγαπημένα σύμβολα της θεάς Αθηνάς, της θεάς προστάτιδας των Αθηναίων που τους οδήγησε στις μεγάλες νίκες εναντίον των Περσών. Έτσι αυτοδίκαια κατέστησαν σύμβολα και της ίδιας της Αθήνας, όπως δείχνει, εκτός των άλλων, και η εικονογραφία των νομισμάτων της⁶³. Υπενθυμίζω ότι με μια γλαύκα στο μέτωπο είχαν στίξει οι Σάμιοι τους Αθηναίους αιχμαλώτους που είχαν πέσει στα χέρια τους μετά από μια σύγκρουση στην εποχή του Περικλή (Πλούταρχος, *Περικλής* 26,4).

Γλαύκες στόλιζαν και ένα αθηναϊκό ανάθημα που είχε στηθεί στο μεγάλο πανελλήνιο ιερό των Δελφών με αφορμή τη νίκη στον Ευρυμέδοντα. Επρόκειτο για μια ασυνήθη όσο και πολυσήμαντη δημιουργία που συνίστατο από έναν ορειχάλκινο φοίνικα με καρπούς· πάνω του «πατούσε» ένα επίχρυσο άγαλμα της θεάς Αθηνάς, ένα Παλλάδιο, και στα κλαδιά του κάθονταν κουκουβάγιες⁶⁴.

62. Βλ. B. Kreuzer, «Eulen aus Athen: 520-480 v. Chr. C.», στον τόμο: C. Weiss - E. Simon (επιμ.), *Folia in memoriam Ruth Lindner collecta*, Dettelbach 2010, σσ. 66-83.

63. Βλ. Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], κυρίως σσ. 121 κ.ε., 131 κ.ε. Για τη διαφωνία της έρευνας σχετικά με το αν οι πρώτες κοπές των αθηναϊκών γλαυκών θα πρέπει να αποδοθούν στους Πεισιστρατίδες ή στον Κλεισθένη, βλ. J. H. Kroll - N. M. Waggoner, «Dating the Earliest Coins of Athens, Corinth and Aegina», *AJA* 88 (1984) 326-333. Πρβ. H. A. Shapiro, «From Athena's Owl to the Owl of Athens», στον τόμο: R. M. Rosen - J. Farrell (επιμ.), *NOMODEIKTES - Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor 1993, σσ. 223-224. Για την κουκουβάγια ως αθηναϊκό έμβλημα σε ένα δημόσιον αμφορέα, βλ. Shapiro, ό.π., σ. 213 κ.ε. και Fig. 1. Πρβ. Kreuzer, ό.π., σ. 135 και σημ. 96.

64. Για το ανάθημα αυτό βλ. W. Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen* [IstMitt, Beih. 2], Tübingen 1968, σ. 41 κ.ε. και κυρίως σσ. 105-107. Βλ. επίσης Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σ. 140 κ.ε. και σημ. 121 βιβλιογραφία. Για αναθήματα που σχετίζονται με τη νίκη στον Ευρυμέδοντα, βλ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 143 (13.3). Για πηλίνα αναθήματα από την αθηναϊκή Ακρόπολη που πιθανολογείται ότι σχετίζονται επίσης με τη νίκη στον Ευρυμέδοντα (ή αναφέρονται σ' αυτήν), βλ. U. Hausmann, «Akropolischerben und Eurymedonkämpfe», στον τόμο: K. Schauenburg (επιμ.), *Charites. Studien zur Altertumswissenschaft (Festschrift E. Langlotz)*, Bonn 1957, σσ. 144-151. [Άλλοι τα συνδέουν περισσότερο με τη νίκη στη Σαλαμίνα (βλ. N. Kunisch, «Zur helmhaltenden Athena», *AM* 89 (1974) 100)]. Έχει υποστηριχθεί ότι και το μεγάλο αθηναϊκό γλυπτικό ανάθημα στο Δελφικό ιερό, που απεικόνιζε την Αθηνά, τον Απόλλωνα, επώνυμους (και μη) ήρωες της Αθήνας και τον Μιλτιάδη, τον πατέρα του Κίμωνα, νεανικό έργο του Φειδία, πρέπει επίσης να χρηματοδοτήθηκε από τα λάφυρα της νίκης στον Ευρυμέδοντα, βλ. H. A. Shapiro, «Theseus in Kimonian Athens: The Iconography of Empire», *Mediterranean Historical Review* 7 (1992) 31-32. Σχετικά με το ανάθημα αυτό και για το ενδεχόμενο ύπαρξης και ενός δεύτερου παρόμοιου αθηναϊκού αναθήματος στο δελφικό ιερό, βλ. Bocksberger, *Telamonian Ajax* [βλ. υπ. 21], σ. 163 κ.ε. Δεν αποκλείεται ακόμη τα γνωστά μεγάλα ζωγραφικά έργα του Πολύγνωτου στην Αθήνα και στους Δελφούς να χρηματοδοτήθηκαν και αυτά από τα ίδια λάφυρα [βλ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 95 (4.6)].

Στη διακόσμηση των οινοχοών τύπου VII εκτός από κουκουβάγιες με ελαιόκλαδα συναντούμε, αρκετές φορές, και σκηνές σχετικές με Αμαζόνες [Εικ. 3] και Πέρσες⁶⁵. Η έρευνα έχει ήδη επισημάνει τη σχέση της εικονογραφίας τους με την Ανατολή και την Περσία που επιβεβαιώνεται, εκτός από την οινοχόη του Αμβούργου [Εικ. 2] και από άλλες σχετικές παραστάσεις που απαντώνται σε οινοχόες αυτού του τύπου⁶⁶. Μια μάλιστα από αυτές, που βρίσκεται στο Βατικανό, διακοσμείται με μια παράσταση που μπορεί επίσης να συσχετιστεί με τη νίκη στον Ευρυμέδοντα [Εικ. 4]. Απεικονίζει την Άνασσα της Περσίας σπένδουσα⁶⁷, ενώ στο λαιμό του αγγείου μια κουκουβάγια με ανοικτά φτερά σηματοδοτεί προφανώς μια αθηναϊκή Νίκη. Δεν μπορεί να είναι απλώς σύμπτωση το ότι μια παρόμοια κουκουβάγια, με ανοιγμένες φτερούγες, απαντάται και στα αθηναϊκά νομίσματα που κόπηκαν από τα λάφυρα του Ευρυμέδοντα⁶⁸.

Το ότι ως φορέας παραστάσεων σχετικών με τη μεγάλη διπλή νίκη του Κίμωνα στον Ευρυμέδοντα ποταμό επελέγη ένα σχήμα αγγείου που θύμιζε την κουκουβάγια, το ιερό πτηνό της Αθηνάς και της Αθήνας και προοριζόταν για εξαγωγή, δεν μπορεί να είναι τυχαίο. Η οινοχόη τύπου VII φαίνεται ότι ήταν ένα σχήμα αγγείου του αττικού Κεραμεικού που προοριζόταν να «προπαγανδίζει» την Αθήνα στον έξω κόσμο⁶⁹. Τα ίδια μπορούν να λεχθούν και για ένα άλλο αττικό σχήμα αγγείου του 5ου αι. π.Χ. Πρόκειται για τις κοτύλες εκείνες τύπου Β που διακοσμούνται επίσης με κουκουβάγιες και ελαιόκλαδα, ενώ το ίδιο τους το σχήμα έχει επίσης παραλληλισθεί με μορφή γλαύκας⁷⁰ [Εικ. 5]. Τα αγγεία αυτά, ο αριθμός των οποίων πλησιάζει τις δύο εκατοντάδες, χρονολογούνται συνήθως μετά τα Περσικά έως το 440-430 π.Χ. και είναι γνωστά από

65. Βλ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σσ. 97-98 και σημ. 5 και 18, Taf. 26, 3-4 και 30, 3-4. Πρβ. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler* [βλ. υπ. 58], Taf. 64a, 158, 159a-b, 161· Hornbostel, *Kunst der Antike* [βλ. υπ. 58], σσ. 344-346 (K. Schauenburg)· Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII* [βλ. υπ. 58], σ. 127 κ.ε.· Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σημ. 116 και 118.

66. Βλ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σσ. 97-98, Taf. 26, 1-4· Miller, «Persians in the Greek Imagination» [βλ. υπ. 14], σσ. 116-117, Pl. 18, 1a-b· Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII* [βλ. υπ. 58], σ. 134 κ.ε. (ορισμένες παραστάσεις που προσλαμβάνονται από τη συγγραφέα ως Αμαζονομαχίες στην πραγματικότητα απεικονίζουν μάχες Ελλήνων με Πέρσες, πρβ. Schauenburg, «ΕΥΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ» [βλ. υπ. 1], σ. 97 κ.ε., Taf. 26, 3-4).

67. Βλ. Miller, «Persians in the Greek Imagination» [βλ. υπ. 14], σσ. 116-117, Pl. 18, 1a-b· Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII* [βλ. υπ. 58], σσ. 63 κ.ε., 244 κ.ε., Taf. 18. Η παράσταση της οινοχόης αυτής έχει συσχετιστεί και με τους Πέρσες του Αισχύλου (βλ. Miller, ό.π., σ. 116).

68. Βλ. Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σ. 138 και σημ. 113-114 (βιβλιογραφία).

69. Η οινοχόη στο Βατικανό προέρχεται από το Vulci, ενώ ο τόπος εύρεσης της οινοχόης του Αμβούργου είναι άγνωστος.

70. Βλ. J. D. Beazley- F. Magi, *La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco*, Città del Vaticano 1939, σ. 87, αρ. 110.



Εικ. 5. Αττική ερυθρόμορφη κοτύλη τύπου Β. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen αριθ. T 678 (φωτ. από: CVA Kassel 1, Taf. 40, 6).

πολλά μέρη του αρχαίου κόσμου⁷¹. Είναι μάλιστα πιθανόν να ονομάζονταν και γλαύκες, όπως δηλαδή και τα ομώνυμα όσο και περιζήτητα αθηναϊκά νομίσματα, αφού στη βάση μιας τέτοιας κοτύλης είναι χαραγμένη η λέξη γλαυ[ξ]⁷².

Οι οινοχόες τύπου VII [Εικ. 1-4] και οι κοτύλες-γλαύκες [Εικ. 5] είναι δύο συμποσιακά σχήματα αγγείων που θυμίζουν γλαύκες και βρίσκονται, ως επί το πλείστον, εκτός Αττικής· οι κοτύλες-γλαύκες φέρουν στη διακόσμησή τους σύμβολα του αθηναϊκού κράτους και τα ίδια σύμβολα απαντώνται ενίοτε και σε οινοχόες τύπου VII στις οποίες επιπροσθέτως συναντούμε και παραστάσεις σχετιζόμενες με Αμαζόνες και Πέρσες. Μας επιτρέπεται λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι έχουμε να κάνουμε με δύο σχήματα αγγείων που οι άνθρωποι του αττικού Κεραμεικού τα έποίησαν σε μια εποχή κατά την οποία η Αθήνα άρχισε να γίνεται μεγάλη δύναμη με σκοπό, μέσω της προώθησης τους στις αγορές, να μεταφέρουν στον έξω κόσμο τη «μεγαλοσύνη» της πόλης τους. Οι κάτοχοί

71. Υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι πρωτοεμφανίστηκαν πριν από το 480 π.Χ. (βλ. Μ. Τιβέριος, «Η αθανασία του Μέμνονος», στον τόμο: Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα - Α. Κωτίδης (επιμ.), *Χρυσάνθος Χρήστου αφιέρωμα*, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 120 και σημ. 10, και σ. 122 σημ. 16 με βιβλιογραφία· πρβ. Μ. Watson, «The owls of Athena: some comments on owl-skyphoi and their iconography», *Art Bulletin of Victoria* 39 (1998) 35-37. Για τα αγγεία αυτά, που έχουν βρεθεί και στην Αττική, βλ. Watson, ό.π.· Τιβέριος, ό.π., σ. 120 κ.ε. και σημ. 16 και 20 (βιβλιογραφία)· Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σ. 137 και σημ. 110 (βιβλιογραφία).

72. Βλ. R. Hackl, «Merkantile Inschriften auf attischen Vasen», στον τόμο: *Münchener Archäologische Studien: Dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet*, München 1909, σσ. 53 (LXXIX αριθ. 594), 73, 81.

τους από την άλλη, χρησιμοποιώντας τα στις συμποσιακές τους συναθροίσεις, έδειχναν ότι ήταν γνώστες της αθηναϊκής κουλτούρας, με ό,τι αυτό σήμαινε για αυτούς τους ίδιους⁷³. Η ιδιαιτερότητα των παραπάνω αγγείων που έφεραν τη γλαύκα και τα ελαιόκλαδα επιβεβαιώνεται και από το ότι τα «μιμήθηκαν» και κεραμείς άλλων κεραμικών εργαστηρίων, εκτός του αττικού Κεραμεικού, όπως π.χ. κορινθιακών, κατωϊταλιωτικών, ετρουσκιών. Είναι αξιοσημείωτο ότι τέτοια μη αττικά αγγεία απαντώνται ακόμη και στον 4ο αι. π.Χ. πράγμα που δείχνει ότι το κύρος της Αθήνας εξακολουθούσε να ήταν ζωντανό ακόμη και όταν είχε πάψει να ήταν μεγάλη στρατιωτική δύναμη⁷⁴.

Είναι γνωστό ότι οι επιτυχίες του Κίμωνα και γενικότερα η όλη του παρουσία στο πολιτικό και στρατιωτικό σκηνικό της Αθήνας, ανιχνεύονται, έμμεσα και ενίοτε και άμεσα, και στα αγγεία του αττικού Κεραμεικού⁷⁵ και γενικότερα στην αθηναϊκή τέχνη της εποχής⁷⁶. Μία από τις πιο χαρακτηριστικές αττικές αγγειογραφίες, στην οποία έχουμε εμφανή αντανάκλαση συμβάντων της εποχής του Κίμωνα, απαντάται στο σώμα ενός ενδιαφέροντος αττικού ερυθρόμορφου οξυπύθμενου αμφορέα, που βρίσκεται σε γερμανική ιδιωτική συλλογή. Το αγγείο χρονολογείται στο 475-470 π.Χ. και η παράσταση που φέρει, ο Ηρακλής στον Κήπο των Εσπερίδων, αποδίδεται στον Συρίσκο, άλλοτε Ζ. της Κοπεγχάγης⁷⁷ [Εικ. 6-9]. Είναι αξιοπαρατήρητο ότι αν και πρόκειται για μια πο-

73. Βλ. Τιβέριος, «Η αθανασία του Μέμνονος» [βλ. υπ. 71], σσ. 122-123. Πρβ. Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σ. 176· Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians* [βλ. υπ. 16], σσ. 118-119 (F. Lissarrague).

74 Βλ. Τιβέριος, «Η αθανασία του Μέμνονος» [βλ. υπ. 71], σ. 122 και σημ. 19, και σ. 123, σημ. 24. Πρβ. Watson, «The owls of Athena» [βλ. υπ. 71], σ. 35. Ενίοτε τα αθηναϊκά σύμβολα απαντώνται και σε άλλα σχήματα αγγείων, π.χ. υδρίες πελίκες, ληκύθια, αττικών ή άλλων εργαστηρίων (πρβ. B. Kirigin, «Owl skyphoi around the Adriatic», στον τόμο: N. Sekunda (επιμ.), *Wonders Lost and Found: A Celebration of the Archaeological Work of Professor Michael Vickers*, Oxford 2020, σ. 59). Ανάμεσα στα μη αττικά «γλαυκοφόρα» αγγεία που χρονολογούνται στον 4ο αι., εντάσσονται και ετρουσκικές οινοχόες τύπου VII (βλ. Puritani, *Die Oinochoe des Typus VII* [βλ. υπ. 58], σ. 155 κ.ε., Taf. 43-45), όπως και σκύφοι κεραμικών εργαστηρίων της Αδριατικής (βλ. Kirigin, ό.π., σ. 63 (4. Pharos), 62 Fig. 5).

75. Βλ. Shapiro, «Theseus in Kimonian Athens» [βλ. υπ. 64], σσ. 29-49· Neer, *Style and Politics* [βλ. υπ. 16], κυρίως σ. 161 κ.ε. Υπενθυμίζω τη γνωστή αγγειογραφία του Ζ. του Πανός που εικονίζει τρεις ερμαϊκές στήλες, η συσχέτιση της οποίας με τους τρεις λιθίνους Έρμᾶς που ανέθεσε ο Κίμων μετά τη νίκη του στην Ηιόνα το 476 π.Χ. έχει γίνει ευρέως αποδεκτή από την έρευνα [βλ. J. de la Genière, «Une péliké inédite du peintre de Pan», *REA* 62 (1960) 249-253, και Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σσ. 112 κ.ε. (7.4-6)].

76. Βλ. Francis, *Image and Idea* [βλ. υπ. 49], κυρίως σ. 2, 14-15, 46 κ.ε., 65 κ.ε., 94 κ.ε.· D. Castriota, *Myth, Ethos, and Actuality - Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, Wisconsin 1992, κυρίως σ. 33 κ.ε.

77. Για το αγγείο αυτό βλ. G. Güntner, *Mythen und Menschen – Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung*, Mainz am Rhein 1997, σ. 104 κ.ε. (C. Weiss), όπου και όλη η σχετική βιβλιογραφία έως το 1997. Πρβ. Kreuzer, «...ἐν Ἀθήναις δὲ γλαύκας...» [βλ. υπ. 29], σ. 164 κ.ε.· Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σσ. 28-29, 149-150 (VP 2), Fig. 3.4-5.



Εικ. 6-9: Αττικός ερυθρόμορφος οξύπύθμενος αμφορέας του Συρίσκου. Ιδιωτική Συλλογή (φωτ. Εικ. 6-7 από: Güntner, *Mythen und Menschen* [βλ. υπ. 77], εικ. σσ. 109 και 105 αντίστοιχα· Εικ. 8-9 από: Tiverios, «*Ikonographie und Geschichte*» [βλ. υπ. 78], Taf. 25 και 23 αντίστοιχα).



Εκτ. 7.



Εκκ. 8.



Εκx. 9.

λυπρόσωπη σύνθεση δεκατριών μορφών, από τα πρόσωπα που απαντώνται συνήθως στις απεικονίσεις του Κήπου των Εσπερίδων με τον Ηρακλή, εδώ μόνον ο τελευταίος απεικονίζεται⁷⁸! Το μέσο της μιας πλευράς (Α) του σώματος του αγγείου καταλαμβάνεται από τον Ηρακλή και την Αθηνά [Εικ. 6], ενώ στην αντίστοιχη θέση της άλλης όψης (Β) έχουμε τους καθήμενους Ωκεανό (στα δεξιά μας) και Στρυμόνα [Εικ. 7]. Η προσωποποιημένη μορφή του Στρυμόνα είναι μοναδική στην αττική εικονογραφία και, όπως έχω υποστηρίξει και παλιότερα, η παρουσία της εδώ σηματοδοτεί μια περιοχή του βορειοελλαδικού χώρου που, αμέσως μετά τα Περσικά, μπήκε στο στόχαστρο της αθηναϊκής επεκτατικής πολιτικής⁷⁹. Υπενθυμίζω ότι το 476/475 π.Χ., στα χρόνια δηλαδή του αμφορέα αυτού, ο Κίμων έδρασε στην περιοχή του Στρυμόνα και κατέλαβε στις εκβολές του την Ηιόνα, που την κατείχε περσική φρουρά⁸⁰. Η μεγάλη σημασία του Στρυμόνα στην παραπάνω αγγειογραφία επιβεβαιώνεται, εκτός από την κεντρική του θέση, και από μια άλλη εικονογραφική λεπτομέρεια. Είναι, μαζί με τον Ωκεανό, τον πατέρα όλων των ποταμών, οι μοναδικές μορφές της παράστασης που κρατούν σκήπτρο.

Η αγγειογραφία του Συρίσκου μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε ότι την εύφορη περιοχή που διασχίζει ο Στρυμόνας οι Αθηναίοι των πρώτων δεκαετιών του 5ου αι. π.Χ. την φαντάζονταν σαν τον μυθικό Κήπο των Εσπερίδων με «(τὰς) μηλέας χρυσοῦν καρπὸν φερούσας». Προφανώς την εποφθαλιμούσαν και ήθελαν να τη θέσουν υπό τον έλεγχο τους, επιδιώξεις ενδόμυχες τις οποίες, οι σημαντικές επιτυχίες του Κίμωνα στα μέρη αυτά, τις κατέστησαν δυνητικά πραγματοποιήσιμες. Η αγγειογραφία μας βεβαιώνει ακόμη ότι ανάλογες σκέψεις και παρόμοιους παραλληλισμούς με τον πλουτοδότη Κήπο των Εσπερίδων έκαναν οι Αθηναίοι και για άλλες πλούσιες περιοχές. Έτρεφαν και γι' αυτές την κρυφή ελπίδα να τις θέσουν υπό τον έλεγχο τους, τώρα που έφτασαν να γίνουν μεγάλη στρατιωτική δύναμη και αποτελούσαν την ηγεσία της Α' Δηλιακής Συμμαχίας. Οι παραπάνω σκέψεις πηγάζουν από το ότι, εκτός από τον Στρυμόνα ποταμό, στη σύνθεση του Συρίσκου απεικονίζονται και οι προσω-

78. Στη σύνθεση συναντούμε και την Αθηνά με τον Ωκεανό, που σχετίζονται με το απεικονιζόμενο θέμα. Ωστόσο πρόκειται για μορφές που σπανίως απαντώνται στις παραστάσεις τις σχετικές με τον άθλο αυτόν του Ηρακλή. Βλ. M. Tiverios, «Ikonographie und Geschichte (Überlegungen anlässlich einer Abbildung des Strymon im Garten der Hesperiden)», *AM* 106 (1991) 130 σημ. 5 (για τον Ωκεανό) και σ. 132, σημ. 19 (για την Αθηνά). Σωστά η Amy Smith παρατηρεί ότι η παρουσία των περισσοτέρων μορφών στην αγγειογραφία αυτή του Συρίσκου is not dictated από τον απεικονιζόμενο σ' αυτήν μύθο (Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σ. 28). Υπενθυμίζω ότι και άλλες φορές σε αττικές αγγειογραφίες που απεικονίζουν τον Ηρακλή στο Κήπο των Εσπερίδων έχουν παρεισφρήσει πρόσωπα άσχετα με τον μύθο αυτόν. Βλ. παρακάτω σ. 181.

79. Βλ. Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 133 κ.ε.

80. Βλ. Sears *Athens, Thrace* [βλ. υπ. 11], σ. 71· Miller, *Athens and Persia* [βλ. υπ. 4], σ. 11 κ.ε.· Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σσ. 110 κ.ε. (7.1-7.4-6), 115 κ.ε. (8.2).

ποποιήσεις του Νείλου⁸¹, του Σκαμάνδρου [Εικ. 8] και του Μαιάνδρου [Εικ. 9]. Μια νεανική μορφή που συζητά με τον τελευταίο πρέπει, χωρίς άλλο, να είναι η προσωποποίηση ενός παραποτάμου του, πιθανόν του Λύκου⁸². Το ότι στην αγγειογραφία αυτή η έμφαση δεν δίνεται στον άθλο του Ηρακλή με τα μήλα των Εσπερίδων αλλά στην απεικόνιση ποταμών που παραπέμπουν σε εύφορες περιοχές του αιγαιακού χώρου και της γειτονικής Αιγύπτου, μας υποχρεώνει να ερμηνεύσουμε ως ποτάμια θεότητα και μια άλλη μορφή της παράστασης που δεν διασώζει το όνομά της: πρόκειται για τον γενειοφόρο και καθήμενο άνδρα που απεικονίζεται πίσω από την Αθηνά⁸³ [Εικ. 9]. Η ταύτιση της μορφής αυτής με ποταμό ενισχύεται και από την εξής παρατήρηση. Μαζί της συνομιλεί μια νεαρή γυναίκα που κρατά στο αριστερό της χέρι κλαδί υδροχαρούς φυτού. Το τελευταίο αποτελεί ισχυρή ένδειξη ότι ο συνομιλητής της πρέπει να σχετίζεται επίσης με νερά, όπως ακριβώς συμβαίνει με τρεις άλλες παρόμοιες γυναικείες μορφές της σύνθεσης που κρατούν παρόμοια κλαδιά και συσχετίζονται με τους Ωκεανό [Εικ. 7], Νείλο και Σκάμανδρο [Εικ. 8]. Καθώς η ανδρική αυτή μορφή εικονίζεται καθήμενη, όπως ο Ωκεανός και ο Στρυμών [Εικ. 7], πρέπει να είναι μια σημαντική ποτάμια θεότητα. Επειδή ο Κίμων εκτός από την περιοχή του Στρυμόνα έδρασε και σε άλλα μέρη του βόρειου Αιγαίου και ιδιαίτερα στη Θράκη⁸⁴, προτείνω για την ταύτιση της μορφής αυτής τον Έβρο ή, το πιθανότερο, τον Νέστο (Νέσσο). Ο τελευταίος είναι ένα από τα πολλά ποτάμια που ονοματίζει ο Ησίοδος ως παιδιά του Ωκεανού και της Τηθύος, μαζί με τους

81. Ας θυμηθούμε ότι λίγο αργότερα οι Αθηναίοι προσπάθησαν όντως να επεκταθούν στην Αίγυπτο αλλά υπέστησαν βαριά ήττα. Βλ. Miller, *Athens and Persia* [βλ. υπ. 4], σ. 16 κ.ε.· Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σσ. 135-136 με βιβλιογραφία.

82. Σώζεται η κατάληξη του ονόματός του: ...ΟΣ. Για την εικονογραφία του Λύκου, αποκλειστικά σε νομίσματα ρωμαϊκών χρόνων, βλ. LIMC VI (1992), λ. Lykos vii, 308 κ.ε. (R. Vollkommer). Επισημαίνω ότι ο Μαιάνδρος δεν κρατά ροζιάρικη βακτηρία, όπως π.χ. ο Νείλος και ο Σκάμανδρος, αλλά μια ευθύγραμμη βακτηρία που απολήγει στο πάνω μέρος της σε οριζόντια λαβή. Τέτοιες βακτηρίες είναι γνωστές από σκηνές με απεικονίσεις Αθηναίων πολιτών και παιδαγωγών. Αυτό σε συνδυασμό με το ότι εδώ ο Μαιάνδρος απευθύνεται σε μια νεανική μορφή, τον Λύκο, σωστά η Carina Weiss τον χαρακτηρίζει ως «κουροτρόφο», ιδιότητα γνωστή για ποτάμια θεότητες [Güntner, *Mythen und Menschen* [βλ. υπ. 77], σσ. 106, 108 (C. Weiss)]. Πρβ. Ησίοδος, *Θεογονία* 346-348. Η Amy Smith, όχι πειστικά, υποστηρίζει ότι στην αγγειογραφία του Συρίσκου δεν εικονίζεται ο Μαιάνδρος αλλά ο Άδρανος, ένας άσημος ποταμός της Σικελίας (Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σ. 28). Ωστόσο στις περιγραφές της τις σχετικές με την παράσταση υπάρχει σύγχυση, αφού σε άλλα σημεία τους φαίνεται να δέχεται την παρουσία του Μαιάνδρου (Smith, *ό.π.*, σ. 28), ενώ τον Άδρανο τον τοποθετεί και στη θέση του Σκαμάνδρου [βλ. Smith, *ό.π.*, σσ. 149-150 (VP 2)].

83. Τη μορφή αυτή παλιότερα, ακολουθώντας τον Herbert Cahn, την είχα ταυτίσει με τον Άτλαντα (ή τον Προμηθέα), με πρόσωπα δηλαδή που σχετίζονται με τον εικονιζόμενο άθλο του Ηρακλή στον Κήπο των Εσπερίδων. Βλ. Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 131. Πρβ. Güntner, *Mythen und Menschen* [βλ. υπ. 77], σ. 106 κ.ε. (C. Weiss) και Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σ. 28.

84. Βλ. παραπάνω, σ. 159 και υπ. 21.

Νείλο, Στρυμόνα, Μαίανδρο και Σκάμανδρο⁸⁵.

Οι τέσσερις γυναικείες μορφές με τα υδροχαρή φυτά, που σχετίζονται με τον Ωκεανό και με τρεις γιους του (τους Νείλο, Σκάμανδρο και πιθανόν Νέστο) [Εικ. 7-9], πρέπει να ταυτίζονται με τις Ναϊάδες, τις Νύμφες-κόρες των αντίστοιχων ποταμών ή με τις πιο συχνά απεικονιζόμενες Ωκεανίδες. Τις τελευταίες μάλιστα ο Ησίοδος τις αναφέρει αμέσως μετά τους ποταμούς (Θεογονία 346-348): «Και γέννησε (ο Ωκεανός) την ιερή γενιά των θυγατέρων του· αυτές με τη βοήθεια του αφέντη Απόλλωνα και των Ποταμών αντρώνουνε τους νέους στη γη...» (μτφρ. Π.Λεκατσά). Καθώς οι γυναικείες αυτές μορφές κρατούν υδροχαρή φυτά και επιπλέον δεν «ασχολούνται» με τον Ηρακλή, πιστεύω ότι η πιθανότητα να πρόκειται για Εσπερίδες είναι πολύ μικρή⁸⁶. Επισημαίνω ωστόσο ότι και οι τρεις παραπάνω γυναικείοι όμιλοι συνδέονται στενά μεταξύ τους. Οι Ναϊάδες σχετίζονται με το γένος του Ωκεανού, ενώ μεμονωμένα ονόματα Εσπερίδων απαντώνται και ως Ωκεανίδες (ή Ναϊάδες)⁸⁷.

Στην αγγειογραφία λοιπόν του Συρίσκου, μαζί με τον Ηρακλή στον Κήπο των Εσπερίδων, συναπεικονίζονται διάφοροι ποταμοί, οι οποίοι για τους Αθηναίους σηματοδοτούσαν αντίστοιχες εύφορες περιοχές: περιοχές τις οποίες οι ποταμοί αυτοί διέσχιζαν και υδροδοτούσαν και οι οποίες, εξαιτίας του πλούτου τους, παραλληλίζονταν με τον Κήπο των Εσπερίδων, αποτελώντας πόλο έλξης για τους Αθηναίους που διακαώς ποθούσαν να θέσουν υπό τον έλεγχό τους⁸⁸. Πρόσθετες εικονογραφικές ιδιαιτερότητες της παράστασης ενισχύουν τις παραπάνω σκέψεις. Καταρχάς πρέπει να επισημανθεί ότι εδώ δεν απεικονίζεται ένα μόνο καρποφόρο δένδρο, όπως συμβαίνει συνήθως στις απεικονίσεις του Κήπου των Εσπερίδων, αλλά τρία τα οποία βρίσκονται και σε διαφορετικά σημεία της σύνθεσης [Εικ. 6-7]. Αξιοσημείωτο μάλιστα είναι ότι το δένδρο που φυλάσσει ο φοβερός δράκοντας, ο Λάδων, δεν βρίσκεται δίπλα στον Ηρακλή, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά ανάμεσα στους Ωκεανό και Στρυμόνα, στην άλλη πλευρά του αγγείου [Εικ. 7]. Η απρόσμενη αυτή τοποθέτησή του απομυ-

85. Βλ. Ησίοδος, Θεογονία 337-345. Ο Έβρος δεν ονοματίζεται στη διήγηση του Ησίοδου. Αναφέρεται όμως ένας Άρδησκος (στ. 345) που δεν αποκλείεται να είναι ένας παραπόταμος του Έβρου, και συγκεκριμένα ο Άρτησκος του Ηροδότου (4, 92).

86. Άλλωστε το ίδιο τους το όνομα σημαίνει «νύμφες της εσπερίας, της Δύσης» και η απεικονιζόμενη εδώ σκηνή διαδραματίζεται στο «βορρά». Παλιότερα συντασσόμουν με την άποψη σύμφωνα με την οποία οι μορφές αυτές πιθανόν να είναι οι Εσπερίδες. Βλ. Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 131 κ.ε. Βλ. Επίσης LIMCV 1 (1990), λ. Hesperides, σ. 403 αρ. 72a (I. McPhee)· Güntner, *Mythen und Menschen* [βλ. υπ. 77], σ. 106 (C. Weiss)· Smith, *Polis and Personification* [βλ. υπ. 16], σσ. 149-150 (VP 2) [με ερωτηματικό].

87. Βλ. LIMCVIII (1997), 891 κ.ε., λ. Nymphai (M. Halm-Tisserant - G. Siebert)· Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 131 κ.ε.

88. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση της Amy Smith, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί (βλ. παραπάνω, υπ. 17), σύμφωνα με την οποία οι ποταμοί στην αγγειογραφία αυτή απεικονίζονται ως Αθηναίοι ήρωες ή πολίτες.

θοποιεί, έως ένα τουλάχιστον βαθμό, την παράσταση και τη μετατρέπει σε σύγχρονο «επεισόδιο». Περνά το μήνυμα ότι η κατάκτηση της περιοχής του Στρουμόνα δεν είναι εύκολη υπόθεση αφού φυλάγεται από τον φοβερό Λάδωνα⁸⁹. Το ίδιο πιθανόν υποδηλώνει και η «ανήσυχη» στάση του καθιστού Ηρακλή που, αποστρέφοντας το πρόσωπό του από την προστάτιδα θεά του, την Αθηνά, ετοιμάζεται να απομακρυνθεί (;)⁹⁰ [Εικ. 6]. Καθώς η ίδια η θεά εικονίζεται να του δίνει τα χρύσεια μήλα, μια λεπτομέρεια επίσης άγνωστη από την αρχαία γραπτή και εικονογραφική παράδοση⁹¹, η αγγειογραφία περνά επιπλέον το μήνυμα ότι οι Αθηναίοι, στο δύσκολο εγχείρημα της κατάκτησης των πλούσιων αυτών εδαφών, θα έχουν τη υποστήριξη της προστάτιδας θεάς τους, της Αθηνάς.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Συρίσκος (ή το πιθανότερο ένας ποιητής διθυράμβου (;) που ενέπνευσε τον αγγειογράφο), με ιδιαίτερη επιτυχία μορφοποίησε αλληγορικά τον υπολανθάνοντα και διάχυτο στην Αθήνα της εποχής του Κίμωνα παραλληλισμό του Κήπου των Εσπερίδων με τα εύφορα εδάφη του βόρειου Αιγαίου και της Αιγύπτου, όπως συμπεραίνεται από τη μοναδική αυτή παράσταση του αμφορέα⁹². Ο μύθος του Ηρακλή στον Κήπο των Εσπερίδων, με τους ποικίλους συμβολισμούς του, προσφερόταν για μορφοποιήσεις ποικίλων ενδόμυχων επιθυμιών. Μας το επιβεβαιώνει και η γνωστή πολυπρόσωπη σύνθεση του Ζ. του Μειδία, δημιουργία των τελευταίων χρόνων του Πελοποννησιακού πολέμου. Εδώ, μαζί με τον Ηρακλή στον Κήπο των Εσπερίδων, παρευρίσκονται και πάλι «άσχετες» με το απεικονιζόμενο μυθολογικό επεισόδιο μορφές, ανάμεσά τους και πέντε Αθηναίοι ήρωες. Εύστοχα η Lucilla Burn σημειώνει ότι η παράσταση αυτή θα πρέπει να προσληφθεί «ως αντανάκλαση των ενδόμυχων επιθυμιών των Αθηναίων της εποχής που, που στερημένοι εξαιτίας του πολέμου από τις χαρές της καθημερινότητας, ονειρεύονται μια ειρηνική ζωή μέσα σε ειδυλλιακούς κήπους, με δένδρα φορτωμένα με χρυσούς καρπούς Μια τέτοια ζωή ... ανέφικτη στις μέρες που ζούσαν, ... ονειρεύονταν να την βιώσουν στο επέκεινα»⁹³.

Οπωσδήποτε ο παραλληλισμός του Κήπου των Εσπερίδων με τα εύφορα εδάφη του βόρειου Αιγαίου και της Αιγύπτου που αποτυπώνεται στην αγ-

89. Υπενθυμίζω ότι ίδιος ο Κίμων φαίνεται ότι απέτυχε να επεκταθεί στη ευρύτερη περιοχή του Στρουμόνα (βλ. Sears *Athens, Thrace* [βλ. υπ. 11], σ. 71 και σημ. 65) και λίγο αργότερα το 465/4 π.Χ. οι Αθηναίοι θα υποστούν στα μέρη αυτά βαριά ήττα (βλ. Sears, *Athens, Thrace* [βλ. υπ. 11], σσ. 77 και 195, και Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 134).

90. Βλ. Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 135 και σημ. 36.

91. Βλ. Tiverios, ό.π., σ. 135 και σημ. 35.

92. Βλ. Tiverios, ό.π., σσ. 134-135 και σημ. 31.

93. Βλ. L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford 1987, σ. 15 κ.ε., Πίν. 1a, 2b-c, 3, 7b, 8-9. Πρβ. Μ. Τιβέριος, «Συμβολικές, παραδειγματικές και αλληγορικές παραστάσεις στα τέλη του 5^{ου} π.Χ. αι.: σχέσεις αγγειογραφίας και Μεγάλης ζωγραφικής», *AE* 160 (2021) 150 κ.ε. και κυρίως 160 κ.ε.

γειογραφία του Συρίσκου κατέστη δυνατός και από τις διηγήσεις που συσχετίζουν τις Εσπερίδες με τις Ναιιάδες και Ωκεανίδες⁹⁴ και ιδιαίτερα από τις εξιστορήσεις τις σχετικές με τον άθλο του Ηρακλή με τα μήλα των Εσπερίδων του σύγχρονου Φερεκύδη. Σύμφωνα με αυτές ένα σημαντικό τμήμα των επιμέρους επεισοδίων που σχετίζονταν με τον άθλο αυτόν του Ηρακλή, διαδραματιζόνταν στο «βορρά» και είχαν εμπλοκή σ' αυτά ο Ωκεανός και ορισμένοι ποταμοί, όπως ο Νείλος⁹⁵. Ο Φερεκύδης, ως γνωστόν, υπήρξε πρόσωπο του περιβάλλοντος του Κίμωνα και βοηθούσε με τις ιστορίες του στην πραγμάτωση της πολιτικής του τελευταίου και στην προβολή της⁹⁶. Έχοντας αυτά υπόψη οι παραπάνω συλλογισμοί που διατυπώσαμε σχετικά με τη σύνθεση του Συρίσκου βρίσκουν πρόσθετη υποστήριξη και καθίστανται πιστεύω πιο πειστικοί.

Οι αγγειογραφίες της οιοχόης στο Αμβούργο και του αμφορέα του Συρίσκου πρέπει να αναφέρονται αλληγορικά σε περιβοήτους νίκας του Κίμωνα, ενός εκ των ηγετών της Αθηναϊκής δημοκρατίας στις καλύτερες στιγμές της. Ο Κίμων, παραλλάσσοντας ελαφρώς τον Πλούταρχο, υπήρξε πολεμικός... και πρὸς τοὺς βαρβάρους λαμπρὸς, πρᾶος δὲ τὰ πολιτικὰ καὶ μάλιστα τῶν ἐμφυλίων στάσεων ἀναπνοὴν τῇ πατρίδι παράσχων..., ἔστησεν τρόπαια καὶ νίκας ἀνελόμενος περιβοήτους (Πλούταρχος, Κίμων 3). Δεν είναι ο μόνος πολιτικός της Αθήνας του 5ου αι., από αυτούς που βεβαιωμένα διακωμωδήθηκαν στο θέατρο⁹⁷, που προτείνεται να αναγνωρισθεί στην «κωμική» αγγειογραφία της οιοχόης του Αμβούργου. Σχετικά πρόσφατα, σε μια άλλη αττική ερυθρόμορφη και βεβαιωμένα «θεατρική» αγγειογραφία, προτάθηκε να αναγνωρίσουμε τον εκκεντρικόν Αλκιβιάδη σε νεαρή ηλικία⁹⁸.

94. Βλ. παραπάνω σ. 180 και υπ. 87.

95. Βλ. Jacoby, *FGrH* 3 F16-17 [με τα σχόλια Jacoby, *FGrH* I, 394 κ.ε. (F 16-17)]. Πρβ. Fowler, *Early Greek Mythography* [βλ. υπ. 21], σ. 291 κ.ε.· Tiverios, «Ikonographie und Geschichte» [βλ. υπ. 78], σ. 130 κ.ε.

96. Βλ. Blamire, *Plutarch, Life of Kimon* [βλ. υπ. 21], σ. 87 κ.ε. με βιβλιογραφία. Για τον Φερεκύδη βλ. Fowler, *Early Greek Mythography* [βλ. υπ. 21], κυρίως σ. 706 κ.ε. και για τις σχέσεις του με τον Κίμωνα σσ. 469, 476 κ.ε., 708 κ.ε. και σημ. 8.

97. Γι' αυτούς βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην Αρχαία Κωμική Ενδοχώρα* [βλ. υπ. 48], σ. 140 κ.ε.

98. Βλ. Τιβέριος, «Τρεις θεατρικές αττικές αγγειογραφίες» [βλ. υπ. 44], σ. 26 κ.ε., Εικ. 13-14. Χωρίς βέβαιη αποδεικτική επιχειρηματολογία, έχει προταθεί να αναγνωρισθεί και ο Κόνων σε μια «θεατρική» ερυθρόμορφη αττική αγγειογραφία. Βλ. Τιβέριος, ό.π., σσ. 8 κ.ε., 22 σημ.73, Εικ. 4-5.

SUMMARY

The Attic red-figure oinochoe in Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe no. 1981.173 [Fig. 1-2], has been repeatedly the object of scholarly discussion mainly for the scene that it bears. On the left, a man moving to the right while holding his erect penis with his hand, intends to sexually assault a Persian. The attacker, who is depicted with Thracian features due to his short, pointed, and thinned beard as well as his Thracian garment (ζειρά), utters the phrase *Εὐρυμέδ[ω]ν εἶμ[ι] κύβ<δ>α δὲ ἔστηκα[ς]* [= I am Eurymedon, you stand bent over], according to Georg Simon Gerleigner's documented reading. From this inscription we learn that the figure of the Thracian-looking figure personifies, in fact, the river Eurymedon, despite the fact that he does not appear in the usual type of the Greek-looking personified river but as a figure featuring also barbarian characteristics. We also learn that the scene is related to the great victories of Kimon at the Eurymedon River, which is accepted by most researchers, but has also been challenged by some. The main doubt of the latter is based on the fact that the figure of the victor on the left is not a warrior and does not even refer to a Greek.

The above difficulties are overcome, however, if we accept that behind the personification of the river Eurymedon is implied the protagonist of the Greek-Persian conflict at this river, namely Kimon, son of Miltiades. There are several reasons that convincingly explain why the figure of a «Thracian» could be used as a visual reference to Kimon. His mother Hegesipolis was Thracian, the daughter of the Thracian king Oloros. Kimon himself must have been born in Thrace, while his family ties with the area have always been close. In fact, Kimon himself had a remarkable presence at the Thracian coast and in the northern Aegean after 480 B.C. Let us recall here that in the Athenian political scene politicians were often accused by their opponents for their real or assumed barbaric origin.

If we accept that the Thracian-looking figure of Eurymedon on the Hamburg oinochoe implies Kimon, we may understand why the personification of the river is not depicted with Greek features. Further, besides the personification, here we are also dealing with an allegory. This provides associations to the ancient comedy where its use was common, as, for example in the *Knights* (*Ἰππῆς*) by Aristophanes, where Paphlagon stands for Cleon. There exist many other links between the representation of the Hamburg oinochoe and ancient comedy, which may suggest that its depiction must have been influenced by a work (or a scene) of an ancient comic play that treated the glorious victory of the Athenian general at the river Eurymedon.

We know from ancient written sources that Kimon was the target of comic poets, such as Kratinos and Eupolis. There are also scholars who think that Kimon is mentioned in an allegoric manner in other literary texts of the time, such as the 17th and 18th Odes of Bacchylides or even in plays of tragedy.

That the representation of the Hamburg oinochoe refers to a Greek-Persian conflict is reinforced by the vase's shape-type. This is a Type VII oinochoe which,

as is well known, bears often scenes related to the East [Fig. 3-4]. In fact, on the neck of these oinochoai may occasionally appear an owl framed by olive branches, the symbols of the Athenian state which occur also on the well-known Attic red-figure *glaux*-kotylai [Fig. 5]. Type VII oinochoai have been found outside Attica and the same is largely true for *glaux*-kotylai. Thus, these vase-types could be understood as two shapes of banquet vessels propagating the Athenian city-state abroad.

It is well known that the prominent presence of Kimon in the Athenian political and military scene is detected directly or indirectly in the art of the time and of course in products of the Attic Kerameikos. One of these vessels is a red-figure pointed amphora by Syriskos which bears a representation of Herakles in the Garden of the Hesperids [Fig. 6-9]. It is noticeable that although this is a large composition of thirteen figures, from the figures that are usually found in the depictions of this labour only Herakles is depicted. Among others, on the amphora appear the personifications of five or six rivers, and in specific Strymon, the Nile, Scamander, Meander and one of its possible tributaries and maybe also the Nestos. It is obvious that the Athenians of the time imagined the fertile areas crossed by these rivers as the Garden of the Hesperids. Athenians wanted to put these wealthy areas under their control, an desire that Kimon's successes made them believe that it was feasible.

Certainly, some narratives that referred to the labour of Herakles in the Garden of the Hesperids, in particular by Kimon's contemporary Pherekydes, contributed to the visualization of the fertile areas that Athenians desired to appropriate as the Garden of Hesperids. This writer who was part of Kimon's milieu, contributed with his stories in the promotion and realization of the latter's policies.