

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000265342



18/70

87

βυβλιν

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επόπτης καθηγητής :

Α. Παπαδόπουλος

Μέλη :

Γ. Σ. Κορρές

Α. Βλαχοπούλου - Οικονόμου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΩΝ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

Αριθμ. Εισαγωγής 10212

"Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει και αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα." (Ν. 5343/32 άρθρο 202, παρ. 2)



DIPLIXORINA

Proctor,
Elizabeth

109

1000

Α. Γενικότερος συντάτος κυκλικός χορός για τον επηρεασμό της βελτιστοποίησης	9-34
Β. Επονομαστικός χορός δηλαδή ως βασιμότητα με την επιρροή της	34-43
Γ. Χορός με κρότο θύλακα και αλυσίδα	44-53
Δ. Νεκρικός χορός	54-63
Ε. Αιτιασμένη επωνομαστική επιρροή	64-73
ΣΤ. Νεκρικός κυκλικός χορός με θύλακα	74-83
Ζ. Νεκρικός χορός για τον επηρεασμό	84-93
Η. Ακροβατικός χορός	94-103
Θ. Χορός με κρότο	104-113
Ι. Χορός με θύλακα και κυκλικό χορό για τον επηρεασμό	114-123
Κ. Γενικότερος χορός με τον επηρεασμό του θύλακα	124-133

NOTES

1. Διεύθυνση Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης	150.000
2. Γενική Διεύθυνση Εκπαίδευσης	150.000
3. Διεύθυνση Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης	150.000
4. Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης	150.000
5. Διεύθυνση Τεχνικής Εκπαίδευσης	150.000
6. Διεύθυνση Επαγγελματικής Εκπαίδευσης	150.000

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1. Орденом и знаком «Знак отличия» награжден	1982-1987
2. Награжден медалью «За доблестную службу»	1988-1989
3. Медаль «За доблестную службу»	1990-2004

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ (ΙΤΥΣΕΔ)

14-00000

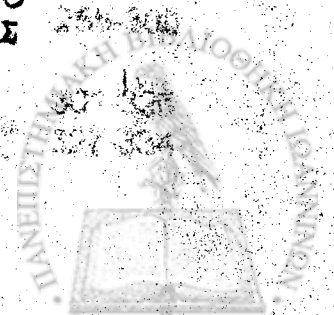
W. IVINS, CHAIRMAN

W. ERICSON OF DENMARK ELIMINATED AT 1000

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Καταλογος πικανων και φυτων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΕΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος
Εισαγωγή

1-8

I ΧΟΡΟΙ

1. Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας. 9-30
2. Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας. 31-43
3. Χορός με ιερά δένδρα και λίθους. 44-85
4. Νεκρικοί χοροί. 86-114
 - A. Διερεύνηση εικονογραφικών πηγών. 86-93
 - B. Νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών. 93-102
 - Γ. Νεκρικός χορός γυναικών. 102-105
5. Ακροβατικός χορός. 115-121
6. Χορός με ράβδο. 122-126
7. Χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο. 127-130
8. Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη. 131-138

II ΠΟΜΠΕΣ

1. Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα 139-154
2. Πομπές χωρίς προσφορές. 155-162
3. Ανδρικές πομπές συριακού τύπου. 163-168
4. Αγροτικές πομπές. 169-173
5. Νεκρικές πομπές. 174-178
6. Στρατιωτικές πομπές. 179-181

III ΠΙΘΑΝΕΣ ΟΡΧΗΣΕΙΣ

1. Ορχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας» 182-187
2. Ορχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων. 188-198
3. Άλλες πιθανές ορχήσεις. 199-204

IV. ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΙ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ-ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΜΠΙΚΕΣ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΕΣ 205-211

V. ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ 212-236

VI. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 237-243

VII. ΜΙΝΩΙΚΗ ΟΡΧΗΣΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ 244-254

VIII. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ 255-300

Συντομογραφίες-Βιβλιογραφία
Κατάλογος πινάκων και σχεδίων

301-326
327-334



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μινωική όρχηση που εξετάζεται στη συγκεκριμένη μελέτη εντάσσεται χρονολογικά στα πλαίσια της μινωικής εποχής και γεωγραφικά στο χώρο της προϊστορικής Κρήτης. Μέσα από τα εικονογραφικά δεδομένα επιχειρείται η διάκριση διαφορετικών ορχήσεων ή διαφορετικών σχηματισμών της ίδιας ορχηστικής τελετής και αναδεικνύεται η σημασία και η λειτουργικότητα της όρχησης στη διαδικασία του θρησκευτικού τυπικού, με το οποίο είναι άρρηκτα δεμένη. Χρησιμοποιείται επιπλέον η όρχηση ως μέσο για την αμεσότερη κατανόηση της μινωικής κοινωνίας.

Η συγκεκριμένη διδακτορική εργασία ξεκίνησε αρχικά στα πλαίσια υποτροφίας του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών το 1989 και ολοκληρώθηκε μετά από πολυετή αποσπασματική ενασχόληση, παράλληλα με τις επαγγελματικές μου υποχρεώσεις στην ΚΓ Εφορεία Ηρακλείου, στην οποία υπηρετώ ως επιμελήτρια αρχαιοτήτων.

Οι αρκετές δυσκολίες που αναπόφευκτα προκύπτουν σε κάθε ανάλογη προσπάθεια, ξεπεράστηκαν με τη βοήθεια καθηγητών, συναδέλφων, φίλων και ανθρώπων του οικογενειακού μου περιβάλλοντος, τους οποίους ευχαριστώ για τη συμβολή τους :

Τον καθηγητή κ. Αθανάσιο Παπαδόπουλο για την ενθάρρυνση στην επιλογή του θέματος, τη συνεχή, ακούραστη και ουσιαστική παρακολούθηση της εργασίας στα επιμέρους στάδια επί σειρά ετών, την πίστη για τη δυνατότητα ολοκλήρωσής της, τις καλοπροαίρετες υποδείξεις και παρατηρήσεις, την ψυχολογική στήριξη και ασφάλεια που παρείχε, όχι μόνο ως επόπτης καθηγητής, αλλά κυρίως ως οικείος και αγαπημένος δάσκαλος των φοιτητικών μου χρόνων. Η παρουσία του υπήρξε καθοριστική σε όλα τα στάδια της μελέτης. Ελπίζω το αποτέλεσμα να ανταποκρίνεται στους κόπους και τις προσδοκίες του.

Τον καθηγητή κ. Γεώργιο Κορρέ για τις χρήσιμες βιβλιογραφικές υποδείξεις του στα τελικά στάδια της εργασίας και τη συναίνεσή του για την υποβολή της στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Την επίκουρο καθηγήτρια κ. Αμαλία Βλαχοπούλου-Οικονόμου για την καλοπροαίρετη διάθεσή της, την ψυχολογική ενθάρρυνση, το χρόνο που αφιέρωσε στην τελική επεξεργασία του κειμένου, την ειλικρίνεια της γνώμης της, τις εύστοχες υποδείξεις της σε επίπεδο επιστημονικής δεοντολογίας.

Τον καθηγητή κ. Γιάννη Σακελλαράκη για την ενθάρρυνσή του στην επιλογή του θέματος, την πίστη για τη δυνατότητα ολοκλήρωσής του, τη συνεχή παρουσία και βοήθεια σε επίπεδο βιβλιογραφικής ενημέρωσης και ανθρώπινων επαφών, με σκοπό τη σφαιρικότερη και πληρέστερη προσέγγιση του θέματος, τις γόνιμες συζητήσεις, την υπομονή του να ακούει και να ηρεμεί τους φόβους και τις ανασφάλειες που αναπόφευκτα προκύπτουν κατά την ενασχόληση με θέματα μινωικής θρησκείας, το χρόνο που αφιέρωσε στο τελικό στάδιο της εργασίας, τις παρεμβάσεις του με νέους προβληματισμούς.

Την επίκουρο καθηγήτρια κ. Λίτσα Κοντορλή-Παπαδοπούλου για την ψυχολογική ενθάρρυνση επί σειρά ετών, τη βιβλιογραφική ενημέρωση σχετικά με τους αρχαίους πολιτισμούς της Ανατολής, τις υποδείξεις της για την καλύτερη εκτύπωση και φιλολογική μορφή του κειμένου.

Το μεταπτυχιακό φοιτητή του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης και καλό μου φίλο κ. Προκόπη Μιχαηλίδη για το χρόνο που αφιέρωσε στη μελέτη της



εργασίας στα αρχικά της στάδια και τις πολύτιμες, σχολαστικές βιβλιογραφικές παρατηρήσεις και υποδείξεις σε επιμέρους προβλήματα της έρευνας. Η καλοπροαίρετη αυστηρή κριτική του βοήθησε σημαντικά στην καλύτερη τεκμηρίωση των απόψεων που διατυπώνονται στην ανάλυση του θέματος.

Τον κ. Άλκη Ράφτη, πρόεδρο του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Οργάνωσης Λαϊκής Τέχνης, για την παροχή βιβλιογραφίας σε θέματα αρχαίου ελληνικού και σύγχρονου χορού.

Τους συναδέλφους αρχαιολόγους της ΚΓ' Εφορείας Προϊστ. και Κλασ. Αρχ/των, Γιώργο Ρεθεμιωτάκη, Αντώνη Βασιλάκη, Νότα Δημοπούλου, Μαρία Λαγογιάννη και Πόπη Γκαλανάκη για τις γόνιμες συζητήσεις σε επιμέρους προβλήματα της έρευνας.

Τη μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Πανεπιστημίου του Σίδνευ κ. Κατερίνα Γιαννάκη για την αποστολή βιβλιογραφικού υλικού από τις βιβλιοθήκες των αρχαιολογικών σχολών της Αθήνας.

Τις δασκάλες κλασικού και μοντέρνου χορού κ. Ρενή Παπαδάκη-Πλουμίδα και Σουζάνα Καλαϊτζάκη για την προσπάθεια χορογραφικής απόδοσης ορισμένων εικονογραφικών παραστάσεων, με βάση το σύγχρονο χορευτικό κώδικα.

Τη σχεδιάστρια του μουσείου Ηρακλείου κ. Καίτη Αστρινάκη για την «κινημένη», ελεύθερη σχεδιαστική απόδοση ορισμένων ορχήσεων και χειρονομιών, σύμφωνα με τις υποδείξεις της υπογράφουσας.

Τον κ. Νίκο Κριτωτάκη για την επιμέλεια των πινάκων και του εξώφυλλου.

Το σύζυγό μου για την ψυχολογική ενθάρρυνση επί σειρά ετών, την πίστη του για τη δυνατότητα ολοκλήρωσης της προσπάθειάς μου, την κατανόηση και την υπομονετική ηλεκτρονική επεξεργασία του κειμένου στο τελικό στάδιο της εργασίας.

Τους γονείς μου, και ιδίως τη μητέρα μου, για τις ατέλειωτες ώρες παραμονής με τα παιδιά μου, εξασφαλίζοντας έτσι τις απαραίτητες συνθήκες μόνωσης, που απαιτούνται σε ανάλογες προσπάθειες.

Τα παιδιά μου, τη Χαρά και το Γιάννη, στα οποία αφιερώνεται η συγκεκριμένη μελέτη, για την ψυχολογική στήριξη που μου πρόσφεραν και την κατανόηση και ανοχή τους στο τελικό στάδιο της εργασίας.

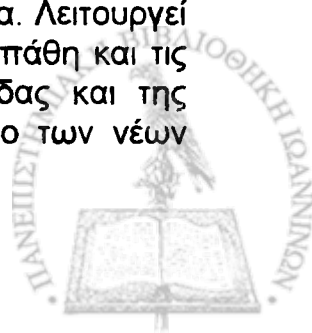


ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ εννοιολογική σημασία της ὀρχησης ἔχει ευρύτερο και πολυσήμαντο περιεχόμενο σε σχέση με την επικρατούσα σύγχρονη άποψη για το χορό που χαρακτηρίζει κυρίως το δυτικό πολιτισμό¹. Ἡ διευρυμένη σημασία της ὀρχησης περιλαμβάνει κάθε είδους ρυθμική κίνηση που διαφοροποιείται από τις καθημερινές ανθρώπινες κινητικές δραστηριότητες, συνοδεύεται με μουσική ή τραγούδι και πραγματοποιείται σκόπιμα από το χορευτή. Ἡ κίνηση δεν περιορίζεται κατ' ανάγκη μόνο στα κάτω άκρα αλλά εκτείνεται σε ὅλο το σώμα, στα χέρια, στις παλάμες, στα δάκτυλα, στην κεφαλή, ἀκόμα και στα μάτια. Οἱ κινήσεις των χεριῶν μάλιστα και της κεφαλῆς εἶναι πολύ πιο εκφραστικές του εσωτερικοῦ βιώματος του χορευτή από τις πιο έντονες κινήσεις των κάτω άκρων². Ἡ ὀρχηση προϋποθέτει ἓνα συγκεκριμένο χώρο με σαφῆ ὅρια -το χοροστάσι-, εναλλασσόμενα χορευτικά σχήματα και θεατές. Με βάση αὐτό το πολυσήμαντο περιεχόμενο της ὀρχησης στη συγκεκριμένη μελέτη περιλαμβάνονται, εκτός από τους χορούς, οἱ πομπές και τα ακροβατικά, ὅπως σε ἀνάλογες ὀρχηστικές μελέτες ἀρχαίων και σύγχρονων λαῶν της Ανατολῆς³.

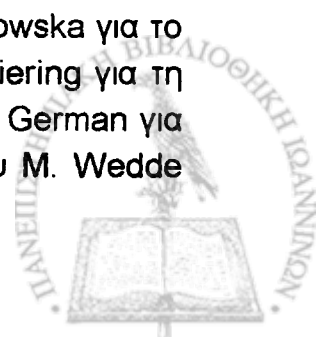
Ἡ ετυμολογία των ὀρων «ορχοῦμαι» και «χορεύω» ἐμπεριέχει την ἔννοια της κίνησης⁴, ἐνῶ ο χορός ταυτίζεται ἐξίσου με τη ρυθμική κίνηση, το χοροστάσι και την ομάδα των κινούμενων μορφῶν⁵. Κατά τον Πλάτωνα ο «χορός» ετυμολογικά προέρχεται ἀπό τη «χαρά»⁶ και ικανοποιεῖ την ἀνάγκη του σώματος να κινηθεῖ και να εκφραστεῖ με σχήματα στο χώρο. Σε ὅλες τις θρησκείες που χρησιμοποιοῦν την ὀρχηση στο τελετουργικό τυπικό τους, ἀλλά και στις κοσμικές ἐκδηλώσεις ψυχαγωγικοῦ χαρακτήρα, ο χορός εἶναι ἓνα θεῖο δῶρο που ἀνυψώνει τον ἄνθρωπο ἀπό τα προβλήματα της καθημερινότητας στη σφαῖρα του θεϊκοῦ, στην ἀρχή της Δημιουργίας⁷. Ἡ θεϊκή προέλευση της ὀρχησης προβάλλεται ἀρκετά συχνά σε μύθους θεοτήτων που ηγούνται κυκλικῶν χορῶν, ὅπως για παράδειγμα στους σχετικούς μύθους για την Ἄρτεμη. Ο χορός των θεῶν λειτουργεῖ ως πρότυπο για την τέλεσή του ἀπό τους θνητούς. Ο χορός συνδέθηκε ἐπίσης με την ἀρμονία του σύμπαντος, τις προκαθορισμένες, ἀέναντες κινήσεις των πλανητῶν στο οὐράνιο στερέωμα, ἀποκτώντας ἔτσι κοσμογονικό χαρακτήρα.

Ἡ μελέτη της ὀρχησης ἀποτελεῖ βασικό στοιχείο για την πληρέστερη και ἀμεσότερη κατανόηση ἐνός πολιτισμοῦ, ἀρχαίου ἢ σύγχρονου⁸. Για να μπορέσει να ἀποτελέσει ὡστόσο ἀντικείμενο ἐρευνας και πολύ περισσότερο να φωτίσει πτυχές της καθημερινότητας ἢ του θρησκευτικοῦ βίου, πρέπει να ἐντάσσεται πάντα στην ἀντίστοιχη κοινωνία⁹ και να συνεξετάζεται με τις βασικές πολιτικοκοινωνικές δομές της, χωρίς να υποβαθμίζονται οἱ χορογραφικές πληροφορίες που παρέχουν ἡ εἰκονογραφία ἢ ἄλλου είδους μαρτυρίες. Σύμφωνα με τις σύγχρονες ἀνθρωπολογικές προσεγγίσεις, ἡ σημασία της ὀρχησης λειτουργεῖ σε διαφορετικά ἐπίπεδα σε μία κοινωνία¹⁰. Ἀρχικά ἐκφράζει δυνατότα συναισθήματα και ἀποτελεῖ ἰδανικό μέσο ἐκτόνωσης ψυχολογικής φόρτισης, χαρίζοντας στο άτομο ἰσορροπία και εὐεξία. Λειτουργεῖ παιδαγωγικά στα νεαρά μέλη μίας κοινότητας, περιορίζοντας τα πάθη και τις ἀνάρμοστες συμπεριφορές, ἐνισχύοντας το αἶσθημα της ομάδας και της κοινωνικής ἀλληλεγγύης, ἐξασφαλίζοντας ἔτσι την ομαλή εἴσοδο των νέων



μελών στην κοινότητα. Κύριος εκφραστής του παιδαγωγικού χαρακτήρα της όρχησης κατά την αρχαιότητα υπήρξε ο Πλάτωνας¹¹. Η όρχηση έχει τη δύναμη να δημιουργεί επιθυμητά συναισθήματα στα μέλη μίας ομάδας μέσα από την κλιμάκωση της ρυθμικής κίνησης και την ελεγχόμενη διαδοχή ορχηστικών σχημάτων. Αποτελεί συστατικό στοιχείο των θρησκευτικών τελετών σε όλους τους αρχαίους πολιτισμούς και των χορομimικών δρώμενων στους σύγχρονους πρωτόγονους λαούς. Εκτός από τη γνωστή φράση του Λουκιανού «τελετήν αρχαίαν ουδεμίαν ἔστιν ευρεῖν ἀνευ ορχήσεως»¹², αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη «χορός» απουσιάζει από το λεξιλόγιο ορισμένων σύγχρονων πρωτόγονων λαών, γιατί η έννοια του χορού ταυτίζεται με την τελετή¹³. Η δύναμη της όρχησης προκύπτει αβίαστα από τις διαφορετικές κοινωνικές λειτουργίες που προαναφέρθηκαν. Ο χορευτής μέσα από την κίνηση συνειδητοποιεί τον εαυτό του, καθώς επίσης τα όρια που επιβάλλει ο ρυθμός και αναδιοργανώνει τις ψυχικές του δυνάμεις σύμφωνα με τα εξωτερικά ερεθίσματα του περιβάλλοντος χώρου. Η ελεύθερη έκφραση σε συνδυασμό με τη συνειδητοποίηση ύπαρξης ορίων υποβοηθούν στην ομαλή ένταξη του ατόμου στην κοινωνία.

Το θέμα της μινωικής όρχησης δεν έχει αποτελέσει μέχρι σήμερα αντικείμενο συστηματικής και διεξοδικής έρευνας, αν και η σημασία της στα πλαίσια του τελετουργικού τυπικού τονίζεται από όλους τους μελετητές. Πρώτος ο Evans ασχολήθηκε με το θέμα¹⁴, σχολιάζοντας ορισμένες ορχηστικές εικονογραφικές παραστάσεις και συσχετίζοντας τα μινωικά σχήματα με τις περιγραφές του Ομήρου για το χοροστάσι της Αριάδνης και το γέρανο που χόρεψε ο Θησέας στη Δήλο. Στη συνέχεια η L. Lawler στο βασικό άρθρο της για τον αρχαίο κρητικό χορό¹⁵ και στο ευσύνοπτο εγχειρίδιο για το χορό στην αρχαία Ελλάδα¹⁶, αναφέρεται στους χορούς της ελληνικής αρχαιότητας με βάση τις μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων, υποστηρίζοντας για τους περισσότερους απ' αυτούς μινωική προέλευση. Παρόλο που η προσέγγιση της Lawler είναι κυρίως φιλολογική, δεν αγνοεί τα αρχαιολογικά ευρήματα, τα οποία αξιοποιεί κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο προκειμένου να διακρίνει μινωικές ορχήσεις που επιβιώνουν στους ιστορικούς χρόνους. Η ίδια συνέγραψε πλήθος άρθρων για γνωστούς χορούς της αρχαιότητας, συμβάλλοντας καθοριστικά στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού χορού¹⁷, χρησιμοποιώντας φιλολογικές, αρχαιολογικές, επιγραφικές και εθνολογικές μαρτυρίες. Η Brandt στην εργασία της για το χορό¹⁸ εξετάζει τις χορευτικές και λατρευτικές χειρονομίες σε μινωικές, μυκηναϊκές και πρώιμες ελληνικές παραστάσεις, χωρίς ωστόσο να διακρίνει τις χαρακτηριστικές χειρονομίες του χορού από εκείνες της λατρείας, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία συγκεχυμένη εικόνα για τη μινωική όρχηση, που επιπλέον εξετάζεται αποσπασματικά. Με αφορμή την ανεύρεση τριών κυκλικών εξεδρών κοντά στο Στρωματογραφικό μουσείο Κνωσού που ταυτίστηκαν με χοροστάσια, ο Warren αναφέρεται συνοπτικά στο θέμα του μινωικού χορού σε σχετικό άρθρο του¹⁹, αλλά και στην ευσύνοπτη εισαγωγή σε προβλήματα μινωικής θρησκείας²⁰. Γνωστά είναι επίσης τα άρθρα της A. Ulanowska για το δακτυλίδι των Μυκηνών με σκηνή δενδρολατρείας²¹, του W. Schiering για τη σχέση του χορού με προσφορά κρόκων στη θεότητα²², της S. C. German για την άμεση σχέση της όρχησης με την κεντρική εξουσία²³ και του M. Wedde



για τις μινωικές τελετουργικές χειρονομίες²⁴. Σε αντίθεση με το χορό, οι πομπές έχουν αποτελέσει αντικείμενο διεξοδικής έρευνας από την Peterson²⁵ και το Μπουλώτη²⁶, ενώ τα μουσικά όργανα μελετήθηκαν πρόσφατα από το Younger²⁷. Αρκετοί μελετητές έχουν επίσης ασχοληθεί με επιμέρους θέματα συγκεκριμένων μινωικών ορχήσεων (βλ. σχετικά κεφάλαια της εργασίας). Για την κατανόηση της λειτουργικότητας της όρχησης στο θρησκευτικό τυπικό και την άμεση σχέση της με την επιφάνεια της θεότητας, βασικές παραμένουν οι θρησκευολογικές μελέτες των Nilsson²⁸, Matz²⁹ και Hägg³⁰. Για την ερμηνεία της μινωικής εικονογραφίας, ιδίως των παραστάσεων με κινούμενες μορφές, σημαντική θέση κατέχει η συγκριτική μελέτη της H.A. Groenewegen-Frankfort³¹, στην οποία αναλύονται οι κανόνες της μινωικής τέχνης στη σύνθεση των εικονογραφικών στοιχείων και της κίνησης.

Σε αντίθεση με το μινωικό, ο χορός στην ελληνική αρχαιότητα έχει αποτελέσει αντικείμενο διεξοδικής μελέτης³². Σημειώνονται ενδεικτικά οι εργασίες των M. Emmanuel³³, L. Séchan³⁴, G. Prudhommeau³⁵. Η προσέγγιση του Emmanuel, που υιοθετήθηκε από την Prudhommeau, βασίστηκε στην ταύτιση αρχαίων χορευτικών σχημάτων με στάσεις του κλασικού μπαλέτου, δεν έγινε ωστόσο αποδεκτή από τη μετέπειτα έρευνα³⁶. Με τον αρχαίο ελληνικό χορό ασχολήθηκαν επίσης, εκτός από τη Lawler, της οποίας η σημαντική προσφορά αναφέρθηκε παραπάνω, ο S. Lonsdale³⁷ και η M.H. Delavaud-Roux³⁸. Ο πρώτος συνδύασε την παιδαγωγική-ηθικολογική άποψη του Πλάτωνα για το χορό με σύγχρονα ανθρωπολογικά δεδομένα, προκειμένου να ερμηνεύσει τη λειτουργία της όρχησης στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του³⁹ συσχετίζει την αναφορά του Ομήρου στο χοροστάσι της Αριάδνης με μινωικούς χορούς που επιβίωσαν στους ιστορικούς χρόνους. Για το χορό στη γεωμετρική και αρχαϊκή εποχή σημειώνονται οι σχετικές μελέτες των Tölle⁴⁰, Wegner⁴¹ και Webster⁴².

Η μελέτη του χορού διαχρονικά επιβάλλεται να λαμβάνει υπόψη συγκεκριμένα μεθοδολογικά προβλήματα προκειμένου να εξασφαλιστεί, στο βαθμό που επιτρέπει η χρονική απόσταση από το εξεταζόμενο θέμα, η αξιοπιστία των αναλύσεων και η καταλληλότερη διάκριση τυπολογίας διαφορετικών ορχήσεων. Μία τέτοια μεθοδολογία στην ανάλυση της αρχαίας ελληνικής όρχησης δυστυχώς απουσιάζει από τη βιβλιογραφία του χορού και μόλις πρόσφατα διατυπώθηκε από τον F. G. Naerebout⁴³ στην υποδειγματική μελέτη του. Βασικά στοιχεία της μεθοδολογίας που προτείνεται από το συγκεκριμένο μελετητή είναι τα εξής⁴⁴: 1) επακριβής ορισμός της έννοιας του εξεταζόμενου χορού. 2) στην περίπτωση του αρχαίου ελληνικού χορού η μελέτη πρέπει να στηρίζεται όχι μόνο στην εικονογραφία αλλά και στις επιγραφικές μαρτυρίες, στις αναφορές των αρχαίων συγγραφέων, στη γνώση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού γενικότερα. Στην προϊστορική εποχή, όπου απουσιάζουν οι σχετικές γραπτές μαρτυρίες, ιδιαίτερη σημασία για την ερμηνεία των διαφορετικών χορών έχουν η προέλευση των εξεταζόμενων εικονογραφικών πηγών (ιερό, οικιστικός χώρος, τάφος) και τα συνευρήματα ή η ανασκαφική εικόνα γενικότερα. Το στοιχείο αυτό λαμβάνεται υπόψη στη συγκεκριμένη μελέτη της μινωικής όρχησης. 3) χρονολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντοπίζονται οι διαφορετικές ορχήσεις. Με βάση τα δεδομένα σύγχρονων ερευνών, οι χοροί σπάνια μένουν αναλλοίωτοι στην πορεία του



χρόνου. Συνήθως αλλάζουν ως προς τη χορογραφία και το περιεχόμενο, άλλοτε αργά και άλλοτε με γρήγορους ρυθμούς, ανάλογα με τις εξωτερικές ιστορικές και πολιτικοκοινωνικές συνθήκες (παραδοσιακά χορευτικά σχήματα μεγάλης διάρκειας, βαθμός απομόνωσης της συγκεκριμένης κοινωνίας, ανάπτυξη εμπορικών σχέσεων, συμβίωση ομάδων με διαφορετική φυλετική και πολιτιστική ταυτότητα). Για το λόγο αυτό δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη χρονολόγηση των ευρημάτων που τεκμηριώνουν τη μινωική όρχηση. 4) αποφυγή διάκρισης τυπολογίας με βάση αντιθετικά ζεύγη, όπως για παράδειγμα χοροί μιμικού χαρακτήρα (αναπαράσταση κάποιου δρώμενου) και χοροί μη μιμικού χαρακτήρα (κυκλικοί χοροί), ή χοροί σε αρμονία με το σώμα (ήρεμες κινήσεις που τονίζουν μόνο τον κάθετο άξονα του σώματος) και χοροί σε δυσαρμονία με το σώμα (περιστροφικές κινήσεις σώματος). Οι προαναφερόμενες διακρίσεις με βάση αντιθετικά ζεύγη αναφέρονται αρχικά από το Sachs στη μελέτη που συνέγραψε για την ιστορία και την εξέλιξη του χορού⁴⁵. 5) αποφυγή αναβιώσεων αρχαίων χορευτικών σχημάτων, ιδίως με βάση τη χορογραφία του σύγχρονου μπαλέτου. Η τάση αυτή που εντοπίζεται κυρίως στο αρχαίο ελληνικό χορό των κλασικών χρόνων, εκπροσωπείται από τον Emmanuel και την Prudommeau, οι οποίοι αναγνώρισαν στάσεις του κλασικού μπαλέτου σε χορευτές της αρχαιότητας. Παρακινδυνευμένος είναι επίσης ο συσχετισμός εικονογραφικών παραστάσεων με περιγραφές συγκεκριμένων ορχήσεων από τους αρχαίους συγγραφείς. Παρά το γεγονός ότι η αρχαία χορογραφία χάθηκε για πάντα, η αναπαράσταση χορευτικών σχηματισμών είναι δυνατή μετά από προσεκτική μελέτη της εικονογραφίας, πάντα ωστόσο με επιφύλαξη. Στην παρούσα μελέτη επιχειρείται η αναπαράσταση μινωικών ορχήσεων στο βαθμό που επιτρέπει η ανάλυση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων. 6) η επιβίωση πανάρχαιων χορών μέχρι τις μέρες μας δεν είναι δυνατό να υποστηρίζεται με ασφάλεια, εκτός αν είμαστε σε θέση να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του φαινομένου μέσα στο χρόνο, χωρίς ευδιάκριτα κενά. Κάτι τέτοιο ωστόσο δε συμβαίνει για κανένα σχεδόν χορό, με βάση τα δεδομένα της σύγχρονης έρευνας. 7) ο μελετητής του χορού δεν πρέπει να είναι απλός θεατής των εικόνων, αλλά γνώστης του αντικειμένου σε πρακτικό επίπεδο, για να μπορεί να κατανοήσει καλύτερα την κίνηση των ορχούμενων μορφών. 8) το εσωτερικό βίωμα που αισθάνεται ο χορευτής μίας συγκεκριμένης ομάδας είναι αδύνατο να αποκρυπτογραφηθεί από ένα εξωτερικό παρατηρητή⁴⁶, ιδίως αν ανήκει σε διαφορετική κοινότητα ή διαφορετικό πολιτισμό. Ακόμα και η συμμετοχή στον ίδιο κύκλο με μέλη της ομάδας δε λύνει το πρόβλημα, αφού ο μελετητής αγνοεί τη σκοπιμότητα της όρχησης και τη θέση της στο τελετουργικό τυπικό της συγκεκριμένης κοινωνίας. Οι ανθρωπολόγοι του χορού για παράδειγμα μένουν για χρόνια μαζί με τις πρωτόγονες κοινωνίες που μελετούν, προκειμένου να κατανοήσουν τις κοινωνικές προεκτάσεις και το βαθύτερο περιεχόμενο των ορχήσεων. 9) ο χορός είναι ένα «άπιαστο» αντικείμενο μελέτης, γιατί οι κινήσεις είναι φευγαλέες, δε δημιουργούν μόνιμα σχήματα στο χώρο, καθώς η μία διαδέχεται την άλλη⁴⁷. Ο μελετητής επομένως πρέπει να γνωρίζει ότι η εικόνα αποτυπώνει μία στιγμιαία κίνηση, που στην πράξη αναιρείται την επόμενη στιγμή. 10) ο χορός είναι κίνηση του σώματος, ο μελετητής ωστόσο καλείται να περιγράψει με λέξεις ένα μη λεκτικό φαινόμενο, να μετατρέψει δηλαδή το χορευτικό κώδικα σε λεκτική επικοινωνία⁴⁸.



Το σημαντικότερο ίσως πρόβλημα που προκύπτει κατά τη μελέτη του χορού μέσα από την εικονογραφία, και που δεν προβάλλεται συνήθως στη βιβλιογραφία, είναι η απουσία ενιαίων κριτηρίων για το χαρακτηρισμό μίας παράστασης ως χορευτικής⁴⁹. Το συγκεκριμένο πρόβλημα είναι περισσότερο έντονο κατά την προϊστορική εποχή, όπου απουσιάζουν οι γραπτές πηγές και οι πληροφορίες για το θέμα αντλούνται κυρίως από την εικονογραφία. Οι χορευτικές σκηνές δηλαδή διακρίνονται από τις υπόλοιπες παραστάσεις με καθαρά προσωπικά κριτήρια, με βάση τη σύγχρονη επικρατούσα άποψη για τις πιθανές χορευτικές στάσεις του σώματος. Ο Naerebout αναφέρει ορισμένα αναμφισβήτητα χορευτικά στοιχεία, τα οποία ωστόσο προέρχονται από τη μελέτη κυρίως του αρχαίου ελληνικού χορού των κλασικών χρόνων. Πρόκειται για μορφές που αναπηδούν στον αέρα, περπάτημα στις μύτες των δακτύλων, λύγισμα των ποδιών, μορφές σε στοίχο που κρατιούνται από το χέρι, συνοδεία της κίνησης με μουσική και ανεύρεση προσωπειών σε ιερά που προφανώς χρησιμοποιούνταν σε ορχηστικά δρώμενα. Εκτός από τη σπάνια ταυτόχρονη συνοδεία της όρχησης με μουσική, κανένα άλλο από τα προαναφερόμενα βασικά χορευτικά κριτήρια δεν απαντούν στη μινωική εικονογραφία. Τα πέλματα των χορευτών πατούν στη γραμμή εδάφους, πράγμα που θα μπορούσε να σημαίνει απλό βάδισμα, τα γόνατα σπάνια λυγίζουν και τα κάτω άκρα δε δηλώνονται σε μεγάλο δρασκελισμό. Ιδιαίτερη σημασία ωστόσο αποδίδει ο μινωίτης καλλιτέχνης στην ευκρίνεια των χειρονομιών, που σε συνδυασμό με άλλα εικονογραφικά στοιχεία σηματοδοτούν τον ορχηστικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Για το λόγο αυτό, η ανάλυση των χειρονομιών των κινούμενων μορφών κατέχει σημαντική θέση στις εξεταζόμενες παραστάσεις της μινωικής όρχησης. Εκτός από τις χειρονομίες με σχεδόν βέβαιο χορευτικό χαρακτήρα, υπάρχουν κι άλλα στοιχεία στις μινωικές παραστάσεις που συνηγορούν στην ερμηνεία της όρχησης και που αναφέρονται από το Naerebout ως δευτερεύοντα χαρακτηριστικά χορευτικά στοιχεία. Έτσι, τα ενδύματα και η κόμη συχνά κυματίζουν υποδηλώνοντας στροβιλισμό, ενώ άλλοτε οι μορφές φορούν καπέλλα, τα οποία συνηθίζονται σε ορχηστικές τελετές. Άλλα χορευτικά στοιχεία είναι η απεικόνιση κοινού, η συμμετοχή πολλών ανθρώπινων μορφών στην απεικονιζόμενη τελετή, η διάκριση κορυφαίας και συγκεκριμένων ρόλων, η προσπάθεια απόδοσης συγκεκριμένης διάταξης στο χώρο (κλειστός κύκλος, ανοιχτός κύκλος, τρίγωνο, πομπή, δύο παράλληλες σειρές χωρίς αυστηρό στοίχο, ζευγάρια με ενωμένα χέρια). Στην παρούσα μελέτη η τυπολογία των μινωικών ορχήσεων καθορίζεται με βάση όλα τα προαναφερόμενα κριτήρια σε συνδυασμό με τα στοιχεία εκείνα που υποδηλώνουν το χαρακτήρα και τη σημασία της όρχησης (για παράδειγμα η προέλευση των ευρημάτων από ιερό ή τάφο, η άμεση ή έμμεση σχέση της όρχησης με την επιφάνεια της θεότητας, οι πιθανές προσφορές των συμμετεχόντων και τα φερόμενα εμβλήματα). Αν δύο μεμονωμένα στοιχεία σε δύο διαφορετικές παραστάσεις είναι ίδια, δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι εικονογραφείται η ίδια όρχηση⁵⁰. Η ταύτιση πρέπει να λαμβάνει υπόψη το συνδυασμό όλων των προαναφερόμενων παραγόντων, καθώς επίσης τις συμβάσεις που επιβάλλει το υλικό και η τεχνική κατασκευής. Οι πιθανότητες για τον ορχηστικό χαρακτήρα μίας παράστασης αυξάνουν σημαντικά, αν είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε το είδος της όρχησης που χορεύεται κάθε φορά. Στην αντίθετη περίπτωση η όρχηση είναι άλλοτε αρκετά πιθανή, αν οι



χειρονομίες συνηγορούν προς σ' αυτή την κατεύθυνση, άλλοτε αβέβαιη, αν δεν υπάρχουν χαρακτηριστικά χορευτικά στοιχεία.

Η εργασία διαιρείται σε οκτώ ενότητες όπου εξετάζονται χωριστά οι χοροί, οι πομπές, κάποιες πιθανές ορχήσεις, οι χορευτικοί σχηματισμοί με τις χορευτικές και πομπικές χειρονομίες, τα μουσικά όργανα, τα συμπεράσματα, η ανάμνηση της μινωικής όρχησης στην ελληνική αρχαιότητα και ο κατάλογος των ευρημάτων. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του χορού με ιερά δένδρα και λίθους που συνδυάζει την όρχηση με τη μιμική και τη χρήση ιερών αντικειμένων, επέβαλε τη σφαιρικότερη ανάλυση του θέματος, διευρύνοντας τα όρια της απλής ορχηστικής προσέγγισης, προκειμένου να διασαφηνιστεί καλύτερα η σημασία του συγκεκριμένου ορχηστικού δρώμενου. Οι πομπές εξετάζονται κυρίως ως προς την κινησιολογία, τη διάταξη στο χώρο και τη συμμετοχή διαφοροποιημένων ομάδων. Στην ενότητα με τις πιθανές ορχήσεις εντάσσονται τελετουργικά δρώμενα στα οποία η τέλεση της όρχησης δεν μπορεί να υποστηριχθεί με ασφάλεια ή ορχηστικές σκηνές με ασαφές περιεχόμενο. Η ανάλυση των χορευτικών σχημάτων και των χορευτικών χειρονομιών συμπληρώνεται με τις ελεύθερες σχεδιαστικές αποδόσεις των ευρημάτων, στις οποίες δίνεται έμφαση στην κίνηση. Τα μουσικά όργανα εξετάζονται ως συνοδευτικά της όρχησης και δεν επιχειρούνται θεωρητικές μουσικολογικές προσεγγίσεις, πράγμα που απαιτεί εξειδικευμένες γνώσεις θεωρίας της μουσικής από το μελετητή. Τα ευρήματα που περιγράφονται στον κατάλογο, εντάσσονται κατά κατηγορίες σε χρονολογικές και γεωγραφικές ενότητες. Η επιλογή του υλικού δεν εξαντλεί τα υπάρχοντα ευρήματα με ορχηστικές σκηνές, - κάτι τέτοιο εξάλλου είναι μάλλον ανέφικτο, αν ληφθεί υπόψη η υποκειμενικότητα των κριτηρίων στο χαρακτηρισμό χορευτικών παραστάσεων -, αλλά περιορίζεται σε ευδιάκριτες εικονογραφικές πηγές και ευρήματα με πιθανό ορχηστικό χαρακτήρα, τα οποία συνδέθηκαν με ορχηστικές τελετές από την παλιότερη έρευνα. Στις περιπτώσεις που στο κείμενο γίνεται λόγος για συγκεκριμένους εικονογραφικούς τύπους, στον κατάλογο αναφέρονται χαρακτηριστικά μόνο δείγματα του τύπου. Στον κατάλογο περιλαμβάνονται επίσης ευρήματα από την ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά, σύγχρονα με τα μινωικά, τα οποία χρησιμοποιούνται ως συγκριτικό υλικό. Στην ανάλυση των ορχήσεων πραγματοποιούνται συγκρίσεις με ορχηστικές σκηνές από την Αίγυπτο και την Ανατολή, προκειμένου να εντοπιστούν πιθανές επιδράσεις ή δάνεια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για το ευρύ σημασιολογικό περιεχόμενο της όρχησης βλ. Lawler (1984), 11-2. Lonsdale (1993), 41-2. Naerebout (1997), 165-6. Ο Lonsdale ό.π. 115, σημειώνει ότι στην αρχαιότητα η «όρχηση» περιελάμβανε κάθε είδους ρυθμική κίνηση, ενώ ο «χορός» είχε περιορισμένη σημασία.

2. Prudhommeau (1965), 48-52. Lawler (1984), 12. Perkins (1990), 106-7. Lonsdale (1993), 30.

3. Για παράδειγμα στη μελέτη του αιγυπτιακού χορού από τη Brunner-Traut (1938) και στην αναφορά ανατολικών ορχήσεων, αρχαίων και σύγχρονων, από το Rimmer (1969), 24-5.

4. Naerebout (1997), 178. Για την ετυμολογία των όρων δεν υπάρχει ομοφωνία ανάμεσα στους μελετητές. Σχετικά βλ. Lonsdale (1993), 115.



5. Lonsdale (1993), 40, 114-21 ; (1995), 273 σημ. 3. Naerebout (1997), 178.
6. Πλάτωνα, Νόμοι 2, 653 D-E, 672 D, 673 D. Για το απίθανο του συγκεκριμένου ετυμολογικού συνειρμού βλ. Lawler (1984), 14.
7. Lawler (1984), 12-4. Lonsdale (1993), 44-75. Λαμπροπούλου (1997).
8. Spencer (1985), 212-3.
9. Spencer (1985), 3, 38, 68, 165. Lonsdale (1993), 18-9.
10. Σύνοψη των λειτουργιών της όρχησης με βάση σύγχρονα ανθρωπολογικά δεδομένα αναφέρεται από το Spencer (1985), 1-46.
11. Lonsdale (1993), 21-43.
12. Περί Ορχήσεως, 15.
13. Spencer (1985), 209.
14. PM III, 66-80.
15. Lawler (1951).
16. Lawler (1984).
17. Η συμβολή της Lawler στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού χορού τονίζεται από όλους τους ιστορικούς του χορού. Ο Naerebout (1997), 77-85, μάλιστα στην ιστορία της βιβλιογραφίας που παραθέτει, διακρίνει μία ολόκληρη περίοδο από το 1940-1964, την οποία χαρακτηρίζει «Lawler' s era».
18. Brandt (1965).
19. Warren (1984).
20. Warren (1986).
21. Ulanowska (1993).
22. Schiering (1999).
23. German (1999).
24. Wedde (1999).
25. Peterson (1981).
26. Boulotis (1980) ; (1987).
27. Younger (1998).
28. Nilsson (1950).
29. Matz (1958).
30. Hägg (1983).
31. Groenewegen-Frankfort (1951), 185-216.
32. Όλη η βιβλιογραφία για τον αρχαίο ελληνικό χορό από τη βυζαντινή εποχή μέχρι τις μέρες μας αναφέρεται από το Naerebout (1997), 3-145.
33. Emmanuel (1896).
34. Séchan (1930).
35. Prudhommeau (1965).
36. Αυστηρή κριτική της τάσης για «αναβίωση» του αρχαίου ελληνικού χορού με βάση χορευτικά σχήματα του σύγχρονου μπαλέτου από το Naerebout (1997), 60-66, 86.
37. Lonsdale (1993).
38. Delavaud-Roux (1994).
39. Lonsdale (1995).
40. Tölle (1964).
41. Wegner (1968).
42. Webster (1970).



43. Naerebout (1997). Ανάλογη μεθοδολογική προσέγγιση της όρχησης επιχειρήθηκε και από την Perkins (1990), χωρίς ωστόσο σαφείς προτάσεις μεθόδου.

44. Naerebout (1997), 106-13, 149-289.

45. Sachs (1963), 9-138.

46. Ανάλογη διαπίστωση αναφέρεται και από το Spencer (1985), 2, 206, 208-9.

47. Prudhommeau (1965), 15. Perkins (1990), 71.

48. Spencer (1985), 65.

49. Naerebout (1997), 212.

50. Naerebout (1997), 232-3, 266. Ο Wedde (1999), 912, σημειώνει ότι η ίδια μινωική χειρονομία έχει διαφορετικό περιεχόμενο σε κάθε παράσταση, ανάλογα με την απεικόνιση ή την απουσία αποδέκτη.



[illegible]

I. XOPOL

[illegible]

1. ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΑΝΟΙΧΤΟΣ ΚΥΚΛΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΗΤΑΣ

Εικονογραφικές πηγές : Πήλινα ομοιώματα χορού από την Αγ. Τριάδα και το Παλαίκαστρο, φιάλη και καρποδόχη από το ανάκτορο της Φαιστού, χρυσό δακτυλίδι Ισοπάτων, σφραγίδα από το Παρίσι (Α/Κ 3, 79, 8, 9, 38, 120, πίν. 1β, 22α, 4β, 5, 16α, 35γ).

Κυκλικοί χοροί θρησκευτικού χαρακτήρα απαντούν συχνά σε όλους τους πολιτισμούς¹. Το αρχέγονο σχήμα του κύκλου συναντάται για πρώτη φορά την 5^η χιλιετία π.Χ. στη Μεσοποταμία² κατά τη νεολιθική περίοδο και έκτοτε διακρίνεται σε πολλές παραλλαγές, (κλειστός κύκλος, ανοιχτός με αλληλεξάρτηση των χορευτών, κυκλική κίνηση ανεξάρτητων χορευτών), που προσδίδουν διαφορετικό περιεχόμενο στην όρχηση. Ο μινωικός κυκλικός χορός που θα εξεταστεί στη συνέχεια, είναι ανοιχτού τύπου με ανεξαρτησία των χορευτών και τελείται από γυναίκες. Κατείχε ιδιαίτερα σημαντική θέση στο μινωικό θρησκευτικό τυπικό, από την παλαιοανακτορική ως τη μετανακτορική περίοδο, όπως υποδηλώνουν τα προαναφερόμενα ευρήματα που τεκμηριώνουν την παρουσία του. Το σχήμα και τα συστατικά στοιχεία του χορού είναι δυνατό να αποκατασταθούν με ασφάλεια, κυρίως με βάση τα δύο πήλινα τρισδιάστατα ομοιώματα από την Αγ. Τριάδα και το Παλαίκαστρο, που παρέχουν σαφέστερες πληροφορίες. Η στενή σχέση του χορού με τη λατρεία τεκμηριώνεται τόσο από την εικονογραφία, όσο και από την προέλευση των περισσότερων ευρημάτων από ανακτορικά ή δημόσια ιερά³.

Οι παραστάσεις κυκλικού χορού στα εξεταζόμενα ευρήματα παρουσιάζουν ομοιότητες στη διάταξη των μορφών στο χώρο, στην αποκλειστική συμμετοχή γυναικών, στην ενδυμασία και μερικώς στις χειρονομίες. Οι διαφορές ερμηνεύονται σ' ένα βαθμό από τις διαφορετικές δυνατότητες κάθε υλικού (ειδώλιο, αγγείο, δακτυλίδι ή σφραγίδα), καθώς επίσης από τις διαφορετικές επιλογές του καλλιτέχνη που αποδίδει ένα από τα διαδοχικά ορχηστικά σχήματα, τα οποία εναλλάσσονται στον ίδιο χορό. Επιπλέον, η εξεταζόμενη όρχηση χορευόταν για μεγάλο χρονικό διάστημα στα μινωικά τελετουργικά δρώμενα και είναι ευνόητο ότι θα υπήρξαν αλλαγές στον τρόπο εκτέλεσης και στο χαρακτήρα του χορού.

Το σχήμα του ανοιχτού κύκλου με τις χορεύτριες να κινούνται ανεξάρτητα χωρίς να κρατιούνται από τα χέρια, τεκμηριώνεται σ' όλα τα εξεταζόμενα ευρήματα. Στη φιάλη από το ανακτορικό ιερό της Φαιστού (Α/Κ 8, πίν. 4β) που χρονολογείται στη ΜΜ ΙΙ, η κυκλική κίνηση των δύο χορευτριών⁴ υποδηλώνεται με το κυκλικό σχήμα του αγγείου, καθώς επίσης με την κεντρική γυναικεία μορφή που λειτουργεί ως άξονας, γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι χορεύτριες. Επιπλέον, το βλέμμα των χορευτριών επικεντρώνεται στην προαναφερόμενη κεντρική γυναικεία μορφή. Η ερμηνεία της μορφής αυτής είναι προβληματική⁵. Η διαφορετική απόδοση του σώματος (τριγωνική επιφάνεια με συνεχόμενα ημικύκλια στις παρυφές, τα οποία συνήθως ταυτίζονται με φίδια), σε σχέση με το σταγονόσχημο διάστικτο σώμα των δύο χορευτριών, καθώς επίσης η απουσία χεριών, δικαιολογούν την υπόθεση ότι πρόκειται για είδωλο γυναικείας θεότητας. Παρά τη σχηματοποίηση της παράστασης, η βούληση του καλλιτέχνη να αποδώσει μία



μορφή διαφορετική από τις χορεύτριες είναι εμφανής για τους λόγους που προαναφέρθηκαν.

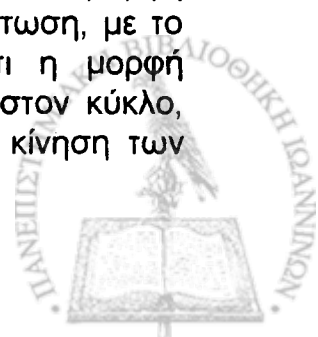
Παρόμοια κυκλική κίνηση ανεξάρτητων χορευτριών απεικονίζεται στην καρποδόχη από το ίδιο ιερό (A/K 9, πίν. 5), που χρονολογείται επίσης στη MM II⁶. Στο συγκεκριμένο αγγείο εικονογραφούνται περισσότερα στοιχεία της εξεταζόμενης όρχησης. Στην κυκλική βάση του ψηλού κυλινδρικού ποδιού απεικονίζεται ανοιχτός κυκλικός χορός τεσσάρων γυναικών με τα χέρια στη μέση, ενώ στο εσωτερικό του αγγείου τρεις γυναίκες, από τις οποίες η μία επιδεικνύει κρίνα στα υψωμένα χέρια της, ορχούνται κυκλικά⁷. Η κυκλική φορά της κίνησης υποδηλώνεται με το βλέμμα των δύο γυναικών που στρέφεται στο κέντρο του αγγείου και με τη διάταξη των πελμάτων που αποκλείει πομπικό σχηματισμό. Και στους δύο κύκλους οι χορεύτριες αποδίδονται πανομοιότυπα με σταγονόσχημο διάστικτο σώμα. Ο χορός στο εσωτερικό της καρποδόχης είναι ίδιος, ως προς τη διάταξη των μορφών και τις χειρονομίες, με τον αντίστοιχο στο εσωτερικό της φιάλης. Διαφέρει μόνο η κεντρική μορφή που αποδίδεται με το ίδιο σταγονόσχημο σώμα, όπως και οι χορεύτριες. Διακρίνεται ωστόσο εμφανέστερα απ' αυτές με τρία στοιχεία : αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα, έχει εντονότερο εξωτερικό περίγραμμα σώματος και φέρει κρίνα στα υψωμένα χέρια της. Με βάση τις προαναφερόμενες διαφοροποιήσεις, αρκετοί μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για θεότητα⁸. Αξίζει να τονισθεί ότι, ως προς την επίδειξη λουλουδιών, αποτελεί μοναδική παράσταση σ' όλη τη μετέπειτα μινωική εικονογραφία⁹. Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στη μυκηναϊκή εικονογραφία, όπου αφθονούν παραστάσεις με προσφορές λουλουδιών σε θεότητα ή βωμό από λάτρη, το συγκεκριμένο θέμα απουσιάζει από αντίστοιχες μινωικές πομπές με προσφορές στη θεότητα. Αρκετές φορές βέβαια ο βωμός απεικονίζεται στεφανωμένος, όπως για παράδειγμα στο χάλκινο πλακίδιο από το Ψυχρό¹⁰, στο ρυτό με το ιερό κορυφής από τη Ζάκρο¹¹, στη σφραγίδα του Ιδαίου με τη γυναίκα που φυσά σε τρίτωνα (A/K 113, πίν. 34β). Άλλοτε πάλι απεικονίζεται περισυλλογή κρόκων σε καλάθια, όπως στην τοιχογραφία με τον κροκοσυλλέκτη πίθηκο¹², ή διακόσμηση με λουλουδένια στεφάνια, όπως στην τοιχογραφία από οικία στην Κνωσό¹³. Η προσφορά ωστόσο λουλουδιών από λάτρες δε συναντάται στη μινωική εικονογραφία. Η κεντρική μορφή στο εσωτερικό της καρποδόχης φαίνεται περισσότερο να επιδεικνύει τα κρίνα ως σύμβολο, παρά να σκοπεύει να τα προσφέρει¹⁴. Ως προς τη θέση που κατέχει η μορφή αυτή στο χώρο, είναι δυνατό να διατυπωθούν δύο υποθέσεις : α) χορεύει στον ίδιο ανοιχτό κύκλο με τις άλλες δύο χορεύτριες και μάλιστα σε πρώτο επίπεδο σε σχέση μ' αυτές, αν ληφθεί υπόψη η μεγαλύτερη κλίμακα στην απόδοση. β) χρησιμεύει ως κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι άλλες δύο χορεύτριες, όπως στον κυκλικό χορό γύρω από το είδωλο της θεότητας που απεικονίζεται στη φιάλη από το ίδιο ιερό (A/K 8, πίν. 4β). Οι δύο προτεινόμενες θέσεις δεν αποκλείουν κατ' ανάγκη η μία την άλλη, αλλά πιθανότατα αποτελούν διαδοχικά στάδια στην ίδια ορχηστική διαδικασία. Η κεντρική μορφή δηλαδή της καρποδόχης αρχικά ίσως χορεύει στον ίδιο ανοιχτό κύκλο με τις υπόλοιπες χορεύτριες και στη συνέχεια κατευθύνεται στο κέντρο του, λειτουργώντας ως άξονας. Πρόκειται πιθανώς για ανθρώπινη μορφή που ενσαρκώνει τη θεότητα, δεν αποκλείεται όμως απλώς να εκτελεί διαφορετικές κινήσεις ως κορυφαία του χορού. Οι δύο κυκλικοί χοροί της



καρποδόχης (στο εσωτερικό του αγγείου και στην κυκλική βάση του κυλινδρικού ποδιού) υποδηλώνουν δύο ταυτόχρονους κύκλους ή πιθανότερα δύο διαφορετικά στάδια της όρχησης στον ίδιο κύκλο. Στο πρώτο στάδιο οι χορεύτριες ορχούνται με τα χέρια στη μέση και στο δεύτερο περιστρέφονται γύρω από την κορυφαία, η οποία απομακρύνεται από τον κύκλο, κατευθύνεται στο κέντρο και επιδεικνύει λουλούδια στα υψωμένα χέρια της. Ο διαφορετικός αριθμός χορευτριών (τέσσερις στη βάση, τρεις στο εσωτερικό του αγγείου), δεν αποτελεί εμπόδιο για την ταύτιση των δύο κύκλων, αν ληφθεί υπόψη η τάση του μινωίτη καλλιτέχνη να αποδίδει επιλεκτικά τις σκηνές, ιδίως στη μικροτεχνία, προβάλλοντας τα σημαντικότερα στοιχεία¹⁵.

Η κυκλική διάταξη των τριών γυναικείων ειδωλίων που βρέθηκαν στην Αγ. Τριάδα (A/K 3, πίν. 1β) και χρονολογούνται στη MM II, είναι υποθετική και στηρίζεται στην ακριβή επανάληψη της χειρονομίας και του ενδύματος των μορφών. Η υπόθεση του κυκλικού χορού ενισχύεται από τις αναλογίες των ειδωλίων με το πηλίνο ομοίωμα από το Παλαίκαστρο (αποκλειστική συμμετοχή γυναικών, ομοιότητα των ειδωλίων της κάθε ομάδας στο ένδυμα και τη χειρονομία).

Στο επόμενο χρονολογικά εύρημα, στο χρυσό δακτυλίδι από τον τάφο των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α), που χρονολογείται στην YM IB, η κυκλική διάταξη των τεσσάρων χορευτριών υποδηλώνεται από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες που απεικονίζονται οι μορφές¹⁶. Οι δύο χορεύτριες δεξιά αποδίδονται σε κατατομή, η μία στα αριστερά με στροφή τριών τετάρτων και η κεντρική κατ' ενώπιον. Η τελευταία αρκετά συχνά ερμηνεύεται ως επιφαινόμενη θεότητα που χαιρετίζει τις ορχούμενες πιστές της¹⁷. Η επιφάνεια κατά τη συγκεκριμένη ερμηνεία πραγματοποιείται σε δύο στάδια. Στο πρώτο η θεά γίνεται αισθητή με τη μορφή αιωρούμενου ειδώλου και στο δεύτερο βρίσκεται ανάμεσα στις πιστές της. Μία τέτοια απεικόνιση εξ' ουρανού επιφάνειας σε δύο στάδια που διαφέρουν χρονικά μεταξύ τους, δεν έχει προς το παρόν ακριβή εικονογραφικά παράλληλα στη μινωική τέχνη, όπου ο συνηθισμένος τρόπος απόδοσης του θέματος είναι αιωρούμενο είδωλο ή γυναικεία μορφή με σκήπτρο για γυναικεία θεότητα και αιωρούμενος άνδρας με τόξο ή σκήπτρο για ανδρική θεότητα¹⁸. Η ομοιότητα επίσης της κεντρικής μορφής με τις άλλες χορεύτριες ως προς την ενδυμασία, και η απουσία γνωστών συμβόλων επιφάνειας (π.χ. πουλιού), συνηγορούν στην υπόθεση της ανθρώπινης υπόστασής της. Η χειρονομία που εκτελεί ωστόσο διαφέρει αισθητά από την ύψωση και των δύο χεριών που πραγματοποιούν οι άλλες τρεις χορεύτριες. Η κεντρική μορφή υψώνει το δεξί χέρι προς το πρόσωπο κλίνοντας ταυτόχρονα την κεφαλή και έχει το αριστερό χαμηλωμένο, επαπτόμενο στους γλουτούς. Η διαφορετική χειρονομία της κεντρικής χορεύτριας παραλληλίζεται με ανάλογη διαφοροποίηση στους κυκλικούς χορούς της φιάλης και της καρποδόχης από τη Φαιστό, όπου ένα είδωλο θεότητας ή διαφοροποιημένη χορεύτρια λειτουργούν ως άξονας, γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι υπόλοιπες χορεύτριες. Στην περίπτωση του δακτυλιδιού των Ισοπάτων, δεν είναι σαφές αν η κεντρική γυναικεία μορφή βρίσκεται στο κέντρο του κύκλου. Αντίθετα, δημιουργείται η εντύπωση, με το ενδιάμεσο κενό που αφήνεται ανάμεσα στις χορεύτριες, ότι η μορφή εντάσσεται στον κύκλο. Άσχετα με τη θέση της, στο κέντρο ή στον κύκλο, αξίζει να σημειωθεί ότι διαφοροποιείται από την ομάδα με την κίνηση των



χεριών της, πράγμα που επιτρέπει να τη χαρακτηρίσουμε ως κορυφαία του χορού. Εξάλλου η καρποδόχη της Φαιστού (A/K 9, πίν. 5) με τους δύο απεικονιζόμενους κυκλικούς χορούς, συνηγορεί στη διαδοχή διαφορετικών ορχηστικών σχημάτων στα πλαίσια του ίδιου χορού. Ίσως λοιπόν στο δακτυλίδι των Ισοπάτων να παριστάνεται η στιγμή που η κορυφαία του χορού εγκαταλείπει τον ανοιχτό κύκλο και κατευθύνεται στο κέντρο.

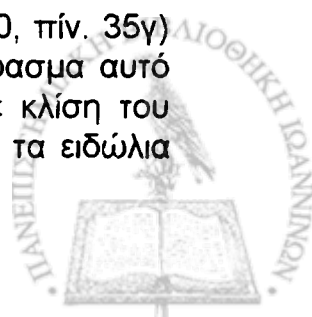
Οι τρεις χορεύτριες και η μουσικός από το ιερό του Παλαικάστρου (A/K 79, πίν. 22α), που χρονολογούνται στην ΥΜ ΙΙΙΑ, αποκαταστάθηκαν από τους ανασκαφείς σε ενιαία κυκλική σύνθεση και έκτοτε η υπόθεση του κυκλικού χορού έγινε ευρύτατα αποδεκτή. Τα ειδώλια ήταν προσαρτημένα σε κάποιο στέλεχος, όπως τεκμηριώνεται από τις μικρές προεξοχές στις παρυφές των εσθήτων. Μόνο η μουσικός δε σώζει παρόμοια προεξοχή. Το κυκλικό σχήμα του χορού και κατ' επέκταση της βάσης που στηριζόταν, υποδηλώνεται από την ομοιότητα των ειδωλίων στο ένδυμα και τη χειρονομία και ενισχύεται από την παρατήρηση των ανασκαφών¹⁹, σύμφωνα με την οποία, δύο από τα ειδώλια μόλις που εφάπτονται στα χέρια αν τοποθετηθούν σε ορθή γωνία μεταξύ τους, πράγμα που προϋποθέτει κυκλική διάταξη των μορφών. Το πρόβλημα ωστόσο που δεν έχει απαντηθεί ικανοποιητικά μέχρι σήμερα, είναι το είδος της κυκλικής βάσης πάνω στην οποία στηρίζονταν οι μορφές. Οι ανασκαφείς αποκατέστησαν το χορό πάνω σε επίπεδη κυκλική στεφάνη²⁰, μικρό τμήμα της οποίας βρέθηκε στο ιερό. Η γραμμική διακόσμηση της στεφάνης πράγματι ταιριάζει με τα ειδώλια. Επιπλέον, οι τρεις χορεύτριες μπορούν να προσαρτηθούν σ' αυτή με τις προεξοχές των εσθήτων τους. Παραμένει όμως προβληματική η θέση της μουσικού, αφού δεν μπορεί να στηριχθεί στον εσωτερικά κενό δακτύλιο. Στην περίπτωση αυτή ενδέχεται να αποτελεί ανεξάρτητο ειδώλιο που εντάσσεται στο εσωτερικό του κύκλου ή έξω απ' αυτόν, χωρίς βάση στήριξης. Σ' αυτό συνηγορεί η απουσία προεξέχοντος στελέχους ή πρόσθετου πηλού στην παρυφή της εσθής. Η ομοιότητα ωστόσο της μουσικού ως προς την τεχνική κατασκευής, την ενδυμασία και την κόμμωση με τις χορεύτριες, επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι εντάσσεται στην ίδια χορευτική σύνθεση με τις χορεύτριες, έστω και ως ανεξάρτητο ειδώλιο. Εκτός από την κυκλική στεφάνη, έχει υποστηριχθεί η υπόθεση ότι τα ειδώλια στηρίζονται σε δακτυλίοσχημο κέρνο²¹. Και σ' αυτή την περίπτωση η μουσικός στερείται υποκείμενης βάσης στήριξης, οπότε πάλι μπορεί να ενταχθεί στην ομάδα μόνο ως ανεξάρτητο ειδώλιο. Η θεωρία του δακτυλίοσχημου κέρνου αποδυναμώνεται περισσότερο από την απουσία σύγχρονου εικονογραφικού παραλλήλου. Οι δακτυλίοσχημοι κέρνοι επιστέφονται με μικκύλα αγγεία και ειδώλια ζώων κατά τη διάρκεια της χαλκοκρατίας και μόλις στην πρωτογεωμετρική περίοδο διακοσμούνται με ανθρώπινες μορφές²². Στην Κρήτη το σχήμα του δακτυλίοσχημου κέρνου είναι ιδιαίτερα σπάνιο κατά τη μινωική περίοδο²³. Ο κέρνος από τις Κούρτες (A/K 88, πίν. 26β) που θα μπορούσε να αναφερθεί ως μινωικό παράλληλο, χρονολογείται από την ΥΜ ΙΙΙΓ έως την πρωτογεωμετρική περίοδο. Επιπλέον, οι ανθρώπινες μορφές και τα αγγεία στον προαναφερόμενο δακτυλίοσχημο κέρνο επικοινωνούν εσωτερικά με το κοίλο στέλεχος και δεν προσαρτώνται απλά στην επιφάνειά του με μικρές σφήνες. Εκτός δηλαδή από τη μεταξύ τους χρονική απόσταση, υπάρχει και διαφορά στην τεχνική. Αρκετά συχνά οι χορεύτριες και η μουσικός τοποθετούνται σε επίπεδη κυκλική βάση²⁴. Στην περίπτωση αυτή



προβληματίζει ο διαφορετικός τρόπος προσάρτησής τους (απουσία στελέχους στην εσθήτα της μουσικού), που προφανώς θα ήταν ορατός και όχι ιδιαίτερα καλαίσθητος, αφού οι παρυφές των εσθήτων των χορευτριών δε θα εφάπτονταν πλήρως στην υποκείμενη βάση. Θα μπορούσε τέλος να υποτεθεί ότι τα ειδώλια των χορευτριών διακοσμούσαν το χείλος ανοιχτής φιάλης και η μουσικός στηριζόταν στο εσωτερικό της βάσης του αγγείου. Μυκηναϊκά παράλληλα αποτελούν οι λεκάνες από τα νεκροταφεία της Περαιάς²⁵ και της Ιαλυσσού²⁶, που χρονολογούνται ωστόσο στην ΥΕ ΙΙΙΓ και δεν έχουν ειδώλια στο εσωτερικό της βάσης τους. Σημειώνεται επιπλέον, ότι στο ιερό του Παλαϊκάστρου ανευρέθηκαν συνανήκοντα όστρακα λεκανών με μικκύλα αγγεία στις παρυφές²⁷. Μία τέτοια λεκάνη-κέρνο αποκατέστησαν οι ανασκαφείς και αναφέρουν ότι είναι περισσότερες. Η διάμετρος της συγκολλημένης λεκάνης είναι περίπου 0,20μ. Αν ληφθεί υπόψη η διάμετρος της υποθετικής κυκλικής βάσης του χορού που υπολογίζεται σε 0,16μ²⁸ από τους ανασκαφείς, η ελάχιστη διαφορά διαμέτρου λεκάνης και υποθετικής κυκλικής βάσης θα μπορούσε να αποτελέσει ένα επιπρόσθετο επιχείρημα για την προσάρτηση των ειδωλίων στο χείλος τέτοιας λεκάνης. Στην περίπτωση αυτή, τα ειδώλια θα αντικαθιστούσαν τα κύπελλα, μια και δεν υπάρχει χώρος να προσαρτηθούν αγγεία και ειδώλια στο χείλος της ίδιας λεκάνης, σύμφωνα με την αποκατάσταση των ανασκαφών. Και πάλι, ωστόσο, η θέση της μουσικού στο εσωτερικό της βάσης του αγγείου είναι προβληματική.

Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, η προσάρτηση των χορευτριών σε επίπεδη κυκλική στεφάνη, τμήμα της οποίας εξάλλου βρέθηκε στο ιερό, φαίνεται πειστικότερη. Σ' όλες τις περιπτώσεις που εξετάσθηκαν παραπάνω, η μουσικός δεν είναι δυνατό να ενταχθεί στη σύνθεση, παρά μόνο ως αυτόνομο ειδώλιο μέσα ή έξω από τον κύκλο. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από τη στάση του γυναικείου ειδωλίου που βρέθηκε δίπλα στο είδωλο της θεότητας στο μετανακτορικό ιερό των Διπλών Πελέκεων της Κνωσού, που χρονολογείται επίσης στην ΥΜ ΙΙΑ²⁹. Το γυναικείο ειδώλιο που εικονίζει λατρεύτρια με τα χέρια στο στήθος, στρέφει την κεφαλή στα δεξιά, προφανώς προς τη θεότητα, αποκλίνοντας αισθητά από τη μετωπική στάση³⁰, υποδηλώνοντας έτσι μία άμεση σχέση με τη θεότητα, που μόνο σαν ενιαία σύνθεση αποκτά περιεχόμενο. Τα δύο ειδώλια από το ιερό της Κνωσού δε στηρίζονται σε κοινή βάση, διατηρούν την αυτονομία τους, η αλληλεξάρτησή τους ωστόσο στα πλαίσια μίας εικονογραφικής αφηγηματικότητας δεν μπορεί να αμφισβητηθεί³¹. Ανάλογη αφηγηματική σχέση έχει η μουσικός με τις χορεύτριες από το Παλαϊκάστρο. Αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ότι στο ίδιο ιερό του Παλαϊκάστρου ανευρέθηκαν κορμός ειδωλίου με τα χέρια σε τελετουργική στάση στο στήθος, τρία εκτεταμένα χέρια ειδωλίων, έξι περιστέρια, από τα οποία ένα ίσως ανήκει στη σύνθεση του χορού, και κέρνοι τύπου ανοιχτής λεκάνης με κωνικά κύπελλα στο χείλος, διαπιστώνεται ότι ο κυκλικός χορός εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο τελετουργικού τυπικού για τη λατρεία της θεότητας, που περιλαμβάνει επιπλέον προσφορές απαρχών και λατρευτικές χειρονομίες από τους λάτρεις.

Οι δύο γυναικείες μορφές στη σφραγίδα από το Παρίσι (Α/Κ 120, πίν. 35γ) πιθανότατα χορεύουν τον ίδιο ανοιχτό κυκλικό χορό. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγεί η χειρονομία της ύψωσης των χεριών, συνοδευόμενη με κλίση του κορμού προς τα πίσω. Η συγκεκριμένη στάση παραλληλίζεται με τα ειδώλια



από την Αγ. Τριάδα (A/K 3, πίν. 1β) και τις χορεύτριες του δακτυλιδιού των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α). Επιπλέον, η συμβατική απόδοση βλάστησης εναρμονίζεται με ανάλογη δήλωση χώρου στις παραστάσεις κυκλικού χορού που εξετάστηκαν.

Οι χειρονομίες που εκτελούν οι χορεύτριες δεν ταυτίζονται πλήρως, η πιο συνηθισμένη ωστόσο είναι η ανύψωση και των δύο χεριών λίγο πιο πάνω από το πρόσωπο, συνοδευόμενη με ελαφρά κλίση του κορμού προς τα πίσω. Η χειρονομία αυτή συναντάται στον ανοιχτό κυκλικό χορό αρχικά στη ΜΜ ΙΙ (ειδώλια Αγ. Τριάδας A/K 3, πίν. 1β), και αργότερα στην ΥΜ ΙΒ (δακτυλίδι Ισοπάτων A/K 38 πίν. 16α) και στην ΥΜ ΙΙΙ (σφραγίδα Παρισιού A/K 120, πίν. 35γ). Φαίνεται μάλιστα ότι εκτελούνταν σε δύο στάδια. Στο πρώτο τα χέρια λυγίζουν στους αγκώνες και οι βραχίονες βρίσκονται μπροστά στον κορμό σε αμβλεία γωνία μεταξύ τους, χωρίς να ξεπερνούν το ύψος του προσώπου. Οι παλάμες των χεριών βλέπουν προς το σώμα. Το στάδιο αυτό εικονογραφείται στην αριστερή χορεύτρια του δακτυλιδιού των Ισοπάτων (βλ. σχ. 1). Στη συνέχεια τα χέρια σχεδόν παράλληλα υψώνονται πάνω από την κεφαλή, με τις παλάμες προς το θεατή, ενώ ταυτόχρονα ο κορμός κλίνει ελαφρά προς τα πίσω και το βλέμμα παρακολουθεί την κίνηση των χεριών. Το στάδιο αυτό απεικονίζεται στις δύο δεξιές χορεύτριες του δακτυλιδιού των Ισοπάτων, στα ειδώλια από την Αγ. Τριάδα και στη σφραγίδα από το Παρίσι. Εικονογραφικά παράλληλα της ανάτασης των χεριών είναι ελάχιστα σε άλλες παραστάσεις. Περιορίζονται μόνο στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους»³² και στη σαρκοφάγο από την Κνωσό (A/K 34, 82, πίν. 14α, 23). Οι χορεύτριες στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» υψώνουν μόνο το ένα χέρι πάνω από την κεφαλή, ενώ το άλλο είναι χαμηλωμένο, και επιπλέον, άλλοτε η παλάμη του υψωμένου χεριού βλέπει προς το θεατή και άλλοτε προς το σώμα. Στη σαρκοφάγο η κίνηση της μίας γυναικείας μορφής είναι ακριβώς ίδια με την εξεταζόμενη, απουσιάζει ωστόσο η ανάταση της κεφαλής, πράγμα που ίσως οφείλεται στη μη φυσιοκρατική απόδοση των μορφών. Η συγκεκριμένη χειρονομία έχει κατεξοχήν επικλητικό χαρακτήρα και στοχεύει στην επιφάνεια της θεότητας που κατέρχεται από ψηλά. Η εξ' ουρανού επιφάνεια δεν υποδηλώνεται μόνο με το αιωρούμενο είδωλο της θεάς στο δακτυλίδι των Ισοπάτων, αλλά και από την ανάταση των χεριών και της κεφαλής των χορευτριών. Στο σύγχρονο χορευτικό κώδικα η χειρονομία της ανάτασης των χεριών έχει παρόμοια σημασία εκφράζοντας ικεσία σε ουράνια δύναμη. Συνήθως μάλιστα συνοδεύεται με τραγούδι, ή μεμονωμένες επικλήσεις κατά τη στιγμή της ανάτασης της κεφαλής³³.

Η κίνηση του πρώτου σταδίου των υψωμένων χεριών, ελαφρά διαφοροποιημένη, άλλοτε με τα λυγισμένα χέρια σε ορθή γωνία με τους ώμους και άλλοτε με τα χέρια μπροστά στον κορμό, παράλληλα μεταξύ τους και με τις παλάμες προς το θεατή, συναντάται σε πολλές παραστάσεις της μινωικής εικονογραφίας, όπως στα σφραγίσματα Μ.Η. 669 και 487 από την Κνωσό³⁴ και την Αγ. Τριάδα³⁵, στο χρυσό δακτυλίδι Μ.Η. 44 από τα Καλύβια Φαιστού (A/K 44, πίν. 16ζ), στη σφραγίδα Μ.Η. 944³⁶ άγνωστης προέλευσης, στη σαρκοφάγο από την Κνωσό (A/K 82, πίν. 23), καθώς επίσης σε μερικά ύστερα νεοανακτορικά και ΥΜ ΙΙΙΑ ειδώλια λάτρεων³⁷ και στα υστερομινωικά ειδώλια γυναικείων θεοτήτων. Στην περίπτωση των τελευταίων ωστόσο, η χειρονομία επαναλαμβάνεται τυπικά με ελάχιστες διαφοροποιήσεις³⁸ και



αποτελεί σημείο αναγνώρισης γυναικείων θεοτήτων και όχι κινούμενων λάλτρων. Παρά την πιθανή εξέλιξη της χειρονομίας από πραγματικές ορχηστικές τελετές επίκλησης της θεότητας, η άκαμπτη στάση των υστερομινωικών ειδωλίων δεν ανακαλεί χορευτικές κινήσεις που αποδίδονται συμβατικά, αλλά σημασιοδοτεί τη νέα σχέση θεότητας και λάλτρη που αναπτύσσεται κατά την ΥΜ ΙΙΙ³⁹. Στο μυκηναϊκό ελλαδικό χώρο η χειρονομία των υψωμένων χεριών σε χορευτικές-λατρευτικές παραστάσεις συναντάται αρκετά σπάνια⁴⁰. Αναφέρεται χαρακτηριστικά πήλινο σφράγισμα από τις Μυκήνες με τρεις γυναικείες μορφές που έχουν υψωμένα χέρια σε ορθή γωνία με τους ώμους (Α/Κ 152, πίν. 43ε). Ανάλογη χειρονομία απαντά επίσης σε μερικά ΥΕ ΙΙΒ-Γ μυκηναϊκά ειδώλια που έχουν ωστόσο κρητικές επιδράσεις⁴¹. Στα προαναφερόμενα μινωικά και μυκηναϊκά εικονογραφικά παράλληλα η χειρονομία των υψωμένων χεριών εκτελείται από γυναίκες που ορχούνται (σφράγισμα Μ.Η. 669 από την Κνωσό⁴², σφραγίδα Μ.Η. 944, σαρκοφάγος Κνωσού, σφράγισμα Μυκηνών), ή αποδίδουν λατρεία σε θεότητα ή σε ιερή κατασκευή (δακτυλίδι Καλυβίων, σφράγισμα Μ.Η. 487 από την Αγ. Τριάδα). Στην πρώτη περίπτωση η ύψωση των χεριών αποτελεί ένα μεμονωμένο ορχηστικό σχήμα, που προφανώς εναλλάσσεται με άλλους σχηματισμούς των χορευτριών στα πλαίσια της ίδιας ορχηστικής διαδικασίας, πιθανώς σχετικής με την επιφάνεια. Στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (Α/Κ 38, πίν. 16α και σχ. 1) ο τρόπος που αποδίδεται η χειρονομία των υψωμένων χεριών διαφέρει απ' όλα τα εικονογραφικά παράλληλα που προαναφέρθηκαν. Τα χέρια δε σχηματίζουν ορθή γωνία με τους ώμους, ούτε είναι παράλληλα μπροστά στον κορμό με τις παλάμες προς το θεατή, αλλά υψώνονται στα πλάγια, σε αμβλεία γωνία μεταξύ τους. Η συνύπαρξη της χειρονομίας αυτής με τη χειρονομία της ανάτασης των χεριών πάνω από το ύψος της κεφαλής, στα πλαίσια της επιφάνειας, δεν αφήνει αμφιβολίες για τον επικλητικό χαρακτήρα της πρώτης. Διαπιστώνεται επομένως ότι η χειρονομία των υψωμένων χεριών, η οποία συναντάται σε τρεις τουλάχιστο παραλλαγές, έχει ποικίλο περιεχόμενο (επικλητικό, λατρευτικό, απλό χορευτικό σχήμα χωρίς σημασιολογική φόρτιση, τυπική στάση υστερομινωικών ειδωλίων θεοτήτων), και η ερμηνεία της πρέπει να είναι αποτέλεσμα συνεξέτασης όλων των εικονογραφικών δεδομένων κάθε παράστασης σε συνάρτηση με τη χρονολόγηση των ευρημάτων.

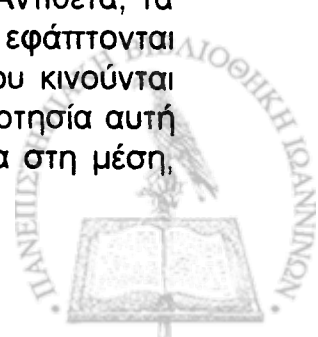
Οι υπόλοιπες χειρονομίες του ανοιχτού κυκλικού χορού απαντούν μόνο μία φορά στα εξεταζόμενα ευρήματα, έχουν ωστόσο εικονογραφικά παράλληλα σε παρεμφερείς παραστάσεις. Η κεντρική χορεύτρια του δακτυλιδιού των Ισοπάτων που υψώνει το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και χαμηλώνει το αριστερό, ενώ ταυτόχρονα κλίνει ελαφρά την κεφαλή δεξιά, εκτελεί παρόμοια κίνηση με τη χορεύτρια του δακτυλιδιού των Αρχανών (Α/Κ 98, πίν. 32α) και τη χορεύτρια του δακτυλιδιού της Οξφόρδης (Α/Κ 41, πίν. 16δ). Και στα δύο αναφερόμενα εικονογραφικά παράλληλα οι χορεύτριες μετέχουν στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους που εξετάζεται στο οικείο κεφάλαιο, και φαίνεται να έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο⁴³. Η παρατήρηση αυτή εναρμονίζεται με την υπόθεση της εξέχουσας θέσης της συγκεκριμένης χορεύτριας του δακτυλιδιού των Ισοπάτων που διατυπώθηκε παραπάνω.

Οι χορεύτριες της φιάλης και της καρποδόχης (χορός στο εσωτερικό του αγγείου) από τη Φαιστό (Α/Κ 8, 9, πίν. 4β, 5) υψώνουν το ένα χέρι κυκλικά πάνω από την κεφαλή και χαμηλώνουν το άλλο αντίρροπα προς τα κάτω. Η



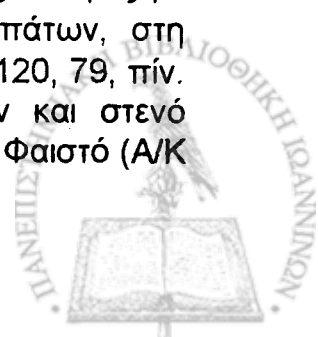
ιδιαίτερα χορευτική κίνηση των μορφών δεν έχει εικονογραφικά παράλληλα, εκτός από ένα γυναικείο υστεροελλαδικό ειδώλιο από την Ολυμπία⁴⁴, που ωστόσο σώζεται αποσπασματικά και δεν είναι σαφές αν πράγματι εκτελεί την ίδια χειρονομία. Η απεικόνισή της σε δύο σύγχρονα ευρήματα που χρονολογούνται στη ΜΜ ΙΙ, υποδηλώνει ότι πρόκειται για χαρακτηριστική στάση της συγκεκριμένης εποχής⁴⁵. Αντίθετα, η θέση των χεριών στη μέση, που χαρακτηρίζει τις χορεύτριες στη βάση της καρποδόχης, έχει αρκετά εικονογραφικά παράλληλα τα οποία διαφέρουν στην περισσότερο γωνιώδη κίνηση των χεριών και την επαφή στους γοφούς και όχι στη μέση των γυναικών. Τα ευρήματα αυτά χρονολογούνται στη νεοανακτορική και μετανακτορική περίοδο. Αναφέρονται χαρακτηριστικά τα σφραγίσματα Μ.Η. 505 και 536 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 58, 59, πίν. 18ε,στ), η σφραγίδα Μ.Η. 148 από το Μοχό (Α/Κ 111, πίν. 33η), η σφραγίδα Μ.Η. 1414 από την Κνωσό (Α/Κ 105, πίν. 33β), το χάλκινο ειδώλιο Μ.Η. 1417 από το Παλαίकाστρο (Α/Κ 21, πίν. 8α), η σφραγίδα 6235 του Εθνικού από τις Μυκήνες (Α/Κ 147, πίν. 42στ), το χρυσό δακτυλίδι επίσης από τις Μυκήνες (Α/Κ 137, πίν. 41β), τα γυναικεία αγάλματα από την Κέα (Α/Κ 124, πίν. 36α). Στις προαναφερόμενες παραστάσεις το γωνιώδες λύγισμα των χεριών στους γοφούς, που θεωρείται χορευτική χειρονομία από όλους τους μελετητές⁴⁶, εικονίζεται σε πομπικούς σχηματισμούς, εκτός από το δακτυλίδι των Μυκηνών, όπου η κεντρική χορεύτρια συμμετέχει στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους. Η χειρονομία των λυγισμένων χεριών στη μέση συναντάται και σε μία σφραγίδα σύγχρονη με την καρποδόχη (ΜΜ ΙΙ) από τη Φαιστό⁴⁷, σε μία πιθανή χορεύτρια που αποδίδεται σχηματοποιημένα. Η εξεταζόμενη παλαιοανακτορική παραλλαγή της χειρονομίας πιθανότατα ταυτίζεται με το γωνιώδες λύγισμα των χεριών στους γοφούς που απεικονίζεται στα προαναφερόμενα νεοανακτορικά και μετανακτορικά ευρήματα. Ο πομπικός χαρακτήρας των νεοανακτορικών και μετανακτορικών παραστάσεων ενδεχομένως υποδηλώνει ανάλογη χρήση της χειρονομίας των λυγισμένων χεριών και στην παλαιοανακτορική περίοδο. Στην περίπτωση αυτή οι χορεύτριες της βάσης της καρποδόχης κατευθύνονταν στο χοροστάσι σε σειρά η μία πίσω από την άλλη και στη συνέχεια σχημάτιζαν τον ανοιχτό κύκλο που εικονίζεται στο εσωτερικό του αγγείου⁴⁸. Ρυθμικές εισοδοί των χορευτριών στο χοροστάσι είναι γνωστές και από άλλα ευρήματα, όπως για παράδειγμα στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (Α/Κ 34, πίν. 14α).

Η τελευταία χειρονομία που συναντάται στον ανοιχτό κυκλικό χορό είναι η έκταση των χεριών, η οποία απεικονίζεται στα ειδώλια του Παλαίκαστρου (Α/Κ 79, πίν. 22α). Μοναδικό εικονογραφικό παράλληλο από το μινωικό και μυκηναϊκό κόσμο αποτελεί το πήλινο ομοίωμα χορού από τον Καμηλάρη (Α/Κ 26, πίν. 10α) και ίσως ένα ύστερο νεοανακτορικό γυναικείο ειδώλιο από την Αγ. Τριάδα που δε σώζει την απόληξη του αριστερού χεριού⁴⁹. Υπάρχουν ωστόσο ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στα πήλινα ομοιώματα Καμηλαρίου και Παλαίκαστρου που δεν επιτρέπουν ταύτιση των δύο χορών. Οι άνδρες χορευτές από τον Καμηλάρη εκτελούν κλειστό κυκλικό χορό στο εσωτερικό κυκλικού περιβόλου και τα εκτεταμένα χέρια τους συμπλέκονται. Αντίθετα, τα εκτεταμένα χέρια των χορευτριών από το Παλαίκαστρο μόλις που εφάπτονται στα άκρα, διατηρώντας έτσι την ανεξαρτησία των χορευτριών που κινούνται ελεύθερα στο χώρο, ακολουθώντας απλά κυκλική φορά. Η ανεξαρτησία αυτή επιτρέπει εναλλαγή διαφορετικών κινήσεων στις χορεύτριες (χέρια στη μέση,



στροφή γύρω από τον άξονά τους, χέρια υψωμένα στους ώμους ή πάνω από την κεφαλή), ενώ κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό στους χορευτές από τον Καμηλάρη, αφού η αλληλεξάρτησή τους επιβάλλει τη διατήρηση του κλειστού κύκλου σ' όλη τη διάρκεια του χορού. Ανθρωπολογικά παράλληλα συνηγορούν στην παραπάνω υπόθεση⁵⁰. Μία ακόμα ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους δύο χορούς είναι η αποκλειστική συμμετοχή του ενός φύλου στον κύκλο. Στο χορό του Παλαικάστρου μάλιστα η απαγόρευση συνεύρεσης των δύο φύλων στον ίδιο κύκλο εικονογραφείται με την παρουσία γυναίκας μουσικού, σ' ένα ρόλο παραδοσιακά ανδρικό, όπως επιβεβαιώνεται από τις παραστάσεις μουσικών του κρητομικηναϊκού κόσμου⁵¹. Η κιθαρωδός του Παλαικάστρου αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα γυναίκας μουσικού. Το συγκεκριμένο θέμα ωστόσο επιδέχεται βαθύτερη ερμηνεία. Όπως διαπιστώθηκε στην ανάλυση των αγγείων από τη Φαιστό και το δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 8, 9, 38, πίν. 4β, 5, 16α), μία από τις χορεύτριες, προφανώς η ανώτερη ιεραρχικά ιέρεια, διαφοροποιείται από την ομάδα με τις χειρονομίες που εκτελεί και συντονίζει το χορό ως κορυφαία, προχωρώντας κάποια στιγμή στο κέντρο του κύκλου. Αν ληφθούν υπόψη η κατασκευαστική ιδιαιτερότητα της κιθαρωδού από το Παλαικάστρο, η οποία φαίνεται να αποτελεί αυτόνομο ειδώλιο ενώ οι χορεύτριες ήταν προσαρτημένες σε κυκλική στεφάνη, καθώς επίσης η πιθανή θέση της στο κέντρο του κύκλου, προκύπτει το εύλογο συμπέρασμα ότι η μουσικός συνεχίζει την παράδοση της κορυφαίας του χορού. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ωστόσο δε χορεύει, αλλά συνοδεύει το χορό με μουσική. Η εξέλιξη της κορυφαίας του χορού σε μουσικό προφανώς πραγματοποιείται κατά τη μετανακτορική περίοδο, ίσως κάτω από μικηναϊκή επίδραση, και δεν είναι σαφές αν επικρατεί γεωγραφικά και χρονικά, δεδομένου ότι η κιθαρωδός του Παλαικάστρου αποτελεί μεμονωμένο παράδειγμα γυναίκας μουσικού. Παρά την αλλαγή του ρόλου της κορυφαίας, η εμμονή της ισχυρής μινωικής παράδοσης στα βασικά στοιχεία του μινωικού κυκλικού χορού (συμμετοχή γυναικών, ανοιχτός κύκλος, κορυφαία) διαφαίνεται στην επιλογή του φύλου της μουσικού, σε μία εποχή που ο συγκεκριμένος ρόλος αποτελεί ανδρικό προνόμιο. Τέλος μία τρίτη ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους χορούς Καμηλάρη και Παλαικάστρου είναι ο χώρος εύρεσής τους. Ο χορός του Καμηλάρη βρέθηκε στα εξωτερικά διαμερίσματα του θολωτού τάφου, ενώ ο χορός του Παλαικάστρου προέρχεται από ιερό. Είναι λογικό να υποθέσουμε, συνεξετάζοντας τις προαναφερόμενες παρατηρήσεις, ότι ο χαρακτήρας των χορών διαφέρει. Συμπερασματικά, η έκταση των χειρών των χορευτριών από το Παλαικάστρο αφενός δεν ταυτίζεται με την αντίστοιχη χειρονομία των χορευτών από τον Καμηλάρη, και αφετέρου, πιθανώς υποδηλώνει στροφή των γυναικών γύρω από τον άξονά τους, με βάση ανάλογα παραδείγματα από το σύγχρονο χορό.⁵²

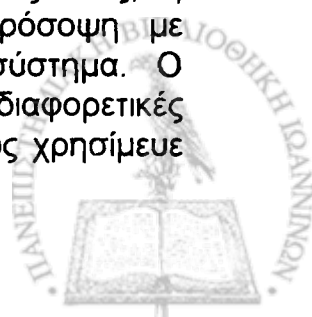
Ο αριθμός των χορευτριών του ανοιχτού κυκλικού χορού κυμαίνεται από 3-4, με βάση τα εξεταζόμενα ευρήματα, προφανώς όμως ήταν μεγαλύτερος. Η ενδυμασία ακολουθεί το συρμό της εποχής. Έτσι τα παλαιοανακτορικά ειδώλια από την Αγία Τριάδα (A/K 3, πίν. 1β) φορούν απτύχστες εσθήτες με ζώνη στη μέση⁵³, ενώ οι χορεύτριες στο δακτυλίδι των Ισοπάτων, στη σφραγίδα του Παρισιού και στο χορό του Παλαικάστρου (A/K 38, 120, 79, πίν. 16α, 35γ, 22α) φορούν πλούσιες εσθήτες με πολλά βολλάν και στενό περικόρμιο. Οι χορεύτριες της φιάλης και της καρποδόχης από τη Φαιστό (A/K



8, 9, πίν. 4β, 5) εικονίζονται σχηματοποιημένα, δεν αποκλείεται ωστόσο να φέρουν μακρύ τελετουργικό ζώμα από δέρμα⁵⁴, γνωστό από τη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας (A/K 84, πίν. 24) και άλλες παραστάσεις. Η κόμη στο δακτυλίδι των Ισοπάτων δηλώνεται μακριά, στη σφραγίδα από το Παρίσι κοντή και στο χορό του Παλαικάστρου μαζεμένη στην κεφαλή⁵⁵. Προφανώς συμβαδίζει κι αυτή με τις τάσεις της εποχής. Κοσμήματα δεν είναι εύκολο να διακριθούν στις μικρογραφικές παραστάσεις, η μουσικός του Παλαικάστρου ωστόσο φέρει δύο εμφανή περιδέραια στο λαιμό⁵⁶. Ανάλογο κόσμημα δε συναντάται στις χορεύτριες της ίδιας ομάδας και πρέπει να τονισθεί η παρουσία του στη μουσική, αν ληφθεί υπόψη η σημασιολογική βαρύτητα του κοσμήματος στην προβολή της ατομικής ταυτότητας⁵⁷. Φερόμενα ή επιδεικνυόμενα αντικείμενα, εκτός από την κιθάρα του χορού του Παλαικάστρου, εντοπίζονται μόνο στο χορό στο εσωτερικό της καρποδόχης από τη Φαιστό, όπου η κεντρική χορεύτρια κρατά κρίνα στα υψωμένα χέρια της. Για τη μοναδικότητα της παράστασης έγινε λόγος παραπάνω.

Ο ανοιχτός κυκλικός χορός τελούνταν σε ανοιχτή θέα στην εξοχή, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση κρίνων στη φιάλη και την καρποδόχη από τη Φαιστό, στο δακτυλίδι των Ισοπάτων και στη σφραγίδα από το Παρίσι. Η παρατήρηση αυτή δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι αποτελούσε αυθόρμητη έκφραση των πιστών, αν ληφθεί υπόψη η προέλευση των ευρημάτων από ανακτορικά ή δημόσια ιερά, καθώς επίσης η χρήση σφραγιστικών δακτυλιδιών από ανώτερους αξιωματούχους ή μέλη του ιερατείου⁵⁸. Εξάλλου ο τάφος των Ισοπάτων με την ιδιόμορφη αρχιτεκτονική του, στον οποίο βρέθηκε το χρυσό δακτυλίδι με τον κυκλικό χορό, δεν προοριζόταν για κοινό θνητό, αλλά για εξέχουσα προσωπικότητα. Φαίνεται λοιπόν ότι ο ανοιχτός κυκλικός χορός τελούνταν σε κατάφυτους αγρούς από μέλη του γυναικείου ιερατείου στα πλαίσια της επιφάνειας γυναικείας θεότητας. Ο ανοιχτός χώρος τέλεσης επιτρέπει την παρουσία θεατών, η οποία πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη, παρόλο που δε δηλώνεται στις παραστάσεις των ευρημάτων⁵⁹. Κάτι τέτοιο είναι εφικτό μόνο στις τοιχογραφίες εξαιτίας της μεγαλύτερης προσφερόμενης επιφάνειας για διακόσμηση. Στα πήλινα ομοιώματα χορού από την Αγ. Τριάδα και το Παλαίκαστρο δε δηλώνεται ο χώρος και δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα ότι ο χορός που εικονογραφούν τελούνταν επίσης στην ύπαιθρο. Αντίθετα, η συνεύρεση του ομοιώματος από το Παλαίκαστρο με κέρνους για προσφορές απαρχών ίσως αποτελεί ένδειξη για την τέλεση του χορού σε ανοιχτό χώρο, κοντά στο συγκεκριμένο ιερό, κατά την YM IIIA.

Ο ανοιχτός κυκλικός χορός συνδέθηκε πρόσφατα με τρεις κτιστές κυκλικές εξέδρες που εντοπίστηκαν στην περιοχή της Κνωσού, 350μ. δυτικά του ανακτόρου, και ερμηνεύθηκαν ως χοροστάσια⁶⁰. Οι εξέδρες βρίσκονται εκτός ορίων του YM IIIA μινωικού οικισμού της Κνωσού, χρονολογούνται στην YM IIIA και έχουν διάμετρο 7, 65μ. η μεγαλύτερη και 3μ. περίπου οι δύο μικρότερες. Το ύψος τους είναι περίπου 1μ. Πρόκειται για μοναδικές κατασκευές, χωρίς αρχιτεκτονικά παράλληλα, και η ταύτισή τους με χοροστάσια είναι αρκετά πιθανή. Σ' αυτό συνηγορούν το ύψος τους, η συμπαγής κατασκευή τους στο εσωτερικό, η εξωτερική πρόσοψη με λαξευμένους ορθογώνιους λίθους, κτισμένους με ισόδομο σύστημα. Ο αριθμός των εξεδρών και η διαφορά στο μέγεθος υποδηλώνουν διαφορετικές χρήσεις στα πλαίσια της ίδιας τελετής. Η μεγάλη εξέδρα πιθανώς χρησίμευε



για το χορό, οι υπόλοιπες δύο ίσως για τους αξιωματούχους που παρακολουθούσαν χωριστά από το πλήθος⁶¹. Το είδος του χορού που χορευόταν δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί με βεβαιότητα, το κυκλικό σχήμα των εξέδρων ωστόσο συνηγορεί στην τέλεση κυκλικών χορών. Η χρονολόγησή τους στην YM IIIA συμπίπτει χρονικά με το πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαστρο, το οποίο ίσως εικονογραφεί ένα κυκλικό χορό που τελείται κοντά στο ιερό του συγκεκριμένου οικισμού, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ίσως λοιπόν οι κυκλικές εξέδρες της Κνωσού αποτελούν μία ακόμα ένδειξη για την τέλεση του κυκλικού χορού στον οικισμό, ή έστω μία προσπάθεια οριοθέτησης του χοροστασίου κατά την YM IIIA. Φαίνεται ωστόσο ότι οι εξέδρες δεν προορίζονταν μόνο για κυκλικούς χορούς, αλλά και για χοροδράματα με βαιτύλους, αν ληφθεί υπόψη η ανεύρεση σ' αυτές δύο σφραγίδων με γυναίκες που αγκαλιάζουν βαίτυλο ή κατευθύνονται σ' αυτόν (A/K 101, 102, πίν. 32δ,ε). Όποια κι αν ήταν η χρήση τους, διατηρήθηκαν ελάχιστα, από τις αρχές της YM IIIA1 μέχρι το τέλος της YM IIIA2, αποτελώντας μοναδικό φαινόμενο, περιορισμένο χρονικά και γεωγραφικά, χωρίς συνέχεια στο μετέπειτα τελετουργικό τυπικό⁶².

Από την ανάλυση που προηγήθηκε, έγινε σαφές ότι ο γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός κατείχε ιδιαίτερα σημαντική θέση όχι μόνο στις μινωικές ορχήσεις αλλά γενικότερα στο θρησκευτικό τυπικό. Η αρχική εμφάνισή του κατά τη MM II, με αρκετή πιθανότητα να τελούνταν ακόμα νωρίτερα, και η διατήρησή του μέχρι την YM III με αναλλοίωτα σχεδόν τα βασικά του χαρακτηριστικά, υποδηλώνει τη σημασία του για τη μινωική κοινωνία. Ο χορός χορευόταν από γυναίκες έριες στην εξοχή, πιθανώς την ανοίξη, αν ληφθεί υπόψη η απεικόνιση λουλουδιών στις παραστάσεις, αλλά και στο ανακτορικό περιβάλλον ιδίως κατά την YM IIIA, όπου χρονολογούνται οι κυκλικές εξέδρες από την Κνωσό. Οι χορεύτριες προσέρχονταν στο χοροστάσι με τα χέρια στη μέση, τουλάχιστο στην παλαιοανακτορική περίοδο, και στη συνέχεια χόρευαν με κυκλική φορά εκτελώντας πιθανώς αρκετές στροφές γύρω από τον εαυτό τους. Κάποια στιγμή, μία από τις γυναίκες, η κορυφαία του χορού, που ήταν ανώτερη ιεραρχικά και συντόνιζε τις κινήσεις των υπολοίπων, απομακρυνόταν από τον κύκλο και προχωρούσε προς το κέντρο του, εκτελώντας ταυτόχρονα διαφορετικές χειρονομίες σε σχέση με τις άλλες χορεύτριες. Τότε κορυφωνόταν η ένταση των κινήσεων καθώς τα χέρια υψώνονταν πάνω από την κεφαλή με τις παλάμες προς το θεατή, ο κορμός έκλινε ελαφρά προς τα πίσω και το βλέμμα παρακολουθούσε την κίνηση των χεριών, ενώ ταυτόχρονα η κίνηση πιθανώς συνοδευόταν με επικλητική κραυγή. Μία σημαντική προσθήκη στο ορχηστικό τυπικό τεκμηριώνεται κατά την YM IIIA, με βάση το πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαστρο. Η κορυφαία δεν ορχείται πλέον στο κέντρο του χορού, αλλά συνοδεύει την όρχηση με μουσική. Η συνοδεία του χορού με μουσική πριν την YM IIIA δεν πιστοποιείται από τα ευρήματα. Ίσως ο μουσικός να συνόδευε το χορό από απόσταση και εξαιτίας της υποδεέστερης σημασίας του να μην εικονογραφείται στις παραστάσεις⁶³, ίσως πάλι οι ίδιες οι χορεύτριες να κρατούσαν το ρυθμό με τραγούδι ή ιαχές. Όποια και να ήταν η μουσική υπόκρουση, φαίνεται ότι κατά την YM IIIA ενισχύεται η θέση του μουσικού στον ανοιχτό κυκλικό χορό, αλλά και γενικότερα σ' όλες τις μινωικές ορχηστικές τελετουργίες, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση μουσικών στη σαρκοφάγο και την τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, 95, πίν. 24, 31α) που χρονολογούνται επίσης στην YM IIIA, στην



πυξίδα από το Καλάμι Χανίων (A/K 86, πίν. 25β) που χρονολογείται στην ΥΜ IIIB, καθώς επίσης το ειδώλιο αυλητή από την Αγ. Τριάδα (A/K 80, πίν. 22β) που χρονολογείται στην ΥΜ IIIG. Ίσως η ενίσχυση του ρόλου του μουσικού να οφείλεται σε μυκηναϊκή επίδραση. Μία πιθανή ένδειξη χορευτικού κανόνα⁶⁴, της εκτέλεσης δηλαδή των κινήσεων σε διαφορετικό χρόνο από κάθε χορεύτρια, με αποτέλεσμα την ίδια χρονική στιγμή οι χορεύτριες να εκτελούν διαφορετικές χειρονομίες μέχρι να εξομοιωθούν σε συγκεκριμένο χρόνο από την έναρξη του χορού, ίσως εικονίζεται στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α και σχ. 1), όπου η αριστερή χορεύτρια βρίσκεται σ' ένα προστάδιο της ανύψωσης των χεριών πάνω από την κεφαλή σε σχέση με τις δύο δεξιές χορεύτριες. Κάτι τέτοιο θα έκανε το χορό θεαματικότερο και ίσως πράγματι συνηθιζόταν στην ΥΜ I⁶⁵.

Σκοπός του χορού, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ήταν η εξ' ουρανού επιφάνεια γυναικείας θεότητας, την οποία οι πιστοί αντιλαμβάνονταν ενορατικά⁶⁶ με τη μορφή αιωρούμενου ειδώλου. Η επιφαινόμενη θεότητα προφανώς σχετίζεται με τη βλάστηση. Η λατρεία της σε ανθισμένους αγρούς και η επίδειξη κρίνων από την κορυφαία του χορού της καρποδόχης της Φαιστού (A/K 9, πίν. 5), ενισχύουν την παραπάνω υπόθεση. Μία διαφορετική υπόσταση της επιφαινόμενης θεάς υποδηλώνουν τα παλαιοανακτορικά αγγεία από τη Φαιστό και το μετανακτορικό πήλινο ομοίωμα από το Παλαίκαστρο (A/K 8, 9, 79, πίν. 4β, 5, 22α). Οι χειρονομίες που εκτελούν οι χορεύτριες αποφεύγουν την ανύψωση. Στη φιάλη από τη Φαιστό η επιφάνεια έχει ήδη συντελεσθεί, αν η κεντρική μορφή θεωρηθεί είδωλο θεότητας, πράγμα αρκετά πιθανό. Στην περίπτωση αυτή πρέπει να υποτεθεί ότι απεικονίζεται ένα μεταγενέστερο ορχηστικό στάδιο απόδοσης λατρείας, παρά η επίκληση της θεότητας με το χορό. Είναι ωστόσο αξιοσημείωτο ότι απεικονίζεται η ίδια χειρονομία στο εσωτερικό της καρποδόχης από το ίδιο ιερό, γεγονός που υποδηλώνει ότι είναι η χαρακτηριστικότερη. Ίσως λοιπόν απουσιάζει η ανύψωση των χεριών και κατά συνέπεια η εξ' ουρανού επιφάνεια από τον κυκλικό χορό που εικονογραφείται στα δύο αγγεία της Φαιστού. Τα ημικύκλια στην παρυφή του τριγωνικού σώματος του ειδώλου της θεότητας που απεικονίζεται στη φιάλη από τη Φαιστό, ταυτίζονται με φίδια από τους περισσότερους μελετητές, όπως έχει ήδη αναφερθεί, και συσχετίζουν τη θεά με το προανακτορικό γυναικείο ειδώλιο με φίδια που ανευρέθηκε στο θολωτό τάφο της Κουμάσας⁶⁷. Τα φίδια προσδίδουν χθόνιο χαρακτήρα στη λατρευόμενη θεότητα. Με βάση τα παραπάνω, είναι αρκετά πιθανό ο κυκλικός χορός που εικονογραφείται στα αγγεία της Φαιστού, τα οποία είναι παλαιότερα από το πήλινο ομοίωμα χορού της Αγ. Τριάδας (A/K 3, πίν. 1β), να διατηρεί στοιχεία από τη χθόνια υπόσταση της θεότητας⁶⁸ που χαρακτηρίζει την προανακτορική περίοδο, κατά την οποία ορχηστικές τελετές πραγματοποιούνταν κυρίως στα πλακόστρωτα των νεκροταφείων. Πολύ σύντομα, ο γυναικείος κυκλικός χορός απαλλάσσεται από το χθόνιο περιεχόμενό του και αποκτά επικλητικό χαρακτήρα με σκοπό την εξ' ουρανού επιφάνεια της θεότητας, όπως υποδηλώνει το ΜΜ II πήλινο ομοίωμα χορού από την Αγ. Τριάδα. Μία δεύτερη αλλαγή στο χαρακτήρα της όρχησης κατά την ΥΜ IIIA εικονογραφείται στο πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαστρο, όπου απουσιάζουν χειρονομίες επίκλησης. Θα μπορούσε και πάλι να υποτεθεί ότι το γεγονός είναι τυχαίο και οφείλεται σε καλλιτεχνικές επιλογές. Στο ίδιο ιερό ωστόσο ανευρέθηκαν τρία εκτεταμένα χέρια ειδωλίων,



η στάση των οποίων είναι πανομοιότυπη με τη χειρονομία των ειδωλίων της χορευτικής σύνθεσης που εξετάζεται⁶⁹. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει την ύπαρξη κι άλλων παρόμοιων χορευτικών συνθέσεων που δε διασώθηκαν. Η συγκεκριμένη χειρονομία των εκτεταμένων χεριών, επομένως, είναι χαρακτηριστικότερη κατά την YM IIIA στη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η αλλαγή που συντελείται, αξίζει να αναφερθούν και πάλι τα συνευρήματα από το ίδιο ιερό. Μαζί με το πήλινο ομοίωμα του χορού και τα τμήματα των ειδωλίων από παρόμοια σύνθεση, ανευρέθηκαν κορμός ειδωλίου με τα χέρια στο στήθος, κέρνοι τύπου ανοιχτής φιάλης με αγγεία στο χείλος⁷⁰, θυμιατήρια και έξι πήλινα περιστέρια, από τα οποία το ένα τοποθετείται στην κυκλική στεφάνη του χορού, επειδή σώζει μικρή προεξοχή στην κατώτερη επιφάνεια. Η σύνδεση του χορού με αγγεία προσφοράς απαρχών (πρώτων καρπών της γης), απαντά για πρώτη φορά στο ιερό του Παλαικάστρου και υποδηλώνει, σε συνδυασμό με το ειδώλιο που εικονίζεται σε τελετουργική στάση λάτρη, την ένταξη του χορού σε μία ευρύτερη τελετουργική διαδικασία, η οποία περιλαμβάνει επιπλέον προσφορές απαρχών και λατρευτικές χειρονομίες από τους πιστούς. Ο χορός επομένως έχει λατρευτικό χαρακτήρα με δεδομένη την παρουσία της θεότητας. Τα περιστέρια ίσως υποδηλώνουν ουράνια υπόσταση της λατρευόμενης θεότητας⁷¹, αν και οι προσφορές απαρχών συνδέονται συνήθως με θεότητες γονιμότητας γενικότερα.

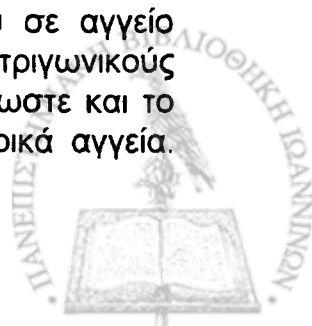
Με βάση τη σχέση χορού και προσφοράς απαρχών σε κέρνους, εκφράστηκε η υπόθεση ότι οι χορεύτριες του Παλαικάστρου εκτελούν το «κερνοφόρο όρχημα»⁷² που μνημονεύεται από αρχαίους συγγραφείς⁷³. Η κερνοφορία εντάσσεται από τον Αθήναιο⁷⁴ στις εκστατικές ορχήσεις για τη λατρεία γυναικείων θεοτήτων, ιδίως της Δήμητρας και της Περσεφόνης κατά την τέλεση των Ελευσινίων μυστηρίων. Σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, οι χορευτές ορχούνταν κρατώντας αγγεία με προσφορές διαφορετικών καρπών. Σχετικά με τη μορφή του φερόμενου αγγείου, οι πληροφορίες είναι συγκεχυμένες. Άλλοτε περιγράφεται ως ανοιχτή φιάλη με μικρότερα αγγεία στο χείλος που περιέχουν μικρή ποσότητα διαφόρων καρπών, άλλοτε ως εσχάρα και άλλοτε ως κρατήρας. Στην περίπτωση του κρατήρα, οι χορευτές προφανώς ορχούνταν γύρω από το αγγείο, αφού δεν είναι δυνατό να κινούνταν άνετα ενώ ταυτόχρονα το μετέφεραν. Τα ειδώλια του Παλαικάστρου δε φέρουν αγγεία και δεν μπορούν να θεωρηθούν ότι κερνοφορούν, με βάση την ανάλυση του αρχαίου χορού που προηγήθηκε. Η συνεύρεσή τους ωστόσο με κέρνους⁷⁵, που, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, συναντάται για πρώτη φορά στο ιερό του Παλαικάστρου, υποδηλώνει αμεσότερη σχέση του χορού με προσφορές απαρχών⁷⁶. Οι χορεύτριες του Παλαικάστρου προφανώς δε χόρευαν με τα αγγεία στα χέρια, γιατί μία τέτοια χαρακτηριστική κίνηση θα απεικονιζόταν από το μινωίτη καλλιτέχνη, αλλά πιθανώς ορχούνταν κυκλικά αφού πρώτα προσέφεραν τα αγγεία στη θεότητα. Η σύνδεση χορού - απαρχών κατά την YM IIIA στο Παλαικάστρο υποδεικνύει επίσης την τέλεση του χορού σε ανοιχτούς χώρους κοντά στα ιερά. Κάτι τέτοιο συνάγεται από τη χρήση σκευών με απαρχές που προσφέρονται στο ιερό της θεότητας. Παράλληλα διατηρήθηκε η τέλεση του χορού στην εξοχή, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση λουλουδιών δίπλα στις ορχούμενες μορφές στη μετανακτορική σφραγίδα από το Παρίσι (A/K 120, πίν. 35γ). Με το κερνοφόρο όρχημα



συνδέεται και ο δακτυλιόσχημος κέρνος από τις Κούρτες (A/K 88, πίν. 26β), για τον οποίο ωστόσο δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς τη χρονολόγηση. Το αγγείο χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΓ⁷⁷ με βάση τεχνοτροπικά στοιχεία στην απόδοση των ειδωλίων και στην πρωτογεωμετρική περίοδο⁷⁸ με βάση ανασκαφικά στοιχεία και συνευρήματα. Τα τρία ειδώλια που βρίσκονται ανάμεσα στα έξι μικκύλα αγγεία-αμφορείς, εκτελούν διαφορετικές λατρευτικές χειρονομίες, που ενίοτε θεωρούνται χορευτικές. Το ένα υψώνει τα χέρια σχεδόν στην κεφαλή, σε ορθή γωνία με τους ώμους, το δεύτερο έχει το δεξί χέρι λυγισμένο στο στήθος, ενώ το αριστερό δεν σώζεται, και το τρίτο φαίνεται ότι ακουμπούσε στα γειτονικά αγγεία με τα χέρια του. Το μεγάλο μέγεθος των αμφορέων σε σχέση με τα ειδώλια δεν επιτρέπει να υποθέσουμε ότι οι μορφές ορχούνται κρατώντας τα αγγεία, εκτός αν υποτεθεί ότι ορχούνται γύρω απ' αυτούς. Πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι στον κέρνο των Κουρτών εικονίζεται κάποια τελετουργία σχετική με προσφορά υγρών στο νεκρό, ιδίως αν ληφθεί υπόψη η ταφική προέλευση του ευρήματος⁷⁹. Οι χειρονομίες των υψωμένων χεριών και του ενός χεριού λυγισμένου στο στήθος προέρχονται από το λατρευτικό τυπικό, απαντούν όμως και σε ειδώλια θρηνωδών των ύστερων μυκηναϊκών χρόνων, και μάλιστα με το συγκεκριμένο συνδυασμό⁸⁰. Η ταφική προέλευση του κέρνου από τις Κούρτες και η χρονολόγησή του στην ΥΜ ΙΙΙΓ ή στις αρχές της πρωτογεωμετρικής περιόδου, συνηγορούν στην ερμηνεία των ειδωλίων με θρηνωδούς.

Ο γυναικίος ανοιχτός κυκλικός χορός μοιάζει σε αρκετά σημεία με τον ομαδικό γυναικείο χορό που τελείται στο ανάκτορο και πρόκειται να εξετασθεί σε επόμενο κεφάλαιο. Ο χορός αυτός εικονογραφείται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α). Τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στους δύο χορούς είναι η αποκλειστική συμμετοχή γυναικών, η χειρονομία του υψωμένου χεριού - με τη διαφορά ότι οι χορεύτριες της τοιχογραφίας υψώνουν μόνο το ένα χέρι - και κατά πάσα πιθανότητα ο σκοπός, δηλαδή η επιφάνεια γυναικείας θεότητας. Όπως θα καταδειχθεί στο οικείο κεφάλαιο, στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» εικονογραφείται το εισαγωγικό στάδιο της ορχηστικής προσέλευσης των χορευτριών στο κυρίως χοροστάσι για την τέλεση του ανοιχτού κυκλικού χορού που αναλύθηκε παραπάνω. Πρόκειται δηλαδή για την ανακτορική, θεαματική εκδοχή της ίδιας όρχησης.

Γυναικίοι ανοιχτοί κυκλικοί χοροί, αντίστοιχοι με το μινωικό, δεν είναι γνωστοί από την ηπειρωτική Ελλάδα και τον Αιγαίο χώρο στην περίοδο της χαλκοκρατίας. Μόνο σ' ένα σφράγισμα από τις Μυκήνες (A/K 152, πίν. 43ε), όπου τρεις γυναίκες υψώνουν τα χέρια σχηματίζοντας ορθή γωνία με τους ώμους, χωρίς να βαδίζουν πομπικά, πιθανώς εικονίζεται ανοιχτός κυκλικός χορός. Η χειρονομία, ελαφρά διαφοροποιημένη, συναντάται και στο μινωικό χορό, ως προστάδιο της ανύψωσης των χεριών πάνω από την κεφαλή. Σ' ένα όστρακο επίσης από τις Μυκήνες⁸¹, το οποίο ο Åström χρονολογεί στην ύστερη μυκηναϊκή περίοδο, διακρίνονται δύο γυναίκες σε κυκλικό χορό που έχουν τα χέρια χαμηλωμένα και κρατιούνται από τους καρπούς. Η χρονολόγηση του ευρήματος στην ύστερη μυκηναϊκή περίοδο είναι αμφίβολη, γιατί αποτελεί μοναδική παράσταση γυναικείου κυκλικού χορού σε αγγείο τέτοιας περιόδου. Επιπλέον, ο τρόπος απόδοσης των μορφών με τριγωνικούς όγκους σώματος προσιδιάζει στη γεωμετρική περίοδο, όπως άλλωστε και το ίδιο το θέμα του χορού, που είναι ιδιαίτερα συχνό στα γεωμετρικά αγγεία.



Ωστόσο, ακόμα κι αν υποτεθεί ότι είναι μυκηναϊκό, ο χορός που εικονίζεται είναι διαφορετικός από το μινωικό, αφού πρόκειται για κλειστό κύκλο και όχι ανοιχτό. Μία παράσταση τέλος κλειστού κυκλικού χορού ανδρών με εκτεταμένα πλεγμένα χέρια σε ΥΜ ΙΙΙΓ υδρία από τη Νάξο (Α/Κ 130, πίν. 38β), σχετίζεται με το μινωικό ανδρικό κυκλικό χορό νεκρικού περιεχομένου⁸² και θα εξετασθεί στο οικείο κεφάλαιο. Έτσι, η μόνη σύγχρονη παράσταση γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού εκτός Κρήτης είναι το σφράγισμα από τις Μυκήνες.

Το θέμα του συγκεκριμένου χορού απουσιάζει επίσης από την εικονογραφία της Ανατολής και της Αιγύπτου κατά την τρίτη και δεύτερη χιλιετία π.Χ. Αντίθετα, αποτελεί ιδιαίτερα αγαπητό θέμα κατά τη νεολιθική περίοδο, την πέμπτη και τέταρτη χιλιετία π.Χ. Από την Αίγυπτο αναφέρονται χαρακτηριστικά ειδώλια και αγγεία περιόδου Naqada⁸³, τα οποία απεικονίζουν χορεύτριες που υψώνουν τα χέρια κυκλικά πάνω από την κεφαλή με τις παλάμες να βλέπουν προς το κέντρο του κύκλου. Οι χορεύτριες των αγγείων περιόδου Samarra από τη Μεσοποταμία⁸⁴ εκτελούν κλειστό κυκλικό χορό με τα χέρια χαμηλωμένα ή στο ύψος των ώμων και λαβή από τις παλάμες. Μερικές απ' αυτές φορούν ψηλά κυλινδρικά καπέλα, άλλες φορούν πιθανότατα μάσκες ζώων. Κλειστό κυκλικό χορό με χαμηλωμένα χέρια και λαβή από τις παλάμες εκτελούν και οι γυμνές χορεύτριες από το Reï του Ιράν⁸⁵, φορώντας ψηλά κυλινδρικά καπέλα. Παρόμοιος χορός ανοιχτού τύπου εικονίζεται και σε αγγείο από την Tell Halaf της Συρίας⁸⁶. Άλλοτε πάλι γυμνές χορεύτριες παίζουν ένα είδος μικρού στρογγυλού τυμπάνου, όπως σε αγγείο από το Tell Agrab του Ιράκ⁸⁷. Κατά τη σουμεριακή περίοδο το θέμα του κυκλικού χορού δεν απεικονίζεται⁸⁸. Οι νεολιθικοί κυκλικοί χοροί που αναφέρθηκαν από την Αίγυπτο και την Ανατολή, οι περισσότεροι κλειστού τύπου με χέρια χαμηλωμένα, απέχουν πολύ χρονικά από το μινωικό ανοιχτό κυκλικό χορό και δεν είναι δυνατό να αποτελέσουν συγκριτικό υλικό. Επιπλέον, διαφέρουν στο σχηματισμό, στις χειρονομίες και προφανώς στο περιεχόμενο. Αξίζει να σημειωθεί η προβολή της γυμνότητας των χορευτριών που παρατηρείται σε αρκετούς απ' αυτούς⁸⁹.

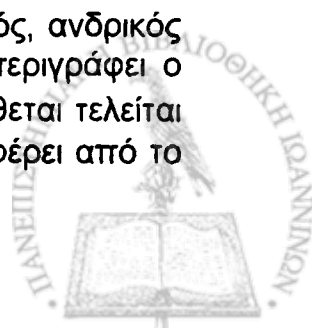
Από τη σύγκριση με σύγχρονους πολιτισμούς που προηγήθηκε, έγινε φανερό ότι ο γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός με σκοπό την επιφάνεια και λατρεία της θεότητας αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα του μινωικού θρησκευτικού τυπικού και δε φαίνεται να τελούνταν εκτός Κρήτης. Πιθανή τέλεσή του στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο, προφανώς σε περιορισμένη κλίμακα και κάτω από μινωική επίδραση, ίσως υποδηλώνει το σφράγισμα από τις Μυκήνες (Α/Κ 152, πίν. 43ε). Με την παραπάνω διαπίστωση δεν υπονοείται ότι κυκλικοί χοροί χορεύονταν μόνο στην Κρήτη. Το σχήμα του κύκλου στην όρχηση είναι ιδιαίτερα αγαπητό και εκφραστικό και συναντάται σ' όλες τις εποχές, σ' όλους σχεδόν τους πολιτισμούς⁹⁰. Εκτός από τη διαφοροποίηση στη συμμετοχή των φύλων (ανδρικοί κυκλικοί χοροί, γυναικείοι κυκλικοί χοροί, ή κύκλοι με τα δύο φύλα μαζί), διακρίνονται και αρκετές παραλλαγές του σχήματος (κλειστός κύκλος, ανοιχτός κύκλος με αλληλεξάρτηση των μορφών, ανοιχτός κύκλος με ανεξαρτησία των μορφών), που προσδίδουν στο χορό διαφορετικό περιεχόμενο. Ο κλειστός κύκλος υποδηλώνει εσωστρέφεια, ενισχύει το αίσθημα της ομάδας, λειτουργεί αποτροπαϊκά σε εξωτερικό κίνδυνο ή έχει μαγικές ιδιότητες, ακόμα και



θεραπευτικές⁹¹. Ο ανοιχτός κύκλος με αλληλεξάρτηση των μορφών προτιμάται συνήθως σε συρτούς χορούς θρησκευτικού περιεχομένου και εναλλάσσεται με άλλους σχηματισμούς σε ευθεία ή οφιοειδή διάταξη. Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσονται οι κυκλικοί χοροί που απεικονίζονται στα γεωμετρικά αγγεία και τις χάλκινες φιάλες γεωμετρικής και αρχαϊκής εποχής, ο χορός των νέων και των παρθένων που περιγράφεται στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας, ο οποίος αρχικά είναι κύκλος και στη συνέχεια γίνεται αντικρυστός, καθώς επίσης ο αρχαϊκός γέρανος που, σύμφωνα με το μύθο, χόρεψε ο Θησέας με τους Αθηναίους στη Δήλο μετά την εξόντωση του Μινωταύρου. Ο γέρανος⁹², ο οποίος χορευόταν στη Δήλο κατά τους ιστορικούς χρόνους, με βάση επιγραφικές μαρτυρίες, ίσως ξεκινούσε κυκλικά. Στη συνέχεια οι χορευτές σχημάτιζαν μία σειρά, χωρισμένοι σε δύο τμήματα από επτά χορευτές το καθένα και προχωρούσαν ελικοειδώς, μιμούμενοι τις κινήσεις στο Λαβύρινθο. Στον ανοιχτό κύκλο, στον οποίο οι μορφές δεν κρατιούνται από τα χέρια, τονίζεται η ατομική ταυτότητα των χορευτών και με τους συνεχείς στροβιλισμούς επιτυγχάνεται η έκσταση και η αμεσότερη επαφή με το θείο. Ο μινωικός κυκλικός χορός εντάσσεται στην τελευταία κατηγορία κυκλικού σχηματισμού και χρησιμεύει ως μέσο για την επιφάνεια της θεότητας. Τα στοιχεία της αποκλειστικής γυναικείας συμμετοχής, το ανοιχτό σχήμα του κύκλου με ανεξαρτησία των χορευτριών, καθώς επίσης η τάση των χειρονομιών προς την ανύψωση, προκειμένου να εξυπηρετηθεί καλύτερα ο σκοπός της επιφάνειας, προσδίδουν στο μινωικό γυναικείο κυκλικό χορό τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του.

Κατά καιρούς συσχετίζεται ο μινωικός κυκλικός χορός, και συγκεκριμένα το πλήνιο ομοίωμα από το Παλαίकाστρο, με τον κυκλικό χορό σε αγγεία και χάλκινες φιάλες της γεωμετρικής και αρχαϊκής εποχής⁹³. Ωστόσο, στον ανοιχτό κυκλικό χορό των γεωμετρικών χρόνων οι χορευτές κρατιούνται «χείρ επί καρπώ» και μερικές φορές αναμειγνύονται τα δύο φύλα⁹⁴. Επιπλέον, δεν είναι πάντοτε σαφές αν πρόκειται για κύκλο ή ευθεία διάταξη των χορευτών που χορεύουν ο ένας πίσω από τον άλλο, ιδίως σε παραστάσεις που εικονίζεται βωμός ως υποτιθέμενη κατάληξη του χορού. Δεν αποκλείεται βέβαια να συνυπάρχουν και τα δύο σχήματα: αρχικά πομπική είσοδος των χορευτών και στη συνέχεια κυκλικός χορός γύρω από το βωμό⁹⁵. Ο γεωμετρικός κυκλικός χορός, λοιπόν, δεν μπορεί να συσχετισθεί ως προς το σχήμα και τη διάταξη των χορευτών με τον αντίστοιχο μινωικό, πέρα από τη γενικότερη ομοιότητα του κύκλου. Ως προς το περιεχόμενο, πιθανώς συσχετίζεται με το μινωικό όπως διαμορφώνεται κατά την ΥΜ ΙΙΙΑ. Την περίοδο αυτή, η οποία αντιπροσωπεύεται από το χορό του Παλαίκαστρου, συντελείται μία αλλαγή στο χαρακτήρα του μινωικού χορού, από επικλητικό για την επιφάνεια της θεότητας σε λατρευτικό με δεδομένη την παρουσία της θεότητας. Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, η αλλαγή αυτή σχετίζεται με την προσφορά απαρχών σε κέρνους τύπου ανοιχτής φιάλης με κύπελλα στο χείλος και την τέλεση του χορού από την εξοχή στο χώρο του ιερού εντός του οικισμού.

Αρκετές φορές τέλος, παραλληλίζεται ο μινωικός κυκλικός χορός, ανδρικός και γυναικείος, με το χορό των νέων και των παρθένων που περιγράφει ο Όμηρος στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας (στίχοι 590-606)⁹⁶ και υποτίθεται τελείται στο «χοροστάσι της Αριάδνης» στην Κνωσό. Ο χορός αυτός διαφέρει από το



μινωικό στη συμμετοχή και των δύο φύλων που εναλλάσσονται στον κύκλο, στην εξέλιξη του κύκλου σε δύο αντικρουστές σειρές, στη συμμετοχή κυβιστητήρα που εκτελεί άλματα στο κέντρο του κύκλου, στη διάταξη των χορευτών που κρατιούνται από τα χέρια και τέλος στο περιεχόμενο⁹⁷. Ο ομηρικός χορός δε συνδέεται με τη λατρεία αλλά έχει ερωτικό χαρακτήρα⁹⁸. Η αναφορά ωστόσο στο χοροστάσι της Αριάδνης ίσως υποδηλώνει την επιβίωση μέχρι τους γεωμετρικούς χρόνους μίας μακρόχρονης παράδοσης για την εξέχουσα θέση που κατείχε ο κυκλικός χορός στη μινωική κοινωνία. Το περιεχόμενό του και η χορογραφία του προφανώς είχαν ξεχαστεί, όχι όμως και οι λαμπρές τελετές που πλαισίωνε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Sachs (1963), 144.
2. Parrot (1960), 46 εικ. 62, 51 εικ. 69.
3. Ο χώρος εύρεσης του «χορού» του Παλαικάστρου χαρακτηρίζεται οικιακό ιερό από τους ανασκαφείς (Bosanquet & Dawkins (1923), 88), και δημόσιο ιερό από τη Gesell (1985), 119 αρ. 97.
4. Για την κυκλική κίνηση των χορευτριών βλ. Matz (1958), 38. Levi (1961-62), 142-3. Warren (1984), 319. Branigan (1993), 136.
5. Η μορφή αυτή συνήθως ερμηνεύεται ως επιφαινόμενη θεότητα με φίδια ή λατρευτικό είδωλο θεότητας. Levi (1961-62), 142-3 ; (1976), 96. Warren (1984), 319. Immerwahr (1990), 33. Branigan (1993), 136. Ως φίδια ερμηνεύονται από τους περισσότερους μελετητές τα συνεχόμενα ημικύκλια στις παρυφές του τριγωνικού σώματος της μορφής, εκτός από τη Μαρινάτου (1993), 149, που υποθέτει ότι δηλώνουν το ένδυμα της θεότητας. Η Weingarten (1983), 94 θεωρεί τη μορφή πρόγονο του υστερομινωικού εικονογραφικού τύπου της γυναίκας-πτηνού.
6. Τα δύο αγγεία προέρχονται από διαφορετικά δωμάτια του ιερού (Levi (1976), 90, 96. Peterson (1981), 112 σημ. 55).
7. Για την κυκλική κίνηση των χορευτριών της καρποδόχης βλ. Levi (1961-62), 142-3 (με βάση την επίδειξη κρίνων από την κεντρική μορφή στο εσωτερικό του αγγείου, ο Levi συσχετίζει την όρχηση με το ορχηστικό σχήμα «κρίνον» που αναφέρεται στον Αθήναιο και Ησύχιο και το οποίο θεωρείται κρητικής προέλευσης) ; (1976), 90-91. Επίσης Warren (1984), 319. Immerwahr (1990), 34.
8. Marinatos (1993), 149. Levi (1976), 90-1. Schiering (1999), 748. Η Weingarten (1983), 94, τη θεωρεί θεότητα της άνοιξης που αναφύεται μέσα από τη γη. Εικονογραφικά τη συσχετίζει με τον υστερομινωικό τύπο της γυναίκας-πτηνού.
9. Για την απουσία μινωικών παραστάσεων με προσφορές λουλουδιών, σε αντίθεση με την ηπειρωτική Ελλάδα, βλ. Peterson (1981), 168-9. Η μεταφορά άνθους από μία ανδρική μορφή στην τοιχογραφία με πομπή στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο του ανακτόρου της Κνωσού, είναι αμφίβολη. Αποσπασματικά σώζεται και μία τοιχογραφία από το ανάκτορο των Αρχανών με γυναικεία μορφή που κρατά κλαδί. Σχετικά, Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), τόμ. Ι, 82.
10. PM I, 633, εικ. 470.
11. Πλάτων (1974), εικ. 94.



12. Kontorli-Papadopoulou (1996), 39 αρ. 1, πίν. 1, 2.
13. Warren (1985), 187-207, εικ. 1α, β.
14. Κατά τις Peterson (1981), 113 και Immerwahr (1990), 34, στην καρποδόχη απεικονίζεται περισυλλογή και προσφορά κρόκων στη θεότητα και συσχετίζουν το αγγείο με ανάλογη σκηνή στην τοιχογραφία της Θήρας. Περισυλλογή κρόκων απεικονίζεται και στη μινωική τοιχογραφία του κροκοσυλλέκτη πιθήκου από την Κνωσό, η οποία μάλιστα χρονολογείται αρκετά πρώιμα, στη MMIIIA. Ωστόσο στην καρποδόχη της Φαιστού, η κεντρική χορεύτρια επιδεικνύει κρίνα και όχι κρόκους, επομένως η σκηνή δε σχετίζεται με τα προαναφερόμενα ευρήματα. Τη σχέση της συγκεκριμένης κυκλικής όρχησης με την τελετουργική προσφορά κρόκων στη θεότητα υποστήριξε πρόσφατα ο Schiering (1999), ο οποίος ερμήνευσε τις τερατώδεις σκυφτές μορφές στο χείλος της καρποδόχης με μικρά κορίτσια που περισυλλέγουν κρόκους, κατ' αναλογία με την αντίστοιχη τοιχογραφία από το Ακρωτήρι.
15. Σακελλαράκης (1972), 245-58. Rutkowski (1986), 111. Kopaka (1984), 12. Tamvaki (1989), 270.
16. Για την κυκλική διάταξη των χορευτριών βλ. Lawler (1951), 31. Groenewegen-Frankfort (1951), 201. Warren (1984), 319. Rutkowski (1986), 110. Η Immerwahr (1990), 33, συσχετίζει το χορό στο δακτυλίδι με το χορό στα αγγεία της Φαιστού και στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 8, 9, 34, πίν. 4β, 5, 14α).
17. PM III, 68. Niemeier (1990), 168. Συζήτηση για το θέμα βλ. Wedde (1992), 187 σημ. 45. Ο Αλεξίου (1958), 231-2, θεωρεί την αριστερή χορεύτρια θεότητα με υψωμένα χέρια σε στάση δέησης. Αντίθετα, την ανθρώπινη φύση των μορφών υποστηρίζουν ο Nilsson (1950), 279-80 και η Groenewegen-Frankfort (1951), 214.
18. Επιφάνεια γυναικείας θεότητας με τη μορφή αιωρούμενου ειδώλου : σφράγισμα M.H. 47 από τη Ζάκρο (CMS II7, 1). Επιφάνεια ανδρικού θεού με αιωρούμενη ανδρική μορφή : δακτυλίδι Οξφόρδης Ashmolean 1938.1127 (A/K 41, πίν. 16δ), δακτυλίδι Κνωσού (A/K 42, πίν. 16ε). Επιφάνεια γυναικείας θεότητας με σκήπτρο : σφράγισμα με «Ορεία μητέρα» από την Κνωσό (Niemeier (1989), εικ. 2,4). Ως επιφαινόμενη θεότητα τέλος ερμηνεύεται η καθιστή γυναικεία μορφή που δέχεται προσφορές από λάτρες (Niemeier (1989), 173-4, εικ. 4). Η εξέχουσα θέση των καθιστών αυτών γυναικών τονίζεται και από το Younger (1995), ομάδα D. Επιφάνεια σε δύο στάδια πιθανώς απεικονίζεται σε δακτυλίδι που ανευρέθηκε πρόσφατα στον Πόρο. Στο πρώτο στάδιο η θεότητα αιωρείται με τη μορφή ειδώλου, στο δεύτερο επικάθεται σε δύο πουλιά και προτείνει το ένα χέρι σε άνδρα λάτρη, ο οποίος εκτελεί παρόμοια χειρονομία. Ευχαριστώ τη συνάδελφο Νότα Δημοπούλου για την πληροφορία.
19. Dawkins (1903-4), 219.
20. Bosanquet-Dawkins (1923), 88-91, εικ. 71. Την ίδια αποκατάσταση ακολουθούν οι Evans PM III, 73, εικ. 41, Nilsson (1950), 109-10, εικ. 30, Warren (1984), 319, πίν. 35α.
21. Αλεξίου (1958), 207. Πλάτων (1966), 211.
22. Καραγιάννη (1984), 26.
23. Εκτός από το δακτυλιόσχημο κέρνο των Κουρτών, παρόμοια δακτυλιόσχημα σκεύη μόνο με αγγεία, χωρίς ανθρώπινες μορφές,



προέρχονται από την Κνωσό και το Μύρτο (Καραγιάννη (1984), 24). Η χρονολόγησή τους στην ΥΜ ΙΙΙΓ και τη ΜΜ ΙΙΙ αντίστοιχα, είναι αμφίβολη.

24. Marinatos-Hirmer (1960), πίν. 132.

25. Ιακωβίδης (1969), 172 αρ. 65, πίν. 177β.

26. Maiuri (1923-24), 142 αρ. 31, εικ. 65.

27. Dawkins (1903-4), 220-1.

28. Dawkins (1903-4), 219.

29. Ρεθεμιωτάκης (1998), 67-8.

30. Ρεθεμιωτάκης (1998), εικ. 29.

31. Ρεθεμιωτάκης (1998), 154.

32. PM ΙΙΙ, 68. Davis (1987), 158.

33. Ευχαριστώ τις χορογράφους Παπαδάκη-Πλουμίδη Ρενή και Μαυροφόρου Εσθήρ για τη βοήθειά τους στις συγκεκριμένες παρατηρήσεις.

34. Αλεξίου (1958), 233, πίν. ΙΒ', εικ. 5. Gill (1965), πίν. 7, C9. Οι δύο λεπτές οφιοειδείς γραμμές που διακρίνονται στα χέρια της μορφής ίσως είναι φίδια. Στην περίπτωση αυτή πιθανώς απεικονίζεται γυναικεία θεότητα, ανάλογη με τα υστερομινωικά είδωλα θεοτήτων από τη Γόρτυνα και τα Γουρνιά. Θα βοηθούσε σημαντικά την ερμηνεία της μορφής η ακριβής χρονολόγηση του σφραγίσματος που δυστυχώς κυμαίνεται από την ΥΜ ΙΒ - ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ (αρχείο ανατολικής πτέρυγας ανακτόρου PM IV, 598-9).

35. Levi (1925-26), 139, εικ. 152.

36. Αλεξίου (1958), 233, πίν. ΙΒ', εικ. 6. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι από τον ίδιο μελετητή.

37. Ρεθεμιωτάκης (1998), 127.

38. Άλλοτε τα χέρια σχηματίζουν ορθή γωνία με τους ώμους και οι παλάμες βλέπουν προς το θεατή, άλλοτε βρίσκονται παράλληλα μπροστά στο σώμα με τις παλάμες να βλέπουν η μία την άλλη. Το είδωλο της θεότητας από το ιερό των Διπλών πελέκεων της Κνωσού έχει τη δεξιά παλάμη κατ' ενώπιον και την αριστερή σε κατατομή.

39. Για την ερμηνεία της χειρονομίας βλ. Αλεξίου (1958), 243-52 (ευλογία προς τους πιστούς). Matz (1958), 34-5, 67 (στάση επιφάνειας, προερχόμενη από τον επικλητικό χορό των λάτρεων για την επιφάνεια της θεότητας). Brandt (1965), 23-4 (παράθεση βιβλιογραφίας). Gesell (1985), 49 (παράθεση προγενέστερης βιβλιογραφίας). Ρεθεμιωτάκης (1998), 153-4 (επιβεβαίωση άποψης Matz).

40. Εκτός βέβαια από τα μυκηναϊκά είδωλα τύπου Ψ.

41. Ρεθεμιωτάκης (1998), 103.

42. Εκτός κι αν απεικονίζεται είδωλο θεότητας με φίδια. Βλ. παραπάνω σημ. 34.

43. Για τον πρωταγωνιστικό ρόλο της κεντρικής γυναίκας στα δακτυλίδια με «οργιαστικό» χορό βλ. Marinatos (1990), 90 ; (1993), 184-8 (με όλα τα σχετικά παραδείγματα από την εικονογραφία). Κατά τους Σακελλαράκη (1967), 280 και Niemeier (1990), 168, πρόκειται για θεά.

44. Θέμελης (1969), 255, εικ. 4. Ρεθεμιωτάκης (1998), 101 σημ. 313.

45. Στο σύγχρονο μπαλέτο ονομάζεται «position» και αποτελεί μία από τις πιο συνηθισμένες στάσεις των χεριών.

46. Matz (1958), 14. Sapouna-Sakellarakis (1995), 110, 145.

47. Walberg (1986), εικ. 38.



48. Ανάλογη παράσταση ρυθμικής εισόδου χορευτριών με τα χέρια στη μέση και κυκλικού χορού ανδρών και γυναικών σε εναλλαγή, απεικονίζεται σε ένα μοναδικό γεωμετρικό αμφορίσκο από την Κρήτη, άγνωστης προέλευσης Dsoor (1905-6), 47, εικ. 24.

49. Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 8β, γ (αρ. 73). Ο συγγραφέας ωστόσο αναφέρει για το συγκεκριμένο ειδώλιο (σ. 127) ότι υψώνει τοξοειδώς τα χέρια σε στάση δέησης.

50. Για την ανάλυση του σχήματος του κυκλικού χορού βλ. Sachs (1963), 57, 62, 64-5, 69, 144-54. Lawler (1951), 29.

51. Αναφέρονται κρητομυκηναϊκές παραστάσεις μουσικών : κιθαρωδός και αυλητής σαρκοφάγου Αγ. Τριάδας, κιθαρωδοί τοιχογραφιών Αγ. Τριάδας και Πύλου, πυξίδας από το Καλάμι Χανίων, κρατήρα από τη Ναυπλία (A/K 84, 134, 86, 131, πίν. 24, 40α, 25β, 39α). Άνδρες είναι επίσης και τα ειδώλια των μουσικών της πρώιμης χαλκοκρατίας από τις Κυκλάδες (A/K 126, 127, πίν. 37). Για την αποκλειστικότητα των ανδρών στο ρόλο του μουσικού βλ. και Younger (1998), 55-6. Μόνο ο θαλάσσιος τρίτwnας φαίνεται να χρησιμοποιούνταν ως κουργιαλός από γυναίκες, με βάση τη σφραγίδα από το Ιδαίο (A/K 113, πίν. 34β). Η απεικόνιση κιθάρας στα χέρια μίας γυναικείας μορφής που συμμετέχει σε πομπική σκηνή σ' ένα σφράγισμα από την Πύλο (A/K 153, πίν. 43στ), δεν είναι σαφής.

52. Ανάλογη έκταση των χεριών χαρακτηρίζει τους χορούς των δερβισίων. Οι συνεχείς στροφές γύρω από τον εαυτό τους οδηγούν στην έκταση. Sachs (1963), 41-2. Prudhommeau (1965), 52.

53. Ανάλογο ένδυμα φέρουν τα ειδώλια από Πετσοφά και Πισκοκέφαλο Marinatos-Hirmer (1973), πίν. 15, 17.

54. Gesell (1985), 12.

55. Ανάλογη κόμμωση συναντάται σε αρκετά ΥΜ ΙΙΑ ειδώλια : ειδώλιο από τη συλλογή Γιαμαλάκη, δύο ειδώλια από την Αγ. Τριάδα (Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 16β αρ. 184, πίν. 20ε και ζ αρ. 116, 117), ειδώλιο από το ίδιο ιερό του Παλαικάστρου (Dawkins (1903-4), 219), ειδώλιο από τη Μυρσίνη (Sakellarakis-Sakellarakis (1973), πίν. XV), ειδώλια από την Κέο και τις Μυκήνες (French (1971), πίν. 13c,d και πίν. 29c,d.)

56. Ρεθεμιωτάκης (1998), 118, εικ. 23 αρ. 1.

57. Πιλάλη-Παπαστερίου (1990), 166. Ρεθεμιωτάκης (1998), 119.

58. Marinatos (1990), 85.

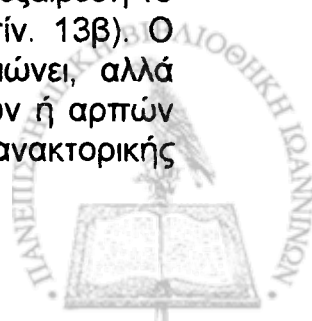
59. Rutkowski (1986), 111.

60. Warren (1984).

61. Warren (1984), 319.

62. Εννοείται με τη συγκεκριμένη μορφή. Χοροστάσια με τη μορφή πλακόστρωτων χώρων υπήρχαν σ' όλη τη διάρκεια της μινωικής εποχής. Τα πλακόστρωτα στα ΠΜ νεκροταφεία, οι δυτικές αυλές των ανακτόρων, τα πλακόστρωτα σε σχέση με υπαίθρια ιερά εξυπηρετούσαν ανάλογη λειτουργία (Rutkowski (1986), 111-2. Marinatos (1987). Branigan (1993), 127-36).

63. Η υποδεέστερη θέση του μουσικού υποδηλώνεται από την απουσία εικονογραφικών παραστάσεων με μουσικούς πριν την ΥΜ ΙΙΑ, μ' εξαίρεση το μουσικό που κρούει σείστρο στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β). Ο λαϊκός χαρακτήρας της συγκεκριμένης πομπής δεν αποδυναμώνει, αλλά ενισχύει την παραπάνω υπόθεση. Αντίθετα, η απεικόνιση κιθαρών ή αρπών αποτελεί ιδιαίτερα αγαπητό θέμα στην εικονογραφία της παλαιοανακτορικής



σφραγιδογλυφίας (Πλάτων (1966), 215-9, εικ. 6-9). Στις Κυκλάδες, την Αίγυπτο και την Ανατολή προβάλλεται ιδιαίτερα ο μουσικός, που συνήθως απεικονίζεται μόνος του, χωρίς να συνοδεύει χορό.

64. Χορευτικός κανόνας στο μοντέρνο χορό είναι η εκτέλεση διαδοχικών ορχηστικών σχημάτων σε διαφορετικό χρόνο από τους χορευτές, δηλαδή ο χρόνος εκκίνησης των κινήσεων διαφέρει από χορευτή σε χορευτή : ο χρόνος 3 π.χ. αποτελεί εκκίνηση για τον τρίτο χορευτή, ενώ ο πρώτος βρίσκεται ήδη στην τρίτη κίνηση. Μ' αυτό τον τρόπο ο χορός γίνεται θεαματικότερος.

65. Ανάλογες ενδείξεις υπάρχουν και στον εισαγωγικό χορό δραματοποιημένης επιφάνειας που απεικονίζεται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α).

66. Για τη διαφορά ανάμεσα στην ενορατική και δραματοποιημένη επιφάνεια βλ. Hägg (1983).

67. Branigan (1993), 136. Ειδώλιο Κουμάσας : Xanthoudides (1924), 12-3, πίν. II, XIX αρ. 4137. Παρόμοια ειδώλια που φέρουν αγγεία και θεωρούνται απεικονίσεις θεότητας της γονιμότητας, προέρχονται από το Μύρτο, το Μόχλο, τα Μάλια. Σχετικά βλ. Warren (1973), Gesell (1983), 93-4.

68. Χθόνια υπόσταση διακρίνει στην κεντρική μορφή της καρποδόχης από τη Φαιστό και η Weingarten (1983), 94, η οποία θεωρεί ότι πρόκειται για θεά της άνοιξης που αναφύεται μέσα από τη γη. Ο Burkert (1993), 107, την ταυτίζει με την Περσεφόνη.

69. Dawkins (1903-4), 219.

70. Dawkins (1903-4), 219.

71. Πλάτων (1967), 22-4.

72. Dawkins (1903-4), 222-4. Xanthoudides (1905-6), 18.

73. Όλες οι αρχαίες πηγές για τον «κέρνο» και το «κερνοφόρο όρχημα» στη διδακτορική διατριβή της Καραγιάννη (1984), Παράρτημα 109-11.

74. Αθήναιος XIV, 629 d. Lawler (1951), 39.

75. Ο τύπος της φιάλης με μικρά κύπελλα εφαιπτόμενα στα χείλη θεωρείται από την Καραγιάννη (1984), 51, το πλησιέστερο μινωικό αντίστοιχο του κέρνου (τύπος II4).

76. Για την προσφορά απαρχών, κυρίως σε ιερά κορυφής και υπαίθρια ιερά από την παλαιοανακτορική έως την υστερομινωική περίοδο βλ. Πιλάλη-Παπαστερίου (1987), 189. Ανάλογες προσφορές είναι γνωστές και σε νεκρικά δρώμενα, όπως υποδηλώνει η φιάλη με τρία μικκύλα κύπελλα στο χείλος από το Φουρνί Αρχανών (Σακελλαράκης- Σακελλαράκη (1991), 101, εικ. 74). Κατά τη μετανакτορική περίοδο μάλιστα συνηθίζεται ιδιαίτερα η προσφορά φιαλών με ένα μόνο κύπελλο στο χείλος, ως κτέρισμα στους νεκρούς (Iakovidis (1966), 44-5). Η άμεση σχέση ωστόσο της όρχησης με κέρνους και άλλα τελετουργικά δρώμενα στο χώρο ενός ιερού απαντά για πρώτη φορά στο Παλαίκαστρο (Gesell (1985), 64). Στο παλαιότερο νεοανακτορικό ιερό της Γόρτυνας, τα ειδώλια σε χορευτική στάση (A/K 27, 28, πίν. 10β,γ) σχετίζονται μάλλον με υγρές προσφορές, όπως υποδηλώνει ένα γυναικείο ειδώλιο από το ίδιο ιερό που φέρει κάλαθο (Ρεθεμιωτάκης (1998), 147-9, πίν. 6α, β). Κέρνοι όμοιοι με του Παλαίκαστρου απαντούν σε υπαίθρια ιερά κατά την ανατολίζουσα περίοδο.

77. Xanthoudides (1905-6), 15-8. Nilsson (1950), 138-9.

78. Αλεξίου (1958), 206-7. Κάντα (1998), 46.

79. Κάντα (1998), 46.



80. Πρόκειται για ειδώλια που επιστέφουν καλάθο ή ανεξάρτητα ειδώλια από το ίδιο ταφικό σύνολο, όπως για παράδειγμα τα σχετικά ευρήματα από τη Ρόδο, Maiuri (1923-4), 142 αρ. 31, εικ. 65, 174 αρ. 13, 15-7, εικ. 101, 99. Παραδείγματα αναφέρονται και από τον Ιακωβίδη (1966), 45-6. Ως θρηνωδούς ερμηνεύουν τα ειδώλια του κέρνου από τις Κούρτες και οι Cavanagh-Mee (1995), 51.

81. Åström (1986), εικ. 1.

82. Για το νεκρικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου κυκλικού χορού βλ. Βλαχόπουλος (1999), 79, 89.

83. Müller-Karpe (1968), πίν. 14 αρ. 8.

84. Parrot (1960), 46, εικ. 62.

85. Parrot (1960), 51, εικ. 69.

86. Müller-Karpe (1968), πίν. 63 αρ. 10.

87. Müller-Karpe (1968), πίν. 209 αρ. 7, 12.

88. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ένας σφραγιδοκύλινδρος (Delaporte (1923), 106, πίν. 69, 7 (A114b)), με τρεις γυναικείες και μία ανδρική μορφή που κρατούνται με τα χέρια χαμηλωμένα και ίσως ορχούνται κυκλικά, εκτός και αν γονατίζουν. Δεν αποκλείεται ωστόσο οι πομπές που απεικονίζονται ως παραπληρωματικά θέματα, κυρίως στους συροκαπταδοκικούς σφραγιδοκύλινδρους, να εξελίσσονται σε ανάλογο κυκλικό χορό.

89. Η γυμνότητα των χορευτριών τονίζει το θρησκευτικό χαρακτήρα της ορχήσης. Parrot (1960), 51. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 9 σημ. 10, 217.

90. Sachs (1963), 144. Οι κυκλικοί χοροί είναι οι παλιότεροι ομαδικού τύπου.

91. Sachs (1963), 144-54. Και στο σύγχρονο χορευτικό κώδικα το σχήμα του κλειστού κύκλου ενισχύει το αίσθημα της ομάδας. Για τη μαγική σημασία του κύκλου στην αρχαία Μεσοποταμία βλ. Black-Green (1992), 128. Για ανάλογα ανθρωπολογικά παραδείγματα βλ. Spencer (1985), 54-6. Ο κλειστός κύκλος τέλος έχει αρχέγονη σημασία και αναπαριστά τις κινήσεις των πλανητών και αστεριών. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα αποκτά μυστικιστικό χαρακτήρα, αφού μιμείται την τελειότητα του σύμπαντος.

92. Για το γέρανο βλ. Johansen (1945), Lawler (1946).

93. Levi (1961-2), 143. Branigan (1993), 130-1.

94. Webster (1970), 2, 46. Ενδεικτικά για παραστάσεις κυκλικών χορών σε γεωμετρικά αγγεία και χάλκινες φιάλες βλ. Tölle (1964), πίν. 1, 2, 5, 6, 8, 10, 23, 24. Wegner (1968), πίν. Ib, IIb, IIIb, VIb, VIc. Markoe (1985), Cr7, Cy3, G8.

95. Webster (1970), 48. Κατά το Lonsdale (1993), 217, η λαβή των χορευτών από τους καρπούς των χεριών δηλώνει πομπή, ενώ η λαβή από τις παλάμες κύκλο.

96. Levi (1961-2), 139. Warren (1984), 323. Branigan (1993), 130-3. Lonsdale (1995).

97. Η ομηρική περιγραφή προσιδιάζει στο χορό των γεωμετρικών αγγείων. Αμφιβολίες για το μινωικό χαρακτήρα του ομηρικού χορού εκφράζει και η Lawler (1951), 29-30.

98. Lonsdale (1995), 274.



2. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ

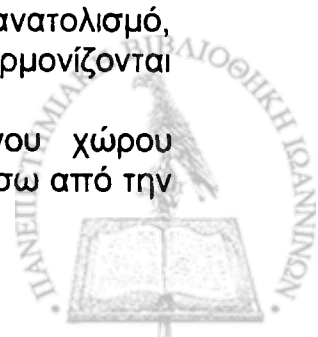
Εικονογραφικές πηγές : Τοιχογραφία «Ιερού Άλσους» από το ανάκτορο της Κνωσού (Α/Κ 34, πίν. 14α).

Εκτός από την ενορατική επιφάνεια της θεότητας στην εξοχή, πραγματοποιούνταν με μεγαλύτερη μεγαλοπρέπεια ανάλογη τελετή στο χώρο των μινωικών ανακτόρων, στην οποία συμμετείχε ολόκληρη η πόλη. Στην περίπτωση της δραματοποιημένης επιφάνειας, τη θεότητα υποδύονταν προφανώς η ανώτερη ιεραρχικά ιέρεια. Το εισαγωγικό μέρος του συγκεκριμένου δρώμενου απεικονίζεται στη μικρογραφική τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» από το ανάκτορο της Κνωσού. Το κύριο μέρος της δραματοποιημένης επιφάνειας δυστυχώς δε σώζεται στην εξεταζόμενη τοιχογραφία, με βάση ωστόσο ανάλογη τελετή που αποδίδεται στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (Α/Κ 38 πίν. 16α), οι χορεύτριες πιθανότατα σχημάτιζαν κύκλο και με υψωμένα χέρια επικαλούνταν τη θεότητα¹.

Η τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» βρέθηκε μαζί με την τοιχογραφία του Τριμερούς Ιερού σε υπόγειο με κεντρικό πεσσό στη ΒΔ πτέρυγα του ανακτόρου² που έχει πρόσοψη στην κεντρική αυλή και το βόρειο διάδρομο, προέρχεται ωστόσο από ένα μικρό δωμάτιο του άνω ορόφου, το οποίο χαρακτηρίζεται ιερό. Οι δύο μικρογραφικές τοιχογραφίες (Ιερού Άλσους και Τριμερούς Ιερού) διακοσμούσαν τους τοίχους του ιερού αυτού, σύμφωνα με την αποκατάσταση του Cameron³. Χρονολογούνται στη ΜΜ ΙΙΙΒ/ΥΜ ΙΑ⁴.

Η αποκατάσταση του Evans⁵ ισχύει μέχρι και σήμερα σε γενικές γραμμές. Μέσα σ' ένα χώρο, που οριοθετείται με χαμηλό περίβολο ή πομπικούς διαδρόμους, βρίσκονται 14 χορεύτριες σε δύο παράλληλες σειρές. Πάνω απ' αυτόν απεικονίζεται το κοινό που παρακολουθεί την τελετή μέσα από ελιές. Τα βλέμματα των περισσότερων στρέφονται προς τα αριστερά, στο τμήμα της σύνθεσης που δε σώθηκε, στο οποίο πιθανώς απεικονιζόταν η δραματοποιημένη επιφάνεια⁶. Ανάμεσα στο κοινό διακρίνονται σε πρώτο επίπεδο δύο σειρές όρθιων, ολόσωμων ανδρών με το αριστερό χέρι λυγισμένο στο στήθος. Ο Cameron πρόσθεσε δύο θραύσματα με στρατιώτες που φέρουν δόρατα στον ώμο ή τα κραδαίνουν πάνω από την κεφαλή σε δύο παρόμοια θραύσματα της αρχικής αποκατάστασης του Evans, καθώς επίσης έναν ολόσωμο άνδρα που στηρίζεται στο δόρυ του και ένα θραύσμα με κτήριο ισόδομης τοιχοδομίας⁷, το οποίο ταυτίζεται με ιερό. Η Μαρινάτου μειώνει τον αριθμό των χορευτριών σε δεκατρείς, περιορίζει τις ελιές σε δύο ανυψώνοντας ταυτόχρονα τη θέση τους, προκειμένου να υπάρχει χώρος για τη συνέχεια της πομπής των ολόσωμων ανδρών και εντάσσει το ιερό οικοδόμημα στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, δίπλα ακριβώς από την αριστερή ελιά⁸. Τέλος, η Davis παρατηρεί⁹ ότι τρία θραύσματα ανδρικού κοινού από την αρχική αποκατάσταση του Evans, στα οποία οι μορφές βλέπουν δεξιά, καθώς επίσης τα νέα θραύσματα με τους στρατιώτες που έχουν ανάλογο προσανατολισμό, πρέπει να ενταχθούν στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης για να εναρμονίζονται με το κεντρικό γεγονός.

Οι 13 ή 14 χορεύτριες στο εσωτερικό του οριοθετημένου χώρου προχωρούν προς τα αριστερά σε δύο παράλληλες σειρές, η μία πίσω από την



άλλη, χωρίς να συνωστίζονται. Η διάταξη των μορφών σε δύο παράλληλες σειρές τεκμηριώνεται από ένα θραύσμα που σώζει τμήματα τεσσάρων μορφών σε επαλληλία. Με τον ίδιο τρόπο της επαλληλίας αποδίδονται και οι δύο πομπές των ολόσωμων ανδρών που φέρουν το αριστερό χέρι λυγισμένο στο στήθος. Ο στοίχος των γυναικών δεν είναι αυστηρός όπως των ανδρών, αλλά ελεύθερος, με αποκλίσεις από την ευθεία. Προκειμένου να εξυπηρετηθεί καλύτερα η ανάλυση της κίνησης, οι χορεύτριες αριθμούνται στο σχέδιο της αποκατάστασης¹⁰ από το 1-13 (βλ. σχ. 2). Η ανώτερη σειρά διαφοροποιείται από την κατώτερη με την έλλειψη κοινού προσανατολισμού των χορευτριών. Δύο τουλάχιστο απ' αυτές, η 4 και η 6 βλέπουν προς τα δεξιά, αποκλίνοντας από την ομάδα. Η 6 μάλιστα είναι η τελευταία της πρώτης σειράς και φαίνεται ν' ασχολείται περισσότερο με τους θεατές παρά με το ρόλο της. Δεν αποκλείεται ωστόσο η αλλαγή κατεύθυνσης να οφείλεται σε συμβατικό καλλιτεχνικό κώδικα. Αναφέρεται χαρακτηριστικά η μικρογραφική τοιχογραφία του Τριμερούς Ιερού¹¹, στην οποία οι ολόσωμες καθιστές γυναίκες δεξιά και αριστερά του ιερού συζητούν ανά δύο ή ανά τρεις, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις αποδίδεται μεμονωμένη γυναικεία μορφή δίπλα στις ομάδες, που στρέφει τα νώτα της σ' αυτές. Στην περίπτωση αυτή η αλλαγή κατεύθυνσης ίσως ερμηνεύεται από την προσπάθεια του μινωίτη καλλιτέχνη να αποφύγει τη μονοτονία της ενιαίας κίνησης¹². Άλλα παραδείγματα αλλαγής κατεύθυνσης για παρόμοιους λόγους είναι η Πομπική Τοιχογραφία (A/K 91, πίν. 27) και ίσως η πήλινη μήτρα από την Κνωσό (A/K 52, πίν. 17ζ)¹³ με προσφορά κωνικού κυπέλλου σε θεότητα από λάτρες. Η στροφή της κεφαλής στις δύο χορεύτριες της ανώτερης σειράς ενδεχομένως εξυπηρετεί ανάλογη σκοπιμότητα.

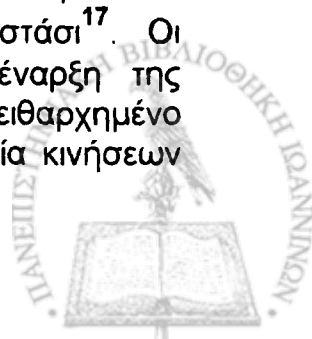
Παρόμοιες διαφοροποιήσεις παρατηρούνται και στις χειρονομίες. Στην ανώτερη σειρά, η αρ. 1 υψώνει το δεξί χέρι πάνω από το πρόσωπο με την παλάμη προς το θεατή και χαμηλώνει το αριστερό με την παλάμη σφιγμένη σε γροθιά. Το δεξί χέρι πιθανώς υψώνει και η 2, το αριστερό όμως ελαφρά λυγισμένο απομακρύνεται από το σώμα. Η 5 υψώνει το αριστερό στο επίπεδο του προσώπου, ενώ η κίνηση του δεξιού δεν είναι σαφής. Η χειρονομία της 6, της τελευταίας της ανώτερης σειράς που βλέπει προς τους θεατές, δε σώζεται με σαφήνεια, φαίνεται όμως ότι έχει και τα δύο χέρια ελαφρά λυγισμένα σχεδόν σε οριζόντια θέση στο ύψος της μέσης. Στην κατώτερη σειρά, οι 7, 8, 9 έχουν το αριστερό χαμηλωμένο, ελαφρά λυγισμένο και σε επαφή με το σώμα ή εκτεταμένο, και υψώνουν κατά πάσα πιθανότητα το δεξί πάνω από το πρόσωπο. Οι 10, 11, 12 υψώνουν το αριστερό πάνω από την κεφαλή με τις παλάμες προς το θεατή, ενώ η κίνηση του δεξιού είναι ασαφής. Η 13 υψώνει το δεξί μπροστά στο πρόσωπο και χαμηλώνει μάλλον το αριστερό. Διαπιστώνεται λοιπόν μία ανομοιογένεια στις χειρονομίες των γυναικών που είναι περισσότερο έντονη στην ανώτερη σειρά, στην οποία ωστόσο δε σώθηκαν πολλά θραύσματα με χέρια. Στην κατώτερη σειρά οι χορεύτριες φαίνεται να πειθαρχούν στο σχήμα του ενός υψωμένου χεριού, με τη διαφορά ότι άλλοτε υψώνεται το δεξί (7, 8, 9, 13) και άλλοτε το αριστερό με την παλάμη προς το θεατή (10, 11, 12). Σε γενικές γραμμές η χειρονομία του υψωμένου χεριού με εναλλαγή δεξιού-αριστερού είναι η συχνότερη (βεβαιώνεται σε δέκα από τις δεκατρείς χορεύτριες) και προφανώς αποτελεί χαρακτηριστική κίνηση του συγκεκριμένου χορού. Η εναλλαγή δεξιού-αριστερού χεριού παρατηρείται



στο εσωτερικό και των δύο σειρών. Έτσι η 1 υψώνει το δεξί αλλά η 5 το αριστερό στην ανώτερη σειρά και στην κατώτερη οι 7, 8, 9, 13 υψώνουν το δεξί ενώ οι 10, 11, 12 το αριστερό. Περισσότερες διαφοροποιήσεις διακρίνονται στο χαμηλωμένο χέρι, που άλλοτε είναι τεντωμένο και σφιγμένο σε γροθιά (1), άλλοτε εκτεταμένο (9), άλλοτε λυγισμένο εφάπτεται στο σώμα (7, 8,), άλλοτε χαλαρό απομακρύνεται από το σώμα (2, 6) και άλλοτε δε δηλώνεται (10, 11, 12).

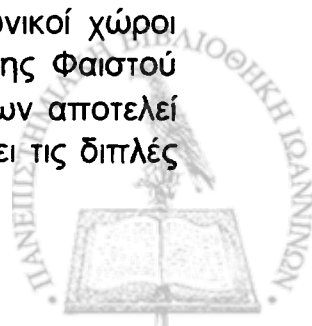
Η χειρονομία του υψωμένου χεριού πάνω από την κεφαλή δε συναντάται συχνά στη μινωική εικονογραφία. Πλησιέστερο παράλληλο εικονογραφικά και χρονολογικά είναι το δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α), στο οποίο αποδίδεται κυκλικός χορός ως επικλητικό μέσον για την επιφάνεια της θεότητας¹⁴. Άλλες παραστάσεις με τη συγκεκριμένη χειρονομία είναι το παλαιοανακτορικό πήλινο ομοίωμα χορού από την Αγ. Τριάδα (A/K 3, πίν. 1β) και η ΥΜ ΙΙΙΑ σαρκοφάγος από την Κνωσό (A/K 82, πίν. 23). Η χειρονομία των υψωμένων χεριών χαρακτηρίζει μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή του ανοιχτού κυκλικού χορού για την ενορατική επιφάνεια της θεότητας, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο οικείο κεφάλαιο. Οι χορεύτριες ωστόσο της τοιχογραφίας του «Ιερού Άλσους» υψώνουν μόνο το ένα χέρι, διαφέροντας έτσι από τη χαρακτηριστική χειρονομία του επικλητικού κυκλικού χορού, όχι μόνο ως προς το σχήμα αλλά και ως προς τη σημασία. Τη σημασιολογική διαφοροποίηση της χειρονομίας των χορευτριών της εξεταζόμενης τοιχογραφίας από την επίκληση υποδηλώνει η τελευταία χορεύτρια της κατώτερης σειράς (13), η οποία υψώνει το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο. Η χειρονομία αυτή χαρακτηρίζει τις τελετουργικές πομπές γυναικών χωρίς προσφορές που εικονίζονται σε δακτυλίδια και σφραγίδες¹⁵. Στις τελετουργικές πομπές απαντά επίσης η χειρονομία του χαμηλωμένου χεριού, άλλοτε τεντωμένου κι άλλοτε λυγισμένου σε επαφή με το σώμα.

Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, η υποτυπώδης διάταξη των χορευτριών σε δύο παράλληλες σειρές χωρίς αυστηρό στοίχο και με αποκλίσεις στις χειρονομίες δε δίνει την αίσθηση της οργανωμένης ομάδας. Η στροφή της κεφαλής του κοινού και των περισσότερων χορευτριών προς τα αριστερά υποδηλώνει ότι η πομπική διάταξη των χορευτριών δεν αποτελεί το επίκεντρο της τελετής. Οι χορεύτριες, απομονωμένες στο εσωτερικό του οριοθετημένου χώρου τους, βαδίζουν τελετουργικά με υψωμένο το ένα χέρι προς το κεντρικό σημείο της τελετής. Οι χειρονομίες τους προσιδιάζουν στον κυκλικό επικλητικό χορό για την επιφάνεια της θεότητας (υψωμένο χέρι) και στις τελετουργικές πομπές (το ένα χέρι λυγισμένο στο ύψος του προσώπου, το άλλο τεντωμένο ή λυγισμένο και σε επαφή με το σώμα). Η κόμη τους, αν και ιδιαίτερα μακριά με ευδιάκριτους βοστρύχους, δεν ανεμίζει καθώς προχωρούν, όπως για παράδειγμα η κόμη της «χορεύτριας» (A/K 94, πίν. 30) από το μέγαρο της βασίλισσας. Όλα τα δεδομένα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» εικονίζεται ένας εισαγωγικός χορός δραματοποιημένης επιφάνειας που έχει τη μορφή δύο παράλληλων πομπών με ελεύθερο στοίχο και αργό τελετουργικό βηματισμό¹⁶. Πρόκειται στην ουσία για μια ρυθμική είσοδο των χορευτριών στο κυρίως χοροστάσι¹⁷. Οι διαφοροποιήσεις στις χειρονομίες ίσως υποδηλώνουν την έναρξη της ορχηστικής εισόδου, χωρίς να έχει ακόμα οργανωθεί σε τυπικό, πειθαρχημένο σχήμα. Μπορεί ωστόσο να απηχούν μία πραγματική πολυμορφία κινήσεων



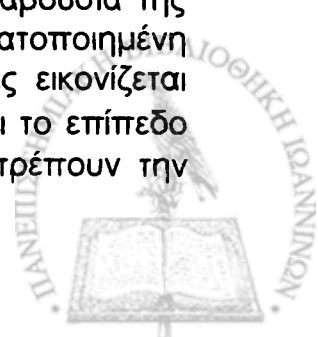
και χειρονομιών που ο καλλιτέχνης της τοιχογραφίας προσπάθησε να αποδώσει με ρεαλιστικά (εναλλαγή δεξιού-αριστερού χεριού, διαφοροποιήσεις στη θέση του χαμηλωμένου χεριού, χαρακτηριστική πομπική χειρονομία της τελευταίας χορεύτριας της κατώτερης σειράς) και συμβατικά μέσα (αλλαγή κατεύθυνσης σε σχέση με την ομάδα σε δύο χορεύτριες της ανώτερης σειράς). Ανάλογη απεικόνιση πολυμορφίας σε ορχηστική παράσταση συναντάται στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α), όπου τα δύο στάδια ανύψωσης των χεριών πάνω από την κεφαλή συνυπάρχουν με τη διαφοροποιημένη κίνηση της κορυφαίας. Οι διαφορές στις κινήσεις των χορευτριών της τοιχογραφίας δεν μπορούν τέλος να θεωρηθούν τυχαίες επιλογές του καλλιτέχνη, αν ληφθεί υπόψη η προσπάθεια σχεδόν ρεαλιστικής απόδοσης του χώρου της τελετής και η οργανωμένη διάταξη του κοινού. Αντίθετα, τα προαναφερόμενα στοιχεία, τα οποία φαίνεται ν' ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα του φυσικού και ανακτορικού περιβάλλοντος της Κνωσού, συνηγορούν στην υπόθεση ότι η πολυμορφία κινήσεων αποτελεί συνειδητή επιλογή του καλλιτέχνη. Η παρατήρηση αυτή δε σημαίνει ότι στην τοιχογραφία αποδίδονται πιστά οι κινήσεις και οι χειρονομίες των χορευτριών. Κάτι τέτοιο θα απαιτούσε άμεση γνώση των χορευτικών κινήσεων από τον καλλιτέχνη, ο οποίος προφανώς μόνο ως θεατής παρακολουθούσε τη συγκεκριμένη τελετή. Αυτό ωστόσο που θα μπορούσε να θεωρηθεί αρκετά πιθανό είναι η προσπάθεια απόδοσης μίας πολυμορφίας στις γενικές της γραμμές. Ίσως λοιπόν η χορευτική είσοδος των γυναικών στο κυρίως χοροστάσι να ήταν ιδιαίτερα θεαματική με διάκριση σταδίων στην ανύψωση του χεριού, διαφοροποιήσεις στη θέση του χαμηλωμένου χεριού και εναλλαγές δεξιού-αριστερού στο υψωμένο χέρι. Κάτι τέτοιο επίσης υποδηλώνει κάποια μορφή χορευτικού κανόνα, όπου οι ρυθμικές κινήσεις εναλλάσσονται σταδιακά σ' όλες τις χορεύτριες σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο σχήμα. Ανάλογες ενδείξεις χορευτικού κανόνα παρατηρούνται και στο δακτυλίδι των Ισοπάτων¹⁸.

Σχετικά με το χώρο τέλεσης της δραματοποιημένης επιφάνειας, οι απόψεις των μελετητών διαφέρουν. Ο Evans ερμήνευσε τις διπλές σειρές των ορθογώνιων λίθων που οριοθετούν το χορό των γυναικών και το κοινό ως χαμηλούς περιβόλους και τοποθέτησε την τελετή έξω από το ανάκτορο, στο χώρο γύρω από τη ΒΑ γωνία του, όπου και σήμερα υπάρχουν ελίες¹⁹. Η απουσία τέτοιων περιβόλων στο συγκεκριμένο χώρο οφείλεται κατά τον ίδιο μελετητή στην ολοκληρωτική καταστροφή τους εξαιτίας της ταπεινότητας της κατασκευής τους. Πειστικότερη φαίνεται η τοποθέτηση της τελετής στη δυτική αυλή του ανακτόρου και στο «θεατρικό» χώρο. Η άποψη αυτή εκφράζεται από όλους τους μελετητές που ασχολήθηκαν με το θέμα μετά τον Evans²⁰. Η ομοιότητα των διπλών σειρών λίθων με τους πομπικούς διαδρόμους της δυτικής αυλής ενισχύει σημαντικά την τοποθέτηση της τελετής στο συγκεκριμένο χώρο. Η ομοιότητα δεν περιορίζεται μόνο στον τρόπο κατασκευής των κνωσιακών πομπικών διαδρόμων με δύο σειρές λίθων, αλλά και στο τριγωνικό σχήμα των χώρων που οριοθετούνται με τους πομπικούς διαδρόμους, το οποίο ανταποκρίνεται στα αρχιτεκτονικά δεδομένα της δυτικής αυλής του ανακτόρου της Κνωσού²¹. Εξάλλου, παρόμοιοι τριγωνικοί χώροι σχηματίζονται με τους πομπικούς διαδρόμους των ανακτόρων της Φαιστού και των Μαλίων²². Το τριγωνικό σχήμα των οριοθετημένων χώρων αποτελεί ένα σοβαρό επιχείρημα κατά της θεωρίας του Evans, που ταυτίζει τις διπλές



σειρές λίθων με χαμηλούς περιβόλους, δεδομένου ότι οι περίβολοι είναι κυκλικοί, τετράγωνοι ή ορθογώνιοι και ποτέ τριγωνικοί²³, με βάση τα εικονογραφικά και αρχιτεκτονικά δεδομένα. Οι ελιές, τρεις κατά τον Evans, δύο κατά τη Μαρινάτου, δεν υποδηλώνουν κατ' ανάγκη άλσος²⁴, αλλά το σκηνικό βάθος της τελετής στη δυτική αυλή και συγκεκριμένα στο νότιο τμήμα της με τους τριγωνικούς πομπικούς διαδρόμους, όπου θα ήταν ορατές πάνω από το νότιο και δυτικό εξωτερικό περίβολο του ανακτόρου. Το πρόβλημα βέβαια σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι οι ελιές αποδίδονται ολόκληρες και επιπλέον οι θεατές στη συντριπτική τους πλειοψηφία παρακολουθούν την τελετή ανάμεσα σ' αυτές. Πιθανότερη φαίνεται η υπόθεση του Preziosi²⁵, σύμφωνα με την οποία οι «κουλούρες» της δυτικής αυλής χρησίμευαν ως περίβολοι ελαιοδένδρων κατά τη νεοανακτορική περίοδο. Αν υποτεθεί η ύπαρξη ελαιοδένδρων στο νότιο τμήμα της δυτικής αυλής, τρία συνολικά όσα και οι «κουλούρες» στο σημείο αυτό, τότε ξεπερνιέται το πρόβλημα της θέσης των θεατών, οι οποίοι μπορούν να παρακολουθούν την τελετή ανάμεσα απ' αυτά, όπως δηλώνεται και στην τοιχογραφία. Σημειώνεται επιπλέον ότι ο αριθμός των θεατών είναι πολύ μεγαλύτερος στο χώρο γύρω από τις ελιές, σε σχέση με τους θεατές που απεικονίζονται στον τριγωνικό χώρο στο δεξιό τμήμα της σύνθεσης. Ανάλογη διευθέτηση του χώρου παρατηρείται στη δυτική αυλή, όπου ο μικρός τριγωνικός χώρος θα μπορούσε να αντιστοιχεί με το νοτιότατο τμήμα της και ο μεγάλος χώρος με τις χορεύτριες ίσως αποδίδει το κεντρικό τμήμα της με τη δυτική πρόσοψη του ανακτόρου. Στον ανατολικό πομπικό διάδρομο του τελευταίου χώρου πιθανώς βρίσκονται οι ολόσωμοι άνδρες με το χέρι στο στήθος. Το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης αποδίδει τη δυτική αυλή με τα ελαιοδένδρα στη θέση της δυτικής πρόσοψης του ανακτόρου δεν αποτελεί βασικό πρόβλημα για την αποδοχή της παραπάνω χωροθέτησης της τελετής, δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης δεν αντιγράφει πιστά την πραγματικότητα. Επιπλέον, η δυτική πρόσοψη του ανακτόρου δηλώνεται στο θραύσμα που πρόσθεσε ο Cameron²⁶, στο οποίο απεικονίζεται οικοδόμημα με ισόδομη τοιχοδομία. Λαμβάνοντας υπόψη την απουσία προοπτικής στην απόδοση αρχιτεκτονικού χώρου στη μινωική τέχνη²⁷, δεν αποκλείεται ο καλλιτέχνης να απέδωσε παρατακτικά τη δυτική αυλή και τη δυτική πρόσοψη του ανακτόρου, επικεντρώνοντας την προσοχή του στην απεικόνιση των ανθρώπων, που, είτε ως πρωταγωνιστές, είτε ως διαφοροποιημένες ομάδες ανώτερης ιεραρχίας, είτε ως απλοί θεατές, συμμετέχουν στην τελετή.

Η στροφή της κεφαλής των θεατών προς τα αριστερά, η ανάλογη κατεύθυνση των χορευτριών και το πέρας του ανατολικού πομπικού διαδρόμου στο «θεατρικό χώρο», υποδηλώνουν την κατάληξη των δύο τελετουργικών πομπών των χορευτριών και το επίκεντρο της τελετής. Ο «θεατρικός» χώρος με τις δύο κλίμακες και τις δύο επίπεδες εξέδρες στην κορυφή τους θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την αναπαράσταση της δραματοποιημένης επιφάνειας. Ο χορός των γυναικών πιθανώς σχημάτιζε ανοιχτό κύκλο στην ορχήστρα ή εκτελούσε επικλητικές χειρονομίες στους αναβαθμούς των κλιμάκων, ενώ η ιέρεια που ενσάρκωνε την παρουσία της θεότητας εμφανιζόταν στην επίπεδη εξέδρα. Παρόμοια δραματοποιημένη επιφάνεια με τη θεότητα να κάθεται σε βαθμιδωτές κατασκευές εικονίζεται ιδιαίτερα συχνά στη σφραγιδογλυφία²⁸. Η απόσταση ωστόσο και το επίπεδο του «θεατρικού» χώρου σε σχέση με τη δυτική αυλή, δεν επιτρέπουν την



ορατότητα της επιφάνειας στους περισσότερους θεατές, ακόμα και σ' αυτούς που βρίσκονται πολύ κοντά στο «θεατρικό» χώρο, αφού αναγκαστικά η θεότητα στρέφει τα νώτα της στο κοινό και ο χορός των γυναικών στην ορχήστρα βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο σε σχέση με τη δυτική αυλή. Είναι λογικό να υποτεθεί ότι ένα τέτοιο σημαντικό τελετουργικό δρώμενο, το οποίο παρακολουθείται από όλους τους κατοίκους της μινωικής πόλης, πρέπει να τελείται σε ένα χώρο που να εξασφαλίζει τη θέα, προφανώς σε ένα επίπεδο αρκετά ψηλότερο από εκείνο των θεατών. Ανάλογες προδιαγραφές πληρούν τα ιερά που βρίσκονται στον πρώτο όροφο της δυτικής πτέρυγας, πάνω από τις αποθήκες, και συγκεκριμένα το ιερό στη ΒΔ γωνία του ορόφου ή το υποτιθέμενο μνημειακό πρόπυλο που οδηγεί με κλίμακα από το ισόγειο στο συγκεκριμένο ιερό. Το θραύσμα της τοιχογραφίας με το κτήριο ισόδομης τοιχοδομίας ίσως απεικονίζει το προαναφερόμενο ΒΔ πρόπυλο. Μία ακόμη ένδειξη συνηγορεί στη συσχέτιση του χώρου αυτού με τη συγκεκριμένη τελετή. Στη θέση του ΒΔ προπύλου εντοπίστηκε ογκόλιθος, στη μία όψη του οποίου διακρίνεται γυναικεία μορφή με υψωμένα χέρια²⁹. Αυτό το ιδιαίτερα σπάνιο τεκτονικό σημείο ίσως σηματοδοτεί το χώρο της επιφάνειας.

Οι θεατές παρακολουθούν την τελετή με συγκεκριμένη διάταξη. Οι άνδρες είναι αισθητά περισσότεροι από τις γυναίκες και διαχωρίζονται απ' αυτές. Παρά το διαχωρισμό των φύλων, η ομάδα των γυναικών δεν απομονώνεται σε ακραίο σημείο της σύνθεσης, αλλά ενσωματώνεται στο εσωτερικό του πολυπληθούς κοινού των ανδρών. Δύο διαφοροποιημένες ομάδες διακρίνονται από το πλήθος και παρατάσσονται στους πομπικούς διαδρόμους γύρω από το χορό των γυναικών. Η μία αποτελείται από δύο παράλληλες σειρές όρθιων, ολόσωμων ανδρών που λυγίζουν το αριστερό χέρι στο στήθος και πιθανώς εκτείνουν το δεξί. Αποδίδονται στην ίδια κλίμακα με τις χορεύτριες και με τον ίδιο συμβατικό τρόπο της επαλληλίας, στοιχεία που σχεδόν τους εξομοιώνουν με αυτές, η διάταξή τους ωστόσο είναι ιδιαίτερα πυκνή και δεν επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι βαδίζουν τελετουργικά σε δύο πομπές, παράλληλα με τις χορεύτριες³⁰. Συνήθως οι μορφές που συμμετέχουν σε τελετουργικές πομπές προχωρούν σε απόσταση μεταξύ τους, χωρίς να συνωστίζονται³¹. Πιθανότερο φαίνεται ότι οι άνδρες είναι παραταγμένοι μπροστά στη δυτική πρόσοψη του ανακτόρου και παρακολουθούν την τελετή από τη θέση αυτή χωρίς να μετακινούνται. Η ομοιόμορφη χειρονομία του λυγισμένου αριστερού χεριού στο στήθος³² συναντάται σε ειδώλια λάτρεων καθώς επίσης σε θρησκευτικές πομπές και προσδίδει τελετουργικό χαρακτήρα στην ομάδα, διαφοροποιώντας την από το υπόλοιπο πλήθος. Στάση και όχι κίνηση υποδηλώνει επίσης η απόδοση των ποδιών, τα οποία δεν είναι σε διάσταση, όπως στις χορεύτριες, αλλά το ένα δίπλα στο άλλο.

Η δεύτερη διαφοροποιημένη ομάδα αποτελείται από στρατιώτες με δόρατα στους ώμους και τον αρχηγό τους που προτείνει το δόρυ του. Η θέση της ομάδας αυτής στη σύνθεση δεν είναι σαφής, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω. Η Μαρινάτου την τοποθετεί στο δεξιότατο τμήμα της παράστασης, η Davis στο αριστερό προκειμένου να «βλέπουν» οι στρατιώτες προς το κεντρικό γεγονός της τελετής. Η άποψη της Davis εναρμονίζεται περισσότερο με τη γενικότερη τάση να τοποθετηθεί το επίκεντρο της τελετής αριστερά και φαίνεται πιθανότερη. Επιπλέον, η αριστερή τοποθέτηση εξισορροπεί την αντίστοιχη ομάδα των ανδρών με το χέρι στο στήθος που



βρίσκεται δεξιά. Οι μορφές στις δύο ομάδες αποδίδονται στην ίδια κλίμακα, όχι όμως και με την ίδια τεχνική. Οι στρατιώτες στην πρώτη σειρά αποδίδονται ολόσωμοι, όπως και οι «σεβίζοντες», στη δεύτερη μικρογραφικά μόνο με τις κεφαλές, όπως το πλήθος. Η απόδοση των στρατιωτών υποδηλώνει αφενός υποδεέστερη κοινωνική θέση και αφετέρου διαφορετική διάταξη σε σχέση με τους «σεβίζοντες». Οι στρατιώτες είναι παραταγμένοι σε δύο σειρές, η μία δίπλα στην άλλη, και όχι σε δύο παράλληλες πομπές με απόσταση ανάμεσά τους, όπως οι «σεβίζοντες». Η παρουσία στρατιωτών σε δημόσια θρησκευτική τελετή δεν πρέπει να ξενίζει, γιατί η επίδειξη στρατιωτικής δύναμης απαντά αρκετά συχνά σε τελετές δημόσιου χαρακτήρα³³.

Δύο ακόμα ομάδες διαφοροποιούνται μέσα στο πλήθος, στα όρια του κοινού. Η μία ομάδα αποτελείται από στρατιώτες που κραδαίνουν δόρατα στα υψωμένα χέρια τους και φαίνεται να συσχετίζεται με την ομάδα των ολόσωμων στρατιωτών και του αρχηγού τους που περιγράφηκε παραπάνω. Στην άλλη ομάδα, άνδρες στην τελευταία σειρά του κοινού υψώνουν κάθετα το ένα χέρι, σα να χαιρετίζουν το γεγονός που πρόκειται να συντελεσθεί. Η διάταξη των χορευτριών, των ανώτερων κοινωνικών ομάδων και του κοινού προφανώς δεν είναι τυχαία, αλλά υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες, αυστηρά επαναλαμβανόμενους³⁴.

Οι συμμετέχοντες στην τελετή, πρωταγωνιστές ή θεατές, ελάχιστα διαφοροποιούνται στην ηλικία με βάση την απόδοση της κόμης³⁵. Οι άνδρες έχουν μακριά μαλλιά που συγκρατούνται στον αυχένα. Οι γυναίκες του κοινού έχουν παρόμοια κόμμωση με τη διαφορά ότι ένας βόστρυχος αφήνεται μπροστά από το αυτί. Οι χορεύτριες έχουν μακριά μαλλιά που πέφτουν ελεύθερα στην πλάτη, χωρισμένα σε βοστρύχους. Μικρή διαφοροποίηση παρουσιάζουν ορισμένοι ολόσωμοι «σεβίζοντες» και η τελευταία σειρά των ανδρών που υψώνουν το ένα χέρι. Ο πρώτος τουλάχιστο από τους σωζόμενους «σεβίζοντες» έχει κοντό, όρθιο βόστρυχο στην κορυφή της κεφαλής και μεμονωμένο μακρύ βόστρυχο μπροστά από το αυτί, όπως και οι γυναίκες του κοινού. Παρόμοιο κοντό, όρθιο βόστρυχο στην κορυφή της κεφαλής έχουν και οι άνδρες στην άκρη του κοινού που υψώνουν το ένα χέρι. Ταινίες δε χρησιμοποιούνται για το μάζεμα της κόμης στην κορυφή της κεφαλής. Η συγκεκριμένη κόμμωση με τις παραλλαγές της συνδέεται με ενήλικα άτομα και ο μεμονωμένος βόστρυχος μπροστά από το αυτί αρκετά συχνά συσχετίζεται με άτομα αριστοκρατικής κοινωνικής τάξης. Με βάση τα προαναφερόμενα σχετικά με την κόμμωση, μόνο οι γυναίκες από το κοινό και οι ολόσωμοι «σεβίζοντες» άνδρες θα μπορούσαν να θεωρηθούν αριστοκρατικής προέλευσης.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των ανδρών του κοινού και των δύο μεμονωμένων ομάδων, των στρατιωτών και των παραταγμένων με το χέρι στο στήθος, αποτελεί το λευκό περιλαίμιο. Αξίζει να σημειωθεί ότι απουσιάζει από τις χορεύτριες, ενώ σε άλλες ορχηστικές τελετές είναι αναπόσπαστο συμπλήρωμα της γυναικείας αμφίεσης³⁶. Κατά τα άλλα η ενδυμασία είναι η συνηθισμένη. Οι χορεύτριες φορούν μακριές εσθήτες με πλούσια βολλάν και στενά, κοντομάνικα περικόρμια, ανοιχτά μπροστά, ενώ οι άνδρες λευκά ζώματα. Οι «σεβίζοντες» φορούν ψηλά υποδήματα, όμοια με του αξιωματικού στο ομώνυμο λίθινο ρυτό από την Αγ. Τριάδα³⁷. Οι χορεύτριες ορχούνται με γυμνά πόδια.



Στην τελετή που απεικονίζεται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» η διάκριση καθορισμένων ρόλων σε σχέση με το φύλο είναι εμφανής³⁸. Η τέλεση του χορού και η αναπαράσταση του δρώμενου της επιφάνειας αποτελεί γυναικείο καθήκον. Η σημασία του χορού στα πλαίσια της συγκεκριμένης τελετής, και κατά συνέπεια των γυναικών που τον εκτελούν, δηλώνεται με τον οριοθετημένο χώρο της όρχησης και με την άνεση που κινούνται οι χορεύτριες μέσα σ' αυτόν. Η άνεση αυτή έρχεται σε αντίθεση με την πυκνότητα του κοινού και των δύο μεμονωμένων ανδρικών ομάδων που πλαισιώνουν το χοροστάσι. Οι χορεύτριες φαίνεται να έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο³⁹. Η ομάδα των ανδρών που παρατάσσονται σε δύο παράλληλες πομπές με απόσταση μεταξύ τους και έχουν το αριστερό χέρι στο στήθος, είναι η σημαντικότερη από τους θεατές και προφανώς προέρχεται από την ανώτερη κοινωνική τάξη της μινωικής κοινωνίας που ίσως σχετίζεται με το ανάκτορο. Η πειθαρχημένη, τελετουργική στάση τους προδίδει την ιερότητα της στιγμής. Αντίθετα, η επίδειξη στρατιωτικής δύναμης από τους στρατιώτες με τα δόρατα δεν έχει μιλιταριστικό χαρακτήρα, αλλά υποδηλώνει τη συμμετοχή όλων των κοινωνικών ομάδων στη συγκεκριμένη τελετή που φαίνεται ν' απευθύνεται σε όλη την πόλη, απλούς πολίτες και προνομιακές ομάδες. Η αναπαράσταση της δραματοποιημένης επιφάνειας προφανώς οργανώνεται από το ανάκτορο, αν ληφθούν υπόψη η ανακτορική προέλευση της τοιχογραφίας, ο χώρος τέλεσης του δρώμενου στη δυτική αυλή του ανακτόρου και η συμμετοχή ανώτερων αξιωματούχων, είναι ωστόσο ανοιχτή δημόσια γιορτή για όλη την πόλη.

Αρκετά συχνά η τελετή που απεικονίζεται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» συσχετίζεται με την τοιχογραφία του Τριμερούς Ιερού που προέρχεται από το ίδιο δωμάτιο⁴⁰. Εκτός από την κοινή ανακτορική προέλευση, οι δύο τοιχογραφίες μοιάζουν ως προς την απεικόνιση ανοιχτών τελετών με τη συμμετοχή θεατών. Υπάρχουν όμως και αρκετές διαφορές που υποδηλώνουν διαφορετικές τελετές. Στην τοιχογραφία του Τριμερούς Ιερού η τελετή πραγματοποιείται στο εσωτερικό του ανακτόρου και συγκεκριμένα στην κεντρική αυλή⁴¹. Οι θεατές δε στρέφουν το βλέμμα τους σε συγκεκριμένη κατεύθυνση, αλλά φαίνονται περισσότερο απασχολημένοι μεταξύ τους. Το πλήθος βρίσκεται στην κεντρική αυλή και ίσως στους εξώστες των ορόφων της δυτικής πτέρυγας. Ανάμεσα στους θεατές διακρίνονται μικρά παιδιά⁴². Πρωταγωνιστικό ρόλο στην τελετή κατέχουν καθισμένες γυναικείες μορφές στη δυτική πρόσοψη του ανακτόρου που αποδίδονται σε αισθητά μεγαλύτερη κλίμακα. Μία άλλη ομάδα όρθιων γυναικών, που αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα από τις καθήμενες, αλλά μεγαλύτερη από το πλήθος, ασχολείται με μία ακαθόριστη τελετουργία στην οποία ίσως εγχειρίζεται κάποιο αντικείμενο⁴³. Παρά την ελάχιστη παρουσία γυναικών ανάμεσα στους θεατές, οι δύο πρωταγωνιστικές διαφοροποιημένες ομάδες εκτός του πλήθους, αποτελούνται αποκλειστικά από γυναίκες. Οι άνδρες δε διακρίνονται σε ομάδες ανώτερων αξιωματούχων, αλλά απεικονίζονται μόνο να παρακολουθούν την τελετή. Οι κομμώσεις ανδρών και γυναικών είναι ιδιαίτερα επιμελημένες με ταινίες και διαδήματα που συγκρατούν τα μαλλιά, τα οποία πέφτουν στην πλάτη πιασμένα σε ενιαίο βόστρυχο. Ένας μεμονωμένος βόστρυχος αφήνεται πάντα μπροστά από το αυτί. Οι επιμελημένες κομμώσεις, σε αντίθεση με τους συμμετέχοντες στην τοιχογραφία του «Ιερού



Άλσους», προδίδουν άτομα ανώτερης κοινωνικής τάξης. Τα εικονογραφικά δεδομένα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η τελετή που απεικονίζεται στην τοιχογραφία του Τριμερούς Ιερού έχει ανακτορικό χαρακτήρα και απευθύνεται σε ανώτερους κρατικούς αξιωματούχους. Το περιεχόμενό της παραμένει άγνωστο. Η υπόθεση αυτή ενδεχομένως αποδυναμώνεται από το μεγάλο αριθμό των θεατών που συμμετέχουν στην τελετή, πράγμα που δε συμβιβάζεται με μία ολιγομελή ομάδα ανακτορικών αξιωματούχων. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι οι δύο μικρογραφικές τοιχογραφίες του «Ιερού Άλσους» και του Τριμερούς Ιερού ανήκουν σε διαφορετικά καλλιτεχνικά εργαστήρια⁴⁴ και ίσως οι καλλιτέχνες ακολουθούν διαφορετικούς κανόνες στην απόδοση του κοινού (απλές κομμώσεις στο Ιερό Άλσος, επιμελημένες στο Τριμερές Ιερό). Και στην περίπτωση ωστόσο που οι θεατές της τελετής στο Τριμερές Ιερό είναι απλοί πολίτες, η ερμηνεία της παράστασης παραμένει ασαφής⁴⁵. Η υπόθεση του Säfliund για απεικόνιση ομαδικών γάμων νέων μετά την ολοκλήρωση της στρατιωτικής τους εκπαίδευσης και την εγκατάλειψη της κοινόβιας διαβίωσής τους στην αγέλα,⁴⁶ είναι μάλλον απίθανη, αν ληφθεί υπόψη ο περιορισμένος αριθμός γυναικών σε σχέση με το πλήθος των ανδρών.

Ανάλογη μικρογραφική τοιχογραφία με πιθανή όρχηση γυναικών στα πλαίσια δημόσιας γιορτής αποτελεί η τοιχογραφία από την Τύλισσο (Α/Κ 37, πίν. 15) που σώζεται αποσπασματικά. Στην παράσταση απεικονίζονται δύο παράλληλες πομπές ανδρών και γυναικών. Οι άνδρες μεταφέρουν αμφορείς περασμένους σε ράβδους που στηρίζονται στους ώμους τους και οι γυναίκες κάποιο μακρύ, ασαφές αντικείμενο, ίσως σκοινί ή ύφασμα⁴⁷. Ο δημόσιος χαρακτήρας της τελετής τεκμηριώνεται από την παρουσία θεατών. Στην τοιχογραφία της Τυλίσσου ωστόσο απεικονίζεται διαφορετική εκδήλωση σε σχέση με την τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους». Οι δύο παράλληλες πομπές ανδρών και γυναικών μεταφέρουν προσφορές προς τη θεότητα βαδίζοντας τελετουργικά, στα πλαίσια δημόσιας γιορτής. Το περιεχόμενο της γιορτής είναι ανάλογο με εκείνο της Πομπικής τοιχογραφίας από την Κνωσό (Α/Κ 91, πίν. 27), στην οποία επίσης άνδρες και γυναίκες μαζί στην ίδια πομπή προσφέρουν πολύτιμα αγγεία και ένδυμα σε γυναικεία θεότητα. Το συγκεκριμένο θέμα των δημόσιων πομπών με προσφορές προς τη θεότητα εντάσσεται στην πομπική όρχηση και θα εξετασθεί στο οικείο κεφάλαιο. Στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» οι ορχούμενες γυναίκες δε μεταφέρουν προσφορές, αλλά προχωρούν ρυθμικά στο κυρίως χοροστάσι, σε δύο παράλληλες πομπές χωρίς αυστηρό στοίχο, υψώνοντας το ένα χέρι πάνω από την κεφαλή. Πρόκειται για το εισαγωγικό μέρος της δραματοποιημένης επιφάνειας που θα συντελεσθεί στη συνέχεια, μετά από τον επικλητικό χορό των γυναικών. Στις δύο μικρογραφικές τοιχογραφίες επομένως απεικονίζονται διαφορετικές τελετές, δραματοποιημένη επιφάνεια στην τοιχογραφία της Κνωσού, δημόσιες πομπές με προσφορές στη θεότητα στην τοιχογραφία της Τυλίσσου.

Ανάλογο περιεχόμενο με εκείνο της τοιχογραφίας από την Τύλισσο έχουν και οι πομπές γυναικών και σπανιότερα ανδρών με προσφορές από την ηπειρωτική Ελλάδα, οι οποίες διακοσμούν τους τοίχους των μυκηναϊκών ανακτόρων⁴⁸. Έτσι παραμένει χωρίς εικονογραφικά παράλληλα η ρυθμική είσοδος των χορευτριών στην ορχήστρα με υψωμένο το ένα χέρι στα πλαίσια



δημόσιας αναπαριστώμενης επιφάνειας. Η χειρονομία του υψωμένου χεριού και το περιεχόμενο της όρχησης επιτρέπουν συσχετισμό μόνο με το δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α), στο οποίο εικονογραφείται ο σκοπός της τελετής που δε σώθηκε στην τοιχογραφία της Κνωσού.

Αρκετές υποθέσεις έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς σχετικά με την ερμηνεία της όρχησης των γυναικών στο «Ιερό Άλσος». Ο Evans υπέθεσε⁴⁹ ότι οι γυναίκες εκτελούν μαιανδροειδή χορό, τον οποίο συσχέτισε αφενός με το χορό που περιγράφει ο Όμηρος στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας⁵⁰, και αφετέρου με το γέρανο που χόρεψε ο Θησέας στο ναό του Απόλλωνα στη Δήλο μαζί με τους επτά νέους και τις επτά νέες μετά τη σωτηρία από το Μινώταυρο. Ο ομηρικός χορός που αναφέρεται στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα εκτελείται και από τα δύο φύλα μαζί, ξεκινά με τη μορφή ανοιχτού κύκλου και στη συνέχεια οι χορευτές σχηματίζουν δύο αντιμέτωπες σειρές που άλλοτε προχωρούν ή μία προς την άλλη και άλλοτε απομακρύνονται. Ο χορός στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» εκτελείται μόνο από γυναίκες που δεν κρατιούνται από τα χέρια και έχει τη μορφή δύο παράλληλων και όχι αντιμέτωπων σειρών. Επιπλέον, σκοπός της όρχησης είναι η επιφάνεια της θεότητας. Κατά συνέπεια διαφέρει αισθητά από την ομηρική περιγραφή και είναι απίθανο να σχετίζεται με αυτήν. Κατά τον ίδιο τρόπο διαφέρει και με το μαιανδροειδή χορό γέρανο, στον οποίο οι χορευτές κρατιούνται από τα χέρια και σχηματίζουν μία σειρά που κινείται ελικοειδώς, μιμούμενη τις κινήσεις μέσα στον κρητικό λαβύρινθο. Οι χορεύτριες της τοιχογραφίας κινούνται ανεξάρτητα και ο σχηματισμός τους δεν είναι μαιανδροειδής, αλλά πομπικός σε δύο σειρές.

Η Lawler⁵¹ συσχέτισε το χορό των γυναικών με το χορευτικό σχήμα του «κρίνου» που μνημονεύεται από αρχαίους συγγραφείς και θεωρείται κρητικής πρόελευσης. Ο παραλληλισμός αυτός δεν ανταποκρίνεται στα εικονογραφικά δεδομένα, αφού η διάταξη των χορευτριών είναι οργανωμένη σε δύο παράλληλες πομπές και όχι ελεύθερη σε σχήμα κρίνου.

Η μοναδικότητα του εισαγωγικού χορού της ανακτορικής δραματοποιημένης επιφάνειας στην εικονογραφία⁵² προφανώς δεν υποδηλώνει σπανιότητα τέλεσης του συγκεκριμένου δρώμενου. Η εικονογραφική απόδοση της ιδιαίτερα σύνθετης θρησκευτικής γιορτής με επιμέρους επεισόδια, ευρεία συμμετοχή και διάκριση ομάδων αξιωματούχων, απαιτεί μεγάλη επιφάνεια που προσφέρεται μόνο στην τοιχογραφία. Στη μικροτεχνία, στην αγγειογραφία και στην ειδωλοπλαστική αποδίδεται το σημαντικότερο επεισόδιο της τελετής, ο ανοιχτός κυκλικός χορός και η ενορατική επιφάνεια της θεότητας. Ο κυκλικός χορός που εκτελούνταν στην εξοχή για την ενορατική επιφάνεια προφανώς έμοιαζε στις κινήσεις και τις χειρονομίες με τον ανακτορικό κυκλικό χορό για τη δραματοποιημένη επιφάνεια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετικά την ανάλυση του ανοιχτού κυκλικού χορού γυναικών.
2. PM III, 29. Το δωμάτιο του ορόφου στο οποίο ανήκουν έχει διαστάσεις 4,70Χ2,70μ. (PM III, 44). Ο Evans αποκαθιστά κίονα πάνω από τον πεσσό του υπογείου, με βάση άλλα αρχιτεκτονικά παραδείγματα.
3. Cameron (1975), Τόμ. I, 132-8.



4. PM III, 31-2. Cameron (1987), 325. Kontorli-Papadopoulou (1996), 41 αρ. 9.
5. PM III, πίν. XVIII.
6. Η επιφάνεια της θεότητας ως σκοπός της όρχησης υποστηρίζεται απ' όλους τους μελετητές. PM III, 68. Hägg (1983), 184. Cameron (1987), 325. Davis (1987), 158. Immerwahr (1990), 65.
7. Cameron (1967α), 65-7, πίν. IV c,d, εικ. 7A,B,C, 8. Ο Evans υπέθεσε ότι τρία θραύσματα με στρατιώτες που κραδαίνουν δόρατα ανήκουν σε άλλη τοιχογραφία πολιορκίας πόλεως (PM III, 82-3, εικ. 45, 46).
8. Marinatos (1987), 141-2, εικ. 7.
9. Davis (1987), 158. Δεν παραθέτει ωστόσο σχεδιαστική αποκατάσταση της τοιχογραφίας.
10. Υιοθετείται η αποκατάσταση της Μαρινάτου, ως προς τον αριθμό και τη θέση των χορευτριών. Ως προς τη θέση των στρατιωτών με τα δόρατα, θεωρώ πιθανότερη την αποκατάσταση της Davis στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης.
11. PM III, 52 (ομάδα Β), εικ. 30, πίν. XVII, και 54 (ομάδα C), εικ. 31, πίν. XVII.
12. Ανάλογη ερμηνεία από τις Groenewegen-Frankfort (1951), 203-4 και Perkins (1990), 227.
13. Peterson (1981), 33, 40, 122, 128. Αντίθετα, κατά τον Μπουλώτη (1987), 150-5, η αλλαγή κατεύθυνσης στην Πομπική τοιχογραφία Κνωσού υποδηλώνει ταυτόχρονες διαφορετικές πομπές σε ισάριθμες θεότητες.
14. PM III, 68. Immerwahr (1983), 145. Davis (1987), 158.
15. Ενδεικτικά αναφέρονται : μολύβδινο δακτυλίδι Μαλίων (Α/Κ 45, πίν. 16η), σφράγισμα Μ.Η. 486/4, 489 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 63, πίν. 19β), χρυσά δακτυλίδια Μυκηνών (Α/Κ 138, 139, πίν. 41γ,δ), χρυσό δακτυλίδι Αηδονίων (Α/Κ 141, πίν. 41στ), χρυσά δακτυλίδια Μιδέας και Βόλου (Α/Κ 144, 145, πίν. 42γ,δ).
16. Την απουσία δυναμισμού και έντονης κίνησης, που ωστόσο δεν αναιρεί τον ορχηστικό χαρακτήρα της παράστασης, υποστηρίζουν και οι Groenewegen-Frankfort (1951), 203-4 και Johnstone (1956), 134.
17. Η Μαρινάτου (1987), 141 και η Davis (1987), 158, υποστηρίζουν ότι οι γυναίκες δεν είναι δυνατό να χορεύουν επειδή η κόμη δεν ανεμίζει και τα πόδια φαίνονται στάσιμα, αλλά εκτελούν απλώς λατρευτικές χειρονομίες. Το είδος του χορού ωστόσο που εκτελούν δεν απαιτεί έντονες κινήσεις και μεγάλους δρασκελισμούς. Ο χορός δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη με την εξωτερική ένταση. Η κοινή κατεύθυνση των μορφών, η διάταξή τους σε συγκεκριμένο σχηματισμό, η ομοιότητα της χειρονομίας με ανάλογη από τον ανοιχτό κυκλικό χορό (π.χ. δακτυλίδι Ισοπάτων), τεκμηριώνουν την ήρεμη χορευτική είσοδο των χορευτριών στο χώρο της επιφάνειας.
18. Βλ. κεφάλαιο για το γυναικείο ανοιχτό κυκλικό χορό.
19. PM III, 79.
20. Cameron (1975), Τόμ. Ι, 132-8. Marinatos (1987), 141. Davis (1987), 157. Immerwahr (1990), 65. Krattenmaker (1995), 128 (υποθέτει ανακτορικό χώρο τέλεσης του χορού).
21. Για την ταύτιση των συγκεκριμένων κατασκευών με τους πομπικούς διαδρόμους του ανακτόρου της Κνωσού και τη λειτουργικότητά τους κυρίως



στην οριοθέτηση χώρων θεάματος, βλ. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 128-9.

22. Marinatos (1987), 137, εικ. 1, 2α, 2β.

23. Rutkowski (1986), 99-100.

24. Marinatos (1987), 142.

25. Preziosi (1983), 121.

26. Για την ταύτιση οικοδομημάτων με ισόδομη τοιχοδομία, κίονες, απολήξεις δοκών στέγης και επίστεψη κεράτων, με ανακτορικούς χώρους ή χώρους άμεσα ελεγχόμενους από το ανάκτορο βλ. Krattenmaker (1995), 127-32.

27. Μοναδική εξαίρεση ίσως αποτελεί το λίθινο ρυτό από τη Ζάκρο με παράσταση ιερού κορυφής. Στη συγκεκριμένη παράσταση ωστόσο απουσιάζει το ανθρώπινο στοιχείο και προβάλλεται το οικοδόμημα. Αντίθετα, στην εξεταζόμενη τοιχογραφία προέχει η απεικόνιση του πολυπληθούς κοινού. Προσπάθειες προοπτικής στην απόδοση ανθρώπινων μορφών διακρίνονται συχνά στη μινωική τέχνη, όπως για παράδειγμα στην κεντρική μορφή της καρποδόχης από τη Φαιστό που δηλώνεται σε πρώτο επίπεδο (A/K 9, πίν. 5), στην τριάδα γυναικών που απεικονίζονται στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα και στις σφραγίδες από το Μοχό και τις Μυκήνες (A/K 58, 111, 147, πίν. 18ε, 33η, 42στ), στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β) με τα επάλληλα περιγράμματα των μορφών.

28. Niemeier (1987), 173-4, εικ. 4. Rehak (1995), 104-5. Krattenmaker (1995), 125-7, εικ. 4.

29. Αλεξίου (1969), 220, σημ. 1.

30. Αντίθετα η Μαρινάτου (1987), 141, θεωρεί ότι οι άνδρες βαδίζουν τελετουργικά σε δύο πομπές, παράλληλα με τις χορεύτριες. Για το λόγο αυτό τοποθετεί τα δένδρα λίγο ψηλότερα προκειμένου να υπάρξει χώρος για τη συνέχεια της πομπής των ανδρών.

31. Ενδεικτικά : λίθινο ρυτό Κνωσού με πομπή ανδρών που φέρουν φιάλες (A/K 32, πίν. 13α), τοιχογραφία Τυλίσσου (A/K 37, πίν. 15), Πομπική τοιχογραφία Κνωσού (A/K 91, πίν. 27), πομπές σε σφραγίδες και δακτυλίδια. Παράβαλε σχετικό κεφάλαιο με τελετουργικές πομπές. Η πυκνότητα που παρατηρείται στο ρυτό των θεριστών και σ' ένα τμήμα της πομπικής τοιχογραφίας με μορφές που φέρουν ποδήρη ενδύματα, υποδηλώνει ομαδική διάταξη, η οποία διαφέρει από την πομπή σε στοίχο.

32. Η χειρονομία αυτή συναντάται σε ομαδικές πομπές (π.χ. ρυτό θεριστών) και σε πομπές σε στοίχο, όπως στο σφράγισμα Μ.Η. 441-51 από την Αγ. Τριάδα (A/K 62, πίν. 19α) και στη σφραγίδα από τις Μυκήνες (A/K 148, πίν. 43α).

33. Marinatos (1987), 142.

34. Ανάλογη αυστηρή διάρθρωση παρατηρείται και σήμερα, ακόμα και σε λαϊκά πανηγύρια. Ράφτης (1985), 40-2.

35. Σχετικά Davis (1986), 404-6. Koehl (1986), 99-110.

36. Αναφέρονται ενδεικτικά το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 59, πίν. 18στ), η σφραγίδα από το Μοχό (A/K 111, πίν. 33η), το χάλκινο ειδώλιο Μ.Η. 1417 από το Παλαίκαστρο, τα αγάλματα από το ιερό της Κέας (A/K 21, 124, πίν. 8α, 36α).

37. Hood (1978), εικ. 137.

38. Marinatos (1987α), 25.



39. Αντίθετα, η Μαρινάτου (1987), 141, θεωρεί τις δύο ομάδες των ανδρών πρωταγωνιστές στη σκηνή.

40. PM III, 46-65, πίν. XVI.

41. Davis (1987), 159. Cameron (1987), 325. Marinatos (1987), 140.

42. Koehl (1986), 101-2. Davis (1986), 404 ; (1987), 160.

43. Marinatos (1987), 140. Αντίθετα ο Rutkowski (1972), 65 θεωρεί ότι ορχούνται.

44. Davis (1987), 157.

45. Για τους Graham, 68 και Immerwahr (1983), 145, σκοπός της τελετής είναι τα ταυροκαθάψια. Και ο Hood (1978), 62 θεωρεί ότι η συγκέντρωση γίνεται για κάποιο αγώνα ή τελετή. Ο Cameron (1987), 325 υποθέτει εμφάνιση της θεάς με σκοπό τον ιερό γάμο.

46. Säflund (1987), 227-33.

47. Shaw (1972), 177.

48. Ενδεικτικά Peterson (1981), 46-86.

49. PM III, 67, 74, 75, 78.

50. Ομήρου Ιλιάδα Σ, 590-606.

51. Lawler (1944), 75-80.

52. Πιθανή απόδοση χορευτικής εισόδου σε στοίχο με τα χέρια στη μέση, ως προστάδιο στον ανοιχτό κυκλικό χορό, ίσως εικονίζεται στη βάση της καρποδόχης από τη Φαιστό (A/K 9, πίν. 5). Βλ. σχετικό κεφάλαιο.

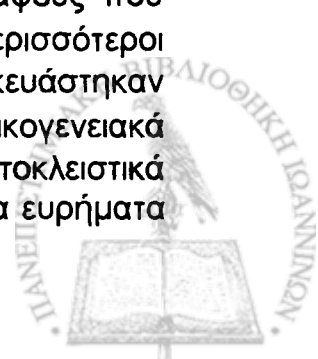


3. ΧΟΡΟΣ ΜΕ ΙΕΡΑ ΔΕΝΔΡΑ ΚΑΙ ΛΙΘΟΥΣ

Εικονογραφικές πηγές : Χρυσά δακτυλίδια από το Σελλόπουλο, τα Καλύβια Φαιστού, το Ashmolean μουσείο της Οξφόρδης, τις Αρχάνες, τα Staatliche Museen του Βερολίνου, το Βαφειό, τις Μυκήνες (A/K 39, 43, 41, 98, 99, 136, 137, πίν. 16β, στ, δ, 32α, β, 41α, β). Σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο (A/K 56, 68, πίν. 18γ, 20α). Σφραγίδες από το Στρωματογραφικό Μουσείο Κνωσού και το Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης (A/K 102, 119, πίν. 32ε, 35β).

Η συγκεκριμένη όρχηση εντάσσεται στα πλαίσια σύνθετου τελετουργικού δρώμενου που περιλαμβάνει εναγκαλισμό λίθου και τίναγμα ιερού δένδρου ή φυτού. Η ακριβής επανάληψη των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων επιτρέπει την ανασύνθεση της τελετής με αρκετή πιστότητα και ταυτόχρονα υποδηλώνει ότι πρόκειται για συνηθισμένο μινωικό δρώμενο, τακτικά επαναλαμβανόμενο. Ο εναγκαλισμός του λίθου και το έντονο τίναγμα του δένδρου προσδίδουν στην όρχηση χορομimικό χαρακτήρα με ευδιάκριτα δραματικά στοιχεία,¹ και σε συνδυασμό με τη δραματοποιημένη επιφάνεια που συντελείται, προϋποθέτουν κάποιο μύθο, τον οποίο αναπαριστούν².

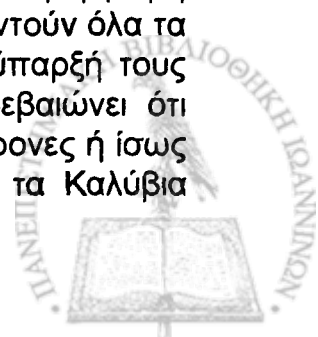
Οι εικονογραφικές πηγές είναι δακτυλίδια, σφραγίδες και σφραγίσματα και προέρχονται από τους ανακτορικούς χώρους της Κνωσού, των Αρχανών, της Φαιστού, της Αγ. Τριάδας, της Ζάκρου. Τα δακτυλίδια από το Βαφειό και τις Μυκήνες απεικονίζουν το μινωικό θέμα με διαφοροποιήσεις, λιγότερες στο δακτυλίδι του Βαφειού, περισσότερες στο δακτυλίδι των Μυκηνών. Χρησιμοποιούνται ωστόσο στη συγκεκριμένη μελέτη ως συγκριτικό υλικό και ως τεκμήρια της γνώσης και ενδεχομένως της τέλεσης της μινωικής όρχησης εκτός του γεωγραφικού χώρου της Κρήτης. Τα ευρήματα χρονολογούνται από την ΥΜΙ έως την ΥΜ ΙΙΙΑ. Το θέμα δεν απεικονίζεται στην παλαιοανακτορική περίοδο. Το μοτίβο του δένδρου που εκφύεται μέσα από έρματα, ένα από τα βασικά στοιχεία της εικονογραφικής σύνθεσης, απαντά μεμονωμένο σε παλαιοανακτορικούς σφραγιδολίθους³ χωρίς ταυτόχρονη ανθρώπινη δράση. Έτσι, η τέλεση της όρχησης επιβεβαιώνεται μόνο από την ΥΜΙ και εξής, όπου χρονολογούνται με ασφάλεια τα πρωιμότερα δείγματα με το θέμα, τα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο⁴ (A/K 56, 68, πίν. 18γ, 20α). Ασφαλής είναι και η χρονολόγηση των σφραγίδων από το Στρωματογραφικό Μουσείο της Κνωσού και του Μητροπολιτικού Μουσείου της Ν. Υόρκης (A/K 102, 119, πίν. 32ε, 35β) στην ΥΜ ΙΙΙΑ⁵ ή λίγο αργότερα, με βάση ανασκαφικά και τεχνοτροπικά δεδομένα. Η χρονολόγηση επίσης των δακτυλιδιών από το Βαφειό και τις Μυκήνες (A/K 136, 137, πίν. 41α, β) στην ΥΜ ΙΙ δεν αμφισβητείται από την έρευνα⁶. Αντίθετα, η χρονολόγηση των δακτυλιδιών κρητικής προέλευσης αποτελεί επιστημονικό πρόβλημα με διαφορετικές απόψεις των μελετητών. Τα δακτυλίδια από τα Καλύβια, το Σελλόπουλο και τις Αρχάνες (A/K 43, 39, 98, πίν. 16στ, β, 32α) βρέθηκαν σε τάφους που χρονολογούνται με βάση τα ευρήματα στην ΥΜ ΙΙΙΑ⁷. Οι περισσότεροι μελετητές ωστόσο θεωρούν ότι τα συγκεκριμένα δακτυλίδια κατασκευάστηκαν πολύ παλιότερα, στην ΥΜ ΙΒ⁸, και διατηρήθηκαν ως πολύτιμα οικογενειακά κειμήλια μέχρι την ΥΜ ΙΙΙΑ. Η παλιότερη χρονολόγηση στηρίζεται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικές παρατηρήσεις σε σχέση με καλά χρονολογημένα ευρήματα



με εικονιστικές παραστάσεις. Νεότερη χρονολόγηση, σύγχρονη με την ταφή κατά την ΥΜ ΙΙΙΑ, προτείνει ο Porham⁹. Η ομοιότητα των δακτυλιδιών από τα Καλύβια και το Σελλόπουλο με το ασφαλώς χρονολογημένο στην ΥΜ ΙΙ δακτυλίδι από το Βαφειό¹⁰, το οποίο προφανώς χρησιμοποιεί ως πρότυπο τα προαναφερόμενα μινωικά δακτυλίδια, καθώς επίσης η ιδιαίτερα φθαρμένη επιφάνεια του δακτυλιδιού από τα Καλύβια, συνηγορούν στην πρώιμη χρονολόγηση των συγκεκριμένων μινωικών δακτυλιδιών στην ΥΜ ΙΒ. Το δακτυλίδι των Αρχανών φαίνεται υστερότερο με βάση τη σκληρότητα των γραμμών και την καθαρότητα της σκηνής, και σε συνδυασμό με ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες που θα αναφερθούν παρακάτω, ίσως εντάσσεται στην ΥΜ ΙΙ. Τα δακτυλίδια από το Ashmolean Μουσείο της Οξφόρδης και τα Staatliche Museen του Βερολίνου (Α/Κ 41, 99, πίν. 16δ, 32β) δεν ανευρέθηκαν σε ανασκαφή και η χρονολόγησή τους στηρίζεται αποκλειστικά στην ανάλυση της τεχνοτροπικής τους απόδοσης. Η ομοιότητά της σκληρής γραμμής των μορφών τους με το δακτυλίδι των Αρχανών¹¹ ίσως υποδηλώνει ότι κατασκευάστηκαν κατά την ΥΜ ΙΙ / ΙΙΙ Α.

Το συγκεκριμένο θέμα της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα. Ο Evans¹² πρώτος ενέταξε την τελετή στον ευρύτερο κύκλο δρώμενων για την αναγέννηση της φύσης και τη γονιμότητα της γης και σύγκρινε τη συγκεκριμένη μινωική όρχηση με τον ανατολικό μύθο του ενιαύσιου θνήσκοντος και αναγεννώμενου αρσενικού θεού της βλάστησης. Κατά τον ίδιο μελετητή, στις εξεταζόμενες παραστάσεις απεικονίζεται ο θρήνος για το νεκρό θεό, βασικό στοιχείο του ανατολικού μύθου. Ανάλογη ερμηνεία πρότεινε και ο Persson¹³, διακρίνοντας μάλιστα τις εναλλαγές των εποχών στη σχετική εικονογραφία. Ο Nilsson¹⁴ επίσης ερμήνευσε τις παραστάσεις στα πλαίσια του κύκλου της βλάστησης και τόνισε την ιδιαίτερη θέση της δένδρολατρίας στο συγκεκριμένο δρώμενο, καθώς επίσης τον εκστατικό χαρακτήρα της όρχησης. Αμφισβήτησε ωστόσο τη μεταφορά του ανατολικού μύθου του θνήσκοντος και αναγεννώμενου θεού στο μινωικό τυπικό, εξαίροντας την πρωτοτυπία της μινωικής θρησκείας. Η Sourvinou-Inwood¹⁵ και ο Warren¹⁶ μελέτησαν το είδος και τις παραλλαγές του εναγκαλιζόμενου λίθου που απεικονίζεται στις παραστάσεις. Με το πρόβλημα της ταύτισης των συμμετεχόντων ασχολήθηκε κυρίως ο Niemeier¹⁷ στη δική του προσέγγιση στο θέμα. Συνολική επανεξέταση και ανάλυση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων πραγματοποίησε η Μαρινάτου¹⁸, επαναπροσδιορίζοντας τον εκστατικό χαρακτήρα της όρχησης στα πλαίσια του κύκλου της βλάστησης με καταστροφή του ιερού δένδρου και εναγκαλισμό βαιτύλου ή πίθου.

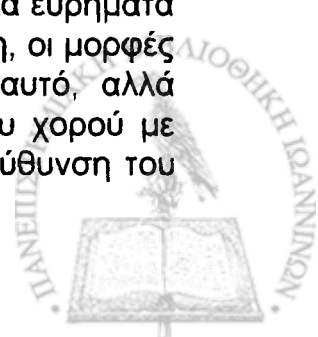
Στη συγκεκριμένη μελέτη η ερμηνεία της όρχησης θα βασιστεί στην ανάλυση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων που αντιστοιχούν σε διαφορετικές δραστηριότητες των συμμετεχόντων. Τα στοιχεία αυτά είναι τρία : α) τίναγμα δένδρου β) εναγκαλισμός λίθου γ) εκστατικός χορός κορυφαίας της τελετής. Οι παραστάσεις συμπληρώνονται με σύμβολα, σε μεγάλη ή μικρή κλίμακα, που πρέπει να ληφθούν υπόψη στην ερμηνεία. Δεν απαντούν όλα τα παραπάνω εικονογραφικά στοιχεία σε κάθε παράσταση, η συνύπαρξή τους ωστόσο στο δακτυλίδι των Αρχανών (Α/Κ 98, πίν. 32α) επιβεβαιώνει ότι εντάσσονται στην ίδια τελετή και μάλιστα ότι πρόκειται για ταυτόχρονες ή ίσως εναλλασσόμενες ορχηστικές κινήσεις. Έτσι, στο δακτυλίδι από τα Καλύβια



(A/K 43, πίν. 16στ) απεικονίζονται τίναγμα δένδρου και εναγκαλισμός λίθου, στο δακτυλίδι από το Σελλόπουλο (A/K 39, πίν. 16β) μόνο εναγκαλισμός λίθου, στο δακτυλίδι των Αρχανών και τα τρία εικονογραφικά στοιχεία, στα δακτυλίδια από την Οξφόρδη και το Βερολίνο (A/K 41, 99, πίν. 16δ, 32β) εναγκαλισμός λίθου και χορός κορυφαίας, στο δακτυλίδι από το Βαφειό (A/K 136, πίν. 41α) τίναγμα δένδρου και χορός κορυφαίας, στο δακτυλίδι των Μυκηνών (A/K 137, πίν. 41β) τίναγμα δένδρου, χορός κορυφαίας και εναγκαλισμός χαμηλής ιερής κατασκευής, στα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο (A/K 56, 68, πίν. 18γ, 20α) και στη σφραγίδα από το Στρωματογραφικό (A/K 102, πίν. 32ε) μόνο εναγκαλισμός λίθου, και στη σφραγίδα από τη Ν. Υόρκη (A/K 119, πίν. 35β) μόνο τίναγμα δένδρου. Στα δακτυλίδια από την Οξφόρδη και το Βερολίνο απεικονίζεται επιπλέον επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο.

Το τίναγμα του δένδρου απεικονίζεται στα δακτυλίδια των Καλυβίων, των Αρχανών, του Βαφειού, των Μυκηνών και στη σφραγίδα της Ν. Υόρκης (A/K 43, 98, 136, 137, 119, πίν. 16στ, 32α, 41α, β, 35β). Αξίζει να τονισθεί ότι το δένδρο που τινάζεται με δύναμη από το χορευτή δεν είναι αυτοφυές αλλά φυτεμένο μέσα σε χαμηλό ξύλινο περίφραγμα¹⁹. Στο δακτυλίδι των Καλυβίων και στη σφραγίδα από τη Ν. Υόρκη το περίφραγμα είναι απλή τετράγωνη κατασκευή, στο δακτυλίδι των Αρχανών είναι περισσότερο επιμελημένη με πρόσοψη που μιμείται τριμερές ιερό, ενώ στο δακτυλίδι των Μυκηνών έχει τη μορφή ανοιχτού ιερού με ανεξάρτητο κίονα στο εσωτερικό. Το περίφραγμα, εκτός από την προστασία του δένδρου, εξυπηρετούσε ενίοτε και την εύκολη μεταφορά του²⁰, αν είχε περιορισμένες διαστάσεις. Η μεταφορά του ιερού δένδρου ή φυτού πραγματοποιούνταν κατά τις θρησκευτικές εορτές, όπως υποδηλώνει το δακτυλίδι από το Μόχλο²¹. Η υπόθεση του μεταφερόμενου δένδρου ενισχύεται από την υπερυψωμένη κτιστή εξέδρα που εικονίζεται κάτω απ' αυτό στα δακτυλίδια των Αρχανών και των Μυκηνών. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το δένδρο που τινάζεται στο δακτυλίδι από το Βαφειό, το οποίο είναι αυτοφυές, με βάση τους μικρούς λίθους στο κατώτερο τμήμα του κορμού του. Δεν αναφύεται δηλαδή μέσα από τον υποκείμενο πίθο, όπως εσφαλμένα αναφέρεται από ορισμένους μελετητές που ασχολήθηκαν με την ερμηνεία του²². Ο τρόπος απόδοσης των λίθων αυτών μοιάζει με τους αντίστοιχους στον κορμό του δένδρου που εικονίζεται στο δακτυλίδι από το Σελλόπουλο (A/K 39, πίν. 16β). Πρόκειται μάλλον για ίδια εικονογραφικά στοιχεία, δηλωτικά του βραχώδους τοπίου, μέσα από το οποίο αναφύεται το δένδρο. Ο πίθος κάτω από το αυτοφυές δένδρο του Βαφειού προφανώς έχει ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα που θα αναλυθεί χωριστά.

Το δακτυλίδι του Βαφειού, το οποίο θεωρείται μινωικής προέλευσης²³, διαφοροποιείται επιπλέον στον τρόπο απόδοσης της κεφαλής της μορφής που τινάζει το δένδρο. Ο άνδρας αποστρέφει το βλέμμα από το δένδρο και κοιτάζει την κορυφαία του χορού. Ανάλογη αποστροφή της κεφαλής του άνδρα που τινάζει το δένδρο, χωρίς ωστόσο οπτική επαφή με την κορυφαία, παρατηρείται και στο δακτυλίδι των Μυκηνών. Αντίθετα, στα μινωικά ευρήματα από τα Καλύβια και τις Αρχάνες και στη σφραγίδα από τη Ν. Υόρκη, οι μορφές που τινάζουν το δένδρο δεν αποστρέφουν την κεφαλή από αυτό, αλλά κοιτάζουν τον κορμό του. Στη μινωική απόδοση του θέματος του χορού με δένδρα και λίθους, την κεφαλή στρέφουν προς την αντίθετη κατεύθυνση του

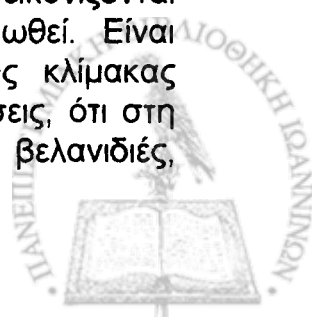


σώματος οι μορφές που αγκαλιάζουν το λίθο (δακτυλίδια Σελλόπουλου, Αρχανών, Βερολίνου, σφραγίσματα Αγ. Τριάδας, Ζάκρου A/K 39, 98, 99, 56, 68, πίν. 16β, 32α, β, 18γ, 20α), και όχι οι μορφές που τινάζουν το δένδρο. Η στροφή αυτή της κεφαλής σχετίζεται με την ενορατική ή δραματοποιημένη επιφάνεια θεοτήτων που απεικονίζονται συμβολικά ή ανθρωπόμορφα και δεν οφείλεται σε ψυχολογικούς λόγους, για παράδειγμα σε φόβο ή δέος από την εκτυφλωτική δύναμη του λίθου. Φαίνεται λοιπόν ότι στα δακτυλίδια του Βαφειού και των Μυκηνών²⁴ αποδίδεται η μινωική τελετή διαφοροποιημένη, είτε σκόπιμα, είτε λόγω αδυναμίας κατανόησης του περιεχομένου της από τους μυκηναίους. Η διαφοροποίηση ενισχύεται από την οκτώσχημη ασπίδα του δακτυλιδιού από το Βαφείο, στοιχείο που δε συναντάται σε καμία μινωική παράσταση με το θέμα, καθώς επίσης από τη μοναδική χαμηλή ανοιχτή κατασκευή με ανεξάρτητο κίονα και οκτώσχημη ασπίδα στο εσωτερικό στο δακτυλίδι των Μυκηνών.

Η αποστροφή της κεφαλής των πιστών από ιερά δένδρα συναντάται σπάνια στη μινωική εικονογραφία, σε παραστάσεις διαφορετικές από τις εξεταζόμενες, όπως για παράδειγμα στο σφράγισμα από τα Χανιά (A/K 78, πίν. 21ε), όπου γυναικεία μορφή πλησιάζει διώροφο κτιστό ιερό, πάνω από το οποίο προβάλλει δένδρο. Το ψυχολογικό δέος της μορφής τονίζεται από την επαφή του λυγισμένου δεξιού χεριού πάνω στο δεξιό ώμο, χειρονομία ενδεικτική συστολής και ανασφάλειας²⁵. Στην περίπτωση όμως αυτή το δένδρο δεν τινάζεται. Η παράσταση έχει διαφορετικό περιεχόμενο από τις εξεταζόμενες.

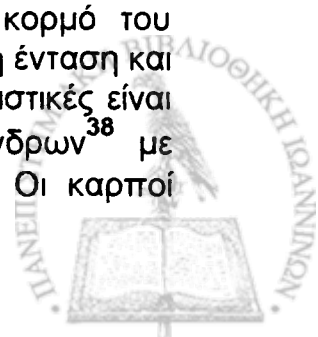
Αυτοφυή δένδρα απεικονίζονται στα δακτυλίδια του Σελλόπουλου, του Βερολίνου και του Βαφειού (A/K 39, 99, 136, πίν. 16β, 32β, 41α) και δηλώνουν τον υπαίθριο χώρο τέλεσης της όρχησης. Σωρός μικρών λίθων στις ρίζες των δένδρων στα δακτυλίδια από το Σελλόπουλο και το Βαφείο τονίζουν το βραχύδες τοπίο. Αξίζει να σημειωθεί ότι μεταφερόμενα δένδρα μέσα σε ξύλινα περιφράγματα δε συνυπάρχουν με αυτοφυή δένδρα στις παραστάσεις με την εξεταζόμενη όρχηση, αλλά και γενικότερα στη μινωική εικονογραφία²⁶. Η παρατήρηση αυτή είναι σημαντική και ενισχύει την υπόθεση ότι τα αυτοφυή και τα μεταφερόμενα δένδρα δεν έχουν την ίδια σημασία για τους μινωίτες, αλλά δηλώνουν διαφορετικές καταστάσεις, ενίοτε και διαφορετικά θρησκευτικά δρώμενα. Τα αυτοφυή σηματοδοτούν τον ιερό χώρο λατρείας, πιθανώς στο εσωτερικό ιερού περιβόλου, περιφράγματος ή υπαίθριου ιερού²⁷. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται παραστάσεις με δένδρο που αναφύεται πάνω από ψηλό, κτιστό ισόγειο ή διώροφο ιερό²⁸. Τα μεταφερόμενα δένδρα αποτελούν το επίκεντρο συγκεκριμένων τελετουργιών, πιθανώς εποχιακού χαρακτήρα, αφού προϋποθέτουν φύτεμα, πότισμα και γενικότερα φροντίδα και ανθρώπινη προστασία. Οι ίδιοι λόγοι συνηγορούν στη φύλαξή τους σε κατοικημένους χώρους και τη μεταφορά τους στα ιερά κατά τις εορταστικές περιόδους, δεδομένης της απουσίας μόνιμου ιερατείου στα ανεσκαμμένα υπαίθρια ιερά²⁹.

Το είδος των δένδρων, αυτοφυών και μεταφερόμενων, που απεικονίζονται στις εξεταζόμενες παραστάσεις, δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί. Είναι γνωστό με βάση την εικονογραφία σε ευρήματα μεγαλύτερης κλίμακας (τοιχογραφίες, αγγεία), καθώς επίσης από εργαστηριακές αναλύσεις, ότι στη μινωική Κρήτη υπήρχαν ελιές, συκίες, κυπαρίσσια, πεύκα, βελανιδιές,

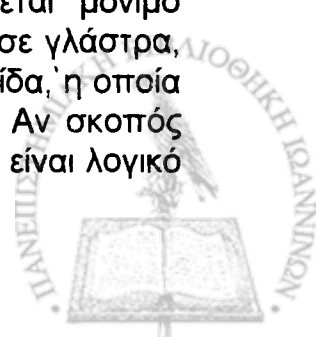


φοινικιές³⁰. Τα δένδρα στη συγκεκριμένη όρχηση ταυτίζονται συνήθως με συκιές ή ελιές³¹, αν και γενικά οι μελετητές αποφεύγουν ταυτίσεις σε ευρήματα μικρογραφικής κλίμακας³². Ο τρόπος απόδοσης των μικρών, μακρόστενων φύλλων που δημιουργούν θυσανωτά κλαδιά δε μοιάζει με τα πλατιά φύλλα της συκιάς. Προσεκτικότερη παρατήρηση οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν απεικονίζονται τα ίδια δένδρα σε όλες τις παραστάσεις. Στα δακτυλίδια των Αρχανών και του Βερολίνου (A/K 98, 99, πίν. 32α, β) και ίσως στη σφραγίδα της Ν. Υόρκης (A/K 119, πίν. 35β) απεικονίζεται το ίδιο δένδρο που ενδέχεται να είναι χαρουπιιά (*Ceratonia siliqua*), αιθαλής σκίνος (*Pistacia lentiscus*), φυλλοβόλος σκίνος (*Pistacia terebinthus*), ή κουμαριά (*Arbutus unedo*-*Arbutus adrachne*)³³. Η χαρουπιιά και η κουμαριά είναι αιθαλή δένδρα. Ο αιθαλής σκίνος και η κουμαριά κάνουν μικρούς σφαιρικούς κόκκινους καρπούς, ενώ η χαρουπιιά επιμήκεις και σκληρούς. Το δένδρο στο δακτυλίδι των Καλυβίων (A/K 43, πίν. 16στ) μοιάζει με τα προαναφερόμενα, η μικρή κλίμακα του δακτυλιδίου ωστόσο, καθώς επίσης οι φθορές στην επιφάνεια δεν επιτρέπουν ταύτιση με αυτά. Το αυτοφυές δένδρο που αναφύεται μέσα από έρματα στο δακτυλίδι του Σελλόπουλου (A/K 39, πίν. 16β) είναι μάλλον ελιά. Τα δένδρα στα δακτυλίδια των Μυκηνών και του Βαφειού (A/K 137, 136, πίν. 41β, α) διαφέρουν μεταξύ τους και με τα αντίστοιχα μινωικά. Στο δακτυλίδι των Μυκηνών δηλώνονται πολλοί, μικροί σφαιρικοί καρποί ανάμεσα στο φύλλωμα, ενώ στο δακτυλίδι του Βαφειού διακρίνονται πολύ λιγότεροι. Αντίθετα, τα μινωικά δένδρα απεικονίζονται χωρίς καρπούς. Τα διαφορετικά είδη δένδρων που δηλώνονται στις παραστάσεις ίσως αποτελούν ένδειξη για λατρεία διαφορετικών θεοτήτων³⁴. Στους ιστορικούς χρόνους για παράδειγμα, η κάθε θεότητα συνδέεται με ένα συγκεκριμένο φυτό ή δένδρο που θεωρείται ιερό και κατέχει σημαντική θέση στη μυθολογία και τη λατρεία της³⁵. Έτσι η Αθηνά συνδέεται με την ελιά, η Άρτεμη με το φοίνικα, ο Απόλλωνας με τη δάφνη, ο Διόνυσος με τον κισσό. Ίσως κάτι ανάλογο ίσχυε και στη μινωική εποχή.

Το τίναγμα του μεταφερόμενου δένδρου πραγματοποιείται και από τα δύο φύλα, από γυναίκα στο δακτυλίδι από τα Καλύβια και τη σφραγίδα της Ν. Υόρκης (A/K 43, 119, πίν. 16στ, 35β), από άνδρα στα δακτυλίδια των Αρχανών και των Μυκηνών (A/K 98, 137, πίν. 32α, 41β). Οι χορευτές καταβάλλουν προσπάθεια να κινήσουν το δένδρο όσο γίνεται περισσότερο, κρατώντας το και με τα δύο χέρια. Η εντατική προσπάθεια είναι έκδηλη στο χορευτή από το δακτυλίδι των Αρχανών που λυγίζει το αριστερό πόδι στο γόνατο, ενώ ταυτόχρονα ανασηκώνει το δεξί. Ο σκοπός της έντονης κίνησης έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα. Ο Evans υπέθεσε³⁶ ότι η μορφή που κινεί το δένδρο προσπαθεί να κόψει καρπό για να τον προσφέρει στην πεινασμένη θεά. Παρόμοια υπόθεση διατύπωσε και η Lawler³⁷ στα πλαίσια τελετουργικής κλοπής τροφής από το ιερό δένδρο της θεάς με συνέπεια το μαστίγωμα του «κλέφτη» στο βωμό της. Και οι δύο θεωρίες δεν ανταποκρίνονται στα εικονογραφικά δεδομένα. Οι μινωίτες χορευτές δεν απεικονίζονται να κόβουν καρπούς, οι οποίοι άλλωστε δε δηλώνονται στις μινωικές παραστάσεις, αλλά επικεντρώνουν την κίνηση στον κορμό του δένδρου. Το κόψιμο καρπού εξάλλου δε δικαιολογεί τόση σωματική ένταση και επιπλέον δε συνηθίζεται να γίνεται και με τα δύο χέρια. Χαρακτηριστικές είναι οι παραστάσεις βαβυλωνιακών και ασσυριακών σφραγιδοκυλίνδρων³⁸ με λάτρεις και δαίμονες που κόβουν καρπούς από ιερά δένδρα. Οι καρποί



δηλώνονται ευκρινώς και οι μορφές κινούνται ήρεμα σα να βαδίζουν. Άλλοι πάλι θρησκευολόγοι³⁹ ερμήνευσαν το δυνατό τίναγμα του δένδρου ως έκφραση της θρησκευτικής έκστασης του χορευτή, σε μία προσπάθεια να προκαλέσει την προσοχή της θεότητας ή να αντλήσει δύναμη από το ιερό δένδρο, στα πλαίσια τελετών για τη βλάστηση. Η Μαρινάτου συγκεκριμενοποίησε περισσότερο την προαναφερόμενη έκσταση εκφράζοντας την υπόθεση ότι σκοπός της έντονης κίνησης είναι το ξερρίζωμα του δένδρου, μετά το πέρας της εορταστικής περιόδου⁴⁰. Αναφέρει μάλιστα ανάλογα παραδείγματα καταστροφής ιερών δένδρων κατά τις αρχαίες ελληνικές γιορτές των Δαιδάλων, των Δαφνηφορίων, της Ειρησιώνης. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις ωστόσο, δεν πρόκειται για δένδρα αλλά για κλαδιά κομμένα από δένδρα του δάσους ή της υπαίθρου, και μάλιστα διακοσμημένα με ταινίες από ύφασμα ή μαλλί⁴¹. Το κλαδί, σύμβολο γονιμότητας της άγριας φύσης και φορέας θετικής δύναμης⁴², μεταφέρεται πομπικά από την ύπαιθρο στην πόλη και οι συμμετέχοντες έχουν την αίσθηση ότι τους επισκέπτεται ο ίδιος ο θεός, φέρνοντας μαζί του όλα τα καλά της φύσης. Στη συνέχεια καταστρέφεται. Οι προαναφερόμενες τελετές διαφέρουν σημαντικά από την εξεταζόμενη μινωική, κυρίως στην προέλευση του φυτού και στον τρόπο που μεταφέρεται. Στις αρχαίες ελληνικές τελετές ένα κλαδί από αυτοφυές δένδρο οδηγείται από την ύπαιθρο στην πόλη, αντίθετα στο μινωικό δρώμενο ένα δένδρο που αναπτύσσεται στο οικιστικό περιβάλλον με ανθρώπινη φροντίδα μεταφέρεται ενίοτε σε υπαίθρια ή ανακτορικά-κοινοτικά ιερά. Η προέλευση και η κατεύθυνση της κίνησης του δένδρου επομένως είναι αντίθετες σε σχέση με τις προαναφερόμενες αρχαίες τελετές και είναι λογικό να υποτεθεί ότι διαφέρει επίσης το ιδεολογικό υπόστρωμα που τις μορφοποίησε. Κατά συνέπεια, το υποθετικό ξερρίζωμα του μινωικού δένδρου δεν προκύπτει αβίαστα από τη σύγκριση με ανάλογα δρώμενα που έχουν ως επίκεντρο ιερά δένδρα. Περισσότερο τεκμηριωμένο παράδειγμα καταστροφής ιερού φυτού αποτελούν «οι κήποι του Άδωνη» κατά τα Αδώνεια⁴³. Στη συγκεκριμένη εορτή οι γυναίκες φύτευαν σε γλάστρες σπόρους φυτών ταχείας αναπτύξεως, με σκοπό να ολοκληρωθεί σύντομα ο κύκλος της ζωής των νέων φυτανιών και να μαραθούν μέσα σε λίγες μέρες. Τα μαραμένα φυτά συμβόλιζαν το θάνατο του νεαρού Άδωνη, αγαπημένου της θεάς Αφροδίτης και κατώτερης θεότητας της βλάστησης. Τότε οι γυναίκες θρηνούσαν το νεκρό Άδωνη και πετούσαν τις γλάστρες με τα μαραμένα φυτά μαζί με ένα ειδώλιο του θεού στη θάλασσα, στα ποτάμια ή στα πηγάδια. Αξίζει να σημειωθεί ότι η καταστροφή (πέταγμα) των φυτών πραγματοποιείται αφού ολοκληρωθεί ο κύκλος της ζωής τους και μαραθούν, όχι κατά τη διάρκεια του θάλλους τους. Ανάλογη αντιμετώπιση έχουν και στη σημερινή μας εποχή το χριστουγεννιάτικο δένδρο και το πρωτομαγιάτικο στεφάνι : καίγονται αφού ολοκληρώσουν το σκοπό του στολισμού τους και μαραθούν. Στο σημείο αυτό υπενθυμίζεται ότι τα μινωικά δένδρα που τινάζονται με δύναμη έχουν πλούσιο φύλλωμα⁴⁴ και σε καμία περίπτωση δεν απεικονίζονται μαραμένα. Η ταύτισή τους εξάλλου κυρίως με αιθαλή δένδρα (χαρουπιά, σκίνος, κουμαριά, ελιά) συνεπάγεται μόνιμο φύλλωμα. Η διατήρηση ωστόσο του φυλλώματος ενός δένδρου σε γλάστρα, ακόμα και αν είναι αιθαλλές, εξαρτάται από την ανθρώπινη φροντίδα, η οποία δε φαίνεται να λείπει από κανένα μινωικό δένδρο που τινάζεται. Αν σκοπός της εξεταζόμενης όρχησης ήταν το ξερρίζωμα του ιερού δένδρου, είναι λογικό



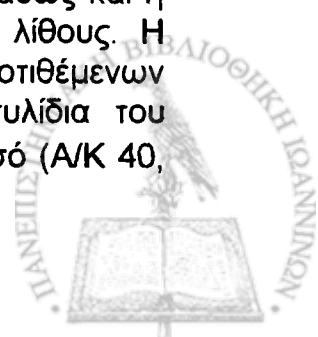
να υποτεθεί ότι για κάποιο χρονικό διάστημα το δένδρο θα έμενε απεριποίητο προκειμένου να μαραθεί. Στην καταστροφή των ιερών φυτών μόνο σε κατάσταση μαρασμού συνηγορούν τα προαναφερόμενα αρχαιολογικά και ανθρωπολογικά παραδείγματα⁴⁵. Ανάλογη τελετουργική καταστροφή ιερού φυτού δεν απαντά στη Μεσοποταμία, στη Συρία και στην Αίγυπτο κατά την προϊστορική εποχή, τόσο στην εικονογραφία, όσο και σε γραπτές πηγές⁴⁶. Αν ληφθεί επίσης υπόψη ότι κατά την όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους πραγματοποιούνταν ενορατική ή δραματοποιημένη επιφάνεια, η καταστροφή ενός θαλλερού, ιερού δένδρου δε συμβιβάζεται με την παρουσία της θεότητας, η οποία συνήθως ταυτίζεται με τη γονιμότητα και την αύξηση της παραγωγής. Πιθανότερο φαίνεται ότι το τίναγμα του μινωικού δένδρου εξυπηρετεί μία περισσότερο πρακτική σκοπιμότητα που ενδεχομένως είναι το πέσιμο των καρπών, παρόλο που στις σχετικές μινωικές παραστάσεις δε δηλώνονται καρποί, σε αντίθεση με τις αντίστοιχες μυκηναϊκές στα δακτυλίδια των Μυκηνών και του Βαφειού⁴⁷ (A/K 137, 136, πίν. 41β, α). Ωστόσο, μία ένδειξη καρπών που παρασύρονται από τον αέρα ίσως αποτελεί η καμπύλη σειρά μικρών στιγμών που ξεκινά από το φύλλωμα του δένδρου στο δακτυλίδι των Καλυβίων⁴⁸ (A/K 43, πίν. 16στ). Σημειώνεται ότι οι κόκκινοι καρποί της κουμαριάς και του σκίνου είναι ιδιαίτερα μικροί, έτσι που θα μπορούσαν να παρασυρθούν από τον αέρα πέφτοντας από το δένδρο⁴⁹. Τα συγκεκριμένα δένδρα επίσης έχουν ανθεκτικό κορμό που δε σπάζει σε περίπτωση έντονου τινάγματος, ανάλογου με αυτό που παρατηρείται στις παραστάσεις. Ο σκοπός της γρήγορης, ομαδικής πτώσης των ευαίσθητων αυτών καρπών δεν μπορεί να είναι η περισυλλογή τους, γιατί η πρόσκρουση στο έδαφος θα προκαλούσε την καταστροφή τους. Η συγκεκριμένη κίνηση επομένως, δηλαδή το τίναγμα του δένδρου για να πέσουν ταυτόχρονα όλοι οι καρποί έχει συμβολικό, τελετουργικό χαρακτήρα. Δεν αποκλείεται να αναπαριστά την κάθοδο της θεότητας από ψηλά ή ακόμα και να μιμείται πραγματική βροχή. Αναμφίβολα προσδίδει θεαματικό χαρακτήρα στην όρχηση, ενώ ταυτόχρονα υποδηλώνει την τέλεσή της την άνοιξη ή αρχές του καλοκαιριού. Με βάση την ανάλυση της χειρονομίας του τινάγματος του δένδρου, επιβεβαιώνεται η ένταξη της τελετής στον κύκλο της βλάστησης και της εναλλαγής των εποχών, προφανώς με σκοπό την αύξηση της γονιμότητας.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο, ο εναγκαλισμός του λίθου, απαντά στις περισσότερες παραστάσεις (δακτυλίδια Σελλόπουλου, Καλυβίων, Οξφόρδης, Αρχανών, Βερολίνου, σφραγίδα Στρωματογραφικού Μουσ. Κνωσού, σφραγίσματα Αγ. Τριάδας και Ζάκρου A/K 39, 43, 41, 98, 99, 102, 56, 68, πίν. 16β, στ, δ, 32α, β, ε, 18γ, 20α) και φαίνεται ότι έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από το τίναγμα του δένδρου, αφού συνδέεται άμεσα με την επιφάνεια της θεότητας. Εμφανίζεται επίσης ως αυτόνομο θέμα στις παλαιότερες και καλύτερα χρονολογημένες παραστάσεις των σφραγισμάτων από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο. Το θέμα απουσιάζει μόνο από τα δακτυλίδια του Βαφειού και των Μυκηνών και τη σφραγίδα της Ν. Υόρκης. Η συγκεκριμένη κίνηση εκτελείται και από τα δύο φύλα, όπως και το τίναγμα του δένδρου, από γυναίκα στα σφραγίσματα της Αγ. Τριάδας και της Ζάκρου, στα δακτυλίδια της Οξφόρδης και του Βερολίνου και στη σφραγίδα του Στρωματογραφικού, και από άνδρα στα δακτυλίδια των Αρχανών, του Σελλόπουλου, των Καλυβίων. Ο πιστός γονατίζει και αγκαλιάζει το λίθο. Σε



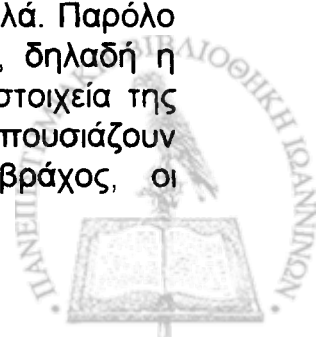
ορισμένες περιπτώσεις (δακτυλίδια Σελλόπουλου, Βερολίνου, σφραγίσματα Αγ. Τριάδας και Ζάκρου) εκτείνει το ένα χέρι σε ανθρωπόμορφη ή συμβολική επιφάνεια, στρέφοντας ταυτόχρονα την κεφαλή προς σ' αυτή. Πιθανή στροφή της κεφαλής προς την επιφάνεια χωρίς ταυτόχρονο χαιρετισμό με το εκτεταμένο χέρι ίσως αποδίδεται και στα δακτυλίδια από τα Καλύβια, τις Αρχάνες, την Οξφόρδη.

Το σχήμα του λίθου που αγκαλιάζεται ποικίλλει. Διακρίνονται τρία είδη για τα οποία έχουν προταθεί διαφορετικές ερμηνείες⁵⁰. Το απλούστερο σχήμα είναι ελλειψοειδής λίθος με αδρά περιγράμματα που ταυτίζεται προφανώς με φυσικό βράχο. Το μέγεθός του είναι αρκετά μεγάλο και φτάνει μέχρι το στήθος της γονατιστής μορφής που τον αγκαλιάζει. Ο ελλειψοειδής βράχος απεικονίζεται στα δακτυλίδια από τα Καλύβια, το Σελλόπουλο, το Βερολίνο και στα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο. Μία πλαστική τεθλασμένη γραμμή στην επιφάνεια του λίθου από το δακτυλίδι των Καλυβίων και τέσσερις κατακόρυφες πλαστικές γραμμές στο λίθο από το σφράγισμα της Ζάκρου πιθανώς αναπαριστούν το ανάγλυφο του βράχου. Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσεται ο κυλινδρικός λίθος του δακτυλιδιού των Αρχανών που ενίοτε ερμηνεύεται ως πίθος⁵¹. Η ερμηνεία του πίθου δεν ευσταθεί, γιατί το συγκεκριμένο σχήμα με το ανοιχτό χείλος ίσο με τη διάμετρο του αγγείου δεν ανταποκρίνεται στην τυπολογία των μινωικών πίθων⁵². Πιθανότερο φαίνεται ότι πρόκειται για κυλινδρικό, υποτυπωδώς λαξευμένο λίθο⁵³. Η διαφορά του από το προηγούμενο είδος λίθου συνίσταται στο σχήμα και την αδρή έστω επεξεργασία. Ανάλογο κυλινδρικό κιονίσκο αγκαλιάζει και ένα σχηματοποιημένο πήλινο γυναικείο (;) ειδώλιο από τον τάφο του Καμηλάρη⁵⁴. Μία τρίτη κατηγορία αποτελούν δύο όμοια ελλειψοειδή αντικείμενα με φυτικές εκβλαστήσεις ανάμεσά τους, τα οποία απεικονίζονται στο δακτυλίδι της Οξφόρδης και τη σφραγίδα από το Στρωματογραφικό Μουσείο. Στην τελευταία (Α/Κ 102, πίν. 32ε) φαίνεται να απουσιάζουν οι φυτικές εκβλαστήσεις, πιθανότατα ωστόσο δηλώνονται αφαιρετικά, όπως και όλη η παράσταση άλλωστε, με τρεις μικρές στρογγυλές στιγμές και μία μεγαλύτερη σταγονόσχημη πάνω από το ένα ελλειψοειδές αντικείμενο. Το σταγονόσχημο μοτίβο ταυτίζεται εσφαλμένα με το κεφάλι της μορφής, η οποία θεωρείται ότι σκύβει και φιλά το ένα από τα δύο ελλειψοειδή αντικείμενα⁵⁵. Αντίθετα, το κεφάλι της γονατιστής μορφής προφανώς δηλώνεται με το αμυγδαλόσχημο μοτίβο πάνω από τον ώμο, από το οποίο εκφύεται αρμονικά η μακριά κόμη. Η ερμηνεία των δύο όμοιων ελλειψοειδών αντικειμένων με το θύσανο ανάμεσά τους προβληματίζει ιδιαίτερα την έρευνα και οι απόψεις των μελετητών διαφέρουν. Ο Henkenrath ταύτισε τα αντικείμενα με λίθους⁵⁶, ο Persson, η Sourvinou-Inwood και η Μαρινάτου με λίθο και πίθο⁵⁷, ο Warren με κρεμμύδα (*urginea maritima*)⁵⁸, ο Παπαποστόλου με δίλοβο σπόρο από τον οποίο αναφύονται τα πρώτα βλαστάρια⁵⁹. Η εξαιρετική ομοιότητα των δύο αντικειμένων συνηγορεί στην άποψη ότι είναι ταυτόσημα. Η ομοιοτήτά τους επίσης με τον απλό ελλειψοειδή βράχο της πρώτης κατηγορίας, καθώς και η κίνηση του εναγκαλισμού, υποδηλώνουν ότι πρόκειται για δύο λίθους. Η ερμηνεία του πίθου δεν ευσταθεί, γιατί ο τρόπος απόδοσης των υποτιθέμενων αγγείων διαφέρει από τους αναγνωρίσιμους πίθους στα δακτυλίδια του Βαφειού⁶⁰ (Α/Κ 136, πίν. 41α) και του CMS II3, 15 από την Κνωσό (Α/Κ 40,



πίν. 16γ). Δεν ευσταθεί επίσης η υπόθεση της κρεμμύδας εξαιτίας του μεγάλου μεγέθους του δίλοβου αντικειμένου⁶¹. Το υπερφυσικό μέγεθος απαντά στη μινωική εικονογραφία συνήθως σε σύμβολα που χαρακτηρίζουν την επιφάνεια θεοτήτων. Στην προκειμένη περίπτωση δεν πρόκειται για σύμβολο αλλά για πραγματικό αντικείμενο, αφού αγκαλιάζεται από το λάτρη. Για τον ίδιο λόγο δεν είναι δυνατό να ερμηνευθεί ως δίλοβος σπόρος με αναφυόμενα βλαστάρια. Παρόλο που η ερμηνεία του λίθου φαίνεται πιθανότερη, οι θυσανωτές απολήξεις ανάμεσα στους λίθους δεν ερμηνεύονται ικανοποιητικά. Πρόκειται προφανώς για εκβλαστήσεις θάμνων, χωρίς ωστόσο να γίνεται σαφές από πού αναφύονται, αφού δεν προβάλλουν από την κορυφή του ενός λίθου αλλά από το μικρό κενό ανάμεσά τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνδυασμός των δύο λίθων με τους θάμνους αντικαθιστά τον απλό λίθο⁶², δε συνυπάρχει όμως με το μεταφερόμενο δένδρο μέσα σε ξύλινο περίφραγμα. Ανάλογη διαπίστωση προκύπτει και από δύο ακόμα ευρήματα με το συγκεκριμένο συνδυασμό, το σφράγισμα Μ.Η. 523 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 55, πίν. 18β) και ένα σφράγισμα από τα Χανιά⁶³. Στο πρώτο σφράγισμα οι δύο λίθοι με τις εκβλαστήσεις βρίσκονται έξω από κτιστό περίβολο με αυτοφυές δένδρο στο εσωτερικό, ενώ μία γυναίκα κατευθύνεται προς σ' αυτούς. Στο σφράγισμα από τα Χανιά απεικονίζεται ζευγάρι εκατέρωθεν στρεπτού κίονα και το εξεταζόμενο αντικείμενο βρίσκεται μεμονωμένο στο ένα άκρο της παράστασης. Πιθανώς οι δύο αυτές παραστάσεις σχετίζονται με τη συγκεκριμένη όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους, εικονογραφούν ωστόσο ένα προγενέστερο (σφράγισμα Αγ. Τριάδας) ή μεταγενέστερο στάδιο (σφράγισμα Χανίων). Η μη συνύπαρξη δένδρου σε ξύλινο περίφραγμα με το συνδυασμό λίθων και θάμνου, υποδηλώνει ότι ο συγκεκριμένος συνδυασμός αντικαθιστά τον απλό λίθο και το μεταφερόμενο φυτό, αφού εμπεριέχει και τα δύο αυτά στοιχεία. Ο διπλασιασμός ωστόσο του ελλειψοειδούς βράχου εξακολουθεί να προβληματίζει⁶⁴.

Το είδος του συγκεκριμένου λίθου, φυσικός ελλειψοειδής βράχος ή υποτυπωδώς λαξευμένος κυλινδρικός ογκόλιθος, σχετίζεται μόνο με το χορό με ιερά δένδρα και λίθους και δεν απαντά σε άλλες τελετές. Οι μικροί λίθοι, τα έρματα, που διακρίνονται συνήθως στις ρίζες αυτοφυών δένδρων (δακτυλίδια Σελλόπουλου, Βαφειού Α/Κ 39, 136, πίν. 16β, 41α, σφραγίσματα Μ.Η. 522 και 576 από την Αγ. Τριάδα⁶⁵, δακτυλίδια από την Ακρόπολη Μυκηνών και τα Αηδόνια Α/Κ 140, 142, 143, πίν. 41ε, 42α, β), δηλώνουν το βραχύδες τοπίο στο οποίο πραγματοποιείται η απεικονιζόμενη τελετή. Σε άλλες παραστάσεις ωστόσο χρησιμοποιούνται ως βωμός για υγρές προσφορές, όπως σε μία παλαιοανακτορική σφραγίδα από τη Φαιστό και σε ένα γυάλινο πλακίδιο από τις Μυκήνες⁶⁶. Πρέπει επίσης να διαφοροποιηθεί ο ελλειψοειδής φυσικός βράχος που συναντάται στον εξεταζόμενο μινωικό χορό από τον ψηλό κίονα, λίθινο ή πιθανότερα ξύλινο, που εικονίζεται σε ορισμένες μινωικές παραστάσεις, όπως για παράδειγμα σ' ένα δακτυλίδι από την Κνωσό (Α/Κ 42, πίν. 16ε) και σε ένα σφράγισμα από τα Χανιά⁶⁷. Στην περίπτωση αυτή σχετίζεται με την επιφάνεια ανδρικού θεού που κατέρχεται από ψηλά. Παρόλο που ο σκοπός είναι ίδιος με εκείνο της εξεταζόμενης όρχησης, δηλαδή η επιφάνεια της θεότητας, διαφέρουν το τυπικό και τα συστατικά στοιχεία της τελετής. Έτσι, στο προαναφερόμενο δακτυλίδι από την Κνωσό απουσιάζουν το δένδρο μέσα σε ξύλινο περίφραγμα, ο ελλειψοειδής βράχος, οι



χαρακτηριστικές χειρονομίες της κορυφαίας, η οποία εδώ αποδίδει λατρεία στον κατερχόμενο θεό και όχι χαιρετισμό. Η επιφάνεια φαίνεται να επιτυγχάνεται συνοπτικά μόνο με τις επικλήσεις της λάτρισας που προσπαθεί να προστατεύσει το πρόσωπό της από το φως της θεϊκής επιφάνειας⁶⁸. Κοινό στοιχείο με το δακτυλίδι των Αρχανών (A/K 98, πίν. 32α) είναι ο ακτινωτός κίονας που διακρίνεται στην πρόσοψη του ιερού περιβόλου και πιθανώς σχετίζεται με την ταυτότητα του θεού.

Η ιερότητα των εναγκαλιζόμενων βράχων είναι προφανής αφού σχετίζονται άμεσα με την επιφάνεια. Υπενθυμίζεται ότι οι γονυκλινείς μορφές που αγκαλιάζουν τους λίθους κοιτάζουν ταυτόχρονα την προσωποποιημένη θεότητα ή το σύμβολο της παρουσίας της, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω. Αυτό δε σημαίνει κατ' ανάγκη λατρεία των συγκεκριμένων λίθων ως ανεικονικών μορφών της θεότητας⁶⁹. Ο βράχος, όπως και το μεταφερόμενο σε ξύλινο περίφραγμα δένδρο, χρησιμοποιούνται ως μέσα για την επιφάνεια της θεότητας, ίσως επειδή αποτελούν στοιχεία που εντάσσονται στο ευρύτερο πεδίο της κυριαρχίας και της προστασίας της. Η προσωπική επαφή του λάτρη με το φυσικό βράχο, που τις περισσότερες φορές επιπλέον οριοθετεί ένα ιερό περίβολο περιφράγματος ή ιερού κορυφής⁷⁰, εξασφαλίζει τη θέαση της θεότητας. Ο φυσικός βράχος και το αυτοφυές δένδρο ορίζουν τον ιερό χώρο της λατρείας⁷¹. Η ιδιαίτερη σχέση των μινωιτών με τους φυσικούς λίθους και τους σταλακτίτες των σπηλαίων ανιχνεύεται σ' όλη τη διάρκεια της μινωικής εποχής. Στο σπήλαιο της Ειλείθειας στην Αμνισό και στο σπήλαιο του Ψυχρού, κυλινδρικοί φυσικοί σταλακτίτες που οριοθετούνταν με χαμηλούς περιβόλους, αποτελούσαν το επίκεντρο λατρευτικών προσφορών⁷². Στο ιερό κορυφής του Γιούχτα πολλά ειδώλια και λατρευτικά αντικείμενα ανευρέθηκαν στο μεγάλο χάσμα του βράχου δίπλα στον κτιστό βαθμιδωτό βωμό⁷³. Στο ιερό κορυφής που απεικονίζεται στο γνωστό ρυτό από τη Ζάκρο, ένας μεγάλος φυσικός λίθος, όμοιος με αυτόν που χρησιμοποιείται στο χορό με δένδρα και λίθους, βρίσκεται στην κορυφή του τριμερούς ιερού, ανάμεσα σε αγρίμια⁷⁴. Επιπλέον, το τοπίο γύρω από το ιερό απεικονίζεται βραχώδες με απουσία δένδρων, θυμίζοντας τα σύγχρονα κρητικά βουνά, στην πλειοψηφία τους τουλάχιστο. Στις πολυάριθμες περιοδείς του στην κρητική ύπαιθρο ο Faure εντόπισε ταπεινά μινωικά ιερά που οριοθετούνταν με μεγάλους ογκόλιθους σε σειρά⁷⁵. Ανάλογη διάταξη λίθων επιβεβαίωσε και ο Rutkowski στη μελέτη του για τα ιερά κορυφής⁷⁶. Στο κεντρικό δωμάτιο του ιερού από τα Ανεμόσπηλια ένα τμήμα του φυσικού βράχου ενσωματώθηκε στην κτιστή κατασκευή, προεξέχοντας στο εσωτερικό του δωματίου⁷⁷. Στο Μικρό Ανάκτορο της Κνωσού ανευρέθηκαν συμπαγείς σχηματισμοί σπηλαίων στο εσωτερικό ιερού, οι οποίοι ταυτίζονται με λατρευτικά ειδώλια⁷⁸. Υποτυπωδώς επεξεργασμένοι στογγυλοί λίθοι εντοπίστηκαν στην κεντρική αυλή του ανακτόρου των Μαλίων, στη Βασιλική, στη Φυλακωπή⁷⁹. Ο κατάλογος των τεκμηρίων για την ιδιαίτερη σχέση των μινωιτών με τους φυσικούς λίθους στα πλαίσια της θρησκευτικής ιδεολογίας δεν εξαντλείται εδώ⁸⁰, αρκεί ωστόσο για την επιβεβαίωση της παραπάνω θέσης.

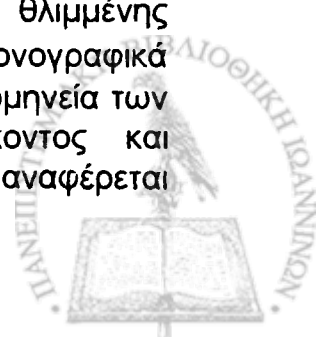
Η ιερότητα των φυσικών λίθων στη μινωική κοινωνία δικαιώνει μέχρι ενός σημείου το χαρακτηρισμό τους ως βαιτύλους⁸¹, δηλαδή ανεικονικές μορφές ή κατοικία της θεότητας. Οι σταλακτίτες και γενικότερα οι σχηματισμοί των



σπηλαίων φαίνεται ότι αποτελούσαν πραγματικά λατρευτικά αντικείμενα, τόσο στο φυσικό τους περιβάλλον, όσο και στις οικίες ή στα ιερά που ανευρέθηκαν⁸². Η λατρεία υποδηλώνεται από την εναπόθεση προσφορών γύρω απ' αυτούς. Αντίθετα, οι φυσικοί βράχοι της υπαίθρου οι οποίοι χρησιμοποιούνται στη συγκεκριμένη όρχηση, δε λατρεύονται ως ανεικονική μορφή της θεότητας, αφού η τελευταία επιφαίνεται ταυτόχρονα με τον εναγκαλισμό⁸³. Οι μινωικοί βαίτυλοι στο χορό με δένδρα και λίθους αντλούν την ιερότητά τους από τους υπαίθριους χώρους λατρείας που συνήθως οριοθετούν ως φυσικά όρια και επιπλέον από το γεγονός ότι είναι το χαρακτηριστικότερο στοιχείο της κρητικής υπαίθρου και κατ' επέκταση του χώρου κυριαρχίας μίας θεότητας της φύσης και των βουνών. Παρά την ύπαρξη περισσότερης βλάστησης στη μινωική Κρήτη, τα δεδομένα της μινωικής εικονογραφίας υποδηλώνουν ότι οι υπαίθριοι ιεροί χώροι λατρείας ήταν κυρίως βραχώδεις παρά δασώδεις⁸⁴.

Η λατρεία φυσικών λίθων συναντάται σε πολλούς αρχαίους και σύγχρονους πολιτισμούς. Οι μινωικοί «βαίτυλοι» συγκεκριμένα συνδέονται από αρκετούς μελετητές με τη λατρεία της Κυβέλης⁸⁵, η οποία τεκμηριώνεται στο χώρο της Συρίας κατά το 14^ο αιώνα π.Χ. με βάση μία πινακίδα από το αρχείο της Ουγκαρίτ. Αρχικά η Κυβέλη⁸⁶ ήταν θεά τοπικού χαρακτήρα με ιερό στην αρχαία πόλη Charchemish στη βόρεια Μεσοποταμία κατά το 17^ο αιώνα π.Χ. Στη συνέχεια η λατρεία της επεκτάθηκε δυτικότερα και το 12^ο αιώνα π.Χ. εδραιώθηκε στη Φρυγία. Στους Έλληνες έγινε γνωστή από τον 8^ο αιώνα, αρχικά στην Ιωνία και κατόπιν στη μητροπολιτική Ελλάδα. Βασικό στοιχείο στη λατρεία της, τουλάχιστο κατά τους ιστορικούς χρόνους, είναι η πίστη για την κατοικία της θεάς σε μαύρο μετεωρίτη, ο οποίος αποτελεί ανεικονική μορφή της. Η σχέση της Κυβέλης με τους φυσικούς λίθους κατά τη 2^η χιλιετία π.Χ. υποδηλώνεται από το χιτιτικό όνομα της θεάς Kubaba, το οποίο, κατά μία ετυμολογία, προέρχεται από το cube ή cuba που σημαίνει ογκόλιθος⁸⁷. Απουσιάζουν ωστόσο παραστάσεις ή σύγχρονες γραπτές μαρτυρίες που να τεκμηριώνουν τη σχέση της θεάς με τους λίθους από την προϊστορική εποχή. Η ιερότητα επομένως που αποδίδουν οι μινωίτες στους φυσικούς λίθους δεν μπορεί να συσχετισθεί με βεβαιότητα με την Kubaba, ιδίως αν ληφθεί υπόψη ότι οι παλιότερες γραπτές μαρτυρίες του ονόματος της θεάς στη Συρία χρονολογούνται το 14^ο αιώνα π.Χ., πολύ υστερότερα δηλαδή από τις πρωιμότερες μινωικές παραστάσεις με εναγκαλισμό λίθου που χρονολογούνται στο 1600 π.Χ. (σφραγίσματα Αγ. Τριάδας, Ζάκρου). Επιπλέον, ο εναγκαλισμός του λίθου πραγματοποιείται στα πλαίσια της επιφάνειας ανδρικού θεού, τουλάχιστο σε δύο περιπτώσεις (δακτυλίδια Οξφόρδης και Βερολίνου A/K 41, 99, πίν. 16δ, 32β). Δεν αποκλείεται όμως η ιδιαίτερη σχέση των μινωιτών με τους φυσικούς λίθους να εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο λατρείας βαιτύλων με επίκεντρο την Ανατολή και ιδίως τη Συρία και το ΝΔ τμήμα της Μ. Ασίας.

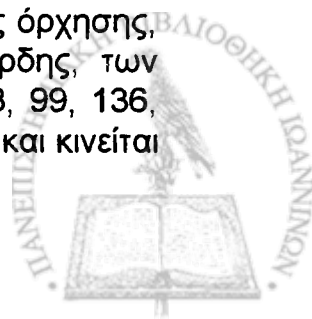
Η συγκεκριμένη στάση του εναγκαλισμού του λίθου ερμηνεύεται από τους περισσότερους μελετητές ως θρήνος ή δηλωτική παθητικής, θλιμμένης διάθεσης⁸⁸. Η πρώτη υπόθεση εκφράζεται αυθαίρετα, χωρίς εικονογραφικά παράλληλα, μινωικά ή ανατολικά, και εντάσσεται στην ευρύτερη ερμηνεία των παραστάσεων με βάση τον ανατολικό μύθο του θνήσκοντος και αναγεννώμενου θεού της βλάστησης. Ο θρήνος, όπως αναφέρεται



διεξοδικότερα στο σχετικό κεφάλαιο των νεκρικών ορχήσεων, δεν εικονογραφείται στη μινωική νεκρική εικονογραφία, και κατά συνέπεια απουσιάζει το βασικό συγκριτικό υλικό για την τεκμηρίωση της συγκεκριμένης υπόθεσης. Στους πολιτισμούς ωστόσο που ο θρήνος για τους νεκρούς εικονογραφείται, ο τρόπος που δηλώνεται ο τύπος της θρηνωδού διαφέρει σημαντικά από τις μορφές που αγκαλιάζουν τους λίθους στις μινωικές παραστάσεις. Στη μυκηναϊκή Ελλάδα, στην αρχαία Αίγυπτο, στους γεωμετρικούς χρόνους, ακόμα και στη σύγχρονη εποχή, οι θρηνωδοί υψώνουν το ένα ή και τα δύο χέρια στην κεφαλή ή χτυπούν το στήθος τους, ενώ βόστρυχοι της κόμης καλύπτουν το πρόσωπό τους⁸⁹. Ενίοτε στην αρχαία Αίγυπτο αποδίδονται με κάμψη του κορμού μπροστά και ακόμα σπανιότερα γονατίζουν, διατηρώντας όμως τα χέρια στην κεφαλή⁹⁰. Στην Αίγυπτο επίσης, ο τελετουργικός θρήνος για το νεκρό Όσιρη που πραγματοποιείται σε επίσημες και λαϊκές τελετές⁹¹, δεν απεικονίζεται στην εικονογραφία. Παραστάσεις θρηνωδών δεν είναι γνωστές από τη Μεσοποταμία, παρόλο που ο θρήνος τεκμηριώνεται τόσο κατά τις κηδείες⁹², όσο και κατά την εορτή για τον ενιαύσιο θεό της βλάστησης⁹³. Στη λεπτομερή ωστόσο περιγραφή της συγκεκριμένης εορτής σε βαβυλωνιακά κείμενα, δε γίνεται μνεία για θρήνο πάνω από φυσικό βράχο, σύμβολο του τάφου του θεού. Επιπλέον, οι θρηνωδοί, τόσο στην Αίγυπτο, όσο και στη Μεσοποταμία, είναι κυρίως γυναίκες, ενώ οι υποτιθέμενες μορφές που θρηνούν στις εξεταζόμενες μινωικές παραστάσεις είναι γυναίκες και άνδρες. Η υπόθεση λοιπόν του θρήνου για το νεαρό θεό της βλάστησης πάνω από το λίθο ή πίθο-σύμβολο του τάφου του, δεν ενισχύεται από τα εικονογραφικά δεδομένα και τις γραπτές μαρτυρίες σύγχρονων αρχαίων πολιτισμών, απ' όπου άλλωστε τροφοδοτήθηκε η συγκεκριμένη ερμηνεία. Ο φυσικός βράχος που αγκαλιάζεται στις μινωικές παραστάσεις σηματοδοτεί κυρίως τον ιερό χώρο λατρείας, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και δεν έχει νεκρικό χαρακτήρα.

Η ερμηνεία της παθητικής, θλιμμένης διάθεσης, αντίθετης με το ενεργητικό τίναγμα του δένδρου, βασίζεται στη μετάφραση των κινήσεων του ανθρώπινου σώματος που εντάσσονται σε ένα γενικό, πανανθρώπινο κώδικα. Η κίνηση του εναγκαλισμού του λίθου με τα δύο χέρια που εικονογραφείται στα δακτυλίδια των Καλυβίων, της Οξφόρδης, των Αρχανών και στη σφραγίδα από το Στρωματογραφικό (A/K 43, 41, 98, 102, πίν. 16στ, δ, 32α, ε), δηλώνει πράγματι συστολή, που δεν ταυτίζεται όμως κατ' ανάγκη με θλίψη. Το μάζεμα του σώματος εκφράζει κυρίως αυτοσυγκέντρωση, πειθαρχία, ένταση των εσωτερικών ψυχικών δυνάμεων του ατόμου για κάποιο σκοπό⁹⁴. Σε τέσσερεις περιπτώσεις (δακτυλίδια Σελλόπουλου, Βερολίνου, σφραγίσματα Αγ. Τριάδας, Ζάκρου A/K 39, 99, 56, 68, πίν. 16β, 32β, 18γ, 20α), παρατηρείται άνοιγμα των μορφών στο χώρο με την έκταση του ενός χεριού που συνοδεύεται με στροφή της κεφαλής προς την ίδια κατεύθυνση. Εδώ η εσωστρέφεια καταργείται και η μορφή επικοινωνεί με το περιβάλλον. Η κίνηση αυτή προφανώς έπεται της πλήρους απομόνωσης και δηλώνει διαφορετικά συναισθήματα του λάτρη.

Το τρίτο χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο της εξεταζόμενης όρχησης, η κορυφαία του χορού, απεικονίζεται στα δακτυλίδια της Οξφόρδης, των Αρχανών, του Βερολίνου, του Βαφειού, των Μυκηνών (A/K 41, 98, 99, 136, 137, πίν. 16δ, 32α, β, 41α, β). Η μορφή αυτή είναι πάντα γυναικεία και κινείται



ελεύθερα στο χώρο. Αρκετοί μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για θεότητα και όχι για ανθρωπίνη μορφή⁹⁵. Η παρουσία της ανάμεσα στους άλλους λάτρες, το γεγονός ότι δεν επιφάνεται κατερχόμενη από ψηλά, όπως ο ανδρικός θεός με τόξο, η κινημένη στάση της η οποία διαφέρει από το χαρακτηριστικό τύπο της «Ορείας Μητέρας» ή της καθιστής θεότητας που δέχεται προσφορές⁹⁶, συνηγορούν στην ανθρωπίνη υπόστασή της. Όπως θα αποδειχθεί εξάλλου παρακάτω από την ανάλυση των συμβόλων που εικονογραφούνται στις παραστάσεις, η επιφάνεια της γυναικείας θεότητας στα πλαίσια του χορού με ιερά δένδρα και λίθους γίνεται αισθητή μόνο ενορατικά και όχι προσωποποιημένα. Πολύ πιθανό βέβαια η συγκεκριμένη γυναικεία μορφή να υποδύεται τη θεότητα, ιδίως στα δακτυλίδια της Οξφόρδης και του Βερολίνου, όπου υποδέχεται τον κατερχόμενο ανδρικό θεό.

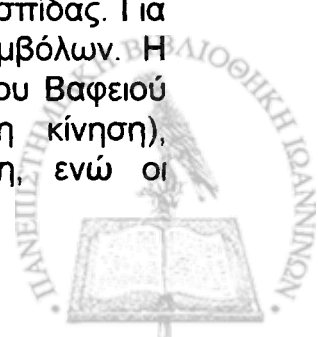
Οι χειρονομίες που εκτελεί η κορυφαία διαφέρουν στις εξεταζόμενες παραστάσεις. Μόνο στα δακτυλίδια των Αρχανών και της Οξφόρδης η κίνηση είναι όμοια : το ένα χέρι λυγίζει και εφάπτεται ή σχεδόν εφάπτεται στον ώμο της ίδιας πλευράς, ενώ το άλλο χέρι είναι χαμηλωμένο. Παρόμοια χειρονομία εκτελούν η κεντρική χορεύτρια του δακτυλιδιού των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α) καθώς επίσης τρεις γυναικείες μορφές σε δύο σφραγίσματα από τα Χανιά και την Αγ. Τριάδα (A/K 78, 55, πίν. 18β, 21ε) και στο δακτυλίδι από την Κνωσό (A/K 40, πίν. 16γ) με παράσταση περιβόλου ιερού δένδρου⁹⁷. Η συγκεκριμένη στάση του λυγισμένου χεριού σε επαφή με τον ώμο ερμηνεύεται συνήθως, με βάση το σύγχρονο χορευτικό κώδικα⁹⁸, ως συστολή, φόβος, αναζήτηση εσωτερικών δυνάμεων για την αντιμετώπιση κάποιου εξωτερικού ερεθίσματος. Συναντάται και σε μερικά γυναικεία ειδώλια λάτρων, όπως για παράδειγμα στο χάλκινο ειδώλιο από το Βερολίνο (A/K 25, πίν. 9γ) και σ' ένα πήλινο ειδώλιο από το Πισκοκέφαλο (A/K 4, πίν. 2α). Στο δακτυλίδι του Βαφειού η κεντρική γυναικεία μορφή εκτείνει το αριστερό χέρι με την παλάμη να βλέπει προς το σώμα και λυγίζει το δεξί στο πλάι με την παλάμη επίσης προς το σώμα. Η κίνηση είναι ιδιαίτερα χορευτική και δε χωρεί αμφιβολία ότι η μορφή ορχείται και μάλιστα εκτελεί στροφές γύρω από τον εαυτό της. Η στάση αυτή είναι μοναδική και δεν απαντά σε άλλες παραστάσεις της μινωικής εικονογραφίας. Στο δακτυλίδι των Μυκηνών η κεντρική χορεύτρια λυγίζει τα χέρια στους γοφούς. Η συγκεκριμένη χειρονομία είναι γνωστή από άλλες μινωικές παραστάσεις, όπως τα σφραγίσματα M.H. 505 και 536 από την Αγ. Τριάδα (A/K 58, 59, πίν. 18ε, στ) και τις σφραγίδες από το Μοχό και τις Μυκήνες (A/K 111, 147, πίν. 33η, 42στ)⁹⁹. Στις παραστάσεις αυτές απεικονίζεται διαφορετικό ορχηστικό θέμα από το εξεταζόμενο. Πρόκειται για πομπή τριών γυναικών, από τις οποίες η μεσαία απεικονίζεται σε διπλάσια κλίμακα. Ανάλογη χειρονομία εκτελούν τα γυναικεία ειδώλια από την Κέα (A/K 124, πίν. 36α) και ένα χάλκινο ειδώλιο από το Παλαίκαстро (A/K 21, πίν. 8α). Ίσως λοιπόν στο δακτυλίδι των Μυκηνών απεικονίζεται μία χορευτική στάση που δε χαρακτηρίζει την όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους, αλλά ένα τριαδικό πομπικό σχήμα με τυπικά επαναλαμβανόμενο τρόπο εκτέλεσης¹⁰⁰. Αξίζει πάντως να τονισθεί ότι όλες οι προαναφερόμενες χειρονομίες εκτελούνται μόνο από γυναίκες, όχι μόνο στις παραστάσεις με την εξεταζόμενη όρχηση, αλλά και στα εικονογραφικά παράλληλα που σημειώθηκαν. Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, φαίνεται πιθανό ότι η κεντρική χορεύτρια του χορού με ιερά δένδρα και λίθους κινείται ανεξάρτητα από τους άλλους



χορευτές και άλλες φορές εκφράζει δέος και εσωστρέφεια, ενώ σε άλλες περιπτώσεις στροβιλίζεται γύρω από τον εαυτό της ευρισκόμενη σε έκσταση¹⁰¹.

Στα δακτυλίδια της Οξφόρδης και του Βερολίνου (A/K 41, 99, πίν. 16δ, 32β) απεικονίζεται ένα ακόμα εικονογραφικό στοιχείο, η επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο. Στο δακτυλίδι της Οξφόρδης απεικονίζεται το πρώτο στάδιο της επιφάνειας με το θεό να αιωρείται στο κενό, ενώ στο δακτυλίδι του Βερολίνου ο θεός βρίσκεται ανάμεσα στους λάτρεις και μία γυναίκα, προφανώς η κορυφαία, παίρνει το τόξο από το βραχίονά του. Η επιφάνεια του θεού είναι ο σκοπός του τελούμενου δρώμενου, τουλάχιστο στις συγκεκριμένες παραστάσεις. Ο εναγκαλισμός του λίθου χωρίς ταυτόχρονο τίναγμα του δένδρου αρκεί για την επίτευξη του προαναφερόμενου σκοπού. Ο τρόπος απόδοσης της επιφάνειας με τη μορφή να κατέρχεται από ψηλά είναι τυπικός μινωικός και χαρακτηρίζει τις επιφάνειες όλων των θεοτήτων, ανδρικών και γυναικείων¹⁰².

Ιδιαίτερη μνεία θα γίνει στη συνέχεια για το δακτυλίδι των Μυκηνών¹⁰³ (A/K 137, πίν. 41β), το οποίο διαφοροποιείται σε αρκετά σημεία στην απόδοση του θέματος. Έχει ήδη αναφερθεί η ιδιόμορφη κτιστή, ανοιχτή κατασκευή γύρω από το δένδρο με ανεξάρτητο κίονα στο εσωτερικό, αντί του μινωικού ξύλινου περιφράγματος, καθώς επίσης η αποστροφή της κεφαλής του λάτρη ενώ τινάζει το δένδρο. Όπως έγινε σαφές παραπάνω, η αποστροφή της κεφαλής δεν παρατηρείται στο τίναγμα του δένδρου αλλά στον εναγκαλισμό του λίθου κατά την επιφάνεια της θεότητας¹⁰⁴. Ο μυκηναίος καλλιτέχνης φαίνεται να αποδίδει εσφαλμένα μία χαρακτηριστική κίνηση της μινωικής όρχησης. Επιλέον, η χειρονομία της κορυφαίας προέρχεται από διαφορετικό μινωικό χορό και όχι από τον εξεταζόμενο με δένδρα και λίθους. Τέλος, αντί του εναγκαλισμού του λίθου, απεικονίζεται μία γυναικεία μορφή που σκύβει πάνω από χαμηλή, ανοιχτή κατασκευή με κίονες, στο εσωτερικό της οποίας διακρίνονται πιθανώς οκτώσχημη ασπίδα, διακόσμηση με γιρλάνδες και ανεξάρτητος κίονας. Η κατασκευή αυτή ερμηνεύεται ως τάφος, τράπεζα ή ιερό¹⁰⁵. Πιθανότατα πρόκειται για ιερό κτίσμα που αντικαθιστά το μινωικό βαίτυλο, ο οποίος απουσιάζει από τη μυκηναϊκή εικονογραφία και προφανώς το μυκηναϊκό τελετουργικό τυπικό. Οι ιεροί λίθοι για τους μυκηναίους είναι οι ανεξάρτητοι κίονες που αρκετά συχνά εικονίζονται στις προσόψεις των ιερών, καθώς επίσης τα έρματα. Δεν είναι σαφές αν το σκύψιμο της μορφής πάνω από την ιερή κατασκευή σκοπό έχει την επιφάνεια μυκηναϊκής θεότητας, κατ'αντιστοιχία με τον εναγκαλισμό του μινωικού βαιτύλου, ή εμπεριέχει κάποια άλλη σημασία που μας διαφεύγει¹⁰⁶. Είναι ωστόσο αρκετά πιθανό ότι στο δακτυλίδι των Μυκηνών απεικονίζεται η μινωική τελετή όπως την αντιλαμβάνεται ο μυκηναίος καλλιτέχνης, με σημαντικές διαφοροποιήσεις από το πρωτότυπο. Ανάλογες αποκλίσεις από τη μινωική τελετή παρατηρούνται και στο δακτυλίδι από το Βαφειό (A/K 136, πίν. 41α), όπως το τίναγμα αυτοφυούς δένδρου, η στροφή της κεφαλής της ανδρικής μορφής προς την κορυφαία, η κίνηση της κορυφαίας, το σύμβολο της οκτώσχημης ασπίδας. Για το τελευταίο θα γίνει εκτενής λόγος κατά την ανάλυση των συμβόλων. Η μινωική τεχνοτροπία στην απόδοση των μορφών στο δακτυλίδι του Βαφειού (σχηματοποιημένα κεφάλια, φυσιοκρατική απόδοση, ελεύθερη κίνηση), υποδηλώνει μινωικό καλλιτέχνη και μυκηναίο παραγγελιοδότη, ενώ οι



στυλιζαρισμένες μορφές στο δακτυλίδι των Μυκηνών υποδηλώνουν μυκηναίο καλλιτέχνη¹⁰⁷.

Ιδιαίτερη βαρύτητα για την ερμηνεία των εξεταζόμενων παραστάσεων έχουν τα σύμβολα που απεικονίζονται μαζί με τα προαναφερόμενα εικονογραφικά στοιχεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι σπανίζει η απεικόνισή τους σε παραστάσεις με διαφορετικό θέμα¹⁰⁸. Έτσι η παρουσία τους στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε σχέση με το περιεχόμενο της τελετής¹⁰⁹. Τα σύμβολα διακρίνονται σε δύο κατηγορίες : σ' αυτά που αποδίδονται σε μεγάλη κλίμακα και καταλαμβάνουν το χώρο μίας ανθρώπινης μορφής στις παραστάσεις, και σ' αυτά που αποδίδονται μικρογραφικά και αιωρούνται στο κενό. Η σημασία τους ωστόσο δε διαφέρει. Στο δακτυλίδι από το Σελλόπουλο (Α/Κ 39, πίν. 16β) απεικονίζονται πουλί σε μεγάλη κλίμακα και ίσως κλαδί¹¹⁰. Πουλί σε μικρότερη κλίμακα απεικονίζεται και στο δακτυλίδι των Καλυβίων (Α/Κ 43, πίν. 16στ). Στο δακτυλίδι των Αρχανών (Α/Κ 98, πίν. 32α) απεικονίζονται μικρογραφικά ακτινωτός κίονας, πεταλούδα και χρυσαλλίδα ή δύο όμοιες πεταλούδες¹¹¹, στο δακτυλίδι του Βαφειού (Α/Κ 136, πίν. 41α) κλαδί, βούκρανο(;) ή χρυσαλλίδα, διπλός πέλεκυς μαζί με ιερό κόμβο (μικρογραφικά) και οκτώσχημη ασπίδα με ιερό ένδυμα (σε μεγάλη κλίμακα)¹¹², στο δακτυλίδι των Μυκηνών (Α/Κ 137, πίν. 41β) κλαδιά¹¹³, στο δακτυλίδι της Οξφόρδης (Α/Κ 41, πίν. 16δ) μάτι και αυτί¹¹⁴, στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 56, πίν. 18γ) ιερός κόμβος, οφιοειδής γραμμή που ενίοτε ταυτίζεται με φίδι και δύο αντωπές πεταλούδες (μικρογραφικά)¹¹⁵, στο σφράγισμα από τη Ζάκρο (Α/Κ 68, πίν. 20α) πεταλούδα σε μεγάλη κλίμακα¹¹⁶. Στο δακτυλίδι από το Βερολίνο (Α/Κ 99, πίν. 32β) τα σύμβολα είναι δυσδιάκριτα¹¹⁷. Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι το πουλί, η πεταλούδα σε διαφορετικές μορφές, ο ιερός κόμβος και ο πέλεκυς είναι τα επικρατέστερα. Η ακριβής ερμηνεία των συμβόλων δεν είναι δυνατή εξαιτίας της απουσίας γραπτών πηγών με μινωικά θεολογικά κείμενα. Μία συνολική προσέγγιση ωστόσο των συμβόλων που απεικονίζονται στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους μπορεί να επιχειρηθεί με βάση τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία που αναλύθηκαν παραπάνω. Η προσέγγιση αυτή δε σκοπεύει στην ερμηνεία του κάθε συμβόλου χωριστά καλύπτοντας όλο το εύρος του σημασιολογικού του περιεχομένου, όπως ενδεχομένως αποκαλύπτεται και σε άλλες παραστάσεις εκτός των εξεταζόμενων, αλλά επιδιώκει την αποσαφήνιση της λειτουργικότητάς τους στα πλαίσια της συγκεκριμένης όρχησης. Η άμεση σχέση του εναγκαλισμού του λίθου με την επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο, σύμφωνα με τη μαρτυρία των δακτυλιδιών από την Οξφόρδη και το Βερολίνο, καθώς επίσης ο χαιρετισμός της γονυκλινούς μορφής προς τη θεότητα, αποτελούν τη βάση για την κατανόηση της σημασίας των συμβόλων. Η πεταλούδα στο σφράγισμα από τη Ζάκρο, το ζεύγος των πεταλούδων και ο κόμβος στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα, το πουλί στο δακτυλίδι από το Σελλόπουλο, είναι οι αποδέκτες του χαιρετισμού της μορφής που αγκαλιάζει το λίθο και προφανώς υποδηλώνουν την παρουσία της επικαλούμενης από τους λάτρεις θεότητας¹¹⁸. Η παρουσία αυτή δεν είναι προσωποποιημένη, αλλά γίνεται αντιληπτή ενορατικά από τους πιστούς. Η μεγάλη κλίμακα των προαναφερόμενων συμβόλων, σε συνδυασμό με το χαιρετισμό του λάτρη, υποδηλώνει την ολοκλήρωση της επιφάνειας και



την παρουσία της θεότητας πολύ κοντά στους πιστούς. Ανάλογη σημασία προφανώς έχουν και τα σύμβολα στα δακτυλίδια των Καλυβίων και των Αρχανών, όπου αποδίδονται μικρογραφικά και επιπλέον απουσιάζει ο χαιρετισμός της γονυκλινούς μορφής προς σ' αυτά. Στην περίπτωση αυτή ίσως δηλώνεται ένα προγενέστερο στάδιο της επιφάνειας. Στο δακτυλίδι του Βαφειού ο χαιρετισμός της γονυκλινούς ανδρικής μορφής απευθύνεται στην κεντρική χορεύτρια και όχι στα απεικονιζόμενα σύμβολα, όπως συνηθίζεται στις μινωικές παραστάσεις. Η συνύπαρξη επίσης υπερμεγέθων (οκτώσχημη ασπίδα) και μικρογραφικών (διπλός πέλεκυς, κλαδί, βούκρανο ή χρυσαλλίδα) συμβόλων ξενίζει, διαφοροποιώντας για μια φορά ακόμα τη συγκεκριμένη παράσταση από τον τυπικό μινωικό τρόπο απόδοσης. Τα σύμβολα ωστόσο και στο δακτυλίδι του Βαφειού προφανώς σχετίζονται με την επιφάνεια της θεότητας¹¹⁹. Η οκτώσχημη ασπίδα μάλιστα, η οποία δε φέρεται από ανθρώπινη μορφή στο συγκεκριμένο δακτυλίδι¹²⁰, συναντάται συχνά στη μυκηναϊκή εικονογραφία σε επιφάνειες κυρίως γυναικείων θεοτήτων με τη μορφή του «παλλάδιου». Αναφέρονται ενδεικτικά το γραπτό πήλινο πλακίδιο¹²¹ και το χρυσό δακτυλίδι από την ακρόπολη των Μυκηνών (A/K 140, πίν. 41ε). Ο συνδυασμός οκτώσχημης ασπίδας και ιερού κόμβου απαντά και στο χάλκινο διπλό πέλεκυ από τη Βορού (A/K 89, πίν. 26γ). Η σχέση της υπερμεγέθους οκτώσχημης ασπίδας, ως το κυρίως σύμβολο της επιφάνειας, με τα μικρογραφικά σύμβολα του διπλού πέλεκυ, του κλαδιού και της χρυσαλλίδας, δεν είναι δυνατό να καθοριστεί με ακρίβεια.

Από τα βασικά απεικονιζόμενα σύμβολα, μερικά μπορούν να συσχετισθούν με συγκεκριμένες θεότητες. Το πουλί, με βάση τη μινωική εικονογραφία, είναι σύμβολο γυναικείας θεότητας¹²². Απεικονίζεται πάνω σε διπλούς πελέκεις στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας (A/K 84, πίν. 24), της οποίας οι στενές πλευρές διακοσμούνται με ζεύγος γυναικείων θεοτήτων και δηλώνεται ως σύμβολο στα διαδήματα ορισμένων πήλινων υστερομινωικών ειδώλων γυναικείων θεοτήτων¹²³. Πήλινα ομοιώματα περιστεριών ανευρέθηκαν στο ιερό του Παλαικάστρου μαζί με τα ειδώλια των χορευτριών και της μουσικού¹²⁴, καθώς επίσης προσφορά περιστεριού σε είδωλο γυναικείας θεότητας απεικονίζει ανδρικό ειδώλιο από το Ιερό των Διπλών Πελέκεων της Κνωσού¹²⁵. Μία θεά των περιστεριών αναφέρεται και στις πινακίδες της γραμμικής Β από την Κνωσό¹²⁶. Παρόλο που δεν μπορεί να υποστηριχτεί με βεβαιότητα ότι πρόκειται για την ίδια θεότητα με τα προαναφερόμενα ευρήματα, ενισχύεται η σχέση των πουλιών με γυναικείες θεότητες.

Με γυναικεία θεότητα σχετίζονται επίσης ο ιερός κόμβος και η πεταλούδα. Ανάλογη σχέση ιερού κόμβου με γυναικείες θεότητες είναι γνωστή και στην Ανατολή, στη λατρεία της σουμεριακής Inanna¹²⁷.

Ο ακτινωτός κίονας που απεικονίζεται μικρογραφικά στο δακτυλίδι των Αρχανών, σχετίζεται με την επιφάνεια ανδρικού θεού¹²⁸. Στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται μάλλον για σύμβολο και όχι για πραγματικό αντικείμενο¹²⁹. Στο δακτυλίδι από το Ashmolean όμως (A/K 42, πίν. 16ε), στο οποίο αποδίδεται επιφάνεια ανδρικού θεού με σκήπτρο δίπλα σε ξύλινο προφανώς κίονα, ο ακτινωτός κίονας που διακρίνεται στο εσωτερικό του ιερού είναι πραγματικό αντικείμενο¹³⁰. Στο ιερό της Σύμης μάλιστα ανευρέθηκε παρόμοιος λίθινος κίονας μέσα σε ιερό περίφραγμα¹³¹. Η σχέση ανδρικού



θεού με τον ακτινωτό κίονα πιθανώς έχει αιγυπτιακή προέλευση, αν ληφθεί υπόψη η ομοιότητά του με τον κίονα Djed, ο οποίος αποτελεί βασικό στοιχείο στη λατρεία του Οσίρη¹³².

Για την οκτώσχημη ασπίδα έγινε ήδη λόγος παραπάνω και φαίνεται ότι σχετίζεται κυρίως με γυναικεία μυκηναϊκή θεότητα, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και ανδρική¹³³. Ο διπλός πέλεκυς με ιερό κόμβο, το κλαδί, το βούκρανο-αν πρόκειται πράγματι για κάτι τέτοιο, πράγμα αρκετά αμφίβολο-, δεν είναι δυνατό να συσχετισθούν με συγκεκριμένες θεότητες στη μινωική εικονογραφία¹³⁴.

Με βάση την ανάλυση των συμβόλων που προηγήθηκε, έγινε σαφές ότι άλλοτε υποδηλώνεται η επιφάνεια γυναικείας και άλλοτε ανδρικής θεότητας. Έτσι στα δακτυλίδια από τα Καλύβια και το Σελλόπουλο (A/K 43, 39, πίν. 16στ, β), στα σφραγίσματα της Αγ. Τριάδας και της Ζάκρου (A/K 56, 68, πίν. 18γ, 20α), υποδηλώνεται γυναικεία θεότητα με τα σύμβολα του πουλιού, της πεταλούδας, του ιερού κόμβου. Στο δακτυλίδι των Αρχανών (A/K 98, πίν. 32α) ο ακτινωτός κίονας σχετίζεται με ανδρική θεότητα, η πεταλούδα ωστόσο και η χρυσαλλίδα με γυναικεία. Η συνύπαρξη των στοιχείων ενδεχομένως υποδεικνύει την επιφάνεια θείκου ζεύγους. Προσωποποιημένη απεικόνιση θείκου ζεύγους παριστάνεται στο δακτυλίδι του Βερολίνου (A/K 99, πίν. 32β), γεγονός που συνηγορεί σε μία παρόμοια ερμηνεία στο δακτυλίδι των Αρχανών. Στο δακτυλίδι του Βαφειού (A/K 136, πίν. 41α), η οκτώσχημη ασπίδα σχετίζεται κυρίως με επιφάνεια γυναικείας θεότητας. Στο δακτυλίδι των Μυκηνών (A/K 137, πίν. 41β), η απουσία συμβόλων με ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα¹³⁵ δεν επιτρέπει καμία υπόθεση για το φύλο της επικαλούμενης θεότητας, αν πράγματι σκοπός της απεικονιζόμενης τελετής είναι η επιφάνεια. Διαπιστώνεται λοιπόν ότι στις περισσότερες παραστάσεις όπου η επιφάνεια δεν είναι προσωποποιημένη αλλά συμβολική, υποδηλώνεται γυναικεία θεότητα. Αντίθετα, στις μοναδικές παραστάσεις που η θεότητα επιφάνεται με προσωποποιημένη μορφή, δηλαδή στα δακτυλίδια του Βερολίνου και της Οξφόρδης, πρόκειται για ανδρικό θεό. Αξίζει να σημειωθούν δύο σημαντικές παρατηρήσεις στο θέμα της επιφάνειας. Στις προσωποποιημένες επιφάνειες ανδρικού θεού (δακτυλίδια Οξφόρδης, Βερολίνου) απουσιάζουν τα γνωστά σύμβολα και ιδίως ο ακτινωτός κίονας που συνδέεται με τον ανδρικό θεό σε άλλες παραστάσεις. Στο δακτυλίδι του Βερολίνου τα σύμβολα είναι ασαφή και βρίσκονται σε περιθωριακό σημείο στο ανώτερο όριο της παράστασης, ενώ στο δακτυλίδι της Οξφόρδης ο συνδυασμός των απεικονιζόμενων συμβόλων (μάτι και αυτί) δεν απαντά σε άλλες παραστάσεις με τη συγκεκριμένη όρχηση και επιπλέον τα σύμβολα αυτά δε θεωρούνται ισοδύναμα με ανεικονική επιφάνεια της θεότητας¹³⁶. Στις συγκεκριμένες παραστάσεις τα σύμβολα έχουν περιορισμένη σημασία, ίσως επειδή απεικονίζεται ο ίδιος ο θεός με ανθρώπινη μορφή. Αντίθετα, η επιφάνεια γυναικείας θεότητας δηλώνεται μόνο ενορατικά με σύμβολα που κατέχουν ιδιαίτερη θέση στη σκηνή, και ποτέ με τη μορφή αιωρούμενου ειδώλου, όπως συνηθίζεται σε παραστάσεις με διαφορετικό περιεχόμενο από τις εξεταζόμενες.

Φαίνεται λοιπόν ότι η όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους δεν τελούνταν αποκλειστικά στα πλαίσια λατρείας μίας μόνο θεότητας, αλλά εντασσόταν στο επικλητικό τυπικό επιφανείας γυναικείων και ανδρικών θεοτήτων, με έμφαση



στις γυναικείες. Αν ληφθεί υπόψη ότι τα σφραγίσματα της Αγ. Τριάδας και της Ζάκρου με ενορατική επιφάνεια γυναικείας θεότητας είναι τα πρωιμότερα βεβαιωμένα δείγματα που απεικονίζουν το συγκεκριμένο δρώμενο, είναι πιθανό ότι αρχικά η εξεταζόμενη όρχηση εντασσόταν στο λατρευτικό τυπικό γυναικείων θεοτήτων, όπου μάλιστα ο εναγκαλισμός του λίθου αποτελούσε το επίκεντρο της τελετής, ενώ δεν είναι σίγουρο ότι πραγματοποιούνταν ταυτόχρονα το τίναγμα του δένδρου. Αργότερα η όρχηση εντάχθηκε στη λατρεία ανδρικού θεού ή θεϊκού ζεύγους, με βάση τη μαρτυρία των δακτυλιδιών από την Οξφόρδη και το Βερολίνο. Στην περίπτωση του θεϊκού ζεύγους, ο ανδρικός θεός με τόξο επιφαίνεται κατερχόμενος από ψηλά, ενώ τη γυναικεία θεότητα υποδύεται ιέρεια, προφανώς η κορυφαία της όρχησης. Πρόκειται επομένως για αναπαράσταση κάποιου μύθου με έντονα δραματικά στοιχεία. Η επιφάνεια δε γίνεται αντιληπτή πλέον ενορατικά από τους λάτρεις, αλλά αναπαριστάνεται με τη μορφή χοροδράματος¹³⁷. Χορομιμική μορφή έχει και το δρώμενο με σκοπό την ενόραση της θεάς, με τη διαφορά ότι δεν αναπαριστάνεται η κάθοδος της από ψηλά.

Η ενδυμασία των μορφών που συμμετέχουν στην τελετή είναι ίδια σ' όλες τις παραστάσεις. Οι άνδρες φορούν κοντό ζώμα και ζώνη, οι γυναίκες που τινάζουν το δένδρο ή αγκαλιάζουν το λίθο φαρδιά, μακριά παντελόνια¹³⁸, ενώ οι κορυφαίες φορούν τη χαρακτηριστική μινωική εσθήτα με πλούσια βολλάν. Οι γυναίκες είναι γυμνές από τη μέση κι επάνω ή φέρουν εφαρμοστά περικόρμια, ανοιχτά στο στήθος. Ολοκληρωτική γυμνότητα δε συναντάται, παρά την αντίθετη άποψη ορισμένων μελετητών¹³⁹. Η σχηματοποιημένη, αφαιρετική απόδοση της γυναίκας που αγκαλιάζει τους λίθους στη σφραγίδα από το Στρωματογραφικό και η φθορά του δακτυλιδιού από τα Καλύβια, δεν επιτρέπουν τη διάκριση ενδύματος, και συγκεκριμένα του παντελονιού, στους γλουτούς και τους μηρούς. Στα δακτυλίδια του Βαφειού, του Βερολίνου και ίσως των Καλυβίων, οι άνδρες φορούν ψηλά υποδήματα, στοιχείο ενδεικτικό του υπαίθριου χώρου τέλεσης της όρχησης. Αντίθετα, στα δακτυλίδια των Αρχανών και των Μυκηνών οι άνδρες ορχούνται χωρίς υποδήματα. Η κόμη ανδρών και γυναικών δηλώνεται μακριά και ανεμίζει κατά τις κινήσεις.

Οι συμμετέχοντες στην τελετή ανήκουν προφανώς στο ιερατείο, με ανώτερη ιεραρχικά την κεντρική χορεύτρια που φέρει τη μινωική εσθήτα¹⁴⁰, η οποία συντονίζει τις κινήσεις των υπολοίπων και ενίοτε υποδύεται προσωρινά γυναικεία θεότητα που υποδέχεται την επιφάνεια ανδρικού θεού. Αξίζει να τονισθεί η συμμετοχή και των δύο φύλων στην ίδια ορχηστική τελετή, φαινόμενο εξαιρετικά σπάνιο στα μινωικά δρώμενα¹⁴¹. Οι ρόλοι μάλιστα του τινάγματος του δένδρου και του εναγκαλισμού του λίθου εναλλάσσονται στα δύο φύλα, χωρίς αποκλειστική συμμετοχή του ενός φύλου σε κάποιον απ' αυτούς. Ο αριθμός των χορευτών στις παραστάσεις κυμαίνεται από ένας έως τρεις και ίσως δε συμμετείχαν περισσότεροι, αφού τρεις είναι οι βασικοί ρόλοι στην όρχηση¹⁴².

Οι κατασκευές που εικονίζονται στις παραστάσεις υποδηλώνουν ότι η όρχηση τελούνταν στην ύπαιθρο αλλά και στο ανακτορικό περιβάλλον. Τα αυτοφυή δένδρα στα δακτυλίδια από το Σελλόπουλο, το Βερολίνο, το Βαφείο (Α/Κ 39, 99, 136, πίν. 16β, 32β, 41α), σε συνδυασμό με τους απεικονιζόμενους λίθους στις ρίζες τους, υποδηλώνουν υπαίθριο χώρο. Τα ψηλά υποδήματα που φέρουν οι ανδρικές μορφές στα δακτυλίδια του



Βερολίνου και του Βαφειού, καθώς επίσης η απουσία γραμμής εδάφους ή πλακοστρώτου, συνηγορούν στην παραπάνω υπόθεση. Στο δακτυλίδι από το Σελλόπουλο ωστόσο, απεικονίζεται ιερό οικοδόμημα στο ένα άκρο της παράστασης, το οποίο δηλώνεται με ισόδομη τοιχοδομία¹⁴³. Πρόκειται μάλλον για ιερό περίφραγμα ή ιερό κορυφής, αν ληφθεί υπόψη η σημασία των εναγκαλιζόμενων φυσικών βράχων στην οριοθέτηση αλλά και στην άσκηση της λατρείας στους συγκεκριμένους χώρους¹⁴⁴. Η σημασία αυτή για τους μινωίτες αναλύθηκε παραπάνω, κατά τη μελέτη των λίθων που απεικονίζονται στις εξεταζόμενες παραστάσεις. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι στις παραστάσεις με σαφή δήλωση υπαίθριου χώρου απουσιάζουν μεταφερόμενα δένδρα. Ιδιαίτερα προβληματίζει η ερμηνεία του χώρου στο δακτυλίδι των Καλυβίων (A/K 43, πίν. 16στ). Η γραμμή εδάφους υποδηλώνει διαμόρφωση στο χοροστάσι, ενώ τα ψηλά υποδήματα της ανδρικής μορφής-αν πράγματι πρόκειται για υποδήματα-, παραπέμπουν σε υπαίθριο χώρο. Η κατασκευή στο αριστερό άκρο της σύνθεσης ταυτίζεται με πύλο ή με βαιτυλική τράπεζα, ενδέχεται όμως να απεικονίζει ιερό¹⁴⁵. Ανακτορικό ή οικιστικό περιβάλλον απεικονίζεται στα δακτυλίδια των Αρχανών, της Οξφόρδης και των Μυκηνών (A/K 98, 41, 137, πίν. 32α, 16δ, 41β). Οι μορφές ορχούνται σε πλακόστρωτα δάπεδα ή εξέδρες- ανάλογες ίσως με τις κυκλικές κατασκευές που εντοπίστηκαν πολύ κοντά στο Στρωματογραφικό Μουσείο της Κνωσού¹⁴⁶, και οι συμμετέχοντες άνδρες δε φέρουν υποδήματα. Το περίτεχνο επίσης ξύλινο περίφραγμα του μεταφερόμενου δένδρου στο δακτυλίδι των Αρχανών μιμείται τριμερές ιερό¹⁴⁷ και στηρίζεται πάνω σε χαμηλή κτιστή βάση, η οποία δηλώνεται διαφορετικά από το πλακόστρωτο. Ανάλογη κτιστή βάση για τη στήριξη του μεταφερόμενου δένδρου απεικονίζεται και στο δακτυλίδι των Μυκηνών. Αξίζει να σημειωθεί η παρουσία του μεταφερόμενου δένδρου μόνο στους ανακτορικούς-οικιστικούς χώρους, σύμφωνα με τη μαρτυρία των δακτυλιδιών από τις Αρχάνες και τις Μυκήνες. Η ταύτιση του χώρου στο δακτυλίδι των Καλυβίων, στο οποίο απεικονίζεται μεταφερόμενο δένδρο, είναι αβέβαιη.

Η όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους, είτε τελείται στην ύπαιθρο, είτε στο ανακτορικό περιβάλλον, είναι μία ανοιχτή τελετή που εντάσσεται στην επίσημη κρατική θρησκεία και δεν αποτελεί αυθόρμητη λαϊκή έκφραση. Η έντονη θρησκευτικότητα που τη χαρακτηρίζει διαφαίνεται στην επιλογή του χώρου τέλεσης (ιερά περιφράγματα, ιερά κορυφής, ανακτορικά-οικιστικά πλακόστρωτα), στο ιερατικό αξίωμα των συμμετεχόντων, στο επιδιωκόμενο αποτέλεσμα που είναι η ενορατική επιφάνεια γυναικείας θεότητας και η δραματοποιημένη επιφάνεια ανδρικού θεού, καθώς επίσης στην αναπαράσταση κάποιου ιερού μύθου. Η κρατική ή κοινοτική παρέμβαση στη διοργάνωση μίας τέτοιας σύνθετης τελετής, ιδίως στην περίπτωση της δραματοποιημένης επιφάνειας του ανδρικού θεού, είναι προφανής. Ο δημόσιος χαρακτήρας του χορομιμικού δρώμενου τεκμηριώνεται από τους προαναφερόμενους χώρους τέλεσής του. Η υπαίθρια λατρεία στα ιερά περιφράγματα και στα ιερά κορυφής με τους ελάχιστους στεγασμένους χώρους και τα επάλληλα άνδρα στα οποία μπορεί να παρευρεθεί πλήθος θεατών, είναι σαφώς ανοιχτή¹⁴⁸. Στα ανάκτορα πάλι επιβεβαιώνεται η τέλεση δημόσιων εορτών στις κεντρικές και ιδίως στις δυτικές αυλές¹⁴⁹. Δεν αποκλείεται αρχικά η όρχηση να τελούνταν στα υπαίθρια ιερά, στα πλαίσια της



λατρείας γυναικείας θεότητας, και με έμφαση στον εναγκαλισμό του λίθου. Η υπόθεση αυτή προκύπτει από την ανάλυση των δεδομένων των πρωιμότερων παραστάσεων (δακτυλίδι Σελλόπουλου, σφραγίσματα Ζάκρου, Αγ. Τριάδας A/K 39, 68, 56, πίν. 16β, 20α, 18γ). Μία διεύρυνση του τυπικού με την προσθήκη του τινάγματος του μεταφερόμενου δένδρου και πιθανή μεταφορά της τελετής στο ανακτορικό περιβάλλον, ίσως υποδηλώνονται στο δακτυλίδι των Καλυβίων (A/K 43, πίν. 16στ). Μετά την YM IB, με βάση την υστερότερη χρονολόγηση των δακτυλιδιών από τις Αρχάνες και την Οξφόρδη (A/K 98, 41, πίν. 32α, 16δ), ο χορός τελείται κυρίως στο ανακτορικό περιβάλλον, στα πλαίσια της λατρείας προσωποποιημένης ανδρικής θεότητας. Εξακολουθεί ωστόσο η τέλεση της όρχησης και στα υπαίθρια ιερά (δακτυλίδι Βερολίνου A/K 99, πίν. 32β).

Ένα εικονογραφικό στοιχείο του οποίου η παρουσία υπερτονίστηκε από την έρευνα, είναι ο πίθος που απεικονίζεται στο δακτυλίδι του Βαφειού¹⁵⁰ (A/K 136, πίν. 41α). Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο πίθος στο συγκεκριμένο δακτυλίδι είναι άδειος. Το υπερκείμενο δένδρο δεν αναφύεται μέσα απ' αυτόν αλλά από βραχώδες έδαφος. Πιθανότατα μάλιστα αποδίδεται αναποδογυρισμένος, με το χείλος προς τα κάτω¹⁵¹. Είναι αρκετά αμφίβολη η απεικόνιση μεμονωμένου πίθου σε άλλη παράσταση με την εξεταζόμενη όρχηση, και συγκεκριμένα στα δακτυλίδια των Καλυβίων και του Σελλόπουλου, για τα οποία εκφράζεται ενίοτε η συγκεκριμένη υπόθεση. Στις μινωικές παραστάσεις λοιπόν με την εξεταζόμενη όρχηση δεν επιβεβαιώνεται η απεικόνιση πίθου στο ένα άκρο της σκηνής. Αντίθετα, ο πίθος συναντάται σε μινωικές εικονιστικές παραστάσεις με διαφορετικό θέμα, όπως στο δακτυλίδι από την Κνωσό (A/K 40, πίν. 16γ) και ίσως σ' ένα άλλο από την Αμνισσό με ζεύγος μπροστά σε πλοίο με κώπηλάτες και επιφάνεια γυναικείας θεότητας¹⁵². Η παρουσία του πίθου στο χορό με δένδρα και λίθους στο δακτυλίδι του Βαφειού φαίνεται να αποτελεί εξαίρεση από τον τυπικό μινωικό τρόπο απόδοσης του θέματος και ίσως προέρχεται από διαφορετικό μινωικό δρώμενο. Το δακτυλίδι του Βαφειού παρουσιάζει κι άλλες αποκλίσεις από τη μινωική εκδοχή της όρχησης, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω.

Μετά την ανάλυση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων του χορού με ιερά δένδρα και λίθους, επανερχόμαστε στο βασικό ερώτημα σχετικά με την ερμηνεία του συγκεκριμένου δρώμενου, αν πρόκειται δηλαδή για θρήνο για το νεκρό ανδρικό θεό της βλάστησης που πεθαίνει και ανασταίνεται ετησίως. Ο μύθος για τον ενιαύσιο θνήσκοντα και αναγεννώμενο θεό είναι κυρίως ανατολικός, συναντάται όμως με διαφορετική μορφή και στην αρχαία Αίγυπτο¹⁵³. Η παλαιότερη μνεία για την ύπαρξη θείκου ζεύγους απαντά σε φιλολογικά σουμεριακά κείμενα της τρίτης χιλιετίας, το θέμα ωστόσο του θανάτου του ανδρικού θεού Dumuzi, πάρεδρου της μεγάλης σουμεριακής θεότητας Inanna, και του θρήνου για το χαμό του, συναντάται αρχικά στο ποίημα σχετικά με την κάθοδο της Inanna στον Άδη, το οποίο χρονολογείται το 1750 π.Χ.¹⁵⁴ Είναι όμως πιθανό ότι είχε ήδη διαμορφωθεί κατά την τρίτη χιλιετία, και μάλιστα σε συγκεκριμένες σουμεριακές τελετές θρήνου, με βασικό στοιχείο την απαγγελία εκτενών θρηνητικών τραγουδιών για το Dumuzi¹⁵⁵. Σε μία υστερότερη καταγραφή του ίδιου ποιήματος το θείο σουμεριακό ζεύγος Inanna και Dumuzi έχει αντικατασταθεί από το αντίστοιχο βαβυλωνιακό Ishtar και Tammuz¹⁵⁶. Άλλοι γνωστοί θνήσκοντες θεοί από την Ανατολή είναι ο



βαβυλωνιακός Marduk, ο Βάαλ και ο Άδωνης από τη Συρία, ο Άιτης από τη Φρυγία. Στα σουμεριακά κείμενα αναφέρονται τα ονόματα πολλών άλλων παρόμοιων ανδρικών θεοτήτων, των οποίων η λατρεία έχει περισσότερο τοπικό χαρακτήρα, στην ουσία όμως πρόκειται για τον ίδιο θεό με διαφορετικά ονόματα¹⁵⁷. Βασικό στοιχείο του ανατολικού μύθου είναι η παραμονή του ανδρικού θεού για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα στον Άδη, μετά από τη βίαιη σύλληψή του. Στη σουμεριακή εκδοχή η ίδια η σύζυγός του Inanna συναινεί στην κάθοδό του στον Άδη, προκειμένου να της επιτραπεί η επιστροφή στα εγκόσμια¹⁵⁸. Στο βαβυλωνιακό έπος «Enuma Elish» ο θεός Marduk κατακρατείται στο βουνό του Άδη πριν εξολοθρεύσει την αρχέγονη θεότητα Tiamat και επιβάλλει τη δύναμή του σ' όλους τους θεούς¹⁵⁹. Δεύτερο βασικό στοιχείο του μύθου είναι ο θρήνος για το χαμένο θεό από τη σύζυγό του. Η απουσία του θεού συνεπάγεται το μαρασμό της φύσης σε όλες τις εκφάνσεις. Οι σπόροι δε βλασταίνουν, τα φυτά ξεραίνονται, τα κοπάδια και οι άνθρωποι δεν αναπαράγονται. Σκοπός του θρήνου είναι η επιστροφή του θεού στη γη και η ταυτόχρονη ανανέωση της ζωής με τη βοήθεια της γονιμοποιού δύναμής του. Η επιστροφή πραγματοποιείται μετά από παρέμβαση της Μητέρας θεάς ή άλλων θεοτήτων¹⁶⁰. Αξίζει να σημειωθεί η ιδιομορφία του θανάτου του θεού στον ανατολικό μύθο σε όλες σχεδόν τις παραλλαγές του. Στην ουσία δεν πρόκειται για πραγματικό θάνατο, τουλάχιστο με την έννοια που προσδίδει στη συγκεκριμένη κατάσταση η σουμεριακή μεταφυσική¹⁶¹. Ο θεός «χάνεται», κατακρατείται στον Άδη, βιώνει όλη τη θλίψη, την απαισιοδοξία και το σκοτάδι της γης των νεκρών, χωρίς ωστόσο να είναι σωματικά νεκρός¹⁶². Έτσι η Ishtar κατεβαίνει στον Άδη για να «ξυπνήσει» τον Tammuz και να τον επαναφέρει στο φως της ζωής¹⁶³. Το συγκεκριμένο μοτίβο της αρπαγής και της προσωρινής παραμονής στον Άδη συναντάται αργότερα στην αρχαία ελληνική θρησκεία στο μύθο της Δήμητρας και της Περσεφόνης¹⁶⁴, ο οποίος έχει προφανώς ανατολική προέλευση. Στοιχεία του ανατολικού μύθου απεικονίζονται άλλοτε με περισσότερη και άλλοτε με λιγότερη βεβαιότητα σε σουμεριακούς σφραγιδοκυλίνδρους. Η σύλληψη του Dumuzi πιθανώς αναπαριστάνεται σε ακκαδικό σφραγιδοκύλινδρο¹⁶⁵, στον οποίο μία ιερατική ανδρική μορφή ετοιμάζεται να χτυπήσει ένα γονυκλινή άνδρα που φέρει στέμμα. Το θέμα επίσης του θεού που προβάλλει μέσα από ένα βουνό ενώ τη σκηνή παρακολουθούν κι άλλες θεότητες, ταυτίζεται με την επάνοδο του Tammuz, του Marduk ή του Shamash στο φως της ζωής, αφήνοντας πίσω το βουνό του Άδη¹⁶⁶. Στην περίπτωση του Marduk απεικονίζεται ενίοτε και η εξόντωση της Tiamat, υποδηλώνοντας έτσι τη θεϊκή νίκη ενάντια στις δυνάμεις του κακού. Ιδιαίτερα αγαπητό θέμα κατά την ακκαδική περίοδο αποτελεί η απεικόνιση θεών της βλάστησης και της γονιμότητας γενικότερα, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από τις επάλληλες σειρές κλαδιών που αναφύονται από το σώμα τους¹⁶⁷. Οι θεότητες αυτές δέχονται προσφορές από πιστούς και δεν είναι αποκλειστικά ανδρικές αλλά και γυναικείες, ενίοτε μάλιστα δηλώνεται ζεύγος θεοτήτων της βλάστησης¹⁶⁸. Οι προαναφερόμενοι θεοί της βλάστησης ταυτίζονται από το Frankfurt με τον Tammuz ή άλλους αντίστοιχους σουμεριακούς ανδρικούς θεούς που «πεθαίνουν» και ξαναγεννιούνται. Πολύ σπάνια απεικονίζεται ζεύγος θεών μέσα σε βουνό, οι οποίοι ταυτίζονται με το θεϊκό ζευγάρι Ishtar και Tammuz



στον Άδη¹⁶⁹. Στην περίπτωση αυτή η Ishtar προσπαθεί να «ξυπνήσει» τον Tammuz για να ανακτήσει τις δυνάμεις του και να αποδράσει μαζί της από το βουνό του Άδη. Από τις προαναφερόμενες παραστάσεις μόνο το θέμα του θεϊκού ζεύγους μέσα στο ιερό βουνό του Άδη και η επάνοδος του θεού στη γη θα μπορούσε να αποτελέσει εικονογραφικό αντίστοιχο της εξεταζόμενης μινωικής όρχησης. Το πρόβλημα ωστόσο είναι ότι στους σουμεριακούς σφραγιδοκυλίνδρους απεικονίζεται η μυθολογική εκδοχή¹⁷⁰, ενώ στα μινωικά εξεταζόμενα ευρήματα ένα πραγματικό τελετουργικό δρώμενο¹⁷¹. Αξίζει να σημειωθεί η επιφάνεια του σουμεριακού θεού μέσα από το βουνό του Άδη και όχι εξ' ουρανού, όπως παρατηρείται στις μινωικές θεότητες, ανδρικές και γυναικείες. Η Ishtar πάλι, όταν εικονίζεται μαζί με τον Tammuz στο βουνό του Άδη, θέμα ιδιαίτερα σπάνιο, δεν εκτελεί καμία γνωστή χειρονομία θρήνου, τουλάχιστο απ' αυτές που απαντούν σ' όλους τους πολιτισμούς σε νεκρικές τελετές.

Πραγματικές τελετές με επίκεντρο την αναζήτηση του χαμένου θεού, το θρήνο των γυναικών με ύμνους συνοδευόμενους από αυλό και τη συμβολική κάθοδο του θεού στον Άδη, είναι γνωστές από την αρχαία Μεσοποταμία¹⁷². Είναι γνωστό επίσης ότι υπήρχε ειδική κατηγορία ιερέων-θρηνηδών στο προσωπικό των σουμεριακών και βαβυλωνιακών ναών, οι οποίοι είχαν αποκλειστικό καθήκον το θρήνο σε περιπτώσεις καταστροφών των πόλεων από τους εχθρούς, αλλά και στα πλαίσια θρησκευτικών εορτών¹⁷³. Αντίθετα, τουλάχιστο κατά τη σουμεριακή περίοδο, δε φαίνεται ότι γιορταζόταν η επιστροφή του Dumuzi στη ζωή¹⁷⁴. Η σημαντικότερη γιορτή ωστόσο κατά την αρχαία βαβυλωνιακή περίοδο είναι εκείνη της Πρωτοχρονιάς που διοργανώνονταν από το κράτος και είχε παλλαϊκή συμμετοχή¹⁷⁵. Πρόκειται για μία ιδιαίτερα σύνθετη γιορτή, στην οποία ο βασιλιάς ανανέωνε τη δύναμη της εξουσίας του μέσα από μία διαδικασία τελετουργικού εξευτελισμού, δεχόμενος δηλαδή δυνατό ράπισμα στο μάγουλο από τον αρχιερέα, με σκοπό να κυλήσουν δάκρυα, σημάδι εύνοιας των θεών προς το βασιλιά και την κοινωνία που εκπροσωπεί. Ταυτόχρονα αναπαριστάνονταν συμβολικά η πάλη και η νίκη του Marduk εναντίον της Tiamat. Η γιορτή έκλεινε με λαϊκό συμπόσιο και ιερογαμία του θεϊκού ζεύγους, εξασφαλίζοντας έτσι τις καλύτερες προϋποθέσεις για μία γόνιμη, δημιουργική χρονιά. Το στοιχείο του θρήνου και της αναζήτησης του θεού είναι ιδιαίτερα έντονο στις λαϊκές τελετές για τον Tammuz και πολύ λιγότερο στην επίσημη κρατική γιορτή της Πρωτοχρονιάς. Ο θρήνος για τον Tammuz από τις γυναίκες ακουγόταν στη Βύβλο μέχρι τους πρώτους προχριστιανικούς αιώνες και μνημονεύεται με ιδιαίτερα καυστικά σχόλια από τους προφήτες της Π. Διαθήκης¹⁷⁶. Στις επίσημες και στις λαϊκές τελετές δεν τεκμηριώνεται με κανένα τρόπο, γραπτό ή εικονογραφικό, η χρήση λίθων και ιερών δένδρων κατά το λαϊκό θρήνο ή τη συμβολική αναπαράσταση της επανόδου του θεού. Η παρατήρηση αυτή είναι σημαντική για την ερμηνεία της εξεταζόμενης μινωικής όρχησης. Ιερά δένδρα με πιστούς που κόβουν καρπούς απ' αυτά ή δαίμονες που τα περιποιούνται, απαντούν σπάνια στη σουμεριακή εικονογραφία και αρκετά συχνά στην ασσυριακή¹⁷⁷, δεν εντάσσονται όμως στα πλαίσια των προαναφερόμενων τελετών θρήνου για το θεό της βλάστησης. Επιπλέον, η ίδια η χειρονομία της ήρεμης περισυλλογής καρπών διαφέρει από το έντονο τίναγμα του μινωικού δένδρου, όπου είναι



αμφίβολο αν οι καρποί περισυλλέγονταν, με βάση την ανάλυση του συγκεκριμένου εικονογραφικού στοιχείου που προηγήθηκε.

Ο μύθος του συριακού Βάαλ που χρονολογικά συμπίπτει με τις εξεταζόμενες μινωικές παραστάσεις (μέσα δεύτερης χιλιετίας π.Χ.) είναι γνωστός σε γενικές γραμμές από τα αρχεία της Ουγκαρίτ¹⁷⁸. Η διαφορά του από τους θνήσκοντες ανδρικούς θεούς της Μεσοποταμίας είναι το γεγονός ότι υφίσταται πραγματικό σωματικό θάνατο, ενώ κυνηγά στο ιερό βουνό Safon, και η επιστροφή του στη ζωή δεν είναι απλώς απόδραση από το βασίλειο του Άδη, αλλά πραγματική ανάσταση¹⁷⁹ μετά από παρέμβαση της αδελφής και συζύγου του Anath, η οποία κατεβαίνει στον Άδη για να τον σώσει. Ο θεός επιστρέφει στη ζωή με τη μορφή βροχής. Μία γιορτή για το Βάαλ και την Anath τελούνταν κάθε χρόνο στις αρχές του καλοκαιριού, μόλις άρχιζε η παρατεταμένη ξηρασία¹⁸⁰, δυστυχώς όμως δεν είναι γνωστό το τελετουργικό τυπικό και κυρίως αν βασικό στοιχείο της τελετής ήταν η αναζήτηση του χαμένου θεού και ο θρήνος για το θάνατό του¹⁸¹. Ελάχιστοι υπαινιγμοί του θέματος απαντούν στη συριακή εικονογραφία¹⁸². Οι μύθοι του συριακού Άδωνη και του φρυγικού Άττη εμφανίζονται στην αρχή των ιστορικών χρόνων κατά την πρώτη χιλιετία¹⁸³, πολύ μεταγενέστερα δηλαδή από την εξεταζόμενη μινωική όρχηση, κατά συνέπεια δεν μπορούν να συσχετισθούν μ' αυτή. Αντίθετα, η λατρεία της Κυβέλης, η οποία συνδέεται με φυσικούς λίθους (μετεωρίτες), τεκμηριώνεται στη Συρία το 14^ο αιώνα π.Χ.¹⁸⁴ και ίσως επηρέασε τη μινωική πίστη για την επιφάνεια της θεότητας με τη βοήθεια του εναγκαλισμού ενός φυσικού βράχου.

Η αιγυπτιακή εκδοχή για το θάνατο του Όσιρη απαντά σε πολλές παραλλαγές που διακρίνονται χρονολογικά¹⁸⁵, αναφέρονται ωστόσο πάντα στον ίδιο θεό και όχι σε πολλές ανδρικές θεότητες με παρόμοιο γονιμοποιό χαρακτήρα, όπως στη Μεσοποταμία. Βασικά στοιχεία του μύθου είναι ο θάνατος του θεού και βασιλιά της Αιγύπτου Όσιρη, ο οποίος δολοφονείται ύπουλα από τον αδελφό του Σέθ, ο εγκλεισμός του σε ξύλινο φέρετρο και στη συνέχεια σε ξύλινο κίονα, η αναζήτηση και ο θρήνος από την αδελφή και σύζυγό του Ίσιδα, ο διαμελισμός του σώματος του θεού από το Σέθ, η συνένωση των μελών από την Ίσιδα, η γέννηση του Ώρου, γιου του Όσιρη και της Ίσιδας, η εκδίκηση του Ώρου για το θάνατο του πατέρα του και η ανάληψη της βασιλικής εξουσίας απ' αυτόν. Η διαφορά του Όσιρη από τους ανατολικούς θνήσκοντες θεούς που προαναφέρθηκαν είναι ότι δεν επιστρέφει στη ζωή¹⁸⁶, αλλά ξαναγεννιέται μόνο μέσα από το γιο του Ώρο. Ο ίδιος παραμένει βασιλιάς των νεκρών, μία χθόνια θεότητα που ευεργετεί την ανθρωπότητα με πλούσια σοδειά σιτηρών ενώ βρίσκεται στον Άδη. Ο Όσιρης εξάλλου εκπροσωπεί, πάνω απ' όλα, το αρχέγονο πρότυπο του αιγύπτιου φαραώ και όχι τον πάρεδρο μίας ισχυρής γυναικείας θεότητας.

Ο θάνατος του Όσιρη και ο θρήνος για το χαμό του δεν απεικονίζονται στην αιγυπτιακή εικονογραφία. Αντίθετα, αποτελεί αγαπητό θέμα, ιδίως στο Νέο Βασίλειο, η ελπίδα για μεταθανάτια ζωή, η οποία συνδέεται με την παρουσία του Όσιρη στο βασίλειο των νεκρών και την ένωσή του με την αέναη κίνηση του σύμπαντος. Υπήρχαν ωστόσο κρατικές και λαϊκές τελετές με επίκεντρο το θάνατο του Όσιρη και την ελπίδα για την αναγέννησή του στον Άδη¹⁸⁷, οι οποίες σχετίζονταν άμεσα με τη στάθμη του Νείλου. Ο θρήνος για το χαμό του



Όσιρη συναντάται μόνο στις λαϊκές αγροτικές τελετές κατά τη σπορά, το θερισμό των σιτηρών, το χαμήλωμα της στάθμης του Νείλου στις αρχές του καλοκαιριού πριν τις βροχές και κατά την υποχώρηση των νερών από τους πλημμυρισμένους αγρούς μετά τις βροχές¹⁸⁸. Στη σπορά οι χωρικοί θρηνούν από φόβο μήπως ο σπόρος δε βλαστήσει, στο θερισμό για το θάνατο του πνεύματος της βλάστησης που ταυτίζεται με τον Όσιρη, στην περίοδο της ξηρασίας θρηνείται ο νεκρός θεός Όσιρης. Η συμμετοχή της πολιτείας περιορίζεται σε θυσίες στις όχθες του Νείλου¹⁸⁹. Μόνο η γιορτή της Αβύδου με τη μεγαλειώδη πομπή του αγάλματος του θεού μέχρι τον τάφο του διοργανώνεται από το κράτος¹⁹⁰. Βασικά στοιχεία της τελετής είναι η μεταφορά του αγάλματος του Όσιρη μέσα σε λέμβο στο Νείλο και μία συμβολική αναπαράσταση της νίκης του θεού ενάντια στις δυνάμεις του κακού. Η πομπή έχει πρότυπο τις νεκρικές πομπές από τις κηδείες των φαραώ, αφού ο Όσιρης είναι το αρχέγονο πρότυπο της αιγυπτιακής βασιλικής εξουσίας¹⁹¹. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι απουσιάζει ο θρήνος για το νεκρό Όσιρη στην επίσημη πομπή της Αβύδου, ενώ αντίθετα υπερτερεί η χαρά των συμμετεχόντων για την επικείμενη ανάσταση του θεού. Τελετουργικός θρήνος για τον Όσιρη από ομάδα εκστατικών χορευτριών που μιμούνταν την Ίσιδα και τη Νέφθυ, αδερφές του νεκρού θεού, μνημονεύεται σε κείμενα των πυραμίδων¹⁹² και φαίνεται ότι πραγματοποιούνταν στο εσωτερικό των τάφων. Η συγκεκριμένη τελετή ωστόσο είχε κλειστό χαρακτήρα. Στοιχεία από το μύθο του Όσιρη, και συγκεκριμένα η διαδοχή του γιου του Ωρου στο βασιλικό θρόνο, αναπαριστάνονταν συμβολικά και στις τελετές ανάληψης της εξουσίας από το νέο φαραώ¹⁹³, νομιμοποιώντας έτσι την αξίωσή του στο θρόνο με τη βοήθεια αρχέγονων θεϊκών προτύπων. Ιδιαίτερη σημασία για το χαμό και την επιφάνεια του θεού, τόσο στις κρατικές, όσο και στις λαϊκές τελετές, έχει το νερό του Νείλου, στο οποίο «ξαναβρίσκεται» ο Όσιρης¹⁹⁴, καθώς η στάθμη του ποταμού ανεβαίνει κατά την περίοδο των βροχών. Αντίθετα, δεν αναφέρονται ιερά δένδρα και φυσικοί λίθοι κατά τις εκδηλώσεις λαϊκού θρήνου ή της συμβολικής επιφάνειας του θεού στο νερό του Νείλου. Ιερά δένδρα, κυρίως συκιά, απεικονίζονται να προσφέρουν τους καρπούς τους στους νεκρούς σε αιγυπτιακές τοιχογραφίες¹⁹⁵ στα πλαίσια της αιγυπτιακής μεταφυσικής για τη μεταθανάτια ζωή και όχι σε ρεαλιστικές σκηνές. Μόνο ο λίθινος κίονας Djed που συμβολίζει την ανύψωση του Όσιρη και την ταύτισή του με τις ηλιακές κοσμογονικές δυνάμεις¹⁹⁶, ενδεχομένως να υιοθετήθηκε από τους μινωίτες ως σύμβολο επιφάνειας ανδρικής θεότητας, όπως έχει ήδη αναφερθεί στην ανάλυση των συμβόλων. Τα μινωικά δείγματα δεν ταυτίζονται πλήρως με τα πρωτότυπα αιγυπτιακά, αλλά σε γενικές γραμμές μοιάζουν. Ο κίονας Djed ανυψωνόταν στη γιορτή του Ιωβηλαίου¹⁹⁷, κατά την οποία ανανεωνόταν η εξουσία του φαραώ, αλλά και στις αγροτικές τελετές θρήνου την περίοδο των πλημμύρων. Σημειώνεται τέλος ότι ο θρήνος για το νεκρό Όσιρη προέρχεται κυρίως από τα λαϊκά στρώματα και δεν εντάσσεται στο τυπικό επίσημων κρατικών τελετών προς τιμή του θεού, με εξαίρεση τα χοροδράματα εκστατικού χαρακτήρα, που ωστόσο τελούνταν στο εσωτερικό των τάφων και όχι δημόσια. Στις κρατικές τελετές της Αβύδου κυριαρχεί η χαρά για την επικείμενη ανάσταση του θεού.



Κατά την ανάλυση του μύθου και των τελετουργικών δρώμενων για το θνήσκοντα και αναγεννώμενο θεό στην Ανατολή και την Αίγυπτο, διαπιστώνεται η απουσία των συστατικών στοιχείων της εξεταζόμενης μινωικής όρχησης, δηλαδή το τίναγμα ιερού δένδρου για να πέσουν οι καρποί, ο εναγκαλισμός φυσικού λίθου, η εξ' ουρανού ενορατική ή δραματοποιημένη επιφάνεια. Η πίστη για την ιερότητα των φυσικών λίθων και την άμεση σχέση τους με την επιφάνεια, ίσως έχει κοινή καταγωγή με τη λατρεία της Κυβέλης, δεν εντάσσεται ωστόσο στο μυθολογικό και τελετουργικό τυπικό του θνήσκοντος και αναγεννώμενου θεού, όπως είναι γνωστό από τις γραπτές πηγές στην Αίγυπτο και την Ανατολή. Αξίζει να τονισθεί ότι οι επίσημες τελετές και τα λαϊκά δρώμενα με επίκεντρο το θρήνο για το νεκρό θεό, τόσο για το Dumuzi, τον Tammuz και το Marduk, όσο και για τον Όσιρη, δεν απεικονίζονται στην ανατολική και αιγυπτιακή εικονογραφία, παρά τη βεβαιωμένη τέλεσή τους με βάση τις πηγές. Στη Μεσοποταμία ο τελετουργικός θρήνος ενυπάρχει στους ύμνους για το Dumuzi, στη γιορτή του Marduk¹⁹⁸ την Πρωτοχρονιά και σε μεγαλύτερο βαθμό στην περισσότερη λαϊκή γιορτή του «μήνα θρήνου για τον Tammuz». Οι παραστάσεις στους σουμεριακούς και βαβυλωνιακούς σφραγιδοκυλίνδρους με την επιφάνεια του θεού του φωτός Shamash ή ενός θεού γονιμότητας αντίστοιχου με τον Tammuz, μέσα από το ιερό βουνό, ανήκουν στη σφαίρα του μύθου και δεν απεικονίζουν πραγματικά μιμικά δρώμενα, όπως οι μινωικές παραστάσεις με το χορό με ιερά δένδρα και λίθους. Μυθολογικό και όχι τελετουργικό θέμα αποτελεί και ο εγκλεισμός ζεύγους, πιθανώς της Ishtar και του Tammuz, μέσα στο βουνό του Άδη ή η απεικόνιση της γυμνής θεάς, πιθανώς της Ishtar, σε συριακούς σφραγιδοκυλίνδρους. Και σ' αυτές τις περιπτώσεις ωστόσο, το θέμα του θρήνου δεν εικονογραφείται. Είναι λοιπόν αστήριχτη η συσχέτιση της μινωικής τελετής με τους οργανωμένους ή αυθόρμητους θρήνους για το νεκρό θεό στην Αίγυπτο και την Ανατολή, δεδομένης της απουσίας εικονογραφικών παραλλήλων ανάμεσα στους συγκεκριμένους πολιτισμούς. Εξάλλου, οι μινωικές θεότητες που κάνουν αισθητή την παρουσία τους ενορατικά ή δραματοποιημένα, δεν είναι αποκλειστικά ανδρικές, όπως απαιτεί ο μύθος του ανατολικού θεού, αλλά και γυναικείες. Η ανάλυση των αιωρούμενων συμβόλων που προηγήθηκε, οδήγησε στο συμπέρασμα ότι αρχικά η μινωική όρχηση εντασσόταν στο επικλητικό τυπικό επιφανείας γυναικείων θεοτήτων που επιφαίνονταν ως πουλιά ή πεταλούδες. Η τέλεση της όρχησης για την επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο, ή θεϊκού ζεύγους, είναι υστερότερη εξέλιξη. Ο συγκεκριμένος μινωικός θεός με τόξο ίσως σχετίζεται με το βαβυλωνιακό θεό Marduk ή με άλλες βαβυλωνιακές ανδρικές θεότητες που φέρουν τόξο, καθώς επίσης και με ένα χιτιτικό θεό που απεικονίζεται σε σφραγιδοκυλίνδρους του δεύτερου μισού της δεύτερης χιλιετίας π.Χ.¹⁹⁹ Το τόξο προφανώς υποδηλώνει σχέση του θεού με το κυνήγι²⁰⁰. Η κυνηγετική ιδιότητα του μινωικού θεού αποτελεί το μόνο κοινό σημείο με τους θνήσκοντες θεούς της Ανατολής και της Αιγύπτου, οι οποίοι σκοτώνονται ύπουλα από αγριογούρουνο ενώ κυνηγούν στο δάσος²⁰¹. Κατά τα άλλα, καμία ένδειξη δεν επιτρέπει τη συσχέτιση της μινωικής όρχησης με το μύθο του ανατολικού θεού και πολύ περισσότερο με το συγκεκριμένο θέμα του θρήνου για το χαμό του. Η εξ ουρανού επιφάνεια άλλωστε των θεοτήτων στις εξεταζόμενες μινωικές παραστάσεις δε διαφέρει από τον τρόπο απόδοσης της επιφανείας σε άλλες



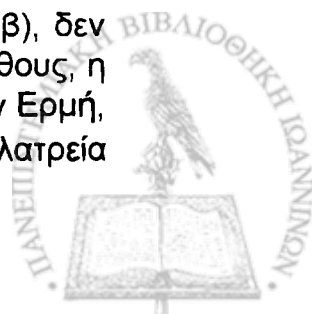
μινωικές παραστάσεις με διαφορετικό θέμα. Ένας «νεκρός» θεός επιφαίνεται συνήθως μέσα από τη γη²⁰², όπως ο Όσιρης στο νερό του Νείλου ή ο Shamash και ο Marduk μέσα από το ιερό βουνό του Άδη. Κατά το μήνα θρήνου για τον Tammuz, οι γυναίκες αναπαριστούσαν συμβολικά το θάνατο του θεού ρίχνοντας ένα ξύλινο ομοίωμά του στο ποτάμι²⁰³. Μέσα από το νερό ο θεός κατέβαινε στον Άδη. Ανάλογη τελετή συναντάται αργότερα και στη λατρεία του Άδωνη²⁰⁴. Μόνο ο συριακός Βάαλ, που κατά μία εκδοχή επιφαίνεται με τη βροχή, δεν έχει αποκλειστικά χθόνιο χαρακτήρα. Τελετουργικοί θρήνοι για κάποιο ενιαύσιο ανδρικό θεό ανατολικού τύπου ίσως υπήρχαν στη μινωική Κρήτη, το συγκεκριμένο θέμα ωστόσο δεν υποκρύπτεται στον εξεταζόμενο χορό με ιερά δένδρα και λίθους, και είναι μάλλον αμφίβολο αν απεικονίστηκε ποτέ στη μινωική εικονογραφία.

Στην αρχαία ελληνική μυθολογία αναφέρονται πολλές κρητικές θεότητες προελληνικής καταγωγής που πεθαίνουν και ξαναγεννιούνται, προκαλώντας ενίοτε το θρησκευτικό αίσθημα των αρχαίων Ελλήνων, όπως του ποιητή Καλλίμαχου, ο οποίος αποκαλεί ψεύτες τους κρήτες που υποδεικνύουν τον τάφο του Κρηταγενή Δία²⁰⁵. Εκτός από τον κρητικό Δία, είναι γνωστό επίσης ότι στη Νάξο τελούνταν δύο γιορτές για την Αριάδνη²⁰⁶, μία πένθιμη για το θάνατό της μετά την εγκατάλειψη από το Θησέα, και μία χαρούμενη για το γάμο της με τον ήρωα. Ο Nilsson επισημαίνει ότι το θέμα του θανάτου της Αριάδνης έχει μινωική προέλευση²⁰⁷ και μάλιστα διαφέρει από τον ανατολικό μύθο του θνήσκοντος και αναγεννώμενου αρσενικού θεού της βλάστησης, αφού πρόκειται για θάνατο γυναικείας θεότητας. Η Αριάδνη ωστόσο δεν είναι η μοναδική κρητική θεά που πεθαίνει. Η Ευρώπη και η Ελλοτία έχουν την ίδια τραγική μοίρα²⁰⁸, αφού κατά τα Ελλότια μεταφερόταν γιρλάνδα με τα οστά της θεάς Ευρώπης. Η Βριτόμαρτης που ξαναγεννιέται ως Δίκτυννα μέσα από το νερό της θάλασσας στην προσπάθειά της να ξεφύγει από το ερωτικό πάθος του Μίνωα²⁰⁹, προφανώς υφίσταται ένα συμβολικό θάνατο πριν επιστρέψει με άλλη μορφή. Κατά μία άλλη εκδοχή του μύθου, σώθηκε από τις προθέσεις του Μίνωα με το να εξαφανιστεί σε ένα ιερό άλσος στην Αίγινα, όπου έκτοτε λατρευόταν ως Αφαία. Το επίθετο υποδηλώνει σαφέστατα την εξαφάνιση της θεάς από την κοινή θέα. Αλλά και ο Γλαύκος, ο αγαπημένος γιος του Μίνωα, πνίγεται μέσα σ' ένα πιθάρι μέλι και επιστρέφει στη ζωή με τη βοήθεια ενός μαγικού βοτάνου²¹⁰. Η Δήμητρα, της οποίας η κόρη κατακρατείται το μισό χρόνο στον Άδη, έχει μινωική προέλευση με βάση πρόσφατες μαρτυρίες από τη γραμμική Α²¹¹. Ο Υάκινθος τέλος, ο αγαπημένος του θεού Απόλλωνα, πεθαίνει και ξαναγεννιέται με τη μορφή του ομώνυμου λουλουδιού²¹². Στα Υακίνθεια της Σπάρτης γιορτάζονταν ο θάνατος και η αναγέννησή του²¹³. Η λατρεία του επίσης στις Αρχάνες κατά τους αρχαίους ελληνικούς χρόνους με βάση επιγραφή από το Άργος²¹⁴, η οποία μνημονεύει ακόμα το Δία και τον Ποσειδώνα, ενισχύει την καταγωγή του από ένα μινωικό θεό της βλάστησης, αν ληφθούν υπόψη η ύπαρξη του σημαντικού μινωικού ιερού κορυφής στο Γιούχτα και ο θρύλος για τον τάφο του Δία στο ίδιο βουνό. Αν οι περισσότερες κρητικές θεότητες που αναφέρονται στην αρχαία ελληνική μυθολογία, ανδρικές και γυναικείες, βιώνουν ένα παροδικό θάνατο και στη συνέχεια ξαναγεννιούνται, τότε φαίνεται ότι κάτι ανάλογο ίσχυε για τις μινωικές θεότητες από τις οποίες προήλθαν. Οι μινωικοί θεοί ωστόσο επιφαίνονται κατερχόμενοι



από τον ουρανό, πράγμα που δε συμβιβάζεται με τη χθόνια υπόσταση του θανάτου, η οποία συνεπάγεται επιφάνεια από τη γη²¹⁵. Η σημασία του θανάτου του θνήσκοντος και αναγεννώμενου θεού διαφέρει στους πολιτισμούς που εξετάστηκαν. Ο Όσιρης στην Αίγυπτο δεν επιστρέφει στη ζωή, παραμένει στον Άδη και αποτελεί το αρχέγονο πρότυπο του ολοκληρωμένου ανθρώπου, που μετά το σωματικό του θάνατο ταυτίζεται με τις κοσμογονικές δυνάμεις του σύμπαντος, κατά κάποιο τρόπο θεώνεται. Στην επίσημη εκδοχή της βαβυλωνιακής θρησκείας ο αρσενικός θεός δεν υφίσταται το μοιραίο σωματικό θάνατο, αλλά «χάνεται», κρατείται χωρίς τη θέλησή του στο σκοτεινό βασίλειο του Άδη μέχρι να διεκδικήσει ο ίδιος ή άλλοι ισχυρότεροι θεοί την επιστροφή του στο φως της ζωής. Αντίθετα, στη λαϊκή αντίληψη ο θεός πεθαίνει και ο θάνατός του θρηνείται με δυνατούς γόους²¹⁶. Τελετουργικός θρήνος συναντάται και στις επίσημες τελετές για το βαβυλωνιακό Marduk, ποτέ όμως δεν αποκτά τις διαστάσεις του αυθόρμητου λαϊκού θρήνου. Ανάλογη διαφορά στην επίσημη και λαϊκή θεολογική πίστη συναντάται και στις τελετές για τον Όσιρη, όπου οι λαϊκοί θρήνοι είναι οι μόνοι που επιβεβαιώνονται στα λατρευτικά δρώμενα προς τιμή του. Στη μεγάλη γιορτή της Αβύδου κυρίαρχο στοιχείο είναι η χαρά για την ανάσταση του θεού. Δεν αποκλείεται λοιπόν ο θάνατος του Κρηταγενή Δία και όλων των προαναφερόμενων κρητικών θεοτήτων που μνημονεύονται στην αρχαία ελληνική παράδοση, να είχε διαφορετικό θεολογικό περιεχόμενο στη μινωική εκδοχή του, το οποίο με τα χρόνια ξεχάστηκε, παραπιοήθηκε από τη λαϊκή αντίληψη σε τέτοιο βαθμό²¹⁷, έτσι που ίσως δίκαια ο Καλλίμαχος δυσανασχετεί με την κρητική αιρετική πίστη του σωματικού θανάτου ενός αθάνατου ολύμπιου θεού. Με βάση τις μινωικές παραστάσεις με επιφάνεια θεοτήτων από τον ουρανό, είναι πιθανό ο μινωικός θάνατος του θεού να ταυτίζεται με την απουσία του από τη γη, τη μη επιφάνειά του, την αναγκαστική εξαφάνισή του που υπαγορεύεται από τη διαδοχή των εποχών και των φυσικών φαινομένων. Η εξαφάνιση αυτή ίσως είναι κάτι αντίστοιχο με την ανατολική αντίληψη ότι ο θεός «χάνεται» και πρέπει να ξαναβρεθεί για να ολοκληρωθεί ο κύκλος της ζωής με τη βοήθεια της γονιμοποιού δύναμής του, η οποία συνήθως προσωποποιείται στη βροχή μετά από μια παρατεταμένη ξηρασία, ή στο φως μετά από παρατεταμένη βροχόπτωση. Η σημασία του υγρού στοιχείου εξάλλου για τους μινωίτες υποδηλώνεται από τη γεωγραφική επιλογή των ιερών κορυφής κοντά σε πηγές ή πηγάδια²¹⁸. Αξίζει να τονισθεί ότι κατά μία εκδοχή του συριακού μύθου του Βάαλ²¹⁹, που ταυτίζεται με τις αστραπές, τις βροντές και τη βροχή, ο θεός επιφαίνεται την άνοιξη, το φθινόπωρο και το χειμώνα, ενώ το καλοκαίρι χάνεται αφού απουσιάζουν οι βροχές στις οποίες προσωποποιείται. Η εξαφάνιση του Βάαλ το καλοκαίρι είναι ταυτόχρονα επιφάνεια του Mot, θεού της ξηρασίας και φορέα των αρνητικών δυνάμεων στη φύση. Η απουσία μινωικών γραπτών κειμένων με θεολογικό περιεχόμενο δεν επιτρέπει σαφέστερη προσέγγιση της σημασίας του θεϊκού θανάτου στη μινωική μεταφυσική²²⁰.

Η ταυτότητα του νεαρού ανδρικού θεού με τόξο που επιφαίνεται στα δακτυλίδια της Οξφόρδης και του Βερολίνου (A/K 41, 99, πίν. 16δ, 32β), δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί. Η ιδιαίτερη σχέση του με τους φυσικούς λίθους, η νεανική του παρουσία και η κυνηγετική του ιδιότητα παραπέμπουν στον Ερμή, ο οποίος αναφέρεται στις πινακίδες γραμμικής Β από την Κνωσό²²¹. Η λατρεία



του επίσης στο αρχαϊκό ιερό της Σύμης με την ιδιότητα του θεού της βλάστησης έχει πιθανότατα μινωική προέλευση²²². Εκτός από τον Ερμή, και ο Απόλλων αναφέρεται στις πινακίδες γραμμικής Β από την Κνωσό με την προσωνομία Παιήων²²³. Η συγκεκριμένη ονομασία σημαίνει όχι μόνο τη θεότητα αλλά και ύμνο αποτροπαϊκού χαρακτήρα προς τιμή της²²⁴. Ο μινωικός θεός έχει κοινά στοιχεία με τον Απόλλωνα-Παιήονα το τόξο, τη νεανική παρουσία και ίσως ένα χορωδιακό ύμνο στο επίκεντρο της λατρείας του²²⁵. Η πιθανή σχέση του επιφαινόμενου μινωικού ανδρικού θεού με το χιτιτικό θεό που επίσης φέρει τόξο, έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω.

Οι γρήγορες δυναμικές κινήσεις των χορευτών της εξεταζόμενης μινωικής όρχησης, οι δυσερμήνευτες χειρονομίες του εναγκαλισμού του λίθου και του τινάγματος του δένδρου, καθώς επίσης η έκσταση που αναγκαστικά ενυπάρχει στην ενόραση του θείου αλλά και στην αναπαράσταση της επιφάνειας, οδήγησαν μερικούς μελετητές στην υπόθεση ότι ο μαιναδισμός και ο βακχισμός γενικότερα έχουν μινωικά πρότυπα²²⁶. Οι διαφορές, εκτός από τη δεδομένη χρονική απόσταση ανάμεσα στη μινωική όρχηση και το χορό των Μαινάδων²²⁷, είναι πολλές και ουσιαστικές. Η μινωική τελετή διοργανώνεται από την κεντρική εξουσία, εντάσσεται σε υψηλού επιπέδου θρησκευτικά δρώμενα, αν ληφθεί υπόψη ότι επιδιωκόμενο αποτέλεσμα είναι η επιφάνεια του θεού, τελείται στην ύπαιθρο αλλά και στο ανακτορικό-κοινοτικό περιβάλλον με παρουσία κοινού, ενώ απουσιάζουν θύρσοι, φίδια περιελλισσόμενα στα χέρια και διαμελισμοί μικρών ζώων. Ο μαιναδισμός αντίθετα είναι λαϊκή έκφραση του θρησκευτικού αισθήματος για το θεό Διόνυσο, κυρίως των γυναικών και σπανιότερα των ανδρών, με επιδιωκόμενο αποτέλεσμα την απελευθέρωση από την οικογενειακή και κοινωνική καταπίεση²²⁸. Το κέρδος είναι προσωπικό και όχι καθολικό. Οι κινήσεις των μαινάδων επιπλέον είναι ελεύθερες και ξέφρενες²²⁹, ενώ των μινωικών τυποποιημένες σε συγκεκριμένα ορχηστικά σχήματα. Η ένταση στην κίνηση δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη με το όργιο, και όπως αναφέρθηκε κατά την ανάλυση του τινάγματος του δένδρου, η συγκεκριμένη χειρονομία αποβλέπει σε ένα πρακτικό αποτέλεσμα, το πέσιμο των καρπών, και δεν τελείται στα πλαίσια μίας ακαθόριστης οργιαστικής μανίας²³⁰. Ο χορός με ιερά δένδρα και λίθους είναι σαφώς εκστατικός, όχι όμως περισσότερο από άλλα μινωικά δρώμενα που στοχεύουν επίσης στην αποκάλυψη του θείου, είτε ενορατικά είτε δραματοποιημένα.

Σε αντίθεση με τους οργιαστικούς χορούς του Διονύσου, μινωικά στοιχεία ενυπάρχουν στα μυστήρια των ιστορικών χρόνων, ιδίως τα Ελευσινιακά²³¹. Η δημόσια τέλεση της μινωικής όρχησης μπορεί να αντιτίθεται στον κλειστό χαρακτήρα των μυστηρίων, στα οποία συμμετέχουν μόνο οι μνημένοι, η ύπαρξη ωστόσο ενός μεγάλου ακατέργαστου λίθου στο εσωτερικό του Τελεστηρίου και η αποκάλυψη δημητριακών στους πιστούς²³², σε συνδυασμό με τη βέβαιη λατρεία της Δήμητρας στη μινωική εποχή σύμφωνα με μαρτυρίες της γραμμικής Α, παραπέμπουν στην εξεταζόμενη μινωική όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους. Ο ανοιχτός χαρακτήρας του μινωικού χορού, ο οποίος άλλωστε τεκμηριώνεται για τα περισσότερα μινωικά τελετουργικά δρώμενα, προφανώς βοήθησε στη διατήρηση της μινωικής τελετής, ακόμα και ως



ανάμνηση από το μακρινό, λαμπρό παρελθόν, σε εποχές που είχε πάψει να τελείται.

Δεν είναι γνωστό από τις σωζόμενες μικρογραφικές παραστάσεις αν ο εξεταζόμενος μινωικός χορός συνοδευόταν με μουσική και τραγούδι. Ωστόσο, φαίνεται μάλλον απίθανο να μη χρησιμοποιούνταν κάποιο μουσικό όργανο που θα βοηθούσε στην κλιμάκωση της έντασης των χορευτών²³³. Η συσχέτιση εξάλλου του επιφαινόμενου ανδρικού θεού με τον Απόλλωνα-Παίονα ίσως υποδηλώνει συνοδεία της εξεταζόμενης όρχησης με τον ομώνυμο ύμνο.

Ο μινωικός χορός με ιερά δένδρα και λίθους προφανώς τελούνταν περιστασιακά και στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα, με βάση τη μαρτυρία των δακτυλιδιών από τις Μυκήνες και το Βαφειό. Η μυκηναϊκή εκδοχή της τελετής διαφέρει από την πρωτότυπη μινωική σε πολλά σημεία, τα οποία δεν κατανοήθηκαν από τους μυκηναίους που έτυχε να την παρακολουθήσουν. Τα σημεία αυτά έχουν ήδη αναφερθεί διεξοδικά κατά την ανάλυση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων. Οι μυκηναίοι έδωσαν έμφαση στο τίναγμα του δένδρου θεωρώντας προφανώς τη συγκεκριμένη χειρονομία βασική για την επιφάνεια της θεότητας. Έτσι, στο δακτυλίδι του Βαφειού η ανδρική μορφή τινάζει το δένδρο με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο απευθύνεται στην κεντρική χορεύτρια που πιθανώς ενσαρκώνει τη θεότητα, στρέφοντας ταυτόχρονα την κεφαλή προς σ' αυτή. Φαίνεται ότι η σκοπιμότητα του τινάγματος του δένδρου, δηλαδή το πέσιμο των καρπών, παρερμηνεύθηκε από τους μυκηναίους και επενδύθηκε με μυστηριώδες περιεχόμενο. Αντίθετα, η βασική κίνηση του μινωικού χορού, ο εναγκαλισμός του φυσικού λίθου, δε συναντάται στη μυκηναϊκή τελετή, ίσως γιατί δεν είχε ανάλογη σημασιολογική βαρύτητα για τους μυκηναίους, οι οποίοι προτιμούσαν τους ανεξάρτητους λίθινους κίονες ως σύμβολα της θεότητας.

Εκτός του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου, η μινωική όρχηση δε συναντάται σε άλλους γειτονικούς πολιτισμούς. Είναι αμφίβολο επίσης να επιβίωσε στους ιστορικούς χρόνους. Το μοναδικό, αρχαϊκό χάλκινο έλασμα από το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη με παράσταση ανθρώπινης μορφής που τραβά κλαδί δένδρου²³⁴, σώζεται πολύ αποσπασματικά, έτσι ώστε δεν μπορεί να συσχετισθεί πειστικά με τον εξεταζόμενο μινωικό χορό. Δεν αποκλείεται βέβαια το απεικονιζόμενο αρχαϊκό δρώμενο, που προφανώς εντάσσεται στα πλαίσια της δένδρολατρίας, να απηχεί πανάρχαιες δοξασίες της μινωικής θρησκείας, σχετικές με τον κύκλο της βλάστησης, όχι όμως κατ' ανάγκη ταυτόσημες με τη συγκεκριμένη όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους. Μία πιθανή επιβίωση της μινωικής όρχησης με διαφορετικό σημασιολογικό περιεχόμενο εντοπίζει η Lawler στους χορούς των ναυτικών που τελούνταν στη Δήλο²³⁵ κατά τους ιστορικούς χρόνους. Βασικό στοιχείο των χορών αυτών είναι το χτύπημα του κορμού της ιερής ελιάς με τα χέρια καθώς οι χορευτές ορχούνταν γύρω από το δένδρο με τις πλάτες στραμμένες προς σ' αυτό. Μινωικής προέλευσης θεωρούνται από την ίδια μελετήτρια και τα αυτομαστιγώματα με αφορμή την κλοπή τροφής γύρω από το βωμό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη²³⁶. Οι χοροί των ναυτικών από τη Δήλο ίσως διατηρούν κάποιο στοιχείο από το μινωικό δρώμενο, αφενός γιατί στη Δήλο επιβιώνουν κι άλλα μινωικά ορχηστικά στοιχεία, και συγκεκριμένα ο χορός γέρανος²³⁷, και αφετέρου γιατί η συγκεκριμένη χειρονομία του χτυπήματος του κορμού του



ιερού δένδρου προσιδιάζει στην αντίστοιχη μινωική. Ο σκοπός βέβαια διαφέρει. Αντίθετα, η συσχέτιση της κλοπής τροφής και αυτομαστιγωμάτων με τη συγκεκριμένη μινωική όρχηση δεν ενθαρρύνεται από την ανάλυση των μινωικών εικονογραφικών δεδομένων.

Ο χορός με δένδρα και λίθους ίσως ήταν το εντυπωσιακότερο μινωικό θέαμα, γιατί συνδύαζε την καθαυτό όρχηση με τη χορομimική και τη χρήση ιερών αντικειμένων. Ο εναγκαλισμός του ιερού λίθου του θεού εξασφάλιζε την επιφάνεια. Το τίναγμα του ιερού δένδρου και το πέσιμο των καρπών από τα ψηλά κλαδιά κάτω στη γη, την αναπαρίστανε συμβολικά ή ίσως και να μιμούνταν πραγματική βροχή. Ο άνεμος που τις περισσότερες φορές θα παρέσερνε τους αιωρούμενους καρπούς, στροβιλίζοντάς τους σ' ένα κόκκινο σύννεφο²³⁸, θα δημιουργούσε τις ευνοϊκότερες εξωτερικές συνθήκες για την ενόραση του θείου από τους ήδη ένθεους πιστούς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Lawler (1951), 40, 42-3. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. II, 658.
2. Marinatos (1990), 88.
3. PM I, 275, εικ. 204d, m. Boardman (1970), εικ. 16, 29.
4. Για τη χρονολόγηση των αρχείων της Αγ. Τριάδας και της Ζάκρου βλ. Hood (1978), 221-2.
5. Σφραγίδα Κνωσού : Warren (1984), 317. Σφραγίδα Ν. Υόρκης : Kenna (1964), 11.
6. Δακτυλίδι Μυκηνών : Sakellarakis (1974), Younger (1984), 55. Δακτυλίδι Βαφειού : Biesantz (1954), 49. Υστερότερη χρονολόγηση στην YM IIB / IIIA από τον Popham (1974), 219 σημ. 23, 223.
7. Kenna (1963). Sakellarakis (1967), 280. Popham (1974), 219, 223.
8. Kenna (1963), 329. Niemeier (1981), 101-3. Pini (1983). Younger (1983), 134-5. Tamvaki (1989), 269. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. II, 660.
9. Popham (1974), 219, 223. Ιδιαίτερα εύστοχη είναι η παρατήρηση του συγγραφέα ότι το δακτυλίδι των Αρχανών δεν έχει καμία φθορά στην επιφάνεια που να υποδηλώνει πολύχρονη χρήση, επομένως κατασκευάστηκε σχεδόν σύγχρονα με την ταφή.
10. Οι Popham (1974), 223 και Younger (1983), 135, θεωρούν ότι προέρχονται από τον ίδιο χαρακτή ή το ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο.
11. Η ομοιότητα των δακτυλιδιών από τις Αρχάνες και την Οξφόρδη σημειώνεται από τους Sourvinou-Inwood (1971), 63, Popham (1974), 223 και Younger (1983), 135. Ο Pini (1983), βρίσκει κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες στο κάθε δακτυλίδι και υποθέτει διαφορετικά καλλιτεχνικά εργαστήρια.
12. Evans (1901).
13. Persson (1942).
14. Nilsson (1950), 257, 262-88, 404.
15. Sourvinou-Inwood (1971) ; (1973).
16. Warren (1990).
17. Niemeier (1990).
18. Marinatos (1990).



19. Η σημαντική αυτή παρατήρηση σημειώνεται από τη Μαρινάτου (1990), 85.
20. Για τη μεταφορά ιερών δένδρων σε ιερά βλ. Marinatos (1989), 138-42. Αιγυπτιακό παράλληλο μεταφοράς ιερού δένδρου στα πλαίσια της γιορτής για το θεό Min αναφέρεται από την ίδια μελετήτρια (1993), 183 εικ. 186.
21. CMS II3, 252.
22. Πίθο με αναφυόμενο δένδρο μέσα απ' αυτόν διακρίνουν ο Τσουντας (1889), 170 και η Μαρινάτου (1990), 86. Ο Persson (1942), 36-7 και ο Hood (1971), 138, θεωρούν ότι το δένδρο προβάλλει μέσα από το βραχώδες έδαφος και ο πίθος, ο οποίος είναι αναποδογυρισμένος, έχει ταφική χρήση. Ο Evans (1901), 177, υπέθεσε ότι πρόκειται για λίθινο κίονα, ο Nilsson (1950), 275, για απροσδιόριστη κτιστή κατασκευή, ο Μυλωνάς (1977), 32, για βωμό από χώμα και ο Niemeier (1989), 174-5, για λαξευμένο βράχο. Αμφιβολίες για την ερμηνεία του πίθου εκφράζει και ο Wedde (1992), 196 σημ. 125.
23. Biesantz (1954), 49. Kenna (1960), 80. Popham (1974), 223. Younger (1983), 135. Niemeier (1990), 169.
24. Η διαφοροποίηση του δακτυλιδιού των Μυκηνών από τη μινωική απόδοση του θέματος τονίζεται από τους Niemeier (1990), 169-70 και Μαρινάτου (1990), 81 σημ. 16, 87, 90.
25. Η ερμηνεία της συγκεκριμένης χειρονομίας με βάση το σύγχρονο χορευτικό κώδικα διατυπώθηκε από τη χοροδιδάσκαλο Ρενή Παπαδάκη-Πλουμίδου.
26. Εξαίρεση ίσως αποτελεί το σφράγισμα M.H. 505 από την Αγ. Τριάδα (A/K 58, πίν. 18ε), στο οποίο απεικονίζεται φυτό μπροστά από την είσοδο ιερού περιβόλου με δένδρο στο εσωτερικό. Δεν είναι σαφές ωστόσο αν το φυτό βρίσκεται σε γλάστρα ή ξύλινο περίφραγμα ή αναφύεται μέσα από το έδαφος, δηλώνοντας τον υπαίθριο χώρο της τελετής.
27. Για τη σημασία του δένδρου στη μινωική εικονογραφία βλ. Marinatos (1989).
28. Ενδεικτικά αναφέρονται το σφράγισμα των Χανίων (A/K 78, πίν. 21ε), τα σφραγίσματα M.H. 505 και 523 από την Αγ. Τριάδα (A/K 58, 55, πίν. 18ε, β), τρία χρυσά δακτυλίδια από την Κνωσό που βρίσκονται στα μουσεία Ηρακλείου, Οξφόρδης και Βερολίνου (CMS II3, 15, Nilsson (1950), 256 εικ. 123, 266 εικ. 130). Για την ερμηνεία των οικοδομημάτων αυτών βλ. Sourvinou-Inwood (1989), 251-6, Krattenmaker (1995).
29. Πιλάλη-Παπαστερίου (1987), 191.
30. Möbius (1933), 13-6. Morgan (1988), 17-8.
31. Σακελλαρίου (1966), 32. Rutkowski (1972), 189. Τα περισσότερα δένδρα στις μινωικές παραστάσεις γενικότερα ταυτίζονται με συκίες, φοίνικες και ελιές από τους μελετητές (Evans (1901), 102-4. Rutkowski (1986), 107. Marinatos (1989), 136. Burkert (1993), 79). Ο Warren (1985), 202-3, ταυτίζει τα περισσότερα δένδρα στις τοιχογραφίες, στα δακτυλίδια και στα σφραγίσματα με ελιές.
32. Σακελλαρίου (1966), 30-1. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. II, 657. Η Σακελλαρίου ωστόσο (σ. 32), αναφέρει ότι τα φυτά που απεικονίζονται σε παραστάσεις θρησκευτικού χαρακτήρα της κρητομυκηναϊκής σφραγιδογλυφίας, ανήκουν στο ίδιο είδος με πεπλατυσμένα ογκηρά ή οδοντωτά φύλλα.



33. Η ταύτιση των δένδρων έγινε από τους γεωπόνους του μουσείου Φυσικής Ιστορίας Ηρακλείου, Ελένη Χατζηνικολάκη και Μανώλη Αβραμάκη. Οι ίδιοι επιστήμονες, τους οποίους ευχαριστώ θερμά, παρείχαν όλες τις πληροφορίες σχετικά με το φύλλωμα και τους καρπούς των συγκεκριμένων δένδρων.

34. Warren (1985), 206. Marinatos (1989), 136.

35. Σχετικά με το θέμα βλ. Λαμπροπούλου (1986), 185-8. Sourvinou-Inwood (1991). Burkert (1993), 195.

36. Evans (1901), 176-81. Ανάλογη υπόθεση εκφράζεται και από το Hood (1971), 138, με τη διαφορά ότι ο καρπός προορίζεται για το νεκρό θεό της βλάστησης με σκοπό την αναγέννησή του.

37. Lawler (1951), 42.

38. Delaporte (1920), πίν. 4 αρ. 11; (1923), πίν. 14 αρ. 6. Frankfort (1939), πίν. XXIV d, XXXII d. Strommenger (1962), πίν. 187.

39. Persson (1942), 35-6. Nilsson (1950), 277, 283. Κατά το Μυλωνά (1977), 36, η κλίση του δένδρου επιβλήθηκε από το ελλειπτικό σχήμα της σφενδόνης του δακτυλιδιού.

40. Marinatos (1990), 86-7. Παρόμοια υπόθεση εκφράστηκε αρχικά και από το Μαρινάτο. Η άποψή του αναφέρεται από το Μυλωνά (1977), 33.

41. Burkert (1993), 218, 224-7, 312; (1993a), 212-4.

42. Frankfort (1939), 204. James (1966), 31. Burkert (1993a), 212-4. Εκτός από την προσφορά αγαθών και μαγικής, γονιμοποιού δύναμης, το κλαδί ενίοτε χρησιμοποιείται ως επέκταση του χεριού, όπως για παράδειγμα στο χορό των Μαινάδων προκειμένου να απομακρύνονται οι επιθετικοί σάτυροι και στις πομπές κατά τα Ελευσίνια μυστήρια. Επιπλέον, εξασφαλίζει ηρεμία και αποβολή της καθημερινής έντασης με τη μορφή της στιβάδος (κάθισμα από κλαδιά). Σχετικά βλ. Burkert (1993a), 81-2, Λαμπροπούλου (1997), 79-80. Η επαφή με το δένδρο «θεραπεύει» ψυχικά και σωματικά νοσήματα, ενώ είναι απαραίτητη σε πολλές τελετές διάβασης. Turner (1967), 20-25, 214, 287-8. Spencer (1985), 56.

43. Frankfort (1978), 291. Baring-Cashford (1991), 363-4. Burkert (1993), 375.

44. Marinatos (1990), 85.

45. Στην περιγραφή της ειρησιόνης από τον Cook (1964), I, 339, αναφέρεται ότι το κλαδί καίγεται μετά από δώδεκα μήνες. Ο μαρασμός του επομένως είναι δεδομένος.

46. Στη συγκριτική μελέτη της Crowley (1989), 64-70, αναφέρονται δύο αιγαιακά εικονογραφικά θέματα με επίκεντρο το ιερό δένδρο: α) αντιθετικό ζεύγος ζώων εκατέρωθεν ιερού δένδρου β) πότισμα ιερού δένδρου. Σ' αυτά πρέπει να προστεθεί το κόψιμο καρπών από πιστούς ή δαίμονες που απεικονίζεται σε βαβυλωνιακούς και ασσυριακούς σφραγιδοκυλίνδρους και για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω. Μοναδική εξαίρεση ταφής θαλλερών φυτών αποτελούν οι «κήποι του Όσιρη» στην αρχαία Αίγυπτο. Πρόκειται για δοχεία με σιτηρά που τοποθετούνταν στον τάφο μαζί με το νεκρό, ενώ βρίσκονταν σε ακμή. Τα σιτηρά αυτά, ωστόσο, συμβόλιζαν την αναγέννηση της ψυχής μετά θάνατο, η ταφή τους επομένως σε κατάσταση θάλλους επιβαλλόταν από το νεκρικό συμβολισμό τους. «Κήποι του Όσιρη» απαντούν σε ιερά μόνο κατά την πτολεμαϊκή περίοδο και κατ' αναλογία με τους κήπους του Άδωνη. Σχετικά βλ. Frankfort (1978), 291.



47. Marinatos (1990), 85, 86.

48. Ανάλογη ερμηνεία από τον Persson (1942), 35. Η απεικόνιση των καρπών στο περιθώριο της σκηνής ίσως επιβάλλεται για λόγους καθαρότητας της κύριας εικονιζόμενης παράστασης. Την υπόθεση αυτή ενισχύει το γεγονός ότι δεν απεικονίζονται πεσμένοι καρποί και στο δακτυλίδι των Μυκηνών, παρά τη βέβαιη δήλωσή τους και την έντονη κίνηση που πραγματοποιεί ο λάτρης.

49. Ευχαριστώ τους γεωπόνους του μουσείου Φυσικής Ιστορίας Ηρακλείου, Χατζηνικολάκη Ελένη και Αβραμάκη Μανώλη, για την παρατήρηση.

50. Για την ερμηνεία των ελλειψοειδών αντικειμένων βλ. Sourvinou-Inwood (1971); (1973). Warren (1990).

51. Hood (1971), 138. Sourvinou-Inwood (1973), 156. Marinatos (1990), 81, 88.

52. Betancourt (1985).

53. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. II, 658.

54. Levi (1961), 69, εικ. 85.

55. Warren (1986), 18.

56. Henkenrath (1937), 418.

57. Persson (1942), 32. Sourvinou-Inwood (1973), 155, 157. Marinatos (1990), 80, 87.

58. Warren (1990), 200.

59. Παπαποστόλου (1977), 82-3.

60. Αρκετοί μελετητές εκφράζουν αμφιβολίες για την ταύτιση του συγκεκριμένου αντικειμένου με πίθο. Evans (1901), 177 (λίθινος κίονας). Nilsson (1950), 275 (απροσδιόριστη κτιστή κατασκευή). Μυλωνάς (1977), 32 (βωμός από χώμα). Niemeier (1989), 174-5 (λαξευμένος βράχος).

61. Ερμηνευτική προσέγγιση από το Jung (1989).

62. Sourvinou-Inwood (1973), 157.

63. Παπαποστόλου (1977), πίν. 44 αρ. 31. Στην πρόσφατη αποκατάσταση της τοιχογραφίας με τη γονατιστή γυναίκα σε κατάφυτο υπαίθριο χώρο από την Αγ. Τριάδα, ο Militello (1998), πίν. 2 και 100-4, 250-3, αποδίδει τη γονυκλινή μορφή να αγκαλιάζει δύο παρόμοιους ελλειψοειδείς λίθους, κατά το πρότυπο των εξεταζόμενων παραστάσεων της σφραγιδογλυφίας. Η αποκατάσταση στηρίχθηκε μόνο στη στάση της γυναίκας, που πράγματι δεν έχει άλλα εικονογραφικά παράλληλα εκτός από τη συγκεκριμένη όρχηση. Στα σωζόμενα θραύσματα της τοιχογραφίας ωστόσο δε διακρίνονται τμήματα ελλειψοειδών λίθων, πράγμα που καθιστά την αποκατάσταση πιθανή, όχι όμως βέβαιη.

64. Ο διπλασιασμός ή πολλαπλασιασμός ιερών κλαδιών, κίωνων, βαιτύλων, ερμηνεύεται από τον Evans (1901), 135, 138, 143, ως ανεικονική μορφή της ίδιας θεότητας και παρατηρείται ευρέως στην Ανατολή (κυρίως στους σημίτες) αλλά και στην Αίγυπτο.

65. Levi (1925-26), 140 εικ. 155 και 139, εικ. 153.

66. Goodison (1989), εικ. 81 b. PM IV, 455 εικ. 380.

67. Παπαποστόλου (1977), πίν. 44 αρ. 31. Ανεξάρτητοι ιεροί κίονες απαντούν συχνότερα στη μυκηναϊκή εικονογραφία, όπως στο δακτυλίδι από τις Μυκήνες (A/K 137, πίν. 41β), σε σφραγιδοκύλινδρο επίσης από τις Μυκήνες (Nilsson (1950), 257 εικ. 126), σε λίθινη μήτρα από την Ελευσίνα (CMS V, 422b). Αγαπητό μυκηναϊκό θέμα είναι επίσης η συμβολική



απεικόνιση οικοδομήματος με τη μορφή κίονα που στηρίζει θριγκό (Evans (1901), 156-63).

68. Σ' αυτό συνηγορεί η συγκεκριμένη χειρονομία της λάτρισσας η οποία συναντάται σε ειδώλια λάτρεων από ιερά κορυφής (Sapouna-Sakellarakis (1995), πίν. 4 αρ. 119, 5 αρ. 133, 12 αρ. 123, 16 αρ. 55, 39 αρ. 2).

69. Λατρεία των λίθων και των κίωνων ως ανεικονική μορφή της θεότητας υποστήριξε ο Evans (1901). Παρόμοια προσέγγιση και από το Warren (1990).

70. Η σημασία των φυσικών βράχων στην οριοθέτηση των υπαίθριων ιερών είναι εμφανής στη σχετική μελέτη του Rutkowski (1988), ιδίως 77. Είναι γνωστό εξάλλου ότι το φυσικό περιβάλλον παρέχει τα απαραίτητα στοιχεία για τη σκηνική παρουσίαση του χοροδράματος που εντάσσεται σ' αυτό (Κακούρη (1974), 43).

71. Marinatos (1990), 89-90. Οι φυσικοί λίθοι και τα δένδρα υποδηλώνουν το χώρο των υπαίθριων ιερών και στην κλασική εποχή (Burkert (1993), 103, 194-5).

72. Nilsson (1950), 258. Faure (1964), 84, 107. Περισσότερη βιβλιογραφία για το θέμα Marinatos-Hägg (1983), 185 σημ. 1.

73. Karetsou (1981), 141, 146. Rutkowski (1986), 78-9.

74. Πλάτων (1974), 154, εικ. 76. Rutkowski (1986), 82, εικ. 94.

75. Faure (1972).

76. Rutkowski (1988).

77. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 140.

78. Rutkowski (1986), 143, εικ. 193, 194.

79. Warren (1990), 202-3. Διαφορετικές θεωρίες για την ερμηνεία του λίθου από τα Μάλια αναφέρονται από τη Vandenabeele (1992), 44.

80. Ευρήματα (σταλαγμίτες σπηλαίων) από πρωτομινωικούς θολωτούς τάφους και οικίες MM III / YMI αναφέρονται από τους Marinatos-Hägg (1983), 185.

81. Αντίθετα ο Pini (1992), 14, προτείνει να χαρακτηρίζονται απλά ως «λίθοι».

82. Nilsson (1950), 258. Marinatos-Hägg (1983), 185. Rutkowski (1986), 48-52, 143.

83. Marinatos (1990), 82. Σύμφωνα επίσης με την εύστοχη παρατήρηση του Wedde (1992), 197, σύμβολα της θεότητας δε συνυπάρχουν με την προσωποποιημένη επιφάνειά της. Ο Rutkowski (1986), 82-4, θεωρεί και τους λίθους της υπαίθρου ανεικονική μορφή της θεότητας.

84. Rutkowski (1988), 74-5, 77.

85. Persson (1942), 87. Farnell (1977), III, 299. Warren (1990), 204-6. Baring-Cashford (1991), 393.

86. Για τη λατρεία της Κυβέλης βλ. Persson (1942), 105-12. Baring-Cashford (1991), 392-415. Burkert (1993), 376.

87. Baring-Cashford (1991), 395.

88. Evans (1901), 180-81. Savignoni (1904), 578-85, ιδίως 583. Persson (1942), 34, 88. Nilsson (1950), 277, 287. Gill (1964), 8. Σακελλαρίου (1966), 69. Sourvinou-Inwood (1973), 157. Marinatos (1990), 87.

89. Iakovidis (1966). Wegner (1968), 47, εικ. 4. Danforth-Tsiaras (1982). Cavanagh-Mee (1995).

90. Vassilika (1995), 38 αρ. 15. Cavanagh-Mee (1995), 57, εικ. 13. Η κάμψη του κορμού προστά, η οποία είναι σπάνια για θρηνηωδό, θα μπορούσε



ίσως να παραλληλισθεί μόνο με τη γυναικεία μορφή που σκύβει πάνω από τη χαμηλή κατασκευή στο δακτυλίδι των Μυκηνών.

91. Clark (1978), 99, 124-57. Frankfort (1978), 186-7, 203-10. Baring-Cashford (1991), 232.

92. Finet (1987), 238-9.

93. Frankfort (1978), 314-5. Baring-Cashford (1991), 221-2.

94. Η ερμηνεία της κίνησης από τη χοροδιδάσκαλο Ρενή Παπαδάκη-Πλουμίδου.

95. Evans (1901), 176-8. Sakellarakis (1967), 280 ; (1997), Τόμ. II, 656 (Διακρίνει μάλιστα πάνθηρα στην κεφαλή της μορφής και πιθανώς φίδια περιελλισσόμενα στο αριστερό της χέρι). Hood (1971), 138. Niemeier (1990), 168-9.

96. Τύπος D2 κατά Younger (1995). PM IV, 608 εικ. 597 Ae (σφράγισμα «Ορείας Μητέρας»). Για την ανθρώπινη υπόσταση της κορυφαίας βλ. Marinatos (1990), 90-1. Wedde (1992), 185-93.

97. Για τη συσχέτιση των συγκεκριμένων γυναικείων μορφών βλ. Marinatos (1993), 184-8. Sapouna-Sakellarakis (1995), 109. Krattenmaker (1995), 123-4.

98. Η ερμηνεία από τη Ρενή Παπαδάκη-Πλουμίδου.

99. Για το χορευτικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης χειρονομίας βλ. Sapouna-Sakellarakis (1995), 110, 145.

100. Ανάλογη παρατήρηση από την Ulanowska (1993), 116-7.

101. Persson (1942), 39. Nilsson (1950), 275-7. Ulanowska (1993), 117.

102. Αναφέρονται ενδεικτικά το σφράγισμα από τη Ζάκρο (CMS II7, 1), το δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α), το δακτυλίδι από το Ashmolean (A/K 42, πίν. 16ε).

103. Γενικά για την όρχηση στο συγκεκριμένο δακτυλίδι βλ. Ulanowska (1993).

104. Εξαιρείται μόνο το δακτυλίδι του Βαφειού, στο οποίο το δένδρο που τινάζεται από το λάτρη αναφύεται από το έδαφος.

105. Evans (1901), 179-81 (τάφος). Persson (1942), 39 (τάφος). Nilsson (1950), 257 (ιερή κατασκευή-ιερό). Σακελλαρίου (1966), 39 (θρανίο με τρία πόδια). Μυλωνάς (1977), 33-5 (περίβολος ιερού περιφράγματος). Niemeier (1990), 169 (κτιστή κατασκευή). Marinatos (1990), 81-2 (τραπέζι).

106. Εκτός από το θρήνο που υιοθετούν οι περισσότεροι μελετητές, ο Μυλωνάς (1977), 35, ερμηνεύει τη στάση της κύπτουσας μορφής ως βίαιη κίνηση του οργιαστικού χορού.

107. Niemeier (1990), 170. Marinatos (1990), 87.

108. Αναφέρονται χαρακτηριστικά το δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α) και το δακτυλίδι του Δροσινού από την ακρόπολη των Μυκηνών (A/K 140, πίν. 41ε). Συγκεντρωμένα παραδείγματα από το Wedde (1992), 193.

109. Τη σημασία των συμβόλων στις συγκεκριμένες παραστάσεις τονίζουν οι Persson (1942), 88-9, Niemeier (1990), 169, Marinatos (1990), 83-4, Wedde (1992), 192-3.

110. Marinatos (1990), 80 (διακρίνει χρυσαλλίδα στο ράμφος του πουλιού). Wedde (1992), 192-3 (υποθέτει ότι το πουλί αφήνει από το ράμφος του κάποιο απροσδιόριστο αντικείμενο να πέσει).

111. Marinatos (1990), 81, 83-4 (διακρίνει επιπλέον χρυσαλλίδα και κλαδί). Wedde (1992), 189, 193, 197.



112. Marinatos (1990), 80. Wedde (1992), 193, 196-197. Το οκτώσχημο αντικείμενο στο ένα άκρο της παράστασης ταυτίζεται συνήθως με ασπίδα και ιερό ένδυμα. Persson (1942), 37-8. Nilsson (1950), 275. Μυλωνάς (1977), 32 (με όλες τις παλιότερες θεωρίες). Guida (1973), 129. Verlinden (1985), 148 (θεωρεί το ένδυμα στρατιωτικό). Niemeier (1990), 169 (αποδέχεται την άποψη του Μπουλώτη για ύπαρξη ξίφους μαζί με το ένδυμα). Δανιηλίδου (1998), 91, 147-8. Αντίθετα ο Τσουντας (1889), 170, θεωρεί ότι πρόκειται για έντομο σε μεγάλη κλίμακα, ο Evans (1901), 179 και ο Pini (1992), 14, ταυτίζουν το ένδυμα με γυναικεία μορφή που σκύβει μπροστά από την ασπίδα. Το βούκρανο επίσης που αιωρείται στο κενό, ταυτίζεται από τον Evans, το Wedde και τη Δανιηλίδου με χρυσαλλίδα, ενώ ο Μυλωνάς αμφιβάλλει για τη δυνατότητα ταύτισής του.

113. Persson (1942), 39. Μυλωνάς (1977), 34. Marinatos (1990), 81.

114. Persson (1942), 33-4 (με αιγυπτιακά παράλληλα). Marinatos (1990), 80 (αμφιβάλλει αν πρόκειται για μάτι ή χρυσαλλίδα). Wedde (1992), 186 (χείλη και όχι μάτι).

115. Levi (1925-26), 143 (φίδι). Sourvinou-Inwood (1973), 156 (φίδι, ιερός κόμβος, μία πεταλούδα). Warren (1990), 195 (η οφιοειδής γραμμή διαχωρίζει τη γη από τον ουρανό). Marinatos (1990), 80 (δεν εντάσσει στα σύμβολα την οφιοειδή γραμμή). Wedde (1992), 189, 193 (οφιοειδής γραμμή, ιερός κόμβος, ζεύγος πεταλούδων).

116. Marinatos (1990), 80.

117. Marinatos (1990), 81 (χρυσασπίδες και ίσως πέλεκυς με ιερό κόμβο). Wedde (1992), 190, 193, 197 (παρόμοια ερμηνεία).

118. Wedde (1992), 188-9, 193, 196-7, 202. Για την επιφάνεια της θεότητας με τη μορφή πουλιού ή πεταλούδας βλ. Persson (1942), 36. Nilsson (1950), 330-40, 491-2. Warren (1990), 196.

119. Ιδίως ο πέλεκυς, ο οποίος εντάσσεται στο «χώρο επιφανείας» της σκηνής. Σχετικά βλ. Wedde (1992), 196-7, 202.

120. Ως αυτόνομο σύμβολο ερμηνεύει την οκτώσχημη ασπίδα στο δακτυλίδι του Βαφειού και η Δανιηλίδου (1998), 91.

121. Rehak (1984), εικ. 1, 2.

122. Πλάτων (1967), 22-4. Gesell (1985), 62. Peatfield (1995), 218. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι και στο αρχαίο ελληνικό πάνθεον γυναικείες θεότητες κυρίως επιφαίνονται με τη μορφή πτηνού, όπως η Αθηνά που θεωρείται μινωικής προέλευσης (Nilsson (1950), 490). Αντίθετα, ο Nilsson ό.π., 330-40, αμφισβητεί τη δυνατότητα συσχέτισης των πουλιών με συγκεκριμένη θεότητα. Στον εκτενή κατάλογο ωστόσο που παραθέτει με εικονογραφικά παραδείγματα πουλιών ως θεϊκές επιφάνειες, κυριαρχούν γυναικείες θεότητες.

123. Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 40, 41, 42, 43, 59, 60, 61, 62, 63, εικ. 28 αρ. 42.

124. Dawkins (1903-4), 219-20, εικ. 6a-f.

125. PM II, 339 εικ. 192. Ρεθεμιωτάκης (1998), εικ. 31 αρ. 45.

126. Ventris-Chadwick (1956), 127.

127. PM IV, 430. Persson (1942), 93. Alexiou (1967), 2. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 139-43 (αναλυτική συζήτηση για το θέμα με ιστορία έρευνας και διάκριση τυπολογίας. Ο κόμβος ενδέχεται να φέρεται και από άνδρες ως ζώνη στο περίζωμα, η σημασία του ωστόσο διαφέρει από τον κόμβο που φέρεται στην πλάτη και που χαρακτηρίζει γυναικείες μορφές).



Niemeier (1990), 168, 169 σημ. 60. Για τη σημασία της πεταλούδας και τη συχνή απεικόνισή της κυρίως στη σφραγιδογλυφία σε ζεύγος ή μεμονωμένη βλ. Marinatos (1990), 84. Wedde (1992), 189 σημ. 62, 63.

128. Marinatos (1990), 83-4. Αντίθετα ο Evans (1901), 171, θεωρεί ότι αποτελεί ανεικονική μορφή γυναικείας θεότητας. Παρόμοιος κίονας εικονίζεται ως αιωρούμενο σύμβολο στο δακτυλίδι του Μόχλου (Nilsson (1950), 269 εικ. 136).

129. Αντίθετα, οι Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. II, 658, θεωρούν ότι πρόκειται για κιονοειδή βωμό της κατηγορίας λίθινων κρητομυκηναϊκών αντικειμένων.

130. Ο κίονας ερμηνεύεται ως λύχνος από τον Persson (1942), 61 και την Krattenmaker (1995), 131, ή θυμιατήρι από την Καρδαρά (1966), 180, ενώ ο Wedde (1992), 193, φαίνεται να προβληματίζεται με την ερμηνεία του.

131. Lebessi-Muhly (1990), 330.

132. Για το σχήμα και τη σημασία του συγκεκριμένου αιγυπτιακού κίονα βλ. Clark (1978), 235-6. Ο μινωικός τύπος απαντά σε κυπριακό σφραγιδοκύλινδρο μαζί με ψηλότερο ακτινωτό κίονα (Evans (1901), 169 εικ. 47), υποδηλώνοντας ανατολική, αν όχι αιγυπτιακή προέλευση.

133. Αναλυτική συζήτηση για το θέμα βλ. Rehak (1984). Κατά τον Παπαδόπουλο (1997), 176, 179, η οκτώσχημη ασπίδα συνδέεται με τη λατρεία ανδρικής θεότητας που ταυτίζεται με τον ταύρο.

134. Ο πέλεκυς συσχετίζεται με γυναικεία θεότητα από τον Evans και το Nilsson. Σχετική συζήτηση με βιβλιογραφία Wedde (1992), 193 σημ. 95. Η πιθανή αιγυπτιακή προέλευση του συμβόλου από το ankh τονίζεται από τον Evans (1901), 178-9, ο οποίος θεωρεί ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση του δακτυλιδιού από το Βαφειό δεν απεικονίζεται πέλεκυς με ιερό κόμβο αλλά το αιγυπτιακό σύμβολο που σχετίζεται με ανδρική θεότητα.

135. Η απουσία συμβόλων τονίζεται από το Niemeier (1990), 169.

136. Αιωρούμενο σύμβολο οφθαλμού απεικονίζεται στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α). Το μάτι και το αυτί δε θεωρούνται από το Wedde (1992), 186, ισοδύναμα με ανεικονική μορφή της θεότητας.

137. Marinatos (1990), 87-8. Το χορόδραμα ή χορομimική είναι μία σύνθετη μορφή εκφραστικής όρχησης που συγγενεύει με τη θεατρική τέχνη και ερμηνεύει συναισθήματα, καταστάσεις, μύθους ή θρύλους ορχηστικά. Για την ανάλυση του όρου βλ. Κακούρη (1974), 66-7.

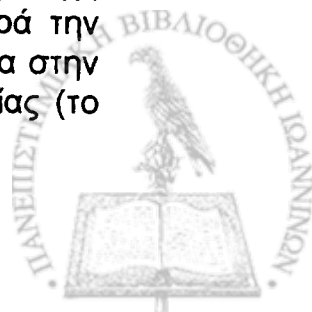
138. Marinatos (1990), 90.

139. Συνήθως θεωρούνται γυμνές οι γυναίκες με τα παντελόνια στο δακτυλίδι των Καλυβίων και στη σφραγίδα από το Στρωματογραφικό (A/K 43, 102, πίν. 16στ, 32ε). Savignoni (1904), 578. Nilsson (1950), 268. Rutkowski (1986), 111. Goodison (1989), 99. Warren (1990), 193, 195, 198. Στον τύπο της γυμνής θεάς εντάσσει τις μορφές αυτές και η Böhm (1990), 7-17.

140. Marinatos (1990), 90-1. Αναλυτικότερα για τη συγκεκριμένη γυναικεία μορφή βλ. Marinatos (1993), 184-8.

141. Marinatos (1987), 33.

142. Ίσως στο δακτυλίδι του Βερολίνου υποδηλώνεται η συμμετοχή περισσότερων χορευτριών από τις τρεις απεικονιζόμενες, επειδή παρά την απουσία του ιερού δένδρου, μία όρθια γυναικεία μορφή βρίσκεται δίπλα στην κορυφαία μιμούμενη τη χαρακτηριστική χειρονομία δέους της τελευταίας (το



ένα χέρι λυγισμένο επαπτόμενο στον ώμο), γνωστή από άλλες παραστάσεις με το συγκεκριμένο θέμα.

143. Το οικοδόμημα ερμηνεύεται ως πίθος από τον Pini (η άποψή του αναφέρεται στο Warren (1990), 195) και τη Μαρινάτου (1990), 80, 88. Οι εγχαράξεις ωστόσο που δηλώνουν την ισόδομη κατασκευή του ιερού είναι αρκετά ευκρινείς.

144. Rutkowski (1988), 74-7.

145. Ο Savignoni (1904), 578, ερμηνεύει το αντικείμενο ως βαιτυλική τράπεζα, ο Persson (1942), 35, ως περίφραγμα ψηλού, λεπτού, λίθινου βαιτύλου, ο Pini (CMS II3, 114) και η Μαρινάτου (1990), 81, 88, ως πίθο. Την ερμηνεία της κτιστής ιερής κατασκευής υποστηρίζει ο Rutkowski (1986), 101.

146. Warren (1984).

147. Marinatos (1990), 81, 85. Αντίθετα ο Σακελλαράκης (1967), 280, θεωρεί ότι πρόκειται για μνημειακό τριμερές ιερό. Ανάλογη υπόθεση από το Rutkowski (1986), 100 και την Krattenmaker (1995), 130-1, η οποία μάλιστα ταυτίζει το περίφραγμα με ιερό κορυφής συγκρίνοντάς το με το λίθινο ρυτό από τη Ζάκρο.

148. Shaw (1978), 448. Peatfield (1983), 276. Rutkowski (1988), 75-7. Lebessi-Muhly (1990). Η ανοιχτή λατρεία μάλιστα επιβιώνει στην Κρήτη και κατά τους ιστορικούς χρόνους με βάση τη μαρτυρία του ιερού της Σύμης (Λεμπέση (1981)).

149. Marinatos (1987).

150. Marinatos (1990), 88-9 (Συσχετίζει την παρουσία των πίθων με τη χιτιτική γιορτή του «ανοίγματος των πίθων», στα πλαίσια της λατρείας του θεού Halwana). Για την ταύτιση του εναγκαλιζόμενου λίθου με πίθο από αρκετούς μελετητές έγινε λόγος παραπάνω, κατά την ανάλυση του συγκεκριμένου εικονογραφικού στοιχείου. Επίσης, πίθοι που σηματοδοτούν τον ιερό χώρο λατρείας διακρίνονται από τον Pini και τη Μαρινάτου στα δακτυλίδια του Σελλόπουλου και των Καλυβίων (βλ. παραπάνω), πρόκειται όμως μάλλον για ιερές κατασκευές. Ακόμα και η ερμηνεία του πίθου στο δακτυλίδι του Βαφειού αμφισβητείται από πολλούς μελετητές (σχετικά βλ. σημ. 60).

151. Persson (1942), 36-7, 171 αρ. 3a.

152. Marinatos (1990), πίν. XXIV αρ. 14.

153. Γενικά για το μύθο του θνήσκοντος και αναγεννώμενου θεού βλ. Persson (1942), 105-124. Frankfort (1978), 4, 181-212, 281-94, 313-33. Baring-Cashford (1991). Frazer (1992), τόμ. Γ', 13-106.

154. Baring-Cashford (1991), 212-5.

155. Soden (1994), 190.

156. Baring-Cashford (1991), 216.

157. Frankfort (1978), 282-3.

158. Baring-Cashford (1991), 216. Στη βαβυλωνιακή εκδοχή αντίθετα, ο Ταμμούζ πληγώνεται θανάσιμα από αγριογούρουνο και η Ιστάρ κατεβαίνει στον Άδη για να τον ξυπνήσει. Η Ιστάρ, σε αντίθεση με τη σουμεριακή Ινάννα, έχει πολλούς εραστές μετά το θάνατο του Ταμμούζ, ο οποίος έχει πιο υποτονική παρουσία σε σχέση με το Ντουμούζι. Σχετικά, βλ. Persson (1942), 117-9.

159. Frankfort (1978), 321-5.



160. Στην περίπτωση του Μαρντούκ, η απελευθέρωση του θεού από το βουνό του Άδη υποβοηθείται από τα αδέρφια και το γιο του.
161. Penglase (1995), 193.
162. Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης κατάστασης του ανατολικού «νεκρού» θεού τονίζεται από το Frankfort (1978), 321.
163. Baring-Cashford (1991), 218.
164. Farnell (1977), III, 31. Baring-Cashford (1991), 223, 369. Burkert (1993), 340.
165. Baring-Cashford (1991), 219 εικ. 31. Διαφορετική ερμηνεία της σκηνής από το Frankfort (1939), 133-4, πίν. XXIIIa, ο οποίος διακρίνει το θεό του φωτός Shamash ή ένα θνήσκοντα θεό της βλάστησης που επιστρέφει στη γη αφού εξολοθρεύσει τις δυνάμεις του κακού. Οι τελευταίες προσωποποιούνται στη γονυκλινή ανδρική μορφή που δέχεται την επίθεση.
166. Frankfort (1939), 105-8, πίν. XIX a-c ; (1978), 323-5, εικ. 50, 51.
167. Frankfort (1939), 110-7, πίν. XX.
168. Frankfort (1939), πίν. XXe.
169. Frankfort (1939), 117-9, πίν. XXI a.
170. Frankfort (1978), 325.
171. Groenewegen-Frankfort (1951), 214, 216.
172. Oates (1986), 173. Frankfort (1978), 4, 314-5. Baring-Cashford (1991), 221-2. Soden (1994), 190. Κατά την αρχαία βαβυλωνιακή περίοδο μνημονεύεται ο «μήνας θρήνου για τον Ταμμούζ» που τοποθετείται στις αρχές του καλοκαιριού, μετά τη συγκομιδή.
173. Soden (1994), 190, 192, 195. Postgate (1994), 126-7.
174. Soden (1994), 190. Παρατηρείται δηλαδή μία αντίθεση ανάμεσα στα φιλολογικά κείμενα για το μύθο του θνήσκοντος και αναγεννώμενου Dumuzi και στα πραγματικά τελετουργικά δρώμενα που επικεντρώνονταν μόνο στο θρήνο για το χαμό του.
175. Oates (1986), 175-6. Soden (1994), 191-2. Αναλυτική περιγραφή της γιορτής με βάση γραπτές πηγές από το Frankfort (1978), 313-33.
176. Burkert (1993), 374-5.
177. Delaporte (1923), πίν. 74, 6 (A 177). Strommenger (1962), πίν. 187. Moortgat (1966), 61 πίν. D, 4.
178. Persson (1942), 113-4.
179. Persson (1942), 114. Baring-Cashford (1991), 457. Κατά μία άλλη ενδιαφέρουσα μυθολογική εκδοχή που αναφέρεται από τον Willetts (1962), 162-3, ο Βάαλ δεν πεθαίνει αλλά «εξαφανίζεται» στην αρχή του καλοκαιριού, μόλις σταματήσουν οι βροχές με τις οποίες επιφάνεται. Ο γιος του Aliyan παραμένει στη γη μέχρι ο καιρός να ζεστάνει υπερβολικά, οπότε πεθαίνει και κατεβαίνει στον Άδη. Η αδερφή του Άνατ τον αναζητά και τον μεταφέρει στο βουνό Safon για να τον θάψει.
180. Baring-Cashford (1991), 458.
181. Λαϊκοί θρήνοι για το Βάαλ ή για τον Tammuz, κυρίως από γυναίκες, είναι γνωστοί κατά τους ιστορικούς χρόνους.
182. Κατά μία ερμηνεία το θέμα της συριακής γυμνής θεάς που απεικονίζεται στη σφραγιδογλυφία ίσως σχετίζεται με τη γυμνή Ιστάρ στον Άδη, η οποία αναγκάστηκε να βγάλει τα ρούχα της για να της επιτραπεί η είσοδος στις επτά διαδοχικές πύλες του Άδη (Frankfort (1939), 270).
183. Baring-Cashford (1991), 362, 406-7. Burkert (1993a), 166, 172.



184. Εκτός από την Κυβέλη και η Ασάρτη λατρεύεται με τη μορφή λίθου ή οβελίσκου Baring-Cashford (1991), 460.
185. Frankfort (1978), 201, 292.
186. Frankfort (1978), 185.
187. Goodison (1989), 34. Baring-Cashford (1991), 232, 234, 271. Frankfort (1978), 186-7, 191-3, 201-7.
188. Οι περισσότερες μαρτυρίες λαϊκών θρήνων προέρχονται από αρχαίους έλληνες συγγραφείς, είναι δηλαδή πολύ υστερότερες από την εξεταζόμενη περίοδο. Η συνεχής τέλεσή τους ωστόσο από την προϊστορική εποχή θεωρείται βέβαιη από αρκετούς μελετητές.
189. Frankfort (1978), 192.
190. Frankfort (1978), 203-7.
191. Frankfort (1978), 206.
192. Goodison (1989), 34.
193. Frankfort (1978), 123-39.
194. Frankfort (1978), 191.
195. Robins (1997), 183 εικ. 216. Η συκιά είναι το ιερό δένδρο της Αθώρ και αποτελεί ανεικονική απεικόνισή της (Goodison (1989), 88).
196. Clark (1978), 235.
197. Baring-Cashford (1991), 241. Frankfort (1978), 193. Κατά τον Clark (1978), 235, η ανύψωση του κίονα προέρχεται από τις αγροτικές λαϊκές τελετές κατά την περίοδο των πλημμύρων.
198. Frankfort (1978), 324.
199. Frankfort (1939), πίν. XIX a, XXII f. Schaeffer (1956), 50 εικ. 68, 51 εικ. 70, 96 εικ. 116.
200. Al (1942), 120-2. Nilsson (1950), 406. Goodison (1989), 109.
201. Frankfort (1978), 293.
202. Τα «μυστήρια» εξάλλου τελούνται για θεούς χθόνιου χαρακτήρα Farnell (1977), III, 132.
203. Baring-Cashford (1991), 222.
204. Οι γνωστοί «κήποι του Άδωνη» που ρίχνονται στα ποτάμια ή στη θάλασσα αφού μαραθούν, συμβολίζουν το θάνατο του θεού.
205. Verbruggen (1981), 55. Όλες οι αναφορές για τον τάφο του Δία στο Γιούχτα ό.π., 55-67 και Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 52-3.
206. Willetts (1962), 194.
207. Nilsson (1950), 527.
208. Willetts (1962), 161. Cook (1964), I, 525 (αναφέρουν την άποψη του Nilsson ότι δε μεταφερόταν τα κόκκαλα τη θεάς αλλά το λατρευτικό ξόανό της). Για το θάνατο της Ευρώπης βλ. Farnell (1977), II, 479. Τα οστά της θεάς δεν είναι δυνατό να μεταφέρονταν στην πραγματικότητα, η μαρτυρία αυτή ωστόσο υποδηλώνει με τον πιο κραυγαλέο τρόπο το θάνατο της θεάς.
209. Willetts (1962), 179-93.
210. Willetts (1977), 117. Ψιλάκης (1996), 193-201.
211. Sakellarakis-Olivier (1994), 350-1. Για τη μινωική προέλευση της Δήμητρας βλ. Willetts (1962), 148-52. Baring-Cashford (1991), 366-7.
212. Persson (1942), 136-7. Willetts (1962), 222-3.
213. Σημειώνεται ότι στην περιγραφή της τριήμερης γιορτής από τον Persson (1942), 136-7, απουσιάζει το στοιχείο του θρήνου για το νεκρό θεό. Η θλίψη δηλώνεται με αυστηρό τελετουργικό γεύμα και απουσία ύμνων και



χορών. Την τρίτη μέρα οι εορτάζοντες φορούν στεφάνια στην κεφαλή, τραγουδούν και χορεύουν, εκφράζοντας έτσι τη χαρά τους για τον αναγεννημένο θεό.

214. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 49-50.

215. Μοναδική ίσως παράσταση με επιφάνεια θεότητας από τη γη είναι η παλαιοανακτορική φιάλη από τη Φαιστό (Α/Κ 8, πίν. 4β), στην οποία απεικονίζεται χορός γυναικών γύρω από είδωλο θεότητας χωρίς χέρια και πόδια, που φαίνεται να αναφύεται από το έδαφος Baring-Cashford (1991), 368 εικ. 11. Burkert (1993), 107 (συσχέτιση με Περσεφόνη).

216. Τη διαφορά ανάμεσα στη λαϊκή πίστη και την επίσημη θεολογική εκδοχή για το «θάνατο» του θεού, τονίζει ο Frankfort (1978), 315. Γενικά σε όλες τις αστικές κοινωνίες, σε αντίθεση με τις φυλετικές, η επίσημη κρατική θρησκεία διαφοροποιείται από τη λαϊκή (Κακούρη (1974), 40-41).

217. Αρκετά συχνά οι χθόνιοι θεοί υφίστανται σωματικό θάνατο κατά τη λαϊκή αντίληψη και συνδέονται με συγκεκριμένο τάφο. (Verbruggen (1981), 69).

218. Peatfield (1995), 223. Ο ίδιος μελετητής συσχετίζει (σ. 227) τη σημασία του νερού για τους μινωίτες με την επιφάνεια του συριακού Βάαλ με τη μορφή βροχής.

219. Willetts (1962), 162-3.

220. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στον ύμνο του Δία από το Παλαίκαστρο, που χρονολογείται στην ελληνιστική εποχή, απηχεί όμως πολύ παλιότερες δοξασίες, ο θεός καλείται να έρθει στο ιερό του χωρίς να γίνεται καμία νύξη για αναγέννηση μετά από θάνατο. Το ύφος επίσης του ύμνου δεν υποδηλώνει θλιμμένη διάθεση ή θρήνο, αντίθετα αναδίνει χαρά για τις ευεργεσίες που πρόκειται να χαρίσει πλουσιοπάροχα ο επικαλούμενος θεός.

221. Ventriss-Chadwick (1956), 126. Για την κυνηγετική ιδιότητα του Ερμή βλ. Λεμπέση (1985), 112-6.

222. Λεμπέση (1985), 146-53.

223. Ventriss-Chadwick (1956), 126. Furemark (1965), 97.

224. Burkert (1993), 114.

225. Στη μινωική προέλευση του Απόλλωνα συναινεί και ο μύθος των κρητών ναυτικών, οι οποίοι καθοδηγούμενοι από το θεό φτάνουν στο δελφικό ιερό και γίνονται οι πρώτοι ιερείς του Πύθιου Απόλλωνα (Willettts (1962), 262-4, 268). Μινωικής προέλευσης είναι προφανώς και ο λίθινος ομφαλός των Δελφών εξαιτίας της ομοιότητάς του με το μινωικό φυσικό βράχο που χρησιμοποιείται στην εξεταζόμενη όρχηση.

226. Savignoni (1904), 579. Λαμπροπούλου (1986), 107. Κρητομυκηναϊκή προέλευση της οργιαστικής λατρείας του Διονύσου υποθέτουν ο Webster (1970), 53 και ο Burkert (1993), 343-5, ενώ η Lawler (1984), 53-4, στηριζόμενη στο μύθο των Προιτιδών, θεωρεί βέβαιη την ύπαρξη θεόσταλτης χορευτικής μανίας στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα.

227. Αναλυτική περιγραφή των οργίων των Μαινάδων από τη Λαμπροπούλου (1986), 136-56. Επίσης Burkert (1993), 589-93.

228. Για το καθαρτήριο αποτέλεσμα της διονυσιακής μανίας στον αντίποδα του απολλώνειου μοντέλου της τάξης βλ. Lonsdale (1993), 76-83.

229. Ανάλυση των κινήσεων από τη Lawler (1927).

230. Ιερά δένδρα χρησιμοποιούνται από το βακχικό θίασο μόνο με τη μορφή της «στιβάδος», του σωρού δηλαδή κλαδιών και φύλλων που



εξασφαλίζει ψυχολογική ηρεμία, σοφία και ανανέωση στις Μαινάδες που κάθονται ή κοιμούνται πάνω σ' αυτά (Λαμπροπούλου (1986), 147-8).

231. Persson (1942), 149-51. Nilsson (1950), 451, 558. Baring-Cashford (1991), 372.

232. Burkert (1993), 584-5.

233. Για την απαραίτητη συνοδεία εκστατικών ορχήσεων με τραγούδι ή μουσικό όργανο βλ. Κακούρη (1974), 74.

234. Λεμπέση (1985), 146-53, πίν. 15, 54 αρ. Α22.

235. Lawler (1944α).

236. Lawler (1951), 42.

237. Lawler (1946). Για τους χορούς στη Δήλο με βάση φιλολογικές μαρτυρίες βλ. Παπαδοπούλου (1999).

238. Αν κάποια από τα δένδρα που τινάζονται είναι σκίνοι ή κουμαριές. Βλ. τη σχετική συζήτηση κατά την ανάλυση του συγκεκριμένου εικονογραφικού στοιχείου.

4. ΝΕΚΡΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

Α. ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΗΓΩΝ

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται χοροί που τελούνται κυρίως κατά τη νεκρώσιμη ακολουθία του ενταφιασμού, καθώς επίσης σε καθορισμένα χρονικά διαστήματα μετά την ταφή, στα πλαίσια συγκεκριμένων νεκρικών τελετών. Ο σκοπός των νεκρικών ορχήσεων ποικίλλει, ανάλογα με τον τρόπο που προσεγγίζει η εκάστοτε κοινωνία το αναπόφευκτο γεγονός του θανάτου. Μέσα από το χορό ο κοινωνικός περίγυρος του νεκρού δίνει διέξοδο στα συναισθήματα θλίψης που αναμφισβήτητα προκαλεί ο θάνατος, αποδίδει τιμές στον εκλιπόντα, προσπαθεί να εμψυχήσει δύναμη στο νεκρό, ελπίζοντας μάταια στην επιστροφή του στη ζωή, ή για να αντιμετωπίσει πιθανές δυσκολίες στο μοναχικό ταξίδι για τον Άδη, απομακρύνει τα κακά πνεύματα και το μίasma του θανάτου, επιβεβαιώνει τη δύναμη των ζώντων μπροστά στην πλήρη αδυναμία που προκαλεί ο θάνατος¹. Άλλοτε πάλι ο νεκρικός χορός εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο καθορισμένων νεκρικών τελετών, αναγκαίων για την ομαλή μετάβαση του νεκρού στον Άδη, η μη τέλεση των οποίων επιφέρει δεινά στην κοινότητα, προερχόμενα από το ανικανοποίητο πνεύμα του νεκρού. Η θλίψη και ο φόβος είναι οι βασικοί άξονες που καθορίζουν τη διαμόρφωση του νεκρικού τυπικού σε κάθε κοινωνία².

Εκτός από το περιεχόμενο, ποικίλλουν και οι σχηματισμοί των νεκρικών χορών. Πιο συνηθισμένες είναι οι πομπές θρηνωδών που συνοδεύουν τους νεκρούς με γόους, αρκετές φορές έντεχνους με στροφές και αντιστροφές, ενώ ταυτόχρονα εκτελούν συγκεκριμένες χειρονομίες θλίψης. Σε άλλες περιπτώσεις τελούνται χοροί σε κύκλο ή σε στοίχους κατά την πρόθεση, ενώ δεν απουσιάζουν τιμητικές πομπές με άρματα ή πομπές δωροφόρων. Οι ρόλοι είναι καθορισμένοι και διαφοροποιούνται ανάλογα με το φύλο. Ανθρωπολογικά και αρχαιολογικά δεδομένα συνηγορούν στην τέλεση του θρήνου κυρίως από γυναίκες, ενώ των νεκρικών χορών και των αρματοδρομιών ή των τιμητικών πομπών από άνδρες³.

Στην κάθε κοινωνία απαντούν ορισμένα μόνο από τα προαναφερόμενα είδη νεκρικών ορχήσεων. Ο οργανωμένος θρήνος, για παράδειγμα, με επαγγελματίες θρηνωδούς και έντεχνους γόους συναντάται στην αρχαία Αίγυπτο⁴, στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα⁵ και στη γεωμετρική περίοδο⁶. Ο θρήνος με τεχνική διάρθρωση και ιδιαίτερα μεγάλη διάρκεια συναντάται και στις νεκρικές τελετές σύγχρονων πρωτόγονων λαών⁷. Ακόμα και το σημερινό μοιρολόι που διατηρείται σε ορισμένες περιοχές της ελληνικής υπαίθρου, δεν αποτελεί απλή αυθόρμητη έκφραση των τεθλιμμένων, αλλά υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες και χρησιμοποιεί παραδοσιακά δίστιχα ανάλογου περιεχομένου⁸. Χοροί ανδρών σε κύκλο ή σε στοίχους, ενίοτε με στρατιωτική περιβολή και οπλισμό, απαντούν σε νεκρικές τελετές σύγχρονων πρωτόγονων λαών⁹. Κυκλική κίνηση στρατιωτών πάνω σε άρμα γύρω από το νεκρό μαρτυρείται και στον Όμηρο, στην ταφή του Πατρόκλου¹⁰. Αρχαίοι ελληνικοί νεκρικοί χοροί κρητικής προέλευσης μνημονεύονται επίσης από τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς¹¹. Νεκρικές πομπές δωροφόρων απεικονίζονται στους τάφους της αρχαίας Αιγύπτου¹² και πομπές αρμάτων



προς τιμή του νεκρού αναφέρονται στον Όμηρο και εικονογραφούνται στους μυκηναϊκούς εικονιστικούς κρατήρες¹³ και στα γεωμετρικά αγγεία μαζί με την πομπή των θρηνωδών¹⁴.

Κατά την εξέταση των νεκρικών χορών πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι το νεκρικό τυπικό σε κάθε πολιτισμό, αρχαίο και σύγχρονο, έχει άλλοτε περισσότερο ανεπτυγμένη και άλλοτε περισσότερο συνεπτυγμένη μορφή, ανάλογα με την κοινωνική θέση του νεκρού¹⁵. Έτσι, οι μεγαλειώδεις πομπές των θρηνωδών, οι παρελάσεις αρμάτων και οι πομπές δωροφόρων τελούνται σε νεκρικές τελετές επιφανών νεκρών. Η παρατήρηση αυτή είναι βασική για την κατανόηση μεμονωμένων φαινομένων ενός αρχαίου πολιτισμού που εντοπίζονται στα έθιμα ενταφιασμού.

Στα πλαίσια του μινωικού πολιτισμού, ο εντοπισμός και η μελέτη νεκρικών χορών και πομπών παρουσιάζουν αρκετές δυσκολίες, γιατί απουσιάζουν σαφή εικονογραφικά δεδομένα από τους κατεξοχήν φορείς νεκρικής ιδεολογίας, τις σαρκοφάγους. Παρά τη συνεχή χρήση τους από την προανακτορική περίοδο μέχρι τη μετανακτορική¹⁶, μόλις στη μετανακτορική περίοδο εικονογραφούνται κυρίως με λατρευτικά σύμβολα και αφηρημένα φυσιοκρατικά και γεωμετρικά μοτίβα, ενώ σπανίζουν οι εικονιστικές συνθέσεις¹⁷. Κατά τη διάρκεια της χρήσης τους από την προανακτορική περίοδο μέχρι και τη νεοανακτορική είναι αδιακόσμητες. Η χρονολόγηση των εικονογραφημένων λαρνάκων στην ΥΜ ΙΙΑ και στην ΥΜ ΙΙΒ¹⁸, με δεδομένη τη μυκηναϊκή παρουσία στη μινωική επικράτεια, δυσκολεύει ακόμα περισσότερο τη διάκριση μινωικών και μυκηναϊκών ταφικών εθίμων. Η σαφής νεκρική εικονογραφία των σαρκοφάγων από την ηπειρωτική Ελλάδα ωστόσο¹⁹, η χρήση των οποίων γίνεται κάτω από μινωική επίδραση κατά την ΥΜ ΙΙΒ και ΥΜ ΙΙΓ²⁰, βοηθά σημαντικά προς σ' αυτή την κατεύθυνση. Οι περισσότερες μυκηναϊκές σαρκοφάγοι προέρχονται από το νεκροταφείο της Τανάγρας²¹ και την Αττική. Παρά τον περιορισμένο αριθμό τους, τα θέματα που απεικονίζονται έχουν αδιαμφισβήτητο νεκρικό χαρακτήρα και επιπλέον διαφοροποιούνται από τα αντίστοιχα των μετανακτορικών μινωικών σαρκοφάγων. Επικρατέστερο εικονιστικό θέμα στις μυκηναϊκές σαρκοφάγους είναι οι πομπές θρηνωδών, κυρίως γυναικών, αλλά και ανδρών²², που προφανώς απηχούν πραγματικούς θρήνους στο μυκηναϊκό νεκρικό τυπικό. Σπανιότερα απεικονίζονται πομπές ανδρών²³, ταυροπαιδιές²⁴, πρόθεση νεκρού²⁵. Νεκρικές πομπές με άρματα ή αρματοδρομίες απεικονίζονται σε μία σαρκοφάγο από την Τανάγρα²⁶ και σε μία λουτροειδή σαρκοφάγο από τις Μυκήνες²⁷. Έτσι, είναι δυνατό να υποστηριχθεί με σχετική ασφάλεια ότι οι πομπές θρηνωδών και οι παρελάσεις αρμάτων ή αρματοδρομίες χαρακτηρίζουν το μυκηναϊκό νεκρικό τυπικό, τουλάχιστο στην ανεπτυγμένη του μορφή που εφαρμοζόταν για τους επιφανείς νεκρούς. Παρελάσεις αρμάτων ή αθλητικοί αγώνες προφανώς δεν πραγματοποιούνταν στις κηδείες απλών πολιτών, αν ληφθεί υπόψη η περιορισμένη ανεύρεση σκελετών αλόγων σε μυκηναϊκούς τάφους. Σκελετικά ευρήματα αλόγων προέρχονται από τους θολωτούς τάφους του Μαραθώνα, της Καλλιθέας Πατρών και της Σαλαμίνας Κύπρου²⁸. Αντίθετα, ο οργανωμένος θρήνος με επαγγελματίες θρηνωδούς και συγκεκριμένες χειρονομίες απόγνωσης με κυρίαρχη το τράβηγμα της κόμης με τα δύο χέρια, είχε ευρεία εφαρμογή, αν ληφθεί υπόψη



η απεικόνιση του θέματος όχι μόνο σε σαρκοφάγους, αλλά και σε ανεξάρτητα ειδώλια ή συνθέσεις ειδωλίων στο χείλος ανοιχτών αγγείων που ανευρέθηκαν σε μυκηναϊκούς θαλαμοειδείς τάφους από την Περαιτή, την Ιαλυσσό, τη Νάξο²⁹. Εκτός από τη χαρακτηριστική στάση των υψωμένων χεριών πάνω στην κεφαλή³⁰, απαντούν σπανιότερα κι άλλες χειρονομίες, όπως η ύψωση του ενός μόνο χεριού στην κεφαλή ενώ το άλλο είναι χαμηλωμένο ή λυγίζει στο στήθος, καθώς επίσης το λύγισμα και των δύο χεριών στο στήθος³¹.

Τα μη εικονιστικά θέματα των μετανακτορικών μινωικών λαρνάκων προέρχονται από το λατρευτικό τυπικό³² (ιερά κέρατα, διπλοί πελέκεις, βούκρανα, ταύροι, πουλιά, βωμοί), από τη θάλασσα (χταπόδια, ναυτίλοι, δελφίνια, καράβια), ή είναι αφηρημένα φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα³³. Εικονιστικές σκηνές απεικονίζονται στις ΥΜ ΙΙΑ σαρκοφάγους από την Κνωσό (Α/Κ 82, πίν. 23) και την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 84, πίν. 24) και στις ΥΜ ΙΙΒ σαρκοφάγους από την Επισκοπή Ιεραπέτρας (Α/Κ 85, πίν. 25α), τον Καλοχωραφίτη³⁴, τους Αρμένους³⁵, το Μαρουλά³⁶, την Πηγή³⁷, τη Ζαφέρ Παπούρα (Α/Κ 83), το Κλήμα Μεσαράς³⁸. Ξεχωριστό μινωικό θέμα αιγυπτιακής προέλευσης αποτελεί η απεικόνιση γυναικείας μορφής με υψωμένα χέρια στη στενή πλευρά ορισμένων σαρκοφάγων³⁹, η οποία ερμηνεύεται ως θεότητα που συνοδεύει το νεκρό στο ταξίδι για τον Άδη, όπως οι αιγυπτιακές θεότητες Ίσιδα και Νέφθυς στις αιγυπτιακές σαρκοφάγους. Στην ομάδα αυτή εντάσσονται μία σαρκοφάγος από τους Αρμένους⁴⁰ και οι σαρκοφάγοι από το Βαθειανό Κάμπο⁴¹, το Αποδούλου⁴² (η θεότητα απεικονίζεται στη μία μακριά πλευρά δίπλα σε ιερά κέρατα) και τη Μίλατο⁴³. Στην τελευταία απεικονίζεται ανδρική μορφή με υψωμένα χέρια η οποία είναι μάλλον επιφαινόμενη ανδρική θεότητα που κατέρχεται από ψηλά⁴⁴, αν ληφθεί υπόψη η ανεμίζουσα κόμη της μορφής. Ανάλογος κυματισμός της κόμης αποδίδεται στον ανδρικό θεό που κατεβαίνει από ψηλά δίπλα σε κίονα στο δακτυλίδι της Οξφόρδης (Α/Κ 42, πίν. 16ε). Όσο για την κυματοειδή γραμμή δίπλα στον ανδρικό θεό της Μιλάτου, πρόκειται μάλλον για το συνηθισμένο βραχώδες κόσμημα και όχι για οκτώσχημη ασπίδα⁴⁵. Τέλος, στις στενές πλευρές της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα απεικονίζεται ζεύγος θεοτήτων σε άρμα που σέρνεται από γρύπες και αγρίμια. Ο θεϊκός χαρακτήρας των γυναικείων μορφών υποδηλώνεται από τη μη ρεαλιστική απόδοση των αρμάτων, αφού σέρνονται αφενός από ένα φανταστικό ζώο (γρύπες) και αφετέρου από ένα ζώο που στην πραγματικότητα δε χρησιμοποιείται για το συγκεκριμένο σκοπό (αγρίμια)⁴⁶. Επιπλέον, στη μία στενή πλευρά, μαζί με τις θεότητες απεικονίζεται και η ψυχή του νεκρού με το συμβατικό αιγυπτιακό τρόπο της αιωρούμενης πτερωτής μορφής⁴⁷. Ανάλογη σημασία προφανώς έχει και το μικρό γυναικείο ειδώλιο με υψωμένα χέρια στο ένα στενό άκρο του πώματος της σαρκοφάγου από την Επισκοπή⁴⁸.

Τα θέματα των εικονιστικών μετανακτορικών μινωικών λαρνάκων- εκτός από εκείνο της προστάτιδας θεότητας, ανδρικής ή γυναικείας, με τις προαναφερόμενες παραλλαγές-, είναι τα εξής: χορός γυναικών (σαρκοφάγος Κνωσού), θυσία ταύρου, προσφορές καρπών, σπονδή αίματος θυσιασμένου ταύρου, πομπή ανδρών με δώρα για το νεκρό, πομπή ανδρών χωρίς προσφορές (σαρκοφάγος Αγ. Τριάδας), σκηνές κυνηγίου (δύο σαρκοφάγοι



Αρμένων, Μαρουλά, Επισκοπής, Πηγής, Καλοχωραφίτη, Ζαφέρ-Παπούρας), πομπές με άρματα⁴⁹ (σαρκοφάγοι Επισκοπής, Ζαφέρ Παπούρας, Καλοχωραφίτη), πρόθεση νεκρού (σαρκοφάγος Πηγής), ταυροπαιδιά (σαρκοφάγος Καλοχωραφίτη), θρόνος με πιθανή μεταφυσική σημασία (Κλήμα Μεσαράς)⁵⁰. Η ποικιλία των εικονιστικών θεμάτων και η μη τυποποίησή τους σε συγκεκριμένα μοτίβα με σαφή νεκρικό χαρακτήρα, όπως οι σκηνές θρήνου⁵¹ και οι πομπές με άρματα των μυκηναϊκών σαρκοφάγων και νεκρικών κρατήρων, οδηγεί εύλογα στην υπόθεση ότι τα απεικονιζόμενα θέματα των μινωικών σαρκοφάγων δεν αποδίδουν πραγματικές νεκρικές τελετές, αλλά άλλοτε τελετουργικά δρώμενα από τη λατρεία των θεών⁵² και άλλοτε μεταθανάτιες πίστεις για το ταξίδι του νεκρού στον Άδη⁵³ και τις ενασχολήσεις του στα Ηλύσια. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί η ιδιαίτερα συχνή απεικόνιση λατρευτικών συμβόλων (ιερών κεράτων, διπλών πελέκεων, βουκράνων, πουλιών)⁵⁴. Η εμμονή στα θαλάσσια μοτίβα και η απεικόνιση πλοίου στη σαρκοφάγο από το Γάζι⁵⁵ εντάσσονται στα πλαίσια της νεκρικής μινωικής μεταφυσικής και υποδηλώνουν τη μετάβαση του νεκρού στον Άδη διά θαλάσσης⁵⁶. Στα πλαίσια της μεταφυσικής εντάσσεται επίσης το θέμα της προστάτιδας θεότητας που απεικονίζεται στις στενές πλευρές ορισμένων μινωικών σαρκοφάγων, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω. Παρόμοιο μεταφυσικό χαρακτήρα υπέθεσε πρόσφατα ο Watrous για τις σκηνές κυνηγιού και το μεμονωμένο παράδειγμα ταυροπαιδιάς, θεωρώντας ότι υποδηλώνουν την ιδεαλιστική θέση του νεκρού στα Ηλύσια και τις ενασχολήσεις του⁵⁷. Πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι το κυνήγι έχει τελετουργικό χαρακτήρα και σχετίζεται με τη θυσία προς τιμή του νεκρού, στα πλαίσια της επικήδειας διαδικασίας⁵⁸. Στο ρεαλιστικό, νεκρικό χαρακτήρα του κυνηγιού που απεικονίζεται στις μετανακτορικές μινωικές σαρκοφάγους συνηγορεί το μακρύ, ποδήρες ιερατικό ένδυμα που φέρουν οι μορφές, μ' εξαίρεση έναν άνδρα στη μία σαρκοφάγο των Αρμένων, ο οποίος φέρει ζώμα και εγχειρίδιο⁵⁹. Αξίζει να σημειωθεί ότι σκηνές κυνηγιού απουσιάζουν από τις μυκηναϊκές σαρκοφάγους, - μ' εξαίρεση μία από την Τανάγρα⁶⁰ - και τους μυκηναϊκούς νεκρικούς κρατήρες, ενώ το συγκεκριμένο θέμα απεικονίζεται σε μυκηναϊκά χρυσά δακτυλίδια και τοιχογραφίες⁶¹. Η απουσία του κυνηγιού σε μυκηναϊκά νεκρικά μνημεία, παρά το γεγονός ότι προσιδιάζει στη φύση των μυκηναϊκών⁶², με βάση απεικονίσεις του θέματος σε άλλους φορείς, αφενός υποδηλώνει ότι το κυνήγι αποτελεί κοσμική ενασχόληση για τους μυκηναίους και κατά συνέπεια ακατάλληλο θέμα για τη διακόσμηση νεκρικών μνημείων, και αφετέρου πιθανώς συνηγορεί στον τελετουργικό χαρακτήρα του κυνηγιού που απεικονίζεται στις μετανακτορικές μινωικές σαρκοφάγους, ως προστάδιο της θυσίας προς τιμή του νεκρού⁶³.

Παρά το συμβολικό και δυσερμήνευτο χαρακτήρα της μινωικής νεκρικής εικονογραφίας, υπάρχουν αρκετές ενδείξεις που συνηγορούν στο ρεαλιστικό νεκρικό χαρακτήρα ορισμένων θεμάτων των μινωικών σαρκοφάγων. Η πομπή με άρμα στη σαρκοφάγο της Επισκοπής (Α/Κ 85, πίν. 25α) φαίνεται ότι αναφέρεται σε πραγματική τελετή για το νεκρό, γιατί οι επιβαίνοντες στο άρμα και οι μορφές που παρακολουθούν την πομπή κρατούν κύλικες και κυκλικά εμβλήματα⁶⁴. Αγγεία πόσης για σπονδές στο νεκρό κατά την ταφή



χρησιμοποιούνται ιδιαίτερα συχνά στα νεκρικά δρώμενα⁶⁵. Επιπλέον, το άρμα σέρνεται από άλογα και όχι από φανταστικά ζώα όπως στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας (A/K 84, πίν. 24). Η μοναδική μινωική θυσία αλόγου από το θολωτό τάφο Α στο Φουρνί Αρχανών που χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΑ, σύγχρονα δηλαδή με τις μινωικές εικονιστικές σαρκοφάγους, υποδηλώνει την περιορισμένη αλλά αδιαμφισβήτητη τέλεση νεκρικών πομπών με άρμα κατά την κηδεία επιφανών νεκρών⁶⁶. Η χρήση του άρματος στις μινωικές νεκρικές τελετές πραγματοποιείται κάτω από μυκηναϊκή επίδραση, δεδομένου ότι συναντάται παλιότερα στη μυκηναϊκή νεκρική εικονογραφία στις επιτύμβιες στήλες των λακκοειδών τάφων και στους εικονιστικούς κρατήρες⁶⁷.

Εκτός από τη νεκρική πομπή με άρμα στη σαρκοφάγο της Επισκοπής, πραγματικές νεκρικές τελετές αποδίδουν η πρόθεση του νεκρού στη σαρκοφάγο της Πηγής, ο χορός των γυναικών στη σαρκοφάγο της Κνωσού (A/K 82, πίν. 23), η προσφορά αίματος του θυσιασμένου ταύρου ως σπονδή στο νεκρό και η πομπή δωροφόρων στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου της Αγ. Τριάδας⁶⁸. Ο ρεαλιστικός νεκρικός χαρακτήρας των προαναφερόμενων εικονιστικών σκηνών -εκτός της πρόθεσης που είναι δεδομένος λόγω θέματος-, υποδηλώνεται από τις μακριές κόκκινες ταινίες που φέρουν οι συμμετέχοντες, άνδρες και γυναίκες. Οι ταινίες αυτές⁶⁹ διακρίνονται με σαφήνεια από την κόμη, η οποία εξάλλου δηλώνεται με μαύρο χρώμα, επιρράπτονται στην πλάτη και φτάνουν μέχρι την οσφύ, ανεμίζοντας κατά τις κινήσεις των μορφών. Διαφέρουν από τις μακριές ταινίες που απαντούν σε νεοανακτορικά γυναικεία ειδώλια ή σε γυναικείες μορφές νεοανακτορικών σφραγίδων και δακτυλιδιών⁷⁰, οι οποίες στην περίπτωση αυτή στερεώνονται στην κόμη. Διαφέρουν επίσης από τις κοντές ταινίες που επιρράπτονται στην πλάτη ορισμένων μετανакτορικών γυναικείων ειδωλίων και δε φτάνουν ούτε στη μέση των μορφών⁷¹. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι κόκκινες αυτές ταινίες απουσιάζουν από τη θυσία του ταύρου και τις αναίμακτες προσφορές στο βωμό του κτιστού υπαίθριου ιερού που απεικονίζονται στην οπίσθια πλευρά της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα⁷² (A/K 84, πίν. 24). Απουσιάζουν επίσης από την τοιχογραφία της έπαυλης της Αγ. Τριάδας (A/K 95, πίν. 31α), στην οποία απεικονίζεται το ίδιο θέμα με την πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου από τον ίδιο χώρο, δηλαδή η πομπική μεταφορά των κάδων με το αίμα του θυσιασμένου ταύρου με τη συνοδεία μουσικής. Στην περίπτωση της τοιχογραφίας, η σκηνή αποδίδει προφανώς τελετουργικό δρώμενο στα πλαίσια της λατρείας της θεότητας, αφού δεν είναι δυνατό να απεικονίζονται νεκρικά θέματα στη διακόσμηση επαύλεων ή ανακτορικών χώρων⁷³. Αντίθετα, στην ίδια σκηνή στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου, ο νεκρικός χαρακτήρας δηλώνεται με τις μακριές κόκκινες ταινίες που φέρουν οι συμμετέχοντες. Με βάση τη συγκεκριμένη ερμηνεία, η σκηνή της θυσίας του ταύρου και οι αναίμακτες προσφορές στο βωμό στην οπίσθια πλευρά της σαρκοφάγου έχουν λατρευτικό χαρακτήρα και εντάσσονται στη λατρεία της θεότητας και όχι του νεκρού, αν ληφθεί υπόψη η απουσία των νεκρικών ταινιών από τα ενδύματα των μορφών. Έτσι, παρά το γεγονός ότι και στις δυο πλευρές της σαρκοφάγου εικονίζονται τελετουργικά δρώμενα που προέρχονται από το λατρευτικό τυπικό, η σπονδή του αίματος του θυσιασμένου ταύρου και η πομπή των δωροφόρων αποκτούν νεκρικό περιεχόμενο και τελούνται προς τιμή του νεκρού, ενώ η θυσία του ταύρου και



οι αναίμακτες προσφορές στο βωμό διατηρούν το λατρευτικό τους χαρακτήρα και τελούνται προς τιμή της θεότητας. Η ανεύρεση ωστόσο της ταυροκεφαλής στη θύρα του πλευρικού δωματίου του θολωτού τάφου Α στο Φουρνί Αρχανών⁷⁴ δεν αφήνει αμφιβολίες ότι ταυροθυσίες τελούνταν κατά την επικήδεια τελετή επιφανών νεκρών, τουλάχιστο κατά την ΥΜ ΙΙΙΑ. Η σπονδή του αίματος του θυσιασμένου ζώου εξάλλου δε νοείται χωρίς να προηγηθεί η ταυροθυσία. Έτσι, ενώ θυσία ταύρου τελείται στα πλαίσια του νεκρικού τυπικού, η απουσία νεκρικών ταινιών από τα ενδύματα των μορφών στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας, - η οποία δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία παράλειψη του καλλιτέχνη-, υποδηλώνει ότι το ζώο προσφέρεται στη θεότητα πιθανώς για να βοηθήσει τη μετάβαση του νεκρού στον Άδη. Η προσφορά ενός μέλους του ζώου στο νεκρό, και μάλιστα της κεφαλής, ίσως σχετίζεται με μεταθανάτιες πίστεις ή υποδηλώνει ιερατικό αξίωμα του νεκρού, σχετικό με τη θυσία⁷⁵.

Ο νεκρικός χαρακτήρας των κόκκινων ταινιών τεκμηριώνεται επιπλέον από την εμφάνισή τους στην ενδυμασία των θρηνωδών σε ορισμένες μυκηναϊκές σαρκοφάγους⁷⁶. Παρά τη σχηματοποιημένη απόδοση των μορφών, διακρίνονται με σαφήνεια οι δύο απολήξεις των ταινιών σε σχήμα κερατοειδών αποφύσεων εκατέρωθεν της οσφύος. Πρόκειται επομένως για πραγματικό συμπλήρωμα της πένθιμης ενδυμασίας που χρησιμοποιείται στις επικήδειες τελετές προς τιμή του νεκρού από την ΥΜ ΙΙΙΑ και εξής, αρχικά στη μινωική Κρήτη, και δεν αποτελεί απλή σύμβαση του μινωίτη καλλιτέχνη που θέλει να δηλώσει μ' αυτό τον τρόπο το νεκρικό χαρακτήρα μίας καθ' όλα λατρευτικής τελετής. Η αναγκαιότητα της χρήσης του επιβλήθηκε από την ταύτιση λατρευτικού και νεκρικού τυπικού στη μινωική Κρήτη, σε αντίθεση με τη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα. Έτσι η κόκκινη ταινία υποδηλώνει τότε μία συνηθισμένη λατρευτική τελετή προς τιμή της θεότητας αποκτά νεκρικό χαρακτήρα και τελείται προς τιμή του νεκρού. Αργότερα, κατά την ΥΕ ΙΙΙΒ, υιοθετείται από τους μυκηναίους και αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμα στην ενδυμασία των θρηνωδών. Η αρχική της σημασία προφανώς είχε ξεχαστεί, δεδομένου ότι το μυκηναϊκό νεκρικό τυπικό διαφέρει από το λατρευτικό και επομένως δεν απαιτείται ειδικό διακριτικό γνώρισμα για τις νεκρικές τελετές, η χρήση της ωστόσο εξακολούθησε κατά παράδοση⁷⁷.

Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε στις εικονιστικές σκηνές των μετανακτορικών μινωικών σαρκοφάγων, τα ορχηστικά-πομπικά θέματα που εντοπίστηκαν και κατά πάσα πιθανότητα τελούνταν στην πραγματικότητα στις επικήδειες τελετές είναι τα εξής : 1) χορός γυναικών (σαρκοφάγος Κνωσού Α/Κ 82, πίν. 23) 2) πομπές δωροφόρων (σαρκοφάγος Αγ. Τριάδας Α/Κ 84, πίν. 24) 3) πομπές με άρματα (σαρκοφάγοι Επισκοπής, Ζαφέρ- Παπούρας Α/Κ 85, 83, πίν. 25α).

Εκτός από τις σαρκοφάγους, νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών εικονογραφείται στο πήλινο ομοίωμα χορού από τον Καμηλάρη (Α/Κ 26, πίν. 10α). Ο νεκρικός χαρακτήρας της όρχησης υποδηλώνεται από την ταφική προέλευση του ευρήματος, το σχήμα του κλειστού κύκλου, την αποκλειστική συμμετοχή ανδρών. Ανθρωπολογικά παράλληλα επίσης από σύγχρονους πρωτόγονους λαούς, σύμφωνα με τα οποία οι άνδρες χορεύουν γύρω από το νεκρό, ενώ οι γυναίκες θρηνούν⁷⁸, συνηγορούν στο νεκρικό χαρακτήρα του χορού από τον Καμηλάρη⁷⁹. Πρόκειται για το μοναδικό μινωικό χορό με



αποκλειστικό νεκρικό χαρακτήρα, του οποίου η τέλεση δεν επιβεβαιώνεται στο πλαίσιο του λατρευτικού τυπικού.

Έτσι διακρίνονται τα εξής είδη μινωικών νεκρικών ορχήσεων και πομπικών σχηματισμών : 1) νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών 2) νεκρικός χορός γυναικών 3) νεκρικές πομπές δωροφόρων 4) νεκρικές πομπές με άρματα. Είναι αμφίβολο αν όλα τα είδη νεκρικών ορχήσεων τελούνταν στα πλαίσια μίας επικήδειας τελετής. Είναι επίσης αμφίβολο αν σε όλες τις κηδείες τελούνταν μία από τις προαναφερόμενες ορχήσεις ή πομπές⁸⁰. Τουλάχιστο για τις πομπές δωροφόρων και τις νεκρικές πομπές με άρμα πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν σίγουρο ότι τελούνταν μόνο στις κηδείες επιφανών νεκρών. Οι δύο πρώτες ενότητες θα εξετασθούν χωριστά στη συνέχεια, οι δύο τελευταίες θα εξετασθούν ενιαία με τον τίτλο «νεκρικές πομπές» στην ενότητα II που αναφέρεται στα είδη των πομπών γενικότερα.

Δεν είναι βέβαιο ότι οι νεκρικές ορχήσεις συνοδεύονταν με μουσική. Ο διάυλος και η κιθάρα που απεικονίζονται στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας (A/K 84, πίν. 24) συνοδεύουν τη θυσία του ταύρου και τη σπονδή του αίματος του θυσιασμένου ζώου αντιστοίχως, και όχι την πομπή των δωροφόρων. Η κιθάρα ωστόσο προφανώς συνόδευε τη μεταφορά των κάδων με το αίμα του ζώου μέχρι το σημείο της σπονδής. Η μεταφορά αυτή γινόταν πομπικά, όπως υποδηλώνει η τοιχογραφία από την έπταυλη της Αγ. Τριάδας με το ίδιο θέμα (A/K 95, πίν. 31α). Ανάλογη μουσική συνοδεία των νεκρικών τελετουργικών δρώμενων χωρίς όρχηση, απεικονίζεται και στην πυξίδα από το Καλάμι Χανίων (A/K 86, πίν. 25β). Δεν αποκλείεται να συνοδεύονταν οι νεκρικές τελετές με θρηνητικά τραγούδια, όπως εικάζεται για τις μυκηναϊκές πομπές των θρηνωδών⁸¹.

Αξίζει να τονισθεί η απουσία οργανωμένου θρήνου στο μινωικό νεκρικό τυπικό, σε αντίθεση με το μυκηναϊκό⁸². Η απουσία αυτή ενδεχομένως να οφείλεται σε μία αισιόδοξη αντιμετώπιση του θανάτου που δεν έρχεται σε αντίθεση με την ευρύτερη στάση ζωής των μινωιτών, η οποία χαρακτηρίζεται από αγάπη για τη φύση και χαρά για τη δημιουργία. Με βάση σύγχρονα ανθρωπολογικά δεδομένα, οι ανθρώπινες αντιδράσεις μπροστά στο μοιραίο γεγονός του θανάτου διαφέρουν σε κάθε κοινωνία, παρόλο που τα συναισθήματα της θλίψης και του φόβου είναι κοινά. Υπάρχουν μάλιστα περιπτώσεις που ο θρήνος των συγγενών απαγορεύεται κατά τη νεκρώσιμη τελετή, ιδίως σε συγκεκριμένα στάδια τα οποία θεωρούνται καθοριστικά για την ομαλή μετάβαση του νεκρού στον Άδη⁸³. Είναι πιθανό ωστόσο, οι διαφορές μινωικού και μυκηναϊκού νεκρικού τυπικού να απηχούν συγκεκριμένες πολιτικοκοινωνικές δομές των δύο πολιτισμών. Οι άφθονες μαρτυρίες (εικονογραφία, συγγραφείς, νόμοι) για τη διαδικασία ταφής του νεκρού στους γεωμετρικούς και αρχαϊκούς χρόνους, και συγκεκριμένα για την πρόθεση και την εκφορά που αρχικά είχαν δημόσιο χαρακτήρα, πιστοποιούν τη συμμετοχή της πόλης σε μία καθαρά ιδιωτική υπόθεση με απρόβλεπτες συνέπειες σε ρευστές πολιτικές καταστάσεις. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι το συγκεκριμένο γεωμετρικό νεκρικό τυπικό με την πρόθεση του νεκρού, τον οργανωμένο θρήνο -που έχει έντεχνη μορφή⁸⁴ και δεν αποτελεί αυθόρμητη έκφραση θλίψης-, και τέλος την εκφορά, έχει κοινωνικές προεκτάσεις και ταυτίζεται με την ανάδειξη και προβολή ή υπεροχή αριστοκρατικών γενών⁸⁵. Οι πολλαπλές ομοιότητες του μυκηναϊκού νεκρικού τυπικού (πρόθεση του



νεκρού, πομπές θρηνωδών, χειρονομίες θρήνου, πομπές με άρματα ή αρματοδρομίες) με το αντίστοιχο γεωμετρικό⁸⁶, ενδεχομένως να απηχούν ανάλογες κοινωνικές δομές με προβολή αριστοκρατικών γενών ή ηρώων και όχι μόνο ταυτόσημη στάση ζωής⁸⁷. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, η απουσία τυποποιημένου, ανεξάρτητου από τη λατρεία νεκρικού τυπικού στη μινωική κοινωνία, σε συνδυασμό με τον ανοιχτό χαρακτήρα των μινωικών τελετών, ίσως υποδηλώνουν λιγότερες κοινωνικές διακρίσεις και μη αριστοκρατική κοινωνική διαστρωμάτωση⁸⁸.

B. ΝΕΚΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΑΝΔΡΩΝ

Εικονογραφικές πηγές : Πήλινο ομοίωμα χορού από το θολωτό τάφο Καμηλαρίου, θέση «Γληγόρη Κορφή» (Α/Κ 26, πίν. 10α).

Το πήλινο ομοίωμα χορού από τον Καμηλάρη βρέθηκε στα εξωτερικά διαμερίσματα του θολωτού τάφου μαζί με άλλα δύο πήλινα ομοιώματα στα οποία απεικονίζονται προετοιμασία νεκρικών προσφορών και προσφορές σε νεκρούς. Η χρήση του θολωτού τάφου εντάσσεται στη MM II / III και στην YM IIIA⁸⁹. Για τη χρονολόγηση του ευρήματος οι γνώμες των μελετητών διαφέρουν. Οι περισσότεροι χρονολογούν το ομοίωμα στη MM III / YM IA⁹⁰, ενώ άλλοι στη MM I ή MM II⁹¹. Οι ακραίες χρονολογήσεις MM I και YM IA δεν ανταποκρίνονται στη χρονική περίοδο χρήσης του τάφου και κατά συνέπεια πρέπει να απορριφθούν. Για λόγους που θα αναφερθούν παρακάτω, η χρονολόγηση του ευρήματος τοποθετείται από τη γράφουσα στο τέλος της MM II ή στις αρχές της MM IIIA.

Στο πήλινο ομοίωμα απεικονίζεται κλειστός κυκλικός χορός τεσσάρων ανδρών στο εσωτερικό χαμηλού κυκλικού περιβόλου που επιστέφεται με ιερά κέρατα. Οι χορευτές εκτείνουν τα χέρια και κρατιούνται από τους ώμους σε δύο περιπτώσεις, ενώ στις άλλες δύο τα εκτεταμένα χέρια απλώς εφάπτονται στα άκρα χωρίς να συμπλέκονται. Οι άνδρες χορεύουν γυμνοί⁹² και φέρουν κωνικό κάλυμμα στην κεφαλή, το οποίο δε σώζεται στον ένα απ' αυτούς.

Πρόσφατα αμφισβητήθηκε η ερμηνεία της όρχησης από τη Ν. Μαρινάτου, η οποία υποστήριξε ότι οι μορφές πατούν σταφύλια στο εσωτερικό ληνού, με σκοπό την παρασκευή κρασιού για τις νεκρικές τελετουργίες⁹³. Ως επιχείρημα για τη μη όρχηση προβάλλει τη στενότητα χώρου μέσα στον περίβολο και ως αρχιτεκτονικό παράλληλο ληνού για νεκρική χρήση αναφέρει το πατητήρι στη νεκρόπολη Αρχανών⁹⁴. Η στενότητα χώρου δεν μπορεί να αποτελέσει πειστικό επιχείρημα για τη μη δυνατότητα όρχησης, δεδομένου ότι πρόκειται για ομοίωμα χορού και όχι για πραγματικό χοροστάσι με σαφείς διαστάσεις. Οι μορφές εξάλλου κινούνται άνετα στο εσωτερικό του περιβόλου, αν ληφθεί υπόψη ότι εκτελούν κλειστό κυκλικό χορό με αναγκαστικά μικρή διάμετρο του κύκλου λόγω των πλεγμένων χεριών αλλά και του μικρού αριθμού των χορευτών. Αν ο κύκλος είχε ανοιχτό σχήμα, η διάμετρός του θα ήταν μεγαλύτερη και ενδεχομένως να χρειαζόταν μεγαλύτερο χοροστάσι για την άνετη κίνηση των χορευτών. Επιπλέον, ο κυκλικός περίβολος με τα ιερά κέρατα δεν μπορεί να θεωρηθεί ομοίωμα ληνού αφού διαφέρει από τους πραγματικούς ληνούς που βρέθηκαν σε ανασκαφές, καθώς επίσης από την



απεικόνιση ληνού στην παλαιοανακτορική σφραγίδα από το Χρυσόλακκος Μαλίων⁹⁵. Οι μινωικοί ληνοί είναι ψηλότεροι και πολύ στενότεροι από τον περίβολο του Καμηλάρη, έχουν προχοή και ο εσωτερικός διαθέσιμος χώρος τους αρκεί για ένα μόνο άτομο και όχι περισσότερα⁹⁶. Το πάτημα των σταφυλιών από ένα μόνο άτομο επιβεβαιώνεται από τη σφραγίδα του Χρυσόλακκου. Αντίθετα, κτιστά ευρύχωρα πατητήρια με χωρητικότητα πολλών ατόμων εικονίζονται σε τοιχογραφίες αιγυπτιακών τάφων⁹⁷. Και στα αιγυπτιακά πατητήρια ωστόσο δηλώνεται η προχοή για τη ροή του υγρού στο δοχείο περισυλλογής. Ένα τελευταίο στοιχείο που δεν ενθαρρύνει την ερμηνεία του ληνού είναι η γυμνότητα των ανδρών του ομοιώματος από τον Καμηλάρη. Είναι λογικό να υποτεθεί ότι λόγοι υγιεινής θα επέβαλαν την ένδυση των ανδρών κατά τη διάρκεια της επίπονης προσπάθειας.

Η χειρονομία των εκτεταμένων χεριών με λαβή από τους ώμους δεν έχει εικονογραφικά παράλληλα στη μινωική εικονογραφία. Τα γυναικεία ειδώλια από το πήλινο ομοίωμα χορού του Παλαικάστρου (A/K 79, πίν. 22α) εκτείνουν τα χέρια όπως τα ειδώλια του Καμηλάρη χωρίς ωστόσο να πλέκονται μεταξύ τους⁹⁸. Οι χορεύτριες του Παλαικάστρου εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό με εκτεταμένα χέρια που μόλις εφάπτονται στα άκρα και με δυνατότητα εναλλαγής χορευτικών σχηματισμών, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο κεφάλαιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού. Παρόμοιος κλειστός κυκλικός χορός ανδρών με εκτεταμένα, πλεγμένα χέρια όπως του Καμηλάρη, απεικονίζεται σε υδρία από τάφο της Νάξου (A/K 130, πίν. 38β) που χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΙΓ, πολύ μεταγενέστερα δηλαδή από το χορό του Καμηλάρη. Οι μορφές στην υδρία αποδίδονται σχηματοποιημένα, το σχήμα του κλειστού κύκλου ωστόσο και η πλοκή των χεριών διακρίνονται με σαφήνεια⁹⁹. Στον κυκλαδικό χορό φαίνεται ότι συμμετέχουν και μικρά παιδιά. Κλειστοί κυκλικοί χοροί ανδρών και γυναικών με εκτεταμένα χέρια και αυστηρή συμμετοχή του ενός μόνο φύλου στον ίδιο κύκλο, απεικονίζονται ιδιαίτερα συχνά στην ειδωλοπλαστική κατά τη γεωμετρική και αρχαϊκή περίοδο. Αναφέρονται χαρακτηριστικά τα χάλκινα ομοιώματα από την Ολυμπία¹⁰⁰, τα πήλινα ομοιώματα από τη Βιέννη¹⁰¹, την Κύπρο¹⁰², την Κόρινθο¹⁰³. Στα περισσότερα απ' αυτά απεικονίζεται μουσικός στο κέντρο του κύκλου που συνοδεύει το χορό συνήθως με δίαυλο. Σ' όλα τα προαναφερόμενα ομοιώματα κλειστού κυκλικού χορού ιστορικών χρόνων οι χορευτές στηρίζονται σε απλή επίπεδη κυκλική βάση και δεν εντάσσονται στο εσωτερικό περιβάλλον όπως στον Καμηλάρη. Αξίζει να τονισθεί η ιδιαιτερότητα στην πλοκή των χεριών των χορευτών από τον Καμηλάρη. Στις δύο από τις τέσσερις λαβές τα χέρια συμπλέκονται και οι χορευτές κρατιούνται από τους ώμους, στις υπόλοιπες δύο τα χέρια απλά εφάπτονται. Τα δύο σχήματα εναλλάσσονται στον κύκλο. Ίσως η συγκεκριμένη διαφοροποιημένη πλοκή να οφείλεται σε αδυναμία του καλλιτέχνη να αποδώσει όλα τα εκτεταμένα χέρια πλεγμένα μεταξύ τους, ίσως όμως να αποδίδει την πραγματικότητα, οπότε ο κλειστός κύκλος διαφοροποιείται ελαφρά από το κλασικό του σχήμα.

Το σχήμα του κλειστού κύκλου, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο κεφάλαιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού, είναι πολυσήμαντο¹⁰⁴ και προσδίδει διαφορετικό περιεχόμενο στην όρχηση σε σχέση με τον ανοιχτό κύκλο, ή την απλή κυκλική κίνηση ανεξάρτητων χορευτών. Ο κλειστός κύκλος σε αρχαίες ή σύγχρονες πρωτόγονες κοινωνίες έχει αρχέγονη σημασία μιμούμενος τις κινήσεις αστεριών ή πλανητών. Ακόμα και σε ανεπτυγμένους πολιτισμούς με



ιδιαίτερα πνευματικά επιτεύγματα, όπως στην αρχαία Μεσοποταμία, λειτουργεί μαγικά απομακρύνοντας τα κακά και αποτρέποντας πιθανές συμφορές. Ο κύκλος εξαγνίζει το μίasma, θεραπεύει τον ασθενή που τοποθετείται στο κέντρο του, αναζωογονεί, αυξάνει τη συλλογική δύναμη ενισχύοντας το αίσθημα της ομάδας, υποδηλώνει εσωστρέφεια και αναδιοργανώνει τις εσωτερικές ψυχικές δυνάμεις των συμμετεχόντων. Συνήθως οι χορευτές διατηρούν το κλειστό σχήμα σ' όλη τη διάρκεια του χορού με την ίδια πλοκή των χειρών.

Οι χορευτές από τον Καμηλάρη χορεύουν γυμνοί φορώντας μόνο ένα κωνικό κάλυμμα στην κεφαλή. Το ανδρικό γεννητικό όργανο δηλώνεται ευκρινώς χωρίς ένδειξη αιδοιούλακα ή γραπτού ζώματος. Η σκόπιμη απουσία ενδύματος ενισχύεται από τη φυσιοκρατική απόδοση των ειδωλίων στα επιμέρους στοιχεία και την προσθήκη του καλύμματος στην κεφαλή που αποτελεί διαφορετικό τμήμα πηλού. Η ολοκληρωτική γυμνότητα σχεδόν απουσιάζει από τη μινωική εικονογραφία, με εξαίρεση ορισμένα παλαιοανακτορικά ειδώλια¹⁰⁵. Απουσιάζει επίσης από τη μυκηναϊκή εικονογραφία και μόνο κατά την ΥΕ ΙΙΙΓ εντοπίζεται στα ανδρικά ειδώλια πολεμιστών ή ηνιόχων από το ιερό της Φυλακωπής¹⁰⁶. Αντίθετα, συνηθίζεται στα πρωτοκυκλαδικά ειδώλια¹⁰⁷ και σε αγόρια ή εφήβους από τις Κυκλάδες που διανύουν συγκεκριμένα στάδια ενηλικίωσης ή τελετές μύησης¹⁰⁸. Στην Ανατολή συναντάται συχνά από την 4^η χιλιετία π.Χ. σε γυναικείους κυκλικούς χορούς θρησκευτικού χαρακτήρα¹⁰⁹. Στη διάρκεια της 3^{ης} χιλιετίας π.Χ. οι ιερείς της Μεσοποταμίας εικονίζονται συχνά γυμνοί να προσφέρουν δώρα στη μεγάλη σουμεριακή γυναικεία θεότητα Ινάννα¹¹⁰. Από τη 2^η χιλιετία π.Χ. αυξάνουν οι παραστάσεις γυμνών γυναικείων θεοτήτων και λάλτρεων στην Ανατολή¹¹¹ και σχετίζονται συνήθως με τελετές γονιμότητας. Στην αρχαία Αίγυπτο η γυμνότητα συνδέθηκε κυρίως με το πένθος και τις επικήδειες τελετές των φαραώ ή κρατικών αξιωματούχων¹¹². Οι αιχμάλωτοι πολέμου επίσης στην Αίγυπτο και την Ανατολή απεικονίζονται γυμνοί¹¹³, προφανώς για να τονισθεί ο εξευτελισμός και η εξαθλίωσή τους. Στους πρώιμους ελληνικούς χρόνους η ανδρική γυμνότητα συνηθίζεται και προβάλλει τον ηρωικό χαρακτήρα των πολεμιστών ή τονίζει τη θεία υπόσταση των μορφών¹¹⁴. Η γυναικεία γυμνότητα στους πρώιμους ελληνικούς χρόνους σχετίζεται με τελετές γονιμότητας¹¹⁵. Η γυμνότητα επομένως σε πολιτισμούς που συνήθως καλύπτουν την αιδώς, τονίζει το θρησκευτικό χαρακτήρα ενός τελετουργικού δρώμενου, χαρακτηρίζει θεότητες, πρόσωπα του ιερατείου, τελετές γονιμότητας, θρηνωδούς και επικήδειες τελετές βασιλιάδων ή ανώτερων αξιωματούχων, προβάλλει τον ηρωικό χαρακτήρα στα πλαίσια ενός ιδεατού ανδρικού προτύπου. Η γυμνότητα των χορευτών από τον Καμηλάρη επιδέχεται δύο πιθανές ερμηνείες με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε. Ο ιερός χαρακτήρας των κεράτων που επιστέφουν τον κυκλικό περίβολο συνηγορεί στην τέλεση ενός θρησκευτικού δρώμενου με σκοπό τη γονιμότητα και την αύξηση της παραγωγής. Η ταφική προέλευση του ευρήματος προσδίδει επιπλέον νεκρικό χαρακτήρα στην όρχηση. Η ακριβής ερμηνεία που προτείνεται για το χορό από τον Καμηλάρη θα συζητηθεί μετά την ολοκλήρωση της ανάλυσης όλων των εικονογραφικών στοιχείων.



Στη μελέτη του για τις ανατομικές αναλογίες των μινωικών ειδωλίων, ο Coulomb διατύπωσε την υπόθεση¹¹⁶ ότι τα ειδώλια του Καμηλάρη απεικονίζουν ερμαφρόδιτους, εξαιτίας της πλαστικότητας που παρατηρείται στα στήθη των μορφών. Παρόμοια δήλωση του στήθους ωστόσο παρατηρείται και σε άλλα ανδρικά ειδώλια από την Αγ. Τριάδα και το Παλαίκαστρο σύμφωνα με το Levi¹¹⁷, και φαίνεται ότι αποτελεί καλλιτεχνική σύμβαση. Κατά τη Σακελλαράκη επίσης που μελέτησε το συγκεκριμένο θέμα στην εικονογραφία των χάλκινων ειδωλίων, ο ερμαφροδιτισμός συνδυάζεται συνήθως με τη θηλυστολία¹¹⁸. Τα συγκεκριμένα ειδώλια του Καμηλάρη δεν αναφέρονται από την ίδια μελετήτρια ως εικονογραφικά παράλληλα των χάλκινων θηλυστολούντων ερμαφρόδιτων.

Το κωνικό κάλυμμα που φέρουν οι χορευτές στην κεφαλή προφανώς έχει ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα, μια και αποτελεί το μοναδικό στοιχείο ένδυσης. Είναι γνωστό εξάλλου ότι τα καπέλλα αποτελούν τους κύριους φορείς κοινωνικής ταυτότητας των μορφών¹¹⁹, ιδίως κατά την παλαιονακτορική περίοδο, όπου προβάλλεται ιδιαίτερα η ταυτότητα της ομάδας και λιγότερο η προσωπικότητα του ατόμου. Το μικρό μέγεθος του κωνικού καλύμματος των χορευτών και η κλίση της αιχμηρής απόληξης προς τα πίσω υποδηλώνουν εύκαμπτο υλικό, προφανώς από ύφασμα. Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος τελετουργικού σκούφου και όχι για περικεφαλαία η οποία κατασκευάζεται από σκληρότερα υλικά και δεν παρουσιάζει κατά συνέπεια ανάλογη κλίση προς τα πίσω. Αρκετά δείγματα κρανών απεικονίζονται σε σφραγίδες, σφραγίσματα, αγγεία¹²⁰ ή στη μικροτεχνία, πολλά από τα οποία χρονολογούνται στη MM III, σύγχρονα δηλαδή με το ομοίωμα από τον Καμηλάρη. Τα μινωικά κράνη έχουν ημισφαιρικό ή ελαφρά κωνικό σχήμα, λοφίο από φτερά ή ταινίες στην κορυφή, παραγναθίδες ή παρωτίδες για την προστασία των παρειών και των αυτιών¹²¹. Κατασκευάζονται από δέρμα, σκληρό ύφασμα σε επάλληλες ταινίες, μέταλλο και σπανιότερα από δόντια αγριόχοιρου. Με βάση τα παραπάνω, το κάλυμμα που φέρουν οι χορευτές από τον Καμηλάρη δεν είναι περικεφαλαία. Εκτός από τις περικεφαλαίες, κωνικά καπέλλα απαντούν συχνά στη μινωική εικονογραφία¹²² από την παλαιονακτορική έως τη μετανακτορική περίοδο, ακόμα και στην υπομινωική, με διαφοροποιήσεις στο ύψος. Φέρονται συνήθως από θεότητες, ιερείς και λάτρες. Από την παλαιονακτορική περίοδο αναφέρονται τα πήλινα ανδρικά ειδώλια M.H. 14138, 14132, 16439 από τα ιερά κορυφής του Κόφινα και του Τραόσταλου με ψηλό κωνικό καπέλο¹²³, και τα επίσης πήλινα ανδρικά ειδώλια M.H. 14167, 21959, 21964 από το ιερό κορυφής του Γιούχτα με χαμηλό κωνικό καπέλο¹²⁴. Η τελευταία ομάδα ειδωλίων από το Γιούχτα φαίνεται να προσεγγίζει περισσότερο τον κωνικό πύλο των χορευτών από τον Καμηλάρη, με τη διαφορά ότι η αιχμηρή απόληξη της κορυφής δεν κλίνει προς τα κάτω. Χαμηλό κωνικό πύλο ίσως φέρει και ένα χάλκινο προανακτορικό ειδώλιο (MM IA) από το Φουρνί Αρχανών¹²⁵. Από τη νεονακτορική περίοδο αναφέρονται το χάλκινο ανδρικό ειδώλιο από τον Κατσαμπά¹²⁶, τα σφραγίσματα από τα Ιερά Θησαυροφυλάκια της Κνωσού με πότες θηρών¹²⁷, το σφράγισμα M.H. 485 από την Αγ. Τριάδα με μορφές που φέρουν ράβδο (A/K 57, πίν. 18δ), το σφράγισμα M.H. 17 από τη Ζάκρο με πομπή δύο γυναικών (A/K 71, πίν. 20δ), το χάλκινο ειδώλιο από το Μυλοπόταμο¹²⁸, του



οποίου ο πίλος αποτελείται από επάλληλες οριζόντιες ραβδώσεις. Οι κωνικοί πίλοι της νεοανακτορικής περιόδου είναι συνήθως ψηλοί¹²⁹, με εξαίρεση τα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο που προαναφέρθηκαν, και φέρονται κυρίως από άνδρες, όπως και στην παλαιοανακτορική περίοδο. Μόνο στα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο οι χαμηλοί πίλοι φέρονται από γυναίκες. Κατά τη μετανακτορική περίοδο ο κωνικός πίλος συναντάται και στις δυο παραλλαγές του ψηλού και του χαμηλού, έχει ωστόσο ιδιόμορφη κατασκευή από επάλληλα οριζόντια στελέχη που σταθεροποιούνται με κάθετες ταινίες και φέρεται κυρίως από ορισμένα είδωλα γυναικείων θεοτήτων με υψωμένα χέρια (Παγκαλοχωρίου, Γόρτυνας, Σουλ. Γιαμαλάκη)¹³⁰. Το είδος αυτό του μετανακτορικού κωνικού πίλου με τις οριζόντιες ραβδώσεις πιθανώς είναι ανατολικής προέλευσης, δεδομένου ότι απεικονίζεται ιδιαίτερα συχνά στην ανατολική σφραγιδογλυφία και φέρεται πάντα από γυναικείες ή ανδρικές θεότητες¹³¹. Κατά την υπομινωική περίοδο ο κωνικός πίλος είναι χαμηλός και φέρεται αποκλειστικά από άνδρες λάτρεις, όπως για παράδειγμα τα χάλκινα ειδώλια από το Ψυχρό¹³². Από την παράθεση ειδωλίων και σφραγισμάτων με μορφές που φέρουν κωνικούς πίλους σ' όλη τη διάρκεια της μινωικής εποχής, διαπιστώνεται ότι δεν υπάρχει ακριβές εικονογραφικό παράλληλο του κωνικού πίλου που φέρουν οι χορευτές από τον Καμηλάρη. Συγκεκριμένα δεν εντοπίστηκε ανάλογη κλίση της απόληξης της κορυφής προς τα κάτω. Το μικρό ύψος του εξεταζόμενου πίλου ωστόσο, το σχήμα του και το ανδρικό φύλο των μορφών που τον φέρουν, προσιδιάζουν στο χαμηλό κωνικό πίλο των παλαιοανακτορικών ανδρικών ειδωλίων από το ιερό κορυφής του Γιούχτα. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι κωνικοί πίλοι που φέρονται από άνδρες κατά τη νεοανακτορική περίοδο είναι ψηλοί και σταθεροί. Η ομοιότητα του πίλου των χορευτών από τον Καμηλάρη με τον αντίστοιχο των παλαιοανακτορικών ειδωλίων είναι μία από τις ενδείξεις που συνηγορούν στη χαμηλότερη χρονολόγηση του ευρήματος στο τέλος της MM II ή στις αρχές της MM III¹³³.

Αξίζει να σημειωθεί η χρήση κωνικών καπέλλων, αρκετά όμοιων με του Καμηλάρη, από τους χορευτές των γεωμετρικών και αρχαϊκών κλειστών κυκλικών χορών που εικονογραφούνται σε ειδωλοπλαστικά ομοιώματα. Αναφέρονται το πήλινο ομοίωμα από τη Βιέννη και πολλά παρόμοια από την Κύπρο¹³⁴. Η χρονική απόσταση των χορών αυτών από το MM II/ MM IIIA χορό του Καμηλάρη, καθώς επίσης η απουσία ενδιάμεσων μινωικών ευρημάτων με ανάλογο ορχηστικό θέμα, δεν ενθαρρύνουν την αναγωγή του κωνικού πίλου που χρησιμοποιείται στους γεωμετρικούς κυκλικούς χορούς στον κωνικό πίλο των χορευτών από τον Καμηλάρη¹³⁵.

Οι μινωίτες χορευτές ορχούνται στο εσωτερικό χαμηλού κυκλικού περιβόλου, το ύψος του οποίου φτάνει στα γόνατα των μορφών. Ο Levi ερμήνευσε την κυκλική κατασκευή με το θολωτό τάφο του Καμηλάρη και υπέθεσε ότι ο χορός τελούνταν στο εσωτερικό της θόλου¹³⁶. Η ερμηνεία του Levi αντιμετωπίζει πολλές δυσκολίες στην πρακτική εφαρμογή της. Η τέλεση του χορού στο εσωτερικό της θόλου, πάνω από τα επάλληλα ταφικά στρώματα και τους σωρούς των παραμερισμένων οστών θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί. Η ίδια η φύση του χορού απαιτεί ένα σαφή οριοθετημένο και ομαλό, επίπεδο χώρο για να τελεσθεί. Τέτοιες συνθήκες δεν εξασφαλίζονται στο εσωτερικό της θόλου. Επιπλέον, είναι εξακριβωμένο



ανασκαφικά ότι οι τελετουργίες για τους νεκρούς πραγματοποιούνταν στα εξωτερικά διαμερίσματα των προανακτορικών θολωτών τάφων¹³⁷, τα οποία αρχικά χρησίμευαν για την εναπόθεση των ιερών σκευών για τις τελετουργίες και στη συνέχεια χρησιμοποιούνταν για ανακομιδές ή πρωτογενείς ταφές, όταν ο χώρος δεν επαρκούσε στο εσωτερικό της θόλου. Εκτός από την αποθήκευση ιερών σκευών στα εξωτερικά διαμερίσματα, πλακόστρωτα δάπεδα, τμήματα χαμηλών περιβόλων και βωμοειδείς κατασκευές σε σχέση με αυτούς, τεκμηριώνουν την τέλεση νεκρικών δρώμενων και προσφορών έξω από τη θόλο. Τέτοια πλακόστρωτα εντοπίστηκαν στους τάφους του Μόχλου, του Πλατάνου, της Κουμάσας, του Απεσοκάρη, του Αγ. Κύριλλου, των Αρχανών¹³⁸. Τμήματα χαμηλών περιβόλων ανευρέθηκαν στον Καμηλάρη, στην Αγ. Κυριακή, στη Μονή Οδηγητρίας¹³⁹. Στους ίδιους χώρους και στον Απεσοκάρη εντοπίστηκαν βωμοειδείς κατασκευές¹⁴⁰. Στον Καμηλάρη η βωμοειδής κατασκευή εντοπίστηκε στο εσωτερικό χαμηλού κυκλικού περιβόλου βόρεια της θόλου, είναι χαμηλή από επίπεδες πλάκες και πάνω σ' αυτήν ανευρέθηκαν αναποδογυρισμένα πήλινα και λίθινα κύπελλα. Σε ένα τέτοιο κυκλικό περίβολο έξω από τη θόλο προφανώς ορχούνται οι χορευτές από τον Καμηλάρη¹⁴¹. Η ύπαρξη μάλιστα περιβόλου στο συγκεκριμένο θολωτό τάφο του Καμηλάρη απ' όπου προέρχεται το πήλινο ομοίωμα του κυκλικού χορού, ενισχύει την παραπάνω υπόθεση. Ο χορός ήταν ανοιχτός στη δημόσια θέα, όπως άλλωστε υποδηλώνει και ο χαμηλός τοίχος του περιβόλου από το ομοίωμα, ο οποίος φαίνεται περισσότερο να οριοθετεί το χοροστάσι παρά να απομονώνει τους χορευτές στο εσωτερικό του. Η επίστεψη του περιβόλου με ιερά κέρατα καθοσιώνει το χώρο. Ιδιαίτερα πρσβληματίζει ωστόσο το γεγονός ότι ιερά κέρατα δεν έχουν βρεθεί σε προσόψεις τάφων¹⁴². Ίσως η παρουσία τους στο ομοίωμα του Καμηλάρη να έχει συμβολική σημασία, δηλώνοντας τον ιερό χαρακτήρα της όρχησης.

Εκτός από το πήλινο ομοίωμα του χορού, στον ίδιο θολωτό τάφο του Καμηλάρη ανευρέθηκαν άλλα τρία πήλινα ομοιώματα¹⁴³. Στο ένα απεικονίζονται προσφορές σε καθήμενους νεκρούς στο εσωτερικό ορθογώνιου ταφικού κτηρίου, στο άλλο απεικονίζεται προετοιμασία φαγητού από δύο γυναίκες στο εσωτερικό ελλειψοειδούς περιβόλου με μνημειακή είσοδο και στο τελευταίο, που σώζεται αποσπασματικά, απεικονίζεται ελλειψοειδής περίβολος με χαμηλό περιμετρικό τοίχο. Ο τοίχος του τελευταίου περιβόλου μοιάζει με τον αντίστοιχο στο ομοίωμα του χορού με τη διαφορά ότι είναι αρκετά χαμηλότερος. Αντίθετα, ο ελλειψοειδής περίβολος με την προετοιμασία φαγητού διαφέρει από εκείνο του χορού στη δήλωση της μνημειακής εισόδου. Παρόμοια μνημειακή είσοδος δηλώνεται και στο πήλινο ομοίωμα ιερού περιβόλου από τους Βουνούς της Κύπρου¹⁴⁴ με ανθρώπινες μορφές που αποθέτουν προσφορές σε βωμούς. Η μνημειακή είσοδος υποδηλώνει είτε στεγασμένο χώρο (ιερό), είτε ψηλό περίβολο ανοιχτού τεμένους που περικλείει το κτιστό ιερό και το βωμό¹⁴⁵. Ο τύπος αυτός του περιβόλου διαφέρει από το χαμηλό περίβολο του χορού. Πιο κοντά στον εικονογραφικό τύπο του κυκλικού περιβόλου του χορού και των μορφών που εντάσσονται στο εσωτερικό του, είναι ανάλογα πήλινα ομοιώματα από τα ιερά κορυφής. Αναφέρεται χαρακτηριστικά τμήμα ομοιώματος χαμηλού κυκλικού περιβόλου από το ιερό κορυφής του Πετσοφά¹⁴⁶ με ζεύγος όρθιων



σχηματοποιημένων μορφών, πιθανώς ανδρικών, σύρριζα στα εσωτερικά τοιχώματα του περιβόλου. Η απόδοση των μορφών είναι συνήθως σχηματοποιημένη, η θέση τους ωστόσο στην περιφέρεια του κύκλου και όχι στο εσωτερικό του, - όπως για παράδειγμα παρατηρείται στους περιβόλους με την προετοιμασία φαγητού από τον Καμηλάρη και των προσφορών από τους Βουνούς-, προσεγγίζει εικονογραφικά το ομοίωμα του χορού από τον Καμηλάρη. Στην ίδια εικονογραφική παράδοση παραπέμπει και το χαμηλό ύψος των τοίχων των περιβόλων που απλά οριοθετούν τον ιερό χώρο, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπουν τη θέα¹⁴⁷. Η ομοιότητα των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων στα πηλίνα ομοιώματα περιβόλων από τα ιερά κορυφής και στο ομοίωμα του χορού από τον Καμηλάρη ενδεχομένως να υποδηλώνει τέλεση κλειστών κυκλικών ανδρικών χορών και στα ιερά κορυφής, πριν τη μεταφορά της συγκεκριμένης όρχησης στα νεκροταφεία. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα αποκτά ουσιαστικό νόημα και η παρουσία των ιερών κεράτων στον περίβολο του χορού από τον Καμηλάρη, στα πλαίσια της μεταφοράς ενός τελετουργικού δρώμενου από ένα ιερό χώρο λατρείας της θεότητας στο νεκροταφείο¹⁴⁸. Η εικονογραφική ομοιότητα του χορού του Καμηλάρη με τα ομοιώματα περιβόλων από τα ιερά κορυφής αποτελεί μία ακόμα ένδειξη για τη χαμηλότερη χρονολόγησή του στις αρχές της MM IIIA.

Ο νεκρικός χαρακτήρας του κυκλικού χορού που εικονογραφείται στο πηλίνο ομοίωμα από τον Καμηλάρη και η τέλεσή του στα πλαίσια επικήδειων τελετών προς τιμή του νεκρού έχει ήδη αναφερθεί στην ανάλυση που προηγήθηκε. Η αποκλειστική συμμετοχή ανδρών, το σχήμα του κλειστού κύκλου με τη μαγική, αποτροπαϊκή σημασία του, η εσωστρέφεια και η ενίσχυση του ομαδικού αισθήματος που υποβάλλει ο συγκεκριμένος κυκλικός σχηματισμός, σε συνδυασμό με τη γυμνότητα, είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν νεκρικά δρώμενα αρχαίων και σύγχρονων πολιτισμών. Ανθρωπολογικά παράλληλα από σύγχρονους πρωτόγονους λαούς επιβεβαιώνουν την τέλεση κυκλικών χορών από τους άνδρες της φυλής κατά την πρόθεση του νεκρού, οι οποίοι είναι άλλοτε γυμνοί και άλλοτε με πλήρη πολεμική εξάρτηση¹⁴⁹. Οι γυναίκες δε συμμετέχουν συνήθως στη συγκεκριμένη όρχηση. Γυναικείο καθήκον αποτελεί ο θρήνος και η προετοιμασία του νεκρού. Στην περίπτωση του ανδρικού χορού από τον Καμηλάρη είναι αμφίβολο αν οι χορευτές ορχούνταν γύρω από το νεκρό. Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν μπορεί να αποκλεισθεί. Η ταφική προέλευση του ευρήματος, καθώς επίσης η αντιστοιχία του χαμηλού κυκλικού περιβόλου του ομοιώματος με τον περίβολο που εντοπίστηκε βόρεια του θολωτού τάφου με το βωμό στο εσωτερικό του, συνηγορούν στο νεκρικό χαρακτήρα του χορού, ενώ ταυτόχρονα επιβεβαιώνουν ότι το πηλίνο ομοίωμα απεικονίζει ένα πραγματικό δρώμενο και όχι μινωική μεταθανάτια πίστη. Η σύγκριση των εικονογραφικών και ανασκαφικών δεδομένων των δύο πηλινών ομοιωμάτων χορού από τον Καμηλάρη και το Παλαίκαστρο (A/K 79, πίν. 22α) αποδεικνύει το διαφορετικό χαρακτήρα των απεικονιζόμενων ορχήσεων. Ο χορός του Παλαϊκάστρου έχει το σχήμα ανοιχτού κύκλου με ανεξάρτητη κίνηση των χορευτών, εκτελείται από γυναίκες και προέρχεται από δημόσιο ιερό. Τα συνευρήματα επίσης από το ίδιο ιερό (ειδώλιο σε λατρευτική στάση, κέρνοι, θυμιατήρια, ομοιώματα περιστεριών), παραπέμπουν στο λατρευτικό τυπικό και συγκεκριμένα στη λατρεία γυναικείας θεότητας της γονιμότητας.



Κατά την ανάλυση των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων του χορού του Καμηλάρη, εντοπίστηκαν ενδείξεις από το λατρευτικό τυπικό, όπως τα ιερά κέρατα που επιστέφουν τον κυκλικό περίβολο, η ομοιότητα των κωνικών καπέλων των χορευτών με ανάλογα καλύμματα λατρευτών από ιερά κορυφής, καθώς επίσης η εικονογραφική σχέση του περιβόλου του Καμηλάρη με ανάλογα ομοιώματα με ανθρώπινες μορφές στα εσωτερικά τοιχώματα, προερχόμενα από ιερά κορυφής. Επιπλέον, η γυμνότητα των χορευτών σχετίζεται όχι μόνο με νεκρικές τελετές αλλά και με δρώμενα με σκοπό τη γονιμότητα. Με βάση τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν, φαίνεται αρκετά πιθανό ότι ο νεκρικός χορός του Καμηλάρη εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία τελετών για τη γονιμότητα της γης¹⁵⁰. Σύμφωνα με τα ανθρωπολογικά δεδομένα, οι περισσότεροι νεκρικοί χοροί που τελούνται στην επικήδεια διαδικασία στοχεύουν κυρίως στην εξασφάλιση της γονιμότητας της γης και της φύσης γενικότερα¹⁵¹. Ο νεκρός που βρίσκεται πλέον μέσα στη γη θεωρείται ότι μπορεί να επηρεάσει θετικά την ανακύκλωση της ζωής και την αύξηση της παραγωγής. Η γη και ο νεκρός ταυτίζονται, το ίδιο και ο νεκρικός με το γονιμοποιό χαρακτήρα της όρχησης. Στην περίπτωση του πήλινου ομοιώματος από τον Καμηλάρη, ο ανδρικός κυκλικός χορός που εικονογραφεί ίσως αρχικά χορευόταν στα ιερά κορυφής κατά την παλαιοανακτορική περίοδο, στα πλαίσια τελετουργιών για τη λατρεία της θεότητας της γονιμότητας. Αργότερα, στην αρχή της νεοανακτορικής περιόδου, ο χορός εντάσσεται στο νεκρικό τυπικό και τελείται στα νεκροταφεία. Η πιθανή αρχική σχέση του με τη λατρεία των θεών ενδεχομένως υποδηλώνεται με την επίστεψη των ιερών κεράτων στον κυκλικό περίβολο του ομοιώματος από τον Καμηλάρη.

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν ο νεκρικός χορός του Καμηλάρη ήταν αργός ή γρήγορος ή αν οι χορευτές εκτελούσαν ψηλά άλματα. Συνήθως, οι χοροί που εντάσσονται σε τελετές γονιμότητας είναι γρήγοροι και χαρακτηρίζονται από ψηλά άλματα¹⁵². Ίσως και ο νεκρικός χορός του Καμηλάρη είχε παρόμοιο χαρακτήρα. Ίσως πάλι συνδυάζε αργούς και γρήγορους ρυθμούς, όπως ο σημερινός κρητικός πεντοζάλης που ξεκινά αργά («σιγανός») και στη συνέχεια γίνεται γρήγορος με χτυπήματα των ποδιών στη γη («πεντοζάλης»). Κατά μία περίεργη σύμπτωση ο σημερινός κρητικός πεντοζάλης μοιάζει σε αρκετά σημεία με το χορό από τον Καμηλάρη. Οι χορευτές σχηματίζουν κλειστό κύκλο, ανοιχτό μόνο σ' ένα σημείο και κρατιούνται από τους ώμους με πλεγμένα χέρια. Παλιότερα ο χορός χορευόταν μόνο από ένοπλους άνδρες, οι οποίοι εκτελούσαν ψηλά άλματα και χτυπήματα στο έδαφος¹⁵³. Ο πεντοζάλης επίσης διατηρεί το σχήμα του κύκλου και δεν εξελίσσεται σε μαιανδροειδή χορό. Δεν είναι δυνατό ωστόσο, με βάση τα υπάρχοντα εικονογραφικά δεδομένα, να υποστηριχθεί ότι ο σημερινός κρητικός χορός αποτελεί επιβίωση του εξεταζόμενου μινωικού, δεδομένης της ιδιαίτερα μεγάλης χρονικής απόστασης μεταξύ τους και της απουσίας συνδετικών κρίκων στην υποτιθέμενη αλυσίδα συνεχούς τέλεσής του¹⁵⁴.

Το πήλινο ομοίωμα από τον Καμηλάρη αποτελεί μοναδικό τεκμήριο για την τέλεση του συγκεκριμένου νεκρικού χορού στη μινωική Κρήτη. Η μοναδικότητα του ευρήματος ενδεχομένως να είναι τυχαία, ίσως όμως να υποδηλώνει την τέλεση του χορού μόνο στις κηδείες επιφανών νεκρών. Δεν αποκλείεται πάλι



να έπαψε να τελείται μετά τη MM III. Το μοναδικό προϊστορικό εικονογραφικό παράλληλο προέρχεται από μυκηναϊκό τάφο της Νάξου και χρονολογείται στην ΥΕ IIIΓ, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η ταφική προέλευση του ευρήματος και η ανεύρεση γυναικείων ειδωλίων του τύπου της θρηνωδού σε γειτονικό τάφο από το ίδιο νεκροταφείο¹⁵⁵ ενισχύουν το νεκρικό χαρακτήρα της όρχησης¹⁵⁶. Το εύρημα από τη Νάξο ενδεχομένως απεικονίζει ένα κυκλαδικό ή μυκηναϊκό χορό, ανεξάρτητο από το μινωικό, η απουσία ωστόσο του θέματος στην παλαιότερη κυκλαδική εικονογραφία, καθώς επίσης η μη απεικόνισή του στις μυκηναϊκές σαρκοφάγους και μυκηναϊκούς νεκρικούς κρατήρες, υποδηλώνουν μινωική επίδραση, παρά την απουσία ανάλογων μινωικών ευρημάτων από τη MM III έως την ΥΕ IIIΓ. Ταυτόχρονα, η εμφάνιση του μινωικού θέματος στις Κυκλάδες κατά την ΥΕ IIIΓ αποτελεί μία ένδειξη για την τέλεση του χορού στην Κρήτη μέχρι αυτή την εποχή. Κατά τη γεωμετρική και αρχαϊκή περίοδο τελούνται συχνά κλειστοί κυκλικοί χοροί ανδρών και γυναικών, με τη συνοδεία δίαυλου και χωρίς να αναμειγνύονται τα δύο φύλα στον ίδιο κύκλο. Το σχήμα του κύκλου, η χειρονομία των εκτεταμένων χεριών και το κωνικό κάλυμμα που φέρουν στην κεφαλή οι χορευτές, μοιάζουν με τα εικονογραφικά στοιχεία του ομοιώματος από τον Καμηλάρη, η χρονική απόσταση ωστόσο απ' αυτό, η δυνατότητα συμμετοχής γυναικών σε ξεχωριστό κύκλο και η απουσία ανάλογων γεωμετρικών ειδωλοπλαστικών ομοιωμάτων από την Κρήτη, δεν επιτρέπουν, προς το παρόν, να θεωρηθεί ο συγκεκριμένος γεωμετρικός κυκλικός χορός επιβίωση και εξέλιξη του μινωικού¹⁵⁷.

Αβέβαιη είναι η τέλεση κλειστών κυκλικών ανδρικών χορών νεκρικού χαρακτήρα στην Ανατολή, ενώ απουσιάζουν από το οργανωμένο νεκρικό τυπικό της Αιγύπτου¹⁵⁸. Ο μινωικός νεκρικός χορός ανδρών είναι γέννημα της μινωικής κοινωνίας και εκφράζει τη μινωική στάση απέναντι στο θάνατο, στον αντίποδα του οργανωμένου μυκηναϊκού θρήνου, ο οποίος δεν αντιπροσωπεύει τη φύση του μινωίτη.

Όπως έχει αναφερθεί και στο κεφάλαιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού, ο κυκλικός χορός που περιγράφει ο Όμηρος στην Ιλιάδα δεν μπορεί να συσχετισθεί με το μινωικό κυκλικό χορό, ανδρικό ή γυναικείο. Στον ομηρικό χορό συμμετέχουν και τα δύο φύλα, οι χορευτές κρατιούνται από τους καρπούς και εκτελούν αρχικά ανοιχτό κυκλικό χορό που στη συνέχεια χωρίζεται σε δύο αντιμέτωπες σειρές¹⁵⁹. Η ομηρική περιγραφή προσιδιάζει στον κυκλικό χορό των γεωμετρικών αγγείων. Ακόμα και στη γεωμετρική περίοδο σπάνια αναμειγνύονται τα δύο φύλα στον ίδιο κύκλο¹⁶⁰. Ο Levi επίσης συσχέτισε το μινωικό χορό που απεικονίζεται στο πήλινο ομοίωμα από τον Καμηλάρη με το χορό γέρανο¹⁶¹ που χόρευε ο Θησέας με τους νεαρούς Αθηναίους στη Δήλο μετά τη σωτηρία από το Μινώταυρο. Κατά το συγκεκριμένο μελετητή, τα δύο βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το γέρανο, ελικοειδής κίνηση και χορός γύρω από βωμό στεφανωμένο με ιερά κέρατα, ενυπάρχουν στο πήλινο ομοίωμα. Οι χορευτές του Καμηλάρη ωστόσο εκτελούν κλειστό κυκλικό χορό που πιθανότατα διατηρεί το σχήμα του σ' όλη τη διάρκεια της όρχησης. Η μετατροπή του κύκλου σε ελικοειδή κίνηση σε κάποιο μεταγενέστερο στάδιο του χορού είναι υποθετική. Επιπλέον, στο γέρανο συμμετέχουν και τα δύο φύλα, ενώ στον Καμηλάρη μόνο άνδρες.



Οι αρχαίες ελληνικές φιλολογικές μαρτυρίες αναφέρουν ένα είδος νεκρικού κυκλικού χορού, την πρυλίν¹⁶², που θεωρείται κρητικής προέλευσης. Ο χορός ήταν ενόπλιος και τελούνταν γύρω από το νεκρό σώμα του πολεμιστή, ή την ταφική πυρά. Η πολεμική εξάρτηση των χορευτών και η χορευτική κίνηση γύρω από το νεκρό πολεμιστή θυμίζουν ομηρικές περιγραφές πομπών με άρματα σε επικήδειες τελετές ηρώων πολεμιστών και ίσως παραπλέμπουν περισσότερο στο μυκηναϊκό νεκρικό τυπικό παρά στο μινωικό νεκρικό κυκλικό χορό. Αντίθετα, η τέλεση κυκλικών χορών από άνδρες στη μινωική Κρήτη, ίσως αρχικά στα ιερά κορυφής στα πλαίσια τελετών γονιμότητας και στη συνέχεια σε επικήδειες τελετές, καθώς επίσης η πιθανή επιβίωση του χορού μέχρι την ΥΕ ΙΙΙΓ στις Κυκλάδες, στις οποίες απαντούν αρκετά μινωικά στοιχεία στους ιστορικούς χρόνους¹⁶³, αποτελούν τον πυρήνα για τη γέννηση του μυθικού χορού των Κουρητών στους ελληνικούς χρόνους και τη στενή σχέση του με την Κρήτη. Το συγκεκριμένο θέμα θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο.

Γ. ΝΕΚΡΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Εικονογραφικές πηγές : Σαρκοφάγος Κνωσού (Α/Κ 82, πίν. 23).

Κατά την ΥΜ ΙΙΑ τεκμηριώνεται η τέλεση νεκρικών χορών από γυναίκες στα πλαίσια της νεκρώσιμης ακολουθίας. Το συγκεκριμένο θέμα απεικονίζεται στη σαρκοφάγο από την Κνωσό, η οποία βρέθηκε στο δρόμο γεωμετρικού τάφου από το βόρειο νεκροταφείο και χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΑ1. Στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου εικονίζονται δύο γυναίκες μέσα σε ξεχωριστά πλαίσια οι οποίες εκτελούν λατρευτικές χειρονομίες, γνωστές από τον ανοιχτό κυκλικό χορό για την επιφάνεια της θεότητας. Οι νεκρικές ταινίες που διακρίνονται ιδιαίτερα στη δεξιά γυναικεία μορφή υποδηλώνουν το νεκρικό χαρακτήρα της όρχησης¹⁶⁴. Οι γυναίκες δε φέρουν αγγεία και λουλούδια στα υψωμένα χέρια τους, όπως λανθασμένα υπέθεσε η Morgan¹⁶⁵. Στις υπόλοιπες πλευρές της σαρκοφάγου εικονίζονται φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα¹⁶⁶.

Η αριστερή χορεύτρια αποδίδεται σε κατατομή προς τα δεξιά και υψώνει τα χέρια παράλληλα μπροστά στο πρόσωπο με τις παλάμες προς το θεατή. Οι αγκώνες δε φαίνονται λυγισμένοι και η εσωτερική καμπύλη των βραχιόνων και των πήχων είναι συνεχής δημιουργώντας ελαφρό τόξο που απολήγει στις παλάμες, οι οποίες κλίνουν προς την κεφαλή. Ο συγκεκριμένος τρόπος απόδοσης υποδηλώνει ότι τα χέρια είναι τεντωμένα. Στην περίπτωση αυτή δεν είναι δυνατό να φτάνουν μέχρι το ύψος της κεφαλής, αλλά αναγκαστικά ψηλότερα απ' αυτή. Το εικονιζόμενο ύψος των τεντωμένων χεριών υπαγορεύθηκε από την έλλειψη χώρου πάνω από την κεφαλή της μορφής. Η βούληση ωστόσο του καλλιτέχνη να αποδώσει τα χέρια τεντωμένα σε τοξοειδή κίνηση πάνω από την κεφαλή, είναι προφανής. Η συγκεκριμένη χειρονομία αποτελεί τη χαρακτηριστική στάση επίκλησης για την επιφάνεια της θεότητας κατά την τέλεση του ανοιχτού κυκλικού χορού από γυναίκες-ιέρειες και εικονογραφείται στις δύο δεξιές χορεύτριες του δακτυλιδίου των Ισοπάτων (Α/Κ 38, πίν. 16α)¹⁶⁷. Στην εξεταζόμενη γυναικεία μορφή από τη σαρκοφάγο



της Κνωσού απουσιάζει η ελαφρά κλίση του κορμού προς τα πίσω, πράγμα που ίσως ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, ίσως όμως να μη δηλώνεται εξαιτίας της γενικότερης ακαμψίας της μορφής.

Η αριστερή χορεύτρια έχει μακριά κόμη που πέφτει ελεύθερη στους ώμους και μικρά βοστρυχίδια στην κορυφή της κεφαλής. Οι νεκρικές ταινίες αποτελούν συνέχεια της κόμης στη δεξιά πλευρά, ενώ στην αριστερή μόλις που διακρίνονται, παρόλο που στο σημείο αυτό η παράσταση δε σώζεται. Η μορφή φέρει πλούσια εσθήτα με βολλάν και διαφανές περικόρμιο που δηλώνεται με επάλληλους κύκλους στα χέρια.

Η δεξιά χορεύτρια αποδίδεται σε λίγο μεγαλύτερη κλίμακα από την αριστερή και εντάσσεται σε επίσης μεγαλύτερο πλαίσιο. Η κεφαλή και το σώμα δηλώνονται σε κατατομή προς τα δεξιά, όπως και στην αριστερή χορεύτρια, τα υψωμένα χέρια ωστόσο αποδίδονται κατ' ενώπιον. Η χειρονομία των υψωμένων χεριών σε ορθή γωνία με τους ώμους (βλ. σχ. 3) σχετίζεται με τη γνωστή στάση δέησης των μετανακτορικών ειδώλων γυναικείων θεοτήτων, τα οποία εμφανίζονται στην ΥΜ ΙΙΙΑ, σύγχρονα δηλαδή με τη σαρκοφάγο. Η ομοιότητα της εξεταζόμενης χειρονομίας με εκείνη των ειδώλων γυναικείων θεοτήτων θα μπορούσε να υποδηλώνει ότι η δεξιά γυναικεία μορφή της σαρκοφάγου είναι θεότητα. Η μορφή ωστόσο αποδίδεται να προχωρεί προς τα δεξιά και όχι να ανταποκρίνεται στη χειρονομία επίκλησης της αριστερής χορεύτριας. Επιπλέον, φέρει εμφανώς νεκρικές ταινίες, οι οποίες χαρακτηρίζουν τους συμμετέχοντες σε νεκρικά δρώμενα. Πρόκειται επομένως για ανθρώπινη μορφή, ίσως την κορυφαία του χορού, αν ληφθεί υπόψη ότι αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα σε σχέση με την αριστερή χορεύτρια¹⁶⁸, η οποία μιμείται τη χειρονομία των μετανακτορικών ειδώλων θεοτήτων, πιθανώς ενσαρκώνοντας τη θεότητα. Παρόμοια χορευτική χειρονομία εικονογραφείται σε νεοανακτορικά ευρήματα, όπως στην αριστερή χορεύτρια του δακτυλιδιού των Ισοπάτων και στο σφράγισμα Μ.Η. 669 από την Κνωσό (Α/Κ 38, 54, πίν. 16α, 18α). Στο δακτυλίδι των Ισοπάτων τα χέρια δε σχηματίζουν ορθή γωνία με τους ώμους, αλλά βρίσκονται μπροστά στο σώμα, σε αμβλεία γωνία μεταξύ τους, λίγο πριν ανυψωθούν παράλληλα πάνω από την κεφαλή στη γνωστή χειρονομία επίκλησης. Η χειρονομία της αριστερής χορεύτριας του δακτυλιδιού των Ισοπάτων επομένως, διαφέρει σημασιολογικά από τη στάση των χεριών της δεξιάς χορεύτριας της σαρκοφάγου, γιατί στην αντίθετη περίπτωση η δεξιά χορεύτρια της σαρκοφάγου θα έπρεπε να προηγείται της αριστερής, η οποία εκτελεί τη χειρονομία της επίκλησης στην τελική της μορφή, και όχι να έπεται. Πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο της χειρονομίας των υψωμένων χεριών της δεξιάς χορεύτριας της σαρκοφάγου αποτελεί το σφράγισμα από την Κνωσό που προαναφέρθηκε.

Η κορυφαία δεν είναι στατική. Ο έντονος κυματισμός των νεκρικών ταινιών που δηλώνονται ευκρινώς εκατέρωθεν της μορφής, υποδηλώνει γρήγορη κίνηση¹⁶⁹, πιθανότατα στροβιλισμό γύρω από τον εαυτό της (βλ. σχ. 3). Η έντονη κίνηση προβάλλεται περισσότερο αν συγκριθεί η μορφή με τον ήρεμο κυματισμό της κόμης της αριστερής χορεύτριας, η οποία φαίνεται στάσιμη. Ως προς την ενδυμασία και την κόμμωση, οι δύο χορεύτριες αποδίδονται όμοια. Η ομοιότητα αυτή αποτελεί μία ακόμα ένδειξη για την ανθρώπινη υπόσταση και των δύο μορφών.

Η ανάλυση των χειρονομιών που προηγήθηκε επιβεβαιώνει ότι οι χορεύτριες εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό για την επιφάνεια της θεότητας,



γνωστό από το λατρευτικό τυπικό. Όπως έχει αναφερθεί στο οικείο κεφάλαιο, ο χορός αυτός κατέχει ιδιαίτερα σημαντική θέση στα μινωικά τελετουργικά δρώμενα από την προανακτορική έως τη μετανακτορική περίοδο, παρόλες τις διαφοροποιήσεις που υπέστη στη μακρόχρονη τέλεσή του. Η απεικόνιση της συγκεκριμένης όρχησης σε σαρκοφάγο και οι χαρακτηριστικές νεκρικές ταινίες που φέρουν οι χορεύτριες, πιστοποιούν την τέλεση του χορού στις επικήδειες τελετές κατά την ΥΜ ΙΙΙΑ. Έτσι, εκτός από την αδιαμφισβήτητη μαρτυρία της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα σχετικά με τη μεταφορά του λατρευτικού τυπικού στις νεκρικές τελετές, παρόμοια διαδικασία τεκμηριώνεται και από την εικονογραφία της σαρκοφάγου από την Κνωσό. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι και οι δύο σαρκοφάγοι χρονολογούνται στην ΥΜ ΙΙΙΑ. Η περίοδος αυτή προφανώς αποτελεί ορόσημο για τον εμπλουτισμό του μινωικού νεκρικού τυπικού με γνωστά λατρευτικά δρώμενα.

Ο νεκρικός πλέον γυναικείος κυκλικός χορός αποδίδεται συμβολικά με δύο μόνο χορεύτριες που εκτελούν τις πιο χαρακτηριστικές χειρονομίες : την επίκληση με τα χέρια υψωμένα πάνω από την κεφαλή και την εμφάνιση της θεότητας δια μέσου της κορυφαίας, η οποία στροβιλίζεται γύρω από τον άξονά της με τα χέρια σε στάση δέησης. Η χειρονομία της κορυφαίας συνήθως διαφέρει από τις υπόλοιπες χορεύτριες στον κυκλικό χορό, όπως για παράδειγμα στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο, το αριστερό χαμηλωμένο), στην καρποδόχη από τη Φαιστό (Α/Κ 9, πίν. 5 : υψωμένα χέρια σε στάση δέησης και επίδειξη λουλουδιών) ή στο πηλίνο ομοίωμα από το Παλαίκαστρο (Α/Κ 79, πίν. 22α : συνοδεία χορού με κιθάρα). Η διαφοροποίηση αυτή τηρείται και κατά την τέλεση του χορού στα νεκροταφεία. Η ομοιότητα της χειρονομίας της κορυφαίας από τη σαρκοφάγο της Κνωσού με τη χειρονομία της κορυφαίας από την καρποδόχη της Φαιστού είναι μάλλον επιφανειακή και τυχαία. Η ύψωση των χεριών της κορυφαίας της καρποδόχης επιβάλλεται από την επίδειξη των λουλουδιών και δεν αποτελεί χειρονομία με αυτόνομη σημασιολογική βαρύτητα. Αντίθετα, η κορυφαία από τη σαρκοφάγο δε φέρει λουλούδια ή αγγεία στα υψωμένα χέρια της, αλλά προφανώς μιμείται τη χειρονομία των μετανακτορικών ειδώλων γυναικείων θεοτήτων που σχετίζεται με την επιφάνεια. Δεν ταυτίζεται ωστόσο πλήρως με αυτή, αφού δεν είναι στατική, αλλά στρέφεται γύρω από τον εαυτό της.

Ο εξεταζόμενος νεκρικός χορός εκτελούνταν από τις γυναίκες προφανώς μπροστά από τον τάφο του νεκρού κατά την επικήδεια τελετή. Λογικό είναι να υποτεθεί ότι συμμετείχαν περισσότερες από δύο χορεύτριες, ίσως μέλη του ιερατείου. Η όρχηση πιθανώς διατηρούσε την κυκλική φορά, με την κορυφαία στο κέντρο. Ο πομπικός σχηματισμός που απεικονίζεται στη σαρκοφάγο, δεν είναι δυνατό να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα¹⁷⁰, γιατί οι απεικονιζόμενες χειρονομίες προϋποθέτουν αλληλεξάρτηση των μορφών. Η ένταξή τους εξάλλου σε ξεχωριστά πλαίσια συνηγορεί στην υπόθεση ότι ο καλλιτέχνης αποδίδει τις χορεύτριες με τις χαρακτηριστικότερες χειρονομίες, όχι όμως και το σχήμα του χορού¹⁷¹. Η επιδίωξη της παρουσίας της θεάς στην επικήδεια τελετή δε συναντάται πρώτη φορά στο μινωικό νεκρικό τυπικό. Η απεικόνιση ζεύγους θεοτήτων στις στενές πλευρές της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 84, πίν. 24) και μεμονωμένης γυναικείας θεότητας με υψωμένα χέρια στις στενές πλευρές πολλών μινωικών σαρκοφάγων, υποδηλώνει ανάλογη σκοπιμότητα. Στις προαναφερόμενες περιπτώσεις η παρουσία της θεάς θεωρείται μάλλον δεδομένη και εντάσσεται στα πλαίσια



της μεταφυσικής, ως συνοδός και προστάτης του νεκρού στο μακρινό του ταξίδι. Στη σαρκοφάγο της Κνωσού η παρουσία της θεάς επιδιώκεται και επιτυγχάνεται με την όρχηση. Το είδος της όρχησης που επιλέγεται για την περίπτωση δεν είναι τυχαίο, αφού η χρήση της σε ανάλογα δρώμενα του λατρευτικού τυπικού με σκοπό την επιφάνεια, τεκμηριώνεται από την προανακτορική ακόμη εποχή.

Η τέλεση του γυναικείου κυκλικού χορού στα μινωικά νεκρικά δρώμενα παράλληλα με τα λατρευτικά κατά την ΥΜ ΙΙΑ, επιβεβαιώνει την ισχυρή μινωική παράδοση της εκστατικής ή δραματοποιημένης επιφάνειας διά μέσου της όρχησης, σε μία περίοδο μυκηναϊκής παρουσίας στο νησί.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την ερμηνεία νεκρικών ορχήσεων και συναισθηματικών αντιδράσεων μπροστά στο θάνατο βλ. Sachs (1963), 74. Turner (1967), 8-11. Sourvinou-Inwood (1983). Spencer (1985), 167-77. Metcalf-Huntington (1991), ιδίως 43-61, 108-30. Lonsdale (1993), 240-1, 250-2, 258-60. Για το διαφορετικό περιεχόμενο των νεκρικών χορών κατά το Μεσαίωνα με τάσεις χορευτικής μανίας βλ. Kraus (1980), 91-6.

2. Metcalf-Huntington (1991), 37-8, 200-4.

3. Spencer (1985), 33, 172. Metcalf-Huntington (1991), 54-9, 117, 139-40. Ανθρωπολογικό παράλληλο νεκρικού χορού με τα δύο φύλα στον ίδιο κύκλο ό.π. 125. Γυναίκες θρηνωδοί απεικονίζονται σε αιγυπτιακά ταφικά μνημεία, σε μυκηναϊκές σαρκοφάγους, σε γεωμετρικά αγγεία.

4. Maruejol (1991), 53. Vassilika (1995), 38 αρ. 15. Για τους μεγαλειώδεις νεκρικούς χορούς στην αρχαία Αίγυπτο βλ. Brunner-Traut (1938), 14-20, 25, 43, 53-9, 61. Θρήνος με μουσική τεκμηριώνεται και στη Μεσοποταμία (Finet (1987), 238-9. Bottero (1992), 280).

5. Vermeule (1965). Iakovidis (1966). Cavanagh-Mee (1995) με συγκρίσεις με την προϊστορική Αίγυπτο και τη γεωμετρική εποχή; (1998), 107-8.

6. Ahlberg (1971). Alexiou (1974), 6-23. Κατά την ίδια ερευνήτρια (σ.6), η κίνηση των γεωμετρικών θρηνωδών είναι χορευτική. Sourvinou-Inwood (1983), 33-41. Lonsdale (1993), 234-60 (αναφορά πολλών νεκρικών ορχήσεων γεωμετρικής και αρχαϊκής εποχής).

7. Turner (1967), 9. Metcalf-Huntington (1991), 47, 54, 86-90, 116-30.

8. Μερακλής (1983), 20-1. Danforth-Tsiaras (1982). Εκτός από το μοιρολόι, χορεύονται μέχρι σήμερα νεκρικοί χοροί κατά τις επετείους θανάτου σύγχρονων ηρώων της ελληνικής ιστορίας. Σε μερικούς απ' αυτούς συναντάται η χαρακτηριστική κίνηση του θρήνου με το ένα χέρι στο μέτωπο (Κακούρη (1974), 346).

9. Sachs (1963), 74. Κακούρη (1974), 312-73. Spencer (1985), 167-77. Metcalf-Huntington (1991), 54-7, 117, 125.

10. Ιλιάδα Ψ, 8-14, 130-4, 224-5, 259-897.

11. Lawler (1951), 28.

12. PM II, 736-48. Peterson (1981), 138-147.

13. Vermeule (1965), 140-141, 143-4. Vermeule-Karageorghis (1982), πίν. III.12-V.24, IX.1-IX.2, X.1-X.4, XII.3-XII.5. Ο νεκρικός χαρακτήρας των απεικονιζομένων παραστάσεων είναι μία από τις πολλές ερμηνείες που προτείνονται για τους εικονιστικούς κρατήρες (έπαθλα σε αγώνες, σήματα



τάφων επιφανών ανδρών, πολεμικές σκηνές, αθλητικοί αγώνες προς τιμή του νεκρού). Όλες οι ερμηνείες αναφέρονται από το Βλαχόπουλο (1999), 79-80.

14. Για παραδείγματα πρόθεσης και πομπής αρμάτων σε επάλληλες ζώνες σε γεωμετρικά αγγεία βλ. Tölle (1964), πίν. 13. Andronikos (1968), 46 εικ. 2, πίν. II, IX.

15. Metcalf-Huntington (1991), 80, 94-7, 133-61.

16. Rutkowski (1968).

17. Για την εικονογραφία των μινωικών μετανακτορικών λαρνάκων βλ. Watrous (1991).

18. Vermeule (1965), 135. Watrous (1991), 289.

19. Γενικά για τη θεματογραφία των μυκηναϊκών λαρνάκων βλ. Vermeule (1965), Iakovidis (1966), 46-50, Cavanagh-Mee (1995).

20. Vermeule (1965), 136. Rutkowski (1968), 225.

21. Spyropoulos (1969), (1970), (1972). Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981), 80-4.

22. Vermeule (1965), 134, 142. Cavanagh-Mee (1995), 46-51 (με διάκριση θρηνωδών διαφορετικής κοινωνικής διαστρωμάτωσης); (1998), 107-8.

23. Vermeule (1965), 130-1, πίν. XXVIII. Cavanagh-Mee (1995), εικ. 6.

24. Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981), 83, πίν. 42.

25. Εργον 1970, 19-20, εικ. 17, 18, 19. Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981), 83 αρ. 1 και 4, πίν. 42. Cavanagh-Mee (1995), εικ. 4, 7.

26. Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981), 82 αρ. 1, εικ. 42. Εδώ πρόκειται για αρματοδρομία αφού τα άρματα απεικονίζονται αντωπά και όχι σε πομπή. Νεκρικοί αγώνες με άρματα πιθανώς απεικονίζονται και στις επιτύμβιες στήλες των λακκοειδών τάφων. Βλ. σχετικά Mylonas (1951), Vermeule (1965), 144. Αντίθετα, ο Hood (1978), 98-100, υποστηρίζει ότι απεικονίζεται ο νεκρός στο πεδίο της μάχης.

27. Αμφιβολίες για το νεκρικό χαρακτήρα της σκηνής εκφράζονται από τη French (1961).

28. Vermeule (1965), 144. Παπαδόπουλος (1987), 72.

29. Iakovidis (1966), 43-6. Cavanagh-Mee (1995), 51.

30. Η συγκεκριμένη χειρονομία θρήνου διαφέρει από τη χαρακτηριστική μινωική χειρονομία των υψωμένων χεριών που απαντά κυρίως σε είδωλα θεοτήτων αλλά και σε λάτρες. Βλ. σχετικά, Αλεξίου (1958), 248-9, Vermeule (1965), 142. Θεωρίες για την προέλευση της μυκηναϊκής χειρονομίας από τη μινωική αναφέρονται από την Alexiou (1974), 6.

31. Vermeule (1965), 133 αρ. 9. Maiuri (1923-24), 142 αρ. 31, εικ. 65, 174 αρ. 15-17, εικ. 99 (ειδώλια θρηνωδών από την Ιαλυσσό). Αρκετά συχνά τα ειδώλια θρηνωδών απαντούν μαζί με Φσχημα ειδώλια στην ίδια σύνθεση. Ανάλυση των χειρονομιών θρήνου από τους Cavanagh-Mee (1995), 46-51.

32. Watrous (1991), 290-4. Για τη μεταφορά του λατρευτικού τυπικού στις σαρκοφάγους βλ. Nilsson (1950), 434-5.

33. Watrous (1991), 289-90, 294-6.

34. Παπαποστόλου (1977), 40. Morgan (1987), 192. Goodison (1989), 94.

35. Τζεδάκης (1971). Marinatos (1993), 234-5, εικ. 240.

36. Kanta (1980), πίν. 102, εικ. 3, 4. Morgan (1987), 192. Watrous (1991), 300, πίν. 89b. Marinatos (1993), 234-5, εικ. 241.

37. Ahlberg (1971), 304 σημ. 2. Long (1974), 24. Kanta (1980), 296. Morgan (1987), 192. Baxevani (1995).



38. Ρεθεμιωτάκης (1995).
39. Long (1974), 24, 32. Watrous (1991), 292.
40. Τζεδάκης (1971), 221, εικ. 9. Long (1974), 24. Morgan (1987), 191. Watrous (1991), 292, πίν. 91e.
41. Zervos (1956), πίν. 777, 778. Αλεξίου (1958), 218, πίν. ΙΑ' εικ. 2. Vermeule (1965), 136, εικ. 2b. Kanta (1980), 44-5. Morgan (1987), 191. Watrous (1991), 292.
42. ΑΔ 18 (1963), Β2 Χρονικά, 315. Long (1974), 24. Kanta (1980), 296. Morgan (1987), 192.
43. Evans (1901), 174-5, εικ. 50; (1906), 99-100, εικ. 107. Αλεξίου (1958), 217-8, πίν. ΙΑ' εικ. 1. Vermeule (1965), 136, 147, εικ. 2a. Long (1974), 24. Morgan (1987), 191. Δανιηλίδου (1998), 86, 182, πίν. 21.
44. Ο Αλεξίου (1958), 218, θεωρεί τη μορφή γυναικεία θεότητα με υψωμένα χέρια, η Vermeule (1965), 147, την ερμηνεύει ως πτερωτή απεικόνιση της ψυχής του νεκρού.
45. Ο Evans (1901), 174-5, θεώρησε το αντικείμενο οκτώσχημη ασπίδα. Παρόμοια ερμηνεία από τη Δανιηλίδου (1998), 182. Ο Αλεξίου αντίθετα (1958), 217-8, ταυτίζει το αντικείμενο με βραχώδες κόσμημα ή αγγείο. Πιθανότερη φαίνεται η ταύτιση με βραχώδες κόσμημα.
46. Ανάλογη τεκμηρίωση από το Watrous (1991), 292, σημ. 40. Θεότητες θεωρούνται και από τους Nilsson (1950), 440, Long (1974), 29, 32. Κατά τους Nauert (1965), 92 και Vermeule (1965), 144, είναι θνητές μορφές που συμμετέχουν σε νεκρικές πομπές αρμάτων.
47. Paribeni (1908), 62. Vermeule (1965), 146-7 (το είδωλο της ψυχής του νεκρού στον Όμηρο και στα αρχαία ελληνικά αγγεία δηλώνεται με φτερά). Long (1974), 32. Με πουλί και όχι γρύππα ταυτίζει τη συγκεκριμένη πτερωτή μορφή και ο Militello (1998), 164. Αντίθετα, κατά το Nilsson (1950), 440, η πτερωτή μορφή υποδηλώνει επιφάνεια ανδρικού θεού, ενώ κατά τη Μαρινάτου (1993), 35, πρόκειται για αγγελιοφόρο των θεών. Ανάλογη αντίληψη για πτερωτή μορφή της ψυχής του νεκρού συναντάται και στην αρχαία Μεσοποταμία (Bottero (1992), 277, Penglase (1995), 193). Αιγυπτιακό αντίστοιχο Frankfort (1978), εικ. 36, Morgan (1987), 184.
48. Long (1974), 24. Morgan (1987), 191. Αντίθετα, κατά τη Μαρινάτου (1993), 237, το ειδώλιο απεικονίζει γυναίκα σε στάση τοκετού.
49. Μεμονωμένο άρμα χωρίς επιβαίνοντες απεικονίζεται και στη μία μακριά πλευρά της σαρκοφάγου από το Καβροχώρι. Watrous (1991), 301, πίν. 89c.
50. Ο Ρεθεμιωτάκης (1995), διακρίνει επιπλέον ανθρωπίνη μορφή πίσω από το θρόνο.
51. Την απουσία θρήνου στις μινωικές σαρκοφάγους επισημαίνουν και οι Cavanagh-Mee (1995), 50.
52. Οι Elderkin (1937) και Nauert (1965) θεωρούν ότι στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας απεικονίζεται ο γάμος του Δία και της Ήρας ή τελετή προς τιμή του Υακίνθου αντιστοίχως. Η Long (1974), 80-2, επίσης συσχετίζει την εικονογραφία της σαρκοφάγου με τη λατρεία του Υακίνθου. Ο Nilsson (1950), 438-43, θεωρεί ότι απεικονίζονται λατρευτικές πράξεις σε θεοποιημένο νεκρό κατά τα αιγυπτιακά πρότυπα. Ο ίδιος μελετητής αναφέρει (σ. 428-34) όλες τις θεωρείες για την ερμηνεία της σαρκοφάγου, οι περισσότερες από τις οποίες εντάσσουν το μνημείο στα πλαίσια λατρείας θεών γονιμότητας. Βλ. επίσης Militello (1998), 154-67 και 306-8.



53. Μυθολογική-εσχατολογική σκηνή, σχετική με την πορεία του νεκρού στον Άδη, αποτελεί η παράσταση πομπής με άρμα στη σαρκοφάγο της Επισκοπής σύμφωνα με τους Vermeule (1965), 136 και Rutkowski (1968), 226 σημ. 41. Ο Watrous (1991), 302-6, θεωρεί ότι γενικά στις μινωικές σαρκοφάγους δεν αποδίδονται επικήδειες τελετές, αλλά οι μεταθανάτιες πίστες των μινωιτών.

54. Για τη μεταφορά λατρευτικών συμβόλων και τελετών στη νεκρική εικονογραφία βλ. Nilsson (1950), 434, 438, 442. Vermeule (1965), 123. Watrous (1991), 290-4.

55. Αλεξίου (1972), 86-98.

56. Rutkowski (1968), 226 σημ. 41. Vermeule (1979), 67. Watrous (1991), 298, 305. Marinatos (1993), 231, 239. Αντίθετα, η Kanta (1980), 157, θεωρεί ότι μόνο το πλοίο υποδηλώνει το ταξίδι του νεκρού στον Άδη, ενώ τα θαλάσσια μοτίβα είναι παραπληρωματικά κοσμήματα που απαντούν με την ίδια συχνότητα και στην κεραμική της εποχής.

57. Watrous (1991), 299-301.

58. Vermeule (1979), 66. Kanta (1980), 157. Για τη συσχέτιση τελετουργικού κυνηγιού και θυσίας ως διαδοχικά στάδια στα πλαίσια της ίδιας διαδικασίας βλ. Marinatos (1986), 42-9.

59. Watrous (1991), πίν. 87f.

60. Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981), 82 αρ. 1, πίν. 42.

61. CMS I, 15 (χρυσό δακτυλίδι από το λακκοειδή τάφο IV του περιβόλου Α των Μυκηνών). Μυλωνάς (1983), εικ. 18 (εγχειρίδιο από το λακκοειδή τάφο IV των Μυκηνών). Vermeule (1983), 210-11, πίν. XXIXA, εικ. 33γ, 34, 35 (τοιχογραφία από το ανάκτορο της Τίρυνθας). Abramowitz (1980), 61-2, πίν. 6d (τοιχογραφία από την Κέα).

62. Η ιδιαίτερη σχέση των μυκηναίων με το κυνήγι σε σχέση με τους μινωίτες τονίζεται και από τη Vermeule (1979), 66.

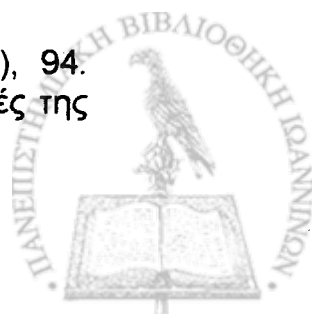
63. Η ομοιότητα ορισμένων εικονογραφικών στοιχείων στις μινωικές σκηνές κυνηγιού, όπως οι σκύλοι που εφορούν στο θήραμα, με αντίστοιχες παραστάσεις από τοιχογραφίες αιγυπτιακών τάφων, οδήγησε το Watrous (1991), 298-9, 305, να υποθέσει αντιγραφή του θέματος από την Αίγυπτο, τόσο στα εξωτερικά εικονογραφικά στοιχεία, όσο και στο περιεχόμενο στα πλαίσια της αιγυπτιακής μεταφυσικής σχετικά με την ιδεαλιστική θέση του νεκρού στα Ηλύσια. Παρόμοια προσέγγιση και από τη Μαρινάτου (1993), 240. Στις αιγυπτιακές τοιχογραφίες ωστόσο το κυνήγι δε συσχετίζεται με τη θυσία. Επιπλέον, η επίδραση της Αιγύπτου σε ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες δε σημαίνει κατ' ανάγκη υιοθέτηση του αιγυπτιακού μεταφυσικού περιεχομένου από τους μινωίτες.

64. Mavriyannaki (1972), 51. Kanta (1980), 156. Morgan (1987), 192. Marinatos (1993), 236 (στη σ. 239 ωστόσο υποθέτει ότι το χταπόδι κάτω από το άρμα υποδηλώνει το ταξίδι του νεκρού στον Άδη μέσα από τη θάλασσα).

65. Baxevani (1995), 28, 30. Cavanagh-Mee (1995), 50. Σημειώνεται η ανεύρεση μίας σαρκοφάγου από την Τανάγρα με γυναικεία μορφή που υψώνει κύλικα (ό.π., εικ. 9).

66. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 76-7, εικ. 49, 50.

67. Nilsson (1950), 440. Vermeule (1965), 135. Goodison (1989), 94. Watrous (1991), 301. Για τη χρήση του άρματος στις επικήδειες πομπές της μυκηναϊκής περιόδου βλ. Cavanagh-Mee (1998), 107.



68. Για το ρεαλιστικό, επικλήδειο χαρακτήρα των τελετών που απεικονίζονται στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας βλ. Sakellarakis (1970).

69. Ο Μυλωνάς (1966), 177-8, η Vermeule (1965), 127, 146, και η Morgan (1987), 182-3, θεωρούν ότι πρόκειται για κομμένους βοστρύχους κόμης που φέρονται από τις θρηνωδούς σε ένδειξη πένθους. Η Long (1974), 38, αντίθετα υποθέτει ότι είναι ταινίες. Η δήλωση των αντικειμένων αυτών με κόκκινο χρώμα στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας και το ιδιαίτερο πάχος τους στις μυκηναϊκές σαρκοφάγους με θρηνωδούς δεν ενισχύουν την ερμηνεία της κομμένης κόμης. Πιθανότερη φαίνεται η υπόθεση των ταινιών.

70. Αναφέρονται χαρακτηριστικά το χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το Παλαίκαστρο (A/K 21, πίν. 8α), το χρυσό περίαπτο από τις Μυκήνες (Σακελλαράκης (1972), 252-3, πίν. 96), η σφραγίδα CMS I, 221 από το Βαφειό (Σακελλαράκης (1972), 252, πίν. 95β, δ), τα χρυσά δακτυλίδια Ισοπάτων και Μυκηνών (A/K 38, 137, πίν. 16α, 41β). Σχετικά παραδείγματα αναφέρει η Morgan (1987), 182 σημ. 28. Τα ευρήματα ταυτίζονται εσφαλμένα με τις χαρακτηριστικές νεκρικές ταινίες, οι οποίες δε φέρονται από την κεφαλή, αλλά από την πλάτη ή τη μέση των μορφών.

71. Ρεθεμιωτάκης (1998), εικ. 20-22 (ειδώλια χορευτριών Παλαϊκάστρου). Γενικότερη συζήτηση για τα διαφορετικά είδη ταινιών και βιβλιογραφία ό.π., 114-5.

72. Την ίδια διαπίστωση αναφέρει και ο Μυλωνάς (1966), 177-8.

73. Nilsson (1950), 438.

74. Σχετικά, βλ. Sakellarakis (1970).

75. Στην κλασική αρχαιότητα τα σπλάχνα, το δέρμα και το κεφάλι του θυσιασμένου ζώου προσφέρονταν στο ιερατείο που επόπτευε τη θυσία ή σε ανώτερους κρατικούς αξιωματούχους. Jameson (1994), 57. Nemeth (1994). Σημειώνεται επίσης ότι και στην οικία των θυσιασμένων βοδιών της Κνωσού (PM II, 301-3), ανευρέθηκαν μόνο οι κεφαλές των ζώων.

76. Vermeule (1965), 127-8, 145, πίν. XXV, XXVIa.

77. Την προέλευση των νεκρικών ταινιών των θρηνωδών στις μυκηναϊκές σαρκοφάγους από τη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας υποστηρίζουν επίσης η Vermeule (1965), 135, 145 και ο Μυλωνάς (1966), 178.

78. Spencer (1985), 33, 172. Metcalf-Huntington (1991), 54-9, 117, 139-40.

79. Ο νεκρικός χαρακτήρας του χορού υποστηρίζεται επίσης από τους Levi (1961-62), 142, Goodison (1989), 86 και Branigan (1993), 130.

80. Έχει ήδη γίνει λόγος παραπάνω για ανεπτυγμένο και συνεπτυγμένο νεκρικό τυπικό, ανάλογα με την κοινωνική θέση του νεκρού.

81. Spygopoulos (1972), 207. Alexiou (1974), 6, 8. Cavanagh-Mee (1995), 47 ; (1998), 107.

82. Cavanagh-Mee (1995), 50. Τη διαφορετική αντιμετώπιση του θανάτου στην ηπειρωτική Ελλάδα τονίζει και η Long (1974), 25.

83. Κακούρη (1974), 338. Metcalf-Huntington (1991), 60.

84. Για την ποικιλία των χειρονομιών θρήνου στη γεωμετρική εποχή και διάκριση τυπολογίας βλ. Wegner (1968), 47, εικ. 4 και Cavanagh-Mee (1995), 52, 54.

85. Alexiou (1974), 14-23. Sourvinou-Inwood (1983), 47. Morris (1987), 173, 175, 216.



86. Για τη συνέχεια του μυκηναϊκού νεκρικού τυπικού στους γεωμετρικούς χρόνους βλ. Iakovidis (1966), 50. Baxevani (1995), 32-3. Cavanagh-Mee (1995), 55-9.

87. Στη γεωμετρική εποχή ωστόσο προβάλλεται ιδιαίτερα η πρόθεση του νεκρού σε σχέση με τη μυκηναϊκή, πράγμα που πιθανώς οφείλεται στην αριστοκρατική δομή του πολιτεύματος του 8^{ου} αιώνα π.Χ., η οποία επέτρεπε την προβολή ηρώων, ενώ το συγκεντρωτικό μυκηναϊκό καθεστώς δε θα ευνοούσε ανάλογη προβολή σε αυτό το βαθμό. Σχετικά βλ. Cavanagh-Mee (1995), 59.

88. Crowley (1995). Για τις αλλαγές στη σχέση του πολίτη με το κράτος στη διάρκεια της μινωικής εποχής βλ. Driessen-Schoep (1995).

89. Pini (1968), 5.

90. Alexiou (1971), 279. Hood (1978), 105. Ρεθεμιωτάκης (1998), 36 αρ. 119.

91. Coulomb (1980), 83. Petit (1987), 41.

92. Γυμνούς θεωρούν τους χορευτές οι Rutkowski (1986), 112 και Branigan (1993), 130. Η Σακελλαράκη (1971), δεν αναφέρεται στο εύρημα κατά τη μελέτη του ανδρικού ζώματος.

93. Marinatos (1993), 22.

94. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1977), 475-8 ; (1991), 87-8.

95. CMS II1, 420b.

96. Αναλυτικά για την τυπολογία των μινωικών ληνών βλ. Koraka-Platon (1993).

97. Koraka-Platon (1993), εικ. 31.

98. Dawkins (1903-4), 219. Levi (1961-62), 139.

99. Βλαχόπουλος (1999), 82, 89.

100. Levi (1961-62), 143, εικ. 176.

101. Levi (1961-62), 141, εικ. 175.

102. Flourentzos (1991), πίν. III.

103. Robinson (1963), 77-8, πίν. 92b.

104. Lawler (1951), 29-30. Sachs (1963), 144-54. Black-Green (1992), 128. Spencer (1985), 54-6. Lonsdale (1993), 249-50.

105. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 9. Πιλάλη-Παπαστερίου (1990), 161.

106. Renfrew (1985), 223, 230 αρ.2340, εικ. 6.12, πίν. 36a, 37c.

107. Ενδεικτικά, Ντούμας (1984).

108. Αναφέρονται η τοιχογραφία των γυμνών ψαράδων και η τοιχογραφία με γυμνά αγόρια που φέρουν τελετουργικά αγγεία σε ενήλικα από το Ακρωτήρι. Βλ. σχετικά, Ντούμας (1987), Marinatos (1993), 210-11.

109. Parrot (1960), 51, εικ. 69. Müller-Karpe (1968), πίν. 209 αρ. 7, 12.

110. Parrot (1960), 70-2, εικ. 87-90.

111. Contenau (1914), 12, 130-1. Frankfort (1939), 160. Parrot (1960), 300 εικ. 367. Black-Green (1992), 144.

112. Pritchard (1969), 210, εικ. 638, 326. Cavanagh-Mee (1995), 56.

113. Lloyd (1984), 144, εικ. 97.

114. Himmelmann-Wildschutz (1990).

115. Για την εικονογραφία και ερμηνεία της γυμνής γυναικείας μορφής στην πρώιμη ελληνική τέχνη, βλ. ενδεικτικά Böhm (1990). Γενικά για τη γυμνότητα στον αιγαιακό χώρο βλ. Contenau (1914), 25-30, 130-1. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 9 σημ. 5.



116. Coulomb (1980), 84-7. Και η Goodison (1989), 86, προβληματίζεται για το φύλο των μορφών. Τη μία μάλιστα θεωρεί γυναικεία.
117. Levi (1961-62), 139. Ανδρικές θεωρεί τις μορφές και ο Branigan (1993), 130.
118. Sapouna-Sakellarakis (1995), 148-9.
119. Πιλάλη-Παπαστερίου (1990), 169-72.
120. PM IV, 867-71, εικ. 854-863. Χένaki-Sakellariou (1953), 48 σημ. 1, 50 εικ. 3-6. Για την τυπολογία και χρονολογική εξέλιξη των αιγαιακών κρανών βλ. Hood-De Jong (1952), 256-60, Snodgrass (1967), 14-32. Ειδικά για το οδοντόφρακτο κράνος βλ. Χένaki-Sakellariou (1953), Βαρβαρήγος (1981).
121. PM IV, εικ. 854-63. Hood-De Jong (1952), πίν. 50, 51. Το χαμηλό κωνικό κάλυμμα με ελαφρότατη απόληξη προς τα πίσω που φέρει ένα ΥΕ IIIΓ γυμνό ανδρικό ειδώλιο από το ιερό της Φυλακωπής (French (1985), 226 εικ. 6. 12, αρ. 2340), δεν μπορεί να αποτελέσει παράλληλο του πύλου των χορευτών από τον Καμηλάρη, γιατί δηλώνεται με σαφήνεια ο ιμάντας που το κρατά στη θέση του, πρόκειται επομένως για περικεφαλαία. Επιπλέον, η χρονική απόσταση ανάμεσα στα ειδώλια από τον Καμηλάρη και στο ΥΕ IIIΓ κυκλαδικό ειδώλιο είναι ιδιαίτερα μεγάλη.
122. Verlinden (1984), 124.
123. Verlinden (1984), 124. Αδημοσίευτα.
124. Αδημοσίευτο υλικό από την έκθεση του μουσείου Ηρακλείου.
125. Βρέθηκε στο Ταφικό κτήριο 7. Verlinden (1984), 61-2 αρ. 1, πίν. 1. Sapouna-Sakellarakis (1995), 45 αρ. 73, πίν. 1. Κατά τη Verlinden η μορφή δε φέρει κάλυμμα κεφαλής και έχει την κόμη μαζεμένη στην κορυφή της κεφαλής με ένα μόνο βόστρυχο ελεύθερο στην πλάτη. Κατά τη Σακελλαράκη η μορφή φέρει χαμηλό, κωνικό πύλο, ενώ το κυλινδρικό στέλεχος στην πλάτη δεν είναι βόστρυχος αλλά προέρχεται από τη χύτευση του ειδωλίου.
126. Verlinden (1984), πίν. 43. Sapouna-Sakellarakis (1995), πίν. 28 αρ. 97.
127. PM II, 831, εικ. 546, 547.
128. Sapouna-Sakellarakis (1995), 67 αρ. 114, πίν. 1.
129. Ο ψηλός κωνικός πύλος κατά τη Σακελλαράκη (1995), 141, 146, χαρακτηρίζει θεότητες και έχει ανατολική προέλευση.
130. Αλεξίου (1958), 188, πίν. Ε εικ. 2, 198, πίν. Η εικ. 2, 215, πίν. Ι εικ. 1.
131. Frankfort (1939), πίν. XVIII-XXIX. Αλεξίου (1958), 201 σημ. 61. Black-Green (1992), 102-3. Στον ανατολικό πύλο με τις οριζόντιες ραβδώσεις προσαρτώνται επίσης κέρατα στις δύο πλευρές.
132. Sapouna-Sakellarakis (1995), πίν. 31 αρ. 13, 15, 16.
133. Ανάλογα χρονολογικά όρια (MM I - MM III) προτείνει για τη χρήση του συγκεκριμένου χαμηλού πύλου και η Πιλάλη-Παπαστερίου (1990), 164-5. Αναφέρει μάλιστα ότι ο τύπος αυτός του πύλου φέρεται από πήλινα ανδρικά ειδώλια που προέρχονται από ιερά κορυφής και έχει αρκετές παραλλαγές.
134. Πήλινο ομοίωμα Βιέννης : Levi (1961-62), 141 εικ. 175. Πήλινα ομοιώματα από την Κύπρο : Flourentzos (1991), πίν. III.
135. Αντίθετα, ο Levi (1961-62), 144, συσχετίζει τον κωνικό πύλο των γεωμετρικών ειδωλίων με εκείνο των χορευτών από τον Καμηλάρη και υποθέτει ότι πρόκειται για περικεφαλαία.
136. Levi (1961-62), 142.
137. Pini (1968), 29. Petit (1987), 39-41. Branigan (1993), 139.



138. Xanthoudides (1924), 6, 90. Petit (1987), 40. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 88-90, 98, 106 (Φουρνί Αρχανών). Branigan (1993), 127, 129. Πλακόστρωτα δάπεδα για τελετουργίες προς τιμή των νεκρών ανευρέθηκαν και στους πρωτοκυκλαδικούς τάφους (Doulmas (1987), 16-17).
139. Levi (1961-62), 18. Branigan (1993), 127.
140. Levi (1961-62), 80. Branigan (1993), 129.
141. Την τέλεση του χορού στο εσωτερικό ιερού περιβόλου υποστηρίζει και ο Rutkowski (1986), 112.
142. Branigan (1970), 116. Μόνο στον Τάφο-Ιερό της Κνωσού ανευρέθηκαν ιερά κέρατα που χρησίμευαν ως επίστεψη στην πρόσοψη του τάφου (PM IV, 965). Πρόκειται ωστόσο για μεμονωμένο εύρημα. Ο συγκεκριμένος τάφος εξάλλου έχει πολλές αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες που εξυπηρετούν τη λατρεία του επιφανούς νεκρού.
143. Levi (1961-62), εικ. 170a, b, c, d, e, f, 177a, b, c, 178.
144. Levi (1961-62), εικ. 173a, b.
145. Μυλωνάς (1977), 8-10. Rutkowski (1986), 100-3. Krattenmaker (1995), 130.
146. Rutkowski (1971), 80, πίν. XXIII 1-4. Πολλά άλλα πήλινα ομοιώματα περιβόλων ή ιερών, προερχόμενα από ιερά κορυφής, αναφέρονται από το Ρεθεμιωτάκη (1998), 146 σημ. 502, και συσχετίζονται με το πήλινο ομοίωμα του χορού από τον Καμηλάρη.
147. Ιερός περίβολος με χαμηλό τοίχο, βωμό με ιερά κέρατα στο εσωτερικό του και ανθρώπινη δράση, απεικονίζεται σε θραύσμα λίθινου ρυτού από τις Γυψάδες (Evans (1901), εικ. 2).
148. Για την ανεύρεση ιερών κεράτων διαφόρων μεγεθών σε ιερά κορυφής και γενικότερα σε χώρους λατρείας, καθώς επίσης στο ανακτορικό περιβάλλον της Κνωσού, βλ. Δαβάρας (1980), D' Agata (1992). Τονίζεται ιδιαίτερα η παρατήρηση της D' Agata (253), ότι τα ιερά κέρατα απουσιάζουν από τους τάφους. Η απεικόνισή τους σε νεκρικά αγγεία και λάρνακες από την ΥΜ ΙΙΙΑ και εξής δε σημαίνει, κατά την ίδια μελετήτρια, διεύρυνση του συμβολισμού τους, αλλά υποδηλώνει ανώτερη κοινωνική θέση του νεκρού.
149. Sachs (1963), 74. Spencer (1985), 172-77. Metcalf-Huntington (1991), 54-7, 125.
150. Rutkowski (1986), 114. Branigan (1993), 135-7.
151. Turner (1967), 9, 294. Childe (1971), 157. Κακούρη (1974), 344. Spencer (1985), 177. Metcalf-Huntington (1991), 108.
152. Lawler (1951), 25. Sachs (1963), 87-8. Frazer (1963), 36.
153. Παπαγεωργίου (1971), 232. Ράφτης (1985), 32-3.
154. Σχέση του πεντοζάλη με το μινωικό κυκλικό χορό υποθέτουν ο Evans (PM III, 75-7) και ο Levi (1961-62), 141. Ο παραδοσιακός κρητικός χορός ωστόσο είναι γέννημα των τελευταίων ιστορικών χρόνων και αρχικά είχε πολεμικό χαρακτήρα (κρητικές επαναστάσεις εναντίον των Τούρκων), όπως υποδηλώνουν τα άλματα και τα χτυπήματα στο έδαφος, πριν μετατραπεί σε ψυχαγωγικό θέαμα. Για την ιδιαίτερη προσοχή που οφείλουν να έχουν οι μελετητές του χορού στο θέμα των επιβιώσεων ορχηστικών σχηματισμών, βλ. Naerebout (1997), 262, 264, 266.
155. Έργον 1960, 191, εικ. 216, 217. Για την ερμηνεία των ειδωλίων βλ. Iakovidis (1966), 46.
156. Βλαχόπουλος (1999), 79, 82, 89.



157. Τη σχέση των γεωμετρικών πήλινων ομοιωμάτων κυκλικού χορού με το μινωικό ομοίωμα από τον Καμηλάρη υποθέτει ο Levi (1961-62), 143. Μοναδική απεικόνιση κυκλικού χορού σε πήλινο αγγείο στη γεωμετρική Κρήτη, αποτελεί η σχηματοποιημένη παράσταση σ' ένα αμφορίσκο (Dgōop (1905-6), 47 εικ. 24) με γυναικείες και ανδρικές μορφές σε εναλλαγή και λαβή των χεριών στο ύψος των ώμων. Η συμμετοχή και των δύο φύλων στον ίδιο κύκλο και ο τρόπος που κρατιούνται οι χορευτές απομακρύνουν τη συγκεκριμένη όρχηση από το χορό του Καμηλάρη και παραπέμπουν στους χορούς της γεωμετρικής εποχής, στην οποία άλλωστε εντάσσονται και χρονολογικά.

158. Ένα είδος ανδρικού πολεμικού χορού με ελεύθερη διάταξη των χορευτών απεικονίζεται στην Αίγυπτο κατά το Νέο Βασίλειο (Maspero (1897), 220).

159. Τη διαφορά ανάμεσα στο μινωικό κυκλικό χορό και την ομηρική περιγραφή παρατηρεί και η Lawler (1951), 29-30.

160. Webster (1970), 46.

161. Levi (1961-62), 139-40.

162. Lawler (1951), 28.

163. Ο χορός γέρανος για παράδειγμα που τελείται στη Δήλο αρχικά από το Θησέα και τους Αθηναίους, γύρω από βωμό στεφανωμένο με ιερά κέρατα, μετά την εξόντωση του μινώταυρου και τη φυγή από την Κρήτη, και ο οποίος εξακολουθεί να τελείται στο νησί κατά τους ιστορικούς χρόνους, τεκμηριώνει τη σχέση των δύο νησιών και την επιβίωση μινωικών στοιχείων στη Δήλο (Lawler (1946)). Ο χορός των ναυτικών, που επίσης χορεύεται στη Δήλο κατά τους ιστορικούς χρόνους, θεωρείται μινωικής προέλευσης (Lawler (1944)). Μινωικές θεότητες, όπως η Αριάδνη και η Ειλείθυια λατρεύονταν στη Νάξο και τη Δήλο αντιστοίχως. Η Αριάδνη μάλιστα είχε δύο γιορτές στη Νάξο, μία για το γάμό της με το Διόνυσο και μία για το θάνατό της μετά την εγκατάλειψή της από το Θησέα (Willets (1965), 194-5. Lawler (1948). Linders (1994)). Αναλυτική παρουσίαση των χορών που χορεύονταν στη Δήλο, με βάση φιλολογικές μαρτυρίες, αναφέρεται από την Παπαδοπούλου (1999). Γενικά για μινωικά στοιχεία στη Δήλο βλ. επίσης PM III, 74, 78, Levi (1961-62), 141.

164. Για τη σημασία των νεκρικών ταινιών βλ. το εισαγωγικό κεφάλαιο με τη διερεύνηση εικονογραφικών πηγών.

165. Morgan (1987), 183, 198. Ανάλογη προσέγγιση από τη Μαρινάτου (1993), 36-7. Κατά το Watrous (1991), 291, οι γυναίκες δε φέρουν τίποτα. Το υποτιθέμενο αγγείο στα υψωμένα χέρια της δεξιάς μορφής είναι λουλούδι που χρησιμεύει ως παραπληρωματικό κόσμημα.

166. Αντίθετα η Morgan (1987), 175-7, 185-6, υποθέτει ότι στη μία στενή πλευρά απεικονίζεται θεότητα με ασπίδα και δόρυ και στην άλλη ιερό δένδρο. Η υποτιθέμενη θεότητα ωστόσο σώζεται πολύ αποσπασματικά και η παράσταση δεν είναι σαφής. Η στρογγυλή ασπίδα εξάλλου δε συναντάται στην εικονογραφία πριν από την ΥΕ IIIB, στοιχείο που αναφέρει και η ίδια η Morgan. Το ιερό δένδρο τέλος είναι απλό φυτικό μοτίβο. Αμφιβολίες για το δένδρο εκφράζει και ο Watrous (1991), 291.

167. Βλ. ανάλυση σχετικού κεφαλαίου. Χειρονομία επίκλησης και λατρείας της θεότητας θεωρείται και από τη Morgan (1987), 177, 197. Αντίθετα ο Watrous (1991), 291-2, ταυτίζει τη μορφή με θρηνωδό. Τα χέρια ωστόσο δεν εφάπτονται στην κεφαλή, όπως συνηθίζεται στις θρηνωδούς, αντίθετα μάλιστα



οι παλάμες βλέπουν προς το θεατή. Επιπλέον, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο εισαγωγικό κεφάλαιο της εικονογραφικής διερεύνησης, σκηνές θρήνου απουσιάζουν από τη μινωική νεκρική εικονογραφία.

168. Παρόμοια ερμηνεία της χειρονομίας αναφέρεται από τη Morgan (1987), 197-8. Αντίθετα ο Watrous (1991), θεωρεί τη μορφή θεότητα με υψωμένα χέρια που προστατεύει το νεκρό στο ταξίδι για τον Άδη.

169. Με παρόμοιο κυματισμό της κόμης δηλώνεται η γρήγορη κίνηση στην τοιχογραφία της «χορεύτριας» (A/K 94, πίν. 30) και στον επιφαινόμενο θεό της σαρκοφάγου από τη Μίλατο (Αλεξίου (1958), πίν. ΙΑ εικ. 1). Αντίθετα, οι ήρεμες κινήσεις των μορφών στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, πίν. 24), δηλώνονται με τον ήρεμο κυματισμό των νεκρικών ταινιών.

170. Η Morgan (1987), 198-9, υποθέτει ότι οι δύο γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς το ιερό δένδρο που απεικονίζεται στη μία στενή πλευρά της σαρκοφάγου, με σκοπό να κάνουν σπονδή και να προσφέρουν λουλούδια στη θεότητα. Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με την ίδια μελετήτρια, ίσως η πομπή των γυναικών κατευθυνόταν στο εσωτερικό του τάφου για τις απαραίτητες προσφορές προς το νεκρό.

171. Ανάλογος τρόπος απεικόνισης χαρακτηριστικών μορφών σε πλαίσια παρατηρείται και στις μυκηναϊκές σαρκοφάγους με θρηνωδούς (π.χ. Vermeule (1965), πίν. XXV, XXVIIb).

5. ΑΚΡΟΒΑΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ

Εικονογραφικές πηγές : Ξίφος Μαλίων, σφραγίδες από τα Μάλια, την Κνωσό και τις Μυκήνες (A/K 5, 14, 46, 146, πίν. 2β, 6δ, 17α, 42ε).

Ακροβατικές ασκήσεις ως αυτόνομο θέαμα πραγματοποιούνταν σε περιορισμένη κλίμακα στη μινωική Κρήτη, όπως υποδηλώνουν οι ελάχιστες απεικονίσεις του θέματος στην εικονογραφία. Αντίθετα, τα ακροβατικά πάνω στο σώμα ενός μαινόμενου ταύρου, στα πλαίσια δηλαδή μίας σύνθετης τελετής με διαδοχικά στάδια, αποτελούσαν ιδιαίτερα αγαπητό θέαμα για τους μινωίτες με τεκμηριωμένη συνεχή τέλεση από την προανακτορική έως τη μετανакτορική περίοδο. Οι εξεταζόμενες ακροβατικές ασκήσεις δε φαίνεται να συσχετίζονταν με τα ταυροκαθάψια και δεν εντάσσονταν σε αθλητικούς αγώνες όπως αυτά¹. Με βάση αυτή τη διαφοροποίηση συμπεριλαμβάνονται στα πλαίσια της συγκεκριμένης μελέτης.

Η ένταξη των ακροβατικών στην όρχηση ενδεχομένως δε συμβιβάζεται με το περιορισμένο σημασιολογικό περιεχόμενο που προσδίδει στο χορό η σύγχρονη δυτική κοινωνία², επιχειρείται ωστόσο με βάση δεδομένα άλλων πολιτισμών, όπου γραπτές μαρτυρίες και εικονογραφικές παραστάσεις επιβεβαιώνουν την τέλεση των ακροβατικών σε ορχηστικά δρώμενα. Στην Αίγυπτο οι ακροβατικές ασκήσεις ως εκστατικός τρόπος μέθεξης του θείου, εξαιτίας της οριακής, ριψοκίνδυνης στάσης του σώματος, απαντούν από το τέλος του Αρχαίου Βασιλείου και εξακολουθούν κατά τη διάρκεια του Νέου Βασιλείου³. Οι αιγύπτιοι ακροβάτες εντάσσονται σε πομπές νεκρικού ή θρησκευτικού χαρακτήρα μαζί με άλλες διαφοροποιημένες ομάδες χορευτών. Η ίδια η έννοια του χορού αποδίδεται στα ιερογλυφικά με το ιδεόγραμμα ενός ακροβάτη⁴. Είναι γνωστό επίσης ότι στη Μεσοποταμία η έντονη σωματική άσκηση συνοδευόταν με μουσική και εντασσόταν σε θρησκευτικές τελετές⁵. Παρόμοια αντιμετώπιση των ακροβατικών ασκήσεων επιβιώνει μέχρι σήμερα στην Ανατολή. Ανάλογη αντίληψη απαντά και στην αρχαία Ελλάδα, όπου η συνοδεία των ρυθμικών κινήσεων με μουσική μετέτρεπε την απλή σωματική άσκηση σε όρχηση⁶. Οι «κυβιστητήρες» εξάλλου που μνημονεύονται από τον Όμηρο⁷, εκτελούν τα ακροβατικά άλματά τους στο εσωτερικό του κυκλικού χορού των νέων και των παρθένων. Ο ορχηστικός χαρακτήρας των μινωικών ακροβατικών κινήσεων, η ρυθμική δηλαδή τέλεσή τους με συνοδεία μουσικού οργάνου ή η ένταξή τους σε σύνθετα τελετουργικά δρώμενα με βασικό στοιχείο την όρχηση, δεν επιβεβαιώνεται από τις παραστάσεις, υποδηλώνεται ωστόσο κατ' αναλογία με τα αιγυπτιακά ακροβατικά, από τα οποία κατά πάσα πιθανότητα προήλθαν.

Τα μινωικά ευρήματα με το συγκεκριμένο θέμα (ξίφος και σφραγίδα Μαλίων, σφραγίδα Κνωσού) προέρχονται από το άμεσο ανακτορικό περιβάλλον, ενώ η σφραγίδα των Μυκηνών βρέθηκε σε θαλαμοειδή τάφο. Η τελευταία συνεξετάζεται με τα μινωικά ευρήματα εξαιτίας της εικονογραφικής ομοιότητάς της με τη σφραγίδα από την Κνωσό. Η σφραγίδα των Μαλίων χρονολογείται στη MM II/III, η σφραγίδα της Κνωσού στη MM III και η σφραγίδα των Μυκηνών στην YE III. Η χρονολόγηση του ξίφους από τα Μάλια διχάζει τους μελετητές που το εντάσσουν με εξίσου πειστικά επιχειρήματα στη MM II και στη MM III⁸. Όπως προκύπτει από τη χρονολόγηση των μινωικών



ευρημάτων, η μινωική ακροβατική όρχηση περιορίζεται χρονικά στη MM II και στη MM III και ίσως αποτελεί μεμονωμένο φαινόμενο της συγκεκριμένης περιόδου.

Οι κινήσεις των ακροβατών είναι τυποποιημένες σε συγκεκριμένες στάσεις. Η χαρακτηριστικότερη εκτελείται από ζεύγος αντωπών ακροβατών στις σφραγίδες Κνωσού και Μυκηνών (A/K 46, 146, πίν. 17α, 42ε). Οι μορφές στηρίζονται στο έδαφος με τα χέρια και υψώνουν το σώμα σε κατακόρυφη θέση ή διασταυρώνουν τα πόδια αφού διαγράψουν τόξο στον αέρα⁹. Οι ασκήσεις πραγματοποιούνται στην εξοχή, ανάμεσα σε παπύρους ή κρίνα¹⁰. Ένα φυτό μάλιστα χρησιμοποιείται ως κεντρικός άξονας ανάμεσα στους δύο ακροβάτες. Οι μορφές φορούν ζώμα με ζώνη¹¹ και είναι γυμνοί από τη μέση κι επάνω. Οι ακροβάτες στη σφραγίδα από την Κνωσό φορούν ένα ιδιόρρυθμο κάλυμμα κεφαλής με δύο φτερά στην κορυφή. Ακριβή εικονογραφικά παράλληλα δεν υπάρχουν στις μινωικές παραστάσεις. Το διάδημα που συσχετίζεται με τον «πρίγκηπα με τα κρίνα» ή φέρεται από τη μία γυναικεία θεότητα στο άρμα με τους γρύπες στη στενή πλευρά της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, πίν. 24), μοιάζει ως προς τη διευθέτηση των φτερών ή ταινιών¹², είναι όμως πολύ πιο πλούσιο από το εξεταζόμενο. Ανάλογο κάλυμμα κεφαλής φέρουν ακροβάτες εκτός του μινωικού κόσμου, όπως μία ανδρική μορφή που ταυτίστηκε με ακροβάτη σε τοιχογραφία από το Ακρωτήρι¹³ και ένας άλλος ακροβάτης σε τοιχογραφία από την Άβαρη της Αιγύπτου¹⁴. Οι προαναφερόμενες παραστάσεις χρονολογούνται στη MM III/YM I, σύγχρονα δηλαδή με τους μινωικούς ακροβάτες στη σφραγίδα από την Κνωσό. Η προέλευση του συγκεκριμένου καλύμματος κεφαλής με δύο φτερά είναι μάλλον αιγυπτιακή, αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι δεν απαντά στους μινωίτες που εκτελούν ακροβατικά άλματα πάνω στον ταύρο κατά τα ταυροκαθάψια, ή σε άλλου είδους θρησκευτικές και αθλητικές εκδηλώσεις. Αντίθετα, οι αιγύπτιοι ακροβάτες φέρουν πολύ συχνά παρεμφερή καλύμματα κεφαλής κατά το Αρχαίο και Μέσο Βασίλειο¹⁵. Σε μία παράσταση επίσης του Νέου Βασιλείου από το Der el-Bahari οι άνδρες χορευτές φέρουν φτερά στην κεφαλή¹⁶. Ακόμα και ο ακροβάτης από την τοιχογραφία της Άβαρης που επίσης φέρει το εξεταζόμενο κάλυμμα, ακολουθεί αιγυπτιακά και όχι μινωικά πρότυπα, - παρά τον αιγαιακό χαρακτήρα των τοιχογραφιών της Άβαρης στην τεχνική και στη θεματογραφία-, αφού δηλώνεται παρατακτικά, σε σειρά με άλλους ακροβάτες¹⁷, ενώ αντίθετα οι μινωίτες ακροβάτες αποδίδονται σε ζεύγη.

Στη σφραγίδα των Μαλίων (A/K 14, πίν. 6δ) οι δύο ακροβάτες φαίνεται να εκτελούν αντιθετικές κινήσεις. Ο ένας στηρίζεται στο έδαφος με τα χέρια και εκτινάσσεται στον αέρα διαγράφοντας τόξο με το σώμα του. Ο άλλος ξεκινά από την όρθια στάση και αναπηδά κλίνοντας τον κορμό, την κεφαλή και τα χέρια προς τα πίσω. Δεν αποκλείεται ωστόσο να έχει την ίδια κατακόρυφη στάση με τον προηγούμενο, με τη διαφορά ότι δηλώνεται ανάποδα σε σχέση μ' αυτόν¹⁸. Δύο κυκλικά αντικείμενα βρίσκονται στο κέντρο της σφραγίδας, κοντά στα χέρια των ακροβατών, τα οποία ταυτίζονται ενίοτε με σφαίρες¹⁹. Η άμεση γειννίαση των αντικειμένων αυτών με τα χέρια των μορφών συνηγορεί στην παραπάνω υπόθεση. Στην περίπτωση αυτή οι ακροβατικές ασκήσεις γίνονται ακόμα θεαματικότερες αφού συνδυάζονται με παιγνίδι. Ενδέχεται



ωστόσο οι δύο κύκλοι να μην έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα, αλλά να είναι παραπληρωματικά μοτίβα, δεδομένου ότι απαντούν και σε μία άλλη σφραγίδα από το ίδιο αρχείο των Μαλίων²⁰, στην οποία ο παραπληρωματικός τους ρόλος δεν μπορεί να αμφισβητηθεί.

Στο επίμηλο του ξίφους από τα Μάλια (A/K 5, πίν. 2β) απεικονίζεται ένας μόνο ακροβάτης σε αντίθεση με τα προηγούμενα ευρήματα. Η μορφή φαίνεται να εκτελεί μία πιο σύνθετη κίνηση σε σχέση με την απλή κατακόρυφη που εξετάστηκε παραπάνω. Ο ακροβάτης στηρίζεται στο έδαφος με τους βραχίονες και όχι με τις παλάμες²¹. Το γεγονός αυτό προϋποθέτει εκκίνηση από γονάτισμα, κλίση του κορμού προς τα πίσω και στη συνέχεια επιστροφή με δύναμη στην αρχική θέση, στήριξη στους βραχίονες με κατακόρυφη θέση του σώματος, τοξοειδές λύγισμα των ποδιών και τέλος εφαρμογή των πελμάτων στο έδαφος, σ' επαφή σχεδόν με την κεφαλή, σχηματίζοντας κύκλο. Ο ακροβάτης του ξίφους εκτελεί το τελευταίο αυτό στάδιο της προαναφερόμενης κίνησης, καθώς το σώμα σχηματίζει κύκλο και τα πέλματα εφάπτονται στην κεφαλή²². Δεν αποκλείεται ωστόσο η απόδοση της μορφής με τους βραχίονες στο έδαφος να μην ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και να οφείλεται στη στενότητα του προσφερόμενου χώρου. Στην περίπτωση αυτή η κίνηση του ακροβάτη προφανώς δε διαφέρει από εκείνη των άλλων ακροβατών στις σφραγίδες που εξετάστηκαν. Αν δηλαδή η μορφή στηρίζεται στις παλάμες, τότε το σώμα ανυψώνεται κατακόρυφα και στη συνέχεια τα πόδια κλίνουν προς την κεφαλή. Με βάση αυτή την εκδοχή, ο ακροβάτης εκτελεί το τελικό στάδιο της προαναφερόμενης κίνησης, ολοκληρώνοντας την τοξοειδή στάση των ακροβατών της σφραγίδας από την Κνωσό.

Ο ακροβάτης του ξίφους από τα Μάλια φέρει περίτεχνο μακρύ ζώμα του τύπου της περισκελίδας με διακοσμημένες παρυφές και διπλή ζώνη στη μέση²³, τα πέρατα της οποίας κρέμονται μέχρι το μέσο των μηρών. Η κοντή, σγουρή κόμη ενίοτε θεωρείται ότι υποδηλώνει ξενική προέλευση της μορφής²⁴. Το χαρακτηριστικό μινωικό ένδυμα ωστόσο δε συνηγορεί σε μία τέτοια υπόθεση.

Με βάση την ανάλυση των ακροβατικών ασκήσεων που προηγήθηκε, οι μινωίτες ακροβάτες φαίνεται να προτιμούσαν την κατακόρυφη στάση με στήριξη στις παλάμες, σε διάφορες διαδοχικές παραλλαγές. Μόνο ο ακροβάτης του ξίφους από τα Μάλια ίσως απεικονίζει μία περισσότερο σύνθετη και δύσκολη άσκηση με στήριξη του σώματος στους βραχίονες και εφαρμογή των πελμάτων στην κεφαλή, αφού τα πόδια διαγράφουν κύκλο στον αέρα. Τα ακροβατικά προφανώς τελούνταν στην εξοχή, όπως υποδηλώνουν τα παπυρόσχημα ή τα κρίνα που απεικονίζονται στις σφραγίδες από την Κνωσό και τις Μυκήνες. Η ανακτορική προέλευση του ξίφους και της σφραγίδας από τα Μάλια, σε συνδυασμό με την απουσία ενδείξεων υπαίθρου στις συγκεκριμένες παραστάσεις, συνηγορούν στην τέλεσή τους και στο ανακτορικό περιβάλλον.

Αρκετά συχνά οι ακροβατικές ασκήσεις που εξετάστηκαν συσχετίζονται με τα ταυροκαθάψια, ως διαδοχικό στάδιο των επικίνδυνων παιγνιδιών με τον ταύρο²⁵. Η συγκεκριμένη υπόθεση επαναδιατυπώθηκε πρόσφατα με αφορμή την ανεύρεση των αιγαιακών τοιχογραφιών στην Άβαρη της Αιγύπτου²⁶. Ανάμεσα στα θραύσματα με τα ταυροκαθάψια εντοπίστηκαν τρεις ακροβάτες με το σώμα σε κατακόρυφη στάση, για τους οποίους εκφράστηκε η υπόθεση



ότι συμμετείχαν σε αυτά. Το ιδιόρρυθμο κάλυμμα κεφαλής ωστόσο που φέρουν συχνά οι ακροβάτες, δε συναντάται στους ταυροκαθάπτες, οι οποίοι έχουν την κόμη ελεύθερη στους ώμους. Το μακρύ ζώμα επίσης τύπου περισκελίδας που φέρει ο ακροβάτης του ξίφους από τα Μάλια, δεν αποτελεί χαρακτηριστικό ένδυμα των ταυροκαθαπτών. Επιπλέον, στο λίθινο ρυτό από την Αγ. Τριάδα, όπου απεικονίζονται διάφοροι αθλητικοί αγώνες, όπως πυγμαχία, πάλη, ταυροκαθάψια, απουσιάζουν τα ακροβατικά²⁷. Στις τοιχογραφίες της Άβαρης τέλος, ο χώρος τέλεσης των ακροβατικών διαφέρει από εκείνο των ταυροκαθαψιών. Οι ακροβάτες απεικονίζονται δίπλα σε φοίνικες, ενώ το σκηνικό βάθος των ταυροκαθαψιών αποτελείται από μαιανδροειδές κόσμημα²⁸. Με βάση τα παραπάνω, πιθανότερο φαίνεται ότι τα ακροβατικά δεν εντάσσονταν στα ταυροκαθάψια, αλλά ήταν ανεξάρτητο θέαμα χωρίς ανταγωνιστικό χαρακτήρα.

Η περιορισμένη τέλεση των ακροβατικών στη μινωική Κρήτη και η απουσία ενδείξεων ότι αποτελούσαν υψηλού επιπέδου θρησκευτικό δρώμενο, σε συνδυασμό με τη μοναδικότητα του καλύμματος με φτερά που φέρουν στην κεφαλή οι ακροβάτες της σφραγίδας από την Κνωσό, υποδηλώνουν αιγυπτιακή προέλευση, τουλάχιστο σε γενικές γραμμές. Εκτός από τα κοινά στοιχεία της αμφίεσης (κάλυμμα κεφαλής) και της ορχηστικής και όχι ανταγωνιστικής αντιμετώπισης των ακροβατικών, υπάρχουν αρκετές διαφορές ανάμεσα στα συγκεκριμένα θεάματα των δύο πολιτισμών. Στην Αίγυπτο τα ακροβατικά εντάσσονται σε ευρύτερες πομπές θρησκευτικού ή νεκρικού χαρακτήρα, με διαφοροποιημένες ομάδες, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω, και δεν αποτελούν ανεξάρτητη ορχηστική εκδήλωση. Μόνο κατά το Νέο Βασίλειο αυξάνουν οι παραστάσεις ορχηστικών τελετών κυρίως με ακρόβατες²⁹. Οι αιγύπτιοι ακροβάτες επίσης δεν αποδίδονται κατά ζεύγη όπως οι μινωίτες, αλλά σε σειρά³⁰. Ο αιγυπτιακός ζευγαρωτός χορός ανάμεσα σε άνδρες που αποδίδεται πάντα με τον ίδιο τυποποιημένο τρόπο (το ένα πόδι στάσιμο, το άλλο ελαφρά ανασηκωμένο)³¹, δεν εντάσσεται στις ακροβατικές ορχήσεις, γιατί προφανώς οι κινήσεις είναι ηπιότερες. Στα αιγυπτιακά ακροβατικά τέλος συμμετείχαν κυρίως γυναίκες και σε μικρότερο βαθμό άνδρες, ενώ στη μινωική Κρήτη οι ακροβάτες φαίνεται να ήταν αποκλειστικά άνδρες³². Διαφορές παρατηρούνται και στις ακροβατικές κινήσεις που προτιμούνται. Στην Κρήτη οι επιλογές είναι περιορισμένες και φαίνεται να προτιμάται η κατακόρυφος με παραλλαγές στη θέση των ποδιών, καθώς επίσης η κατακόρυφος με στήριξη στους βραχίονες. Αντίθετα, στην Αίγυπτο προτιμάται η «γέφυρα», κυρίως κατά το Μέσο και Νέο Βασίλειο, χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν η κατακόρυφος και πολλές άλλες ασκήσεις σε όρθια στάση³³. Τα ακροβατικά στην Αίγυπτο εντάσσονται σε σημαντικές θρησκευτικές τελετές ή νεκρικές πομπές και προσδίδουν στην όρχηση εκστατικό χαρακτήρα, συμβολίζοντας την πάλη ενάντια στο θάνατο ή τη μυστική επικοινωνία με τη θεότητα μέσα από τον κίνδυνο που υποβάλλεται ο χορευτής-ακροβάτης³⁴. Κατά το Νέο Βασίλειο τα ακροβατικά αποκτούν επιπλέον συμποσιακό-ψυχαγωγικό περιεχόμενο³⁵. Στη μινωική Κρήτη φαίνεται ότι αποτελούσαν απλό θέαμα, η τέλεσή τους ωστόσο προφανώς εντασσόταν στα πλαίσια θρησκευτικών εορτών. Θρησκευτικό και νεκρικό περιεχόμενο, ανάλογο με εκείνο των αιγυπτιακών ακροβατικών, είχαν για τους μινωίτες τα ταυροκαθάψια, όπως υποδηλώνουν η ανεύρεση πήλινων



ειδωλίων ταύρων με ταυροκαθάπτες στους πρωτομινωικούς θολωτούς τάφους της Μεσαράς, καθώς επίσης η συχνή απεικόνιση του θέματος σε τοιχογραφίες του ανακτόρου της Κνωσού³⁶. Με βάση τις προαναφερόμενες παρατηρήσεις, η τέλεση ακροβατικών ασκήσεων εκτός των ταυροκαθαψίων, ενδέχεται να εμπνεύστηκε από ανάλογα εντυπωσιακά αιγυπτιακά θεάματα, η επιλογή των ασκήσεων ωστόσο και οι λεπτομέρειες στην εφαρμογή δεν προήλθαν από τα αιγυπτιακά πρότυπα, αλλά είχαν πρωτότυπο, μινωικό χαρακτήρα.

Μία διαφορετική ερμηνεία των μινωικών ακροβατικών διατύπωσαν ο Charouthier και ο Deonna³⁷, στηριζόμενοι σε μεταγενέστερες γραπτές μαρτυρίες για ακροβατικές ασκήσεις πάνω από όρθια σπαθιά. Αξιοποιώντας αυτή τη μαρτυρία, καθώς επίσης μία παράσταση σε ένα χιτιτικό σφραγιδοκύλινδρο με μία μορφή που εκτελεί άλμα πάνω από όρθιο ξίφος³⁸, υπέθεσαν κάτι ανάλογο και για τον ακροβάτη του ξίφους από τα Μάλια. Παρόλο που δεν μπορεί να αποκλεισθεί μία τέτοια πιθανότητα, δεν είναι δυνατό να διατυπωθεί με ασφάλεια με βάση τα υπάρχοντα εικονογραφικά δεδομένα.

Τα ακροβατικά δεν είχαν μεγάλη απήχηση στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, αν ληφθεί υπόψη ότι ένας μόνο ακροβάτης εντοπίστηκε σε θραύσμα τοιχογραφίας από το Ακρωτήρι και ένα ζεύγος ακροβατών στη σφραγίδα από τις Μυκήνες. Αντίθετα, στους ομηρικούς χρόνους οι «κυβιστητήρες» συνοδεύουν την όρχηση με θεαματικά άλματα στο κέντρο του κύκλου. Οι αρχαίοι συγγραφείς αναφέρουν ότι το είδος αυτό της όρχησης έχει κρητική προέλευση³⁹. Μία πιθανή επιβίωση της μινωικής παράδοσης στους ιστορικούς χρόνους θα ήταν δυνατό να υποτεθεί, λαμβάνοντας υπόψη την ακροβατική εμπειρία των μινωιτών, τόσο στα ταυροκαθάψια, όσο και στα ανεξάρτητα ακροβατικά. Η συχνή απεικόνιση ωστόσο «κυβιστητήρων» στα γεωμετρικά αγγεία⁴⁰, καθώς επίσης η ομοιότητα της απεικονιζόμενης κίνησης με την ομηρική περιγραφή και η σαφής διαφοροποίησή της από την κατακόρυφη στάση των μινωικών ακροβατικών, υποδηλώνουν μία ανεξάρτητη ορχηστική παράδοση των γεωμετρικών χρόνων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την ένταξη των ταυροκαθαψίων στους αθλητικούς αγώνες βλ. Marinatos (1993), 214. Γενικά για τα ταυροκαθάψια με βιβλιογραφία ό.π. 218-20.
2. Rimmer (1969), 24.
3. PM IV, 506-8. Brunner-Traut (1938), 23-4, 25-7, 39-40, 48-52. Deonna (1953), ιδίως 7, 80-3. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 355.
4. Deonna (1953), 80.
5. Rimmer (1969), 25.
6. Lawler (1951), 43.
7. Ομήρου Ιλιάδα Σ, 590-606.
8. Χρονολόγηση στη MM II : Pelon (1985). Χρονολόγηση στη MM II/III A : Charouthier (1938), 32. Χρονολόγηση στη MM III A : Σαπουνά-Σακελλαράκη



(1969). Hood (1978), 174. Πλάτων (η άποψή του αναφέρεται στη συζήτηση που ακολουθεί την ανακοίνωση του Pelon (1985), 39-40).

9. Πρόκειται για το δεύτερο στάδιο της συγκεκριμένης ακροβατικής κίνησης που περιγράφεται από το Charouthier (1938), 56 εικ. 25b.

10. Τα φυτά στη σφραγίδα των Μυκηνών ταυτίζονται με παπύρους, ενώ τα φυτά στη σφραγίδα από την Κνωσό με παπύρους ή λωτούς από τη Σακελλαρίου και κρίνα από τον Kennan. Σχετική συζήτηση από τη Σακελλαρίου (1966), 65. Ο Bietak (1995), 24 και η Morgan (1995a), 39-40, θεωρούν ότι απεικονίζονται πάπυροι και στις δύο σφραγίδες. Η απεικόνιση παπύρων δε σημαίνει κατ' ανάγκη ένα μη ρεαλιστικό τοπίο αιγυπτιακής έμπνευσης. Για την ύπαρξη παπύρου στο Αιγαίο βλ. Warren (1976).

11. Αντίθετα ο Στάης (1909), 89, υπέθεσε ότι οι ακροβάτες της σφραγίδας από τις Μυκήνες είναι γυμνοί.

12. Σύμφωνα με την αποκατάσταση της τοιχογραφίας «του πρίγκηπα με τα κρίνα» από το Niemeier (1988), 243, το συγκεκριμένο διάδημα φέρεται από σφίγγα. Παρόμοια συσχέτιση του καλύμματος κεφαλής που φέρουν οι ακροβάτες της σφραγίδας από την Κνωσό με το διάδημα στην προαναφερόμενη τοιχογραφία, αναφέρεται και από τη Morgan (1995a), 39.

13. Dumas (1992), πίν. 148. Η ταύτιση με ακροβάτη έγινε από τη Μαρινάτου και αναφέρεται από το Bietak (1995), 24 και τη Morgan (1995a), 39.

14. Bietak (1995), 24, πίν. 3, 1.

15. Brunner-Traut (1938), 23 εικ. 8, 26 εικ. 9. Αιγυπτιακής προέλευσης θεωρείται το συγκεκριμένο κάλυμμα κεφαλής και από τους Evans (PM IV, 503), Charouthier (1938), 54 και Deonna (1953), 75.

16. Brunner-Traut (1938), 74 εικ. 41.

17. Την παρατήρηση αυτή σημειώνει και ο Bietak (1995), 24. Παραδείγματα παρατακτικής διάταξης ακροβατών απεικονίζονται από τη Brunner-Traut (1938), 23 εικ. 8, 39 εικ. 15, 49 εικ. 22, 50 εικ. 23, 24.

18. Κατά τη Lawler (1951), 44, οι ακροβάτες λυγίζουν τη μέση προς τα πίσω και σχηματίζουν «τροχό».

19. Goodison (1989), 32.

20. Charouthier (1930), 2 εικ. 2b.

21. Περιγραφή της κίνησης από το Charouthier (1938), 58 εικ. 28, 30.

22. Κατά τη Lawler (1951), 44, ο ακροβάτης λυγίζει τη μέση προς τα πίσω και σχηματίζει «τροχό».

23. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 52-3.

24. Hood (1978), 174.

25. PM IV, 507. Deonna (1953), 27, 83, 96-105.

26. Morgan (1995a), 40.

27. Η Μαρινάτου μάλιστα (1993), 214, εντάσσει τα ταυροκαθάψια στους αθλητικούς αγώνες.

28. Bietak (1995), πίν. 1, 3, 1.

29. Brunner-Traut (1938), 50 εικ. 23, 24, 51 εικ. 25.

30. Αντίθετα, στην παράσταση που απεικονίζει η Brunner-Traut (1938), 26 εικ. 9, διακρίνονται και ζεύγη ακροβατών, οι οποίοι ωστόσο δεν εκτελούν κατακόρυφο αλλά βρίσκονται σε όρθια στάση και ανασηκώνουν ψηλά το ένα σκέλος.



31. Brunner-Traut (1938), 21 εικ. 6. Η συγκεκριμένη ζευγαρωτή όρχηση απαντά και σε ανατολικούς σφραγιδοκυλίνδρους (Frankfort (1939), 173, πίν. XXIXc, εικ. 40).
32. PM IV, 507-8. Deonna (1953), 65.
33. Παραδείγματα κατακόρυφης στάσης σώματος : Brunner-Traut (1938) 50 εικ. 24. Morgan (1995α), 39, σημ. 88, εικ. 6.
34. Brunner-Traut (1938), 23-4. Lawler (1951), 44. Deonna (1953).
35. Στους ιστορικούς χρόνους ο χαρακτήρας των ακροβατικών είναι κυρίως ψυχαγωγικός. Βλ. σχετικά Ξενοφώντα Συμπόσιο, II, 11. Chapouthier (1938), 60 (με παραπομπές σε αρχαίους συγγραφείς).
36. Deonna (1953), 72, 96-105. Branigan (1993), 133. Morgan (1995α), 40-4. Marinatos (1993), 218-20.
37. Chapouthier (1938), 60. Deonna (1953), 72. Μία διαφορετική ερμηνεία αναφέρεται από τη Lawler (1951), 44, σύμφωνα με την οποία η στάση «τροχός» ή «γέφυρα» που αναγνωρίζει εσφαλμένα στον ακροβάτη του ξίφους από τα Μάλια, μιμείται ηλιακό σύμβολο με αποτροπαϊκές ιδιότητες.
38. Chapouthier (1938), 61 εικ. 32.
39. Lawler (1951), 43. Βλ. και PM IV, 508.
40. Tölle (1964), πίν. 3. Wegner (1968), πίν. UIIIa, UVIa.



6. ΧΟΡΟΣ ΜΕ ΡΑΒΔΟ

Εικονογραφικές πηγές : Σφράγισμα Μ.Η.485 από την Αγ. Τριάδα, σφραγίδα από το Βαφειό (Α/Κ 57, 149, πίν. 18δ, 43β).

Η συγκεκριμένη όρχηση απεικονίζεται σε δύο μόνο ευρήματα, από τα οποία το ένα προέρχεται από την ηπειρωτική Ελλάδα. Οι ελάχιστες εικονογραφικές μαρτυρίες ίσως υποδηλώνουν ότι η όρχηση με ράβδο ήταν σπάνια στη μινωική κοινωνία. Τα συστατικά στοιχεία της όρχησης ωστόσο εικονογραφούνται με σαφήνεια. Η σφραγίδα από το Βαφειό, η οποία χαραχτηκε από μυκηναίο καλλιτέχνη¹, συνεξετάζεται με το μινωικό σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα, επειδή η όρχηση αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο. Το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα προέρχεται από το αρχείο της μινωικής έπαυλης και χρονολογείται στην ΥΜ Ι, ενώ η σφραγίδα του Βαφειού βρέθηκε στο θολωτό τάφο και χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙ.

Στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα απεικονίζονται τρεις μορφές σε ελεύθερη διάταξη στο χώρο, ίσως σε υποτυπώδες κυκλικό ή τριγωνικό σχηματισμό. Το σχήμα της κίνησης είναι κλειστό και όχι πομπικό προς μία κατεύθυνση², όπως για παράδειγμα στο γυναικείο χορό με τριγωνική διάταξη³. Η μεσαία μορφή είναι γυναικεία, με βάση το τονισμένο στήθος και τη χαρακτηριστική μινωική εσθήτα, και φέρει κωνικό κάλυμμα με μυτερή απόληξη στην κεφαλή. Από τη μέση κι επάνω είναι μάλλον γυμνή. Ο κωνικός πίλος με ποικίλες διακυμάνσεις στο ύψος, απαντά στη μινωική εικονογραφία από την παλαιοανακτορική έως και τη μετανακτορική εποχή⁴, και φέρεται από θεότητες ή λάτρες. Η χειρονομία της μορφής αυτής είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, αν και δεν έχει ακριβή εικονογραφικά παράλληλα (βλ. σχ. 4). Τα χέρια λυγίζουν και εφάπτονται στη μέση, ενώ ο δεξιός ώμος ανασηκώνεται ελαφρά προς τα επάνω, προϋποθέτοντας τέντωμα του κορμού. Η κεφαλή παρακολουθεί την ελαφρά ανύψωση του κορμού καθώς το πρόσωπο βλέπει προς τα επάνω. Η όλη κίνηση είναι ιδιαίτερα χορευτική. Η συγκεκριμένη χειρονομία απαντά διαφοροποιημένη στο γυναικείο χορό με τριγωνική διάταξη, όπου όμως τα χέρια εφάπτονται στους γοφούς, στην κεντρική χορεύτρια του δακτυλιδιού των Μυκηνών (Α/Κ 137, πίν. 41β), της οποίας οι ώμοι ανασηκώνονται στο ίδιο ύψος, και στο σφράγισμα Μ.Η. 17/2 από τη Ζάκρο (Α/Κ 71, πίν. 20δ), όπου οι ώμοι της αρχηγού της τελετουργικής πομπής δεν ανασηκώνονται καθόλου και το ένα μόνο χέρι εφάπτεται στη μέση, ενώ το άλλο βρίσκεται στο ύψος του στήθους. Η γυναικεία μορφή πλαισιώνεται από δύο ανδρικές⁵ που βλέπουν προς σ' αυτήν, από τις οποίες η δεξιά αποδίδεται σε κατατομή και η αριστερή κατ' ενώπιον. Οι άνδρες φορούν το χαρακτηριστικό μακρύ, φαρδύ ζώμα από δέρμα ζώου που συνηθίζεται σε τελετουργίες⁶, και κρατούν μία λεπτή ράβδο⁷ μπροστά στο σώμα τους. Η ράβδος σώζεται πολύ καθαρά στη δεξιά ανδρική μορφή, ενώ μόλις διακρίνεται στα χέρια της αριστερής. Ο δεξιός άνδρας φέρει επιπλέον κωνικό κάλυμμα στην κεφαλή, όμοιο με εκείνο της κεντρικής γυναικείας μορφής. Οι διαφορετικές οπτικές γωνίες στην απόδοση των τριών μορφών (στάσεις σχεδόν μετωπικές και σε κατατομή), σε συνδυασμό με την όρθια θέση της ράβδου μπροστά στο στήθος της αριστερής ανδρικής μορφής και τη χορευτική χειρονομία της κεντρικής γυναίκας, που δε συναντάται πανομοιότυπη σε πομπές, αποκλείουν την ενιαία πομπική κίνηση των



χορευτών σε μία κατεύθυνση και ενισχύουν την υπόθεση του κλειστού χορευτικού σχηματισμού.

Στη σφραγίδα από το Βαφειό απεικονίζεται μόνο μία χορεύτρια που υψώνει τη ράβδο πάνω από την κεφαλή, κρατώντας την και με τα δύο χέρια. Η γυναίκα φορά μακριά εσθήτα από δέρμα ζώου, ενώ είναι γυμνή από τη μέση κι επάνω. Το ένδυμα διαφέρει από το αντίστοιχο μινωικό, η ράβδος ωστόσο, καθώς επίσης ο άνετος τρόπος που φέρεται, προσιδιάζουν στη μινωική όρχηση. Από τη μυκηναϊκή εκδοχή του θέματος απουσιάζει το κωνικό κάλυμμα της κεφαλής, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι η ράβδος φέρεται από γυναίκα, σε αντίθεση με το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα όπου φέρεται από τους άνδρες χορευτές⁸.

Η παράσταση στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα ερμηνεύεται συνήθως ως απεικόνιση γυναικείας θεότητας με δύο συνοδούς- λάτρες⁹. Η υπόθεση αυτή στηρίζεται στην εξέχουσα θέση της κεντρικής γυναικείας μορφής και στο γεγονός ότι ο πίλος με τη συγκεκριμένη μορφή φέρεται από θεότητες, όπως για παράδειγμα από τον Πότη Θηρών στο σφράγισμα από τα Ιερά Θησαυροφυλάκια της Κνωσού¹⁰ και από τα μετανακτορικά ειδώλια γυναικείων θεοτήτων¹¹. Ιδιαίτερη σημασία για την ερμηνεία του συγκεκριμένου χορού έχει η ταύτιση του φερόμενου αντικειμένου. Σχετικά με το θέμα αυτό, δεν υπάρχει ομοφωνία ανάμεσα στους μελετητές. Η ράβδος στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα ερμηνεύεται ως στείλαιός διπλού πέλεκυ ή δόρυ από τον Evans και το Nilsson¹², ως μουσικό όργανο από τον Halbherr¹³, ενώ αντίθετα η Πλάτωνος-Μάντη θεωρεί ότι πρόκειται για έμβλημα που απολήγει σε τελετουργική σφύρα¹⁴. Η ράβδος στη σφραγίδα από το Βαφειό ταυτίζεται με ένα εγχειρίδιο και πλόκαμο κόμης από τον Τσουντα¹⁵ και δύο αυλούς από τον Evans και τη Vaughan¹⁶. Η χρήση του απλού αυλού δεν επιβεβαιώνεται στη μινωική εποχή με βάση τα υπάρχοντα εικονογραφικά δεδομένα¹⁷ και είναι μάλλον αμφίβολη η απεικόνισή του σε μία μικρογραφική παράσταση όπως αυτή στη σφραγίδα του Βαφειού. Για τον ίδιο λόγο δεν είναι πιθανό να απεικονίζεται κάποιο άλλο μουσικό όργανο. Η ανύψωση εξάλλου του αντικειμένου πάνω από την κεφαλή της χορεύτριας στη σφραγίδα του Βαφειού, δε συνηγορεί στην ταύτισή του με μουσικό όργανο, αφού δεν εξυπηρετεί τη συγκεκριμένη χρήση. Αντίθετα, ο τρόπος που φέρεται η ράβδος από τους άνδρες στο σφράγισμα της Αγ. Τριάδας συναντάται σε τελετουργικές πομπές με ιερά εμβλήματα, μινωικούς ή συριακούς πελέκεις, όπως για παράδειγμα στη σφραγίδα από τα Βάθεια και στο σφράγισμα M.H. 592 από την Αγ. Τριάδα (A/K 47, 60, πίν. 17β, 18ζ). Στην περίπτωση όμως του εξεταζόμενου σφραγίσματος δε δηλώνεται ιερό έμβλημα στην απόληξη του υποτιθέμενου στείλαιού, παρόλο που το αποτύπωμα είναι αρκετά σαφές στο σημείο αυτό¹⁸. Έτσι η υπόθεση του διπλού πέλεκυ ή της τελετουργικής σφύρας δεν ενισχύεται από τα εικονογραφικά δεδομένα του σφραγίσματος από την Αγ. Τριάδα. Αντίθετα, η εξεταζόμενη λεπτή, επιμήκης ράβδος ταυτίζεται ως προς το σχήμα και το μέγεθος με τα ραβδόσχημα εμβλήματα που φέρουν τελετουργικά δύο γυναικείες μορφές σε ένα σφράγισμα από τη Ζάκρο (A/K 70, πίν. 20γ). Αξίζει να σημειωθεί ότι στην περίπτωση αυτή η ράβδος φέρεται από γυναίκες και όχι από άνδρες και επιπλέον ότι στηρίζεται στον ώμο των μορφών, σε μία περισσότερο τυποποιημένη και αυστηρή στάση, σε σχέση με την άνετη



μεταφορά της ράβδου στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα και στη σφραγίδα από το Βαφειό. Η ομοιότητα της ράβδου που φέρεται στην εξεταζόμενη όρχηση με τα εμβλήματα στο προαναφερόμενο σφράγισμα από τη Ζάκρο, υποδηλώνει ανάλογη εμβληματική χρήση και για τη συγκεκριμένη ράβδο, που ενδεχομένως ταυτίζεται με σκήπτρο¹⁹. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από την απεικόνιση του συγκεκριμένου εμβλήματος σε σχέση με επιφαινόμενες θεότητες, ανδρικές ή γυναικείες, που το προβάλλουν ως σύμβολο της εξουσίας τους. Αναφέρονται χαρακτηριστικά το σφράγισμα με την επιφάνεια της Πότνιας Θηρών σε ιερό κορυφής από το ανάκτορο της Κνωσού²⁰ και το δακτυλίδι της Οξφόρδης (A/K 42, πίν. 16ε) με επιφαινόμενο ανδρικό θεό δίπλα σε ανεξάρτητο κίονα. Στην εξεταζόμενη όρχηση ο εμβληματικός χαρακτήρας της ράβδου περιορίζεται από την απεικόνισή της σε σχέση με δύο άνδρες χορευτές και όχι με την κεντρική γυναικεία μορφή -στην περίπτωση του σφραγίσματος από την Αγ. Τριάδα-, καθώς επίσης από τον ιδιαίτερα άνετο τρόπο που φέρεται από τους χορευτές, ιδίως στη σφραγίδα από το Βαφειό. Ίσως λοιπόν, η συγκεκριμένη ράβδος να μην έχει την ίδια σημασιολογική βαρύτητα με το σκήπτρο που επιδεικνύουν οι επιφαινόμενες θεότητες που προαναφέρθηκαν, αλλά να προσδίδει θεαματικό χαρακτήρα στην όρχηση. Ο χορός με τα ιερά εμβλήματα ενδεχομένως έπονταν της πομπικής μεταφοράς τους από το ιερό σε κάποιο ανοιχτό χώρο του ανακτόρου. Το αρχικό στάδιο της πομπικής μεταφοράς των ράβδων, που προηγούνταν της εξεταζόμενης όρχησης, ίσως εικονογραφείται στο σφράγισμα από τη Ζάκρο (A/K 70, πίν. 20γ), παρόλο που σε αυτό τα εμβλήματα φέρονται από γυναίκες και όχι από άνδρες. Η χορεύτρια ωστόσο της σφραγίδας από το Βαφειό υποδηλώνει ότι και τα δύο φύλα συμμετείχαν στην επίδειξη των συγκεκριμένων εμβλημάτων. Αξίζει να σημειωθεί η μεταφορά μίας μόνο ράβδου από κάθε χορευτή, πράγμα που αποκλείει τη χρήση του οργάνου για την παραγωγή θορύβου ή ρυθμικού ήχου, συνοδευτικού της όρχησης. Ανάλογα θεάματα με επίδειξη ιερών εμβλημάτων κατά τη διάρκεια ορχηστικών θρησκευτικών τελετών είναι γνωστά από την Αίγυπτο και την Ανατολή²¹.

Παρά την απεικόνιση τριών χορευτών στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα, ο αριθμός τους ίσως ήταν ακόμα μεγαλύτερος. Η όρχηση προφανώς χορευόταν στο ανακτορικό ή κοινοτικό περιβάλλον, όπως υποδηλώνει η απλή γραμμή εδάφους στις παραστάσεις, σε συνδυασμό με την απουσία ενδείξεων υπαίθρου. Ο χορός είχε μάλλον ανοιχτό χαρακτήρα με παρουσία κοινού και η τέλεσή του ίσως περιορίζεται χρονικά κατά την ύστερη νεοανακτορική περίοδο, αν ληφθεί υπόψη η χρονολόγηση των ευρημάτων στην ΥΜ Ι - ΙΙ.

Σχετικά με το χαρακτήρα του χορού, ο Evans και η Vaughan υπέθεσαν ότι ήταν οργιαστικός²² στηριζόμενοι στις ελεύθερες, έντονες κινήσεις των χορευτών, στην ανάταση της κεφαλής προς τα πάνω, στα ενδύματα από δέρμα ζώων. Ο Glotz πάλι απέδωσε σ' αυτόν μαγική σκοπιμότητα και συγκεκριμένα την άντληση θεϊκής δύναμης δια μέσου της επαφής με το μαγικό ραβδί²³. Παρόμοιες προσεγγίσεις είναι εντελώς υποθετικές και δεν είναι δυνατό να επιβεβαιωθούν με τα υπάρχοντα εικονογραφικά δεδομένα.

Ο μινωικός χορός με ράβδο δεν μπορεί να συσχετισθεί με αιγυπτιακά θεάματα τελετουργικού χαρακτήρα, στα οποία συμμετείχαν χορευτές με ζεύγος μικρών ράβδων που κρούονταν για την παραγωγή θορύβου. Οι τελετές αυτές απαντούν στην Αίγυπτο²⁴ από το Αρχαίο Βασίλειο και

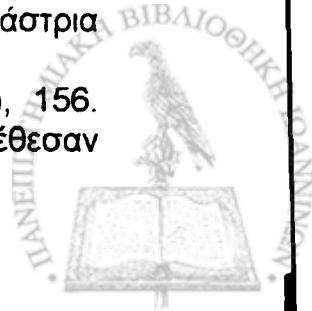


εξακολουθούν μέχρι το Νέο Βασίλειο. Τα ραβδιά είναι άλλοτε μικρά και επιμήκη, άλλοτε έχουν ημικυκλική απόληξη και άλλοτε είναι δρεπανοειδή ή σιγμοειδή με κεφαλή γκαζέλας στο ένα άκρο. Ο τελευταίος τύπος δεν είναι κατάλληλος για κρούση, αλλά φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν ως ιδιόφωνο μουσικό όργανο που παρήγαγε ήχο κινούμενο κυκλικά στον αέρα, σε συνδυασμό με σείστρο. Ο μινωικός χορός δε σχετίζεται ούτε με το μεταγενέστερο «χορό των πινακίδων» που αναφέρεται από αρχαίους Έλληνες συγγραφείς²⁵, στη διάρκεια του οποίου οι χορευτές χτυπούσαν δύο ραβδιά μεταξύ τους για την πρόκληση θορύβου. Ο παραγόμενος ήχος είχε ρυθμό και συνόδευε την όρχηση. Ο χορός αυτός εντάσσεται στους οργιαστικούς από τους αρχαίους συγγραφείς και θεωρείται ιδιαίτερα παλιός από τους ανθρωπολόγους²⁶. Ίσως μάλιστα είναι ένας από τους πρώτους χορούς που χόρεψε ο άνθρωπος πριν την κατασκευή μουσικών οργάνων. Ακόμα και σήμερα συναντάται σε πρωτόγονες φυλές κατά την τέλεση θρησκευτικών δρώμενων. Ο μινωικός χορός διαφέρει απ' όλους τους προαναφερόμενους στο ότι η ράβδος έχει εμβληματικό χαρακτήρα και επιπλέον δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως υποκατάστατο μουσικού οργάνου, αφού δε φέρεται σε ζεύγος από τους χορευτές.

Η χρήση του ραβδόσχημου εμβλήματος στη συγκεκριμένη μινωική όρχηση προσέδιδε θεαματικό χαρακτήρα στην τελετή. Η άνετη μεταφορά της ράβδου ενδεχομένως περιορίζει την εμβληματική της υπόσταση, που απαντά σε άλλες μινωικές παραστάσεις με επιφαινόμενες θεότητες. Η συγκεκριμένη ορχηστική τελετή ίσως δεν εντάσσεται σε υψηλού επιπέδου θρησκευτικά δρώμενα, ιδίως αν ληφθεί υπόψη η απουσία ενδείξεων επιφάνειας και λατρείας θεοτήτων. Φαίνεται όμως ότι αγαπήθηκε από τους μυκηναίους, οι οποίοι την υιοθέτησαν στην ηπειρωτική Ελλάδα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Kenna (1960), 80. Younger (1984), 55.
2. Αντίθετα, ο Pini στο CMS II6, 9, χαρακτηρίζει το σχηματισμό πομπικό.
3. Βλ. σχετικό κεφάλαιο για την τεκμηρίωση του τριγωνικού σχηματισμού και της ταυτόχρονης πομπικής κίνησης.
4. Verlinden (1984), 124.
5. CMS II6, 9. Κατά τους Mackenzie (1905-6), 240 και Halbherr (1903), 39, και οι μορφές αυτές είναι γυναικείες. Η μυώδης κατασκευή του σώματος ωστόσο υποδηλώνει ανδρικές μορφές.
6. Nilsson (1950), 155-8.
7. Για την ταύτιση του αντικείμενου με ράβδο βλ. Glotz (1952), 317 σημ. 1. Παπαποστόλου (1977), 79. CMS I, 126.
8. Η Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82, υποθέτει ότι και η κεντρική γυναίκα κρατά τελετουργικό έμβλημα που ίσως κατέληγε σε σφύρα. Η χειρονομία της γυναίκας δε συνηγορεί στη μεταφορά κάποιου εμβλήματος. Επιπλέον, ένα μικρό, αμυγδαλόσχημο μοτίβο μπροστά στο πρόσωπο της μορφής, πρέπει να ταυτιστεί με την ωμοπλάτη και το βραχίονα της δεξιάς πλευράς, και όχι με φερόμενο αντικείμενο. Η παρατήρηση αυτή διατυπώθηκε από τη σχεδιάστρια του μουσείου Ηρακλείου κ. Καίτη Αστρινάκη.
9. Evans (1902-3), 60. Chapouthier (1935), 189. Nilsson (1950), 156. Marinatos (1993), 137. Ο Chapouthier και ο Halbherr (1903), 39, υπέθεσαν



λανθασμένα ότι η κεντρική γυναικεία μορφή παίζει με δύο σφαίρες που βρίσκονται στα πόδια της. Στην πραγματικότητα πρόκειται για φθορά του σφραγίσματος στο σημείο αυτό.

10. PM I, 505 εικ. 363a. Παρόμοιος συσχετισμός των δύο ευρημάτων αναφέρεται και από τον Evans (1902-3), 60.

11. Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 27, 55 αρ. 185, 56 αρ. 161.

12. Evans (1902-3), 60. Chapouthier (1935), 189. Nilsson (1950), 156. Marinatos (1993), 137.

13. Halbherr (1903), 39.

14. Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82.

15. Τσούντας (1889), 165.

16. PM III, 70. Vaughan (1960), 157 (αυλός και παρεμφερές μουσικό όργανο). Η Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82, υποθέτει ότι είναι στείλαιός που κατέληγε σε σφύρα ή πέλεκυ συριακού τύπου.

17. Στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, πίν. 24) απεικονίζεται δίαυλος. Η ταύτιση των λεπτών, κυλινδρικών αντικειμένων σε μικρογραφική τοιχογραφία της Κνωσού με αυλούς από τον Evans (PM III, 39, εικ. 23) είναι αμφίβολη.

18. Ο Evans αντίθετα «διέκρινε» το διπλό πέλεκυ στην απόληξη του στείλαιού σε καλύτερα σωζόμενα σφραγίσματα του ίδιου εικονογραφικού τύπου απ' αυτό που αρχικά δημοσίευσε ο Halbherr στο Monumenti Antichi. Ο Nilsson ωστόσο αμφιβάλλει για την ύπαρξη διπλού πέλεκυ σε ορισμένα σφραγίσματα του τύπου. Σχετική συζήτηση βλ. Nilsson (1950), 156.

19. Εμβληματικό χαρακτήρα προσδίδει στη ράβδο ο Younger (1995), 160 αρ. 22, 161 αρ. 30, την οποία ταυτίζει με σκήπτρο. Για μινωικά εμβλήματα γενικά βλ. Rutkowski (1973).

20. PM IV, 608, εικ. 597A e.

21. Frankfort (1978), 85-7. Πρόκειται για το «χορό του βασιλιά» που εκτελεί ο αιγύπτιος φαραώ κρατώντας το σκήπτρο του, κατά το Ιωβηλαίο, στα πλαίσια της ανανέωσης της βασιλικής εξουσίας. Για την Ανατολή βλ. Marinatos (1993), 130.

22. PM III, 69. Vaughan (1960), 156.

23. Glotz (1952), 317 σημ. 1. Η μαγική δύναμη της ράβδου θα μπορούσε να οφείλεται στην προέλευσή της από κλαδί ιερού δένδρου.

24. Maspero (1897), 220 (πολεμικός χορός με ζεύγη ανδρών που φέρουν ράβδους). Brunner-Traut (1938), 28-30, εικ. 10, 11 (Αρχαίο Βασίλειο), 62-3, εικ. 31 (Νέο Βασίλειο). Sachs (1968), 88 εικ. 29.

25. Lawler (1940α). Κατά τη Lawler ο αρχαίος ελληνικός χορός έχει αιγυπτιακά πρότυπα και όχι μινωικά. Για το είδος του χορού υπάρχει διχογνωμία. Βλ. Λαμπροπούλου (1986), 170, όπου «πινακίδες» θεωρούνται πινάκια με προσφορές που φέρονται από τους χορευτές.

26. Lawler (1940α), 234. Sachs (1968), 28-9.



7. ΧΟΡΟΣ ΜΕ ΖΕΥΓΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΔΕΝΔΡΟ

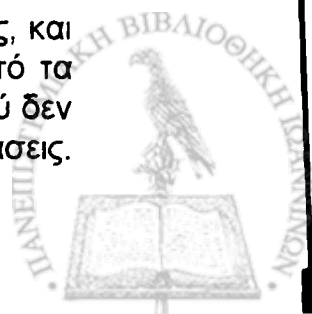
Εικονογραφικές πηγές : Δακτυλίδι από τα Ισοπάτα, σφραγίδα από τους Αρμένους, σφράγισμα από τα Χανιά (Α/Κ 100, 112, 76, πίν. 32γ, 34α, 21γ).

Ο χορός αυτός τελείται μόνο από γυναίκες στα πλαίσια τελετουργικών δρώμενων του κύκλου της βλάστησης με επίκεντρο ιερά δένδρα. Κατά τη διάρκεια της όρχησης οι γυναίκες κινούνται αυτόνομα γύρω από το δένδρο ή σε αλληλεξάρτηση με ενωμένα, προτεταμένα χέρια.

Το σφράγισμα από τα Χανιά χρονολογείται στη νεοανακτορική περίοδο, ενώ το δακτυλίδι των Ισοπάτων και η σφραγίδα από τους Αρμένους στη μετανακτορική. Εκτός από τη σφραγίδα των Αρμένων υπάρχουν και άλλες μετανακτορικές σφραγίδες με δύο μορφές εκατέρωθεν δένδρου¹. Ανάλογο ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο απεικονίζεται και σ' ένα νεοανακτορικό σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα², η στάση όμως της μίας γυναικείας μορφής δεν είναι σαφής. Η μορφή αυτή ταυτίζεται με καθιστή θεότητα³ εξαιτίας της κύρτωσης των γλουτών, ενώ η όρθια γυναίκα της αποδίδει λατρεία με τα χέρια λυγισμένα και εφραπτόμενα στο στήθος. Δεν αποκλείεται ωστόσο η υποτιθέμενη καθήμενη θεότητα -ή η ιέρεια που την υποδύεται- να είναι επίσης όρθια ορχούμενη μορφή που αποδίδεται σε ελαφρά γονατιστή στάση, γιατί δε διακρίνεται υποκείμενο κάθισμα (βράχος ή έρμα) στην παράσταση. Στην περίπτωση αυτή απεικονίζεται ένα διαφορετικό χορευτικό σχήμα της εξεταζόμενης όρχησης, με τη μία χορεύτρια σε ελαφρό γονάτισμα κατά την κυκλική κίνηση γύρω από το δένδρο.

Το νεοανακτορικό σφράγισμα από τα Χανιά και το μετανακτορικό δακτυλίδι των Ισοπάτων (Α/Κ 76, 100, πίν. 21γ, 32γ) έχουν σχεδόν ταυτόσημα εικονογραφικά στοιχεία, παρά τη χρονική απόσταση που τα χωρίζει, έτσι ώστε είναι αρκετά πιθανό ότι απεικονίζουν το ίδιο θέμα. Στα δύο άκρα της σκηνής δηλώνονται δύο μικρά κτιστά οικοδομήματα που επιστέφονται με ιερά κέρατα και προφανώς αναπαριστούν τον περίβολο υπαίθριου ιερού⁴. Στο κέντρο της παράστασης δύο αντικρουστές γυναίκες με χαρακτηριστικές μινωικές εσθήτες κρατιούνται με τα χέρια τεντωμένα σε πρόταση και ορχούνται γύρω από περίφραγμα ιερού δένδρου⁵. Η συγκεκριμένη χειρονομία υποδηλώνει γρήγορη, ταυτόχρονη κυκλική κίνηση των χορευτριών με πιασμένα χέρια. Στο σφράγισμα από τα Χανιά ο τρόπος που κρατιούνται οι γυναίκες δεν είναι ευδιάκριτος, ενώ αντίθετα στο δακτυλίδι των Ισοπάτων η χειρονομία είναι σαφής, αλλά απουσιάζει το ιερό δένδρο ανάμεσα στις στροβιλιζόμενες χορεύτριες. Το ζεύγος των χορευτριών που ορχούνται ανεξάρτητα γύρω από το δένδρο στη σφραγίδα των Αρμένων (Α/Κ 112, πίν. 34α), δηλώνεται σχηματοποιημένα και οι χειρονομίες είναι ασαφείς.

Ο εξεταζόμενος χορός εντάσσεται προφανώς σε τελετές για τη βλάστηση και τη γονιμότητα⁶, αν ληφθεί υπόψη η κεντρική θέση του δένδρου, γύρω από το οποίο οι χορεύτριες κινούνται κυκλικά, ανεξάρτητα η μία από την άλλη, ή ορχούνται αντικρουστά με τα χέρια ενωμένα σε πρόταση. Σημειώνεται ότι άλλοτε το δένδρο είναι αυτοφύες, όπως στη σφραγίδα από τους Αρμένους, και άλλοτε φυτεμένο μέσα σε ξύλινο περίφραγμα, όπως στο σφράγισμα από τα Χανιά. Περισσότερα στοιχεία για το χαρακτήρα και την ερμηνεία του χορού δεν είναι δυνατό να διατυπωθούν, γιατί δε βοηθούν οι σχετικές παραστάσεις.



Παρά την αποκλειστική συμμετοχή γυναικών και τον υπαίθριο χώρο τέλεσης, η όρχηση δεν μπορεί να συσχετισθεί με τον ανοιχτό κυκλικό χορό, γιατί απουσιάζουν οι χαρακτηριστικές χειρονομίες για την επίκληση της θεότητας. Δεν μπορεί να συσχετισθεί ούτε με το χορό με ιερά δένδρα και λίθους, επειδή το δένδρο δεν τινάζεται, αλλά είναι το επίκεντρο του λατρευτικού χορού. Επιπλέον, δε φαίνεται να χρησιμοποιείται βαίτυλος στην εξεταζόμενη όρχηση, ούτε δηλώνεται η επιφάνεια της θεότητας με χαρακτηριστικά αιωρούμενα σύμβολα, όπως παρατηρείται στις παραστάσεις με το τίναγμα του ιερού δένδρου και τον εναγκαλισμό του λίθου. Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, πρόκειται μάλλον για διαφορετικό γυναικείο χορό που εντάσσεται σε τελετές δενδρολατρίας.

Ο χαρακτηριστικότερος χορευτικός σχηματισμός της εξεταζόμενης όρχησης, ο αντικρυστός χορός ζεύγους γυναικών, ίσως εικονογραφείται σε μία σφραγίδα από το Καστέλλι (Α/Κ 13, πίν. 6γ) και σε ένα σφράγισμα από τη Φαιστό (Α/Κ 20, πίν. 7δ) που χρονολογούνται στην παλαιοανακτορική περίοδο. Στη σφραγίδα από το Καστέλλι οι αντικρυστές γυναικείες μορφές απεικονίζονται σε κατατομή, με τα χέρια υψωμένα μπροστά στο στήθος χωρίς να εφάπτονται και ο κορμός δίνει την αίσθηση ότι κλίνει ελαφρά προς τα εμπρός. Ανάμεσά τους δηλώνεται φυτικό μοτίβο ή ηλιακό σύμβολο⁷. Οι γυναικείες μορφές στο σφράγισμα από τη Φαιστό δεν απεικονίζονται αντικρυστά, αλλά η μία δίπλα στην άλλη κατ' ενώπιον, με τις πτηνόσχημες κεφαλές σε κατατομή να κοιτάζονται μεταξύ τους, και να κρατιούνται με το ένα χέρι λυγισμένο στο ύψος των ώμων. Οι ραμφόσχημες μύτες τους ίσως υποδηλώνουν προσωπεία πτηνών⁸, ίσως πάλι να οφείλονται σε μία παλαιοανακτορική καλλιτεχνική σύμβαση που απαντά σε πολλά άλλα ευρήματα της συγκεκριμένης περιόδου με απεικόνιση ανθρώπινων μορφών⁹. Μία ηπιότερη δυσμορφία διακρίνεται και στις γυναίκες της προαναφερόμενης σφραγίδας από το Καστέλλι. Ανάμεσα στις μορφές του σφραγίσματος από τη Φαιστό δηλώνεται φυτικό μοτίβο. Παρά την ομοιότητα της χορευτικής στάσης των μορφών που απεικονίζονται στις συγκεκριμένες παλαιοανακτορικές παραστάσεις με το ζευγαρωτό σχήμα που χαρακτηρίζει την εξεταζόμενη όρχηση, δε φαίνεται πιθανό να πρόκειται για ίδιες ορχήσεις, γιατί απουσιάζει το επίκεντρο της τελετής, δηλαδή το δένδρο, από τα παλαιοανακτορικά ευρήματα. Η ταύτιση ωστόσο δεν μπορεί να αποκλεισθεί, δεδομένης της χρονικής απόστασης ανάμεσα στις παλαιοανακτορικές και νεοανακτορικές-μετανακτορικές παραστάσεις, πράγμα που συνεπάγεται διαφορετικές καλλιτεχνικές συμβάσεις. Έτσι, το φυτικό μοτίβο στο σφράγισμα από τη Φαιστό και το ηλιακό ή φυτικό μοτίβο στη σφραγίδα από το Καστέλλι¹⁰ ίσως έχουν την ίδια βαρύτητα με το αυτοφύες ή μεταφερόμενο δένδρο των εξεταζόμενων νεοανακτορικών-μετανακτορικών παραστάσεων.

Οι εικονογραφικές ενδείξεις για την τέλεση χορού με ζεύγη στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά είναι πενιχρές. Οι μορφές, παρά τη σχηματοποιημένη απόδοσή τους, είναι μάλλον ανδρικές και συνήθως ταυτίζονται με χορευτές, πυγμάχους ή άνδρες σε χαιρετισμό¹¹. Αντίθετα, ο χορευτικός σχηματισμός του ζεύγους ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στην Αίγυπτο και την Ανατολή κατά τη δεύτερη χιλιετία π.Χ., όπως υποδηλώνει η συχνή απεικόνιση του θέματος σε αιγυπτιακές τοιχογραφίες και σε βαβυλωνιακούς σφραγιδοκυλίνδρους¹². Διαφέρει ωστόσο από το αντίστοιχο μινωικό σχήμα



στην αποκλειστική συμμετοχή ανδρών που κρατιούνται με το ένα χέρι και ανασηκώνουν το ένα πόδι, ενώ το άλλο παραμένει στάσιμο, καθώς επίσης στην απουσία ιερού δένδρου στο επίκεντρο της όρχησης. Η κίνηση είναι τυποποιημένη και απεικονίζεται πάντα με τον ίδιο τρόπο. Ο μινωικός χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο δεν μπορεί να συσχετισθεί με τον ανατολικό και αιγυπτιακό ανδρικό χορό, πέρα από τη διαπίστωση ότι εντάσσονται σε θρησκευτικά δρώμενα και όχι σε κοινωνικές εκδηλώσεις ψυχαγωγικού χαρακτήρα. Αντίθετα, είναι πιθανό να επιβίωσε στους ιστορικούς χρόνους και ίσως λανθάνει στα σχετικά σχόλια που σημειώνει η Σαπφώ¹³, η οποία εξυμνεί τον ελαφροπάτητο χορό των γυναικών της Κρήτης γύρω από τον υπαίθριο βωμό του θεού. Αν πράγματι η Σαπφώ αναφέρεται σε ένα αρχαίο κρητικό χορό μινωικής προέλευσης, τότε η επιβίωσή του στους ιστορικούς χρόνους συνηγορεί στον περισσότερο λαϊκό χαρακτήρα του σε σχέση με τα υψηλού επιπέδου θρησκευτικά δρώμενα που περιγράφονται στη συγκεκριμένη μελέτη, το γυναικείο ανοιχτό κυκλικό χορό και το χορό με ιερά δένδρα και λίθους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Niemeier (1989), εικ. 3 αρ. 8, 9, 10. Στο παλαιοανακτορικό σφράγισμα CMS II5, 324 από τη Φαιστό με έναν άνδρα και μία γυναίκα που κρατιούνται από το χέρι, απεικονίζεται μάλλον ιερός γάμος και όχι χορός ζεύγους. Ενδεικτικά βλ. Levi (1957-58), 129.

2. Levi (1925-26), 139, εικ. 153. CMS II6, 5.

3. Marinatos (1989), 135. Niemeier (1989), 172. Ο Pini (CMS II6, 5), παρατηρεί ότι ίσως κάθεται η συγκεκριμένη γυναικεία μορφή.

4. Κατά τον Παπαποστόλου (1977), 70-1, είναι βωμοί, κατά την Krattenmaker (1995), 131-2, υπαίθριο ιερό ελεγχόμενο από το ανάκτορο. Η ισορροπημένη σύνθεση με δύο κτίσματα στα άκρα της παράστασης θυμίζει ανάλογη δήλωση του χώρου στο δακτυλίδι των Μυκηνών με τίναγμα ιερού δένδρου και εκστατική όρχηση (A/K 137, πίν. 41β).

5. Warren (1984), 319, 320. Κατά τον Παπαποστόλου (1977), 72, οι δύο γυναίκες τείνουν τα χέρια προς το βωμό, σε μία λατρευτική πράξη επίκλησης της θεότητας. Κατά τη Μαρινάτου (1990), 86, οι γυναίκες μεταφέρουν το δένδρο μέσα στο ξύλινο περίφραγμά του.

6. Παπαποστόλου (1977), 72.

7. PM I, 124-5. Goodison (1989), 16.

8. Παπαποστόλου (1977), 73. Goodison (1989), 45.

9. Βλ. σχετικά στο κεφάλαιο «Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων».

10. Η σφραγίδα από το Καστέλλι εξετάζεται και στο κεφάλαιο «Άλλες πιθανές ορχήσεις», το σφράγισμα από τη Φαιστό στο κεφάλαιο «Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων».

11. Σημειώνονται ο κρατήρας από τη νεκρόπολη του Σφηττού με δύο ζεύγη μορφών που σφίγγουν το ένα χέρι (Στάης (1895), 257-8, πίν. 10 αρ. 9α και Vermeule-Karageorghis (1982), 91, 92, 212, αρ. IX.12), καθώς επίσης ανάλογα ευρήματα από την Κύπρο (Vermeule-Karageorghis (1982), 202 αρ. V.29-V.35).

12. Brunner-Traut (1939), 21-2, εικ. 6, 27. Frankfort (1939), 173, πίν. XXIXc και εικ. 40.



8. ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΧΟΡΟΣ ΜΕ ΤΡΙΓΩΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ

Εικονογραφικές πηγές : Δύο σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα Μ.Η. 505 και 536 (Α/Κ 58, 59, πίν. 18ε, στ). Μία σφραγίδα από το Μοχό, ένα χάλκινο ειδώλιο από το Παλαικάστρο, ένα πήλινο ειδώλιο από τη Γόρτυνα (Α/Κ 111, 21, 27, πίν. 33η, 8α, 10β). Αγάλματα από την Κέα, ένα πήλινο ειδώλιο από τη Σπάρτη, μία σφραγίδα από τις Μυκήνες (Α/Κ 124, 125, 147, πίν. 36α, β, 42στ).

Ιδιαίτερη θέση κατέχει στο μινωικό τελετουργικό τυπικό ένας γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη των χορευτριών. Εκτός από τον τριγωνικό σχηματισμό, χαρακτηριστικά στοιχεία της όρχησης είναι η χειρονομία των λυγισμένων χεριών πάνω στους γοφούς, η ενδυμασία, το περιλαίμιο που διακρίνεται στο λαιμό των χορευτριών και που ενίοτε διακοσμείται με ταινίες, καθώς επίσης η κόμμωση σε ορισμένες τουλάχιστο περιπτώσεις. Ο χορός ενδέχεται να είχε πομπικό χαρακτήρα, αντικαθιστώντας το απλό πομπικό σχήμα σε στοίχο, ή χορευόταν σε αυτή την τριγωνική διάταξη, μπροστά από τα ιερά, με αρκετές θεαματικές κινήσεις.

Τα ευρήματα με τη συγκεκριμένη όρχηση είναι ειδώλια, σφραγίδες και σφραγίσματα, και χρονολογούνται στην ΥΜΙ (σφραγίσματα Αγ. Τριάδας, χάλκινο ειδώλιο Παλαικάστρου, πήλινο ειδώλιο από το ιερό της Γόρτυνας, αγάλματα Κέας) και στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ (σφραγίδες Μοχού και Μυκηνών, ειδώλιο Σπάρτης). Τα μυκηναϊκά ευρήματα συνεξετάζονται με τα μινωικά επειδή παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με αυτά.

Το τριγωνικό σχήμα του χορού εικονογραφείται στο σφράγισμα Μ.Η. 505 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 58, πίν. 18ε) και στις σφραγίδες από το Μοχό και τις Μυκήνες (Α/Κ 111, 147, πίν. 33η, 42στ). Τρεις γυναίκες, από τις οποίες η μεσαία αποδίδεται σε διπλάσια κλίμακα, βαδίζουν πομπικά με τα χέρια πάνω στους γοφούς. Στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα και οι τρεις μορφές δηλώνονται μετωπικά, ενώ στις σφραγίδες του Μοχού και των Μυκηνών η μεσαία μόνο γυναίκα αποδίδεται μετωπικά, με εξαίρεση την κεφαλή, και οι άλλες δύο που την πλαισιώνουν σε κατατομή. Ο Evans ερμήνευσε την κεντρική μορφή ως θεότητα και ταύτισε τις μικρότερες μορφές που τη συνοδεύουν με Διάσκουρες¹, κατ' αναλογία με ένα παρόμοιο τριαδικό εικονογραφικό τύπο θεότητας με συνοδούς των αρχαίων ελληνικών χρόνων². Έκτοτε, οι συγκεκριμένες παραστάσεις προσεγγίζονται με τη βασική αρχή της θεωρίας του Evans, λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι οι τρεις μορφές βαδίζουν σε στοίχο, η μία δίπλα στην άλλη³. Η διαφορετική οπτική γωνία, ωστόσο, στην απόδοση των μορφών στις σφραγίδες του Μοχού και των Μυκηνών (συνδυασμός μετωπικής στάσης με κατατομή στην ίδια παράσταση), δε χαρακτηρίζει το πομπικό σχήμα σε στοίχο που διέπεται από ομοιογένεια⁴. Ενίοτε εντοπίζονται προσπάθειες να αποδοθούν προοπτικά ορισμένες μορφές περισσότερο από κάποιες άλλες σε μία πομπική παράσταση⁵, ποτέ όμως δε συνδυάζονται τόσο ακραία στοιχεία. Η εναλλαγή εξάλλου στάσεων μετωπικών και σε κατατομή δε φαίνεται να απουσιάζει μόνο από τις μινωικές πομπές αλλά από τον πομπικό βηματισμό γενικότερα, αφού δεν ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα της πομπής που είναι οργανωμένη τελετουργική κίνηση ομάδας προς μία κατεύθυνση⁶. Επιπλέον, οι γυναικείες μορφές που αποδίδονται σε



μικρότερη κλίμακα δε φαίνονται παιδικές⁷, ιδίως στις σφραγίδες από το Μοχό και των Μυκηνών, όπου η κόμη δηλώνεται πλούσια και μαζεμένη στην κεφαλή και τα στήθη τονίζονται όπως και στην κεντρική μεγαλύτερη μορφή. Πιθανότερο είναι λοιπόν ότι η κεντρική γυναίκα βρίσκεται σε διαφορετικό επίπεδο σε σχέση με τις μικρότερες που την πλαισιώνουν, πράγμα που ερμηνεύει και τη μεγαλύτερη κλίμακα στην απόδοσή της⁸. Οι δύο μικρότερες που δηλώνονται στην ίδια κλίμακα βρίσκονται στην ίδια ευθεία πίσω από την κεντρική. Αποκαθίσταται έτσι ένας τριγωνικός σχηματισμός που προσδίδει στην όρχηση τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της. Ανάλογη απόδοση ανθρώπινων μορφών σε δύο διαφορετικά επίπεδα, με ελάχιστη διαφοροποίηση στο μέγεθος, εντοπίζεται σε μία σφραγίδα από τις Μυκήνες (Α/Κ 148, πίν. 43α) με πομπή τριών γυναικών, από τις οποίες η πρώτη χαράχτηκε εκ των υστέρων σε ένα επίπεδο πίσω από τις δύο που ακολουθούν⁹. Σε ένα σφράγισμα πάλι από τη Ζάκρο¹⁰ απεικονίζονται δύο σκυφτές ανδρικές μορφές που τρέχουν σε στοίχο, ενώ μία άλλη ανδρική μορφή μόλις που διακρίνεται πίσω απ' αυτές. Τα επάλληλα περιγράμματα ως συμβατικός τρόπος δήλωσης ανθρώπινων μορφών που βρίσκονται σε παράταξη, χρησιμοποιούνται συχνά από το μινωίτη καλλιτέχνη, όπως για παράδειγμα στο ρυτό των θεριστών (Α/Κ 33, πίν. 13β). Ανάλογες προσπάθειες προοπτικής απόδοσης ενός τρισδιάστατου θέματος στην εικονογραφία απαντούν και στην παλαιοανακτορική εποχή και συγκεκριμένα στην καρποδόχη από τη Φαιστό (Α/Κ 9, πίν. 5), στην οποία η κεντρική χορεύτρια δηλώνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα και με εντονότερο περίγραμμα σε σχέση με τις άλλες δύο που βρίσκονται πίσω απ' αυτή. Στην περίπτωση της καρποδόχης η όρχηση είναι κυκλική¹¹, όπως υποδηλώνει η στροφή της κεφαλής και των πελμάτων των δύο πλευρικών χορευτριών προς το κέντρο του κύκλου. Αντίθετα, η όρχηση στις εξεταζόμενες παραστάσεις στρέφεται σε μία συγκεκριμένη κατεύθυνση. Στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα μάλιστα (Α/Κ 58, πίν. 18ε) απεικονίζεται και ο τελικός προορισμός των ορχούμενων γυναικών, ένα υπαίθριο ιερό με δένδρο στο εσωτερικό. Ο τρόπος που κινείται ωστόσο ο τριαδικός σχηματισμός των γυναικών δεν είναι απόλυτα σαφής. Η χορευτική κίνηση μέχρι το ιερό με στροφές των γυναικών ή άλλες θεαματικές κινήσεις, χωρίς να αλλοιώνεται το τριαδικό σχήμα, αποτελεί μία πιθανή εκδοχή της όρχησης. Οι διαφορετικές στάσεις, μετωπικές και σε κατατομή, των χορευτριών ίσως υποδηλώνουν ταυτόχρονη εκτέλεση διαφορετικών κινήσεων από αυτές. Δεν αποκλείεται πάλι ο τριγωνικός σχηματισμός να μην κατευθυνόταν προς το ιερό, αλλά να κινούνταν χορευτικά μπροστά απ' αυτό.

Η χειρονομία των λυγισμένων χεριών πάνω στους γοφούς αποτελεί το κατεξοχήν χαρακτηριστικό γνώρισμα της συγκεκριμένης όρχησης. Το γωνιώδες σχήμα της κίνησης και ιδίως η κλίση που έχουν οι εφαπτόμενες παλάμες των χεριών προς τα έξω, εικονογραφούνται με σαφήνεια στα ειδώλια από το Παλαίκαστρο και τη Σπάρτη (Α/Κ 21, 125, πίν. 8α, 36β). Το τελευταίο θεωρείται κρητικής προέλευσης¹². Μόνο το ΥΜ Ι ειδώλιο από τη Γόρτυνα (Α/Κ 27, πίν. 10β) διαφοροποιείται στη χειρονομία, επειδή τα λυγισμένα χέρια δεν εφάπτονται στους γοφούς, αλλά στη μέση της μορφής ή ακόμα και λίγο πιο πάνω απ' αυτή¹³. Από το ίδιο ειδώλιο απουσιάζουν επίσης άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία της όρχησης, όπως το περιλαίμιο και η αμφίεση. Ίσως το ειδώλιο από τη Γόρτυνα να εικονογραφεί ένα διαφορετικό χορό από



τον εξεταζόμενο. Αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ότι προέρχεται από οικιακό ιερό, στο οποίο ανευρέθηκαν κι άλλα ειδώλια σε λατρευτικές στάσεις¹⁴, είναι πιθανό να εντάσσεται σε μία ακολουθία τελετουργικών δρώμενων που περιλαμβάνει ορχηστικές κινήσεις και προσφορές προς τη θεότητα, στα πλαίσια δραματοποιημένης επιφάνειας.

ΖΡΙΣ ΔΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ

Η χορευτική χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς απαντά για πρώτη φορά στην κυκλική βάση της παλαιοανακτορικής καρποδόχης από τη Φαιστό (A/K 9, πίν. 5) και χαρακτηρίζει το πρώτο στάδιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού, που πιθανώς ταυτίζεται με τη χορευτική είσοδο των γυναικών στο χοροστάσι ή με τον ίδιο τον κυκλικό χορό, πριν η κορυφαία απομακρυνθεί από τον κύκλο και προχωρήσει στο κέντρο του¹⁵. Η χειρονομία στην παλαιοανακτορική καρποδόχη δεν είναι τόσο γωνιώδης όσο στην εξεταζόμενη νεοανακτορική και μετανακτορική όρχηση και επιπλέον οι παλάμες δεν κλίνουν προς τα έξω. Ανάλογη χειρονομία εκτελεί η γυναικεία μορφή με κεφαλή εντόμου της σφραγίδας M.H. 1411, που ορχείται ανάμεσα σε δύο υδρόβια πουλιά (A/K 105, πίν. 33β), καθώς επίσης η κεντρική χορεύτρια του δακτυλιδιού από τις Μυκήνες (A/K 137, πίν. 41β). Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για διαφορετική όρχηση από την εξεταζόμενη, όπως προκύπτει από την ανάλυση στα σχετικά κεφάλαια¹⁶. Παρεμφερή αλλά διαφορετική χειρονομία εκτελούν η κεντρική γυναικεία μορφή στο σφράγισμα M.H. 485 από την Αγ. Τριάδα (A/K 57, πίν. 18δ) και η πρώτη γυναίκα στο σφράγισμα M.H. 17/2 από τη Ζάκρο (A/K 71, πίν. 20δ). Στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα απεικονίζεται χορός με ράβδο στον οποίο συμμετέχουν δύο άνδρες και μία γυναίκα. Η τελευταία λυγίζει έντονα τα χέρια που φτάνουν λίγο πιο πάνω από τη μέση, ενώ ταυτόχρονα ανασηκώνει το δεξιό ώμο. Στο σφράγισμα από τη Ζάκρο πάλι απεικονίζεται πομπή δύο γυναικών, από τις οποίες η δεύτερη φέρει μονόστομο πέλεκυ, ενώ η πρώτη λυγίζει το αριστερό χέρι στο στήθος και το δεξιό στη μέση. Πρόκειται για διαφορετικές ορχηστικές σκηνές που δε σχετίζονται με το χορό σε τριγωνική διάταξη.

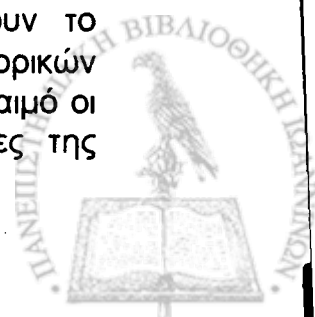
Η χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς θεωρείται χορευτική από όλους τους μελετητές που ασχολήθηκαν με τα συγκεκριμένα ευρήματα. Ο Nilsson υπέθεσε ότι η όρχηση είναι εκστατική¹⁷ και σχετίζεται με τελετουργικά δρώμενα για τη βλάστηση. Η προαναφερόμενη ερμηνεία βασίστηκε στην παρουσία της εξεταζόμενης χειρονομίας στο δακτυλίδι των Μυκηνών (A/K 137, πίν. 41β), στο οποίο απεικονίζεται το σχετικό δρώμενο. Όπως έχει όμως αναφερθεί στο οικείο κεφάλαιο, το δακτυλίδι των Μυκηνών αποτελεί μοναδική παράσταση του χορού με ιερά δένδρα και λίθους που εικονογραφεί τη συγκεκριμένη χειρονομία. Αν ληφθεί υπόψη ότι πρόκειται για μινωική τελετή που αντιγράφεται από το μυκηναίο καλλιτέχνη, τότε είναι λογικό να υποτεθεί ότι η χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς στο δακτυλίδι των Μυκηνών δεν προέρχεται κατ' ανάγκη από την αντίστοιχη μινωική τελετή¹⁸, αλλά από την εξεταζόμενη μινωική όρχηση σε τριγωνική διάταξη. Στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους εξάλλου συμμετέχουν και τα δύο φύλα, σε αντίθεση με την αποκλειστική συμμετοχή γυναικών στη συγκεκριμένη όρχηση. Ο Matz και η Brandt υπέθεσαν ότι η χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς υποδηλώνει στροβιλισμό¹⁹, εναρμονιζόμενοι έτσι με την έκσταση που διέκρινε ο Nilsson. Ο Matz και στη συνέχεια ο Niemeier και η Σακελλαράκη²⁰ συσχέτισαν τη χειρονομία με ανάλογη στάση των χεριών στο επιφαινόμενο



ειδώλιο θεότητας στο σφράγισμα από τη Ζάκρο²¹ και την ερμήνευσαν ως χαρακτηριστική χειρονομία επιφάνειας που απαντά και σε λάτρες. Η ομοιότητα της χειρονομίας του αιωρούμενου ειδώλου στο σφράγισμα από τη Ζάκρο με τις εξεταζόμενες παραστάσεις τριγωνικής όρχησης γυναικών, δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη την ταύτιση των ορχούμενων γυναικών με θεότητες. Η χειρονομία των υψωμένων χεριών, για παράδειγμα, απαντά σε είδωλα γυναικείων θεοτήτων, αλλά και σε λάτρες ή ορχούμενες μορφές²². Η υπόθεση του Matz ωστόσο για στροβιλισμό των χορευτριών με τα λυγισμένα χέρια στους γοφούς, φαίνεται να ανταποκρίνεται στα εικονογραφικά δεδομένα. Στο σφράγισμα M.H. 536 από την Αγ. Τριάδα (A/K 59, πίν. 18στ) και στη σφραγίδα των Μυκηνών (A/K 147, πίν. 42στ) οι ταινίες που διακοσμούν το περιλαίμιο των χορευτριών ανεμίζουν, υποδηλώνοντας έντονη κίνηση. Η προσπάθεια απόδοσης στροβιλισμού ίσως λανθάνει στη μετωπική και κατά κρόταφο απεικόνιση των μορφών στις σφραγίδες από το Μοχό και τις Μυκήνες. Η διαφορετική οπτική γωνία που αποδίδονται οι κεντρικές μορφές σε σχέση με τις πλευρικές, πιθανώς εικονογραφεί στροβιλισμό όλων των μορφών σε διαφορετικούς χρόνους (βλ. σχ. 6), ή στροβιλισμό μόνο της κεντρικής μορφής που προβάλλεται, ενώ οι πλευρικές βαδίζουν πομπικά (βλ. σχ. 5).

Εκτός από τη χειρονομία, και η ενδυμασία είναι χαρακτηριστική της συγκεκριμένης όρχησης. Σε όλες τις παραστάσεις, οι γυναίκες φορούν μακριές εσθήτες με επάλληλα οριζόντια βολλάν σε ιδιαίτερη πυκνότητα, που αρχίζουν αμέσως κάτω από τη ζώνη. Στον κορμό φορούν ανοιχτό περικόρμιο που αφήνει ελεύθερα τα στήθη ή είναι εντελώς γυμνές. Στο ειδώλιο του Παλαικάστρου και πιθανότατα στο σφράγισμα M.H. 505 από την Αγ. Τριάδα (A/K 21, 58, πίν. 8α, 18ε) απεικονίζεται ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο ένδυσης. Η κόμη είναι μαζεμένη στην κορυφή της κεφαλής και μία μακριά ταινία ξεκινά από την κόμη και πέφτει κατά μήκος της πλάτης μέχρι τους γλουτούς. Η συγκεκριμένη κόμμωση με την ταινία απαντά και σε παραστάσεις διαφορετικού περιεχομένου, όπως για παράδειγμα στη σφραγίδα CMS I, 221 από το Βαφειό²³ με γυναίκα που οδηγεί ζώο για θυσία, στο χρυσό περίαπτο από τις Μυκήνες²⁴ με απεικόνιση γυναικείας μορφής που φέρει αβαθές αγγείο και στο δακτυλίδι των Μυκηνών (A/K 137, πίν. 41β) με όρχηση και τίναγμα ιερού δένδρου.

Ένα ακόμα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό στοιχείο του συγκεκριμένου χορού είναι το περιλαίμιο που φέρουν οι μορφές στις περισσότερες παραστάσεις. Το περιλαίμιο διακρίνεται στα σφραγίσματα M.H. 505 και 536 από την Αγ. Τριάδα (A/K 58, 59, πίν. 18ε, στ), στις σφραγίδες Μοχού και Μυκηνών (A/K 111, 147, πίν. 33η, 42στ), στο ειδώλιο από το Παλαικάστρο και στα αγάλματα της Κέας (A/K 21, 124, πίν. 8α, 36α). Αντίθετα, δεν απεικονίζεται στα ειδώλια από τη Γόρτυνα και τη Σπάρτη (A/K 27, 125, πίν. 10β, 36β). Για το ειδώλιο από τη Γόρτυνα και την πιθανότητα να εικονογραφεί διαφορετική ορχηστική κίνηση ή λατρευτική χειρονομία, έχει ήδη γίνει λόγος παραπάνω. Στο σφράγισμα M.H. 536 από την Αγ. Τριάδα (A/K 59, πίν. 18στ) και στη σφραγίδα των Μυκηνών το περιλαίμιο διακοσμείται με ζεύγος ταινιών που ανεμίζουν κατά την έντονη κίνηση των χορευτριών. Η Caskey και η Σακελλαράκη²⁵ ταυτίζουν το συγκεκριμένο συμπλήρωμα της ένδυσης με την υποθυμίδα των ιστορικών χρόνων. Η υποθυμίδα ήταν στεφάνι από λουλούδια που έφεραν στο λαιμό οι λάτρες του Διονύσου για να προστατεύονται από τις παρενέργειες της



οινοποσίας με τη βοήθεια των ευωδιαστών αρωμάτων. Η ομοιότητα της υποθυμίδας με το μινωικό περιλαίμιο είναι πράγματι εμφανής, τόσο ως προς το μέγεθος και το πάχος του κύκλου, όσο και ως προς τον τρόπο που φέρεται από τους χορευτές²⁶. Στεφάνια από λουλούδια απεικονίζονται σε μινωικές τοιχογραφίες²⁷, το μέγεθός τους ωστόσο, καθώς επίσης η γιρλάνδα που κρέμεται στο εσωτερικό τους, δε συνηγορούν στην ταύτισή τους με περιλαίμια και κατ' επέκταση με υποθυμίδες. Επιπλέον, το μινωικό περιλαίμιο φέρεται και σε πολλές άλλες περιστάσεις, στις οποίες η οινοποσία είναι μάλλον αμφίβολη, όπως για παράδειγμα στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (Α/Κ 34, πίν. 14α)²⁸ και στο σφράγισμα Μ.Η. 17/2 από τη Ζάκρο (Α/Κ 71, πίν. 20δ). Στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» φέρεται από τους άνδρες του κοινού, τους στρατιώτες και τους «σεβίζοντες» που είναι παραταγμένοι σε δύο παράλληλους στοίχους, ενώ απουσιάζει από τις γυναίκες του κοινού και τις χορεύτριες. Περιλαίμιο φέρεται και από τους άνδρες στην τοιχογραφία του Τριμερούς Ιερού²⁹. Στο σφράγισμα από τη Ζάκρο η πρώτη γυναικεία μορφή που εμφανώς φέρει περιλαίμιο, ηγείται τελετουργικής πομπής, στην οποία μεταφέρονται ιερά εμβλήματα. Με βάση τα προαναφερόμενα παραδείγματα είναι μάλλον αμφίβολη η ταύτιση του μινωικού περιλαίμιου με την υποθυμίδα. Το περιλαίμιο προφανώς φερόταν σε ειδικές περιπτώσεις, από άνδρες και γυναίκες, και ίσως προσέδιδε εορταστικό χαρακτήρα στην αμφίεση³⁰. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην εξεταζόμενη όρχηση με τριγωνική διάταξη το περιλαίμιο φέρεται μόνο από την κεντρική χορεύτρια, την κορυφαία του χορού, με βάση τα εικονογραφικά δεδομένα στις σφραγίδες από το Μοχό και τις Μυκήνες. Δεν αποκλείεται λοιπόν να αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της τελετουργικής αμφίεσης της κορυφαίας και όχι όλων των χορευτριών που συμμετέχουν στην όρχηση. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί και η παρατήρηση ότι το περιλαίμιο δε φέρεται από όλα τα γυναικεία αγάλματα της Κέας³¹, τα οποία θεωρούνται χορεύτριες, αλλά μόνο από μερικά, παρόλο που εντάσσονται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο.

Ο αριθμός των χορευτριών που συμμετείχαν στο συγκεκριμένο χορό πιθανώς δεν ξεπερνούσε τις τρεις, αν ληφθεί υπόψη ο τριγωνικός σχηματισμός. Η τέλεση του χορού πραγματοποιούνταν σε υπαίθρια ιερά, με βάση την απεικόνιση ιερού περιβόλου με δένδρο στο εσωτερικό στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 58, πίν. 18ε), αλλά και σε οικιακά ή κοινοτικά, αν ληφθεί υπόψη η προέλευση των ειδωλίων του Παλαικάστρου και της Γόρτυνας, καθώς επίσης των αγαλμάτων της Κέας. Ο χορός προφανώς είχε ανοιχτό, δημόσιο χαρακτήρα.

Μία ομάδα γυναικείων ειδωλίων με το αριστερό χέρι λυγισμένο στο γοφό και το δεξί λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο, ίσως σχετίζεται με τη συγκεκριμένη όρχηση. Χαρακτηριστικά δείγματα αυτού του τύπου είναι ένα ειδώλιο από την Αγ. Τριάδα, ένα άλλο από την Τραπέζα Μαλεβιζίου και ένα από το Ψυχρό (Α/Κ 22, 23, 24, πίν. 8β, 9α, β). Τα προαναφερόμενα ειδώλια δε φέρουν τη χαρακτηριστική ενδυμασία της εξεταζόμενης όρχησης (εσθήτα με πυκνά, επάλληλα βολλάν), ούτε περιλαίμιο. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη χειρονομία δεν απαντά σε ανδρικά ειδώλια. Στην αντίστοιχη ανδρική χειρονομία απόδοσης λατρείας στη θεότητα, το ελεύθερο αριστερό χέρι είναι εκτεταμένο και εφάπτεται στο σώμα³², ενώ το δεξί βρίσκεται λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο, όπως και στα γυναικεία ειδώλια. Η



λατρευτική στάση με το δεξί χέρι λυγισμένο στο πρόσωπο και το αριστερό τεντωμένο και εφραπτόμενο στο σώμα δεν είναι αποκλειστικά ανδρική, αφού συναντάται και σε γυναικεία ειδώλια³³. Ίσως λοιπόν, στα γυναικεία ειδώλια από την Αγ. Τριάδα, το Ψυχρό και την Τραπέζα να εικονογραφείται ένα μεταγενέστερο ορχηστικό στάδιο του χορού σε τριγωνική διάταξη, με βάση την ταυτόσημη απεικονιζόμενη χειρονομία του ενός χεριού στους γοφούς³⁴. Ενδέχεται πάλι να πρόκειται για διαφορετική, αλλά παρεμφερή ορχηστική κίνηση, επειδή απουσιάζουν η χαρακτηριστική ενδυμασία και το περιλαίμιο.

Ο μινωικός χορός με τα χέρια στους γοφούς συσχετίστηκε από τη Lawler με το ορχηστικό σχήμα του «επαγκωνισμού»³⁵ των ιστορικών χρόνων, για το οποίο γίνεται μνεία από τους αρχαίους συγγραφείς, χωρίς ωστόσο σαφείς αναφορές για τον τρόπο που χορευόταν. Πρόκειται μάλλον για ένα στιγμιαίο σχηματισμό και όχι ανεξάρτητο χορό, όπου οι χορευτές, έχοντας τα χέρια λυγισμένα και εφραπτόμενα στους γοφούς, χτυπούσαν ο ένας τον άλλο με τους αγκώνες. Αντίθετα, η Σακελλαράκη συσχέτισε τη συγκεκριμένη μινωική όρχηση με τη γιορτή Ελλότια³⁶ που τελούνταν στην Κρήτη κατά τους ιστορικούς χρόνους προς τιμή της θεάς Ευρώπης. Ο συσχετισμός βασίζεται στην ταύτιση του περιλαίμιου με την υποθυμίδα και το στέφανο που μεταφερόταν πομπικά κατά τα Ελλότια. Ο στέφανος ωστόσο προς τιμή της Ευρώπης δεν ήταν κυκλικά στεφάνια από λουλούδια, τα οποία έφεραν στο λαιμό οι πιστοί που συμμετείχαν στην πομπή, αλλά ένα είδος μακριάς γιρλάνδας από λουλούδια που μεταφερόταν πομπικά³⁷. Παρά τις διαφορές με το σχήμα του «επαγκωνισμού» και τα Ελλότια, η εξάπλωση της μινωικής όρχησης στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά, όπως τεκμηριώνεται από τα ευρήματα, συνηγορεί στην επιβίωση του συγκεκριμένου μινωικού χορού, ή τουλάχιστο των χαρακτηριστικότερων στοιχείων του, στους ιστορικούς χρόνους. Η εξεταζόμενη μινωική όρχηση αγαπήθηκε από τους μυκηναίους και χορεύτηκε στην ηπειρωτική Ελλάδα περισσότερο από κάθε άλλο μινωικό χορό, έξω από τα γεωγραφικά όρια της Κρήτης. Ίσως μάλιστα, ο χορευτικός σχηματισμός «κρίνο» που μνημονεύεται από αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και συνδέεται με την Κρήτη³⁸, να διατήρησε την τριγωνική διάταξη του συγκεκριμένου μινωικού χορού.

Η γυναικεία όρχηση με τριγωνική διάταξη δε φαίνεται να σχετιζόταν άμεσα με την επιφάνεια της θεότητας και ίσως δεν αποτελούσε υψηλού επιπέδου θρησκευτικό δρώμενο. Είναι πολύ πιθανό ωστόσο να εντασσόταν σε μία ευρύτερη διαδικασία δραματοποιημένης επιφάνειας με διαδοχικά ορχηστικά, δραματικά και λατρευτικά στοιχεία³⁹.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Evans (1925), 12-4.

2. Για το εικονογραφικό θέμα της τριάδας (Ελένη με Διόσκουρους, Κυβέλη με Κουρήτες ή Κορύβαντες) βλ. Charouthier (1935), ιδίως 187-9. Στα αναφερόμενα ωστόσο αρχαία ελληνικά παραδείγματα απεικονίζονται τρεις ένθρονες μορφές και όχι κινούμενοι λάτρες.

3. Nilsson (1950), 268, 276. Matz (1958), 9 σημ. 5, 14. Niemeier (1989), 182-3. Ulanowska (1993), 116. Sapouna-Sakellarakis (1995), 10, 145. Η Μαρινάτου (1993), 188, ταυτίζει την κεντρική μορφή με ανώτερη ιέρεια που μυεί τις νεότερες πιστές στα μυστικά της λατρείας.



4. Συγκεντρωμένα παραδείγματα πομπών βλ. Niemeier (1989), εικ. 1.
5. Koraka (1984), 10.
6. Βλ. σχετικά τις παρατηρήσεις της Σακελλαρίου(1966), 73 αρ. 132, στο σχολιασμό της σφραγίδας CMS I, 132 (A/K 148, πίν. 43α) από τις Μυκήνες.
7. Εκτός από τον Evans, μικρά κορίτσια θεώρησε τις πλευρικές μορφές της σφραγίδας του Μοχού και ο Gaerte (1912), 260. Για την ταύτιση των συγκεκριμένων μορφών με γυναίκες βλ. Ξανθουδίδης (1907), 177 αρ. 113 ; (1913), 100 σφραγ. 113.
8. Ανάλογη ερμηνεία και από την Κόπακα (1984), 12 σημ. 37.
9. Σακελλαρίου (1966), 73 αρ. 132. Δανιηλίδου (1998), 129 αρ. Σ56 (αναφέρεται η άποψη του Μπουλώτη για τα διαφορετικά επίπεδα των μορφών).
10. CMS II7, 15.
11. Βλ. την ανάλυση του σχήματος στο κεφάλαιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού.
12. Ρεθεμιωτάκης (1998), 163-4.
13. Ένα MM ειδώλιο επίσης από το μουσείο Αγ. Νικολάου (Δαβάρας (1981), εικ. 39), με τα χέρια λυγισμένα στο στήθος ή λίγο πιο πάνω από τη μέση, ταυτίζεται με χορεύτρια από το Ρεθεμιωτάκη (1998), 128, σημ. 454. Η προέλευση ωστόσο του ειδωλίου από ιερό κορυφής και η θέση των χεριών αμέσως κάτω από το στήθος, υποδηλώνουν πιθανότατα λάτρισσα σε χαρακτηριστική λατρευτική χειρονομία, που ενδεχομένως ταυτίζεται σημασιολογικά με τις χειρονομίες Α και Β κατά Sapouna-Sakellarakis (1995), 106-8.
14. Ρεθεμιωτάκης (1998), 147-9, πίν. 2γ,δ, 5α-γ, 6α, β, εικ. 106.
15. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού.
16. Κεφάλαια «Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων», «Χορός με ιερά δένδρα και λίθους».
17. Nilsson (1950), 268, 276. Ανάλογη άποψη εκφράζει και ο Παπαποστόλου (1977), 74.
18. Η διαφοροποίηση της συγκεκριμένης γυναικείας μορφής στο δακτυλίδι των Μυκηνών, σε σχέση με τις χειρονομίες που χαρακτηρίζουν το σχετικό τελετουργικό δρώμενο στις άλλες μινωικές παραστάσεις, σημειώνεται και από την Ulanowska (1993), 117, η οποία υποθέτει ότι στο δακτυλίδι των Μυκηνών απεικονίζονται δύο διαφορετικοί χοροί που εντάσσονταν στα πλαίσια της ίδιας θρησκευτικής εορτής.
19. Matz (1958), 9 σημ. 5, 14. Brandt (1965), 22.
20. Matz (1958), 14. Niemeier (1989), 182. Sapouna-Sakellarakis (1995), 145.
21. CMS II7, 1.
22. Matz (1958), 28. Ρεθεμιωτάκης (1998), 153-4. Η χειρονομία των υψωμένων χεριών έχει λατρευτικό χαρακτήρα στο χρυσό δακτυλίδι από τα Καλύβια (A/K 44, πίν. 16ζ), στο οποίο μία γυναίκα αποδίδει λατρεία σε καθήμενη θεότητα. Αντίθετα, η ίδια χειρονομία εκτελείται από την κορυφαία του κυκλικού χορού στη σαρκοφάγο από την Κνωσό (A/K 82, πίν. 23).
23. Σακελλαράκης (1972), 252-3, πίν. 95β, δ.
24. Σακελλαράκης (1972), πίν. 96.
25. Caskey (1981), 132. Sapouna-Sakellarakis (1995), 145.



26. Σύγκρινε για παράδειγμα το χάλκινο αγαλμάτιο σφυροπαίκτη που δημοσιεύει η Καρούζου (1975), ιδίως 8-10.
27. Warren (1985) εικ. 1.
28. Younger (1992), 261-3.
29. PM III πίν. XVI.
30. Ανάλογη ερμηνεία και από το Younger (1992), 261-3.
31. Caskey (1981), 132.
32. Sarpoua-Sakellarakis (1995), πίν. 2 αρ.89, 139, πίν. 3 αρ.86, πίν. 7 αρ.164, 101, πίν. 8 αρ.100, πίν. 10 αρ. 162, πίν. 11 αρ. 157, πίν. 12 αρ.41, 167, και πολλά άλλα ειδώλια από τον ίδιο κατάλογο.
33. Sarpoua-Sakellarakis (1995), πίν. 3 αρ. 166, πίν. 4 αρ. 142, 71, 72, πίν. 15 αρ. 170 πίν. 20 αρ. 107, 39, 66.
34. Η Σακελλαράκη (1995), 10, συσχετίζει το ειδώλιο του Παλαικάστρου με το ειδώλιο από την Αγ. Τριάδα στον τρόπο απόδοσης των σωματικών όγκων.
35. Lawler (1942), 163.
36. Sarpoua-Sakellarakis (1995), 145.
37. Lawler (1951), 37.
38. Lawler (1944). Η Lawler ωστόσο διακρίνει το σχηματισμό «κρίνο» στο χορό που απεικονίζεται στην «τοιχογραφία του Ιερού Άλσους» και υποθέτει την επιβίωση του μινωικού σχήματος στα Ελευσίνια μυστήρια και στα Θεσμοφόρια.
39. Τέτοια ακολουθία στοιχείων (ειδώλια χορευτριών, μορφή που φέρει «snake frame», ειδώλιο με καλάθο) εντοπίζεται στο ιερό της νεοανακτορικής έπαυλης της Γόρτυνας (Ρεθεμιωτάκης (1998), 147-9).



1. ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΠΟΜΠΕΣ ΜΕ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΑΓΓΕΙΩΝ ΚΑΙ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ ΣΤΗ ΘΕΟΤΗΤΑ

Εικονογραφικές πηγές : Πομπική τοιχογραφία, θραύσματα τοιχογραφίας από τον παλιότερο διάκοσμο του πομπικού διαδρόμου, τοιχογραφία με πομπή στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο, τοιχογραφία «palanquin» από το ανάκτορο της Κνωσού (A/K 91, 36, 35, 92, πίν. 27, 14β 28). Τοιχογραφίες Τυλίσσου, Αγ. Τριάδας με πομπική μεταφορά κάδων και πομπή με ελάφια σε βωμό (A/K 37, 95, 96, πίν. 15, 31α, β). Λίθινο ρυτό από την Κνωσό, χάλκινος πέλεκυς από τη Βορού (32, 89, πίν. 13α, 26γ). Σφραγίδες από την Κνωσό και το Βαφειό (A/K 103, 151, πίν. 32στ, 43δ). Τέσσερα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τέσσερα σφραγίσματα από τη Ζάκρο (A/K 60, 61, 62, 64, 69, 70, 71, 72, πίν. 18ζ, η, 19α, γ, 20β, γ, δ, ε).

Επίσημες πομπές με ευρεία συμμετοχή και οργάνωση από την κεντρική εξουσία, πραγματοποιούνταν στα πλαίσια θρησκευτικών εορτών στη μινωική Κρήτη, όπως και σε όλους τους αρχαίους πολιτισμούς. Κατά τη διάρκεια των επίσημων μινωικών πομπών επιδεικνύονταν ιερά εμβλήματα και μεταφέρονταν τελετουργικά αγγεία και ένδυμα, τα οποία προσφέρονταν σε ιέρεια που υποδύονταν τη θεότητα. Στη συγκεκριμένη διαδικασία πιθανώς εντάσσονταν θυσίες ζώων με πομπική μεταφορά του θύματος και του αίματος από τη θυσία μέσα σε κάδους.

Η ένταξη της πομπής στα πλαίσια της όρχησης ενδεχομένως δεν ανταποκρίνεται στη σύγχρονη αντίληψη για το χορό, εναρμονίζεται ωστόσο με την αρχαία σημασία της όρχησης που έχει ευρύτατο περιεχόμενο και αγκαλιάζει κάθε είδους ρυθμική κίνηση¹. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η συνοδεία του πομπικού βηματισμού μίας οργανωμένης ομάδας με μουσική, μετατρέπει το απλό βάδισμα σε ορχηστική κίνηση. Η παρουσία μουσικών δεν τεκμηριώνεται στις μινωικές πομπές που απεικονίζονται στις εξεταζόμενες παραστάσεις, παρά μόνο στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α), όπου μουσικός με κιθάρα ηγείται της πομπικής μεταφοράς των κάδων. Η συμμετοχή μουσικών στην πομπική τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού (A/K 91, πίν. 27) είναι πολύ πιθανή, η ταύτιση όμως των μορφών της ομάδας Α με τη συγκεκριμένη ιδιότητα από τον Evans², είναι μάλλον αμφίβολη για λόγους που αναφέρονται παρακάτω. Ο Cameron πάλι, στηριζόμενος σε αβέβαιες ενδείξεις, υπέθεσε τη συνοδεία της ανδρικής πομπής στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο της Κνωσού (A/K 35, πίν. 14β) με αύληση³. Η απουσία μουσικών από την πλειοψηφία των μινωικών παραστάσεων με πομπές δεν απηχεί κατ' ανάγκη την πραγματικότητα της θρησκευτικής τελετής, ιδίως αν ληφθεί υπόψη ο αποσπασματικός χαρακτήρας των σωζόμενων τοιχογραφιών και ο μικρογραφικός χαρακτήρας των σφραγίδων και των σφραγισμάτων, που επιτρέπει την απεικόνιση μεμονωμένων μόνο επεισοδίων της τελετής. Η μουσική συνοδεία της πομπικής μεταφοράς των κάδων στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα συνηγορεί στη συμμετοχή μουσικών στις πομπές γενικότερα.

Οι τελετουργικές πομπές, κυρίως μνημειακού χαρακτήρα, που απεικονίζονται σε τοιχογραφίες από την Κρήτη και την ηπειρωτική Ελλάδα, έχουν αποτελέσει αντικείμενο διεξοδικής μελέτης από την παλαιότερη και τη σύγχρονη έρευνα⁴. Σκοπός της συγκεκριμένης μελέτης δεν είναι η ανάλυση



επιμέρους τεχνοτροπικών, εικονογραφικών ή ερμηνευτικών ζητημάτων, αλλά η ανάλυση της διάρθρωσης των πομπών, της συμμετοχής και της οργάνωσης διαφοροποιημένων ομάδων, καθώς επίσης η κινησιολογία, η θέση των πομπών στη διαδικασία του θρησκευτικού τυπικού και η διαφοροποίηση στην τέλεσή τους μέσα στο πέρασμα του χρόνου.

Οι εικονογραφικές πηγές που εξετάζονται δημιουργούν φαινομενικά την εντύπωση ανομοιογενούς υλικού με διαφορετικές απεικονιζόμενες τελετές. Ωστόσο, πρόκειται μάλλον για διαφορετικά επεισόδια ή μεμονωμένες ομάδες ανθρώπων που συμμετείχαν στην ιδιαίτερα σύνθετη αυτή εκδήλωση. Ελάχιστες είναι οι παραστάσεις που δεν μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα στη μεγάλη πομπή με τις προσφορές στη θεότητα. Έτσι, στις τοιχογραφίες και στο ρυτό από την Κνωσό (A/K 32, πίν. 13α) απεικονίζονται πολυπρόσωπες πομπές με προσφορές αγγείων. Στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό προσφέρεται επιπλέον ιερό ένδυμα στη θεότητα⁵. Στα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο και στη σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 60, 61, 62, 64, 69, 70, 71, 103, πίν. 18ζ, η, 19α, γ, 20β, γ, δ, 32στ) απεικονίζεται μεταφορά ιερού ενδύματος και διπλών πελέκεων ή μόνο επίδειξη ιερών εμβλημάτων (μονόστομων και διπλών πελέκεων ή ράβδων). Αξίζει να σημειωθεί ότι στα ευρήματα μικρής κλίμακας (σφραγίδες και σφραγίσματα) δεν απεικονίζονται πομπές με προσφορές αγγείων όπως στις τοιχογραφίες, παρόλο που πομπικές σκηνές, ιδίως γυναικών, απαντούν συχνά στη μινωική σφραγιδογλυφία μετά την ΥΜ Ι⁶. Εξαίρεση αποτελούν ορισμένα σφραγίσματα από την Κνωσό, τη Ζάκρο και την Αγ. Τριάδα, στα οποία απεικονίζεται προσφορά κωνικού κυπέλλου ή ρυτού σε καθήμενη θεότητα (A/K 52, 73, 66, πίν. 17ζ, 20στ, 19ε). Επειδή ωστόσο προσφέρεται πάντα αγγείο πόσης ή σπονδής, χωρίς άλλες προσφορές, τα προαναφερόμενα ευρήματα ενδέχεται να μην εντάσσονται στα πλαίσια της εξεταζόμενης πομπής, αλλά να εικονογραφούν μία αυτόνομη τελετή του γυναικείου ιερατείου, η οποία εξετάζεται χωριστά⁷.

Είναι σημαντικό να τονισθεί ότι όλα τα ευρήματα έχουν ανακτορική προέλευση, απηχούν επομένως τελετή ή τελετές με κεντρική οργάνωση και εποπτεία. Η χρονολόγηση κυμαίνεται από τη ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι μέχρι την ΥΜ ΙΙΙΑ. Στη ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι χρονολογούνται τα θραύσματα της τοιχογραφίας από τον παλιότερο διάκοσμο του πομπικού διαδρόμου (A/K 36) της Κνωσού, η τοιχογραφία με πομπή στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο (A/K 35, πίν. 14β), η τοιχογραφία της Τυλίσσου (A/K 37, πίν. 15), το λίθινο ρυτό από την Κνωσό (A/K 32, πίν. 13α), τα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο με μεταφορά ιερού ενδύματος και ιερών εμβλημάτων (A/K 60, 61, 62, 64, 69, 70, 71, 72, πίν. 18ζ, η, 19α, γ, 20β, γ, δ, ε). Στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙ Α χρονολογούνται η πομπική τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού⁸ (A/K 91, πίν. 27), η τοιχογραφία με πομπή μπροστά από καθήμενη ανδρική μορφή («*palanquin*» A/K 92, πίν. 28), οι δύο τοιχογραφίες από την Αγ. Τριάδα με το μουσικό και τη μεταφορά των ελαφιών στο βωμό (A/K 95, 96, πίν. 31α, β), ο χάλκινος πέλεκυς από τη Βορού (A/K 89, πίν. 26γ), η σφραγίδα από την Κνωσό με γυναίκα που μεταφέρει ιερό ένδυμα και πέλεκυ⁹ (A/K 103, πίν. 32στ). Η ένταξη των ευρημάτων στη νεοανακτορική και μετανακτορική περίοδο επιτρέπει την παρακολούθηση της εξέλιξης του φαινομένου μέσα στο χρόνο.



Στα εξεταζόμενα ευρήματα απεικονίζονται διαφορετικά πομπικά σχήματα, τα οποία μπορούν να κωδικοποιηθούν ως εξής : 1) Πομπές ανδρών και γυναικών αναμείξ με προσφορές και συνοδεία μουσικών οργάνων (πομπική τοιχογραφία Κνωσού, τοιχογραφία Αγ. Τριάδας με μεταφορά κάδων και μουσικό). 2) Μεμονωμένες πομπές γυναικών (παλιότερο υπόστρωμα πομπικού διαδρόμου Κνωσού, μικρογραφική τοιχογραφία Τυλίσσου). 3) Μεμονωμένες πομπές ανδρών με προσφορές (τοιχογραφία με πομπή στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο, μικρογραφική τοιχογραφία Τυλίσσου, λίθινο ρυτό από την Κνωσό). 4) Γυναικείες πομπές με μεταφορά του νεκρού ζώου μετά τη θυσία (σφραγίσμα Ζάκρου A/K 72, πίν. 20ε, σφραγίδα Βαφειού A/K 151, πίν. 43δ). 5) πομπική μεταφορά ενδύματος και διπλού πέλεκου ή επίδειξη ιερών εμβλημάτων από γυναίκες και άνδρες (σφραγίδα από την Κνωσό, σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο). Προσφορά ενδύματος στη θεότητα απεικονίζεται και στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό. Το στοιχείο αυτό συνδέει τα συγκεκριμένα σφραγίσματα και τη σφραγίδα με την εξεταζόμενη τελετή.

Στη συνέχεια θα επιχειρηθεί μία συγκριτική ανάλυση των πομπικών σχηματισμών που απεικονίζονται στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό και στη μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο (A/K 91, 37, πίν. 27, 15), αφενός γιατί σώζουν αρκετά εικονογραφικά στοιχεία, παρά τον αποσπασματικό τους χαρακτήρα, και αφετέρου γιατί απέχουν χρονικά μεταξύ τους, έτσι ώστε είναι δυνατό να εντοπιστούν τυχόν διαφοροποιήσεις στο θρησκευτικό τυπικό. Η σύγκριση μίας μνημειακής τοιχογραφίας με μία μικρογραφική ενδεχομένως δεν είναι απόλυτα δεοντολογικά σωστή, δεδομένου ότι οι διαφορετικές τεχνικές επιβάλλουν διαφορετικούς τρόπους απόδοσης του ίδιου θέματος και έχουν συγκεκριμένες καλλιτεχνικές συμβάσεις. Έτσι, η απεικόνιση θεατών και η δήλωση του χώρου με τις ελιές στην τοιχογραφία της Τυλίσσου, δεν είναι δυνατό να απεικονισθούν στη μνημειακή τοιχογραφία από την Κνωσό. Η διάρθρωση των πομπών ωστόσο, καθώς επίσης η συμμετοχή και η κινησιολογία, δεν επηρεάζονται από την τεχνική που χρησιμοποιήθηκε στις συγκεκριμένες τοιχογραφίες. Κατά τη συγκριτική ανάλυση θα ληφθούν υπόψη οι διαφορετικές δυνατότητες της κάθε τεχνικής.

Τα κοινά στοιχεία που απαντούν στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό και στην τοιχογραφία από την Τύλισσο είναι τα εξής : 1) Και οι δύο είναι πολυπρόσωπες συνθέσεις με ευρεία συμμετοχή. 2) Διακρίνονται διαφοροποιημένες ομάδες με καθορισμένο ρόλο. Η διαφοροποίηση επιτυγχάνεται με το ένδυμα, την πυκνότητα του στοίχου, τις προσφορές. Δημιουργείται έτσι ποικιλία στη σύνθεση, ιδίως στην πομπική τοιχογραφία. Στην τελευταία ο Evans¹⁰ διέκρινε τρεις διαφορετικές ομάδες, Α, Β και C, στην πρώτη από τις οποίες οι μορφές αλληλοκαλύπτονται, δίνοντας την εντύπωση της ιδιαίτερης πυκνότητας, και φέρουν μακριά ποδήρη ενδύματα, εκτός από τη γυναίκα που ηγείται της ομάδας, η οποία φέρει χαρακτηριστική μινωική εσθήτα. Ο Evans ταύτισε τις συγκεκριμένες μορφές με μουσικούς, με βάση την ομοιότητα των ενδυμάτων με τα αντίστοιχα των μουσικών που εικονίζονται στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας (A/K 84, πίν. 24). Παρόλο που έκτοτε η υπόθεση του Evans αναφέρεται αρκετά συχνά ως πιθανή¹¹, δε φαίνεται να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Οι μινωίτες μουσικοί συνήθως δε συνωστίζονται μαζί με άλλες μορφές στις εικονογραφικές παραστάσεις¹², αλλά



εξαίρονται και τονίζεται ο ρόλος τους. Επιπλέον, ένα μόνο όργανο συνοδεύει τις μουσικές σκηνές¹³. Η ομάδα Α του Evans είναι ιδιαίτερα πυκνή για να ταυτιστεί με μουσικούς. Η πομπή προφανώς συνοδευόταν με μουσική, αλλά η μορφή του μουσικού δε σώζεται στην τοιχογραφία. Η δεύτερη ομάδα που διέκρινε ο Evans (Β) αποτελείται από ζεύγη ανδρών σε σειρά, σε κανονικές αποστάσεις μεταξύ τους, οι οποίοι φέρουν μινωικά ζώματα με ξεχωριστή διακόσμηση¹⁴. Στην τρίτη ομάδα (C) οι άνδρες προχωρούν πομπικά ο ένας πίσω από τον άλλο και σε απόσταση μεταξύ τους, κρατώντας αγγεία. Ο ρόλος των ανδρών στις ομάδες Β και C είναι σαφώς διαφοροποιημένος από αυτόν των μορφών στην ομάδα Α. Στη μικρογραφική τοιχογραφία από την Τυλίσσο διακρίνονται δύο ανεξάρτητες πομπές ανδρών και γυναικών, παράλληλες μεταξύ τους, περίπου ίδιας πυκνότητας, με επίσης διαφοροποιημένους ρόλους. Οι άνδρες μεταφέρουν αμφορείς περασμένους σε ράβδο που στηρίζεται στον ώμο, ενώ οι γυναίκες φαίνεται να μεταφέρουν κάποιο απροσδιόριστο αντικείμενο από ύφασμα (ταινία ;)¹⁵. Στην πομπή των ανδρών συμμετέχουν διαφοροποιημένες ομάδες, αφού κάποιες μορφές φέρουν ψηλά υποδήματα και κάποιες άλλες έχουν γυμνά πόδια. Ανάμεσά τους διακρίνεται κι ένας πυγμάχος¹⁶, γεγονός που υποδηλώνει την τέλεση αθλητικών αγώνων στα πλαίσια της συγκεκριμένης εορτής. 3) Ένα τρίτο κοινό στοιχείο ανάμεσα στις δύο τοιχογραφίες, που ήδη αναφέρθηκε, είναι η συμμετοχή και των δύο φύλων στην τελετή.

Εκτός από τις ομοιότητες παρατηρούνται και σημαντικές διαφορές : 1) Η οργάνωση της πομπής και ο τρόπος που κινείται διαφέρουν στις δύο τοιχογραφίες. Στην πομπική από την Κνωσό απεικονίζεται μία ενιαία πομπή με τα δύο φύλα μαζί, με εμφανή ωστόσο αριθμητική υπεροχή των ανδρών, ενώ στην τοιχογραφία της Τυλίσσου απεικονίζονται δύο διαφορετικές πομπές ανδρών και γυναικών, υποδηλώνοντας έτσι μία τάση διαχωρισμού των φύλων. Η διαφορά αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική και προφανώς δεν ερμηνεύεται από την τεχνική κατασκευής των τοιχογραφιών (μνημειακή-μικρογραφική). 2) Οι πομπές της Τυλίσσου έχουν κοινή κατεύθυνση, ενώ η ενιαία κίνηση της πομπικής από την Κνωσό διασπάται με την αλλαγή κατεύθυνσης ορισμένων υποομάδων στο εσωτερικό της πομπής. Αποδέκτης των προσφορών όλων των υποομάδων είναι μία κεντρική γυναικεία μορφή. Η αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των μορφών που συμμετέχουν στην πομπή ερμηνεύεται διαφορετικά από τους μελετητές. Η Peterson¹⁷ θεωρεί ότι εξυπηρετεί την ποικιλία στη σύνθεση, αποφεύγοντας έτσι τη μονοτονία που δημιουργείται στο θεατή με την επανάληψη τυποποιημένων μορφών. Πρόκειται δηλαδή για καλλιτεχνική σύμβαση και όχι ρεαλιστική απόδοση της διάρθρωσης της πομπής. Αντίθετα, ο Μπουλώτης¹⁸ υποστηρίζει ότι η αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των υποομάδων υποδηλώνει διαφορετικές πομπές σε ισάριθμες θεότητες. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από τα εικονογραφικά δεδομένα της σαρκοφάγου της Αγ. Τριάδας, όπου τα διαφορετικά διαδοχικά επεισόδια της επικήδειας τελετής δηλώνονται με παρόμοια αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των μορφών. Σε άλλες περιπτώσεις ωστόσο δε φαίνεται να ισχύει η συγκεκριμένη ερμηνεία, όπως για παράδειγμα στις γυναίκες που κάθονται δεξιά και αριστερά του τριμερούς ιερού στη γνωστή μικρογραφική τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού¹⁹. Εδώ οι υποομάδες των γυναικών που συνομιλούν μεταξύ τους αποδίδονται



συμβατικά, αφού για να διατηρηθεί η ισορροπία των αντιθετικών κινήσεων, δηλώνεται μία γυναικεία μορφή μεμονωμένη, να στρέφει τα νώτα της στην ομάδα, χωρίς να συσχετίζεται με άλλη μορφή²⁰. Στην περίπτωση της πομπικής τοιχογραφίας είναι πιθανές και οι δύο ερμηνείες. Ίσως δηλαδή οι διακρινόμενες ομάδες με κατεύθυνση προς μία κεντρική θεότητα να εξυπηρετούν πράγματι την ποικιλία στη σύνθεση και την αποφυγή της μονοτονίας, δεν αποκλείεται όμως να υποδηλώνουν διαφορετικές πομπές που ξεκινούν από διαφορετικά σημεία του ανακτόρου και καταλήγουν στα ιερά του ορόφου της δυτικής πτέρυγας, προκειμένου να δώσουν τις προσφορές τους στην ιέρεια που υποδύεται τη θεότητα²¹. Όποια και να ήταν η διάρθρωση και η κατεύθυνση της πομπής στην εξεταζόμενη τοιχογραφία, άνδρες και γυναίκες βάδιζαν τελετουργικά δίπλα-δίπλα σε δύο τουλάχιστο υποομάδες. 3) Μία τρίτη διαφορά είναι η απουσία προσφοράς ενδύματος στη θεότητα στην τοιχογραφία της Τυλίσσου. Η πομπή των γυναικών ωστόσο φαίνεται να μεταφέρει κάποιο απροσδιόριστο αντικείμενο από ύφασμα, το οποίο δεν μπορεί να είναι ένδυμα, αλλά ίσως κάποια ταινία ή ζώνη. Η τοιχογραφία σώζεται ελάχιστα στο σημείο αυτό και οποιαδήποτε υπόθεση είναι παρακινδυνευμένη. 4) Οι μορφές της Τυλίσσου κινούνται με μεγαλύτερη ελευθερία, αποκλίνοντας από τον αυστηρό στοίχο, ενώ οι μορφές της Κνωσού είναι περισσότερο τυποποιημένες και η κίνησή τους δεσμευμένη. Η διαφορά αυτή στην κίνηση ίσως οφείλεται στη διαφορετική τεχνική των δύο τοιχογραφιών. 5) Οι συμμετέχοντες στην πομπική τοιχογραφία φέρουν πλούσια ενδύματα, πολύτιμα κοσμήματα και περίτεχνα αγγεία, ενώ οι μορφές από την Τύλισσο φορούν απλούστερα ενδύματα και μεταφέρουν αγγεία καθημερινής χρήσης. Η διαφορά στη μεγαλοπρέπεια προφανώς ερμηνεύεται από την ανακτορική προέλευση της πομπικής τοιχογραφίας και την περισσότερο «επαρχιακή» προέλευση της τοιχογραφίας από την Τύλισσο. 6) Ο χώρος της τελετής δηλώνεται διαφορετικά στις δύο τοιχογραφίες. Στην Κνωσό η πομπή κινείται στο εσωτερικό του ανακτόρου, προχωρεί τελετουργικά στον πομπικό διάδρομο και κατευθύνεται στον άνω όροφο της δυτικής πτέρυγας. Στην Τύλισσο αντίθετα η τελετή πραγματοποιείται σε εξωτερικό χώρο, όπως υποδηλώνουν η απεικόνιση ελιάς σε μικρό θραύσμα της τοιχογραφίας και τα υποδήματα που φέρουν οι άνδρες. Ο εξωτερικός χώρος τέλεσης στην Τύλισσο ενδεχομένως επιβάλλεται από την απουσία ανακτορικού κέντρου στην περιοχή.

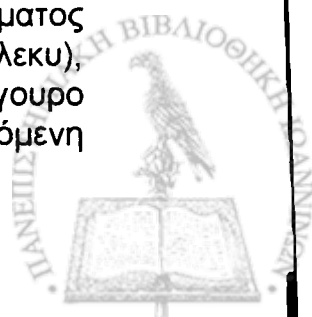
Από τη σύγκριση της πομπικής τοιχογραφίας από την Κνωσό και της μικρογραφικής τοιχογραφίας από την Τύλισσο, έγινε σαφές ότι οι απεικονιζόμενες πομπές διαφέρουν σε αρκετά σημεία, κυρίως όμως στην ανάμειξη των φύλων και τις υποομάδες με διαφορετική πυκνότητα που χαρακτηρίζουν την πομπική από την Κνωσό, σε αντίθεση με το διαχωρισμό των φύλων στην τοιχογραφία από την Τύλισσο. Στη συνέχεια θα εξετασθούν οι εικονογραφικές πηγές που εντάσσονται στη MM III/YM I, σύγχρονες δηλαδή με την τοιχογραφία της Τυλίσσου, προκειμένου να επιβεβαιωθεί το τελετουργικό τυπικό που ακολουθούνταν στη συγκεκριμένη περίοδο.

Στο παλιότερο τοιχογραφικό υπόστρωμα του πομπικού διαδρόμου (A/K 36) απεικονίζεται πομπή γυναικών, ενώ στα θραύσματα της τοιχογραφίας με πομπή στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο²² (A/K 35, πίν. 14β) και στο λίθινο ρυτό από την Κνωσό (A/K 32, πίν. 13α) απεικονίζονται πομπές με αποκλειστική ανδρική συμμετοχή. Μεμονωμένες πομπές ανδρών και γυναικών



εικονογραφούνται και στην τοιχογραφία από την Τύλισσο, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω. Εκτός από την τάση διαχωρισμού των δύο φύλων στην ίδια πομπή, οι τρεις σύγχρονες τοιχογραφίες και το λίθινο ρυτό μοιάζουν και στα ενδύματα των μορφών. Οι γυναίκες φέρουν μακριές εσθήτες και οι άνδρες κοντό μινωικό ζώμα. Οι προσφορές επίσης, όπου σώζονται, μεταφέρονται από τους άνδρες και είναι κυρίως αγγεία. Η προσφορά άνθους λωτού από τους άνδρες της πομπής στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο είναι αβέβαιη και δεν ενθαρρύνεται από σύγχρονα και μεταγενέστερα εικονογραφικά παράλληλα²³. Αβέβαιη είναι και η μεταφορά ταινίας από τις γυναίκες στην τοιχογραφία της Τυλίσσου εξαιτίας της κακής διατήρησης στο συγκεκριμένο σημείο. Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, καθώς επίσης την παρατήρηση ότι οι πομπικές σκηνές που αναλύθηκαν προέρχονται από το ανακτορικό κέντρο της Κνωσού και το «επαρχιακό» κέντρο της Τυλίσσου, είναι εφικτή η προσέγγιση του θρησκευτικού τυπικού κατά τη MM III/YM I. Στη νεοανακτορική περίοδο η συγκεκριμένη γιορτή, μέρος της οποίας αποτελούσαν οι ιερές πομπές, πραγματοποιούνταν στο ανάκτορο και στην υπαίθρο περίπου με το ίδιο τυπικό, με μικρή διαφορά στη μεγαλοπρέπεια. Η συμμετοχή ήταν ευρεία, η οργάνωση ωστόσο της τελετής αυστηρά καθορισμένη. Άνδρες και γυναίκες δε συμμετείχαν στην ίδια πομπή, αλλά βάδιζαν σε χωριστούς στοίχους, με αυστηρή διάταξη και ενιαία κατεύθυνση. Οι μορφές προχωρούσαν με σχεδόν κανονικές αποστάσεις μεταξύ τους, χωρίς να διακρίνονται ομάδες με περισσότερη ή λιγότερη πυκνότητα. Τα προσφερόμενα αγγεία μεταφέρονταν από τους άνδρες. Στοιχεία για τις χειρονομίες των μορφών, ιδίως των γυναικών, δε σώζονται στις εξεταζόμενες τοιχογραφίες. Στο λίθινο ρυτό από την Κνωσό οι άνδρες της πομπής κλίνουν τον κορμό προς τα πίσω. Η συγκεκριμένη κίνηση προσδίδει περισσότερο τελετουργικό χαρακτήρα στην πομπή. Στο ανάκτορο οι πομπές των ανδρών και των γυναικών προφανώς είχαν διαφορετική αφετηρία και κοινό σημείο συνάντησης, αν ληφθεί υπόψη η διαφορετική αρχιτεκτονική προέλευση των τοιχογραφιών του παλιότερου διακόσμου του πομπικού διαδρόμου και της πομπής στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο. Η πομπή των γυναικών ίσως ξεκινούσε από τη δυτική αυλή και προχωρώντας μέσα στον πομπικό διάδρομο κατέληγε στον άνω όροφο της δυτικής πτέρυγας. Η πομπή των ανδρών πιθανώς ξεκινούσε από το Μεγάλο Κλιμακοστάσιο, διέσχισε την κεντρική αυλή²⁴ για να καταλήξει επίσης στον άνω όροφο της δυτικής πτέρυγας. Δεν αποκλείεται η βαθμιδωτή κατασκευή με ισόδομη τοιχοδομία και επίστεψη ιερών κεράτων στο λίθινο ρυτό από την Κνωσό να δηλώνει επίσης το Μεγάλο Κλιμακοστάσιο ή την πρόσοψη της κεντρικής αυλής του ανακτόρου²⁵. Στην Τύλισσο οι δύο πομπές ήταν παράλληλες με κοινή αφετηρία και κοινή κατεύθυνση, πράγμα που ανταποκρίνεται στα αρχιτεκτονικά δεδομένα μεμονωμένων οικιών, σε αντίθεση με το σύνθετο σχήμα που ευνοεί η διαρρύθμιση ενός ανακτορικού κέντρου. Οι προσφορές επίσης με τους αμφορείς περασμένους σε ράβδους, προσαρμόζονται στην αγροτική οικονομία της υπαίθρου²⁶.

Τα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο (A/K 60, 61, 62, 64, 69, 70, 71, πίν. 18ζ, η, 19α, γ, 20β, γ, δ) με πομπική μεταφορά ιερού ενδύματος και διπλών πελέκεων ή επίδειξη εμβλημάτων (ράβδων ή μονόστομου πέλεκου), χρονολογούνται επίσης στη νεοανακτορική περίοδο, δεν είναι σίγουρο ωστόσο ότι η συγκεκριμένη τελετή ή τελετές εντάσσονταν στην εξεταζόμενη



μεγαλειώδη πομπή, όπως τεκμηριώνεται για τη μετανακτορική περίοδο με βάση τη μαρτυρία της πομπικής τοιχογραφίας. Η προσφορά ενδύματος στη θεότητα κατά τη νεοανακτορική περίοδο επιβεβαιώνεται ακόμα με τα ομοιώματα εσθήτων από φαγεντιανή που ανευρέθηκαν στα Ιερά Θησαυροφυλάκια του ανακτόρου της Κνωσού²⁷. Στο σφράγισμα M.H. 441-451 από την Αγ. Τριάδα (A/K 62, πίν. 19α) το ένδυμα φέρεται από δύο άνδρες με ξυρισμένη κεφαλή και ένα μοναδικό βόστρυχο στον αυχένα, οι οποίοι φορούν μακρύ τελετουργικό ζώμα από δέρμα ζώου και είναι γυμνοί από τη μέση κι επάνω. Ο αρχηγός της πομπής μεταφέρει τελετουργικά ένα ραβδόσχημο έμβλημα με καμπύλο το κατώτερο άκρο²⁸, το οποίο είναι πανομοιότυπο με το έμβλημα που κρατά ο ηλικιωμένος αρχηγός της πομπής στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β) και έχει πιθανώς ανατολική προέλευση, αν ληφθεί υπόψη η απεικόνισή του σε ένα συριακό σφραγιδοκύλινδρο από το Φουρνί Αρχανών²⁹. Στο συγκεκριμένο εύρημα ωστόσο το σκήπτρο φέρεται με την καμπύλη απόληξη προς τα πάνω. Αξίζει να σημειωθεί ο ιδιόρρυθμος τρόπος που βαδίζει ο πρώτος άνδρας της πομπής στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα. Η μορφή στρέφει τα νώτα στο θεατή, εκτείνει το αριστερό χέρι και κρατά τη ράβδο λυγίζοντας το δεξί λίγο πιο κάτω από το στήθος (βλ. σχ. 7). Η συγκεκριμένη πομπική κίνηση με την πλάτη προς το θεατή δεν απαντά σε καμία άλλη μινωική παράσταση, και πιθανώς χαρακτηρίζει την τελετή της προσφοράς ενδύματος στη θεότητα. Ο δεύτερος άνδρας της πομπής μεταφέρει ένα ένδυμα με διακόσμηση επάλληλων τεθλασμένων γραμμών στο ανώτερο τμήμα και κροσσωτή απόληξη στο κατώτερο. Παρόμοιο τελετουργικό ένδυμα φορά ο αρχηγός της αγροτικής πομπής στο ρυτό των θεριστών³⁰ (A/K 33, πίν. 13β). Ο τρόπος που φέρεται από τον άνδρα στο σφράγισμα δημιουργεί την εσφαλμένη εντύπωση ότι το φορά πάνω από το ζώμα³¹. Η μη δήλωση των χεριών της μορφής ωστόσο, σε αντίθεση με την ευδιάκριτη χειρονομία της πρώτης ανδρικής μορφής, δεν μπορεί να ερμηνευθεί ως παράλειψη του καλλιτέχνη, αλλά ως προσπάθεια ρεαλιστικής απόδοσης της μεταφοράς του ενδύματος, κατά την οποία τα χέρια καλύπτονται από το ύφασμα³². Η ομοιότητα του ενδύματος και του εμβλήματος που φέρονται τελετουργικά στην εξεταζόμενη πομπή στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με το ένδυμα και το έμβλημα του αρχηγού της αγροτικής πομπής στο ρυτό των θεριστών από την ίδια περιοχή, προφανώς δεν είναι τυχαία, αλλά υποδηλώνει συσχέτισμό των δύο απεικονιζόμενων δρώμενων. Ίσως πρόκειται για δύο διαδοχικές τελετές, τη μεταφορά και προσφορά του ενδύματος και του σκήπτρου στον ιερέα που ενσαρκώνει το θεό, και στη συνέχεια την πομπή των αγροτών με την παρουσία του προαναφερόμενου ιερέα. Στο σφράγισμα M.H. 535 από την Αγ. Τριάδα (A/K 61, πίν. 18η) το ένδυμα φέρεται από γυναίκα που μάλιστα το έχει κρεμάσει σε ράβδο, την οποία στηρίζει στον ώμο της, ενώ στο σφράγισμα M.H. 71 από τη Ζάκρο (A/K 69, πίν. 20β), φέρεται από δύο άνδρες³³ που φορούν μακρύ ζώμα από δέρμα ζώου, μαζί με διπλό πέλεκυ. Διαπιστώνεται λοιπόν ότι το ένδυμα φέρεται και από τα δύο φύλα, πράγμα που δεν εναρμονίζεται με τη συνηθισμένη μινωική τακτική του διαχωρισμού των ρόλων με βάση το φύλο³⁴. Δεν αποκλείεται τα απεικονιζόμενα ενδύματα να προσφέρονται σε διαφορετικές θεότητες. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί το γεγονός ότι απεικονίζονται δύο τουλάχιστο διαφορετικά είδη ιερού ενδύματος



στις παραστάσεις. Το ένδυμα που φέρεται από την ανδρική πομπή στο σφράγισμα Μ.Η. 441-51 από την Αγ. Τριάδα, το οποίο συγκρίνεται συνήθως με στρατιωτικό «θώρακα» και έχει πτυχωτή ή κροσσωτή απόληξη, φαίνεται να φοριέται μόνο από άνδρες³⁵, αν ληφθεί υπόψη ότι το πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο απαντά στον αρχηγό της πομπής του ρυτού των θεριστών. Διαφορετικό είναι το ένδυμα που απεικονίζεται στο σφράγισμα Μ.Η. 535 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 61, πίν. 18η) και στο σφράγισμα Μ.Η. 71 από τη Ζάκρο (Α/Κ 69, πίν. 20β), το οποίο μοιάζει με τυπική γυναικεία εσθήτα που απολήγει σε πλούσια βολλάν, και πιθανώς προορίζεται για γυναικεία θεότητα³⁶. Η συσχέτιση του γυναικείου ιερατείου με προσφορά ενδύματος σε γυναικείες θεότητες και του ανδρικού ιερατείου με προσφορά ενδύματος σε ανδρικές είναι πιθανή, όχι όμως απόλυτη, αφού το φύλο των μορφών που φέρουν τελετουργικά γυναικείο ένδυμα με τη συνοδεία διπλού πέλεκου στο σφράγισμα Μ.Η. 71 από τη Ζάκρο, είναι πιθανότατα ανδρικό.

Στα σφραγίσματα Μ.Η. 583 και 592 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 60, 64, πίν. 18ζ, 19γ) και Μ.Η. 17/1, 17/2 από τη Ζάκρο (Α/Κ 70, 71, πίν. 20γ, δ), απεικονίζονται πομπές με εμβλήματα (διπλούς πελέκεις, μονόστομο πέλεκυ, ράβδους) χωρίς ταυτόχρονη μεταφορά ιερού ενδύματος. Οι πομπές αυτές ωστόσο πιθανότατα εντάσσονται στην τελετή προσφοράς ενδύματος, με βάση την απεικόνιση διπλού πέλεκυ και ενδύματος στο σφράγισμα Μ.Η. 71 από τη Ζάκρο (Α/Κ 69, πίν. 20β), καθώς επίσης τη μεταφορά ραβδόσχημου εμβλήματος μαζί με ανδρικό ένδυμα στο σφράγισμα Μ.Η. 441-51 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 62, πίν. 19α). Δεν αποκλείεται βέβαια να αποτελούν ανεξάρτητες τελετές. Αξίζει να σημειωθεί η συμμετοχή και των δύο φύλων στη μεταφορά των διπλών πελέκεων στο σφράγισμα Μ.Η. 592 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 60, πίν. 18ζ)³⁷, παρά το γεγονός ότι συνήθως αποφεύγεται η ανάμειξη των φύλων στα πλαίσια τη ίδιας πομπής, κατά τη νεοανακτορική περίοδο. Ίσως η απαγόρευση αυτή δεν ίσχυε για τα μέλη του ιερατείου που είχαν επιφορτισθεί με την επίδειξη των ιερών εμβλημάτων. Οι εξεταζόμενες πομπές δε φαίνεται να είχαν αυστηρό στοίχο, όπως υποδηλώνει η στροφή της κεφαλής της γυναικείας μορφής προς τον άνδρα που ακολουθεί πίσω απ' αυτήν στο προαναφερόμενο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα³⁸. Οι γυναικείες πομπές που απεικονίζονται στα δύο σφραγίσματα Μ.Η. 17/1,2 από τη Ζάκρο (Α/Κ 70, 71, πίν. 20γ, δ) και στο σφράγισμα Μ.Η. 583 από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 64, πίν. 19γ) έχουν αρκετά κοινά στοιχεία, παρόλο που το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα σώζεται πολύ αποσπασματικά. Η πρώτη μορφή που ηγείται της πομπής στο συγκεκριμένο σφράγισμα υποδηλώνεται μόνο με την απόληξη του ραβδόσχημου εμβλήματος³⁹, το οποίο είναι όμοιο με τις ράβδους που φέρουν οι γυναίκες στο σφράγισμα Μ.Η. 17 από τη Ζάκρο (Α/Κ 70, πίν. 20γ). Προβληματική είναι η ταύτιση του δεύτερου φερόμενου εμβλήματος στο ίδιο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα. Ο Levi υπέθεσε ότι πρόκειται για μουσικό όργανο⁴⁰, η Μαρινάτου για δύο δόρατα⁴¹, ο Παπαποστόλου για συριακό πέλεκυ⁴², ο Younger για σκήπτρο⁴³. Η ημικυκλική απόληξη του εμβλήματος συνηγορεί στην ταύτισή του με συριακό ή με μονόστομο πέλεκυ, όμοιο με αυτό που φέρει η δεύτερη γυναικεία μορφή στο σφράγισμα Α/Κ 71 (πίν. 20δ) από τη Ζάκρο⁴⁴. Αξίζει να σημειωθεί η ομοιότητα της μορφής αυτής με εκείνη του σφραγίσματος από την Αγ. Τριάδα. Και οι δύο φορούν φαρδύ, ποδήρες ένδυμα με ένα σπάνιο μακρύ επίβλημα, ανοιχτό μπροστά, που μοιάζει με



χλαίνα⁴⁵ και ίσως έχει ανατολική προέλευση. Επιπλέον, φορούν το ίδιο επίπεδο κάλυμμα στην κεφαλή. Η ομοιότητα των εικονογραφικών στοιχείων στα δύο προαναφερόμενα σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο υποδηλώνει ότι απεικονίζουν την ίδια τελετή. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η χειρονομία της πρώτης γυναικείας μορφής στο σφράγισμα A/K 71 από τη Ζάκρο, η οποία λυγίζει το δεξί χέρι στη μέση και το αριστερό στο στήθος. Στο λαιμό διακρίνεται περιλαίμιο.

Κατά τη μετανакτορική περίοδο παρατηρείται αλλαγή στο θρησκευτικό τυπικό, σύμφωνα με τη μαρτυρία της πομπικής τοιχογραφίας από την Κνωσό. Καταργούνται οι μεμονωμένες πομπές ανδρών και γυναικών και τα δύο φύλα αναμειγνύονται σε μία ενιαία πομπή με περισσότερους άνδρες και ελάχιστες γυναίκες. Ενδέχεται ωστόσο, διαφορετικές πομπές με ευδιάκριτες υποομάδες ανδρών και γυναικών αναμείξ να κινούνταν ταυτόχρονα σε διαφορετικά σημεία του ανακτόρου με κοινό προορισμό. Η πιθανότητα αυτή προκύπτει από την αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των μορφών που συμμετέχουν στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό. Οι μορφές εντάσσονται σε ομάδες με περισσότερη ή λιγότερη πυκνότητα και άλλοτε βαδίζουν σε στοίχο. Οι διαφορετικές ομάδες διακρίνονται τώρα και με το ένδυμα⁴⁶, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διακόσμηση και πολυτέλεια των ενδυμάτων. Η συνοδεία της πομπής με μουσική είναι αρκετά πιθανή, παρόλο που δε σώζεται μουσικός στα υπάρχοντα τμήματα της πομπικής τοιχογραφίας από την Κνωσό. Η μεταφορά των προσφορών παραμένει καθήκον των ανδρών. Κατά τη μετανакτορική περίοδο, στη συγκεκριμένη τελετή με προσφορές αγγείων στη θεότητα εντάσσεται και η επίδοση ιερού ενδύματος, σύμφωνα με την αποκατάσταση του Μπουλώτη⁴⁷, ενώ κατά τη νεοανακτορική περίοδο το συγκεκριμένο θρησκευτικό δρώμενο αποτελούσε κατά πάσα πιθανότητα ανεξάρτητη τελετή. Στην πομπική τοιχογραφία το ένδυμα προσφέρεται στη θεότητα από ανδρικές μορφές. Αντίθετα, στη σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 103, πίν. 32στ), η οποία χρονολογείται από το Younger στην ΥΜ ΙΙΙΑ⁴⁸, η ιερή εσθήτη της θεάς μεταφέρεται από γυναίκα μαζί με διπλό πέλεκυ. Φαίνεται λοιπόν ότι και τα δύο φύλα συμμετείχαν στην προσφορά ενδύματος σε γυναικεία θεότητα. Με βάση την προαναφερόμενη σφραγίδα από την Κνωσό, όπου μεταφέρεται διπλός πέλεκυς μαζί με το ένδυμα, καθώς επίσης την επίδοση του ενδύματος στα πλαίσια της εξεταζόμενης πομπής με προσφορές στη θεότητα, είναι λογικό να υποτεθεί ότι και στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό μεταφέρονταν ανάλογα ιερά εμβλήματα. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί και ο πέλεκυς από τη Βορού (A/K 89, πίν. 26γ), στον οποίο απεικονίζεται συνδυασμός ιερού ενδύματος και οκτώσχημης ασπίδας στη μία πλευρά, στοιχείο που υποδηλώνει ότι ίσως μεταφερόταν τελετουργικά σε πομπές με προσφορά ενδύματος στη θεότητα⁴⁹. Κατά τη μετανакτορική περίοδο επομένως παρατηρείται μία τάση για συνένωση τελετών, -οι οποίες κατά τη νεοανακτορική περίοδο αποτελούσαν ανεξάρτητα θρησκευτικά δρώμενα-, σε μία ενιαία, μεγαλειώδη τελετή με διευρυμένη συμμετοχή⁵⁰. Παρά την ελάχιστη συμμετοχή των γυναικών, ο ρόλος τους εξακολουθεί να είναι βασικός, αφού ηγούνται των υποομάδων και επιπλέον γυναικεία μορφή που υποδύεται τη θεότητα, αποτελεί το επίκεντρο της πομπής ως αποδέκτης των προσφορών. Το θέαμα που θα δημιουργούσε η πολυπρόσωπη αυτή ιερατική πομπή με τις ομάδες των ευγενών νεαρών ή των μελών του ανδρικού



ιερατείου και τις γυναίκες -ιέρειες που οδηγούσαν τις υποομάδες, πρέπει να ήταν μοναδικό. Η οργάνωση μίας τέτοιας εκδήλωσης προφανώς πραγματοποιούνταν από την κεντρική εξουσία σε τακτά χρονικά διαστήματα. Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά τη διευρυμένη συμμετοχή⁵¹, στην τελετή συμμετείχαν μόνο νεαροί ευγενείς, πιθανώς γόνοι ανώτερων αξιωματούχων, και μέλη του ιερατείου. Απλοί πολίτες δε διακρίνονται στο εσωτερικό της πομπής, πράγμα που υποδηλώνει ότι οι κάτοικοι της Κνωσού παρακολουθούσαν από απόσταση το μεγαλειώδες θέαμα. Η τέλεση εξάλλου της γιορτής στο άμεσο ανακτορικό περιβάλλον δε θα επέτρεπε παλλαϊκή συμμετοχή εξαιτίας της μικρής διαδρομής που διένυε η πομπή⁵².

Στα πλαίσια της εξεταζόμενης πομπής ίσως πραγματοποιούνταν θυσία ταύρου ή άλλου μικρότερου ζώου, ενδέχεται όμως τα σχετικά ευρήματα να εικονογραφούν ανεξάρτητη εκδήλωση. Στην τοιχογραφία με το «*ralanquin*» (A/K 92, πίν. 28) απεικονίζεται πομπή άρματος με ταύρο που πιθανώς οδηγείται για θυσία, σύμφωνα με την αποκατάσταση του Αλεξίου και του Cameron⁵³. Η πομπή προχωρά μπροστά από μία ηγεμονική ανδρική μορφή που κάθεται σε εξέδρα⁵⁴ και παρακολουθεί την εκδήλωση μαζί με άλλους αξιωματούχους. Θυσιαστήρια πομπή απεικονίζεται και στις δύο τοιχογραφίες από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, 96, πίν. 31α, β) με τα ελάφια που οδηγούνται στο βωμό⁵⁵ και τη μεταφορά των κάδων με μουσική συνοδεία. Ο θυσιαστήριος χαρακτήρας της δεύτερης πομπής τεκμηριώνεται από την ομοιότητα της παράστασης με τη θυσία του ταύρου στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας⁵⁶. Στη συγκεκριμένη τοιχογραφία η απεικονιζόμενη πομπή έπεται της θυσίας του ζώου. Εκτός από το αίμα μέσα σε κάδους, πομπικά μεταφερόταν και το ίδιο το νεκρό ζώο μετά τη θυσία, αποκλειστικά από γυναίκες, και με προορισμό πιθανώς το βωμό για το διαμελισμό και τον τεμαχισμό του. Η πομπική μεταφορά του νεκρού ζώου εικονογραφείται σε μία σειρά νεοανακτορικών και μετανακτορικών σφραγίδων⁵⁷ από την Κρήτη και την ηπειρωτική Ελλάδα (A/K 151, πίν. 43δ) και σ' ένα σφράγισμα από τη Ζάκρο (A/K 72, πίν. 20ε), πάντοτε με τον ίδιο τρόπο. Το ζώο κρατείται σε όρθια στάση με τα πρόσθια πόδια στον αέρα και την κεφαλή του να στηρίζεται στην ωμοπλάτη της γυναικείας μορφής. Το πομπικό σχήμα απεικονίζεται πληρέστερα στη σφραγίδα από το Βαφειό (A/K 151, πίν. 43δ), όπου παριστάνεται και δεύτερη γυναικεία μορφή σε χαρακτηριστική πομπική χειρονομία : το αριστερό χέρι είναι χαμηλωμένο, ενώ το δεξί υψώνεται λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο. Ενίοτε οι ιέρειες φέρουν διαδήματα, όπως στην προαναφερόμενη σφραγίδα από το Βαφειό, ή μακριές ταινίες που ξεκινούν από την κορυφή της κεφαλής και φτάνουν μέχρι τους γλουτούς, όπως στη σφραγίδα CMS I, 221, επίσης από το Βαφειό⁵⁸.

Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, διαπιστώνεται ότι οι πομπές με προσφορές στη θεότητα είχαν σύνθετο χαρακτήρα με διακρινόμενα επεισόδια που διέφεραν χρονικά, ενώ επιπλέον εντάσσονταν σε διαδοχικά θρησκευτικά δρώμενα στα πλαίσια της ίδιας δημόσιας θρησκευτικής εορτής. Η διαπίστωση αυτή προκύπτει ακόμη από τη συγκριτική μελέτη των εξεταζόμενων ευρημάτων που χρονολογούνται στη νεοανακτορική περίοδο και της τοιχογραφίας του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α) που είναι σύγχρονη με αυτά. Η εικονογραφική σχέση της προαναφερόμενης μικρογραφικής τοιχογραφίας από την Κνωσό με τη μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο αναφέρεται συχνά σε σχετικές μελέτες⁵⁹. Οι ανεξάρτητες πομπές των



ανδρών και των γυναικών που απεικονίζονται στην τοιχογραφία της Τυλίσσου (Α/Κ 37, πίν. 15) αντιστοιχούν με τις μεμονωμένες ομάδες των ολόσωμων ανδρών και των χορευτριών στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους». Είναι αρκετά πιθανό στις δύο τοιχογραφίες να εικονογραφούνται δύο διαδοχικά τελετουργικά δρώμενα στα πλαίσια της ίδιας γιορτής⁶⁰: πομπική είσοδος στο χώρο της τελετής με μεταφορά προσφορών και όρχηση για την επιφάνεια της θεότητας. Ο παλιότερος τοιχογραφικός διάκοσμος του πομπικού διαδρόμου του ανακτόρου της Κνωσού ίσως εικονογραφεί το επόμενο στάδιο, την τελετουργική είσοδο των γυναικών στο εσωτερικό του ανακτόρου μετά την ολοκλήρωση της δραματοποιημένης επιφάνειας. Οι πομπές δηλαδή δεν τελούνται σ' ένα μόνο στάδιο της γιορτής, αλλά επαναλαμβάνονται σε κάθε μετακίνηση του ιερατείου από τον ένα χώρο στον άλλο, υπογραμμίζοντας τις μεταβάσεις του θρησκευτικού τυπικού. Ανάλογη διαπίστωση προκύπτει και από τη μελέτη των ευρημάτων που χρονολογούνται στη μετανакτορική περίοδο. Έτσι, η πομπή με τις προσφορές αγγείων και ενδύματος στη θεότητα προφανώς τελείται σε διαφορετική χρονική στιγμή από την πομπή με το υποψήφιο για θυσία ζώο, ή την πομπική μεταφορά των κάδων με το αίμα του θυσιασμένου ζώου, - αφού αναγκαστικά πρέπει να προηγηθεί η θυσία-, καθώς επίσης την πομπική μεταφορά του ίδιου του νεκρού ζώου μέχρι το βωμό προκειμένου να διαμελησθεί.

Ανάλογες τελετές με προσφορά ενδύματος στη θεότητα είναι γνωστές από τοιχογραφίες της Τίρυνθας, της Πύλου, της Φυλακωπής, του Ακρωτηρίου⁶¹. Πρόκειται για ένα ευρύτατα διαδεδομένο τελετουργικό δρώμενο, γνωστό όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο αλλά και την Ανατολή⁶². Η προσφορά πέπλου στη θεότητα συναντάται με ιδιαίτερη λαμπρότητα και στους ιστορικούς χρόνους⁶³. Η πομπή με τον καινούργιο πέπλο της θεάς Αθηνάς στα πλαίσια των Παναθηναίων αποτελούσε το σημαντικότερο θρησκευτικό γεγονός στην αρχαία Αθήνα. Γραπτή μνεία για τη συγκεκριμένη κρητομυκηναϊκή τελετή της επίδοσης ενδύματος στη θεότητα αναφέρεται σε μία πινακίδα γραμμικής Β από την Πύλο⁶⁴. Η προϊστορική γιορτή, που αποκαλείται «Θρονοελκτήρια», επιβίωσε σε ανάλογες τελετές των ιστορικών χρόνων.

Η πομπική τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού συνήθως συσχετίζεται με ανάλογες πομπές από την ηπειρωτική Ελλάδα ή την Αίγυπτο και αρκετά συχνά θεωρείται ότι έχει μυκηναϊκά ή αιγυπτιακά πρότυπα⁶⁵. Η μνημειώδης απόδοση του θέματος και η διάταξη των μορφών σε δύο επάλληλες ζώνες ίσως επηρεάστηκαν από αιγυπτιακές πομπές σε τάφους του Νέου Βασιλείου. Η επίδραση της Αιγύπτου ωστόσο περιορίζεται σε εξωτερικά μόνο στοιχεία και κυρίως στο βαθμό της μεγαλοπρέπειας της τελετής, αφού το πομπικό σχήμα, και μάλιστα οργανωμένο σε ανεξάρτητες πομπές ανδρών και γυναικών, απαντά από τη νεοανακτορική περίοδο στη μινωική Κρήτη⁶⁶. Στις ελλαδικές πομπές πάλι συμμετέχουν συνήθως μόνο γυναίκες που φέρουν αγγεία και λουλούδια και βαδίζουν σε αυστηρό στοίχο, με κανονικές αποστάσεις μεταξύ τους, χωρίς να συνωστίζονται σε διαφοροποιημένες υποομάδες⁶⁷. Αντίθετα, στις μινωικές πομπές δεν τεκμηριώνεται η προσφορά λουλουδιών και οι μορφές διαφοροποιούνται με την πυκνότητα του στοίχου και το ένδυμα. Οι ελλαδικές πομπές είναι περισσότερο τυποποιημένες και αυστηρές, ενώ οι μινωικές χαλαρότερες και επιπλέον επιτρέπουν την ανάδειξη της μοναδικότητας του ατόμου μέσα από την ομάδα. Η μεγαλύτερη διαφορά



ωστόσο είναι ο αποκλεισμός των ανδρών που παρατηρείται στις περισσότερες ελλαδικές πομπές, σε αντίθεση με την υπεροχή τους στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό, πράγμα που υποδηλώνει διαφορετικές θρησκευτικές αντιλήψεις. Ανδρικές πομπές εκτός Κρήτης απαντούν σε τοιχογραφίες από την Πύλο, την Κέα, το Ακρωτήρι⁶⁸, χωρίς όμως να ταυτίζονται εικονογραφικά με την πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό⁶⁹.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Lawler (1951), 39-40 ; (1984), 11-2.
2. PM II, 721-2.
3. Cameron (1975), Τόμ. I, 142. Με αυλητή ταυτίζουν επίσης την τελευταία ανδρική μορφή που λυγίζει τα χέρια μπροστά στο πρόσωπο στην τοιχογραφία με την πομπική μεταφορά των κάδων από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α) η Long (1974), 64, η Peterson (1981), 44, ο Younger (1998), 31, 68-9 και ο Militello (1998), 134, 287, κατ' αναλογία με τη σαρκοφάγο από τον ίδιο χώρο.
4. PM II, 682-742. Boulotis (1980). Peterson (1981). Immerwahr (1990). Kontorli-Papadopoulou (1996).
5. Σύμφωνα με την αποκατάσταση του Μπουλώτη (1987). Ο Evans (PM II, 724) ταύτισε τις κυματοειδείς ταινίες δεξιά και αριστερά της γυναικείας μορφής με πέπλο της θεότητας, ο Cameron (1975) Τόμ. I, 139, με ταινίες από το διάδημα της θεάς και ο Κορρές (1981), 669, με πέπλο, αν η μορφή είναι όρθια, ή ιερό κόμβο, αν η μορφή είναι καθιστή.
6. Γενικά απουσιάζουν οι προσφορές από τις πομπικές σκηνές στη μινωική σφραγιδογλυφία, σε αντίθεση με ανάλογες σκηνές στη μυκηναϊκή σφραγιδογλυφία, όπου η προσφορά λουλουδιών απεικονίζεται αρκετά συχνά. Βλ. σχετικά παραδείγματα Peterson (1981), 93-4, 111-2.
7. Βλ. το κεφάλαιο «Όρχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της Ιερής Κοινωνίας» στην ενότητα III «ΠΙΘΑΝΕΣ ΟΡΧΗΣΕΙΣ». Η προσφορά των αγγείων στα σφραγίσματα της Κνωσού και της Ζάκρου από γυναίκες αποτελεί ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης της απεικονιζόμενης τελετής από αυτήν που εξετάζεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, δεδομένου ότι στις πομπές με προσφορές τα αγγεία φέρονται από άνδρες.
8. Για τη χρονολόγηση της πομπικής τοιχογραφίας από την Κνωσό δε συμφωνούν οι μελετητές. Ο Evans (PM II, 736), τη χρονολογεί στην YM IA, ο Μπουλώτης (1987) στην YM IB, ο Cameron (1975) Τόμ. I, 641-5, η Peterson (1981), 39 και η Immerwahr (1990), 53, στην YM II, ενώ η Hawke Smith (1976), 71, στην YM IIIA1.
9. Ο Evans (PM I, 434) και ο Nilsson (1950), 225, χρονολογούν τη σφραγίδα στη MM III, ο Younger ωστόσο (1973), 70 αρ. 737, την εντάσσει στην YM IIIA.
10. PM II, 720-5, εικ. 450.
11. Lawler (1951), 40. Warren (1984), 322. Ο Cameron (1975) Τόμ. I, 139 και η Peterson (1981), 30, την αναφέρουν με επιφυλάξεις.
12. Για την τεκμηρίωση της συγκεκριμένης υπόθεσης με εικονογραφικά παραδείγματα βλ. το κεφάλαιο με τα μουσικά όργανα.
13. Βλ. και Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 534. Μικράκης (2000), 166.



14. Ανήκουν στον τύπο Ηβ κατά Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 119. Το ανδρικό ένδυμα θεωρείται μινωικό και από το Μπουλώτη (1987), 146. Αντίθετα ο Cameron (1975) Τόμ. Ι, 138, υποθέτει ότι είναι μυκηναϊκό.

15. Shaw (1972), 177, 185.

16. PM III, 35. Cameron (1975), Τόμ. Ι, 172. Ο Cameron διακρίνει επιπλέον δρεπάνι στο χέρι μίας ανδρικής μορφής και υποθέτει ότι ο χαρακτήρας της πομπής είναι αγροτικός με τέλεση αθλητικών εκδηλώσεων.

17. Peterson (1981), 40. Ανάλογη άποψη εκφράζει και ο Cameron (1975) Τόμ. Ι, 162.

18. Boulotis (1987), 149-156.

19. PM III, 49-58, πίν. XVI, XVII, εικ. 29-34.

20. PM III, εικ. 30, 31, 34. Kontorli-Papadopoulou (1996), 133. Παρόμοια αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση παρατηρείται και στις χορεύτριες που απεικονίζονται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους». Βλ. σχετικό κεφάλαιο «Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας».

21. Cameron (1975) Τόμ. Ι, 162. Αντίθετα ο Evans (PM II, 710), ο Warren (1984), 322, ο Μπουλώτης (1987), υποθέτουν ότι η πομπή κατευθύνεται έξω από το ανάκτορο, ίσως στη δυτική αυλή.

22. Για την αποκατάσταση της τοιχογραφίας βλ. Cameron (1970). Αμφιβολίες για την απεικόνιση πομπής εκφράζει η Μαρινάτου (1993), 65-6.

23. Η υπόθεση του Cameron (1975) Τόμ. Ι, 142, για προσφορά άνθους λωτού από μία ανδρική μορφή είναι αβέβαιη. Σημειώνεται επιπλέον ότι προσφορές λουλουδιών στη θεότητα δεν απεικονίζονται στη μινωική εικονογραφία με βάση τα υπάρχοντα ευρήματα, σε αντίθεση με τη μυκηναϊκή, όπου αποτελούν συχνό εικονογραφικό θέμα. Μοναδική μινωική παράσταση με πιθανή προσφορά άνθους ίσως αποτελεί η τοιχογραφία από τον προθάλαμο 2 του ανακτόρου των Αρχανών, στην οποία απεικονίζεται γυναίκα που κρατά κλαδί (Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 82).

24. Marinatos (1993), 66. Ο Cameron (1975) Τόμ. Ι, 142, υποθέτει ότι η πομπή κατευθύνεται στα ιερά του άνω ορόφου της ανατολικής πτέρυγας χωρίς να διασχίσει την κεντρική αυλή.

25. Σύμφωνα με την Krattenmaker (1995), 127-32, τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που εικονογραφούνται στο ρυτό (ισόδομο σύστημα τοιχοδομίας, πεσσοί, κορνίζες, ιερά κέρατα), χαρακτηρίζουν ανακτορικούς χώρους ή σημαντικά ιερά κορυφής άμεσα ελεγχόμενα από το ανάκτορο, κατά τη νεοανακτορική περίοδο. Παρόμοια ταύτιση με στηθαίο κλιμακωσασίου και από το Nilsson (1950), 183. Αντίθετα ο Stevenson-Smith (1965), 71, εικ. 93, υποθέτει ότι απεικονίζεται ιερό κορυφής και εντάσσει στην ίδια σύνθεση θραύσμα λίθινου αγγείου με λάτρη που αποθέτει κάνιστρο με προσφορές σε ιερό κορυφής (Αλεξίου (1959), πίν. ΛΕ'). Στο συγκεκριμένο θραύσμα ωστόσο το τοπίο δηλώνεται βραχώδες, ενώ απουσιάζει ανάλογη δήλωση του χώρου στο εξεταζόμενο θραύσμα με την πομπή των ανδρών. Την αποκατάσταση του Stevenson-Smith ακολουθεί και η Peterson (1981), 89, εικ. 97 δεξιά.

26. Για τον επαρχιακό, αγροτικό χαρακτήρα της τελετής βλ. Cameron (1975) Τόμ. Ι, 172.

27. PM I, 506, εικ. 364. Για τις διαφορετικές ερμηνείες των ομοιωμάτων βλ. Κορρές (1981), 664-6. Πιθανή λατρεία ιερού ενδύματος απεικονίζεται σε μία σφραγίδα από τα Μάλια CMS II3, 145.



28. Σύμφωνα με το σχέδιο του Pini στο CMS II6, 11. Ανάλογη αποκατάσταση και από το Younger (1995), 159, αρ. 21.

29. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 350, εικ. 320.

30. Nilsson (1950), 160. Marinatos (1993), 137.

31. Levi (1925-26), 132. Nilsson (1950), 156. Verlinden (1985), 138-9. Marinatos (1993), 137.

32. Τη μεταφορά του ενδύματος από την ανδρική μορφή αναφέρουν επίσης ο Demargne (1948), 284 αρ. 4, η Krattenmaker (1995), 124 και ο Pini στο CMS II6, 11. Με ανάλογο τρόπο δηλώνεται η μεταφορά δερμάτων από την πομπή των ανδρών στο λίθινο ρυτό «του αξιωματούχου» από την Αγ. Τριάδα (Marinatos (1993), 217 εικ. 224).

33. Στο σφράγισμα M.H. 71 από τη Ζάκρο το φύλο των μορφών είναι αδιακρίβωτο κατά τους Nilsson (1950), 157 και Μαρινάτου (1993), 136, ενώ ο Evans (PM I, 434) και ο Pini στο CMS II7, 7, υποθέτουν ότι είναι άνδρες. Ο Evans και ο Nilsson αναφέρουν ότι η πρώτη μορφή λατρεύει τον πέλεκυ, η Μαρινάτου σημειώνει απλά την παρουσία του στο χώρο. Στο ακριβές σχέδιο ωστόσο του CMS II7, 7, είναι σαφές ότι η μορφή φέρει τον πέλεκυ.

34. Marinatos (1987α).

35. Marinatos (1993), 137.

36. Ανάλογος συσχετισμός του συγκεκριμένου ενδύματος με γυναικείες θεότητες βλ. Marinatos (1993), 143-4. Στη σ. 138 ωστόσο παρατηρεί ότι ο «θώρακας» και η γυναικεία εσθήτα αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο στην εικονογραφία, πράγμα που ίσως σημαίνει ότι πρόκειται για το ίδιο ένδυμα, το οποίο φοριέται με διαφορετικό τρόπο από τους άνδρες και τις γυναίκες.

37. Κατά τους Levi (1925-26), 131 και Nilsson (1950), 157, και οι δύο μορφές είναι γυναικείες, κατά τον Pini στο CMS II6, 10, η πρώτη είναι γυναικεία και η δεύτερη ανδρική.

38. Ενδέχεται βέβαια η στροφή της κεφαλής να αποδίδεται συμβατικά, με σκοπό την ποικιλία στη σύνθεση. Η αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των μορφών απαντά συχνά στη μινωική εικονογραφία.

39. Σύμφωνα με το σχέδιο του Pini στο CMS II6, 12. Αντίθετα, ο Younger (1995), 160 αρ. 23, ταυτίζει τη ράβδο με κέρατα αιγάγου.

40. Levi (1925-26), 132.

41. Marinatos (1993), 129-30.

42. Παπαποστόλου (1977), 79.

43. Younger (1995), 160 αρ. 23.

44. Για την ταύτιση του εμβλήματος με μονόστομο πέλεκυ βλ. Hogarth (1910-11), 265. Nilsson (1950), 160. CMS II7, 17. Αντίθετα η Verlinden (1984), 125 σημ. 210, θεωρεί ότι πρόκειται για ένδυμα, ίσως ιερό κόμβο.

45. Hogarth (1910-11), 265. Nilsson (1950), 160. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 107-10, εικ. 14α, β ; (1973), 301. Παρόμοια, αλλά ελαφρύτερα επιβλήματα που δηλώνονται γραπτά σε μετανακτορικά ειδώλια, αναφέρονται από το Ρεθεμιώτακη (1998), 113 (Για την τυπολογία του επιβλήματος βλ. ό.π. 111-4). Πιο κοντά επιβλήματα τριγωνικού σχήματος φέρουν οι ανδρικές μορφές στην τοιχογραφία της «Ιερής Κοινωνίας» (A/K 93, πίν. 29) και σε μία σφραγίδα από την Κνωσό (PM IV, 405, εικ. 336).

46. Peterson (1981), 40. Boulotis (1987), 145-8 (εκτός από τα ανδρικά ζώματα, τα ποδήρη ενδύματα με τις διακοσμημένες παρυφές, τη χαρακτηριστική μινωική εσθήτα, διακρίνει και μακρύ ζώμα από δέρμα ζώου,



γνωστό από τη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας). Marinatos (1993), 53. Kontorli-Papadopoulou (1996), 135. Αναλυτική προσέγγιση του θέματος από τη Shaw (2000).

47. Boulotis (1987), 145. Βλ. και Κορρές (1981).

48. Younger (1973), 70 αρ. 737. Αντίθετα, ο Evans (PM I, 434), τη χρονολογεί στη MM III.

49. Verlinden (1985), 147-9.

50. Ανάλογες συνενώσεις τελετών απαντούν συχνά στο θρησκευτικό τυπικό αρχαίων πολιτισμών. Αναφέρονται ενδεικτικά οι αυτόνομες βαβυλωνιακές τελετές του «Ιερού Γάμου» και της «Akitu», που κατά την πρώτη χιλιετηρίδα π.Χ. τελούνταν μαζί στη «γιορτή της Πρωτοχρονιάς» (Oates (1986), 176).

51. Ο Evans (PM II, 720), υπολογίζει συνολικά 536 μορφές στον πομπικό διάδρομο και στο πρόπυλο που οδηγεί στον άνω όροφο της δυτικής πτέρυγας. Οι μορφές εντάσσονται σε δύο επάλληλες ζώνες.

52. Παλλαϊκή συμμετοχή συνηθίζεται σε γιορτινές πομπές που διανύουν μεγάλες αποστάσεις, όπως για παράδειγμα στη μεγάλη γιορτή της Αβύδου στην Αίγυπτο, όπου το άγαλμα του Όσιρη μεταφερόταν σε λέμβο από την πόλη στο αρχαίο νεκροταφείο της Αβύδου με τη συνοδεία πλήθους κόσμου (Frankfort (1978), 203-10). Ανάλογη συμμετοχή ολόκληρης της πόλης απαντά για παράδειγμα στην πομπή των Παναθηναίων ή των Ελευσινίων (Parke (1977), 22).

53. Alexiou (1964). Cameron (1967). Ο Younger (1995), 163 αρ. 46, αμφιβάλλει για την αποκατάσταση του ταύρου πίσω από το άρμα λόγω υψομετρικής διαφοράς και υποθέτει ότι το ζώο βρίσκεται σε τράπεζα θυσίας. Ο Cameron συμφωνεί ότι πρόκειται για θυσιαστήρια πομπή, αναφέρει ωστόσο ότι έχει μιλιταριστικό χαρακτήρα λόγω της απεικόνισης του άρματος.

54. Ο Evans (PM II, 770-2) ερμήνευσε την κατασκευή γύρω από τον καθημένο άνδρα με χειροκίνητο φορείο ανατολικού τύπου, ο Cameron (1967) με ιερό, ο Hood (1978), 58 και η Μαρινάτου (1993), 70, με εξέδρα για επίσημους αξιωματούχους που παρακολουθούν την πομπή. Συζήτηση για το θέμα με όλες τις προαναφερόμενες ερμηνείες βλ. Kontorli-Papadopoulou (1996), 44 αρ. 16.

55. Militello (1998), 139-42. Ο ίδιος μελετητής (ό.π. 142) παρατηρεί ότι η σωστή αποκατάσταση της τοιχογραφίας είναι αυτή με το βωμό μπροστά από τη γυναίκα και τα ελάφια, για να υπάρχει μία λογική κατάληξη της θυσιαστήριας πομπής.

56. Nilsson (1950), 437-8. Long (1974), 21. Marinatos (1986), 32-5. Immerwahr (1990), 101. Kontorli-Papadopoulou (1996), 154.

57. Αναλυτική μελέτη του θέματος βλ. Σακελλαράκης (1972).

58. Σακελλαράκης (1972), πίν. 95β.

59. PM III, 35-6. Shaw (1972), 187. Morgan (1990), 253. Αμφιβολίες εκφράζονται από την Immerwahr (1983), 146 και την Κοντορλή-Παπαδοπούλου (1996), 133-4.

60. Για την αλληλουχία των τελετών στα πλαίσια της ίδιας γιορτής βλ. Cameron (1975), Τόμ. I, 158-71, Kontorli-Papadopoulou (1996), 155-6.

61. Boulotis (1979), 60-1. Κορρές (1981), 666-9. Marinatos (1984), 97-105 ; (1993), 209-11. Morgan (1990), 260-1.

62. Demargne (1948), 285-7.



63. Για τις θεότητες των ιστορικών χρόνων, στις οποίες προσφερόταν ιερό ένδυμα, βλ. Κορρές (1981), 663, 683-6.

64. Gérard-Rousseau (1968), 211. Προμπονάς (1974). Κορρές (1981), 660-1. Hiller (1984).

65. PM II, 719-749. Stevenson-Smith (1965), 73, 129. Cameron (1975), Τόμ. I, 641-5. Peterson (1981), 136-71. Σχετική συζήτηση με βιβλιογραφία βλ. Kontorli-Papadopoulou (1996), 169-70.

66. Οι πομπές των Κεφτιού στους αιγυπτιακούς τάφους δεν εντάσσονται από τη Lawler (1951), 39-40, στις τελετουργικές πομπές με προσφορές στη θεότητα, αφού έχουν κοσμικό χαρακτήρα (προσφορά δώρων υποτέλειας) και κατά συνέπεια δε συνοδεύονται με μουσική.

67. Η Peterson (1981), 165-7, διακρίνει πομπές «ελλαδικού» και «μινωικού» τύπου.

68. Peterson (1981), 84-6 εικ. 95, 96. Morgan (1990), 257, εικ. 4. Marinatos (1993), 209-11, εικ. 211, 215-218. Πομπή ανδρών απεικονίζεται και σ' ένα σφράγισμα από τις Μυκήνες (CMS I, 170), στο οποίο οι μορφές βαδίζουν τελετουργικά κλίνοντας την πλάτη προς τα πίσω, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που δηλώνονται οι άνδρες στο λίθινο ρυτό από την Κνωσό (A/K 32, πίν. 13α). Το σφράγισμα θεωρείται κρητικής προέλευσης (Peterson (1981), 93), με βάση το σχήμα της κίνησης και το μινωικό ζώμα των μορφών.

69. Η ανδρική πομπή από την Πύλο δεν αποδίδεται μνημειακά, όπως συνηθίζεται για τις γυναικείες πομπές από την ηπειρωτική Ελλάδα, αλλά σχεδόν μικρογραφικά, σε δύο επάλληλες ζώνες. Η ανδρική πομπή από την Κέα αποδίδεται επίσης μικρογραφικά και εντάσσεται στα πλαίσια σύνθετης γιορτής με επιμέρους επεισόδια, θυμίζοντας αρκετά τη μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο. Στην ανδρική πομπή από το Ακρωτήρι με προσφορά ενδύματος οι μορφές είναι γυμνές, έχουν διαφορετική ηλικία και κατευθύνονται σε καθήμενη ανδρική μορφή.

2. ΠΟΜΠΕΣ ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ

Εικονογραφικές πηγές : Τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα, δακτυλίδι Μαλίων, τρεις σφραγίδες από την Κνωσό, τα Γουρνιά, το Νεροκούρου, δύο σφραγίσματα από την Κνωσό και την Αγ. Τριάδα (A/K 97, 45, 106, 117, 115, 122, 63, πίν. 44, 16η, 33γ, 34στ, δ, 35ε, 19β). Τρία δακτυλίδια από τις Μυκήνες, τρία δακτυλίδια από τα Αηδόνια, δύο δακτυλίδια από τη Μιδέα και το Βόλο, μία σφραγίδα από τις Μυκήνες (A/K 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, πίν. 41γ, δ, ε, στ, 42α, β, γ, δ, 43α).

Εκτός από τις πομπές με προσφορές, απεικονίζονται ιδιαίτερα συχνά στην κρητομυκηναϊκή σφραγιδογλυφία απλές πομπές γυναικών που κατευθύνονται τελετουργικά σε ιερά. Τα δρώμενα που τελούνταν στη συνέχεια δε δηλώνονται στις παραστάσεις, είναι προφανές ωστόσο ότι η πομπική προσέλευση των γυναικών στα ιερά αποτελούσε το εισαγωγικό στάδιο σημαντικότερων θρησκευτικών τελετουργιών. Τα μινωικά ευρήματα συνεξετάζονται με τα μυκηναϊκά για καλύτερη εικονογραφική τεκμηρίωση του θέματος και πιθανή διάκριση διαφοροποιήσεων στους δύο πολιτισμούς. Η μελέτη βασίζεται σε μία επιλογή εικονογραφικών πηγών με ευδιάκριτη απόδοση του σχετικού θέματος¹, πράγμα που δεν εντάσσεται στα πλαίσια της συγκεκριμένης έρευνας.

Σχεδόν όλα τα εξεταζόμενα ευρήματα χρονολογούνται στην ΥΜ ΙΙ/ΥΜ ΙΙΙΑ, μ' εξαίρεση μόνο το δακτυλίδι από τα Μάλια (A/K 45, πίν. 16η), τη σφραγίδα από το Νεροκούρου (A/K 115, πίν. 34δ) και το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 63, πίν. 19β) που χρονολογούνται στη ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι. Το συγκεκριμένο θέμα επομένως απεικονίζεται στη σφραγιδογλυφία κυρίως κατά τη μετανακτορική περίοδο, το πομπικό σχήμα ωστόσο απαντά από τη νεοανακτορική περίοδο σε ευρήματα μεγάλης κλίμακας, κυρίως τοιχογραφίες, όπως στη μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο, στην τοιχογραφία με πομπή ανδρών στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο, στον παλιότερο τοιχογραφικό διάκοσμο του πομπικού διαδρόμου από την Κνωσό (A/K 37, 35, 36, πίν. 15, 14β). Τελετουργικές πομπές στα πλαίσια θρησκευτικών εορτών πραγματοποιούνταν κατά την περίοδο ακμής του μινωικού πολιτισμού, η συχνότερη απεικόνιση του θέματος όμως κατά τη μετανακτορική περίοδο ενδεχομένως υποδηλώνει συχνότερη τέλεση κάτω από μυκηναϊκή επίδραση². Η προτίμηση των μυκηναίων στις πομπές είναι εμφανής τόσο στη διακόσμηση των μυκηναϊκών ανακτόρων, όσο και στην ιδιαίτερα συχνή απεικόνιση του θέματος στη μυκηναϊκή σφραγιδογλυφία.

Μία πρώτη βασική παρατήρηση που προκύπτει από τη μελέτη των προαναφερόμενων ευρημάτων είναι ο διαχωρισμός των φύλων στους στοίχους των πομπών. Στις εξεταζόμενες παραστάσεις συμμετέχουν μόνο γυναίκες. Στις σφραγίδες και τα δακτυλίδια απεικονίζονται συνήθως δύο ή τρεις μορφές να βαδίζουν τελετουργικά, στην πραγματικότητα όμως συμμετείχαν περισσότερες, με βάση τη μαρτυρία της τοιχογραφίας από την Αγ. Τριάδα (A/K 97, πίν. 44), στην οποία απεικονίζονται δώδεκα μορφές σε δύο επάλληλες σειρές, και της σφραγίδας από το Νεροκούρου (A/K 115, πίν. 34δ), στην οποία απεικονίζονται πέντε μορφές. Στη συνέχεια θα εξεταστούν χωριστά τα μινωικά από τα μυκηναϊκά ευρήματα, προκειμένου να διασαφηνισθούν καλύτερα οι διαφορές μεταξύ τους.



Στο πληρέστερο μινωικό εύρημα, στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα, οι δώδεκα γυναίκες βαδίζουν σε δύο επάλληλους στοίχους στο εσωτερικό ορθογώνιου πλαισίου, που επιστέφεται με ιερά κέρατα και ταυτίζεται με ιερό του άμεσου ανακτορικού περιβάλλοντος³, με βάση την επίστεψη των ιερών κεράτων και τη σειρά των κυκλικών δίσκων στην κορυφή του πλαισίου, οι οποίοι αποτελούν συμβατική δήλωση απολήξεων δοκών στέγης. Το ιερό ίσως είναι διώροφο, αν ληφθεί υπόψη η απεικόνιση της πομπής σε δύο επάλληλες ζώνες, που διαχωρίζονται με διπλή ταινία. Στην ανώτερη σειρά πέντε γυναίκες⁴ με εσθήτες και ταινίες στα μαλλιά, εναλλάσσονται με σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα, τα οποία αποδίδονται με λεπτό κυλινδρικό κορμό και κρινόσχημη ή παπυρόσχημη απόληξη. Οι φυτικές αυτές συνθέσεις ερμηνεύονται από το Militello⁵ ως τελετουργικά εμβλήματα, δηλωτικά του ιερού χώρου της τελετής. Χωρίς να αποκλείεται μία τέτοια ερμηνεία, είναι εξίσου πιθανό να χρησιμεύουν ως διακοσμητικά πλαίσια ανάμεσα στις γυναίκες, χωρίς ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα⁶. Ανάλογη χρήση φυτικών μοτίβων παρατηρείται συχνά στη μυκηναϊκή τέχνη, όπως για παράδειγμα στο δακτυλίδι της Τίρυνθας⁷ με την πομπή των μινωικών δαιμόνων σε καθήμενη γυναικεία μορφή. Οι γυναίκες της ανώτερης σειράς υψώνουν το δεξί χέρι μπροστά στο πρόσωπο με την παλάμη προς το θεατή και εκτείνουν το αριστερό χαμηλωμένο προς τα εμπρός και όχι προς τα πίσω, όπως συνηθίζεται σε άλλες πομπικές σκηνές με τη συγκεκριμένη χειρονομία. Η στάση του λυγισμένου δεξιού χεριού με την παλάμη προς το θεατή δε συναντάται σε πομπές και συνήθως σχετίζεται με απόδοση λατρείας⁸, όπως για παράδειγμα στο σφράγισμα Μ.Η. 487 από την Αγ. Τριάδα⁹ με γυναίκα μπροστά σε ιερή κατασκευή και σ' ένα σφράγισμα από την Κνωσό¹⁰. Χωρίς εικονογραφικά παράλληλα είναι και η χειρονομία των γυναικών της κατώτερης σειράς, που ορχούνται με το δεξί χέρι σε πρόταση πάνω στο δεξιό ώμο της μορφής που προηγείται και το αριστερό πιθανώς χαμηλωμένο. Η συγκεκριμένη χειρονομία θεωρείται ορχηστική¹¹ και ίσως προέρχεται από το αιγυπτιακό ορχηστικό τυπικό, όπου απαντά σε ανάλογους πομπικούς σχηματισμούς¹². Στην κατώτερη σειρά οι γυναίκες φορούν ποδήρη, απτύχωτα ενδύματα με ταινίες στις παρυφές και αποδίδονται με λευκή κεφαλή, χωρίς ενδείξεις κόμης. Πρόκειται επομένως για δύο διαφοροποιημένες ομάδες που φορούν διαφορετικό ένδυμα και εκτελούν διαφορετικές χειρονομίες, οι οποίες, είτε εντάσσονται σε μία ενιαία πομπή μέσα ή έξω από το ιερό, είτε βαδίζουν σε δύο παράλληλους στοίχους¹³.

Στα υπόλοιπα μινωικά ευρήματα από τη μικροτεχνία (δακτυλίδι Μαλίων, σφραγίδες από τα Γουρνιά, την Κνωσό, το Νεροκούρου, σφραγίσματα από την Κνωσό και την Αγ. Τριάδα Α/Κ 45, 117, 106, 115, 122, 63, πίν. 16η, 34στ, 33γ, 34δ, 35ε, 19β), οι κινήσεις των μορφών είναι τυποποιημένες. Η χαρακτηριστική πομπική χειρονομία με το ένα χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το άλλο χαμηλωμένο¹⁴ συναντάται σ' όλες τις παραστάσεις. Στη σφραγίδα από τα Γουρνιά (Α/Κ 117, πίν. 34στ), δεν είναι σαφής ή θέση του χαμηλωμένου χεριού¹⁵ και στη σφραγίδα από το Νεροκούρου (Α/Κ 115, πίν. 34δ) δε διακρίνονται καθόλου οι χειρονομίες των σχηματοποιημένων μορφών. Οι γυναίκες στο δακτυλίδι των Μαλίων (Α/Κ 45, πίν. 16η) εκτελούν όμοια χειρονομία, η κίνηση του κορμού ωστόσο διαφέρει, αφού η πρώτη αποδίδεται



με στροφή τριών τετάρτων και οι άλλες δύο σε κατατομή¹⁶. Η περισσότερο μετωπική στάση της πρώτης μορφής δηλώνεται από τον καλλιτέχνη με μεγαλύτερο όγκο σώματος σε σχέση με τις επόμενες μορφές. Οι γυναίκες πάλι στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 63, πίν. 19β) τεντώνουν τον κορμό προβάλλοντας το στήθος και ανασηκώνουν ελαφρά την κεφαλή προς τα πάνω. Παρατηρούνται λοιπόν ελαφρές διαφοροποιήσεις από τη χαρακτηριστική πομπική χειρονομία του υψωμένου χεριού μπροστά στο πρόσωπο, και συγκεκριμένα τέντωμα ή στροφή του κορμού κατ' ενώπιον, αποκλίνοντας έτσι από τον αυστηρό κάθετο άξονα της συγκεκριμένης κίνησης (βλ. σχ. 8).

Οι γυναικείες μορφές που συμμετέχουν στις εξεταζόμενες πομπές, προφανώς μέλη του ιερατείου, ενίοτε φέρουν ψηλές τιάρες στην κεφαλή, όπως τεκμηριώνεται στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 63, πίν. 19β) και πιθανολογείται για τις μορφές στο δακτυλίδι από τα Μάλια (A/K 45, πίν. 16η)¹⁷. Ο χώρος της τελετής δε δηλώνεται στα μινωικά ευρήματα, εκτός από την τοιχογραφία της Αγ. Τριάδας, στην οποία το ορθογώνιο πλαίσιο ταυτίζεται με ανακτορικό ιερό. Στη σφραγίδα από το Νεροκούρου επίσης (A/K 115, πίν. 34δ), οι πέντε γυναίκες της πομπής βαδίζουν πάνω σε πλακόστρωτο δάπεδο. Η απουσία ενδείξεων υπαίθρου στις παραστάσεις, το πλακόστρωτο δάπεδο στη σφραγίδα από το Νεροκούρου, ο ανακτορικός χαρακτήρας του ιερού στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα με βάση τις κυκλικές απολήξεις δοκών στην ανώτερη παρυφή του πλαισίου, συνηγορούν στην τέλεση των εξεταζόμενων μινωικών πομπών και των δρώμενων που πλαισιώνουν στο άμεσο ανακτορικό περιβάλλον.

Στα μυκηναϊκά ευρήματα (οκτώ δακτυλίδια από τις Μυκήνες, τα Αηδόνια, τη Μιδέα, το Βόλο, μία σφραγίδα από τις Μυκήνες A/K 138-145, 148, πίν. 41γ, δ, ε, στ, 42α, β, γ, δ, 43α), οι πομπικές χειρονομίες των γυναικείων μορφών έχουν μεγαλύτερη ποικιλία. Η κίνηση με το υψωμένο λυγισμένο χέρι μπροστά στο πρόσωπο απεικονίζεται στα δύο δακτυλίδια από τις Μυκήνες (A/K 138, 139, πίν. 41γ, δ) και στα δακτυλίδια από τη Μιδέα και το Βόλο (A/K 144, 145, πίν. 42γ, δ). Στο ένα δακτυλίδι από τις Μυκήνες (A/K 138, πίν. 41γ), και στα δακτυλίδια από τη Μιδέα και το Βόλο όλες οι γυναίκες της πομπής εκτελούν πανομοιότυπη χειρονομία¹⁸. Αντίθετα, στο δακτυλίδι από τις Μυκήνες A/K 139 (πίν. 41δ), η καθεμιά από τις τρεις μορφές εκτελεί διαφορετική χειρονομία : η πρώτη λυγίζει το δεξί χέρι στο στήθος και μάλλον χαμηλώνει το αριστερό, η μεσαία υψώνει το αριστερό λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και χαμηλώνει το δεξί, ενώ η τρίτη έχει και τα δύο χέρια χαμηλωμένα. Η κίνηση των μορφών στο δακτυλίδι από τη Μιδέα είναι ιδιαίτερα χορευτική, γιατί συνοδεύεται με ανάταση της κεφαλής προς τα πάνω και ανάλογη ανύψωση του λυγισμένου χεριού. Αρκετοί μελετητές μάλιστα υπέθεσαν ότι οι μορφές εκτελούν εκστατικό χορό¹⁹ με σκοπό την επιφάνεια της θεότητας. Η συγκεκριμένη χειρονομία ωστόσο χαρακτηρίζει την πομπική κίνηση και η εξεταζόμενη παραλλαγή με την ανάταση της κεφαλής απαντά επίσης στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 63, πίν. 19β, σχ. 8), με τη διαφορά ότι στο δακτυλίδι από τη Μιδέα η αρχηγός της πομπής στρέφει την κεφαλή πίσω προς τη μορφή που ακολουθεί. Πιθανότερο φαίνεται ότι οι δύο γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς το ιερό που απεικονίζεται στο ένα άκρο της παράστασης.



Μία διαφορετική χειρονομία εκτελούν οι γυναίκες στη σφραγίδα από τις Μυκήνες και η τελευταία γυναίκα του ενός δακτυλιδιού από τα Αηδόνια (A/K 148, 141, πίν. 43α, 41στ). Οι μορφές λυγίζουν το ένα χέρι στο στήθος και εκτείνουν το άλλο τεντωμένο προς τα κάτω. Η πομπή των γυναικών στη σφραγίδα από τις Μυκήνες αποκλίνει από τον αυστηρό στοίχο, γιατί η αρχηγός της πομπής δηλώνεται σε διαφορετικό επίπεδο σε σχέση με τις δύο άλλες γυναίκες που ακολουθούν²⁰ και επιπλέον φέρει διαφορετικό ένδυμα, ίσως από δέρμα ζώου²¹. Αποδίδεται επίσης σε μικρότερη κλίμακα και έχει τα χέρια χαμηλωμένα. Όλα τα προαναφερόμενα εικονογραφικά στοιχεία υποδηλώνουν ότι η μορφή αυτή χαρακτήρηκε εκ των υστέρων στη σφραγίδα, στην οποία αρχικά απεικονίζονταν μόνο δύο γυναίκες²². Η προσθήκη τρίτης γυναικείας μορφής στον περιορισμένο ελεύθερο χώρο της σφραγίδας προφανώς επιβλήθηκε από τη βούληση του καλλιτέχνη ή του παραγγελιοδότη να απεικονίσει τρεις γυναικείες μορφές σε πομπή, όπως συνηθίζεται στις περισσότερες παραστάσεις με πομπικές σκηνές. Οι δύο οκτώσχημες ασπίδες που αιωρούνται στον κενό χώρο της σφραγίδας ανάμεσα στις μορφές, θεωρούνται από το Reinach ότι έχουν ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα, υποδηλώνοντας όρχηση των γυναικών γύρω απ' αυτές²³. Πιθανότερο φαίνεται ότι οι γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς ένα ιερό, ιδίως αν ληφθούν υπόψη η αυστηρότητα και η ακαμψία της χειρονομίας τους, που δεν ανταποκρίνονται σε ένα ελεύθερο, ευέλικτο ορχηστικό σχήμα. Η ίδια χειρονομία εξάλλου συναντάται στην πομπή των ολόσωμων ανδρών στην τοιχογραφία «του Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α) και στην πομπή των ανδρών στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β). Πρόκειται επομένως για χαρακτηριστική χειρονομία της πομπικής κίνησης²⁴. Οι οκτώσχημες ασπίδες προσδίδουν θρησκευτικό χαρακτήρα στην ιερατική πομπή και ίσως σχετίζονται με το χαρακτήρα της λατρευόμενης θεότητας²⁵.

Διαφορετικές χειρονομίες εκτελούν οι τρεις γυναίκες από το δακτυλίδι των Αηδονιών (A/K 141, πίν. 41στ) και η πομπή δε χαρακτηρίζεται από τη συνηθισμένη μυκηναϊκή αυστηρότητα. Η μεσαία μάλιστα μορφή στρέφει την κεφαλή προς την τελευταία, με την οποία φαίνεται να συνομιλεί. Στα άλλα δύο δακτυλίδια από τα Αηδόνια και στο δακτυλίδι από την ακρόπολη των Μυκηνών (A/K 142, 143, 140, πίν. 42α, β, 41ε) οι γυναίκες που συμμετέχουν στην πομπή κρατούν κρίνα, παπύρους και μήκωνες, για να τα προσφέρουν στη θεότητα. Ανάλογες προσφορές λουλουδιών δεν εικονογραφούνται στα προαναφερόμενα μινωικά ευρήματα²⁶, ενώ αντίθετα στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα συνηθίζονται και στις πομπικές τοιχογραφίες των ανακτόρων²⁷, εκτός από τις πομπικές σκηνές της σφραγιδογλυφίας. Στο δακτυλίδι από την ακρόπολη των Μυκηνών διακρίνονται δύο μικρά κορίτσια²⁸, το ένα από τα οποία επίσης προσφέρει λουλούδια στην καθήμενη θεότητα, ενώ το άλλο κόβει καρπούς από το ιερό δένδρο.

Στις μυκηναϊκές πομπικές παραστάσεις δηλώνεται ευκρινώς ο χώρος που κατευθύνεται η πομπή, συνήθως στο ένα άκρο της σκηνής ή σπανιότερα και στα δύο άκρα (δακτυλίδια Αηδονιών και Βόλου A/K 141, 145, πίν. 41στ, 42δ). Πρόκειται για μικρά ιερά ή τεμένη²⁹ που επιστέφονται με ιερά κέρατα και βρίσκονται στην ύπαιθρο, με βάση την απεικόνιση βράχων στα δακτυλίδια από τα Αηδόνια (A/K 142, 143, πίν. 42α, β) και κρίνων αναφυόμενων από το



έδαφος σε ένα από τα προαναφερόμενα δακτυλίδια (A/K 143, πίν. 42β). Στο δακτυλίδι από την ακρόπολη των Μυκηνηών (A/K 140, πίν. 41ε) η τελετή πραγματοποιείται σε απλό υπαίθριο ιερό της θεάς της βλάστησης, το οποίο αποδίδεται με δένδρο αναφυόμενο μέσα από βράχια. Τα πλακόστρωτα δάπεδα, στα οποία βαδίζουν οι μορφές στα δακτυλίδια των Αηδονιών (A/K 141, 142, 143, πίν. 41στ, 42α, β), υποδηλώνουν προφανώς πλακόστρωτους χώρους μπροστά από τα ιερά. Μεγάλα διώροφα ιερά που επιστέφονται με ιερά κέρατα απεικονίζονται σε ένα δακτυλίδι από τα Αηδόνια³⁰ και στο δακτυλίδι από τη Μιδέα (A/K 141, 144, πίν. 41στ, 42γ). Η κατασκευή στο δακτυλίδι από τη Μιδέα είναι ιδιόρρυθμη. Μπροστά από το ιερό δηλώνεται πιθανώς μία ανοιχτή στοά με κίονες, στο εσωτερικό της οποίας πετούν πουλιά³¹. Τα διώροφα ιερά στα δακτυλίδια των Αηδονιών και της Μιδέας θυμίζουν ανάλογες μινωικές ιερές κατασκευές³². Στη σφραγίδα από τις Μυκήνες (A/K 148, πίν. 43α) απουσιάζουν ενδείξεις υπαίθρου και η πομπή ίσως πραγματοποιείται στο οικιστικό-ανακτορικό περιβάλλον.

Με βάση την ανάλυση των μινωικών και μυκηναϊκών ευρημάτων που προηγήθηκε, διαπιστώνεται ότι οι απεικονιζόμενες μινωικές πομπές πραγματοποιούνται κυρίως στο ανακτορικό περιβάλλον, σε αντίθεση με τις αντίστοιχες μυκηναϊκές που τελούνται σε υπαίθρια ιερά. Μόνο στη σφραγίδα από τις Μυκήνες με την πομπή των γυναικών ανάμεσα σε οκτώσχημες ασπίδες (A/K 148, πίν. 43α), η οποία σχολιάστηκε παραπάνω, δε διακρίνονται ενδείξεις υπαίθρου. Μ' εξαίρεση την τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 97, πίν. 44), ο χώρος της τελετής δε δηλώνεται στις μινωικές παραστάσεις, ενώ αντίθετα απεικονίζεται στις μυκηναϊκές. Τέλος, σε καμία από τις εξεταζόμενες μινωικές παραστάσεις δεν προσφέρονται λουλούδια στη θεότητα από τις γυναίκες της πομπής. Το γεγονός ίσως είναι τυχαίο ή ίσως οφείλεται σε συγκεκριμένες εικονογραφικές επιλογές του μινωίτη καλλιτέχνη. Τα λουλούδια στη μινωική εικονογραφία γενικότερα απεικονίζονται να περισυλλέγονται, όπως στην τοιχογραφία του «κροκοσυλλέκτη πίθηκου»³³ από το ανάκτορο της Κνωσού, να επιδεικνύονται από την κορυφαία του χορού, όπως στην καρποδόχη από το ανάκτορο της Φαιστού (A/K 9, πίν. 5), ή να διακοσμούν βωμούς σε ιερά, όπως στο χάλκινο πλακίδιο από το Ψυχρό³⁴, στη σφραγίδα από το Ιδαίο Αντρο (A/K 113, πίν. 34β), στο ρυτό με ιερό κορυφής από τη Ζάκρο³⁵. Στεφάνια πλεγμένα από διάφορα αρωματικά φυτά διακοσμούσαν επίσης τους τοίχους μίας οικίας από την Κνωσό³⁶. Η παρουσία φυτών ή κλαδιών δένδρων πάνω σε βωμούς μινωικών ιερών υποδηλώνει ότι δεν απουσίαζαν προσφορές λουλουδιών από το μινωικό θρησκευτικό τυπικό, φαίνεται όμως ότι η συγκεκριμένη προσφορά δεν πραγματοποιούνταν στα πλαίσια τελετουργικών πομπών, αλλά αποτελούσε μέρος του διακόσμου των ιερών χώρων κατά τις θρησκευτικές εορτές, που ίσως προηγούνταν από την τέλεση των θρησκευτικών δρώμενων.

Η συνηθέστερη μινωική πομπική χειρονομία με το ένα χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο απαντά επίσης σε τελετουργικές πομπές σε σουμεριακούς και συριακούς σφραγιδοκυλίνδρους³⁷, με μία μικρή διαφοροποίηση στο χαμηλωμένο χέρι, το οποίο λυγίζει στο ύψος του στήθους. Ιδίως στη συριακή σφραγιδογλυφία της δεύτερης χιλιετίας π.Χ. οι πομπές αποτελούν συχνό εικονογραφικό θέμα. Διαφέρει ωστόσο η απόδοσή τους από τις αντίστοιχες μινωικές, γιατί δεν αποτελούν συνήθως το κύριο θέμα της



παράστασης, αλλά απεικονίζονται μαζί με σημαντικά θρησκευτικά δρώμενα, με τα οποία προφανώς συσχετίζονται. Στην περίπτωση αυτή εικονογραφούν το εισαγωγικό στάδιο της απεικονιζόμενης τελετής. Ανάλογο εισαγωγικό χαρακτήρα προφανώς είχαν οι πομπές και στο μινωικό θρησκευτικό τυπικό, με τη διαφορά ότι δεν απεικονίζεται στις μινωικές παραστάσεις η τελετή την οποία πλαισίωναν.

Οι μινωικές πομπές γυναικών χωρίς προσφορές που εξετάστηκαν, ίσως εντάσσονται στην ίδια θρησκευτική τελετή με τις πομπές ανδρών και γυναικών που φέρουν αγγεία ή ένδυμα στη θεότητα³⁸. Αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ότι και στις δύο περιπτώσεις ο χώρος τέλεσης είναι το άμεσο ανακτορικό περιβάλλον, καθώς επίσης το γεγονός ότι η μεταφορά προσφορών είναι κυρίως καθήκον των ανδρών, δεν αποκλείεται στα εξεταζόμενα ευρήματα να εικονογραφείται ένα τμήμα της μεγαλειώδους πομπής με αποκλειστική γυναικεία συμμετοχή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Συγκεντρωμένες πομπικές παραστάσεις σε σφραγίδες απεικονίζονται από το Niemeier (1989), 168 εικ. 1.

2. Peterson (1981), 93-5, 163. Kopaka (1984), 11. Kontorli-Papadopoulou (1996), 162.

3. Cameron (1975), Τόμ. Ι, 177. Για τον ανακτορικό χαρακτήρα παρόμοιων ιερών κατασκευών βλ. Krattenmaker (1995), 127-32. Αντίθετα, ο Militello (1998), 148, 318-9, εκτός από την ερμηνεία του ιερού, αναφέρει ως πιθανό το διακοσμητικό χαρακτήρα του πλαισίου με τις κυκλικές απολήξεις δοκών και τα ιερά κέρατα. Τα ιερά κέρατα μάλιστα, κατά τον ίδιο μελετητή, ίσως δεν ανήκουν στη συγκεκριμένη τοιχογραφία, επειδή διαφοροποιούνται ελαφρά στην κλίμακα και την τεχνική κατασκευής.

4. Η Immerwahr (1990), 102, διακρίνει τέσσερις μόνο μορφές στον πρώτο στοίχο. Αναφέρει μάλιστα εσφαλμένα ότι στην τοιχογραφία απεικονίζεται καθήμενη θεότητα που δέχεται προσφορές αγγείων και σπονδές από τις γυναίκες της ανώτερης σειράς. Η αποκατάσταση βασίστηκε σε υπόθεση του Πλάτωνα (1959), 331, για την πιθανή κατάληξη της πομπής, κατ' αναλογία με άλλες μινωικές πομπές.

5. Militello (1998), 312-4.

6. Immerwahr (1990), 102. Διακοσμητικό χαρακτήρα έχουν τα σχηματοποιημένα φυτά και κατά τον Πλάτωνα (1959), 331.

7. Nilsson (1950), εικ. 55. CMS I, 179. Η Immerwahr (1990), 102, σημειώνει το μυκηναϊκό χαρακτήρα της εξεταζόμενης τοιχογραφίας.

8. Militello (1998), 309-10.

9. CMS II 6, 3.

10. PM II, 524, εικ. 326.

11. Cameron (1975), Τόμ. Ι, 177. Peterson (1981), 45 σημ. 63. Immerwahr (1990), 102. Militello (1998), 310.

12. Brunner-Traut (1938), 38 εικ. 14. Αιγυπτιακές επιδράσεις στην τοιχογραφία διακρίνει και ο Πλάτων (1959), 331.

13. Ο Militello (1998), 312, 318-20, ερμηνεύει τις διαφορές των γυναικών στις δύο επάλληλες σειρές ως δηλωτικές της διαφορετικής κοινωνικής τους θέσης και υποθέτει ότι στην παράσταση απεικονίζεται τελετή μύησης νεαρών κοριτσιών σε δύο ταυτόχρονα ή διαδοχικά επεισόδια. Την υπόθεση αυτή



στηρίζει στη λευκή κεφαλή των γυναικών της κατώτερης σειράς, που ίσως μ' αυτό τον τρόπο δηλώνεται ξυρισμένη, κατ' αναλογία με τις ξυρισμένες και βαμμένες μπλε κεφαλές των νεαρών εφήβων από το Ακρωτήρι. Στην περίπτωση αυτή η τοιχογραφία πρέπει να «διαβαστεί» από κάτω προς τα πάνω, από τα νεαρά κορίτσια με ξυρισμένο κεφάλι στις ώριμες γυναίκες με μακριά κόμη.

14. Η συγκεκριμένη πομπική χειρονομία θεωρείται χορευτική από τη German (1999), 280 και λατρευτική που απαντά σε επιφάνειες θεοτήτων από το Wedde (1999), 917 (χειρονομίες G3 και G5, πίν. CCX). Η German μάλιστα συσχετίζει την εξεταζόμενη ορχηστική κίνηση με το χορό των γυναικών στην τοιχογραφία «του Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α).

15. Κατά τον Αλεξίου (1958), 219, πίν. ΙΑ' εικ. 4, η μία μορφή υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης και από την άλλη απεικονίζεται μόνο το ένα χέρι.

16. Koraka (1984), 10.

17. Koraka (1984), 8. Κατά τον Αλεξίου (1958), 219, και οι μορφές στη σφραγίδα από τα Γουρνιά φέρουν ψηλό κάλυμμα κεφαλής.

18. Οι γυναίκες της πομπής που απεικονίζεται στο δακτυλίδι από τις Μυκήνες (A/K 138, πίν. 41γ), φέρουν κατά τον Τσούντα (1893), 166 και τον Πλάτωνα (1959), 335, κλαδιά και ίσως μαχαίρι. Ο Persson (1942), 57, ταυτίζει τις μορφές με άνδρες ευνούχους εξαιτίας της μυώδους κατασκευής του κορμού.

19. Persson (1942α), 134. Nilsson (1950), 269. Πλάτων (1959), 336. Brandt (1965), 3. Σακελλαρίου (1966), 66 αρ. 191.

20. Σακελλαρίου (1966), 73 αρ. 132.

21. Σακελλαρίου (1966), 73 αρ. 132 (υποστηρίζει κρητική καταγωγή της σφραγίδας με βάση το συγκεκριμένο ένδυμα). Marinatos (1993), 135 (θεωρεί αδιακρίβωτο το φύλο της μορφής αυτής). Δανιηλίδου (1998), 94.

22. Δανιηλίδου (1998), 129 αρ. Σ56, όπου αναφέρεται η άποψη του Μπουλώτη για το θέμα.

23. Reinach (1910), 232. Την υπόθεση του χορού εκφράζει και ο Στάης (1909), 84-5.

24. Η χειρονομία παντά και σε πομπικές κινήσεις αιγυπτιακών τοιχογραφιών. Βλ. Brunner-Traut (1938), 42 εικ. 19.

25. Για την πολεμική ιδιότητα της θεότητας με οκτώσχημη ασπίδα βλ. Δανιηλίδου (1998), 84-8, 94. Η ίδια ερευνήτρια ό.π. 94, θεωρεί ότι οι οκτώσχημες ασπίδες στην εξεταζόμενη σφραγίδα βρίσκονται στον τοίχο ή το έδαφος, υποδηλώνοντας πραγματικά αντικείμενα και όχι απλά σύμβολα.

26. Αβέβαιη είναι η μεταφορά λουλουδιών από τη γυναικεία πομπή στο δακτυλίδι των Μαλίων (A/K 45, πίν. 16η. Βλ. σχετικά Koraka (1984), 10 σημ. 22) εξαιτίας της σχηματοποίησης της παράστασης. Πιθανότερο φαίνεται ότι δηλώνονται οι παλάμες μεγαλύτερες από το φυσιολογικό, όπως συνηθίζεται στη σφραγιδογλυφία. Μοναδική μινωική παράσταση με πιθανή προσφορά άνθους ίσως αποτελεί η τοιχογραφία από τον προθάλαμο 2 του ανακτόρου των Αρχανών, στην οποία απεικονίζεται γυναικεία μορφή που κρατά κλαδί (Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 82).

27. Προσφορές λουλουδιών απεικονίζονται στις πομπικές τοιχογραφίες από την Πύλο και τις Θήβες (Kontorli-Papadopoulou (1996), πίν. 117, 129). Βλ. σχετικά Peterson (1981), 111-4, 168-9. Αβέβαιη είναι η μεταφορά άνθους



λωτού στην ανδρική πομπή στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο (Α/Κ 35, πίν. 14β) από το ανάκτορο της Κνωσού.

28. Ο Herkenrath (1937), 411, ταυτίζει τις νεαρές μορφές με είδωλα θεοτήτων και την καθήμενη μορφή με λάτρισσα.

29. Nilsson (1950), 181. Μυλωνάς (1977), 7-12. Rutkowski (1986), 203-9. Μόνο στο δακτυλίδι από τα Αηδόνια (Α/Κ 142, πίν. 42α) απεικονίζεται ξύλινος βωμός (Κρυστάλλη-Βότση (1989), 38) ή μινωικό ξύλινο περίφραγμα ιερού δένδρου, που ωστόσο δηλώνεται δίπλα στο δένδρο και όχι μπροστά απ' αυτό.

30. Η Κρυστάλλη-Βότση (1989), 40, τα ταυτίζει με βωμούς, το διώροφο «χτίσιμό» τους όμως δε συνηγορεί σε μία τέτοια ερμηνεία.

31. Σακελλαρίου (1966), 66. CMS I, 191. Rutkowski (1986), 207. Στο αρχικό σχέδιο του Persson (1942α), 81, πίν. VII1a-c, αποκαθίσταται λανθασμένα ιερατική μορφή με ζώμα από δέρμα ζώου στο εσωτερικό του ιερού. Πρόκειται ωστόσο για δύο πουλιά. Η εσφαλμένη αποκατάσταση αναπαράγεται και από το Nilsson (1950), 178, 269 εικ. 135 Α, Β.

32. Αναφέρεται χαρακτηριστικά το σφράγισμα από τη Ζάκρο (CMS II7, 1) με λάτρη που χαιρετίζει την επιφάνεια θεότητας μπροστά από διώροφο ιερό.

33. Kontorli-Papadopoulou (1996), πίν. 1,2. Περισυλλογή κρόκων από νεαρά κορίτσια απεικονίζεται και στην καρποδόχη από τη Φαιστό κατά το Schiering (1999), 749.

34. PM I, 633, εικ. 470.

35. Rutkowski (1986), 83 εικ. 94.

36. Warren (1985), εικ. 1a,b.

37. Delaporte (1920), 69, πίν. 50, 6 (D 22) ; (1923), 127, πίν. 79, 30 (A 346), 191, πίν. 95, 24 (A 897), 192, πίν. 96, 4 (A 907). Porada (1948), πίν. CXXXVI αρ. 908, πίν. CXLIV αρ. 947. Moortgat (1966), πίν. 61 αρ. 515.

38. Kopaka (1984), 12.

3. ΑΝΔΡΙΚΕΣ ΠΟΜΠΕΣ ΣΥΡΙΑΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Εικονογραφικές πηγές : Σφραγίδες από τα Βάθεια, τα Μάλια, το Βαφειό (A/K 47, 48, 150, πίν. 17β, γ, 43γ), σφράγισμα από την Κνωσό (A/K 49, πίν. 17δ).

Στα προαναφερόμενα ευρήματα της κρητομυκηναϊκής σφραγιδογλυφίας εικονογραφείται η τέλεση ανδρικών πομπών με ευδιάκριτα συριακά στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται στο ένδυμα και το είδος του φερόμενου εμβλήματος, καθώς επίσης στην ιερατικότητα της κίνησης.

Η συγκεκριμένη ομάδα ευρημάτων έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα και οι απόψεις των μελετητών συγκλίνουν στην ανατολική προέλευση του θέματος¹. Τα μινωικά ευρήματα χρονολογούνται στην ΥΜΙ και προέρχονται από ανακτορικούς χώρους, με εξαίρεση τη σφραγίδα από τα Βάθεια, που είναι τυχαίο εύρημα. Η σφραγίδα του Βαφειού βρέθηκε στον ομώνυμο θολωτό τάφο και χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙ. Η χρονολόγηση στην ΥΜ Ι-ΙΙ υποδηλώνει ότι η συγκεκριμένη τελετή χαρακτηρίζει την ακμή του μινωικού πολιτισμού κατά τη νεοανακτορική περίοδο, στη διάρκεια της οποίας οι σχέσεις του μινωικού κόσμου με την Αίγυπτο και την Ανατολή είναι ιδιαίτερα στενές.

Η αποκλειστική ανδρική συμμετοχή είναι το πρώτο βασικό στοιχείο που χαρακτηρίζει την εξεταζόμενη τελετή. Οι μορφές αποδίδονται με μακριά κόμη που πέφτει ελεύθερη στον αυχένα και κοντά βοστρυχίδια στο μέτωπο². Ο άνδρας στη σφραγίδα από το Βαφειό (A/K 150, πίν. 43γ) έχει επιπλέον γένι. Οι μορφές απεικονίζονται να βαδίζουν ανεξάρτητες με ιδιαίτερη τελετουργική αυστηρότητα, χωρίς να εντάσσονται στο εσωτερικό κάποιας πομπής μαζί με άλλους συμμετέχοντες, όπως συνηθίζεται σε άλλες πομπικές παραστάσεις. Το γεγονός αυτό ίσως οφείλεται στο μικρό διαθέσιμο χώρο της σφραγίδας, που πιθανώς δεν επέτρεψε την απεικόνιση ολόκληρης της πομπής³, ίσως όμως αποδίδει την πραγματικότητα και οι μορφές βαδίζουν πράγματι μεμονωμένες. Απόκλιση από τον αυστηρό στοίχο παρατηρείται στον άνδρα της σφραγίδας από τα Βάθεια (A/K 47, πίν. 17β), ο οποίος ενώ κατευθύνεται αριστερά, στρέφει την κεφαλή και το αριστερό χέρι στην αντίθετη κατεύθυνση⁴.

Το φαρδύ, ποδήρες ένδυμα με τις χαρακτηριστικές λοξές ταινίες απαντά για πρώτη φορά κατά την ΥΜ Ι στη μινωική σφραγιδογλυφία και θεωρείται συριακής προέλευσης⁵. Στην Ανατολή και ειδικότερα στη Συρία συναντάται από την τρίτη χιλιετία π.Χ. σε μορφές θεοτήτων, βασιλιάδων, ιερέων και ανώτερων αξιωματούχων⁶. Στην Κρήτη η χρήση του σε τελετουργικά δρώμενα εξακολούθησε και στους μετανακτορικούς χρόνους με βάση τις τοιχογραφίες της «Ιερής Κοινωνίας» (A/K 93, πίν. 29) και της πομπής με άρμα μπροστά από καθήμενη ανδρική μορφή («*palanquin*» A/K 92, πίν. 28), καθώς επίσης της πυξίδας από το Καλάμι Χανίων με απεικόνιση μουσικού (A/K 86, πίν. 25β)⁷. Αξίζει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο ένδυμα διαφέρει από άλλα ποδήρη ενδύματα που απαντούν στη μετανακτορική μινωική εικονογραφία, όπως στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό, στην τοιχογραφία με την πομπική μεταφορά των κάδων και τη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα (A/K 91, 95, 84, πίν. 27, 31α, 24). Το ποδήρες ένδυμα που απεικονίζεται στα προαναφερόμενα ευρήματα φέρεται από άνδρες και γυναίκες εξίσου, εφαρμόζει περισσότερο στη μέση των μορφών και έχει διακοσμημένες



παρυφές χωρίς ενδιάμεσες ταινίες. Το εξεταζόμενο «συριακό» ένδυμα αντίθετα φέρεται μόνο από άνδρες και ενίοτε συνοδεύεται με επίβλημα που καλύπτει την πλάτη, τους βραχίονες και το στήθος των μορφών. Το επίβλημα, το οποίο επίσης έχει ανατολική προέλευση και συναντάται στην ανατολική σφραγιδογλυφία πάνω από το ποδήρες ένδυμα⁸, ποικίλλει στο μήκος, στο σχήμα και στον τρόπο που φέρεται⁹. Από τα ευρήματα με την εξεταζόμενη συριακή πομπή, επίβλημα διακρίνεται στην ανδρική μορφή της σφραγίδας από τα Μάλια (A/K 48, πίν. 17γ). Έχει σχεδόν τριγωνικό σχήμα και καλύπτει την πλάτη και τους βραχίονες του άνδρα.

Το συριακό ένδυμα με τις ταινίες απαντά σε μικρότερη συχνότητα σε παραστάσεις από την ηπειρωτική Ελλάδα, όπως στην τοιχογραφία από την Πύλο (A/K 134, πίν. 40α) και στη σφραγίδα από το Βαφειό με ανδρική μορφή που οδηγεί γρύπα¹⁰. Η ακριβής ταυτότητα των ανδρών που φέρουν συριακά ενδύματα στις εξεταζόμενες μινωικές παραστάσεις, αν δηλαδή πρόκειται για ιερείς ή ανώτερους αξιωματούχους, δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί, ενδέχεται ωστόσο να συνδυάζουν και το ιερατικό και το διοικητικό αξίωμα¹¹.

Το φερόμενο έμβλημα που απεικονίζεται στις παραστάσεις ταυτίζεται με μονόστομο, ημικυκλικό, διάτρητο συριακό πέλεκυ. Ο τύπος αυτός απαντά ιδιαίτερα συχνά στην Ανατολή, σε τρεις βασικές παραλλαγές¹², τουλάχιστο από την τρίτη χιλιετία π.Χ., τόσο στην εικονογραφία, όσο και σε πραγματικά αντικείμενα. Η αρχαιότερη παραλλαγή με το μηνοειδές σχήμα χωρίς οπή προσάρτησης, συναντάται στη Μεσοποταμία από την πρώτη δυναστεία της Ουρ. Αργότερα ο τύπος εξελίσσεται και κατασκευάζεται μαζί με την οπή στερέωσης του στείλαιου. Έχει επίσης άλλοτε ημικυκλικό και άλλοτε επίμηκες σχήμα. Ο πέλεκυσ που απεικονίζεται στις εξεταζόμενες μινωικές παραστάσεις εντάσσεται στον εξελιγμένο αυτό τύπο, που κατά τη δεύτερη χιλιετία εξαπλώνεται στη Συρία, την Παλαιστίνη, την Αίγυπτο. Πολλά ευρήματα προέρχονται από την Ουγκαρίτ και τους βασιλικούς τάφους και τα ιερά της Βύβλου¹³. Σ' ένα ξύλινο πλακίδιο μάλιστα από την Ebla¹⁴ απεικονίζεται ιερέας με ποδήρες ένδυμα που φέρει το συγκεκριμένο πέλεκυ και σ' ένα παρόμοιο πλακίδιο από το Kish¹⁵ ο πέλεκυσ φέρεται από τον ίδιο το βασιλιά. Ιδιαίτερα διαδεδομένος είναι ο συριακός πέλεκυσ και στην Αίγυπτο¹⁶, όπου εκτός από τελετουργικό έμβλημα, χρησιμοποιείται επιπλέον ως χρηστικό εργαλείο στο κυνήγι άγριων ζώων και ως επιθετικό όπλο στον πόλεμο. Από τον ελλαδικό χώρο προέρχεται ένα μόνο δείγμα, το οποίο ανευρέθηκε στο θολωτό τάφο του Βαφειού¹⁷ και εντάσσεται τυπολογικά στην εξελιγμένη παραλλαγή του συριακού πέλεκυ με οπή προσάρτησης για το στείλαιό. Η μη ανεύρεση άλλων παρόμοιων δειγμάτων και η σπάνια απεικόνιση του συριακού πέλεκυ στην κρητομυκηναϊκή εικονογραφία, υποδηλώνουν την περιορισμένη χρήση του, εμβληματική ή λειτουργική, στον ελλαδικό χώρο. Ο συριακός πέλεκυσ, ο οποίος πιθανότατα είχε μόνο εμβληματικό χαρακτήρα στη μινωική Κρήτη¹⁸, εμφανίζεται στα μινωικά τελετουργικά δρώμενα κατά την ΥΜ Ι, δεν εκτόπισε ωστόσο τον παραδοσιακό μινωικό διπλό πέλεκυ, που παραμένει το κατεξοχήν μινωικό τελετουργικό σύμβολο σ' όλη τη διάρκεια του μινωικού πολιτισμού. Η περιορισμένη παρουσία του συριακού πέλεκυ στο μινωικό θρησκευτικό τυπικό προφανώς οφείλεται στον επείσακτο χαρακτήρα του.



Στη σφραγίδα από τα Μάλια (A/K 48, πίν. 17γ) ο άνδρας που βαδίζει τελετουργικά δεν κρατάει συριακό πέλεκυ, αλλά λίθινη σφύρα. Παρά τη συχνή απεικόνιση της σφύρας ως σύμβολο εξουσίας στην ανατολική και αιγυπτιακή εικονογραφία¹⁹, το συγκεκριμένο έμβλημα στη σφραγίδα από τα Μάλια έχει μινωικά πρότυπα, δεδομένου ότι πολλές λίθινες σφύρες έχουν βρεθεί σε μινωικά ανακτορικά ιερά, σε ιερά κορυφής, σε τάφους αξιωματούχων²⁰. Η παρουσία της μινωικής σφύρας στη σφραγίδα από τα Μάλια δεν αναιρεί τον επείσακτο ανατολικό χαρακτήρα της τελετής, ο οποίος διαφαίνεται στο συριακό ένδυμα της μορφής και στον ιερατικό τρόπο του βαδίσματος²¹.

Η απεικόνιση μεμονωμένων ανδρικών μορφών με θρησκευτικό ή διοικητικό αξίωμα σε τελετουργική κίνηση, δεν ερμηνεύεται ικανοποιητικά με τους συνήθεις συμβατικούς τρόπους δήλωσης πολυπρόσωπων πομπών στη μικρή επιφάνεια των σφραγίδων. Από την ΥΜ Ι και εξής που απαντούν πομπικές σκηνές στη σφραγιδογλυφία, το πομπικό σχήμα δηλώνεται συμβατικά με δύο τουλάχιστο μορφές σε σειρά, ενώ συνήθως απεικονίζονται τρεις μορφές στις περισσότερες παραστάσεις²². Ενδεικτική είναι, ως προς το συγκεκριμένο θέμα, η προσπάθεια του λιθοξόου της σφραγίδας από τις Μυκήνες (A/K 148, πίν. 43α) να εντάξει εκ των υστέρων μία τρίτη γυναικεία μορφή στην παράσταση²³, περιορίζοντάς την στον ελάχιστο ελεύθερο χώρο της σφραγίδας, προκειμένου η πομπή να έχει τη χαρακτηριστική τριαδική σύνθεση. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που μεμονωμένες μορφές σε σφραγίδες υποδηλώνουν πολυπρόσωπες πομπές. Αναφέρονται χαρακτηριστικά η σφραγίδα από την Κνωσό με γυναίκα που μεταφέρει ιερό ένδυμα και πέλεκυ (A/K 103, πίν. 32στ), το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με μεταφορά ιερού ενδύματος σε ράβδο (A/K 61, πίν. 18η) και η σφραγίδα από το Καστέλλι με ένα στρατιώτη σε πομπικό βηματισμό (A/K 114, πίν. 34γ). Η τελετή της προσφοράς ενδύματος στη θεότητα είναι γνωστό ότι εντάσσεται σε πολυπρόσωπες πομπές με βάση την απεικόνιση του θέματος σε δύο σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο (A/K 62, 69, πίν. 19α, 20β) και στην πομπική τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού (A/K 91, πίν. 27). Επιπλέον, πολυπρόσωπες πομπές ανδρών με στρατιωτική περιβολή απεικονίζονται σε σφραγίσματα από την Κνωσό και την Αγ. Τριάδα (A/K 50, 51, 65, πίν. 17ε, στ, 19δ) και στη σφραγίδα από το Μαυροσπήλιο (A/K 104, πίν. 33α). Οι μεμονωμένες μορφές επομένως που απεικονίζονται να βαδίζουν πομπικά στα προαναφερόμενα ευρήματα (σφραγίδα Κνωσού, σφράγισμα Αγ. Τριάδας, σφραγίδα Καστελλίου), εντάσσονται σε πολυπρόσωπες σκηνές με βάση σαφέστερη εικονογράφηση των απεικονιζόμενων θεμάτων σε άλλα ευρήματα. Κάτι τέτοιο δεν ισχύει για τις εξεταζόμενες ανδρικές μορφές με το συριακό πέλεκυ, αφού απουσιάζει απεικόνιση του θέματος με περισσότερους συμμετέχοντες. Ο συνολικός αριθμός των ευρημάτων με τις συριακές πομπές - τρεις σφραγίδες και ένα σφράγισμα -, ίσως είναι αρκετά μεγάλος για να θεωρηθεί τυχαία η απουσία διευρυμένης συμμετοχής στην απεικόνιση της συγκεκριμένης τελετής.

Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, πιθανότερο φαίνεται ότι οι ανδρικές μορφές των εξεταζόμενων ευρημάτων βαδίζουν μεμονωμένες επιδεικνύοντας το έμβλημα της θρησκευτικής ή κοσμικής εξουσίας τους. Το ιδιαίτερα αυξημένο κύρος των ανδρών αυτών²⁴, που αβίαστα προκύπτει από το μοναχικό τους τελετουργικό βάδισμα, καθώς επίσης η ανατολική



προέλευση του ενδύματος και του φερόμενου εμβλήματος, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η τελετή στο σύνολό της προέρχεται από την Ανατολή και δεν πρόκειται για απλή ανατολική επίδραση στα εξωτερικά στοιχεία μίας παραδοσιακής μινωικής πομπής. Ανάλογες τελετές επίδειξης κύρους από το βασιλιά είναι γνωστές από την Αίγυπτο και την Ανατολή, στα πλαίσια του αιγυπτιακού Ιωβηλαίου²⁵ και της βαβυλωνιακής Πρωτοχρονιάς²⁶. Ανάμεσα στα τελετουργικά δρώμενα του Ιωβηλαίου για την ανανέωση της εξουσίας του φαραώ, ξεχωρίζει ο «χορός του βασιλιά», ένα γρήγορο, πομπώδες τελετουργικό βάδισμα του μονάρχη σ' όλο το χώρο των εορταστικών εκδηλώσεων, κρατώντας το βασιλικό σκήπτρο της εξουσίας²⁷. Ιδιαίτερη σημασία είχε και η συμμετοχή του βασιλιά στην πομπή προς το Bit-Akitu («σπίτι της γιορτής της Πρωτοχρονιάς») κατά τη βαβυλωνιακή Πρωτοχρονιά. Η απουσία του μάλιστα είχε σα συνέπεια τη ματαίωση της πομπής και τη διεξαγωγή των εορταστικών εκδηλώσεων με συνοπτικές διαδικασίες. Στα πλαίσια της ίδιας γιορτής ο βασιλιάς, απαλλαγμένος από τα σύμβολα της εξουσίας του, δεχόταν τελετουργικό εξευτελισμό με δυνατό ράπισμα από τον αρχιερέα, ενώ στη συνέχεια ανανέωνε τη βασιλική του εξουσία επιδεικνύοντας τα βασιλικά του εμβλήματα. Επιπλέον, η ιερατική μορφή στο ξύλινο πλακίδιο από την Ebla ταυτίζεται από ορισμένους μελετητές με βασιλιά που φέρει συριακό πέλεκυ. Ανάλογη επίδειξη ιερών πελέκεων πραγματοποιούσαν και οι χιτιίτες βασιλιάδες με βάση κείμενα από το Bogazköy²⁸. Είναι πιθανό οι ιερατικές ανδρικές μορφές των εξεταζόμενων μινωικών σφραγίδων να μην απεικονίζουν απλώς ανώτερους μινωικούς αξιωματούχους, αλλά τον ίδιο το βασιλιά που επιδεικνύει τη δύναμή του, χρησιμοποιώντας κατάλληλα επείσακτα μοντέλα ηγεμονικής συμπεριφοράς, τουλάχιστο για ένα μικρό χρονικό διάστημα της νεοανακτορικής περιόδου (ΥΜ Ι). Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η συγκεκριμένη τελετή δεν απαντά στην περίοδο της μυκηναϊκής κατοχής στην Κρήτη²⁹.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. PM IV, 413-9. Demargne (1946). Karageorghis (1959), 193-4, 201-5. Marinatos (1993), 127-30. Davis (1995), 15-7. Koehl (1995), 29-31.

2. Marinatos (1993), 128. Με βάση τα ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά, η Μαρινάτου συσχετίζει τις συγκεκριμένες μορφές με τα «πορτραίτα» ανδρών που απεικονίζονται σε μία άλλη ομάδα σφραγίδων.

3. Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82 σημ. 1, όπου αναφέρεται η άποψη του Μπουλώτη για συμμετοχή σε τελετουργική πομπή.

4. Ο Evans (PM IV, 414), παρατηρεί ότι υπάρχει κάτι στιγμιαίο στην απόδοση της κίνησης της μορφής αυτής.

5. Demargne (1946), 150. Nilsson (1950), 160. Seyrig (1955), 31. Karageorghis (1959), 193-4. Marinatos (1993), 127. Koehl (1995), 29. Rehak (1995), 110-1.

6. Karageorghis (1959), 193-4. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 207, 215. Αναφέρονται ενδεικτικά ένας συριακός σφραγιδοκύλινδρος (Porada (1948), πίν. CXXXVII, αρ. 912E) και πλακίδια από το Assur και το Medinet-Habu με σύριους (Stevenson-Smith (1965), εικ. 69, 70).



7. Davis (1995), 15, 17. Younger (1995), 162-4 (κατηγορία B). Rehak (1995), 110-1.
8. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1973), 301. Ενδεικτικά αναφέρεται ένας συροκατππαδοκικός σφραγιδοκύλινδρος Delaporte (1923), πίν. 97 αρ. 22 (A.952), όπου το επίβλημα διακρίνεται ευκρινώς πάνω από το ένδυμα.
9. Για την τυπολογία του επιβλήματος βλ. Ρεθεμιωτάκης (1998), 111-4.
10. CMS I, 223. Για τη σπανιότητα του ποδήρους ενδύματος στη μυκηναϊκή αγγειογραφία της ηπειρωτικής Ελλάδας, σε αντίθεση με τα εικονιστικά μυκηναϊκά αγγεία από την Κύπρο, βλ. Karageorghis (1959). Κατά τον ίδιο μελετητή, η συχνή απεικόνιση μακριών, τελετουργικών ενδυμάτων στα κυπριακά αγγεία συνηγορεί στην ανατολική προέλευση του τύπου.
11. Κατά τους Evans (PM IV, 413, 417), Davis (1995), 15-7 και Koehl (1995), 29-31, συνδυάζουν και το ιερατικό και το διοικητικό αξίωμα, κατά το Demargne (1946) και τη Μαρινάτου (1993), 127, πρόκειται για ιερείς, κατά το Rehak (1984α), 83 ; (1995), 110-2 και το Younger (1995), ομάδα B, πρόκειται για ανώτερους αξιωματούχους.
12. Για την προέλευση του τύπου, τις παραλλαγές του και την εξάπλωσή του στη Συρία και την Αίγυπτο βλ. Maxwell-Hyslop (1949). Erkanal (1977), 22-6.
13. Πελέκεις από την Ουγκαρίτ : Schaeffer (1949), 68 εικ. 28. Πελέκεις από τους βασιλικούς τάφους και τα ιερά της Βύβλου (ιερό των «οβελίσκων»): Davis (1995), 15. Negbi (1976), 124, σημ. 11, εικ. 138. Γενικά για τη συριακή προέλευση του τύπου βλ. PM IV, 414-9, Koehl (1995), 30 σημ. 78 (με βιβλιογραφία), 31, Rehak (1984α), 80 σημ. 18 (με βιβλιογραφία).
14. Koehl (1995), 31 πίν. XIIIb.
15. Maxwell-Hyslop (1949), 116.
16. PM IV, 414-8. Hayes (1953), 282, εικ. 185.
17. PM IV, 419 εικ. 347. Κατά τον Evans ό.π. 418, ο πέλεκυς του Βαφειού κατασκευάστηκε στον ελλαδικό χώρο. Η Maxwell-Hyslop (1949), 120, ωστόσο αναφέρει ότι είναι εισηγμένος και τον εντάσσει στον τύπο B3.
18. Rehak (1995), 111. Αντίθετα η Μαρινάτου (1993), 129-30 υποστηρίζει ότι αποτελεί όργανο για την αιματηρή θυσία.
19. Πλάτωνος-Μάντη (1981), 83. Black-Green (1992), 124.
20. Πλάτωνος-Μάντη (1981).
21. Σφύρες μαζί με ξίφη μεταφέρονταν τελετουργικά από ιερείς και στη Μεσοποταμία κατά τη διάρκεια συγκεκριμένης εορτής. Βλ. σχετικά Marinatos (1993), 130.
22. Koraka (1984), 12. Συγκεντρωμένες πομπικές σκηνές σε σφραγίδες με δύο ή τρεις μορφές απεικονίζονται από το Niemeier (1989), εικ. 1.
23. Δανιηλίδου (1998), 129 αρ. Σ56, όπου αναφέρεται η σχετική άποψη του Μπουλώτη.
24. Στη σχετική μελέτη του Younger (1995), εντάσσονται σε ξεχωριστή κατηγορία μορφών με εξουσία (ομάδα B).
25. Frankfort (1978), 85-7.
26. Frankfort (1978), 313-4, 319-20, 326-9.
27. Frankfort (1978), εικ. 26.
28. Koehl (1995), 31.
29. Ανάλογη υπόθεση εκφράζεται και από τη Davis (1995), 17. Οι ιερατικές μορφές που απεικονίζονται στις μετανακτορικές τοιχογραφίες της «Ιερής



Κοινωνίας» (A/K 93, πίν. 29) και της «Πομπής με άρμα» («palanquin» A/K 92, πίν. 28), ερμηνεύονται από την ίδια μελετήτρια ως ανώτερα μέλη του ιερατείου που στερήθηκαν τη διοικητική τους εξουσία μετά τη μυκηναϊκή κατάκτηση. Αντίθετα, ο Rehak (1995), 110-2, ταυτίζει τις μορφές με ανώτερους αξιωματούχους, όχι όμως με τον ίδιο το βασιλιά, εξαιτίας του υπερβολικού αριθμού τους στις τοιχογραφίες της «Ιερής Κοινωνίας» και του συμποσίου με κιθαρωδό από την Πύλο (A/K 134, πίν. 40α).



4. ΑΓΡΟΤΙΚΕΣ ΠΟΜΠΕΣ

Εικονογραφικές πηγές : Λίθινο ρυτό από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 33, πίν. 13β).

Τελετές με χορούς και τραγούδια στα πλαίσια αγροτικών εργασιών, κυρίως της σποράς και του θερισμού, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένες σ' όλους τους αρχαίους και τους σύγχρονους πολιτισμούς. Είναι γνωστός ο αρχαίος ελληνικός λίνος¹ που τραγουδιόταν από αγόρια και κορίτσια κατά τον τρύγο των αμπελιών και περιγράφεται από τον Όμηρο στη διακόσμηση της ασπίδας του Αχιλλέα, καθώς επίσης ο αιγυπτιακός μάνερος² που τραγουδιόταν από τους αιγύπτιους κατά το θερισμό και αναφέρεται από τον Ηρόδοτο. Αρκετά συχνά, οι χοροί και τα τραγούδια, ιδίως κατά το θερισμό, είχαν θρηνητικό χαρακτήρα εκφράζοντας την αγωνία των αγροτών για την αποκατάσταση της γονιμότητας της γης μετά από την καταστροφή και περισυλλογή των καρπών της, το θερισμό των σιτηρών δηλαδή με το δρεπάνι. Παρόμοιες δοξασίες απαντούν και σήμερα στα αγροτικά έθιμα της σύγχρονης Ευρώπης³. Μία ανάλογη αγροτική πομπή συνοδευόμενη με μουσική και τραγούδι εικονογραφείται στο λίθινο ρυτό από την Αγ. Τριάδα, το οποίο αποτελεί μοναδικό εύρημα με το συγκεκριμένο θέμα.

Το ρυτό προέρχεται από το ανάκτορο της Αγ. Τριάδας και χρονολογείται στην ΥΜ Ι. Είναι κατασκευασμένο από μαύρο στεατίτη και σώζεται κατά το ήμισυ. Το κατώτερο τμήμα του αγγείου δεν ανευρέθηκε στην ανασκαφή του χώρου. Κατά το Rehak το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο, αλλά οφείλεται σε σκόπιμη καταστροφή του αγγείου κατά τη διάρκεια της ιδιαίτερα σημαντικής θυσίας του ταύρου⁴. Παρά την ελλιπή του διατήρηση, το ρυτό αποτελεί έξοχο δείγμα μινωικού αναγλύφου, αφού 27 μορφές αποδίδονται με κάθε ανατομική λεπτομέρεια σε περιορισμένο χώρο. Το απεικονιζόμενο θέμα ερμηνεύεται ως πομπή ανδρών με αγροτικά εργαλεία σποράς ή θερισμού⁵. Η αρχική υπόθεση του Savignoni ότι πρόκειται για στρατιωτική πομπή με όπλα⁶ δεν έγινε αποδεκτή από τη μετέπειτα έρευνα. Η ανάλυση του θέματος θα βασιστεί στην επικρατούσα ερμηνεία των θεριστών, η οποία φαίνεται ν' ανταποκρίνεται καλύτερα στα εικονογραφικά δεδομένα.

Η πομπή έχει συγκεκριμένη διάρθρωση και αποτελείται από τέσσερις διαφοροποιημένες ομάδες : α) τον αρχηγό της πομπής β) μία ομάδα με τέσσερα ζεύγη ανδρών σε κανονικές αποστάσεις μεταξύ τους γ) μία χορωδία με τρεις τραγουδιστές κι ένα μουσικό που παίζει σείστρο δ) μία ομάδα, πυκνότερη από τη β⁷, με έξι ζεύγη ανδρών και δύο μεμονωμένες μορφές. Η συμμετοχή διαφοροποιημένων ομάδων που παρατηρείται στη διάρθρωση της συγκεκριμένης αγροτικής πομπής, χαρακτηρίζει τις μινωικές πομπές γενικότερα⁸.

Ο αρχηγός της πομπής είναι ένας ενήλικας άνδρας με ελεύθερα κοντά μαλλιά μέχρι τον αυχένα. Η συγκεκριμένη κόμμωση και τα χαρακτηριστικά του προσώπου συσχετίζουν τη μορφή με τους άνδρες που φέρουν συριακό ένδυμα και συριακό πέλεκυ σε μία ομάδα αμυγδαλοειδών σφραγίδων και σφραγισμάτων (Α/Κ 47, 48, 49, 150, πίν. 17β, γ, δ, 43γ), καθώς επίσης με τα «πορτραίτα» ανδρών σε μία άλλη ομάδα φακοειδών σφραγίδων⁹. Τα προαναφερόμενα εικονογραφικά παράλληλα ταυτίζονται με ανώτερους



διοικητικούς ή θρησκευτικούς αξιωματούχους¹⁰. Ο αρχηγός της πομπής φορά φαρδύ τελετουργικό ένδυμα με φολιδωτή διακόσμηση στο ανώτερο τμήμα και κροσσωτή απόληξη στο κατώτερο. Το ένδυμα αυτό ταυτίστηκε με στρατιωτικό θώρακα από το Savignoni¹¹, ο Nilsson όμως απέδειξε ότι έχει τελετουργικό χαρακτήρα¹², συγκρίνοντάς το με το ένδυμα που φέρεται από την πομπή των ανδρών σε ένα σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 62, πίν. 19α). Όπως έχει αναφερθεί στο κεφάλαιο «Δημόσιες πομπές με προσφορές αγγείων και ενδύματος στη θεότητα», ο άνδρας στο συγκεκριμένο σφράγισμα δε φορά το εξεταζόμενο ένδυμα, αλλά το μεταφέρει τελετουργικά¹³, προφανώς για να το προσφέρει στην ανθρώπινη μορφή που υποδύεται τη θεότητα. Αντίθετα, η Σακελλαράκη ταυτίζει το ένδυμα με βαριά χλαίνα από μαλλί ή δέρμα¹⁴ που φοριέται εξίσου από όλες τις κοινωνικές τάξεις της μινωικής κοινωνίας, με ιδιαίτερη διακοσμητική έμφαση στους ανώτερους αξιωματούχους, αμφισβητώντας έτσι την τελετουργική χρήση του ενδύματος. Η ομοιότητα ωστόσο της συγκεκριμένης χλαίνας με το ένδυμα που φέρεται από την πομπή των ανδρών στο προαναφερόμενο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα, συνηγορεί στον τελετουργικό χαρακτήρα του ενδύματος. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και η ομοιότητα του ραβδόσχημου εμβλήματος που κρατά ο αρχηγός της αγροτικής πομπής, με το αντίστοιχο έμβλημα που φέρει ο πρώτος άνδρας στην πομπή του σφραγίσματος¹⁵. Και στις δύο περιπτώσεις μάλιστα το έμβλημα κρατιέται από το κυκλικό, κατώτερο άκρο του. Το συγκεκριμένο φερόμενο αντικείμενο δεν απαντά σε καμία άλλη μινωική παράσταση και ενδέχεται να έχει ανατολική προέλευση, αν ληφθεί υπόψη η απεικόνισή του σε ένα συριακό σφραγιδοκύλινδρο από τις Αρχάνες¹⁶ με πομπική παράσταση. Η ταύτιση των προαναφερόμενων εικονογραφικών στοιχείων, εμβλήματος και ενδύματος, στο ρυτό των θεριστών και στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα, υποδηλώνει συσχετισμό των απεικονιζόμενων παραστάσεων, ίσως ως διαδοχικά τελετουργικά δρώμενα στα πλαίσια της ίδιας θρησκευτικής γιορτής (προσφορά ενδύματος και εμβλήματος σε ανδρική μορφή που υποδύεται τη θεότητα και στη συνέχεια καθαγιασμός της νέας αγροτικής παραγωγής από τον ιερέα του θεού). Προφανώς δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο εξεταζόμενα ευρήματα προέρχονται από την Αγ. Τριάδα.

Παρά τη διαφοροποίηση στον αριθμό και την πυκνότητα των ανδρών στις ομάδες β και δ, οι συμμετέχοντες έχουν συγκεκριμένο σχηματισμό και βαδίζουν ανά ζεύγη. Ο στοίχος δεν είναι αυστηρός, αφού επιτρέπονται κινήσεις αντίθετες με τη φορά του βαδίσματος, όπως η στροφή της κεφαλής ενός άνδρα από την ομάδα δ, προκειμένου να δει κάποιον άλλο πίσω απ' αυτόν, ο οποίος έχει πέσει κάτω και ποδοπατείται από τα τελευταία ζεύγη¹⁷. Η κίνηση του υψωμένου ποδιού σχεδόν σε ορθή γωνία σε σχέση με το στάσιμο, υποδηλώνει γρήγορο, ζωηρό βάδισμα. Το δεξί χέρι εφάπτεται λυγισμένο στο στήθος με την παλάμη σφιγμένη σε γροθιά, ενώ το αριστερό χέρι υποβαστάζει το επίμηκες εργαλείο που στηρίζεται στον ώμο. Η χειρονομία του λυγισμένου δεξιού χεριού έχει τελετουργικό χαρακτήρα¹⁸ και μάλιστα αποτελεί χαρακτηριστική πομπική κίνηση, αφού απαντά σε τελετουργικές πομπές, όπως στην ομάδα των όρθιων ολόσωμων ανδρών στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α) και στη γυναικεία πομπή της σφραγίδας από τις Μυκήνες (A/K 148, πίν. 43α). Παρόμοια χειρονομία συναντάται και σε

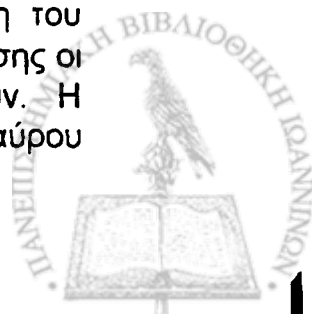


ειδώλια λάτρων από ιερά κορυφής¹⁹. Αξιοσημείωτη είναι η ισορροπία της σύνθεσης που επιτυγχάνεται με τις αντιθετικές κινήσεις. Έτσι, η κατεύθυνση της πομπής προς τα εμπρός αντισταθμίζεται με τα γεωργικά εργαλεία που κλίνουν προς τα πίσω²⁰.

Οι άνδρες των ομάδων β και δ φέρουν κοντό λογχοειδές περίζωμα που καλύπτει τους γλουτούς και αιδοιοθύλακα με μονή ή διπλή ζώνη²¹. Στην κεφαλή φορούν επίπεδα καπέλλα ή ταινίες²². Το είδος του περιζώματος των ανδρών της χορωδίας δεν είναι σαφές γιατί δε σώζεται το κατώτερο τμήμα του σώματος. Αντίθετα, το περίζωμα του μουσικού διαφέρει από εκείνο των ανδρών στις ομάδες β και δ και αποτελείται από δύο κομμάτια υφάσματος που ενώνονται στο πλάι²³. Εκτός από το περίζωμα, ο μουσικός διαφέρει και στην απόδοση του σώματος που δηλώνεται με φαρδύτερη μέση. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την ακάλυπτη κεφαλή του και το διαφορετικό ζώμα, υποδηλώνουν ότι πρόκειται για ενήλικο άτομο από διαφορετική κοινωνική ομάδα σε σχέση με τους υπόλοιπους άνδρες της πομπής. Η αμφίεση και η πλαδαρότητα του σώματός του θυμίζουν ορισμένα ειδώλια λάτρων από ιερά κορυφής²⁴. Οι μορφές της χορωδίας συχνά θεωρούνται γυναικείες ή άνδρες ευνούχοι εξαιτίας της μαλθακότητας του στήθους τους²⁵. Η απεικόνιση ωστόσο των συγκεκριμένων μορφών δε διαφέρει από τους υπόλοιπους άνδρες συμμετέχοντες, αντίθετα τα χαρακτηριστικά του προσώπου και η κόμη εναρμονίζονται πλήρως με την απόδοση των ανδρών στις ομάδες β και δ. Τα προτεταμένα στήθη πάλι ερμηνεύονται από την προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποδώσει τις τρεις επάλληλες μορφές προοπτικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά την ιδιαίτερη πυκνότητα της πομπής, ο μουσικός βαδίζει μεμονωμένος μπροστά από τη χορωδία. Μ' αυτό τον τρόπο ο ρόλος του εξάιρεται.

Το σείστρο που συνοδεύει την πομπική κίνηση δίνοντας το ρυθμό του βαδίσματος, είναι αιγυπτιακής προέλευσης, αποδίδεται όμως απλούστερα από τα αιγυπτιακά παράλληλα, με μία μόνο σειρά κρίκων²⁶. Ανήκει στον ωοειδή τύπο που εμφανίζεται στην Αίγυπτο κατά το Μέσο Βασίλειο και φέρεται μόνο από γυναίκες σε ορχηστικά δρώμενα, σε νεκρικές προσφορές, σε θυσίες, σε γιορταστικές πομπές προς τιμή κυρίως γυναικείων θεοτήτων. Ο ήχος στο συγκεκριμένο σείστρο του ρυτού των θεριστών παράγεται μόνο με την πρόσκρουση των δύο δισκαρίων στη στεφάνη και όχι με την κίνηση του χαλαρού οριζόντιου στελέχους μέσα και έξω από τις οπές προσάρτησης, γιατί το προαναφερόμενο οριζόντιο στέλεχος εφαρμόζει σταθερά στη στεφάνη. Η χρήση του σείστρου από τους μινωίτες δε σημαίνει κατ' ανάγκη μεταφορά αιγυπτιακών μουσικών ρυθμών στις μινωικές μουσικές τελετουργίες, ιδίως αν ληφθεί υπόψη ο μινωικός χαρακτήρας του σειστροφόρου²⁷ στο εξεταζόμενο ρυτό, με βάση την ανάλυση του ενδύματος και των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών που προηγήθηκε. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και το ανδρικό φύλο της μορφής, που έρχεται σε αντίθεση με την αποκλειστική χρήση του οργάνου από γυναίκες στην Αίγυπτο.

Η αγροτική πομπή που απεικονίζεται στο ρυτό από την Αγ. Τριάδα έχει θρησκευτικό χαρακτήρα²⁸, αν ληφθούν υπόψη η τελετουργική χρήση του αγγείου, το ένδυμα και το έμβλημα του αρχηγού της πομπής, καθώς επίσης οι τελετουργικές πομπικές χειρονομίες των ανδρών που συμμετέχουν. Η σκόπιμη καταστροφή του αγγείου στα πλαίσια της θυσίας του ταύρου



σύμφωνα με το Rehak²⁹, ενδεχομένως ενισχύει την παραπάνω υπόθεση. Η διάρθρωση της πομπής με διαφοροποιημένες ομάδες και η παρουσία μουσικού και χορωδίας υποδηλώνουν προετοιμασία της εκδήλωσης και εφαρμογή συγκεκριμένου τυπικού. Η τελετή ωστόσο δε φαίνεται να εντάσσεται σε υψηλό επιπέδου θρησκευτικά δρώμενα, αλλά έχει απλούστερο, λαϊκό χαρακτήρα³⁰ και ίσως ανοιχτή συμμετοχή αγροτών. Ανάλογες τελετές στα πλαίσια αγροτικών εργασιών εντάσσονται συνήθως σε κανονικά επαναλαμβανόμενες θρησκευτικές γιορτές προς τιμή μίας συγκεκριμένης θεότητας που ευλογεί την αύξηση της παραγωγής³¹.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ομήρου Ιλιάδα Σ, 569-70. Lonsdale (1993), 236-7. Younger (1998), 7.
2. Frazer (1963), 558-9. Lonsdale (1993), 236.
3. Frazer (1963), 36, 37, 567, 528, 533, 537, 538.
4. Rehak (1995β), ιδίως 442, 451.
5. Mosso (1907), 166-72. PM II, 47. Nilsson (1950), 160. Lawler (1951), 38. Forsdyke (1954). Hood (1978), 145. Marinatos (1993), 137-8.
6. Savignoni (1903), 77-122.
7. Κατά το Younger (1998), 7, οι συνωστισμένες μορφές της ομάδας δ είναι απλοί αγρότες, ενώ η άνεση χώρου που παρατηρείται στις μορφές της ομάδας β ίσως υποδηλώνει ότι πρόκειται για επιστάτες.
8. Βλ. το κεφάλαιο «Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα».
9. Marinatos (1993), 137, εικ. 89-91, 97-98 («πορτραίτα» ιερέων). Koehl (1995), 29.
10. Davis (1995), 15-7. Koehl (1995), 29-31.
11. Savignoni (1903), 114-20.
12. Nilsson (1950), 160-4.
13. Η συγκεκριμένη υπόθεση εκφράζεται και από τους Demargne (1948), 284 αρ. 4. Krattenmaker (1995), 124. Pini στο CMS II6, 11.
14. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 107-10.
15. Σύμφωνα με το σχέδιο του Pini στο CMS II6, 11.
16. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 350, εικ. 320. Στην περίπτωση αυτή ωστόσο το έμβλημα δεν κρατιέται από το ημικυκλικό του άκρο αλλά από το ευθύ.
17. Ο πεσμένος άνδρας ερμηνεύεται διαφορετικά από τους μελετητές. Κατά το Savignoni (1903) είναι αιχμάλωτος πολέμου. Κατά το Mosso (1907), 171 και τη Lawler (1951), 38, είναι χορευτής που χτυπά το έδαφος σε μία χορευτική κίνηση, όπως συνηθίζουν και σήμερα οι κρήτες χορευτές. Κατά το Hood (1978), 145, είναι μεθυσμένος ή προσπαθεί να διασχίσει την πομπή προφέροντας ύβρεις στους άλλους αγρότες, κατ' αναλογία με παρόμοιες τελετές γονιμότητας σε άλλους πολιτισμούς.
18. Marinatos (1993), 137.
19. Sapouna-Sakellarakis (1995), πίν. 24 αρ. 113, πίν. 25 αρ. 102, πίν. 31 αρ. 13, 16, πίν. 39 αρ. 5.
20. Groenewegen-Frankfort (1951), 199.
21. Σαπουνά -Σακελλαράκη (1971), 50.



22. Μόνο η Πιλάλη-Παπαστερίου (1990), 138, θεωρεί ότι οι θεριστές φέρουν ταινία που περιτρέχει την κεφαλή.
23. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 50.
24. Ενδεικτικά βλ. Sapouna-Sakellarakis (1995), πίν. 8 και 9, αρ. 100. Ανάλογη διαπίστωση και από τους Younger (1998), 7, 39, Μικράκη (2000), 166.
25. Savignoni (1903), 124-5. PM II, 47. Lawler (1951), 38. Younger (1998), 39 σημ. 113. Ο Younger ό.π. 9, διακρίνει επιπλέον τενόρο, μπάσο και βαρύτονο στα τρία μέλη της χορωδίας με βάση τη θέση της κεφαλής.
26. Για το σείστρο βλ. το κεφάλαιο «Μουσικά όργανα».
27. Για διαφορετικές απόψεις μελετητών σχετικά με την αιγυπτιακή καταγωγή του σειστροφόρου βλ. Μικράκης (2000), 166.
28. Αντίθετα, για τον κοσμικό χαρακτήρα της τελετής βλ. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 110. Ο Koehl (1995), 28, 31, υποθέτει ότι στο ρυτό απεικονίζεται ο τοπικός ηγεμόνας της Αγ. Τριάδας να μυεί τους νέους σε αγροτικές εργασίες με τη συνοδεία ύμνων.
29. Rehak (1995β), ιδίως 442, 451.
30. Younger (1998), 56 σημ. 179. Μικράκης (2000), 164.
31. Αναφέρεται ενδεικτικά η αιγυπτιακή γιορτή για το θεό Μιν, λίγο πριν το θερισμό, κατά την οποία πραγματοποιούνταν πομπική μεταφορά του αγάλματος του θεού στους αγρούς και προσφορά σιτηρών από τον ίδιο το βασιλιά. Η κοπή του πρώτου στάχυ με τις ευλογίες του θεού είχε προφανώς αποτροπαϊκό χαρακτήρα και στόχευε στην αποκατάσταση της γονιμότητας της γης μετά το θερισμό. Σχετικά με την τελετή βλ. Frankfort (1978), 188-90.



5. ΝΕΚΡΙΚΕΣ ΠΟΜΠΕΣ

Εικονογραφικές πηγές : Σαρκοφάγοι Αγ. Τριάδας, Επισκοπής, Ζαφέρ Παπούρας (Α/Κ 84, 85, 83, πίν. 24, 25α).

Από την ΥΜ ΙΙΑ και εξής τεκμηριώνεται η τέλεση νεκρικών πομπών στις κηδείες επιφανών νεκρών. Στις πομπές αυτές συμμετείχαν άνδρες που έφεραν προσφορές. Οι δωροφόροι προχωρούσαν πεζοί ή επέβαιναν σε άρματα. Η πραγματική τέλεση των νεκρικών πομπών που απεικονίζονται στα προαναφερόμενα ευρήματα, υποδηλώνεται με τις χαρακτηριστικές νεκρικές ταινίες¹, τα αγγεία πόσης για τις σπονδές προς το νεκρό και τα θρησκευτικά εμβλήματα που φέρουν οι συμμετέχοντες. Η θυσία αλόγου που εντοπίστηκε στο θολωτό τάφο Α των Αρχανών² συνηγορεί στο ρεαλιστικό χαρακτήρα των απεικονιζόμενων πομπών με άρμα.

Πομπή ανδρών με προσφορές προς το νεκρό απεικονίζεται στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 84, πίν. 24), η οποία χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΑ. Ο νεκρός δηλώνεται με το συμβατικό αιγυπτιακό τρόπο χωρίς χέρια³. Η ταύτιση της συγκεκριμένης μορφής με το νεκρό ενισχύεται από την απουσία ιερών κεράτων στο οικοδόμημα πίσω απ' αυτόν, το οποίο προφανώς δηλώνει τον τάφο. Αντίθετα, ιερά κέρατα επιστέφουν το κτιστό ιερό με το δένδρο στο εσωτερικό στην οπίσθια πλευρά της σαρκοφάγου. Η απουσία ιερών κεράτων στην απόδοση του ταφικού οικοδομήματος εναρμονίζεται με την απουσία τους στους τάφους γενικότερα⁴.

Οι τρεις άνδρες που συμμετέχουν στη νεκρική πομπή φορούν μακριά ζώματα από δέρμα ζώων, γνωστά από πολλές άλλες τελετές του λατρευτικού τυπικού⁵, και προσφέρουν ομοίωμα νεκρικής λέμβου και δύο ομοιώματα βοοειδών στο νεκρό. Στο λαιμό φορούν περιλαίμια. Τα βοοειδή απεικονίζονται σε φυσικό μέγεθος, πράγμα που δεν επιτρέπει να ταυτιστούν με μινωικά ρυτά ταύρου. Στη διαπίστωση αυτή συνηγορεί και η απόδοση των ποδιών τους σε καλπασμό, στοιχείο που δε συνηθίζεται στα ρυτά ταύρου. Πιθανότερο φαίνεται ότι πρόκειται για ομοιώματα των ζώων⁶. Η προσφορά ανάλογων ομοιωμάτων στον τάφο του νεκρού αποτελεί παραδοσιακό αιγυπτιακό έθιμο⁷. Αιγυπτιακής προέλευσης είναι και το ομοίωμα πλοίου για το ταξίδι του νεκρού στον Άδη⁸, παρά το γεγονός ότι διαφέρει από τις τυπικές αιγυπτιακές νεκρικές λέμβους, στις οποίες απεικονίζεται ο νεκρός στο εσωτερικό τους⁹. Οι νεκρικές προσφορές λοιπόν των ομοιωμάτων των βοοειδών και της λέμβου προέρχονται από το αιγυπτιακό νεκρικό τυπικό και υποδηλώνουν ότι ο καλλιτέχνης της σαρκοφάγου προφανώς είχε παρευρεθεί σε αιγυπτιακές επικήδειες τελετές. Για τις έντονες αιγυπτιακές επιδράσεις της συγκεκριμένης σαρκοφάγου συμφωνούν όλοι οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με το θέμα¹⁰. Η ιδέα ωστόσο του νεκρικού ταξιδιού μέσα από τη θάλασσα ή τα ποτάμια μέχρι τον τελικό προορισμό της ψυχής στα Ηλύσια δεν είναι άγνωστη στη μινωική μεταφυσική. Πήλινα ομοιώματα πλοίων ανευρέθηκαν στους προανακτορικούς θολωτούς τάφους της Μεσαράς¹¹. Παρόλο που το μέγεθός τους είναι πολύ μικρότερο από την απεικονιζόμενη λέμβο στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας και το σχήμα τους διαφέρει, υποδηλώνουν την ίδια πίστη για το θαλάσσιο ταξίδι του νεκρού μέχρι τα Ηλύσια.



Οι απεικονιζόμενες νεκρικές προσφορές στην εξεταζόμενη σαρκοφάγο ενδεχομένως να μην ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αφού ανάλογα ευρήματα δεν εντοπίστηκαν στο εσωτερικό του τάφου, εκτός βέβαια κι αν υποτεθεί ότι ήταν κατασκευασμένα από φθαρτά υλικά που δε σώθηκαν. Η τέλεση όμως των νεκρικών πομπών με τις συγκεκριμένες προσφορές ή κάποιες άλλες που προσιδιάζουν στο μινωικό νεκρικό τυπικό, δεν πρέπει να αμφισβητείται, γιατί οι μορφές φορούν τις χαρακτηριστικές κόκκινες νεκρικές ταινίες που συνδέονται με πραγματικές νεκρικές τελετές. Επιπλέον, η κεφαλή του ταύρου που εντοιχίστηκε στην είσοδο του πλευρικού δωματίου του θολωτού τάφου Α στο Φουρνί, αποδεικνύει την πραγματική τέλεση των νεκρικών δρώμενων που απεικονίζονται στη σαρκοφάγο, και μάλιστα κατά την επικλήδεια τελετή¹². Προς σ' αυτή την κατεύθυνση οδηγεί και η πομπή ανδρών που απεικονίζεται πάνω από το άρμα των θεοτήτων με τα αγρίμια στη μία στενή πλευρά της σαρκοφάγου, η οποία δυστυχώς σώζεται πολύ αποσπασματικά. Διακρίνονται μόνο τα πόδια και οι τριγωνικές απολήξεις των ζωμάτων δύο ανδρικών μορφών. Η απόδοση των ζωμάτων είναι ίδια με εκείνη των δωροφόρων από την Πομπική τοιχογραφία (Α/Κ 91, πίν. 27) της Κνωσού¹³ (τύπος Η κατά Σακελλαράκη¹⁴), την οποία ίσως αντιγράφει ο καλλιτέχνης της σαρκοφάγου. Δεν είναι σαφές αν οι μορφές αυτές έφεραν επίσης προσφορές για το νεκρό¹⁵, ή απλά προσέρχονταν πομπικά στον τάφο, αποδίδοντας τιμή στον επιφανή νεκρό. Αξίζει να τονισθούν ο μινωικός χαρακτήρας της πομπής αυτής και η μεταφορά του συγκεκριμένου πομπικού σχηματισμού από το λατρευτικό τυπικό στο νεκρικό κατά την ΥΜ ΙΙΙΑ. Η απεικόνιση της πομπής των ανδρών με το οξύληκτο ζώμα πάνω από το άρμα των θεοτήτων στη μία στενή πλευρά της σαρκοφάγου δεν αποτελεί παραπληρωματικό μοτίβο σε μία ήδη γεμάτη μικρή επιφάνεια, αλλά προφανώς αναπόσπαστο θέμα της νεκρικής τελετής, και μάλιστα με ευδιάκριτα μινωικά εξωτερικά στοιχεία. Το γεγονός ότι δεν απεικονίζεται στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου υποδηλώνει την υποδεέστερη σημασία του σε σχέση με τις αιγυπτιαζουσες νεκρικές προσφορές και τη σπονδή του αίματος του θυσιασμένου ταύρου. Οι άνδρες της συγκεκριμένης πομπής δε συμμετέχουν στα τελετουργικά δρώμενα, αφού δεν απεικονίζονται μορφές με οξύληκτο μινωικό ζώμα στις αιματηρές και αναίμακτες προσφορές για το νεκρό. Αυτές τελούνται από γυναίκες και άνδρες του ιερατείου που φέρουν μακριά ποδήρη ενδύματα με διακοσμημένες παρυφές ή μακριά ζώματα από δέρμα ζώων. Ανάλογος συνδυασμός ενδυμάτων (ποδήρη ενδύματα, οξύληκτα ζώματα, ζώμα από δέρμα ζώου), αλλά με διαφορετικούς αριθμητικούς συσχετισμούς, παρατηρείται στην Πομπική τοιχογραφία της Κνωσού¹⁶.

Οι πομπές δωροφόρων δε συνοδεύονται με μουσική στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας, σε αντίθεση με τη θυσία του ταύρου και τη σπονδή του αίματος του θυσιασμένου ζώου. Οι κάδοι με το αίμα του ταύρου προφανώς μεταφέρονταν πομπικά από τις ιέρειες στο σημείο σπονδής, με τη συνοδεία κιθάρας, όπως υποδηλώνει η τοιχογραφία από την έπαυλη της Αγ. Τριάδας (Α/Κ 95, πίν. 31α) με το ίδιο θέμα. Έτσι, στις νεκρικές πομπές εντάσσεται και η μεταφορά των κάδων με το αίμα του ταύρου, άσχετα αν δεν απεικονίζεται ο πομπικός σχηματισμός στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα.

Νεκρικές πομπές με άρμα απεικονίζονται στις σαρκοφάγους από την Επισκοπή και τη Ζαφέρ Παπούρα (Α/Κ 85, 83, πίν. 25α), που χρονολογούνται



στην ΥΜ ΙΙΙΒ. Η παράσταση στη σαρκοφάγο από τη Ζαφέρ Παπούρα δε σώζεται καλά. Στη σαρκοφάγο της Επισκοπής απεικονίζονται λεπτομέρειες του θέματος, παρά τη σχηματική απόδοση της σκηνής. Πάνω στην τετράτροχη άμαξα που σέρνεται από ένα άλογο, επιβαίνουν τρεις μορφές, η μία από τις οποίες φέρει κυκλικό έμβλημα με μακρύ στείλαιό. Την πομπή παρακολουθούν άλλες τρεις μορφές που φέρουν αγγεία στα υψωμένα χέρια τους, πιθανώς κύλικες. Το φύλο των μορφών δεν είναι σαφές γιατί αποδίδονται πολύ σχηματοποιημένα. Πρόκειται μάλλον για άνδρες¹⁷ με μακριά ζώματα από δέρμα ζώων. Το κυκλικό έμβλημα που φέρουν οι επιβαίνοντες στην άμαξα είναι μοναδικό και δεν απεικονίζεται σε καμία άλλη μινωική παράσταση. Παρόμοιο φέρει μία μεμονωμένη μορφή στο εσωτερικό πλαισίου δεξιά της πομπής στην ίδια σαρκοφάγο. Ίσως είναι χαρακτηριστικό έμβλημα που φέρεται σε νεκρώσιμες ακολουθίες κατά την ΥΜ ΙΙΙΒ¹⁸.

Πομπές με άρματα σε νεκρικές τελετές χαρακτηρίζουν το μυκηναϊκό νεκρικό τυπικό. Το συγκεκριμένο θέμα απεικονίζεται στους μυκηναϊκούς εικονιστικούς κρατήρες¹⁹, οι οποίοι αρκετά συχνά έχουν νεκρικό χαρακτήρα, παρά τις αντικρουόμενες απόψεις των μελετητών για τη σημασία τους²⁰. Η ένταξη της πομπής με άρμα στο μινωικό νεκρικό τυπικό πραγματοποιείται κάτω από μυκηναϊκή επίδραση. Τα εξωτερικά στοιχεία των συγκεκριμένων μινωικών και μυκηναϊκών πομπών παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες. Οι επιβαίνοντες στα μυκηναϊκά άρματα φορούν μακριά ποδήρη ενδύματα και όχι στρατιωτική περιβολή ή όπλα. Ανάλογη απουσία μιλιταριστικών στοιχείων παρατηρείται στην πομπή της σαρκοφάγου από την Επισκοπή²¹. Ο τελετουργικός χαρακτήρας της τελευταίας ενισχύεται από τα θρησκευτικά εμβλήματα και τα αγγεία που φέρουν οι μορφές²². Τα ξίφη και τα δόρατα που κρατούν οι μορφές στις μυκηναϊκές πομπές ίσως σχετίζονται με τη σύλληψη του ζώου και τη θυσία, κατ' αναλογία με παρόμοια όπλα στις σκηνές κυνηγίου και προετοιμασίας για τη θυσία στις μινωικές σαρκοφάγους. Η χρήση του άρματος επομένως στις μινωικές και μυκηναϊκές νεκρικές πομπές δε στοχεύει στην επίδειξη στρατιωτικής δύναμης, αλλά προσδίδει κύρος στις τελετουργίες²³. Στην πραγματικότητα πρόκειται για διαφορετικό τρόπο προσέλευσης των μελών του ιερατείου στο νεκροταφείο για τα απαραίτητα δρώμενα προς τιμή του νεκρού. Πομπές πεζών στρατιωτών με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση τελούνταν στη μινωική Κρήτη, σύμφωνα με τη μαρτυρία σφραγίδων και σφραγισμάτων (Α/Κ 50, 51, 65, 104, 114, πίν. 17ε, στ, 19δ, 33α, 34γ), καθώς επίσης της μικρογραφικής τοιχογραφίας του «Ιερού Άλσους» (Α/Κ 34, πίν. 14α), όχι όμως στα πλαίσια νεκρικών τελετών. Ο χαρακτήρας των πομπών αυτών χωρίς άρμα διαφέρει από την πομπή με άρμα που απεικονίζεται στη σαρκοφάγο της Επισκοπής.

Αρκετοί μελετητές αμφιβάλλουν για το ρεαλιστικό χαρακτήρα της πομπής στη σαρκοφάγο της Επισκοπής²⁴, επισημαίνοντας την απεικόνιση χταποδιού κάτω από το άρμα, και εντάσσουν τη σκηνή στη μινωική μεταφυσική. Στην περίπτωση αυτή δηλώνεται το ταξίδι του νεκρού στον Άδη δια θαλάσσης, μέσα σε άρμα και όχι σε πλοίο όπως παλιότερα. Η αντικατάσταση του πλοίου με άρμα πραγματοποιείται κάτω από μυκηναϊκή επίδραση. Η παρουσία ωστόσο τριών όμοιων μορφών πάνω στο άρμα και όχι ενός υποτιθέμενου νεκρού, καθώς επίσης η μεταφορά εμβλημάτων και αγγείων πόσης συνηγορούν στην πραγματική τέλεση της πομπής στα πλαίσια του νεκρικού



τυπικού. Οι θυσίες αλόγων στους μυκηναϊκούς τάφους του Μαραθώνα, της Καλλιθέας Πατρών, της Σαλαμίνας Κύπρου και των Αρχανών²⁵, οδηγούν προς την ίδια κατεύθυνση. Τα θαλασσινά μοτίβα εξάλλου απεικονίζονται ιδιαίτερα συχνά και στην κεραμική της συγκεκριμένης περιόδου και όχι μόνο στις σαρκοφάγους²⁶. Για το λόγο αυτό ίσως πρέπει να μετριάσει ο μεταφυσικός χαρακτήρας που αποδίδεται σ' όλα ανεξαιρέτως τα θαλασσινά θέματα.

Νεκρικές πομπές με άρματα απαντούν συχνά σε αρχαίους πολιτισμούς. Στους βασιλικούς τάφους της Ουρ²⁷ της πρώιμης δυναστικής περιόδου τα άρματα ενταφιάστηκαν μαζί με τους επιβαίνοντες, στα πλαίσια μίας ανθρωποθυσίας προς τιμή του νεκρού χωρίς συνέχεια στους μετέπειτα δυναστικούς χρόνους. Στην Ιλιάδα του Ομήρου αναφέρονται πομπές με άρματα γύρω από το νεκρό πολεμιστή, καθώς επίσης αρματοδρομίες προς τιμή του²⁸. Ανάλογες σκηνές ένοπλων στρατιωτών απεικονίζονται ιδιαίτερα συχνά στα γεωμετρικά αγγεία. Η απουσία μιλιταριστικού χαρακτήρα από τις μινωικές νεκρικές πομπές με άρμα αποτελεί την ειδοποιό διαφορά σε σχέση με τα προαναφερόμενα παραδείγματα.

Συμπερασματικά, τονίζεται ο καθορισμός των ρόλων ανάλογα με το φύλο, που παρατηρείται στις μινωικές νεκρικές τελετές. Οι άνδρες εκτελούν τις πομπές με προσφορές προς το νεκρό, καθώς επίσης τον κλειστό κυκλικό χορό που εξετάστηκε στο σχετικό κεφάλαιο των νεκρικών ορχήσεων, ενώ οι γυναίκες συμμετέχουν στα σημαντικά τελετουργικά δρώμενα (θυσία ταύρου, προσφορές καρπών, σπονδή αίματος θυσιασμένου ζώου, χορός για την επιφάνεια της θεότητας).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τις νεκρικές ταινίες βλ. το κεφάλαιο Α «Διερεύνηση εικονογραφικών πηγών» στους νεκρικούς χορούς.

2. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 76-7. Για το ρεαλιστικό χαρακτήρα των νεκρικών πομπών βλ. Cavanagh-Mee (1998), 107.

3. Nilsson (1950), 438. Watrous (1991), 290-1. Πολλοί μελετητές θεωρούν τη συγκεκριμένη μορφή θεότητα. Για τις θεωρίες αυτές βλ. Nilsson (1950), 426-33. Επίσης, Nauert (1965), Long (1974), 80-2.

4. Branigan (1970), 116. D'Agata (1992), 253. Μόνο στον Τάφο-Ιερό της Κνωσού, στον οποίο προφανώς τελούνταν λατρεία του επιφανούς νεκρού, ανευρέθηκαν ιερά κέρατα που διακοσμούσαν την πρόσοψη του τάφου.

5. Nilsson (1950), 155-8. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 122-3.

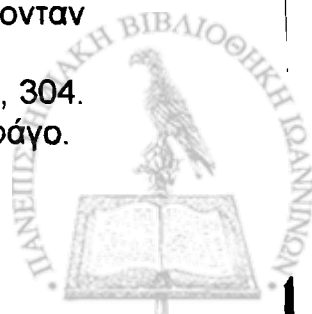
6. Watrous (1991), 290-1.

7. Swain (1995).

8. Nilsson (1950), 438-9. Watrous (1991), 291. Swain (1995).

9. Grinsell (1941), 362-3. Στην Αίγυπτο, εκτός από τις νεκρικές λέμβους που προσφέρονταν στους νεκρούς για το ταξίδι τους στον Άδη, τοποθετούνταν στους τάφους και μεγάλα ομοιώματα πλοίων, οι ηλιακές λέμβοι, που συμβόλιζαν την πορεία του ήλιου μέσα στη γη μετά τη δύση και μέχρι την ανατολή το επόμενο πρωί. Μικρά ομοιώματα πλοίων προσφέρονταν στους νεκρούς και στη Μεσοποταμία (Crawford (1991), 118-9).

10. Paribeni (1908). Nilsson (1950), 438, 442. Watrous (1991), 290-1, 304. Αντίθετα η Long (1974), 44-53 αρνείται αιγυπτιακή επίδραση στη σαρκοφάγο.



11. Σχετικά ευρήματα αναφέρονται από τον Αλεξίου (1972), 96.
12. Σακελλαράκης (1968).
13. Peterson (1981), 41-2.
14. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 115-20.
15. Ανάλογος προβληματισμός από τη Long (1974), 55. Με βάση παρόμοιες νεκρικές πομπές από τη σαρκοφάγο της Επισκοπής (μορφές πάνω στο άρμα) και μίας από την Τανάγρα, υποθέτει ότι οι μορφές δε φέρουν προσφορές. Αντίθετα η Peterson (1981), 41-2, θεωρεί ότι φέρουν αγγεία. Η Μαρινάτου (1993), 36, υποθέτει ότι απεικονίζεται πομπή νεκρών προγόνων που κατευθύνεται προς το νεκρό της σαρκοφάγου. Η ερμηνεία αυτή βασίζεται στη θέση της σκηνής στη στενή πλευρά της σαρκοφάγου στην οποία συνήθως απεικονίζονται υπερβατικά θέματα.
16. Boulotis (1987), 145-9. Η σαρκοφάγος της Αγ. Τριάδας συσχετίζεται με την Πομπική τοιχογραφία της Κνωσού και από την Peterson (1981), 42.
17. Αντίθετα, η Goodison (1989), 95, υποθέτει ότι είναι γυναίκες.
18. Πλάτων (1947), 638. Rutkowski (1973), 154. Kanta (1980), 157. Κατά τη Vermeule (1965), 136, είναι βεντάλιες ή είδος σείστρου (της ίδιας (1979), 68), ενώ κατά το Watrous (1991), 301, είναι ομπρέλλες.
19. Vermeule (1965), 140-1. Vermeule-Karageorghis (1982), πίν. III.12-V.24, IX.1-IX.2, X.1-X.4, XII.3-XII.5. Οι παλιότερες απεικονίσεις αρμάτων στις επιτύμβιες στήλες των λακκοειδών τάφων των Μυκηνηών δεν ανήκουν σε πομπές, αλλά σε αρματοδρομίες, αθλητικούς αγώνες προς τιμή του νεκρού (Mylonas (1951)). Αντίθετα, ο Hood (1978), 98-100, θεωρεί ότι, παρά την απουσία πλήρους στρατιωτικής εξάρτησης (περικεφαλαία, ασπίδα, τόξο), οι στήλες απεικονίζουν το νεκρό στο πεδίο της μάχης που αγωνίζεται με το σπαθί του. Αθλητικοί αγώνες με άρματα και μονομαχία ανδρών απεικονίζονται και σε μία σαρκοφάγο από την Τανάγρα (Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981), 82, αρ. 1, εικ. 42 επάνω).
20. Διαφορετικές ερμηνείες προτείνονται για το χαρακτήρα των συγκεκριμένων κρατήρων με εικονιστικές παραστάσεις : έπαθλα σε αγώνες, σήματα τάφων, πολεμικές σκηνές, αθλητικοί αγώνες προς τιμή του νεκρού. Όλες οι ερμηνείες και τα σχετικά προβλήματα συνοψίζονται από το Βλαχόπουλο (1999), 79-80, ο οποίος αναφέρεται διεξοδικότερα στις περιπτώσεις που ο νεκρικός χαρακτήρας είναι προφανής.
21. Την εικονογραφική σχέση της σαρκοφάγου της Επισκοπής με τους εικονιστικούς μυκηναϊκούς κρατήρες παρατηρούν η Vermeule (1965), 136 και ο Watrous (1991), 301, 304.
22. Ανάλογο αγγείο (κύλικα) φέρει και μία γυναικεία μορφή σε σαρκοφάγο από την Τανάγρα (Cavanagh-Mee (1995), εικ. 9).
23. Crouwel (1981), 145. Marinatos (1986), 32-5.
24. Vermeule (1965), 136. Rutkowski (1968), 226 σημ. 41. Watrous (1991), 301-2, 305-6.
25. Vermeule (1965), 144. Παπαδόπουλος (1987), 72. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 76-7.
26. Kanta (1980), 157.
27. Lloyd (1984), 99-103.
28. Ιλιάδα Ψ, 8-14, 130-4, 224-5, 259-897.



6. ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΕΣ ΠΟΜΠΕΣ

Εικονογραφικές πηγές : Δύο σφραγίδες από το Μαυροσπήλιο και το Καστέλλι Χανίων (A/K 104, 114, πίν. 33α, 34γ). Δύο σφραγίσματα από την Κνωσό Μ.Η. 362, 260 και ένα από την Αγ. Τριάδα Μ.Η. 459 (A/K 50, 51, 65, πίν. 17ε, στ, 19δ).

Στα προαναφερόμενα ευρήματα εικονογραφείται η τέλεση στρατιωτικών πομπών από άνδρες που φέρουν οκτώσχημη ασπίδα, κράνος και δόρυ. Στο σφράγισμα Μ.Η. 260 από την Κνωσό (A/K 51, πίν. 17στ) συνανήκει ένα μικρό τμήμα σφραγίσματος, στο οποίο απεικονίζεται ανδρική μορφή που λυγίζει τα χέρια μπροστά στο πρόσωπο¹. Η μορφή αυτή ταυτίζεται με αυλητή από το Younger², πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι ο απεικονιζόμενος άνδρας απλά εκτελεί χαρακτηριστική λατρευτική χειρονομία. Παρόμοια συναντάται σε ανδρική μορφή που αποδίδει λατρεία στην επιφαινόμενη Πότνια Θηρών σε ένα σφράγισμα από την Κνωσό³.

Τα ευρήματα προέρχονται κυρίως από ανακτορικά αρχεία, εκτός από τη σφραγίδα του Μαυροσπήλιου που βρέθηκε σε θαλαμοειδή τάφο, και χρονολογούνται στην ΥΜ Ι (σφράγισμα Μ.Η. 459 από την Αγ. Τριάδα A/K 65, πίν. 19δ), στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ (σφραγίσματα Μ.Η. 362, 260 από την Κνωσό A/K 50, 51, πίν. 17ε, στ) και στην ΥΜ ΙΙΒ (σφραγίδες από το Μαυροσπήλιο και το Καστέλλι A/K 104, 114, πίν. 33α, 34γ). Το σφράγισμα Μ.Η. 260 από την Κνωσό (A/K 51, πίν. 17στ) χρονολογείται από άλλους μελετητές στην ΥΜ Ι/ΙΙ⁴. Τα ευρήματα επομένως ανήκουν κυρίως στη μετανакτορική περίοδο. Οι σφραγίδες από το Μαυροσπήλιο και το Καστέλλι και το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα αρκετά συχνά θεωρούνται ότι έχουν ταλισμανικό χαρακτήρα⁵, απεικονίζοντας «παλλάδια» και όχι ανθρωπίνες μορφές με στρατιωτική περιβολή. Η ταυτότητα των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων με τα υπόλοιπα ευρήματα συνηγορούν ότι πρόκειται για πραγματικές πομπές που αποδίδονται αφαιρετικά. Εκτός από τον αριθμό των συμμετεχόντων που κυμαίνονται από ένα (σφραγίδα Καστελλίου), δύο (σφραγίδα Μαυροσπήλιου, σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα) έως τρεις (σφραγίσματα Κνωσού), παρατηρούνται κι άλλες μικρές διαφοροποιήσεις στα ευρήματα. Έτσι, οι ανδρικές μορφές στη σφραγίδα από το Καστέλλι και το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα φέρουν δύο δόρατα αντί για ένα, και οι στρατιώτες στη σφραγίδα από το Μαυροσπήλιο και στο σφράγισμα Μ.Η. 260 από την Κνωσό φορούν επιπλέον κράνος με επάλληλες, οριζόντιες ζώνες από δέρμα και θυσανωτή απόληξη⁶. Ο τύπος αυτός του κράνους είναι χαρακτηριστικός μινωικός και απαντά σε αρκετές άλλες μινωικές παραστάσεις⁷.

Οι εξεταζόμενες πομπές των στρατιωτών δεν έχουν πολεμικό αλλά τελετουργικό χαρακτήρα. Η υπόθεση αυτή προκύπτει από την τελετουργική χρήση της οκτώσχημης ασπίδας μετά την ΥΜ ΙΙ⁸. Κατά τη μετανакτορική περίοδο η στρογγυλή ασπίδα αντικατέστησε την οκτώσχημη στις πολεμικές συγκρούσεις και η χρήση της τελευταίας διατηρήθηκε μόνο στο θρησκευτικό τυπικό. Ο τρόπος που απεικονίζεται μάλιστα σε ορισμένα από τα ευρήματα (δύο χωριστοί κύκλοι που ενώνονται με κεντρικό στέλεχος) υποδηλώνει κακή αντιγραφή από τη μικροτεχνία και επηρεάζεται από τη στρογγυλή ασπίδα που χρησιμοποιούνταν στην πραγματικότητα κατά τη συγκεκριμένη εποχή⁹. Η



συμμετοχή ενός άνδρα με λατρευτική χειρονομία και χωρίς στρατιωτική εξάρτηση στην πομπή του σφραγίσματος M.H. 260 από την Κνωσό (A/K 51, πίν. 17στ), ενισχύει τον τελετουργικό χαρακτήρα των εξεταζόμενων πομπών και επιπλέον υποδηλώνει την παρουσία διαφοροποιημένων ομάδων στην τελετή.

Οι πομπές ανδρών με στρατιωτική περιβολή προφανώς δεν αποτελούσαν μεμονωμένες θρησκευτικές εκδηλώσεις αλλά εντάσσονταν σε σύνθετα τελετουργικά δρώμενα, στα πλαίσια ανακτορικών θρησκευτικών εορτών. Ο ανακτορικός χαρακτήρας των στρατιωτικών πομπών υποδηλώνεται από την ανακτορική προέλευση των εξεταζόμενων ευρημάτων και τη ζωφόρο με τρέχουσα σπείρα που απεικονίζεται στο σφράγισμα M.H. 362 από την Κνωσό (A/K 50, πίν. 17ε), η οποία μιμείται τοιχογραφικό διάκοσμο¹⁰. Η παρουσία στρατιωτών με δόρατα στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α) επιβεβαιώνει τη συμμετοχή τους σε δημόσιες θρησκευτικές εκδηλώσεις και συγκεκριμένα στην ανακτορική τελετή της δραματοποιημένης επιφάνειας της θεότητας. Η απεικόνιση πάλι οκτώσχημης ασπίδας μαζί με δύο ιερά ενδύματα και ξίφη στη μία πλευρά του χάλκινου πέλεκου από τη Βορού¹¹ (A/K 89, πίν. 26γ), συσχετίζει τις στρατιωτικές πομπές με τη μεγαλειώδη πομπή, στα πλαίσια της οποίας πραγματοποιείται προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα. Η συμμετοχή στρατιωτικών ομάδων σε δημόσιες θρησκευτικές εορτές δεν πρέπει να ξενίζει, γιατί συναντάται συχνά σε αρχαίους και σύγχρονους πολιτισμούς¹², προσδίδοντας κύρος και μεγαλοπρέπεια στις εκδηλώσεις.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η συμπλήρωση του σφραγίσματος έγινε από το Younger (1988), 127 εικ. 95 με ένα μικρό τμήμα (M.H. 271) που απεικονίζεται από τη Gill (1965), πίν. 15 R63. Η αποκατάσταση έγινε αποδεκτή από τη μετέπειτα έρευνα. Βλ. σχετικά Δανιηλίδου (1998), 95, 155-6, Σ116, Σ117, όπου αναφέρεται και η αποδοχή της αποκατάστασης από το Μπουλώτη.

2. Younger (1988), 127. Η ταύτιση της μορφής με αυλητή αμφισβητείται από τη Δανιηλίδου (1998), 95, 155-6, Σ116, Σ117, η οποία θεωρεί λατρευτική τη χειρονομία του άνδρα.

3. PM IV, 608, εικ. 597A ε. Η χειρονομία αυτή είναι κατεξοχήν λατρευτική, σύμφωνα με το Wedde (1999), 914-9 (χειρονομία G5, εικ. CCX). Η Σαπουνά-Σακελλαράκη (1995), 108-9, την αποκαλεί χειρονομία επίκλησης (χειρ. C).

4. Ο Evans (PM III, 313-4), το χρονολογεί στην YM I, ο Μπουλώτης στην YM I/II (Η άποψη του Μπουλώτη αναφέρεται από τη Δανιηλίδου (1998), 155-6). Η σφραγίδα από το Καστέλλι Χανίων χρονολογείται εσφαλμένα από τους ανασκαφείς στη MM εποχή εξαιτίας της διατάραξης της στρωματογραφίας (Hellstrom-Styrenius (1971), 224).

5. Weingarten (1988), 102-3. Σχετική συζήτηση με βιβλιογραφία βλ. Δανιηλίδου (1998), 88, 115 Σ16, 121 Σ35, 151-2 Σ110. Με θεότητα ή παλλάδιο ενίοτε ταυτίζεται και η κεντρική ανδρική μορφή του σφραγίσματος M.H. 260 (A/K 51, πίν. 17στ) από την Κνωσό που περιβάλλεται με δύο οκτώσχημες και ένα λάτρη. Η Δανιηλίδου (σχετική συζήτηση με βιβλιογραφία ό.π., 155-6 Σ116, Σ117), υποθέτει την παρουσία κι ενός δεύτερου λάτρη στο άλλο άκρο του σφραγίσματος, κατ' αναλογία με το πλακίδιο από τις Μυκήνες,



στο οποίο απεικονίζεται παλλάδιο με δύο λάτρεις εκατέρωθεν. Διαφορετική ερμηνεία για το συγκεκριμένο σφράγισμα διατύπωσε ο Reinach (1910), 232, ταυτίζοντας τη στρατιωτική πομπή με χορό Κουρητών.

6. Borchhardt (1972), 46.

7. PM IV, 867-71, εικ. 854, 863. Χένaki-Sakellariou (1953), 48 σημ. 1. Snodgrass (1967), 26.

8. Δανιηλίδου (1998), 38-9, 51.

9. Lorimer (1950), 146.

10. PM I, 694-5. Δεν αποκλείεται οι δύο κάθετες πλαστικές ταινίες στο ένα άκρο των σφραγίδων από το Μαυροσπήλιο και το Καστέλλι και το σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 104, 114, 65, πίν. 33α, 34γ, 19δ), να δηλώνουν συμβατικά το ανακτορικό περιβάλλον, ιδίως αν συσχετισθούν με τις όμοιες κάθετες ταινίες στο σφράγισμα M.H. 441-451 από την Αγ. Τριάδα (A/K 62, πίν. 19α) με απεικόνιση μεταφοράς ιερού ενδύματος από δύο ανδρικές μορφές. Αντίθετα, κατά τη Δανιηλίδου (1998), 121, Σ35, πρόκειται για ξύλινους στύλους ή δόρατα.

11. Verlinden (1985), 136-7, 145-9.

12. Marinatos (1987), 142.

1. CONGRUENT REPORTS AND COMMENTS BEARING UPON THE
TEACHING OF THE "HEARS" NOMINALS

[illegible]

Το παραπάνω είναι αποτέλεσμα των κινήσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα, οι οποίες προέκυψαν από καθήκοντα που ανατίθενται με βάση τις αποφάσεις των αρμοδίων ή ορισμένων άλλων οργάνων, δεν επιβεβαιώνεται οφείλει στο να επιβεβαιώνει δεσμεύσεις ή υποχρεώσεις. Η διαπίστωση γίνεται μέσω της «Αποφ. Κοινωνίας» σχετικά με οποιαδήποτε απόφαση δημοτικού συμβουλίου, που να είναι, που προέκυψε από κάποιο άλλο και ο ίδιος που είναι ο ίδιος, ο οποίος είναι ο ίδιος. Δεδομένου ότι είναι ο ίδιος ο ίδιος, ο οποίος είναι ο ίδιος, ο οποίος είναι ο ίδιος ο ίδιος.

III. ΠΙΘΑΝΕΣ ΟΡΧΗΣΕΙΣ

Αποφασίζοντας σχετικά με

III. ΠΙΘΑΝΕΣ ΟΡΧΗΣΕΙΣ

[illegible][illegible]

1. ΟΡΧΗΣΗ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΚΑΘΗΜΕΝΗ ΘΕΟΤΗΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΗ ΤΗΣ «ΙΕΡΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ»

Εικονογραφικές πηγές : Πήλινη μήτρα από την Κνωσό, σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα, τη Ζάκρο, τα Χανιά, το Μικρό Ανάκτορο, την Πύλο (A/K 52, 66, 73, 77, 123, 153, πίν. 17ζ, 19ε, 20στ, 21δ, 35στ, 43στ).

Στα προαναφερόμενα ευρήματα εικονογραφείται μία χαρακτηριστική μινωική τελετή με υγρές προσφορές σε καθήμενη ιέρεια που υποδύεται τη θεότητα. Η συνοδεία των προσφορών με όρχηση είναι αρκετά πιθανή, δεν επιβεβαιώνεται ωστόσο από τις σωζόμενες εικονογραφικές μαρτυρίες. Η εξεταζόμενη μινωική τελετή της «Ιερής Κοινωνίας» φαίνεται να αποτελεί αυτόνομο θρησκευτικό δρώμενο, γιατί το είδος των προσφορών είναι πάντοτε ίδιο και η ιέρεια που τις αποδέχεται απεικονίζεται πάντα καθήμενη. Δεν αποκλείεται όμως να εντάσσεται στις μεγαλειώδεις δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ιερού ενδύματος στη θεότητα¹, αποτελώντας ένα μεμονωμένο επεισόδιο στη συγκεκριμένη σύνθετη γιορτή.

Τα ευρήματα προέρχονται από ανακτορικά αρχεία και τα περισσότερα χρονολογούνται στη MM III/YM IB. Μόνο το σφράγισμα από το Μικρό Ανάκτορο (A/K 123, πίν. 35στ) φαίνεται υστερότερο με βάση την απεικόνιση δίφρου και εντάσσεται στην YM II/IIIA². Το σφράγισμα από την Πύλο (A/K 153, πίν. 43στ) χρονολογείται στην YE IIIB. Αξίζει να σημειωθεί ότι το σφράγισμα από τη Ζάκρο (A/K 73, πίν. 20στ) αποδίδει τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την πήλινη μήτρα από την Κνωσό³ (A/K 52, πίν. 17ζ), και προφανώς προέρχεται από το ίδιο σφραγιστικό δακτυλίδι ή αντίγραφό του.

Η όρχηση μπροστά από την καθήμενη θεότητα υποδηλώνεται στο σφράγισμα από τα Χανιά (A/K 77, πίν. 21δ) με τις έντονες χειρονομίες των δύο χορευτριών⁴ που περιβάλλουν την κεντρική γυναικεία μορφή. Δυστυχώς το σφράγισμα είναι ελλιπές και οι μορφές δε σώζονται ακέραιες. Η δεξιά χορεύτρια έχει το δεξί χέρι χαμηλωμένο και τεντωμένο, με την παλάμη εκτεταμένη, ενώ η αριστερή λυγίζει το αριστερό χέρι στο ύψος του στήθους. Η ιέρεια που υποδύεται τη θεότητα κάθεται σε χαμηλό κιονίσκο ή κυλινδρικό κάθισμα⁵. Από τη συγκεκριμένη ελλιπή παράσταση απουσιάζει η προσφορά κυπέλλου που εικονογραφείται στα υπόλοιπα ευρήματα. Η ένταξη του σφραγίσματος από τα Χανιά στη συγκεκριμένη τελετή της «ιερής κοινωνίας» πραγματοποιείται με βάση τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία της καθήμενης γυναικείας μορφής και του αριθμού των χορευτριών που συμμετέχουν στην τελετή. Στην πήλινη μήτρα από την Κνωσό και στο σφράγισμα από τη Ζάκρο με το ίδιο θέμα (A/K 52, 73, πίν. 17ζ, 20στ), απεικονίζεται προσφορά μεγάλου κωνικού κυπέλλου⁶ σε θεότητα που κάθεται σε βαθμιδωτή εξέδρα με ιερά κέρατα στην κορυφή. Εκτός από την ιέρεια που προσφέρει το κύπελλο, παριστάνεται μία δεύτερη γυναικεία μορφή⁷ που στρέφει τα νώτα της στην προηγούμενη και προχωρεί στην αντίθετη κατεύθυνση, ενώ ταυτόχρονα στρέφει την κεφαλή πίσω, προς τη θεά που δέχεται την προσφορά. Η μορφή αυτή υψώνει τα χέρια ελαφρά λυγισμένα μπροστά στο στήθος. Η αλλαγή κατεύθυνσης σε σχέση με την ιέρεια που προσφέρει το κύπελλο, καθώς επίσης η ζωηρή χειρονομία της, ίσως υποδηλώνουν ότι ορχείται ταυτόχρονα με την προσφορά του κυπέλλου⁸. Η αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των



μορφών παρατηρείται συχνά στη μινωική τέχνη, ιδίως σε παραστάσεις μεγάλης κλίμακας, όπως για παράδειγμα στην Πομπική τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού (Α/Κ 91, πίν. 27). Στην περίπτωση αυτή εξυπηρετεί την ποικιλία στη σύνθεση και την αποφυγή της μονοτονίας στην απόδοση μίας πολυπρόσωπης ομάδας⁹. Στην πήλινη μήτρα από την Κνωσό και στο σφράγισμα από τη Ζάκρο ωστόσο, δεν τίθεται παρόμοιο πρόβλημα, αφού απεικονίζονται μόλις τρεις μορφές στις παραστάσεις. Η αλλαγή κατεύθυνσης επομένως στην κίνηση της αριστερής γυναίκας ενδεχομένως αποδίδει την πραγματικότητα¹⁰ και ίσως ενισχύει την υπόθεση της όρχησης. Στα άλλα δύο σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και το Μικρό Ανάκτορο (Α/Κ 66, 123, πίν. 19ε, 35στ) απεικονίζεται μόνο η προσφορά κωνικού ρυτού ή φιάλης στην καθήμενη θεότητα από μία γυναικεία και ανδρική μορφή αντιστοίχως.

Το σφράγισμα από την Πύλο (Α/Κ 153, πίν. 43στ) πιθανώς εικονογραφεί μία παρόμοια τελετή, απουσιάζει ωστόσο η προσφορά αγγείου πόσης. Τρεις γυναίκες κατευθύνονται σε μία καθήμενη μορφή που ίσως υποδύεται τη θεότητα, από την οποία σώζεται μόνο το κατώτερο τμήμα του σώματος. Η κεντρική γυναίκα της πομπής φέρει τετράχορδη κιθάρα¹¹ (;), ενώ η πρώτη προτείνει το χέρι στη θεά, σα να πρόκειται να της προσφέρει κάτι. Μία πιθανή ένδειξη για το σκοπό της μουσικής πομπής προς την καθήμενη θεά ίσως λανθάνει στο γραμμικό σύμβολο της γραμμικής Β που χαραχτηκε πάνω στην παράσταση και το οποίο δηλώνει το κρασί. Δεν αποκλείεται λοιπόν να πραγματοποιούνταν σπονδή με κρασί μπροστά στη θεά, με τη συνοδεία μουσικής. Είναι γνωστό εξάλλου ότι ανάλογες τελετές προσφοράς υγρών σε ένθρονη γυναικεία μορφή συνηθίζονταν στο μυκηναϊκό ελλαδικό χώρο, με βάση την αρχιτεκτονική διαρρύθμιση των μυκηναϊκών μεγάρων¹².

Το αγγείο που προσφέρεται στη θεότητα δεν είναι ίδιο σε όλες τις περιπτώσεις. Στην πήλινη μήτρα από την Κνωσό και στο σφράγισμα από τη Ζάκρο (Α/Κ 52, 73, πίν. 17ζ, 20στ) απεικονίζεται μεγάλο ανοιχτό κωνικό κύπελλο, στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (Α/Κ 66, πίν. 19ε) κωνικό ρυτό και στο σφράγισμα από το Μικρό Ανάκτορο (Α/Κ 123, πίν. 35στ) ίσως ανοιχτή φιάλη¹³. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα προσφερόμενα αγγεία προορίζονται μόνο για υγρά και έχουν αρκετά εικονογραφικά παράλληλα στην κεραμική¹⁴. Το υγρό περιεχόμενο των αγγείων είτε προσφερόταν ως σπονδή μπροστά στη θεότητα, αν ληφθεί υπόψη η παρουσία του ρυτού, είτε χρησιμοποιούνταν για πόση από τη θεότητα, όπως υποδηλώνουν το κωνικό κύπελλο και η φιάλη.

Στην εξεταζόμενη τελετή της «ιερής κοινωνίας» φαίνεται ότι συμμετείχαν κυρίως γυναίκες, μ' εξαίρεση το σφράγισμα από το Μικρό Ανάκτορο, στο οποίο απεικονίζεται άνδρας λάτρης να προσφέρει τη φιάλη στη θεότητα. Ο αριθμός των γυναικών στις παραστάσεις δεν υπερβαίνει τις τρεις, στην πραγματικότητα όμως ίσως συμμετείχαν περισσότερες. Η ιέρεια που υποδύεται τη θεότητα φέρει μακριά φαρδιά παντελόνια και μόνο στο σφράγισμα από το Μικρό Ανάκτορο φορά μακριά εσθήτα. Παντελόνια φέρουν και οι λάτρισες στην πήλινη μήτρα από την Κνωσό και στο σφράγισμα από τη Ζάκρο, ενώ οι χορεύτριες στο σφράγισμα από τα Χανιά μινωικές εσθήτες με οριζόντιες πτυχώσεις. Στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα η γυναίκα που προσφέρει το ρυτό στη θεότητα φορά κοντή εσθήτα¹⁵. Η τελετή πραγματοποιούνταν σε υπαίθριο χώρο του ανακτόρου, όπως υποδηλώνει η βαθμιδωτή εξέδρα¹⁶, πάνω στην οποία κάθεται η θεότητα στην πήλινη μήτρα



της Κνωσού και στο σφράγισμα της Ζάκρου, ή στο εσωτερικό του ανακτόρου, με βάση το δίσκο στο σφράγισμα του Μικρού Ανακτόρου. Εξωτερικός βραχώδης χώρος, πιθανώς ιερό κορυφής ή ιερό περίφραγμα, απεικονίζεται μόνο στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα.

Η σπονδή ή κατανάλωση ποτού από τη θεότητα προφανώς αποτελούσε το επίκεντρο της συγκεκριμένης τελετής και ενδεχομένως σχετιζόταν με την αναζωογόνηση των θεϊκών δυνάμεων. Το θέμα της προσφοράς υγρών σε καθήμενη θεότητα έχει ανατολική προέλευση και απαντά ιδιαίτερα συχνά στη σουμεριακή, βαβυλωνιακή και συριακή τέχνη¹⁷. Στην ανατολική εικονογραφία η ένθρονη θεότητα απεικονίζεται άλλοτε να κρατά ένα κύπελλο στο χέρι και άλλοτε να πίνει το προσφερόμενο υγρό με τη βοήθεια ενός σιφωνιού σε σχήμα Γ, που καταλήγει σε μεγάλο αμφορέα. Στην τελετή συμμετέχουν πομπές λάτρων με προσφορές που αποθέτουν σε βωμό μπροστά από τη θεότητα, καθώς επίσης μουσικοί και ιερείς που επιστατούν τα δρώμενα ή φροντίζουν για την πληρότητα του αμφορέα με το υγρό που καταναλώνεται από τη θεότητα. Ανάλογα συμπόσια με παρόμοιο τυπικό πραγματοποιούνταν και στο ανάκτορο προς τιμή του βασιλιά και με τη συμμετοχή των αξιωματούχων της αυλής. Η ταύτιση των εικονογραφικών στοιχείων πολλές φορές δεν επιτρέπει τη διάκριση της θρησκευτικής τελετής από την κοσμική εκδήλωση. Ο εικονογραφικός τύπος του συμποσίου με μία ένθρονη μορφή που κρατά κύπελλο και δέχεται προσφορές, απαντά και σε ταφικά μνημεία της Ανατολής και της Αιγύπτου. Στην περίπτωση αυτή το συμπόσιο έχει νεκρικό χαρακτήρα και σχετίζεται με προσφορές στο θεοποιημένο νεκρό. Η σημασία της κατανάλωσης υγρών προσφορών από ένθρονη θεότητα επιβιώνει στην Ανατολή μέχρι την πρώτη χιλιετία π.Χ. Το συγκεκριμένο θέμα με τη θεότητα να κρατά φιάλη και να δέχεται προσφορές στο βωμό της, απεικονίζεται σε χάλκινες φιάλες και πυξίδες από ελεφαντόδοντο¹⁸ του 9^{ου} και 8^{ου} αιώνα π.Χ. Η μινωική τελετή της «ιερής κοινωνίας» είναι μάλλον ανεξάρτητο φαινόμενο από την αντίστοιχη ανατολική του συμποσίου, γιατί σχετίζεται πάντα με γυναικεία θεότητα, σε αντίθεση με την ανατολική τελετή που σχετίζεται με ανδρικές και γυναικείες θεότητες ή ζεύγος θεοτήτων¹⁹. Επιπλέον, στο μινωικό δρώμενο δεν επιβεβαιώνεται η συμμετοχή διαφοροποιημένων ομάδων, ή η διοργάνωση πομπών με προσφορές. Το μινωικό τυπικό φαίνεται απλούστερο από το ανατολικό και περιορίζεται στην επίδοση του αγγείου πόσης ή σπονδής. Αντίθετα, η ανατολική τελετή δε συνδυάζεται με όρχηση γύρω από την ένθρονη θεότητα²⁰, όπως πιθανολογείται για τη μινωική τελετουργία. Ο χορός εντάσσεται στο τυπικό του ανατολικού συμποσίου πολύ αργότερα, κατά τους πρώιμους ελληνικούς χρόνους, και κάτω από αιγαιακή επίδραση²¹.

Η προσφορά κυπέλλου σε καθήμενη θεότητα απαντά στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα, είναι αρκετά αμφίβολο ωστόσο αν συνδυάζεται με όρχηση. Στο σφράγισμα από την Πύλο (Α/Κ 153, πίν. 43στ), απεικονίζεται πομπή σε καθήμενη θεότητα με τη συνοδεία κιθάρας, απουσιάζει όμως η προσφορά του αγγείου. Αντίθετα, σε ένα εικονιστικό μυκηναϊκό κρατήρα από την Τίρυνθα²² που χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΙΒ, μία ένθρονη γυναικεία θεότητα κρατά κύλικα στο υψωμένο χέρι και παρακολουθεί αρματοδρομίες, χωρίς όμως να συσχετίζεται με όρχηση ή πομπή. Η σκηνή έχει μάλλον νεκρικό χαρακτήρα. Η σημασία της κατανάλωσης υγρής προσφοράς²³ από τη θεότητα είναι εμφανής στο χρυσό δακτυλίδι από την Τίρυνθα²⁴, στο οποίο



απεικονίζεται πομπή μινωικών δαιμόνων με σπονδικές πρόχους προς μία ένθρονη θεότητα που υψώνει κύπελλο στο ένα χέρι. Κι εδώ ωστόσο απουσιάζει η όρχηση.

Μία πιθανή εξέλιξη της νεοανακτορικής τελετής με υγρές προσφορές στη θεότητα ίσως απεικονίζεται στην τοιχογραφία της «ιερής κοινωνίας» (Α/Κ 93, πίν. 29) από το ανάκτορο της Κνωσού, που χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΑ. Σύμφωνα με την αποκατάσταση του Cameron²⁵, ζεύγη ανδρών με μακριά ποδήρη ενδύματα κάθονται αντικρουστά σε δίφρους σε δύο επάλληλες ζώνες και ανταλλάσσουν ιερά κύπελλα, ενώ τη σκηνή παρακολουθεί ένθρονη γυναικεία μορφή, πιθανώς ανώτερη ιέρεια. Στην τελετή συμμετέχουν επίσης δύο όρθιες γυναίκες με ιερούς κόμβους στην πλάτη²⁶, των οποίων η ακριβής θέση δεν είναι σαφής, καθώς επίσης ζεύγη όρθιων ανδρών που εξυπηρετούν τους καθήμενους. Πρόκειται για ένα τελετουργικό συμπόσιο ανδρών, μοναδικό στη μινωική εικονογραφία, με έντονη σουμεριακή επίδραση²⁷. Η ανταλλαγή αγγείων πόσης και η ένθρονη γυναικεία μορφή που ενδεχομένως υποδύεται τη θεότητα, συσχετίζουν τη συγκεκριμένη μετανακτορική τελετή με τη νεοανακτορική που εξετάστηκε παραπάνω²⁸. Υπάρχουν ωστόσο σημαντικές διαφορές που υποδηλώνουν αλλαγές στο θρησκευτικό τυπικό. Η τελετή πραγματοποιείται στο εσωτερικό του ανακτόρου, με βάση την απεικόνιση δίφρων για τους καθήμενους άνδρες και θρόνου για την εξέχουσα γυναικεία μορφή, και όχι σε κοινή θέα. Η συμμετοχή των ανδρών υπερτερεί, ενώ των γυναικών έχει περιοριστεί στο ελάχιστο. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι από τις δώδεκα μορφές που συσχετίζονται με την τοιχογραφία, μόνο οι τρεις είναι γυναικείες, η ένθρονη θεότητα και οι δύο όρθιες ιέρειες με τους ιερούς κόμβους στην πλάτη. Η τελετή επομένως, όχι μόνο έχει διευρυνθεί με αυξημένη συμμετοχή, αλλά αποτελεί κυρίως εκδήλωση του ανδρικού ιερατείου. Μία άλλη σημαντική αλλαγή είναι ο εγχειρισμός των ιερών κυπέλλων κοινωνίας ανάμεσα στα ζεύγη των ανδρών και όχι στην ένθρονη γυναικεία μορφή. Παρόλο που η προσφορά κυπέλλου στη θεότητα δεν μπορεί να αποκλεισθεί εξαιτίας του αποσπασματικού χαρακτήρα διατήρησης της τοιχογραφίας, η συμμετοχή των ανδρών στην πράξη της ιερής κοινωνίας, πράγμα που κατά τη νεοανακτορική περίοδο αποτελούσε αποκλειστικό προνόμιο της θεότητας, προσδίδει κοσμικό χαρακτήρα στην τελετή, μετατρέποντας ένα θρησκευτικό δρώμενο σε συμποσιακή εκδήλωση. Επιπλέον, στην τοιχογραφία της «ιερής κοινωνίας» απουσιάζει οποιαδήποτε ένδειξη όρχησης, σε αντίθεση με τα νεοανακτορικά εικονογραφικά δεδομένα. Η «ιδιοποίηση» του νεοανακτορικού γυναικείου δρώμενου από άνδρες του ιερατείου ενδεχομένως υποδηλώνει υποβάθμιση του ρόλου του γυναικείου ιερατείου κατά τη μετανακτορική περίοδο. Οι αλλαγές αυτές στο θρησκευτικό τυπικό γίνονται πιθανώς κάτω από μυκηναϊκή επίδραση²⁹, όπως υποδηλώνει η αντικατάσταση του μινωικού ανοιχτού κωνικού κυπέλλου με τη μυκηναϊκή κύλικα. Το κυλινδρικό κύπελλο με το ψηλό πόδι ωστόσο, που επίσης απεικονίζεται στην τοιχογραφία της «ιερής κοινωνίας», είναι μινωικό και έχει εικονογραφικά παράλληλα, κυρίως λίθινα³⁰. Μία παρόμοια τελετή με αποκλειστική ανδρική συμμετοχή και συμποσιακό χαρακτήρα απεικονίζεται στην τοιχογραφία από το ανάκτορο της Πύλου (Α/Κ 134, πίν. 40α)³¹. Απουσιάζουν όμως απ' αυτή η ανταλλαγή του ιερού κυπέλλου στα ζεύγη των ανδρών, καθώς επίσης η ένθρονη γυναικεία μορφή. Το συμπόσιο της Πύλου στο οποίο συμμετέχει και κιθαρωδός, έχει ακόμα



κοσμικότερο χαρακτήρα³² από την τελετή της «ιερής κοινωνίας» στην ομώνυμη τοιχογραφία από την Κνωσό.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετικό κεφάλαιο στην ενότητα II ΠΟΜΠΕΣ.
2. Δεν αναφέρεται χρονολόγηση από τον Evans. Η ένταξη στην YM II/IIIA έγινε με βάση την απεικόνιση δίφρου σε παραστάσεις της συγκεκριμένης περιόδου, όπως στο χρυσό δακτυλίδι από την Τίρυνθα (CMS I, 179) και στην τοιχογραφία της «ιερής κοινωνίας» (A/K 93, πίν. 29) από την Κνωσό.
3. PM II, 767-8. Betts (1967), 20-22. Younger (1979), 260 σημ. 11. Pini (1983a). Αντίθετα ο Μαρινάτος (1939-41), 90 σημ. 1, θεωρεί ότι προέρχονται από διαφορετικό σφραγιστικό δακτυλίδι.
4. Παπαποστόλου (1977), 78.
5. Παπαποστόλου (1977), 77. Αντίθετα ο Younger (1995), 172 αρ. 126, υποθέτει ότι η γυναίκα κάθεται σε βράχια.
6. Ο κύκλος πάνω από το αγγείο οφείλεται κατά το Younger (1995), 172-3 αρ. 127, στην τεχνική κατασκευής του σφραγιστικού δακτυλιδιού, από το οποίο προήλθε η πήλινη μήτρα και τα σφραγίσματα. Κατά τον Evans (PM IV, 395), πρόκειται για ουράνιο σύμβολο και υποδηλώνει την ιερότητα του προσφερόμενου αγγείου.
7. Ο Evans (PM II, 767-8), διακρίνει και μία τρίτη μορφή στο αριστερό άκρο της παράστασης που δηλώνεται σε μικρότερη κλίμακα, την οποία ταυτίζει με συνοδό της θεότητας.
8. Glotz (1952), 317 σημ. 1. Κατά το Younger (1995), 172-3 αρ. 127, και η μορφή αυτή φέρει προσφορά προς την καθήμενη θεότητα.
9. Σχετικά βλ. Peterson (1981), 122. Κατά το Μπουλώτη (1987), 149-56, η αλλαγή κατεύθυνσης στις ανθρώπινες ομάδες της Πομπικής τοιχογραφίας από την Κνωσό υποδηλώνει διαφορετικές πομπές.
10. Peterson (1981), 122.
11. Pini (1997), 1-2.
12. Rehak (1995). Για την ερμηνεία του σφραγίσματος από την Πύλο, βλ. σ. 110. Κατά το Younger (1998), 23, 78-9, η γυναίκα δεν παίζει την κιθάρα, αλλά σκοπεύει να την προσφέρει στη θεότητα.
13. Ο Younger (1995), 173 αρ. 128, ταυτίζει το προσφερόμενο αντικείμενο με κράνος, καλάθι ή φιάλη.
14. Για την ιδιαίτερα συχνή χρήση των ρυτών στις μινωικές θρησκευτικές τελετές βλ. Koehl (1981). Κωνικό κύπελλο, όμοιο με το απεικονιζόμενο στην πήλινη μήτρα από την Κνωσό και στο σφράγισμα από τη Ζάκρο, αναφέρεται ενδεικτικά ένα από τη Ζάκρο (Πλάτων (1974), 102 εικ. 51).
15. Η μορφή αυτή ταυτίζεται με γυναίκα από τον Pini στο CMS II6, 8.
16. Για την ταύτιση της κατασκευής με βαθμιδωτή εξέδρα που τοποθετείται, ενίοτε προσωρινά, στην αυλή του ανακτόρου βλ. Krattenmaker (1995), 125-7. Rehak (1995), 104-5. Ο Evans (PM II, 768), ταυτίζει την εξέδρα με το ιερό κορυφής του Γιούχτα, ο Rutkowski (1986), 110, με υπαίθριο ιερό.
17. Αναλυτική μελέτη του ανατολικού συμποσίου με προτεινόμενες ερμηνείες για το χαρακτήρα των τελετών στη Μεσοποταμία, Συρία, Ασσυρία, έχει πραγματοποιηθεί από τον Pinnock (1994). Βλ. επίσης Dikaios (1936-37),



62-72. Frankfort (1939), 36 εικ. 12, 120 εικ. 34, 35, 250 εικ. 77, 78, πίν. Xlf, XVa, XXb, d, j, k, XXIVf, XXXIXf, XLIII, l.

18. Markoe (1985), 56-9, Cr8, Cr11, Cy3, Cy6, G3, G8.

19. Μόνο στις «φοινικικές» χάλκινες και ασημένιες φιάλες του 8^{ου}-7^{ου} αιώνα π.Χ. απεικονίζεται πάντα γυναικεία θεότητα (Markoe (1985), 56-7).

20. Barnett (1957), 78. Markoe (1985), 57.

21. Για την καταγωγή του μοτίβου της όρχησης (ανατολική ή αιγαιακή) που συσχετίζεται με το συγκεκριμένο ανατολικό θέμα από τον 9ο αιώνα π.Χ., βλ. Dikaios (1936-37), 67-72. Αναφέρεται χαρακτηριστικά ο αμφορέας Hubbard από την Κύπρο (ό.π. πίν. 7,8) που απεικονίζει το ανατολικό θέμα της πόσης με σιφώνιο από ένθρονη γυναικεία θεότητα μαζί με κυκλικό χορό ανδρών και γυναικών. Ακόμα παλιότερος είναι ένας άλλος αμφορέας από την Καλορίζικη (ό.π. εικ. 6,7) του 10ου αιώνα π.Χ., στον οποίο απεικονίζεται ο ανεφοδιασμός του μεγάλου αμφορέα με μία πρόχου και ένας κιθαρωδός. Το ανατολικό θέμα της πόσης με σιφώνιο και το αιγαιακό του χορού αποδίδονται συνοπτικά στο συγκεκριμένο εύρημα.

22. Rehak (1995), 108, πίν. XXXIXa.

23. Για τη σημασία των σπονδών στη μυκηναϊκή λατρεία βλ. Hägg (1990).

24. CMS I, 179.

25. Cameron (1964). Παλιότερες αποκαταστάσεις από τον Evans (PM IV, 381-96, πίν. XXXI) και τον Πλάτωνα (1959). Ο Πλάτων αποκατέστησε εσφαλμένα ζεύγη σε σειρά, αποτελούμενα από μία όρθια και μία καθήμενη μορφή και υπέθεσε ότι οι δύο γυναίκες που αποδίδονται σε μεγαλύτερη κλίμακα και φέρουν ιερούς κόμβους στην πλάτη, ήταν καθισμένες σε δίφρους.

26. Πρόκειται για τη γνωστή «Παριζιάνα» και για μία άλλη γυναικεία μορφή στην ίδια κλίμακα μ' αυτή.

27. Πλάτων (1959), 337. Cameron (1987), 325. Marinatos (1993), 56 (με σουμεριακά παράλληλα συμποσίου από την Ουρ). Η διάταξη των μορφών σε ζεύγη και η ανταλλαγή των κυπέλλων είναι χαρακτηριστικά σουμεριακά στοιχεία.

28. Ανάλογος συσχετισμός της τοιχογραφίας της «ιερής κοινωνίας» με τα νεοανακτορικά σφραγίσματα σημειώνεται από τον Evans (PM IV, 395) και τον Πλάτωνα (1959), 345.

29. Cameron (1975), 146, 626-7, 631. Ο Cameron ωστόσο θεωρεί την τελετή εξ' ολοκλήρου μυκηναϊκή. Η Immerwahr (1990), 103, θεωρεί την τεχνική μυκηναϊκή αλλά το θέμα μινωικό. Βλ. και Davis (1995), 17.

30. Ενδεικτικά, βλ. Πλάτων (1974), εικ. 59, 68, 82.

31. Για το συσχετισμό των δύο τοιχογραφιών βλ. Lang (1969), 51. Rehak (1995), 110-12.

32. Mylonas (1966), 168 σημ. 55. Ο Blegen (1966), 79, διακρίνει μυθολογικό περιεχόμενο στη σκηνή, ταυτίζοντας τον κιθαρωδό με τον Ορφέα. Η McCallum (1987), θεωρεί ότι αποδίδεται μία θρησκευτική γιορτή, ενώ η Immerwahr (1990), 133-4, ταυτίζει τη σκηνή με ομηρικό συμπόσιο και τον κιθαρωδό με αοιδό.



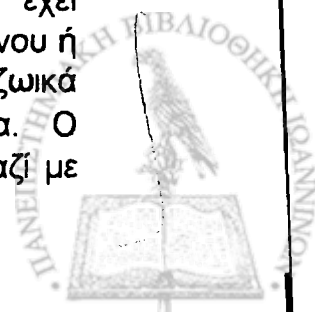
2. ΟΡΧΗΣΗ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ Η ΜΑΣΚΕΣ ΖΩΩΝ

Χοροί με μάσκες ζώων ή προσωπεία δαιμονικών όντων είναι πολύ συνηθισμένοι στους αρχαίους πολιτισμούς και στους σύγχρονους πρωτόγονους λαούς¹. Οι χοροί αυτοί εντάσσονται στα πλαίσια θρησκευτικών τελετών ποικίλου περιεχομένου². Συνήθως επιδιώκεται να ταυτιστεί ο χορευτής με το ζώο που μιμείται, προκειμένου να εξασφαλιστούν επιτυχία στο κυνήγι ή ευνοϊκές καιρικές συνθήκες, γιατί στην πρωτόγονη σκέψη ορισμένα ζώα μπορούν να ελέγχουν τον καιρό. Άλλοτε πάλι επιδιώκεται να εξευμενιστεί ένας ζωόμορφος θεός, ή το πνεύμα του θυσιασμένου ζώου, να αποδοθεί λατρεία στο ιερό ζώο-τοτέμ, να απομακρυνθεί κάποιο κακό ή να εξασφαλιστεί η επιφάνεια μίας ζωόμορφης ή δαιμονικής θεότητας και η εκστατική επικοινωνία του ορχούμενου πιστού μαζί της. Το προσωπείο θεωρείται ότι έχει μαγικές ιδιότητες και βοηθάει τον πιστό ή το χορευτή να ξεφύγει από την προσωπικότητά του και να ταυτιστεί προσωρινά με ένα ιερό ζώο ή ακόμα και με την ίδια τη θεότητα³. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιείται συνήθως στα μυστηριακά τελετουργικά δρώμενα με επίκεντρο την επιφάνεια της θεότητας, η οποία γίνεται αντιληπτή ενορατικά από τους λάτρεις. Σε προχωρημένα στάδια πολιτισμικής εξέλιξης οι χοροί με μάσκες χάνουν το αρχικό τους θρησκευτικό περιεχόμενο και μετατρέπονται σε φαντασμαγορικό θέαμα ψυχαγωγικού χαρακτήρα⁴.

Στην αρχαία Ελλάδα και στους πολιτισμούς της Αιγύπτου και της Ανατολής είναι γνωστή η τέλεση τέτοιων μιμικών χορών από την εικονογραφία και από γραπτές μαρτυρίες⁵. Στη μινωική Κρήτη αντίθετα, απουσιάζουν σαφείς εικονογραφικές αναφορές του θέματος. Ο Cook και η Lawler ωστόσο, στηριζόμενοι σε αβέβαιες ενδείξεις, υπέθεσαν ότι οι περισσότεροι χοροί με μάσκες ζώων από την αρχαία Ελλάδα έχουν κρητομυκηναϊκή προέλευση⁶. Διέκριναν μάλιστα μία μεγάλη ποικιλία προσωπειών, όπως ταύρου, αγελάδας, κατσίκας, ελαφιού, χοίρου, όνου, αλόγου, λιονταριού και πτηνού, ανάλογα με τη μορφή της κεφαλής των ζωόμορφων όντων που απεικονίζονται σε ορισμένες παραστάσεις.

Βασικό κριτήριο για τη διάκριση ανθρώπινων μορφών που φέρουν προσωπείο είναι η παρουσία ανθρώπινων ποδιών κάτω από το ένδυμα της μεταμφίεσης⁷. Στην αντίθετη περίπτωση, όπου δηλαδή ολόκληρη η μορφή είναι ζωόμορφη, πρόκειται πιθανότατα για ζώο και όχι για μεταμφιεσμένο άνθρωπο. Η παρατήρηση αυτή προκύπτει από τη μελέτη παραστάσεων, στις οποίες η ανθρώπινη υπόσταση των μορφών με ζωόμορφα στοιχεία είναι βέβαιη.

Τα ευρήματα με τις σχετικές ενδείξεις προσωπειών και μεταμφιεσμένων ορχούμενων μορφών είναι κυρίως σφραγίδες και σφραγίσματα και χρονολογούνται από την παλαιοανακτορική έως τη μετανακτορική περίοδο. Τα περισσότερα απ' αυτά ανήκουν σε συγκεκριμένους εικονογραφικούς τύπους. Ο συνηθέστερος, που ερμηνεύεται συχνά ως ανθρώπινη μορφή με μάσκα ζώου είναι ο «μινώταυρος»⁸ (Α/Κ 121, πίν. 35δ), ο οποίος έχει ανθρώπινο κορμό και πόδια, ενώ κεφαλή ταύρου, ελαφιού, αιγοειδούς, όνου ή χοίρου. Απαντά και σε αρκετές άλλες παραλλαγές με περισσότερα ζωικά στοιχεία⁹. Στις περιπτώσεις αυτές πρόκειται για φανταστικά όντα. Ο «μινώταυρος» με ανθρώπινο κορμό απεικονίζεται συνήθως μόνος ή μαζί με



ζώα, τα οποία εξολοθρεύει ή μεταφέρει. Η Lawler στηρίζεται σε μία συγκεκριμένη παραλλαγή του εξεταζόμενου «μινώταυρου» με κεφαλή χοίρου, για να αποδείξει τη μινωική προέλευση του μεταγενέστερου χορού με μάσκες χοίρων από τη Θράκη¹⁰. Ενίοτε πάλι εκφράζεται η υπόθεση ότι ο «μινώταυρος» απεικονίζει τον ίδιο το βασιλιά Μίνωα, που εκτελεί τελετουργικό χορό κατά τη διάρκεια θυσίας ταύρου προς τη θεότητα¹¹. Η υπόθεση αυτή προσπαθεί να ερμηνεύσει τη μυθολογική υπόσταση του μινώταυρου, ο οποίος είναι ένα ανθρώπινο τέρας με κεφαλή ταύρου. Ο μικρογραφικός χαρακτήρας των σφραγίδων με τον τύπο του «μινώταυρου» δεν επιτρέπει σαφή διάκριση του ζωόμορφου προσώπου από το συνεχόμενο ανθρώπινο σώμα, έτσι ώστε είναι αρκετά αμφίβολο αν πράγματι πρόκειται για ανθρώπινη μορφή. Η διάκριση του προσώπου είναι σαφής συνήθως σε ευρήματα μεγαλύτερης κλίμακας. Επιπλέον, οι παραστάσεις με τον εικονογραφικό τύπο του «μινώταυρου» δεν έχουν τελετουργικό, πολύ περισσότερο ορχηστικό χαρακτήρα, αφού, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο «μινώταυρος» απεικονίζεται να εξολοθρεύει άλλα ζώα και όχι για παράδειγμα να βαδίζει πομπικά, να ορχείται μαζί με άλλους λάτρες, ή να πραγματοποιεί αιματηρές θυσίες. Με βάση αυτή την παρατήρηση, φαίνεται μάλλον απίθανο ο «μινώταυρος» με ανθρώπινο σώμα και πόδια να απεικονίζει ιερέα με προσώπειο ζώου¹². Ίσως αποτελεί εικονογραφικό αντίστοιχο του σουμεριακού ταυράνθρωπου ή του γυμνού ήρωα που απεικονίζονται να παλεύουν με ζώα στους ανατολικούς σφραγιδοκυλίνδρους¹³. Ο μινωικός τύπος δεν ταυτίζεται με τον ανατολικό στα εξωτερικά στοιχεία, σχετίζεται ωστόσο με αυτόν ως προς την ιδιότητα του δαμαστή των ζώων.

Εκτός από το «μινώταυρο», και ο τύπος της πτηνόσχημης γυναίκας (Α/Κ 75, πίν. 21β) θεωρείται αρκετά συχνά ότι απεικονίζει ιέρεια με τελετουργική μεταμφίεση¹⁴. Απαντά σε πολλές παραλλαγές, ιδίως την ΥΜΙ¹⁵, άλλοτε περισσότερο ανθρώπινες και άλλοτε περισσότερο ζωόμορφες. Η πτηνόσχημη γυναίκα αποτελεί αγαπητό εικονογραφικό θέμα και κατά τη μετανακτορική περίοδο, όπου διαμορφώνονται δύο παρεμφερείς εικονογραφικοί τύποι: η γυναίκα-πτηνό με εξ' ολοκλήρου ζωικά στοιχεία, και η γυναίκα με φτερά και ανθρώπινα πόδια. Ο δεύτερος τύπος θεωρείται από τη Σακελλαρίου¹⁶ ότι απεικονίζει ιέρεια μεταμφιεσμένη σε πτηνό. Η απεικόνιση της πτηνόσχημης γυναίκας ως μεμονωμένο θέμα στις σφραγίδες και όχι σε διηγηματικές συνθέσεις, δεν επιτρέπει ασφαλή συμπεράσματα για την ταυτότητά της¹⁷. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος απαντά σχεδόν αποκλειστικά στην Κρήτη¹⁸ και επιπλέον εκπροσωπείται κυρίως από γυναίκες¹⁹. Οι πτηνόσχημοι άνδρες δεν απουσιάζουν εντελώς από τη μινωική εικονογραφία, περιορίζονται ωστόσο σε ελάχιστα παλαιοανακτορικά δείγματα²⁰.

Οι μινωικοί δαίμονες (Taurt) που απεικονίζονται σε δακτυλίδια και σφραγίδες να κάνουν σπονδές, να συνοδεύουν θεότητες, να εξολοθρεύουν ή να μεταφέρουν άλλα ζώα, δεν είναι ιερείς με μάσκες, παρόλο που και γι αυτό τον τύπο έχει εκφραστεί η αντίθετη άποψη²¹. Η εξονυχιστική μελέτη από πολλούς ερευνητές²² έχει αποδείξει την προέλευση των μινωικών δαιμόνων από τη ζωόμορφη αιγυπτιακή θεότητα Taweret με το λιονταρίσιο ή ιπποποταμίσιο κεφάλι και το δέρμα κροκοδείλου στην πλάτη. Το εξ'



ολοκλήρου ζωόμορφο σώμα τους δεν επιτρέπει να θεωρηθούν πιστοί με ένδυμα και μάσκα ζώου.

Πολλά σφραγίσματα από το αρχείο του ανακτόρου της Ζάκρου απεικονίζουν τέρατα με ποικίλους συνδυασμούς ανθρωπίνων και ζωικών στοιχείων²³, τα οποία ενίοτε ερμηνεύονται ως ιερείς με τελετουργικό προσωπείο. Οι περισσότεροι ερευνητές ωστόσο θεωρούν ότι πρόκειται για φανταστικά όντα²⁴.

Μία άλλη κατηγορία ευρημάτων που σχετίζονται με χορούς μασκοφόρων ιερέων είναι σφραγίδες και σφραγίσματα με σχηματοποιημένες ανθρωπίνες κεφαλές ανάμεσα σε ζώα. Τα συγκεκριμένα δείγματα δεν είναι πολλά. Πρόκειται για μία σφραγίδα από τα Καλύβια (A/K 110, πίν. 33ζ) και μία άλλη από ιδιωτική συλλογή της Ελβετίας (A/K 121, πίν. 35δ) που χρονολογούνται στην ΥΜ ΙΙΙΑ, καθώς επίσης δύο σφραγίσματα από την Κνωσό και τη Ζάκρο (A/K 53, 74, πίν. 17η, 21α) που χρονολογούνται στην ΥΜΙ. Οι κεφαλές αποδίδονται κατ' ενώπιον. Στη σφραγίδα από την Ελβετία και στο σφράγισμα από την Κνωσό είναι ανθρωπίνες, ενώ στη σφραγίδα από τα Καλύβια τα αυτιά και το στόμα με την επικρεμάμενη γλώσσα ταιριάζουν περισσότερο σε δαιμονική μορφή. Στο ελλειπές σφράγισμα από τη Ζάκρο σώζονται τέσσερις σχηματοποιημένες κεφαλές στην περιφέρεια, χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου εκτός από τα προεξέχοντα αυτιά²⁵, που προσιδιάζουν στη δαιμονική μορφή της σφραγίδας από τα Καλύβια. Οι κεφαλές αυτές ερμηνεύονται άλλοτε ως συμβολική δήλωση ανθρωπίνων μορφών που πραγματοποιούν τη θυσία, αντικαθιστώντας για λόγους συμβατικότητας μεμονωμένα κεφάλια ζώων²⁶, και άλλοτε θεωρούνται προσωπεία, τα οποία φέρουν οι ιερείς κατά την τέλεση της θυσίας²⁷. Η υπόθεση του προσωπείου ενισχύεται αφενός από την κατ' ενώπιον στάση της κεφαλής²⁸ και αφ' ετέρου από την έκδηλη τάση για δαιμονικότητα. Δεν είναι δυνατό ωστόσο να θεωρηθεί βέβαιη η ταύτιση με προσωπείο, γιατί δε διακρίνεται ανάλογο δαιμονικό στοιχείο σε ιερατικές μορφές της μινωικής εικονογραφίας που συμμετέχουν σε τελετουργίες και ιδίως σε θυσίες. Αξίζει να σημειωθεί η απεικόνιση παρόμοιων μεμονωμένων ανθρωπίνων κεφαλών κατ' ενώπιον μαζί με κεφάλια ζώων σε παραπληρωματικές ζώνες στους συριακούς σφραγιδοκυλίνδρους²⁹. Μικρογραφικές ανθρωπίνες κεφαλές σε κατατομή απεικονίζονται ως παραπληρωματικά μοτίβα και στην κύρια διηγηματική ζώνη των ίδιων σφραγιδοκυλίνδρων³⁰. Δεν αποκλείεται λοιπόν και τα μινωικά «προσωπεία» να έχουν ανάλογη παραπληρωματική σημασία, χωρίς ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα.

Η ομάδα των σφραγίδων και των σφραγισμάτων που προαναφέρθηκε πρέπει να διαφοροποιηθεί από ανάλογα ευρήματα, στα οποία απεικονίζεται ανδρική κεφαλή σε κατατομή, όπως για παράδειγμα σε τέσσερις σφραγίδες από το Μικρό Ανάκτορο, την Ανώπολη, τις Μυκήνες, τη συλλογή De Jong και σε δύο σφραγίσματα από το αρχείο των Ιερογλυφικών της Κνωσού³¹. Στις περιπτώσεις αυτές οι κεφαλές καταλαμβάνουν ολόκληρη την επιφάνεια της σφραγίδας ή του σφραγίσματος και αποδίδονται σε κατατομή με εξατομικευμένα χαρακτηριστικά. Πρόκειται μάλλον για «πορträίτα» μινωικών αξιωματούχων³², οι οποίοι ίσως έχουν κάποιο ιερατικό αξίωμα σχετικό με τη θυσία, αν ληφθεί υπόψη η απεικόνιση κεφαλών ταύρου στην οπίσθια όψη της



σφραγίδας από το Μικρό Ανάκτορο και στην πρόσθια όψη της σφραγίδας από τη Νεάπολη μαζί με την ανθρώπινη κεφαλή.

Ένας άλλος εικονογραφικός τύπος που απαντά σε παλαιοανακτορικούς πρισματικούς σφραγιδολίθους και ταυτίζεται με τη «γοργεΐη κεφαλή» είναι πρόσωπα δαιμονικών μορφών κατ' ενώπιον που καταλαμβάνουν ολόκληρη την έδρα του πρίσματος. Εκτός από τους σφραγιδολίθους (τρεις από τη συλλογή Γιαμαλάκη, ένας από την κεντρική Κρήτη, μία φακοειδής σφραγίδα από το Μόχλο A/K 2, 15, 16, 12, 18, πίν. 6ε, στ, β, 7β), το ίδιο θέμα απεικονίζεται και σε ένα παλαιοανακτορικό αγγείο από τα Μάλια (A/K 7, πίν. 4α), και ίσως σ' ένα ΥΜΙ ρυτό από την Κνωσό³³. Οι μορφές αποδίδονται με μεγάλο, σχεδόν στρογγυλό πρόσωπο, μεγάλα αυτιά, στρογγυλά μάτια, ανοιχτό πλατύ στόμα, μικρά όρθια βοστρυχίδια στην κορυφή της κεφαλής και οφιοειδείς ταινίες αντί για μαλλιά. Στη σφραγίδα του Μόχλου οι ταινίες αυτές ερμηνεύονται ως κέρατα ή φίδια³⁴. Η ομοιότητά τους με τα αρχαϊκά γοργόνεια στο μέγεθος της κεφαλής, στην απόδοση του στόματος και των δοντιών, στην έκφυση φιδιών στην κεφαλή και κυρίως στην κατ' ενώπιον στάση, συνηγορεί στην υπόθεση ότι πρόκειται για παρόμοιες δαιμονικές μορφές, αν όχι ταυτόσημες με τις γοργόνες των αρχαϊκών χρόνων³⁵. Ο Μαρινάτος μάλιστα υποστήριξε³⁶ ότι τα αρχαϊκά γοργόνεια αντιπροσωπεύουν τη φοβερή υπόσταση της μεγάλης μινωικής θεάς της γονιμότητας, που στους πρώιμους ιστορικούς χρόνους ταυτίζεται με την Άρτεμη ή την Αθηνά. Θα μπορούσε επίσης να υποτεθεί ότι οι μινωικές παλαιοανακτορικές δαιμονικές μορφές σχετίζονται με τις αιγυπτιακές Αθωρικές κεφαλές που επίσης αποδίδονται κατ' ενώπιον και με ανάλογους οφιοειδείς βοστρύχους³⁷. Οι Αθωρικές κεφαλές ωστόσο έχουν εξανθρωπισμένα χαρακτηριστικά και όχι δαιμονικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα συγκεκριμένα μινωικά όντα απαντούν μόνο στην παλαιοανακτορική περίοδο, εκτός κι αν υποτεθεί ότι οι ανδρικές κεφαλές που απεικονίζονται κατ' ενώπιον μαζί με ζώα σε νεοανακτορικά και μετανακτορικά ευρήματα, είναι εξέλιξη των παλαιοανακτορικών γυναικείων δαιμονικών μορφών³⁸. Στην περίπτωση αυτή βέβαια διαφοροποιείται το φύλο. Παρόμοια εξέλιξη παρατηρείται και στα «γοργόνεια» των αρχαϊκών χρόνων. Τα πρωιμότερα δείγματα του 7^{ου} αιώνα π.Χ. που βρέθηκαν στο ιερό της Αρτέμιδας στη Σπάρτη, έχουν τερατώδη χαρακτηριστικά, ενώ τα υστερότερα του τρίτου τέταρτου του 6^{ου} αιώνα μοιάζουν με ανδρική γεροντική μορφή³⁹. Οι αλλαγές αυτές ερμηνεύονται συνήθως από τη διαφορετική σχέση του πιστού με το θείο⁴⁰.

Σε μία άλλη ομάδα σφραγίδων διακρίνονται από πολλούς μελετητές σχηματοποιημένα προσωπεία λιονταριού, αποτροπαϊκού χαρακτήρα⁴¹. Πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι πρόκειται για σχηματοποιημένο φυτό παπύρου⁴².

Εκτός από τις ομάδες ευρημάτων με συγκεκριμένους εικονογραφικούς τύπους, υπάρχουν και ορισμένες μεμονωμένες παραστάσεις με άλλοτε περισσότερες και άλλοτε λιγότερες ενδείξεις μεταμφίεσης με ζωόμορφη μάσκα. Ένα μοναδικό πήλινο γυναικείο ειδώλιο από το Παλαίκαστρο⁴³ που χρονολογείται στη νεοανακτορική περίοδο, είναι λεοντοκέφαλο ή κυνοκέφαλο. Το ειδώλιο αποτελούσε τμήμα μίας ευρύτερης σύνθεσης. Στο θραύσμα λίθινου ρυτού από τις Γυψάδες με παράσταση ιερού περιβόλου και κτιστού βωμού, ο



Majewski υπέθεσε ότι η όρθια ανδρική μορφή φέρει προσωπίο⁴⁴. Η διάκριση του προσωπίου στην ελλιπώς σωζόμενη ανδρική μορφή είναι εντελώς αβέβαιη. Στη σφραγίδα M.H. 1411 από την Κνωσό (A/K 105, πίν. 33β) μία γυναικεία μορφή που αποδίδεται με κεφαλή πτηνού ή εντόμου⁴⁵, βαδίζει τελετουργικά με τα χέρια στους γοφούς, ανάμεσα σε δύο υδρόβια πουλιά. Ανάλογος συνδυασμός πτηνοκέφαλής γυναίκας με φτερά μαζί με δύο υδρόβια πουλιά συναντάται σε ένα σφραγιδοκύλινδρο από το Παλαίκαστρο⁴⁶. Σε ένα άλλο σφραγιδοκύλινδρο από την ίδια περιοχή⁴⁷ δύο γυναικείες μορφές που μοιάζουν στην κεφαλή με την κεντρική γυναίκα της προαναφερόμενης σφραγίδας από την Κνωσό (κεφαλή πτηνού ή εντόμου), βαδίζουν προς τα δεξιά μαζί με ένα μινωκό δαίμονα (Taurt). Σ' ένα παλαιοανακτορικό σφράγισμα από τη Φαιστό⁴⁸ μία γυναικεία μορφή απεικονίζεται με σώμα και φτερά μέλισσας, χωρίς δήλωση ανθρώπινων ποδιών. Πρόκειται μάλλον για φανταστικό όν και όχι για γυναίκα μεταμφιεσμένη σε μέλισσα. Σ' ένα άλλο σφράγισμα από το ίδιο αρχείο (A/K 20, πίν. 7δ) απεικονίζεται ζεύγος πτηνοκέφαλων γυναικών⁴⁹ με ιδιαίτερα μακριά μύτη. Οι πτηνόσχημες κεφαλές ίσως οφείλονται στη γενικότερη σχηματοποίηση των μορφών ή αποδίδονται συμβατικά, όπως συνηθίζεται στη σφραγιδογλυφία και γενικότερα στην τέχνη της παλαιοανακτορικής περιόδου⁵⁰. Η δυσμορφία στην απόδοση γυναικείων κεφαλών συναντάται αρκετά συχνά και στη νεοανακτορική σφραγιδογλυφία, οφείλεται όμως στη μινωική τεχνική κατασκευής⁵¹. Είναι γνωστό ότι ο μινωίτης καλλιτέχνης αδιαφορεί για τη φυσιοκρατική απεικόνιση του ανθρώπινου προσώπου, σε αντίθεση με το μυκηναίο που φροντίζει να δηλώσει και τα ατομικά χαρακτηριστικά, παρά το μικρό διαθέσιμο χώρο της σκηνής. Έτσι, η υποτιθέμενη δυσμορφία στις ανθρώπινες μορφές πολλών μινωικών παραστάσεων, η οποία οφείλεται στο είδος του χαρακτηριστικού εργαλείου (χειροκάλεμο) που χρησιμοποιεί ο μινωίτης καλλιτέχνης, ενδέχεται να θεωρηθεί σκόπιμη και να οδηγήσει σε λανθασμένα συμπεράσματα ως προς τη χρήση προσωπίων κατά τις τελετουργίες. Τέλος, σ' ένα ανάγλυφο από κοχύλι που βρέθηκε στη Φαιστό (A/K 29, πίν. 11α) και διακοσμούσε ξύλινη, κυλινδρική πυξίδα⁵², απεικονίζεται πομπή τεσσάρων μορφών με κεφαλές ζώων (πτηνού, αιγάγρου, βοοειδούς, σκύλου). Κατά τα άλλα οι μορφές είναι ανθρώπινες, φορούν μακριά, απτύχωτα, ποδήρη ενδύματα με ζώνες στη μέση που καταλήγουν σε θύσανο και κρατούν ψηλή ράβδο με καμπύλο άνω άκρο στο δεξί χέρι. Διαφορετικές απόψεις έχουν διατυπωθεί ως προς την προέλευση του μοναδικού αυτού ευρήματος. Ο Hood και ο Carinci υποστηρίζουν ότι είναι μινωικής κατασκευής⁵³ με έντονες αιγυπτιακές επιδράσεις στην επιλογή του θέματος (αιγυπτιακές πομπές ζωόμορφων θεοτήτων και δαιμόνων), καθώς επίσης στο φερόμενο σκήπτρο. Αντίθετα, ο Nilsson και η Lambrou-Phillipson θεωρούν ότι είναι εισηγμένο από τη Μεσοποταμία⁵⁴. Πιθανότερη φαίνεται η ανατολική προέλευση του αναγλύφου, αν ληφθούν υπόψη, αφενός η μοναδικότητα της παράστασης στη μινωική εικονογραφία, και αφ' ετέρου η ομοιότητα των απεικονιζόμενων μορφών με δαίμονες σε ανάγλυφα από το Assur⁵⁵. Ανεξάρτητα από τον πιθανό τόπο κατασκευής, στο συγκεκριμένο εύρημα δεν απεικονίζεται πραγματική τελετή με μεταμφιεσμένους ιερείς, αφού όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι πρόκειται για θεότητες ή δαίμονες, ανάλογους με τα Ta-u-rt.



Αρκετά συχνά απεικονίζονται ζώα να συμμετέχουν στα τελετουργικά δρώμενα μαζί με το ιερατείο. Εκτός από τους μινωικούς δαίμονες, απαντούν κι άλλα μικρότερα ζώα. Σε ένα χρυσό δακτυλίδι από τα Καλύβια (A/K 44, πίν. 16ζ) ένα κυνοκέφαλο ζώο αποδίδει λατρεία σε καθιστή θεότητα μαζί με λάτρισσα που εκτελεί την ίδια χειρονομία μ' αυτό. Το θέμα είναι ανατολικό και έχει ακριβή παράλληλα σε συριακούς σφραγιδοκυλίνδρους⁵⁶. Σε μία άλλη σφραγίδα από το Στρωματογραφικό μουσείο⁵⁷ μία γυναίκα φαίνεται να ορχείται με ένα κυνοκέφαλο ζώο που υψώνει τα μπροστινά του πόδια. Η πτηνοκέφαλη γυναίκα της σφραγίδας M.H. 1411 από την Κνωσό (A/K 105, πίν. 33β) βαδίζει τελετουργικά ανάμεσα σε δύο υδρόβια πουλιά. Δεν αποκλείεται λοιπόν να συμμετείχαν πράγματι ζώα σε ορισμένες ορχηστικές τελετές. Είναι γνωστό εξάλλου ότι ορισμένα ζώα, ιδίως ο πίθηκος και ο όνος έχουν κάποιο μουσικό συμβολισμό, γιατί απεικονίζονται συχνά να παίζουν μουσικά όργανα ή να χορεύουν στην αιγυπτιακή και ανατολική εικονογραφία⁵⁸. Το συγκεκριμένο θέμα απεικονίζεται και σε μία τοιχογραφία από το Ακρωτήρι (A/K 135, πίν. 40β), στην οποία πίθηκοι με ξίφη παίζουν λύρες.

Ιδιαίτερος λόγος θα γίνει για τη σφραγίδα M.H. 1411 από την Κνωσό (A/K 105, πίν. 33β) που χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΒ⁵⁹. Η γυναικεία μορφή που βαδίζει τελετουργικά ανάμεσα στα δύο υδρόβια πουλιά, τα οποία ενδεχομένως συμμετέχουν στην όρχηση, φέρει τυπική μινωική εσθήτα και ίσως μάσκα πτηνού ή εντόμου στο πρόσωπο. Η χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς απαντά σε συγκεκριμένο χορό γυναικών με τριγωνική διάταξη⁶⁰. Αξίζει να σημειωθεί το διαφορετικό είδος των πουλιών σε σχέση με το προσωπείο της κεντρικής χορεύτριας. Ανάλογος συνδυασμός ορχούμενων ιερέων με διαφορετικά ζωόμορφα προσωπεία δεν είναι άγνωστος και στην αρχαία Ελλάδα⁶¹. Οι χορευτές στα συγκεκριμένα ορχηστικά δρώμενα μιμούνται τις κινήσεις του ζώου που απεικονίζεται στα φερόμενα προσωπεία⁶². Η επιλογή των υδρόβιων πουλιών στη μινωική παράσταση προφανώς δεν είναι τυχαία. Υδρόβια πουλιά απεικονίζονται συχνά στη μινωική σφραγιδογλυφία από την παλαιοανακτορική έως τη μετανακτορική περίοδο⁶³. Η χάρη των κινήσεων και η εντυπωσιακή τους εμφάνιση ίσως ενέπνευσαν στους μινωίτες την επιθυμία να τα μιμηθούν. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ο χορός γέρανος που, σύμφωνα με τους αρχαίους συγγραφείς, χόρεψε ο Θησέας με τους νέους από την Αθήνα στο ιερό νησί της Δήλου μετά τη σωτηρία από το μινώταυρο. Η πραγματική τέλεση του γέρανου στη Δήλο κατά τους ιστορικούς χρόνους επιβεβαιώνεται από επιγραφικές μαρτυρίες, με βάση τις οποίες είναι δυνατό να αποκατασταθεί το σχήμα του χορού⁶⁴. Σχετικά με το μυθολογικό χώρο τέλεσης της όρχησης ωστόσο, ο Johansen απέδειξε ότι ο χορός αρχικά χορεύτηκε στην Κνωσό, λαμβάνοντας υπόψη τα εικονογραφικά δεδομένα στην απεικόνιση του μύθου στο αγγείο Francois⁶⁵. Επιπλέον, η Lawler υπέθεσε ότι ο χορός, στη μορφή που περιγράφεται στις γραπτές πηγές και τις επιγραφικές μαρτυρίες (συμμετοχή ανδρών και γυναικών, ελικοειδές σχήμα κίνησης μιμητικό των κινήσεων στο λαβύρινθο), αποτελεί συνένωση δύο παλιότερων διαφορετικών χορών, ενός που χορευόταν από γυναίκες, οι οποίες μιμούνταν τις κινήσεις του υδρόβιου πουλιού γέρανου, (πράγμα που ερμηνεύει την ονομασία του χορού), και ενός άλλου ανδρικού που



αναπαριστούσε τις κινήσεις φιδιού, δημιουργώντας ελικοειδή χορευτικά σχήματα⁶⁶. Η συμμετοχή και των δύο φύλων στον ίδιο χορευτικό σχηματισμό αποτελεί προχωρημένο στάδιο στην ιστορία του χορού⁶⁷ και συνηγορεί στην υπόθεση της Lawler. Λαμβάνοντας υπόψη την πιθανή ύπαρξη μινωικού χορού γέρανου, μιμητικού των κινήσεων του ομώνυμου πουλιού, και το ενδεχόμενο ο χορός αυτός να τελούνταν αρχικά στην Κνωσό σύμφωνα με το Johansen, η παράσταση της σφραγίδας M.H. 1411 ίσως απεικονίζει το μινωικό γέρανο στην παλιότερη μορφή του γυναικείου χορού. Ανάλογο περιεχόμενο ίσως έχει και ο σφραγιδοκύλινδρος από το Παλαίκαστρο⁶⁸ με απεικόνιση πτηνοκέφαλης φτερωτής γυναικείας μορφής και ζεύγους υδρόβιων πουλιών.

Από τις ομάδες των ευρημάτων και τις μεμονωμένες παραστάσεις που εξετάστηκαν δεν προκύπτει με βεβαιότητα η χρήση προσωπείου από τους μινωίτες. Πραγματικά προσωπεία εξάλλου δεν ανευρέθηκαν στη μινωική Κρήτη. Δεν αποκλείεται βέβαια να ήταν από φθαρτά υλικά (ξύλο, δέρμα, ύφασμα) που δε σώθηκαν. Πιθανός εικονογραφικός τύπος που απεικονίζει ιέρεια με τελετουργική μεταμφίεση πτηνού είναι η πτηνόσχημη γυναίκα (Eagle-Lady). Πιθανές απεικονίσεις προσωπειών ενδέχεται να είναι οι μετωπικές δαιμονικές μορφές των παλαιοανακτορικών πρισματικών σφραγίδων και οι αντίστοιχες εξανθρωπισμένες των νεοανακτορικών και μετανακτορικών σφραγίδων. Υπάρχουν ενδείξεις τέλος ενός γυναικείου χορού, μιμητικού των κινήσεων υδρόβιων πουλιών, ο οποίος ίσως σχετίζεται με το γέρανο των αρχαϊκών χρόνων. Όλες οι πιθανές μινωικές ορχήσεις με δαιμονικό προσωπείο ή μάσκες ζώων, κυρίως πτηνών, δε φαίνεται να εντάσσονταν σε υψηλού επιπέδου θρησκευτικά δρώμενα. Στη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα και τα νησιά του Αιγαίου οι ενδείξεις τέλεσης χορών με μάσκες είναι ακόμα πεινχρότερες. Υποθέσεις έχουν εκφραστεί για το μυκηναϊκό ρυτό από τη Ρόδο⁶⁹ με ζώα που φέρουν αγγεία, τα οποία ταυτίζονται με μεταμφιεσμένους λάτρεις. Η ερμηνεία αυτή ωστόσο είναι αβέβαιη. Αντίθετα, τελετουργικοί χοροί με μάσκες ζώων ή δαιμονικά προσωπεία φαίνεται να συνηθίζονταν στην προϊστορική Κύπρο, με βάση την ανεύρεση πριονισμένου κρανίου ταύρου σ' ένα προϊστορικό τάφο⁷⁰, τα πήλινα προσωπεία με τερατώδη ή ανθρώπινα χαρακτηριστικά από τα ιερά της Έγκωμης και του Κιτίου⁷¹, καθώς επίσης τη συχνή απεικόνιση μασκοφόρων λάτρων σε πρώιμα αρχαϊκά ειδώλια⁷².

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Lawler (1951), 33 ; (1984), 61-79. Κακούρη (1974), 34, 86, 112-93. Spencer (1985), 119-29. Lonsdale (1993), 37, 169-86.

2. Lawler (1939), 488.

3. Καράγιωργα (1970), 121-6. Κακούρη (1974), 86-7.

4. Lawler (1946α). Κακούρη (1974), 381.

5. PM IV, 432 εικ. 355, 459 εικ. 384. Nilsson (1950), 372-3, εικ. 180. Willetts (1962), 110-1. Lawler (1984), 61-79. Black-Green (1992), 103 εικ. 82, 131 εικ. 108, 181 εικ. 151.

6. Cook (1894). Lawler (1941) ; (1942α) ; (1945) ; (1947). Χρήση προσωπειών σε συγκεκριμένες μινωικές τελετές υποθέτουν ο Herkenrath (1937), 420-3, και πρόσφατα η Σακελλαράκη (1995), 118.

7. Η προϋπόθεση αυτή τίθεται και από τον Evans (PM IV, 432).



8. Cook (1894), 120-32. Lawler (1951), 33-4. Τζαβέλλα-Enjen(1970), 117. Younger (1988), 213-4, 352 ; (1995α), 521.
9. Αναλυτική προσέγγιση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου από το Schlager (1989).
10. Lawler-Kober (1945).
11. Persson (1942), 98. Lawler (1951), 34.
12. Ανάλογη άποψη εκφράζουν ο Niemeier και ο Jung στη συζήτηση που ακολουθεί την ανακοίνωση του Schlager (1989), 239.
13. Frankfort (1939), πίν. XI, XII, XVI, XVII.
14. Lawler (1951), 33. Younger (1988), 211-2, 352. Goodison (1989), 55, 80.
15. Η Τζαβέλλα-Enjen (1970), 90-1, διακρίνει 16 παραλλαγές του τύπου κατά την ΥΜΙ. Η εξέλιξη της πτηνόσχημης γυναίκας από την παλαιοανακτορική έως τη νεοανακτορική περίοδο και συγκεκριμένα οι παραλλαγές που απαντούν στα σφραγίσματα της Ζάκρου, εξετάζονται από τη Weingarten (1983), 93-5.
16. Χένaki-Sakellariou (1958), 63.
17. Η Μαρινάτου (1993), 155-6, θεωρεί τις πτηνοκέφαλες γυναικείες μορφές θεότητες, ενώ η Weingarten (1983), 60, φανταστικά όντα που ορχούνται.
18. Τζαβέλλα-Enjen (1970), 129.
19. Goodison (1989), 80.
20. Ενδεικτικά βλ. CMS IV, 161. Συζήτηση για το θέμα από τη Weingarten (1983), 93, πίν. 11 G, H, I.
21. Cook (1894). Lawler (1951), 34.
22. PM IV, 430-67. Gill (1964). Baurain (1985). Weingarten (1991). Rehak (1995α).
23. Αναλυτική ταξινόμηση των τύπων από τη Weingarten (1983).
24. Hogarth (1902), 91. PM I, 702, 707. Nilsson (1950), 370. Και η Weingarten (1983), θεωρεί τις μορφές τέρατα.
25. Κατά το Levi (1925-26), 167, είναι περικεφαλαίες εξαιτίας του ανοίγματος που διακρίνεται στο κεντρικό τμήμα του προσώπου. Η δήλωση των αυτιών ωστόσο δε συνηγορεί στην υπόθεση της περικεφαλαίας. Κατά τους Weingarten (1983), 66-7 και Younger (1988), 352, είναι μάσκες λιονταριού.
26. Nilsson (1950), 234. Marinatos (1993), 130-1. Ο Younger (1995), 165 αρ. 58, 59, και η Davis (1995), 16, εντάσσουν τα ανθρώπινα πρόσωπα ανάμεσα στα ζώα στην κατηγορία των πορτραίτων.
27. Μαρινάτος (1927-28), 18. Webster (1958), 50. Χένaki-Sakellariou (1958), 80-1.
28. Η κατ'ένωπιον στάση του προσώπου σχετίζεται συνήθως με τερατώδεις μορφές και προσωπεία (Χένaki-Sakellariou (1958), 80 και αναλυτικότερα Σακελλαρίου (1966), 15 σημ. 55, 16, 26). Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι και τα αρχαϊκά γοργόνεια ή ο αιγυπτιακός θεός της βασκανίας Bes αποδίδονται με παρόμοιο τρόπο (Weingarten (1983), 73, 101-3, πίν. 16-18). Αντίθετα η Morgan (1995), θεωρεί ότι η μετωπική δήλωση των κεφαλών των ζώων υποδηλώνει το θάνατό τους με τη θυσία ή με την επίθεση άλλου ζώου.
29. Aruz (1995), 8 εικ. 5.
30. Frankfort (1939), 243 εικ. 72, 75.



31. Davis (1995), πίν. VIII a, b(σφραγίδα Μ. Ανακτόρου), c(σφραγίδα Μυκηνών), d, e(σφραγίσματα από το αρχείο των Ιερογλυφικών της Κνωσού). Σφραγίδα από την Ανώπολη : CMS II3, 196. Σφραγίδα Συλλογής De Jong : Boardman (1973).

32. Boardman (1973). Αναφέρονται και οι παλιότερες θεωρίες του Μαρινάτου και του Biesantz για πορτραίτα συγκεκριμένων αξιωματούχων. Ανάλογη προσέγγιση και από τους Blegen (1962), Younger (1988), 119-20, Davis (1995), 16, Koehl (1995), 29. Η Μαρινάτου (1993), 128-9, υποθέτει ότι δεν απεικονίζουν ένα συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά γενικά το αξίωμα του ιερέα.

33. Weingarten (1983), 109, πίν. 10 K.

34. Ο Evans (PM I, 703) υπέθεσε ότι είναι κέρατα, ο Μαρινάτος όμως (1927-28), 17, απέδειξε ότι είναι φίδια. Αντίθετα ο Younger (1995), 165 αρ. 55, θεωρεί ότι πρόκειται για πορτραίτο νεαρού άνδρα με υψωμένα χέρια και ταυτίζει τις οφιοειδείς ταινίες με βοστρύχους της κόμης.

35. Μαρινάτος (1927-28). Χένaki-Sakellariou (1958), 80-1. Weingarten (1983), 73 (διασάφηση του όρου «γοργόνειο»). Poursat (1985), 52-4.

36. Μαρινάτος (1927-28), ιδίως 16, 35-36. Ο Μαρινάτος δε δέχεται την αποτροπαϊκή σημασία του γοργονείου, αφού ταυτίζεται με τη μινωική θεά της γονιμότητας. Στο ίδιο συμπέρασμα για τη μη αποτροπαϊκή σημασία του γοργονείου καταλήγει και η Καραγιωργα (1970), 103-11, για τα αρχαϊκά γοργόνεια. Την προέλευση του μύθου του Περσέα και της Γοργούς από την κρητομυκηναϊκή εποχή υποστηρίζει και ο Jameson (1990), υποθέτοντας χορούς εφήβων με μάσκες δαιμονικών όντων στα πλαίσια τελετών μύησης.

37. Χένaki-Sakellariou (1958), 21 αρ. 112.

38. Χένaki-Sakellariou (1958), 81. Weingarten (1983), 108-9. Poursat (1985), 52-4. Και ο Μαρινάτος (1927-28), εντάσσει στον ίδιο εικονογραφικό τύπο τα παλαιοανακτορικά δαιμονικά όντα με τις εξανθρωπισμένες μορφές των νεοανακτορικών και μετανακτορικών χρόνων.

39. Καραγιωργα (1970), 112-32, ιδίως 120-1, 130-2.

40. Διαφορετική ερμηνεία προτείνει η Nys (1995), 31, για τα υστεροκυπριακά πήλινα προσωπεία από τα ιερά της Έγκωμης και του Κιτίου. Οι δαιμονικές μορφές συμβολίζουν, κατά τη συγκεκριμένη μελετήτρια, την άγρια φύση που δαμάζει ο μουύμενος νέος, ενώ τα προσωπεία με ανθρωπίνα χαρακτηριστικά και βαθιές εγχαράξεις συμβολίζουν τη νέα ζωή του ενηλίκου.

41. Χένaki-Sakellariou (1958), 81. Παπαποστόλου (1977), 66-7, 112-28, πίν. 34, 35.

42. Onassoglou (1985), 48-56.

43. Ρεθεμιωτάκης (1998), 151, εικ. 104.

44. Rutkowski (1986), 111, εικ. 135.

45. Goodison (1989), 103, εικ. 244e. Weingarten (1983), 94, πίν. 12 A (θεωρεί ότι η μορφή φέρει προσωπείο μέλισσας και συνοδεύεται από ένα υδρόβιο πουλί και ένα σκορπιό. Ο Pini ωστόσο στο CMS II4, 136, αναφέρει δύο υδρόβια πουλιά). Η μορφή φέρει προσωπείο και κατά την Ulanowska (1993), 116.

46. CMS II3, 279. Weingarten (1983), πίν. 14 G. Goodison (1989), εικ. 225e. Marinatos (1993), 156, εικ. 138 (ταυτίζει την πτηνόσχημη μορφή με θεά).



47. CMS II3, 282. Ο Gill (1964), 9 σημ. 26, πίν. 22 αρ. 1, σημειώνει την κακή διατήρηση της σφραγίδας, έτσι που δεν είναι δυνατό να διαπιστωθεί αν η μορφή φέρει προσωπίο.

48. CMS II5, 214. Weingarten (1983), 94, πίν. 12C.

49. Παπαποστόλου (1977), 73. Κατά τη Weingarten (1983), 94, φέρουν προσωπίο μέλισσας.

50. Για παράδειγμα στη φιάλη και την καρποδόχη από τη Φαιστό (A/K 8,9, πίν. 4β, 5), στη σφραγίδα από το Καστέλλι (A/K 13, πίν. 6γ) και σε μία άλλη άγνωστης προέλευσης (PM I, 124, εικ. 93A, b, a2).

51. Higgins (1967), 185. Ξενάκη-Σακελλαρίου (1987), 249-50 και αναλυτικότερα (1989). Younger (1983), 134-5 ; (1984), 55-6. Βασιλικού (1997), 19-21.

52. Carinci (2000), 35.

53. Hood (1978), 116. Carinci (2000), 35-6.

54. Nilsson (1950), 179-80. Lambrou-Phillipson (1990), 240-41. Βλ. επίσης Ρεθεμιωτάκης (1998), 151.

55. Nilsson (1950), 372 εικ. 180. Pritchardt (1969), 215 εικ. 658, 660 και σχόλια στη σ. 328 (πρόκειται για ανάγλυφα με σκηνές εξορκισμού).

56. Frankfort (1939), εικ. 78, πίν. XLI a.

57. Warren (1982-83), εικ. 34, 35 ; (1984), 320.

58. Parrot (1960), 150 εικ. 179. Pritchardt (1969), 61, εικ. 192 και σχόλια στη σ. 271. Σχετικά με το θέμα βλ. Doumas (1985), 31 (με βιβλιογραφία). Μικράκης (2000), 168. Μουσικό, ερωτικό συμβολισμό έχουν και τα υδρόβια πουλιά που απεικονίζονται στα αιγαιακά και αιγυπτιακά έγχορδα μουσικά όργανα.

59. Kenna (1964), 939.

60. Βλ. σχετικό κεφάλαιο «Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη» και A/K 58, 59, 111, 21, 27, 124, 125, 147, πίν. 18ε, στ, 33η, 8α, 10β, 36α, β, 42στ.

61. Lawler (1947), 96-7 ; (1984), 78.

62. Kraus (1980), 34. Lawler (1984), 62.

63. Κατάλογος σφραγίδων στο Younger (1988), 197-201. Ενδεικτικά αναφέρονται τα σφραγίσματα των Χανίων (Παπαποστόλου (1977), 59-63, πίν. 28, 30) και η σφραγίδα από τα Πάρτιρα (CMS II4, 191).

64. Lawler (1942α) ; (1946).

65. Johansen (1945), ιδίως 26, 60-1.

66. Lawler (1942α).

67. Lawler (1951), 29-30.

68. CMS II3, 279.

69. Picard (1947), 66-7. Vermeule-Karageorghis (1982), 154 αρ. 17, 227, πίν. XII. 17. Άλλο εύρημα με ανάλογες ενδείξεις είναι μία ΥΕ IIIA2 σφραγίδα (CMS V, 431) από το θολωτό τάφο στα Νιχώρια με απεικόνιση προσώπειου που θυμίζει παλαιοανακτορικά μινωικά «γοργόνεια». Κατά τη Weingarten (1983), 108, η σφραγίδα αυτή σχετίζεται με την καλλιτεχνική παράδοση των σφραγισμάτων της Ζάκρου και ίσως έχει κρητική προέλευση.

70. Younger (1988), 352. Karageorghis (1996). Κατά τον τελευταίο μελετητή, το κρανίο του ταύρου δε φοριέται από τους πιστούς, αλλά κρατιέται μπροστά στο πρόσωπο, αφού αφαιρεθεί το οπίσθιο τμήμα.

71. Nys (1995). Ο Καραγεώργης ωστόσο (1996), τονίζει το ιδιαίτερα μικρό μέγεθος των συγκεκριμένων προσωπειών (0,07μ.) και καταλήγει ότι δεν είναι



δυνατό να χρησιμοποιηθούν από ανθρώπινες μορφές. Κατ' αυτόν, πρόκειται για αναθήματα των πιστών στα ιερά, ενώ τα πραγματικά προσώπεία ήταν από ξύλο, δέρμα ή ύφασμα.

72. Lawler (1984), 55 εικ. 14, 56 εικ. 15.



3. ΑΛΛΕΣ ΠΙΘΑΝΕΣ ΟΡΧΗΣΕΙΣ

Στην ενότητα αυτή θα αναφερθούν ορισμένες ακόμα ομάδες ευρημάτων ή μεμονωμένα ευρήματα, όπου η όρχηση είναι πιθανή.

Για τις χορευτικές κινήσεις ορισμένων ειδωλίων έχει ήδη γίνει λόγος στο κεφάλαιο «Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Ανάλογη διαπίστωση αναφέρεται συχνά από αρκετούς μελετητές¹. Εκτός από τα πήλινα γυναικεία αγάλματα από την Κέα (Α/Κ 124, πίν. 36α), το πήλινο ειδώλιο από τη Γόρτυνα (Α/Κ 27, πίν. 10β) και το χάλκινο ειδώλιο από το Παλαίकाστρο (Α/Κ 21, πίν. 8α) με τη χαρακτηριστική χορευτική χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς, χορεύτρια ίσως απεικονίζει και ένα άλλο πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Γόρτυνα² (Α/Κ 28, πίν. 10γ), το οποίο προέρχεται από το ίδιο οικιακό ιερό με το προαναφερόμενο. Η μορφή φέρει τοξοειδώς το αριστερό χέρι πίσω από το σώμα, με την παλάμη να εφάπτεται στους γλουτούς. Μία άλλη χειρονομία με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το αριστερό επίσης λυγισμένο και εφάπτόμενο στο γοφό, ενδέχεται να είναι χορευτική, εξαιτίας της ομοιότητας της κίνησης με τα αγάλματα από την Κέα και το χάλκινο ειδώλιο από το Παλαίκαστρο. Η χειρονομία αυτή απεικονίζεται σε τρία χάλκινα γυναικεία ειδώλια από την Αγ. Τριάδα, την Τραπέζα Μαλεβιζίου και το Ψυχρό (Α/Κ 22, 23, 24, πίν. 8β, 9α, β)³. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη κίνηση απαντά μόνο σε γυναικεία ειδώλια, πράγμα που συνηγορεί στο συσχετισμό της με τη χορευτική χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς. Ενδέχεται μάλιστα να αποτελεί το αμέσως επόμενο χορευτικό στάδιο, κατά το οποίο η χορεύτρια σηκώνει το δεξί χέρι μπροστά στο πρόσωπο, στη γνωστή λατρευτική στάση του «αποσκοπείν»⁴, ενώ το αριστερό παραμένει στη θέση του πάνω στο γοφό (βλ. σχ. 9, στάδιο 2). Μία επόμενη χορευτική κίνηση ίσως απεικονίζεται σε δύο επίσης γυναικεία ειδώλια, στο χάλκινο από το Βερολίνο (Α/Κ 25, πίν. 9γ) και στο πήλινο από το Πισκοκέφαλο (Α/Κ 4, πίν. 2α). Στο πρώτο η γυναικεία μορφή υψώνει το δεξί χέρι μπροστά στο πρόσωπο και εφαρμόζει το αριστερό διαγώνια στο στήθος με την παλάμη να εφάπτεται στο δεξιό ώμο, ενώ ταυτόχρονα κλίνει την κεφαλή ελαφρά προς τα κάτω, δημιουργώντας έτσι ανεπαίσθητες αντιθετικές κινήσεις του σώματος (βλ. και σχ. 9, στάδιο 3, β παραλλαγή). Στο ειδώλιο από το Πισκοκέφαλο⁵ η γυναικεία μορφή είναι ευθυτενής, οι κινήσεις των χεριών ωστόσο αντίρροπες : το δεξί εφάπτεται λυγισμένο στο στήθος και η παλάμη στηρίζεται στον αριστερό ώμο, ενώ το αριστερό εφάπτεται διαγώνια στην κοιλιά και καταλήγει στο δεξιό γοφό (βλ. και σχ. 9, στάδιο 3, γ παραλλαγή). Η συστολή και η στενή επαφή των χεριών με το σώμα που παρατηρείται και στα δύο προαναφερόμενα ειδώλια, υποδηλώνουν σύμφωνα με το σύγχρονο χορευτικό κώδικα, εσωστρέφεια, ψυχολογικό δέος, επιστράτευση των ατομικών ψυχικών δυνάμεων για την αντιμετώπιση κάποιου εξωτερικού ερεθίσματος⁶. Δεν αποκλείεται η συγκεκριμένη χειρονομία να εκφράζει, μ' ένα ιδιαίτερα χορευτικό τρόπο, την αντίδραση της λάτρισσας κατά την ολοκλήρωση της επιφάνειας, ολοκληρώνοντας μία ενιαία ορχηστική κίνηση λατρευτικού χαρακτήρα που εκτελείται σε τρία στάδια (χέρια στους γοφούς- δεξί χέρι στο πρόσωπο, αριστερό στο γοφό- αντίρροπες κινήσεις χεριών και συστολή σώματος, βλ. σχ. 9). Ο ορχηστικός χαρακτήρας της τελευταίας προαναφερόμενης χειρονομίας ενισχύεται από την ομοιοτήτά της με ανάλογες κινήσεις που πραγματοποιεί η



κορυφαία του χορού στα δακτυλίδια των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α) με απεικόνιση κυκλικού χορού, της Οξφόρδης και των Αρχανών (A/K 41, 98, πίν. 16δ, 32α) με εναγκαλισμό βαιτύλου και τίναγμα ιερού δένδρου, καθώς επίσης στο δακτυλίδι από την Κνωσό (A/K 40, πίν. 16γ) και σε δύο σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τα Χανιά (A/K 55, 78, πίν. 18β, 21ε) με μεμονωμένη γυναικεία μορφή που ορχείται μπροστά σε ιερό⁷. Κοινό στοιχείο είναι η προσπάθεια εκτόνωσης ψυχολογικού δέους με στήριξη από τον ώμο (βλ. σχ. 9, στάδιο 3, α παραλλαγή). Η διαφορά εντοπίζεται στο γεγονός ότι στις παραστάσεις της σφραγιδογλυφίας η παλάμη του λυγισμένου χεριού δεν εφαρμόζει πάντα στον ώμο της αντίθετης πλευράς, όπως στα ειδώλια του Βερολίνου και του Πισκοκεφάλου, αλλά και στον ώμο της ίδιας πλευράς. Αξίζει να σημειωθεί ότι η χειρονομία αυτή δεν αποτελεί μόνο το τρίτο στάδιο της ενιαίας χορευτικής κίνησης που περιγράφηκε παραπάνω, αλλά εκτελείται από την κορυφαία στις σημαντικότερες μινωικές ορχήσεις, τον ανοιχτό κυκλικό χορό και το χορό με ιερά δένδρα και λίθους.

Ένας αντικρυστός χορός με ζεύγη γυναικών, απροσδιόριστου περιεχομένου, ίσως απεικονίζεται σε μία σφραγίδα από το Καστέλλι και σ' ένα σφράγισμα από τη Φαιστό παλαιοανακτορικής εποχής (A/K 13, 20, πίν. 6γ, 7δ). Στη σφραγίδα οι γυναίκες στέκονται αντικρυστά και υψώνουν το ένα ή και τα δύο χέρια μπροστά στο πρόσωπο, κλίνοντας ταυτόχρονα ελαφρά τον κορμό προς τα εμπρός. Ανάμεσά τους δηλώνεται ηλιακό σύμβολο⁸. Στο σφράγισμα στέκονται η μία δίπλα στην άλλη, σε ελαφρά γωνία μεταξύ τους και κρατιούνται με το ένα χέρι, που λυγίζει στον αγκώνα. Ανάμεσά τους διακρίνεται σχηματοποιημένο φυτικό μοτίβο. Τα πρόσωπα των μορφών αποδίδονται με ράμφος πτηνού, πράγμα που ίσως υποδηλώνει ότι φορούν τελετουργικά προσωπεία⁹, αν και πιθανότερο είναι να αποδίδονται συμβατικά, σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές συμβάσεις της παλαιοανακτορικής τέχνης¹⁰. Ηπιότερη δυσμορφία έχουν και οι γυναίκες στη σφραγίδα από το Καστέλλι.

Σύνηθες εικονογραφικό θέμα σε σφραγίδες, κυρίως μετανακτορικής εποχής, αποτελεί η μεμονωμένη γυναικεία μορφή μαζί με ένα εκφυλισμένο φυτικό μοτίβο ή ηλιακό σύμβολο. Αναφέρονται ενδεικτικά ορισμένα ευρήματα, όπως οι σφραγίδες από την Κνωσό, τη Συλλογή Γιαμαλάκη, τις Καλύβες, «τον Ισθμό Ιεράπετρας» (A/K 107, 108, 109, 116, 118, πίν. 33δ, ε, στ, 34ε, 35α). Οι χειρονομίες των μορφών αυτών ποικίλλουν και ενίοτε ταυτίζονται με γνωστές ορχηστικές κινήσεις. Η γυναίκα στη σφραγίδα από τις Καλύβες (A/K 116, πίν. 34ε) λυγίζει τα χέρια στη μέση με τον ίδιο τρόπο που εκτελούν ανάλογη χειρονομία οι χορεύτριες στο γυναικείο χορό με τριγωνική διάταξη, με τη διαφορά ότι οι τελευταίες έχουν τα χέρια στους γοφούς. Η κίνηση της γυναίκας στη σφραγίδα από τον «Ισθμό της Ιεράπετρας» (A/K 118, πίν. 35α) με το δεξί χέρι σχεδόν εκεταμένο και το αριστερό υψωμένο σε ορθή γωνία σε σχέση με τον ώμο, μοιάζει με εκείνη της κορυφαίας στο δακτυλίδι από το Βαφειό (A/K 136, πίν. 41α), που χορεύει στα πλαίσια της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους. Η χειρονομία της γυναίκας στη μία σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 107, πίν. 33δ) με το δεξί χέρι λυγισμένο στο στήθος και το αριστερό λυγισμένο στο ύψος του προσώπου, είναι χαρακτηριστική της πομπικής κίνησης¹¹. Χαρακτηριστική πομπική κίνηση με το ένα χέρι χαμηλωμένο και το άλλο λυγισμένο στο πρόσωπο εκτελούν και οι γυναίκες στις σφραγίδες από την Κνωσό και τη Συλλογή Γιαμαλάκη (A/K 108, 109, πίν. 33ε, στ). Με βάση



τα παραπάνω, είναι πιθανό οι συγκεκριμένες γυναικείες μορφές να ορχούνται ή να μετέχουν σε τελετουργικές πομπές, δεν μπορεί ωστόσο να διασαφηνιστεί περισσότερο το είδος της όρχησης. Ίσως πρόκειται για την κορυφαία που εκτελεί διαφορετικούς σχηματισμούς του ίδιου χορού, ίσως πάλι απεικονίζονται διαφορετικές ορχήσεις. Το φυτικό ή ηλιακό σύμβολο που συνοδεύει τις μορφές σ' όλες τις περιπτώσεις, ενδεχομένως σχετίζεται με το χαρακτήρα της απεικονιζόμενης όρχησης¹².

Η ερμηνεία της γυναικείας μορφής που χαρακτηρίστηκε ως χορεύτρια από τον Evans¹³ στην ομώνυμη τοιχογραφία από το «μέγαρο» της βασίλισσας (A/K 94, πίν. 30) είναι ιδιαίτερα προβληματική. Η χειρονομία της μορφής με το δεξί χέρι εκτεταμένο και το αριστερό λυγισμένο στο στήθος με την παλάμη σφιγμένη σε γροθιά, αποτελεί χαρακτηριστική πομπική κίνηση και συναντάται πανομοιότυπη στη σφραγίδα από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών ανάμεσα σε οκτώσχημες ασπίδες (A/K 148, πίν. 43α). Το ήρεμο πομπικό βάδισμα ωστόσο δε δικαιολογεί την ανεμίζουσα κόμη, που υποδηλώνει έντονη κίνηση με γρήγορους στροβιλισμούς. Αντίθετα, η έντονη κίνηση δύσκολα επιτυγχάνεται με τα χέρια στη συγκεκριμένη στάση. Ίσως η υπόθεση του Niemeier¹⁴, ότι πρόκειται για επιφαινόμενη θεότητα που κατέρχεται από τον ουρανό με τη χαρακτηριστική χειρονομία εξουσίας, όπως ακριβώς εικονογραφείται στο δακτυλίδι από την Οξφόρδη (A/K 42, πίν. 16ε) με την επιφάνεια ανδρικού θεού, ερμηνεύει την ταυτόχρονη συνύπαρξη της ανεμίζουσας κόμης και της στατικής χειρονομίας της γυναικείας μορφής.

Σ' ένα μοναδικό σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 67, πίν. 19στ) απεικονίζεται ίσως χορεύτρια τη στιγμή που πραγματοποιεί στροβιλισμό γύρω από τον εαυτό της. Η γυναίκα ανασκώνεται στις μύτες των ποδιών της, κλίνει ελαφρά τον κορμό προς τα εμπρός και ενώνει τα χέρια σχεδόν σε πρόταση, με ελαφρά κλίση στον αγκώνα. Η πλούσια εσθήτα ανοίγει και σχηματίζει ομπρέλλα κατά το στροβιλισμό¹⁵. Η παράσταση ωστόσο αποδίδεται σχηματοποιημένα και το στυλ διαφοροποιείται σε τέτοιο βαθμό από το νατουραλισμό ή ακόμα και την αφαίρεση της μινωικής σφραγιδογλυφίας, έτσι ώστε δεν είναι σαφές αν η γυναίκα πράγματι ορχείται ή αν προσπαθεί να κόψει ένα από τα δύο κλαδιά με άνθη, που την πλαισιώνουν στην περιφέρεια του σφραγίσματος. Ανάλογη απόδοση με σκληρά περιγράμματα και μη οργανικό δέσιμο των μερών του σώματος, παρατηρείται σε μία ελεφάντινη πυξίδα από την Αγ. Τριάδα¹⁶, στην οποία απεικονίζονται γυναικείες μορφές να αγκαλιάζουν ανεξάρτητους, σχηματοποιημένους κίονες με πιθανή φυτική απόληξη, στο εσωτερικό ανακτορικού ιερού. Οι γυναίκες ανασκώνονται στις μύτες των ποδιών τους, όπως ακριβώς η «χορεύτρια» του σφραγίσματος από την ίδια περιοχή, και φορούν την ίδια καρδιάσχημη εσθήτα. Ίσως λοιπόν στο εξεταζόμενο σφράγισμα να απεικονίζεται ανάλογη σκηνή με εκείνη της πυξίδας.

Ένα άλλο εύρημα που αρκετά συχνά συσχετίζεται με όρχηση, είναι ο κέρνος από τις Κούρτες (A/K 88, πίν. 26β), για τον οποίο εκφράζεται η υπόθεση ότι εικονογραφεί το «κερνοφόρο όρχημα»¹⁷, γνωστό από φιλολογικές πηγές των ιστορικών χρόνων. Το «κερνοφόρο όρχημα» εντάσσεται στις εκστατικές ορχήσεις από τον Αθήναιο¹⁸ και χορευόταν από γυναίκες ιέρειες που κρατούσαν στα χέρια τους αγγεία με προσφορές απαρχών, στα πλαίσια της λατρείας γυναικείων θεοτήτων, κυρίως της



Δήμητρας, της Ρέας και της Κυβέλης¹⁹. Είναι μάλλον απίθανο να εικονογραφείται η συγκεκριμένη όρχηση στον κέρνο από τις Κούρτες, με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε στο κεφάλαιο του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού²⁰, και συγκεκριμένα στην ερμηνεία του πήλινου ομοιώματος από το Παλαίκαστρο, για το οποίο έχει διατυπωθεί ανάλογη υπόθεση κερνοφορίας. Πιθανότερο φαίνεται ότι τα τρία ειδώλια που εφάπτονται στον κοίλο δακτύλιο του αγγείου, ανάμεσα σε έξι μικκύλους αμφορείς, είναι θρηνωδοί²¹ σε χαρακτηριστικές χειρονομίες θρήνου (χέρια υψωμένα στην κεφαλή, το ένα χέρι στο στήθος). Ανάλογες χειρονομίες και με το συγκεκριμένο συνδυασμό απαντούν σε μυκηναϊκά ειδώλια θρηνωδών που επιστέφουν κάλαθο ή σε ανεξάρτητα ειδώλια, προερχόμενα από το ίδιο ταφικό σύνολο²². Στο νεκρικό χαρακτήρα του απεικονιζόμενου δρώμενου στον κέρνο από τις Κούρτες συνηγορεί και η ταφική προέλευση του ευρήματος. Το αγγείο προφανώς χρησίμευε σε προσφορές σπονδών προς το νεκρό²³. Ανάλογος συσχετισμός προσφοράς σπονδής στους νεκρούς με τελετουργικές κινήσεις ανθρώπινων μορφών ανιχνεύεται σε ορισμένες πρόχους από τους προανακτορικούς θολωτούς τάφους της Μεσαράς με ανθρώπινα ειδώλια στην προχοή²⁴.

Τέλος, δεν τεκμηριώνεται η τέλεση χορών με φίδια στα πλαίσια του θρησκευτικού τυπικού, παρά την αντίθετη άποψη ορισμένων μελετητών²⁵. Τα φίδια συνοδεύουν αρκετά συχνά γυναικείες θεότητες από την προανακτορική έως και τη μετανακτορική περίοδο²⁶, αποτελώντας το πιο χαρακτηριστικό ιερό σύμβολο, είναι αμφίβολο ωστόσο αν χρησιμοποιούνταν σε ορχηστικές τελετές, σύμφωνα με τα υπάρχοντα εικονογραφικά δεδομένα²⁷.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Brandt (1965), 20-3. Caskey (1981). Sapouna-Sakellarakis (1995), 10, 110, 147. Ρεθεμιωτάκης (1998), 128, 147.

2. Ρεθεμιωτάκης (1998), 41 αρ. 149, 147, πίν. 5α-γ, εικ. 95.

3. Βλ. και το κεφάλαιο «Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη» για το συσχετισμό των ειδωλίων.

4. Για τη συγκεκριμένη χειρονομία που είναι χαρακτηριστική του μινωικού λατρευτικού τυπικού βλ. Sapouna-Sakellarakis (1995), 142-3. Brandt (1965), 21-2. Η μινωική χειρονομία του «αποσκοπείν» επιβίωσε ως χορευτικό σχήμα («σκοπός», σκόπευμα») στην τραγωδία και το σατυρικό δράμα, καθώς επίσης στο λατρευτικό τυπικό του Διονύσου και του Ποσειδώνα (ό.π. και Lawler (1941-42). Στην τραγωδία, το λυγισμένο χέρι στο μέτωπο εξυπηρετούσε την ίδια σκοπιμότητα με τη μινωική χειρονομία, την προστασία δηλαδή των οφθαλμών του λάτρη από το άπλετο φως της επιφάνειας ενός από μηχανής θεού.

5. Το ειδώλιο απεικονίζει χορεύτρια κατά τη Brandt (1965), 21. Οι περισσότεροι μελετητές (Πλάτων (1951), 130-1. Marinatos-Hirmer (1960), 119, πίν. 17. Πιλάλη-Παπαστερίου (1990), 78. Marinatos (1993), 117), χαρακτηρίζουν την κίνηση του ειδωλίου λατρευτική. Η Μαρινάτου ό.π., τονίζει ότι συναντάται μόνο σε γυναικεία ειδώλια.

6. Η συγκεκριμένη ερμηνεία διατυπώθηκε από τη χοροδιδάσκαλο Ρενή Παπαδάκη-Πλουμίδα. Κατά τη Sapouna-Sakellarakis (1995), 109 (χειρονομία D), η κίνηση του ειδωλίου από το Βερολίνο δηλώνει θρήνο. Στην ίδια



κατηγορία (χειρονομία D) εντάσσει και τη χορευτική χειρονομία του ενός μόνο χεριού στο γοφό που απεικονίζεται στα ειδώλια από την Αγ. Τριάδα, το Ψυχρό και την Τραπέζα.

7. Ανάλογος συσχετισμός της συγκεκριμένης χειρονομίας με τις κινήσεις των χορευτριών σε δακτυλίδια και σφραγίσματα διατυπώνεται και από τη Sarpouna-Sakellarakis (1995), 109. Η Krattenmaker (1995), 123-4, συσχετίζει τη χειρονομία του ειδωλίου από το Πισκοκέφαλο με τη χειρονομία της κορυφαίας στις προαναφερόμενες παραστάσεις της σφραγιδογλυφίας.

8. Κατά τους Evans (PM I, 124-5), Kenna (1960), 93 αρ. 39 και Goodison (1989), 16, οι ορχούμενες γυναίκες αποδίδουν λατρεία στο ηλιακό σύμβολο.

9. Παπαποστόλου (1977), 73.

10. Βλ. σχετικά στο κεφάλαιο «Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων».

11. Βλ. κεφάλαιο «Πομπές χωρίς προσφορές». Αναφέρεται ως χαρακτηριστικό εικονογραφικό παράλληλο το δακτυλίδι από το Βόλο (ΑΚ 145, πίν. 42δ) με δύο γυναίκες που κατευθύνονται τελετουργικά σε ιερό.

12. Η Goodison (1989), 73 εικ. 131α, ερμηνεύει το σύμβολο ως ηλιακό και υποθέτει ότι απεικονίζεται λατρεία ουρανίων σωμάτων από γυναίκες. Αντίθετα, ο Pini στη σφραγίδα CMS II3, 171 από την Κνωσό, αναφέρει ότι ίσως είναι άνθος ή αστέρι.

13. PM III, 70-1.

14. Niemeier (1988), 242-3.

15. Levi (1925-26), 130. Υποθέτει μάλιστα ότι η χορεύτρια είναι λιβυκής καταγωγής. «Χορό της φούστας», ως χαρακτηριστικό χορευτικό σχηματισμό, διακρίνει στις μινωικές ορχήσεις ο Mackenzie (1905-6), 249. Η Lawler (1951), 30-1, συμφωνεί με την παραπάνω υπόθεση, λαμβάνοντας υπόψη ότι το γυναικείο μινωικό ένδυμα είναι ιδιαίτερα πλούσιο σε βολλάν. Θεωρεί μάλιστα ότι το συγκεκριμένο σχήμα απεικονίζεται στην τοιχογραφία της «χορεύτριας» από την Κνωσό, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω.

16. Krattenmaker (1995), 121, εικ. 2.

17. Dawkins (1903-4), 224. Xanthoudides (1905-6), 18. Chapouthier (1928), 312. Lawler (1951), 39. Warren (1984), 321.

18. Αθήναιος, 14, 629 d (Kaibel) : «μανιώδεις δ' εισίν ορχήσεις κερνοφόρος και μογγάς και θερμαυστρίς».

19. Dawkins (1903-4), 222-3. Chapouthier (1928), 312-6. Καραγιάννη (1984), 46-7. Warren (1984), 321.

20. Βλ. «Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας».

21. Cavanagh-Mee (1995), 51.

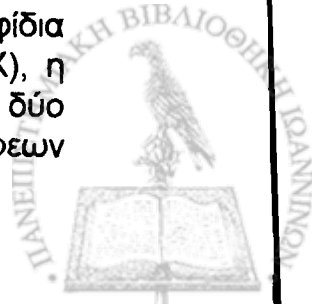
22. Maiuri (1923-4), 142 αρ. 31, εικ. 65, 174 αρ. 13, 15-17, εικ. 101, 99. Βλ. και Iakovidis (1966), 45-6.

23. Κάντα (1998), 46.

24. Δύο πρόχοι από την Κουμάσα (Xanthoudides (1924), πίν. II αρ. 4116, XXVIII αρ. 4115, 4116) και μία από το Λέντα (Αδημοσίευτη. Αίθουσα 1 Μ.Η., προθήκη 5).

25. Lawler (1951), 35-6.

26. Αναφέρονται το προανακτορικό ειδώλιο γυναικείας θεότητας με φίδια από το θολωτό τάφο της Κουμάσας (Xanthoudides (1924), πίν. II, XIX), η παλαιοανακτορική φιάλη από τη Φαιστό με κεντρική θεότητα και δύο χορεύτριες εκατέρωθεν (Α/Κ 8, πίν. 4β), οι νεοανακτορικές θεές των όφρων



από τα Ιερά Θησαυροφυλάκια του ανακτόρου της Κνωσού (PM I, εικ. 359-62, 377), τα μετανакτορικά είδωλα θεοτήτων από τη Γόρτυνα και τα Γουρνιά (Αλεξίου (1958), πίν. Ζ', εικ. 1,2 μέσο και PM IV, εικ. 110 h, i, m, n, o). Σχετικά με την ερμηνεία της θεάς με τα φίδια βλ. Gesell (1983).

27. Μία αβέβαιη ένδειξη όρχησης με φίδια ίσως απεικονίζεται στο σφράγισμα M.H. 669 από την Κνωσό (A/K 54, πίν. 18α), όπου στα υψωμένα χέρια της μεμονωμένης γυναικείας μορφής διακρίνονται αμυδρά λεπτές ταινίες σα φίδια. Οι ταινίες αυτές δεν αποτυπώθηκαν στο σχέδιο που δημοσιεύουν ο Αλεξίου (1958), πίν. IB', εικ. 5 και ο Gill (1965), πίν. 7, C9. Ωστόσο, ακόμα κι αν πρόκειται πράγματι για φίδια, δεν είναι σίγουρο ότι η γυναίκα είναι χορεύτρια και όχι είδωλο γυναικείας θεότητας στη χαρακτηριστική στάση δέησης, όπως υπέθεσε ο Αλεξίου (1958), 233.



IV. ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΙ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ-ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΜΠΙΚΕΣ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΕΣ

Στην ενότητα αυτή θα εξετασθούν συνολικά οι χορευτικοί σχηματισμοί, οι οποίοι απαντούν στις ορχήσεις που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Σύμφωνα με τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τη μελέτη, την ανάλυση και ταξινόμηση των αρχαίων χορών, τα χορευτικά «σχήματα» μαζί με τη «φορά» και τη «δείξη» αποτελούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία των ορχήσεων¹. Δυστυχώς, οι πληροφορίες για τα προαναφερόμενα ορχηστικά στοιχεία είναι αρκετά ύστερες και ασαφείς, έτσι ώστε δεν είναι δυνατή η ακριβής κατανόηση του περιεχομένου τους. Φαίνεται ωστόσο αρκετά πιθανό ότι το «σχήμα» ταυτίζεται με το χορευτικό σχηματισμό, τη διάταξη δηλαδή των χορευτών στο χώρο και την εικόνα που δημιουργούν στο θεατή. Το «σχήμα» δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη με το χορό, ο οποίος ενδεχομένως αποτελείται από διαφορετικά διαδοχικά «σχήματα», αλλά διαρκεί λίγα λεπτά ή περισσότερο, ανάλογα με το χαρακτήρα της όρχησης. Η «φορά» πάλι σχετίζεται με τον τρόπο που κινείται ο χορευτής (γρήγορα, αργά, με άλματα), καθώς επίσης με τον τρόπο που στήνει το σώμα του. Η «δείξις» τέλος, υποβοηθεί το χορευτή να εκφράσει σκέψεις, συναισθήματα, καταστάσεις. Βασικό συστατικό στοιχείο της «δείξεως» προφανώς αποτελούσαν οι χειρονομίες. Στη συγκεκριμένη μελέτη, εκτός από τα μινωικά χορευτικά «σχήματα», θα αναφερθούν χαρακτηριστικές χορευτικές και πομπικές χειρονομίες, καθώς επίσης ορισμένα στοιχεία της «φοράς» που αφορούν κυρίως το στήσιμο του σώματος του χορευτή.

Χορευτικοί σχηματισμοί

1) Άνοιχτός κύκλος με ανεξάρτητη κίνηση των χορευτών. Η ελεύθερη κυκλική διάταξη συναντάται στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών για την επιφάνεια της θεότητας και στον ανάλογο νεκρικό χορό γυναικών της μετανакτορικής περιόδου. Ο ανοιχτός κύκλος διατηρεί το σχήμα και την ανεξαρτησία του σ' όλη τη διάρκεια της όρχησης.

2) Κλειστός κύκλος. Ο κλειστός κύκλος με στενή αλληλεξάρτηση των χορευτών συναντάται στον ανδρικό νεκρικό χορό και φαίνεται ότι επίσης διατηρεί το κλειστό του σχήμα σ' όλη τη διάρκεια της όρχησης.

3) Διάταξη σε δύο παράλληλες σειρές χωρίς αυστηρό στοίχο. Πρόκειται για ένα εισαγωγικό ορχηστικό σχηματισμό που χορεύεται από τις γυναίκες κατά την είσοδό τους στο ανακτορικό χοροστάσι, στα πλαίσια της όρχησης για τη δημόσια δραματοποιημένη επιφάνεια της θεότητας. Οι χορεύτριες προχωρούν σε δύο σειρές με διακρινόμενες υποομάδες και εκτελούν ελαφρά διαφοροποιημένες κινήσεις. Το σχηματισμό αυτό διαδέχεται ο ανοιχτός κύκλος με ανεξάρτητη κίνηση των χορευτριών.

4) Χορός σε ζεύγη. Το σχήμα αυτό συναντάται στο χορό με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο, στον ακροβατικό χορό και σε ορισμένες παραστάσεις με πιθανή όρχηση ζεύγους γυναικών, ασαφούς περιεχομένου.

5) Κυκλική κίνηση γύρω από κεντρικό άξονα. Ενίοτε στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών κατά την παλαιοανακτορική περίοδο, το είδωλο της θεότητας χρησιμοποιούνταν ως άξονας, γύρω από τον οποίο ορχούνταν οι χορεύτριες. Στο χορό με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο ανάλογη λειτουργία εξυπηρετούσε το δένδρο.



6) Τριγωνικός σχηματισμός. Ο συγκεκριμένος σχηματισμός χαρακτηρίζει το γυναικείο χορό με τριγωνική διάταξη. Τρεις χορεύτριες ορχούνται διατηρώντας την τριγωνική τους διάταξη καθώς μετακινούνται προς την ίδια κατεύθυνση (βλ. σχ. 5 και 6). Η κορυφαία που βρίσκεται σε πρώτο επίπεδο σε σχέση με τις άλλες δύο, ίσως εκτελεί διαφορετικές ορχηστικές κινήσεις (στροφές ;), παρόλο που η χειρονομία είναι κοινή για όλες.

7) Ελεύθερη διάταξη στο χώρο. Οι χορευτές κινούνται ελεύθερα χωρίς συγκεκριμένο σχηματισμό στην όρχηση με ράβδο, στην όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους και ίσως στην όρχηση στα πλαίσια της τελετής της «Ιερής Κοινωνίας».

8) Πομπικό σχήμα σε στοίχο ή ανά ζεύγη. Στις περισσότερες πομπές οι μορφές βαδίζουν σε στοίχο. Μόνο στις αγροτικές πομπές και σε ορισμένα τμήματα της μεγαλειώδους ανακτορικής πομπής με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα, βαδίζουν ανά ζεύγη.

Χορευτικές χειρονομίες

1) Στάση δέησης με τα χέρια μπροστά στον κορμό. Η χειρονομία αυτή διαφέρει από την τυπική στάση δέησης των μετανακτορικών ειδώλων γυναικείων θεοτήτων, γιατί τα χέρια βρίσκονται μπροστά στον κορμό και όχι σε ορθή γωνία με τους ώμους, και επιπλέον δεν ανυψώνονται παράλληλα, αλλά σχηματίζουν γωνία μεταξύ τους. Συναντάται στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών και ίσως αποτελεί προστάδιο της ανύψωσης των χεριών πάνω από την κεφαλή. Εικονογραφείται ωστόσο μόνο μία φορά, στην αριστερή χορεύτρια του δακτυλιδιού των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α, σχ. 1).

2) Στάση δέησης με τα χέρια σε ορθή γωνία με τους ώμους. Η κίνηση ταυτίζεται με τη χειρονομία των μετανακτορικών ειδώλων γυναικείων θεοτήτων και συναντάται στην κορυφαία του νεκρικού χορού γυναικών. Εικονογραφείται μόνο μία φορά, στη σαρκοφάγο από την Κνωσό (A/K 82, πίν. 23, σχ. 3). Ο κυματισμός των νεκρικών ταινιών της χορεύτριας στο προαναφερόμενο εύρημα υποδηλώνει στροβιλισμό της μορφής με τη συγκεκριμένη χειρονομία δέησης.

3) Ανύψωση των χεριών παράλληλα, πάνω από την κεφαλή. Αποτελεί τη χαρακτηριστικότερη χειρονομία του ανοιχτού κυκλικού χορού γυναικών και του αντίστοιχου νεκρικού. Συνοδεύεται ταυτόχρονα με ελαφρά κλίση του κορμού προς τα πίσω και ανύψωση της κεφαλής προς τα πάνω, παρακολουθώντας έτσι την κίνηση των χεριών. Ο τρόπος εκτέλεσης της χειρονομίας και ο ήρεμος κυματισμός των νεκρικών ταινιών της αριστερής χορεύτριας στη σαρκοφάγο από την Κνωσό (A/K 82, πίν. 23), υποδηλώνουν στιγμιαία στάση της μορφής που την εκτελεί. Εκτός από την προαναφερόμενη σαρκοφάγο της Κνωσού, εικονογραφείται επίσης στις δύο δεξιές χορεύτριες του δακτυλιδιού των Ισοπάτων (A/K 38, πίν. 16α), στα πήλινα γυναικεία ειδώλια από την Αγ. Τριάδα (A/K 3, πίν. 1β) και σε μία σφραγίδα από το Παρίσι (A/K 120, πίν. 35γ). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παλάμες των ανυψωμένων χεριών βλέπουν προς το θεατή.

4) Ανύψωση του ενός χεριού στο επίπεδο της κεφαλής ή πάνω απ' αυτό. Η κίνηση αυτή συναντάται στη χορευτική είσοδο των γυναικών στο ανακτορικό χοροστάσι, κατά τη δημόσια δραματοποιημένη επιφάνεια της θεότητας. Εικονογραφείται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α). Οι παλάμες των ανυψωμένων χεριών άλλοτε βλέπουν προς το θεατή και άλλοτε προς το σώμα.



5) Χέρια σε έκταση. Τα εκτεταμένα χέρια απαντούν στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών και στο νεκρικό χορό ανδρών, με τη διαφορά ότι στην πρώτη περίπτωση οι χορεύτριες διατηρούν την ανεξαρτησία τους, ενώ στη δεύτερη τα χέρια των χορευτών συμπλέκονται. Η χειρονομία εικονογραφείται στα ειδώλια των χορευτριών από το Παλαίκαστρο και στο πήλινο ομοίωμα του χορού από τον Καμηλάρη (A/K 79, 26, πίν. 22α, 10α). Η ανεξαρτησία των χορευτριών από το Παλαίκαστρο και η συνήθης εκτέλεση της συγκεκριμένης χειρονομίας σε περιστροφικές κινήσεις στη σύγχρονη όρχηση², υποδηλώνουν ανάλογη στροφή των χορευτριών από το Παλαίκαστρο γύρω από τον εαυτό τους.

6) Χέρια λυγισμένα και εφραπτόμενα στους γοφούς (στάση «akimbo»). Αποτελεί χαρακτηριστική χειρονομία της όρχησης γυναικών σε τριγωνική διάταξη. Οι παλάμες των χεριών τοποθετούνται στους γοφούς με τέτοιο τρόπο, ώστε να κλίνουν προς τα έξω, αναγκάζοντας έτσι το σώμα να έχει τεντωμένη και όχι χαλαρή στάση. Η χειρονομία εικονογραφείται σε όλα τα ευρήματα με το γυναικείο χορό σε τριγωνική διάταξη (A/K 58, 59, 111, 21, 27, 124, 125, 147, πίν. 18ε, στ, 33η, 8α, 10β, 36α, β, 42στ, σχ. 5, 6).

7) Ένα χέρι λυγισμένο και εφραπτόμενο στο γοφό, το άλλο στη στάση του «αποσκοπείν». Η χειρονομία ίσως σχετίζεται με το γυναικείο χορό σε τριγωνική διάταξη, αποτελώντας την επόμενη ορχηστική κίνηση σε σχέση με τη στάση «akimbo» που προαναφέρθηκε, κατά την οποία η χορεύτρια υψώνει το δεξί χέρι λυγισμένο στο πρόσωπο, ενώ το αριστερό παραμένει στη θέση του πάνω στο γοφό. Εικονογραφείται σε γυναικεία ειδώλια λάτρεων από την Αγ. Τριάδα, την Τραπέζα Μαλεβιζίου, το Ψυχρό (A/K 22, 23, 24, πίν. 8β, 9α, β, σχ. 9, στάδιο 2).

8) Χέρια σε στάση «position» σύγχρονου μπαλέτου. Οι κινήσεις των χεριών είναι κυκλικές αλλά αντίρροπες. Το δεξί χέρι ανυψώνεται μέχρι την κεφαλή διαγράφοντας ημικύκλιο, ενώ το αριστερό διαγράφει ανάλογο ημικύκλιο προς τα κάτω μέχρι το ύψος του γοφού. Η ιδιαίτερα χορευτική αυτή χειρονομία συναντάται στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών κατά την παλαιοανακτορική περίοδο και εικονογραφείται στη φιάλη και την καρποδόχη από τη Φαιστό (A/K 8, 9, πίν. 4β, 5). Ενδεχομένως συνοδεύεται με αργές περιστροφές των χορευτριών γύρω από τον εαυτό τους.

9) Χέρια στη μέση. Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζει το εισαγωγικό στάδιο του γυναικείου, ανοιχτού κυκλικού χορού κατά την παλαιοανακτορική περίοδο. Οι χορεύτριες έχοντας τα χέρια στη μέση προχωρούσαν ρυθμικά στο κυρίως χοροστάσι και στη συνέχεια σχημάτιζαν ανοιχτό κύκλο. Δεν αποκλείεται να ταυτίζεται με τη χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς (αρ. 6), που απαντά σε νεοανακτορικά και μετανακτορικά ευρήματα. Η παλαιοανακτορική μορφή της χειρονομίας με τα χέρια στη μέση εικονογραφείται στην κυκλική βάση της καρποδόχης από τη Φαιστό (A/K 9, πίν. 5). Παρόμοια ίσως απεικονίζεται σε ένα νεοανακτορικό πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Γόρτυνα και σε μία μετανακτορική σφραγίδα από τις Καλύβες (A/K 27, 116, πίν. 10β, 34ε). Στα δύο τελευταία ευρήματα συσχετίζεται με μία γυναικεία όρχηση ασαφούς περιεχομένου.

10) Χέρια λυγισμένα στη μέση με ανασηκωμένο τον ένα ώμο προς τα πάνω. Η κίνηση συνοδεύεται με ελαφρά ανάταση της κεφαλής. Συναντάται στην κορυφαία του χορού με ράβδο και εικονογραφείται μόνο στο σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με τη συγκεκριμένη όρχηση (A/K 57, πίν. 18δ, σχ. 4).



11) Κατακόρυφος στάση σώματος. Ο χορευτής στηρίζεται στα χέρια και εκτοξεύει το σώμα του στον αέρα, το οποίο παραμένει στην κατακόρυφη θέση ή γέρνει προς τα κάτω διαγράφοντας τόξο. Η κίνηση αυτή χαρακτηρίζει την ακροβατική όρχηση και εικονογραφείται στα ευρήματα με το σχετικό θέμα (A/K 5, 14, 46, 146, πίν. 2β, 6δ, 17α, 42ε).

12) Εναγκαλισμός λίθου με έκταση ή λύγισμα του ελεύθερου χεριού στην αντίθετη κατεύθυνση. Πρόκειται για χαρακτηριστική στάση του χορού με ιερά δένδρα και λίθους. Η κίνηση συνοδεύεται με στροφή της κεφαλής προς την κατεύθυνση του ελεύθερου χεριού. Η παλάμη του συγκεκριμένου χεριού ενίοτε βλέπει προς το θεατή. Η χειρονομία εικονογραφείται στο δακτυλίδι από το Σελλόπουλο και σε δύο σφραγίσματα από την Αγ. Τριάδα και τη Ζάκρο (A/K 39, 56, 68, πίν. 16β, 18γ, 20α).

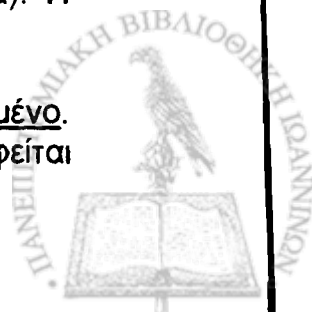
13) Χέρια σε πρόταση. Η χειρονομία συναντάται στο χορό με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο. Οι χορεύτριες κρατούνται με τα χέρια σε πρόταση και προφανώς κινούνται γρήγορα κυκλικά. Η κίνηση εικονογραφείται σ' ένα σφράγισμα από τα Χανιά και σ' ένα δακτυλίδι από τα Ισόπата (A/K 76, 100, πίν. 21γ, 32γ).

14) Στάση «contraction» σύγχρονου μπαλέτου. Τα χέρια βρίσκονται σε άμεση επαφή με το σώμα, το οποίο δίνει την εντύπωση της συστολής από κάποιο εξωτερικό ερέθισμα. Διακρίνονται τρεις παραλλαγές με ταυτόσημο περιεχόμενο³. Στην πρώτη, το ένα χέρι που βρίσκεται σε άμεση επαφή με το σώμα, λυγίζει και εφάπτεται στον ώμο της ίδιας πλευράς, ενώ το άλλο χέρι είναι χαμηλωμένο (σχ. 9, στάδιο 3, α παραλλαγή). Η κίνηση αυτή εκτελείται από την κορυφαία στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών και στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους. Εικονογραφείται σε πολλά ευρήματα, όπως στα δακτυλίδια των Ισοπάτων, της Οξφόρδης, των Αρχανών (A/K 38, 41, 98, πίν. 16α, δ, 32α) και σ' ένα σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα (A/K 55, πίν. 18β). Απεικονίζεται επίσης σ' ένα δακτυλίδι από την Κνωσό (A/K 40, πίν. 16γ) και σ' ένα σφράγισμα από τα Χανιά (A/K 78, πίν. 21ε), χωρίς ωστόσο να είναι δυνατή η ταύτιση της συγκεκριμένης όρχησης, αφού δηλώνεται μόνο μία γυναικεία μορφή. Αξίζει να τονισθεί η εκτέλεση της χειρονομίας αποκλειστικά από την κορυφαία και μάλιστα σε διαφορετικές ορχήσεις, πράγμα που υποδηλώνει την ιδιαίτερη σημασία της. Στη δεύτερη και τρίτη παραλλαγή, το ένα χέρι εφάπτεται διαγώνια στο στήθος και η παλάμη στηρίζεται στον ώμο της αντίθετης πλευράς, ενώ το άλλο χέρι εφαρμόζει κατά τον ίδιο τρόπο στην κοιλιά και περατώνεται στο γοφό της αντίθετης πλευράς ή λυγίζει μπροστά στο πρόσωπο στη χαρακτηριστική στάση του «αποσκοπείν». Οι παραλλαγές αυτές αποδίδονται στα γυναικεία ειδώλια από το Βερολίνο και το Πισκοκέφαλο (A/K 23, 4, πίν. 9γ, 2α, σχ. 9, στάδιο 3, παραλλαγές β, γ). Κοινό στοιχείο όλων των προαναφερόμενων παραλλαγών είναι η προσπάθεια εκτόνωσης ψυχολογικού δέους με στήριξη από τον ώμο.

15) Το ένα χέρι χαλαρό σε έκταση και το άλλο λυγισμένο στην ευθεία του ώμου με την παλάμη προς το θεατή. Η χειρονομία αυτή εκτελείται από την κορυφαία στη μυκηναϊκή όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους και εικονογραφείται μόνο στο δακτυλίδι από το Βαφειό (A/K 136, πίν. 41α). Η στάση υποδηλώνει στροφή της χορεύτριας γύρω από τον εαυτό της.

Πομπικές χειρονομίες

1) Το ένα χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το άλλο χαμηλωμένο. Πρόκειται για την πιο χαρακτηριστική πομπική χειρονομία που εικονογραφείται



σε πολλά ευρήματα με πομπικές σκηνές⁴ (A/K 45, 63, 106, 117, 122, 138, 139, 144, 151, πίν. 16η, 19β, 33γ, 34στ, 35ε, 41γ, δ, 42γ, 43δ). Η μινωική εκδοχή της συγκεκριμένης χειρονομίας διαφοροποιείται ενίοτε από τη μυκηναϊκή με την προσπάθεια διάσπασης του αυστηρού κάθετου άξονα στην κίνηση του σώματος. Έτσι, ο κορμός στρέφεται κατά τρία τέταρτα προς το θεατή αποφεύγοντας την αυστηρή στάση σε κατατομή, ενώ ταυτόχρονα η κεφαλή κλίνει ελαφρά προς τα πάνω ακολουθώντας την τεντωμένη κίνηση του σώματος, που προβάλλει ιδιαίτερα τον κορμό και το στήθος (βλ. σχ. 8). Η στάση αυτή εικονογραφείται στο δακτυλίδι από τα Μάλια, σ' ένα σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα και στο δακτυλίδι από τη Μιδέα (A/K 45, 63, 144, πίν. 16η, 19β, 42γ). Το τελευταίο προέρχεται από τη μυκηναϊκή ηπειρωτική Ελλάδα, έχει ωστόσο μινωικές επιδράσεις τόσο στο σύνθετο ιερό οικοδόμημα, όσο και στην τεντωμένη πομπική κίνηση. Μία ενδιαφέρουσα παραλλαγή με την παλάμη του υψωμένου χεριού να βλέπει προς το θεατή και το χαμηλωμένο χέρι τεντωμένο προς τα εμπρός και όχι προς τα πίσω, απεικονίζεται στην ανώτερη σειρά των γυναικών στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 97, πίν. 44). Η συγκεκριμένη χειρονομία προσδίδει λατρευτικό χαρακτήρα στην πομπή.

2) Το ένα χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο, το άλλο λυγισμένο στο ύψος της μέσης, ή και τα δύο χέρια λυγισμένα στο ύψος της μέσης. Πρόκειται για μυκηναϊκή πομπική χειρονομία που εικονογραφείται στο δακτυλίδι από το Μέγα Μοναστήρι Βόλου και στην πρώτη γυναικεία μορφή σ' ένα από τα δακτυλίδια των Αηδονιών (A/K 145, 141, πίν. 42δ, 41στ). Δε συναντάται στις μινωικές πομπικές σκηνές⁵.

3) Το ένα χέρι λυγισμένο σ' επαφή με το στήθος και την παλάμη σφιγμένη σε γροθιά, το άλλο χέρι χαμηλωμένο. Η πομπική αυτή χειρονομία συναντάται εξίσου σε μινωικές και μυκηναϊκές πομπές και εικονογραφείται στο ρυτό των θεριστών από την Αγ. Τριάδα, στην πομπή των ολόσωμων ανδρών στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους», σ' ένα δακτυλίδι από τα Αηδόνια και σε μία σφραγίδα από τις Μυκήνες (A/K 33, 34, 141, 148, πίν. 13β, 14α, 41στ, 43α).

4) Το ένα χέρι λυγισμένο στο στήθος, το άλλο είτε επίσης λυγισμένο ακριβώς κάτω από το στήθος, είτε λυγισμένο και εφαιπτόμενο στη μέση. Η χειρονομία αυτή απαντά μόνο σε μινωικές πομπές γυναικών με εμβλήματα και εικονογραφείται σε δύο σφραγίσματα από τη Ζάκρο με το ανάλογο θέμα (A/K 70, 71, πίν. 20γ, δ).

5) Βάδισμα με την πλάτη προς το θεατή και το δεξί χέρι λυγισμένο στο στήθος, ενώ το αριστερό χαμηλωμένο. Η κίνηση αυτή είναι ίδια με την πομπική χειρονομία αρ. 3, με τη διαφορά ότι η μορφή βαδίζει τελετουργικά έχοντας την πλάτη στραμμένη προς το θεατή. Εικονογραφείται μόνο μία φορά, στην πρώτη ανδρική μορφή στο σφράγισμα M.H. 441-51 από την Αγ. Τριάδα (A/K 62, πίν. 19α, σχ. 7), η οποία φέρει ράβδο με καμπύλη απόληξη. Στο σφράγισμα απεικονίζεται μεταφορά ιερού ενδύματος στη θεότητα.

6) Το ένα χέρι σε πρόταση και εφαιπτόμενο στην πλάτη της μορφής που προηγείται, ενώ το άλλο χέρι είναι χαμηλωμένο. Η κίνηση αυτή εικονογραφείται στην κατώτερη γυναικεία πομπή της τοιχογραφίας από την Αγ. Τριάδα (A/K 97, πίν. 44) και ίσως δεν υποδηλώνει απλό τελετουργικό βάδισμα, αλλά όρχηση⁶.

Με βάση την παράθεση των χαρακτηριστικών ορχηστικών κινήσεων που προηγήθηκε, παρατηρείται μία τάση για στροφές και στροβιλισμούς των



χορευτριών στο μινωικό χορό. Τουλάχιστο πέντε από τις ορχηστικές χειρονομίες που αναλύθηκαν, υποδηλώνουν αργές ή γρήγορες στροφές της χορεύτριας γύρω από τον άξονά της. Πρόκειται για τη στάση δέησης με τα χέρια σε ορθή γωνία με τους ώμους (αρ. 2), τη χειρονομία των χεριών σε έκταση (αρ. 5), τη στάση «akimbo» με τα χέρια στους γοφούς (αρ. 6), τη στάση ζεύγους χορευτριών με τα χέρια προτεταμένα και ενωμένα (αρ. 13), τη χειρονομία της κορυφαίας στο δακτυλίδι του Βαφειού με το ένα χέρι λυγισμένο στην ευθεία του ώμου και το άλλο σε έκταση (αρ. 15). Διακρίνεται επίσης μία τάση να στρέφονται οι παλάμες των χεριών προς το θεατή, όπως στη χειρονομία με τα υψωμένα χέρια πάνω από το επίπεδο της κεφαλής (αρ. 3), στην παρεμφερή στάση με το ένα μόνο χέρι υψωμένο (αρ. 4), στον εναγκαλισμό λίθου με χαλαρή έκταση του ελεύθερου χεριού (αρ. 12) και στην περιστροφική κίνηση της κορυφαίας από το δακτυλίδι του Βαφειού (αρ. 15). Παρατηρούνται τέλος κάποιες ενδείξεις χορευτικού κανόνα στον εισαγωγικό χορό πριν τη δραματοποιημένη επιφάνεια, καθώς επίσης στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών, με βάση τις διαφορετικές χειρονομίες που εκτελούν ταυτόχρονα οι χορεύτριες στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» και στο δακτυλίδι των Ισοπάτων (ΑΚ 34, 38, πίν. 14α, 16α, σχ. 1). Κάτι τέτοιο προσδίδει μεγαλύτερη θεαματικότητα στη μινωική όρχηση, ενώ ταυτόχρονα υποδηλώνει σύνθετη χορογραφία. Για το θέμα του χορευτικού κανόνα έχει γίνει διεξοδικός λόγος στην ανάλυση των ορχήσεων που προαναφέρθηκαν⁷.

Κατά την παράθεση των χαρακτηριστικών πομπικών χειρονομιών διαπιστώνεται μία προσπάθεια να καταργηθεί ο αυστηρός κάθετος άξονας του σώματος με στροφή του κορμού κατά τρία τέταρτα προς το θεατή και ελαφρά ανάταση της κεφαλής. Αξίζει να σημειωθεί η στροφή της κεφαλής προς την αντίθετη κατεύθυνση της πομπής, που παρατηρείται σε ορισμένες πομπικές παραστάσεις, όπως σ' ένα σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα, σ' ένα δακτυλίδι από τα Αηδόνια και στο δακτυλίδι από τη Μιδέα (Α/Κ 60, 141, 144, πίν. 18ζ, 41στ, 42γ), ακόμα και σε πομπικές σκηνές με μία μόνο απεικονιζόμενη μορφή, όπως σ' ένα σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα και στη σφραγίδα από τα Βάθεια (Α/Κ 61, 47, πίν. 18η, 17β). Η ερμηνεία της στροφής αυτής είναι προβληματική. Ίσως πρόκειται για καλλιτεχνική σύμβαση που στοχεύει να μετριάσει την αυστηρότητα του πομπικού σχήματος, δεν αποκλείεται ωστόσο να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και να υποδηλώνει στιγμιαίες αντίρροπες κινήσεις των συμμετεχόντων στα πλαίσια της ίδιας πομπής. Αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των μορφών έχει διαπιστωθεί εξάλλου στην πορεία της συγκεκριμένης μελέτης σε αρκετές ορχηστικές παραστάσεις⁸. Τέλος, η μεταφορά των ιερών εμβλημάτων πραγματοποιείται με ιδιαίτερη άνεση και ποικιλία στάσεων. Έτσι για παράδειγμα, ο διπλός πέλεκυ κρατιέται κάθετα ή λοξά μπροστά στο σώμα, ενώ άλλοτε στηρίζεται στην ωμοπλάτη. Όλα τα προαναφερόμενα στοιχεία προσδίδουν ελευθερία στην κίνηση και ευελιξία στον πομπικό σχηματισμό, που αποβάλλει έτσι την τυποποίηση και την αυστηρή ακαμψία του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σχετικά με το θέμα βλ. Lawler (1984), 27-8. Ράφτης (1985), 24.



2. Για παράδειγμα στο χορό των δερβισίων. Περιγραφή της όρχησης και ερμηνεία της χειρονομίας των εκτεταμένων χεριών αναφέρονται από τη Λαμπροπούλου (1997), 19-20.

3. Ανάλογη προσέγγιση για τη συγκεκριμένη χειρονομία από την Krattenmaker (1995), 123-4. Η Sapouna-Sakellarakis (1995), 142-3, εντάσσει στην ίδια κατηγορία (χειρονομία D) και τη χειρονομία με το ένα χέρι στο γοφό και το άλλο λυγισμένο στο πρόσωπο, την οποία θεωρεί θρηνητική. Η τελευταία ωστόσο χειρονομία που εικονογραφείται στο χάλκινο ειδώλιο από την Αγ. Τριάδα (A/K 22, πίν. 8β) είναι διαφορετική από την εξεταζόμενη και αναφέρθηκε χωριστά παραπάνω (αρ. 7).

4. Η συγκεκριμένη πομπική χειρονομία θεωρείται χορευτική από τη German (1999), 280 και λατρευτική που απαντά σε επιφάνειες θεοτήτων από το Wedde (1999), 917 (χειρονομίες G3 και G5, πίν. CCX). Η German μάλιστα συσχετίζει την εξεταζόμενη ορχηστική κίνηση με το χορό των γυναικών στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (A/K 34, πίν. 14α).

5. Οι ανδρικές μορφές που απεικονίζονται με τα χέρια λυγισμένα στη μέση σε ορισμένα σφραγίσματα από τη Ζάκρο (CMS II7, 13, 14, 15), δε συμμετέχουν σε τελετουργικές πομπές, αλλά σε αγώνα δρόμου, όπως υποδηλώνουν ο έντονος δρασκελισμός, η ελαφρά κλίση του κορμού προς τα εμπρός, τα επάλληλα περιγράμματα και τα διασταυρωμένα σκέλη των μορφών.

6. Cameron (1975), Τόμ. I, 177. Peterson (1981), 45 σημ. 63. Immerwahr (1990), 102.

7. Βλ. κεφάλαια «Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας», «Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας».

8: Αναφέρονται οι αντιθετικές κινήσεις των ορχούμενων γυναικών στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» (βλ. κεφάλαιο «Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας») και η αντίρροπη κίνηση μίας γυναικείας μορφής στην πήλινη μήτρα από την Κνωσό και στο σφράγισμα από τη Ζάκρο (A/K 52, 73, πίν. 17ζ, 20στ) με όρχηση μπροστά από καθημένη θεότητα (βλ. κεφάλαιο «Όρχηση μπροστά από καθημένη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας»). Για την αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των μορφών στην πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό (A/K 91, πίν. 27) έγινε λόγος στο κεφάλαιο «Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα».

V. ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Εικονογραφικές πηγές : Κιθάρες : σαρκοφάγος από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, πίν. 14), τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α), πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαстро (A/K 79, πίν. 22α), αμφορέας από το Φαρμακοκέφαλο Σητείας (A/K 87, πίν. 26α), πυξίδα από το Καλάμι Χανίων (A/K 86, πίν. 25β), κρατήρας Ναυπλίας (A/K 131, πίν. 39α), κύλικα από Στάφυλο Σκοπέλου (A/K 133, πίν. 39γ), όστρακο Τίρυνθας (A/K 132, πίν. 39β), τοιχογραφία από την Πύλο (A/K 134, πίν. 40α), τμήματα κιθάρας από το Παλαίκαстро (A/K 90), την Κνωσό (A/K 30, πίν. 11β), το Μενίδι (A/K 129, πίν. 38α), τις Μυκήνες (A/K 128), δύο σφραγίδες από την Κνωσό (A/K 10, 11, πίν. 6α, β), μία σφραγίδα από τα Μάλια (A/K 17, πίν. 7α), ένα σφράγισμα από το αρχείο των ιερογλυφικών της Κνωσού (A/K 19, πίν. 7γ), ένα σφράγισμα από την Πύλο (A/K 153, πίν. 43στ). Δίαυλοι : σαρκοφάγος και ειδώλιο από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, 80, πίν. 24, 22β), ειδώλιο από τη Σύμη (A/K 81, πίν. 22γ). Σείστρα : πήλινο σείστρο από το Φουρνί Αρχανών (A/K 1, πίν. 1α), ρυτό θεριστών (A/K 33, πίν. 13β). Τρίτωνες : σφραγίδα από το Ιδαίο (A/K 113, πίν. 34β), θαλάσσιος τρίτωνας από το ιερό της Φαιστού (A/K 6, πίν. 3), λίθινος τρίτωνας από τα Μάλια (A/K 31, πίν. 12).

Ελάχιστες είναι οι σωζόμενες παραστάσεις της μινωικής εικονογραφίας, όπου ο χορός ή ο πομπικός βηματισμός συνοδεύονται ταυτόχρονα με μουσική. Περιορίζονται στο πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαстро (A/K 79, πίν. 22α), στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β) και στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α) με την πομπική μεταφορά των κάδων. Η απουσία μουσικών οργάνων από τις μινωικές ορχηστικές σκηνές δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι η μινωική όρχηση αποτελούσε ένα φαινόμενο αυτόνομο και ανεξάρτητο από τη μουσική, αλλά ίσως πρόκειται για τυχαίο γεγονός ή σκόπιμη επιλογή του καλλιτέχνη, η οποία υπαγορεύτηκε από τον πρωταρχικό ρόλο της όρχησης σε σχέση με τη μουσική. Ο ρυθμός, βασικό στοιχείο της ορχηστικής κίνησης, θα μπορούσε να εξασφαλιστεί και με το τραγούδι. Η ταυτόχρονη συνοδεία της όρχησης με τραγούδι εικονογραφείται στο ρυτό των θεριστών, όπου μάλιστα η τριμελής χορωδία αποτελεί διαφοροποιημένη ομάδα¹ σε σχέση με τους άνδρες της πομπής και το μουσικό. Το τραγούδι που συνοδεύει τη συγκεκριμένη αγροτική πομπή ίσως είναι αντίστοιχο με το λίνο² των ιστορικών χρόνων, το θρηνητικό τραγούδι του θερισμού ή του τρύγου που αναφέρεται στον Όμηρο³, στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα. Εκτός από τη χορωδία του ρυτού των θεριστών, τραγουδιστές του ιερατείου θεωρούνται αρκετά συχνά τα πορτραίτα ανδρών που απεικονίζονται σε μία ομάδα μετανακτορικών κυρίως σφραγίδων⁴. Η ταύτιση των μορφών με τραγουδιστές στηρίζεται στο ανοιχτό στόμα των ανδρών, είναι αμφίβολο ωστόσο αν πρόκειται για διακριτικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της συγκεκριμένης ομάδας του ιερατείου ή απλή καλλιτεχνική σύμβαση.

Ορισμένες χειρονομίες πάλι ίσως συνδυάζονταν με ιαχές των χορευτριών που κορύφωναν τη συναισθηματική ένταση, ενώ ταυτόχρονα την εκτόνωναν ρυθμικά. Για παράδειγμα η ανύψωση των χεριών πάνω από την κεφαλή και η ελαφρά κλίση του κορμού προς τα πίσω στα πλαίσια του γυναικείου ανοιχτού



κυκλικού χορού, ίσως συνοδεύονταν με επίκληση προς τη θεότητα⁵. Τέλος, η αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση ορχούμενων μορφών, που συνεπάγεται δημιουργία υποομάδων στο εσωτερικό ενός ενιαίου στοίχου, (όπως στον εισαγωγικό χορό δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας που εικονογραφείται στην τοιχογραφία του «Ιερού Άλσους» A/K 34, πίν. 14α), δεν αποκλείεται να υποδηλώνει στιγμιαίο χορευτικό σχηματισμό συνοδευόμενο με ρυθμικούς στίχους⁶.

Σε αντίθεση με τη σπανιότητα των ορχηστικών σκηνών που συνοδεύονται με μουσική, σώζονται αρκετές παραστάσεις μουσικών οργάνων, καθώς επίσης πραγματικά μουσικά όργανα, από την προανακτορική μέχρι τη μετανακτορική περίοδο. Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν στις ορχηστικές ή απλά μουσικές μινωικές τελετές είναι η άρπα, η κιθάρα, ο δίαυλος, το σείστρο και ο θαλάσσιος τρίτωνας. Η χρήση απλών αυλών υποστηρίχθηκε αρχικά από τον Evans,⁷ με βάση την πιθανή απεικόνισή τους σ' ένα θραύσμα μικρογραφικής τοιχογραφίας με γυναικεία εσθήτα, και στη συνέχεια από τον Cameron⁸, ο οποίος αποκατέστησε την τοιχογραφία της Πομπής στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο (A/K 35, πίν. 14β) και ταύτισε την πρώτη ανδρική μορφή με αυλητή. Η ταύτιση των συγκεκριμένων απεικονιζόμενων αντικειμένων με αυλούς είναι αμφίβολη και δεν ενισχύεται από σαφέστερα εικονογραφικά δεδομένα. Αμφίβολη είναι και η αποκατάσταση αυλητή από το Younger⁹ σε ένα σφράγισμα της Κνωσού με πομπή τριών στρατιωτών (A/K 51, πίν. 17στ). Πιθανότερο φαίνεται ότι πρόκειται για ανδρική μορφή που βαδίζει τελετουργικά με τα χέρια λυγισμένα μπροστά στο πρόσωπο¹⁰. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από ένα σφράγισμα της Πύλου¹¹, στο οποίο απεικονίζονται τρεις γυναικείες μορφές που βαδίζουν πομπικά ή βρίσκονται σε στάση, εκτελώντας ανάλογη χειρονομία, καθώς επίσης από τη μορφή του λάτρη στο γνωστό σφράγισμα της «Ορείας Μητέρας» από την Κνωσό¹². Για τους ίδιους λόγους δεν μπορεί να θεωρηθεί αυλητής το χάλκινο ανδρικό ειδώλιο από το Leiden¹³, αλλά λάτρης σε χαρακτηριστική στάση λατρείας¹⁴. Για την αποκατάσταση αυλητή στην τοιχογραφία της μεταφοράς των κάδων από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α), θα γίνει διεξοδικότερος λόγος παρακάτω. Η χρήση κυμβάλων επίσης, που υποστηρίχθηκε αρχικά από τον Ξανθουδίδη¹⁵ με βάση την ανεύρεση τεσσάρων χάλκινων δίσκων με κεντρικό ομφάλιο σε ένα ΥΜ ΙΙΙΓ τάφο από τα Μουλιάνα, δεν τεκμηριώνεται από το συγκεκριμένο εύρημα¹⁶. Οι δίσκοι, που συσχετίστηκαν με τη λατρεία της θεάς Κυβέλης από τον ανασκαφέα, βρέθηκαν πάνω στο στήθος του νεκρού, έχουν οπή στο ομφάλιο και έκκρουστη διακόσμηση στιγμών στην περιφέρεια. Ανάλογη έκκρουστη διακόσμηση στιγμών δεν παρατηρείται στα κύμβαλα ανατολικής ή αιγυπτιακής προέλευσης¹⁷, στοιχείο που δεν ενθαρρύνει την ταύτιση των δίσκων από τα Μουλιάνα με κύμβαλα. Η ταύτισή τους με κύμβαλα εξάλλου είναι μία από τις πολλές προτεινόμενες ερμηνείες που εκφράζονται για τα συγκεκριμένα αντικείμενα («φάλαρα»), τα οποία θεωρούνται¹⁸ επιπλέον ομφάλια ασπίδας, τμήματα ζωνών ή εξαρτήματα από το ζυγό αλόγων. Μία άλλη παράμετρος που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι ότι, παρά τη βέβαιη χρήση των κυμβάλων στην Ανατολή από την τρίτη χιλιετία π.Χ.¹⁹, με ιδιαίτερη έμφαση στο δεύτερο μισό της δεύτερης χιλιετίας π.Χ. και στις αρχές των ιστορικών χρόνων, η παρουσία τους δεν τεκμηριώνεται στην Κύπρο²⁰, όπως



συμβαίνει με άλλα μουσικά όργανα ανατολικής προέλευσης (π.χ. άρπα). Η ανατολική επίδραση στα κυπριακά μουσικά όργανα διαρκεί μέχρι το τέλος της δεύτερης χιλιετίας, όπου πλέον υπερτερεί η μυκηναϊκή μουσική παράδοση²¹. Αν η χρήση των κυμβάλων δεν τεκμηριώνεται στην Κύπρο κατά τη δεύτερη χιλιετία π.Χ., η παρουσία τους στην Κρήτη δεν πρέπει να υιοθετηθεί χωρίς περίσκεψη²², δεδομένου ότι οι μινωίτες επηρεάστηκαν λιγότερο από την ανατολική μουσική παράδοση σε σχέση με τους Κύπριους, και μόνο κατά την παλαιονακτορική περίοδο. Αντίθετα, στην Κρήτη η χρήση των κυμβάλων σε ορχηστικές τελετές τεκμηριώνεται στους πρώιμους ελληνικούς χρόνους με βάση τα ευρήματα από το Ιδαίο Άντρο²³.

Διαφορετικά μουσικά όργανα απαντούν σε κάθε μινωική περίοδο, σύμφωνα με τις εικονογραφικές μαρτυρίες. Έτσι, κατά την προανακτορική και παλαιονακτορική περίοδο χρησιμοποιούνταν η άρπα και το σείστρο, κατά τη νεοανακτορική η κιθάρα, το σείστρο και ο θαλάσσιος τρίτωνας και κατά τη μετανακτορική η κιθάρα, ο διάυλος και ο θαλάσσιος τρίτωνας. Οι περισσότερες παραστάσεις μουσικών με κιθάρες ή διάυλο χρονολογούνται στη μετανακτορική περίοδο, στην εποχή της μυκηναϊκής παρουσίας στην Κρήτη, πράγμα που ίσως υποδηλώνει αναβάθμιση του ρόλου του μουσικού κάτω από μυκηναϊκή επίδραση.

Η μινωική άρπα²⁴ απεικονίζεται σε παλαιονακτορικούς σφραγιδόλιθους και σφραγίσματα (A/K 11, 17, 19, πίν. 6β, 7α, γ) ως ιερογλυφικό σημείο. Έχει διπλή μορφή με καρδιόσχημο πλαίσιο, πτερυγιόσχημη απόληξη στο σημείο ένωσης των δύο τμημάτων, ορθογώνιο ηχείο στη βάση του οργάνου και επτά, οκτώ ή δέκα χορδές. Ο συγκεκριμένος τύπος είναι χαρακτηριστικός μινωικός, ίσως όμως αποτελεί εξέλιξη της κυκλαδικής τριγωνικής άρπας (A/K 126, πίν. 37α) που προηγείται χρονολογικά και έχει επίσης την πτερυγιόσχημη απόληξη στο πλαίσιο²⁵. Αντίθετα, αρκετά συχνά υποστηρίζεται ότι προέρχεται από τη Μεσοποταμία, όπου απαντούν για πρώτη φορά μεγάλα έγχορδα μουσικά όργανα με πολλές χορδές²⁶, και από εκεί εξαπλώθηκε στην Αίγυπτο και το Αιγαίο. Εκτός από τη διπλή άρπα, συναντάται και ένας απλούστερος τύπος ως ιερογλυφικό σημείο σε πήλινα πλακίδια²⁷, με ελλειψοειδές πλαίσιο, χωρίς ηχείο και τέσσερις συνήθως χορδές. Παρά την απουσία παλαιονακτορικών παραστάσεων με μουσικούς που παίζουν τις προαναφερόμενες άρπες, η απεικόνιση των οργάνων στους σφραγιδόλιθους της συγκεκριμένης εποχής υποδηλώνει την ιδιαίτερη θέση που κατείχε η μουσική στη μινωική κοινωνία²⁸. Η ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών υποδηλώνει επίσης ότι πρόκειται για πραγματικά μουσικά όργανα και όχι για απλά ιερογλυφικά σύμβολα. Παραμένουν άγνωστες ωστόσο οι τελετές που συνόδευαν²⁹.

Η κιθάρα αποτελεί το σημαντικότερο κρητομυκηναϊκό μουσικό όργανο, αφού απεικονίζεται περισσότερο από όλα τα άλλα μουσικά όργανα στην εικονογραφία. Μινωικές παραστάσεις με κιθάρες ή μουσικούς που παίζουν κιθάρες είναι η σαρκοφάγος και η τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, 95, πίν. 24, 31α), το πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαστρο (A/K 79, πίν. 22α), ο αμφορέας από το Φαρμακοκέφαλο Σητείας (A/K 87, πίν. 26α), η πυξίδα από το Καλάμι Χανίων (A/K 86, πίν. 25β) και μία σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 10, πίν. 6α). Ανάλογες παραστάσεις από το γεωγραφικό χώρο της ηπειρωτικής Ελλάδας είναι η τοιχογραφία από την Πύλο (A/K 134, πίν. 40α), ο κρατήρας από τη Ναυπλία (A/K 131, πίν. 39α), ένα όστρακο από την



Τίρυνθα (A/K 132, πίν. 39β), μία κύλικα από το Στάφυλο Σκοπέλου (A/K 133, πίν. 39γ) και ίσως ένα σφράγισμα από την Πύλο (A/K 153, πίν. 43στ). Τμήματα από πραγματικά μουσικά όργανα ανευρέθηκαν στο ανάκτορο της Κνωσού³⁰ και σε τάφους από το Παλαίκαστρο, τις Μυκήνες, το Μενίδι, (A/K 30, 90, 128, 129, πίν. 11β, 38α). Οι παραστάσεις και τα πραγματικά μουσικά όργανα από το Παλαίκαστρο και το Μενίδι χρονολογούνται στην YM IIIA - YM IIIB, ενώ οι κιθάρες από την Κνωσό και τις Μυκήνες στην YM I.

Η μινωική κιθάρα, όπως διαμορφώνεται ήδη από τη MM II με βάση την πρωιμότερη απεικόνισή της στη σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 10, πίν. 6α), έχει καμπύλο περίγραμμα, μικρό, μηνοειδές ηχείο, λεπτούς πήχεις με σιγμοειδείς απολήξεις που μιμούνται κεφαλή κύκνου³¹, ευθύ ζυγό που τοποθετείται συνήθως πάνω από τους πήχεις και σπανιότερα κάτω απ' αυτούς (κιθάρες Κνωσού και κύλικας Σκοπέλου A/K 30, 133, πίν. 11β, 39γ), καθώς επίσης επτά χορδές. Στην κιθάρα της τοιχογραφίας από την Πύλο (A/K 134, πίν. 40α) διακρίνονται πέντε χορδές³² και στο όστρακο από την Τίρυνθα (A/K 132, πίν. 39β) μόνο τρεις. Το τελευταίο ωστόσο προαναφερόμενο εύρημα χρονολογείται στο τέλος της μυκηναϊκής εποχής και το έγχορδο μουσικό όργανο που απεικονίζεται με μειωμένες χορδές προφανώς δεν είναι κιθάρα, αλλά φόρμιγγα. Οι χορδές στερεώνονται επάνω στο ευθύ ζυγό και κάτω σε κυρτό ή κοίλο ζεύγμα που τοποθετείται πάνω από το ηχείο. Μόνο στον κρατήρα της Ναυπλίας (A/K 131, πίν. 39α) και στην τοιχογραφία της Πύλου οι χορδές στερεώνονται απευθείας πάνω στο ηχείο χωρίς μεσολάβηση κάτω ζεύγματος. Η θέση του κάτω ζεύγματος πάνω από το ηχείο δεν είναι εφικτή για τεχνικούς λόγους³³. Αντίθετα, η προσάρτηση των χορδών πάνω στο ηχείο ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Το ύψος της μινωικής κιθάρας υπολογίζεται περίπου 0,60μ³⁴. Ενδείξεις για τάνυσμα των χορδών με τη βοήθεια χορδιστήρων («κόλλοτες») διακρίνονται στον κρατήρα της Ναυπλίας³⁵. Στο ίδιο εύρημα, στη MM II σφραγίδα από την Κνωσό και στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα δηλώνεται επίσης ο ιμάντας που ενώνει το δεξιό πήχyu του οργάνου με τον αριστερό καρπό του μουσικού³⁶ («τελαμώνας»). Ο ιμάντας αυτός εξασφαλίζει τη σταθερή, όρθια θέση του μουσικού οργάνου και το στέρεο κράτημά του από το μουσικό. Ο μουσικός της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα και ίσως ο μουσικός του κρατήρα από τη Ναυπλία χτυπούν τις χορδές με πλήκτρο³⁷. Το μηνοειδές ή λεπτό, καμπύλο ηχείο³⁸ ήταν κατασκευασμένο προφανώς από ξύλο. Το αλάβαστρο, από το οποίο είναι κατασκευασμένη η κιθάρα από την Κνωσό (A/K 30, πίν. 11β), δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την παραγωγή ήχου³⁹, πράγμα που οδήγησε ορισμένους μελετητές να αμφισβητήσουν την αποκατάσταση του Πλάτωνα και την ταύτιση του αντικειμένου με μουσικό όργανο⁴⁰. Στο μικρότερο ωστόσο σωζόμενο τμήμα του πήχyu, από το οποίο εκφύεται κυλινδρικό στέλεχος (κάτω ζεύγμα), θα μπορούσε να προσαρτηθεί ηχείο από κέλυφος χελώνας ή ξύλο, οπότε θα εξασφαλιζόταν η παραγωγή του ήχου⁴¹. Επιπλέον, οι απολήξεις των πήχεων που μιμούνται κεφαλές κύκνων, στοιχείο χαρακτηριστικό των μινωικών και γενικότερα αιγαιακών εγχόρδων, καθώς επίσης η ομοιότητα του ευρήματος από την Κνωσό με την κιθάρα που απεικονίζεται στην κύλικα από τη Σκόπελο (A/K 133, πίν. 39γ)⁴², συνηγορούν στην ερμηνεία του ως μουσικό όργανο. Εκτός από το υλικό κατασκευής, το έγχορδο από την Κνωσό διαφέρει



από την κρητομυκηναϊκή κιθάρα που περιγράφηκε παραπάνω, κυρίως στην τοποθέτηση του ζυγού κάτω από το πέρασ των πήχεων και στους σχεδόν κάθετους πήχεις. Το ηχείο ενδεχομένως ήταν μικρό και στενό και ταυτιζόταν με την καμπύλη βάση του οργάνου, αποτελώντας συνέχεια των αλαβάστρινων πήχεων. Με αυτή τη μορφή το έγχορδο της Κνωσού προσιδιάζει στις μικρές τριγωνικές λύρες ή άρπες που απεικονίζονται στην τοιχογραφία των πιθήκων από το Ακρωτήρι⁴³ (A/K 135, πίν. 40β). Ο ήχος στις συγκεκριμένες λύρες από το Ακρωτήρι, όπως και στις μεγάλες τριγωνικές άρπες που παίζουν λίθινα ειδώλια αρπιστών επίσης από τις Κυκλάδες (A/K 126, πίν. 37α), παράγεται μέσα στο ξύλινο πλαίσιο της οριζόντιας ή καμπύλης βάσης του οργάνου. Ανάλογο ηχείο ίσως είχε και το έγχορδο από την Κνωσό.

Η μινωική κιθάρα παίζεται από το μουσικό σε όρθια στάση και στερεώνεται στην αριστερή πλευρά του σώματός του. Το αριστερό χέρι ακουμπά τις χορδές από την οπίσθια πλευρά, ενίοτε νεκρώνοντας μερικές από αυτές⁴⁴, ενώ το δεξί κρούει τις χορδές με το πλήκτρο. Ο τρόπος αυτός κρούσης των χορδών συναντάται και στους δυτικούς σημίτες της Ασίας. Οι χορδές κρούονται μία μία κοντά στο ηχείο⁴⁵, παράγοντας έτσι δυνατό, καθαρό ήχο, και το πλήκτρο δεν απομακρύνεται από το μουσικό όργανο. Ο τρόπος που παίζεται η κιθάρα δεν αποδίδεται πάντα σωστά στις παραστάσεις. Έτσι, ο καλλιτέχνης της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, πίν. 24) απεικονίζει εσφαλμένα το δεξιό πήχυ της κιθάρας να διακόπτεται από τον αριστερό ώμο του μουσικού, ενώ στην πραγματικότητα έπρεπε να είχε δηλωθεί το αντίθετο⁴⁶. Οι κιθάρες δεν κρούονται σε όλες τις εξεταζόμενες παραστάσεις. Βέβαιο είναι το παίξιμο του οργάνου στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα, όπου μάλιστα οι χορδές συγκλίνουν κατά περίεργο τρόπο προς τα κάτω⁴⁷, στο πηλίνο ομοίωμα από το Παλαίκαστρο (A/K 79, πίν. 22α), στον κρατήρα της Ναυπλίας (A/K 131, πίν. 39α) και στο όστρακο από την Τίρυνθα (A/K 132, πίν. 39β). Αμφιβολίες εκφράζονται για τους κιθαρωδούς από την Πύλο⁴⁸ και την τοιχογραφία της Αγ. Τριάδας (A/K 134, 95, πίν. 40α, 31α)⁴⁹. Στην πρώτη περίπτωση δε διακρίνονται τα δάκτυλα του μουσικού στις χορδές και στη δεύτερη το δεξί χέρι αποδίδεται ιδιαίτερα απομακρυσμένο από το όργανο. Ο μουσικός της πυξίδας από το Καλάμι (A/K 86, πίν. 25β) σίγουρα δεν κρούει την κιθάρα, αφού το δεξί χέρι εφάπτεται στον πήχυ του οργάνου και το αριστερό λυγίζει στο πλάι. Δεν είναι σαφές επίσης αν παίζει την υποτιθέμενη κιθάρα η γυναικεία μορφή που συμμετέχει σε τελετουργική πομπή προς μία καθήμενη θεότητα στο σφράγισμα από την Πύλο⁵⁰ (A/K 153, πίν. 43στ). Σημειώνεται τέλος ότι το φερόμενο αντικείμενο που διακρίνεται στα χέρια μίας γυναικείας μορφής σε μία σφραγίδα από την Κνωσό⁵¹, το οποίο ταυτίστηκε εσφαλμένα με κιθάρα από τον Αϊγν, είναι ιδιαίτερα ασαφές και ταυτίζεται με πτηνό ή δελφίνι⁵² από άλλους μελετητές.

Ως προς την ονομασία του μινωικού εγχόρδου, οι απόψεις διαφέρουν. Άλλοτε χαρακτηρίζεται ως κιθάρα, άλλοτε ως λύρα και άλλοτε ως φόρμιγγα⁵³. Αρκετοί μελετητές χαρακτηρίζουν ως λύρες όλα τα έγχορδα με παράλληλους πήχεις, παράλληλες, κάθετες χορδές που στερεώνονται πάνω σε ευθύ ζυγό και κάτω σε ζεύγμα εφαπτόμενο στο ηχείο⁵⁴, αποφεύγοντας ονομασίες με βάση τις γραπτές πηγές. Η λύρα ωστόσο, ως συγκεκριμένο είδος εγχόρδου με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, είναι νεότερο μουσικό όργανο που



συναντάται από τον 7^ο αιώνα π.Χ.⁵⁵. Έχει ελαφριά κατασκευή, μικρό μέγεθος, συγκλίνοντες πηχείς, ηχείο από κέλυφος χελώνας και επτά χορδές. Κρατιέται σε πλάγια θέση από το μουσικό και συνοδεύει συνήθως ιδιωτικά συμπόσια και όχι θρησκευτικές γιορτές. Ένδειξεις για την ύπαρξη παρόμοιου μουσικού οργάνου στον προϊστορικό αιγαιακό χώρο εντοπίστηκαν στο μυκηναϊκό ιερό της Φυλακωπής⁵⁶, στο οποίο ανευρέθηκαν κελύφη από χελώνες με οπές στην περιφέρεια, που ίσως ανήκουν σε λύρες⁵⁷. Η κιθάρα διαφέρει από τη λύρα στη συμπαγή, στέρεη κατασκευή⁵⁸, στο μεγαλύτερο μέγεθος, στο τετράγωνο σχήμα. Εμφανίζεται και αυτή τον 7^ο αιώνα π.Χ., αλλά νωρίτερα από τη λύρα, και έχει επίσης επτά χορδές⁵⁹. Σε αντίθεση με τη λύρα, κρατιέται σε όρθια θέση από το μουσικό και συνοδεύει αποκλειστικά θρησκευτικές τελετές. Η φόρμιγγα αποτελεί το χαρακτηριστικό μουσικό όργανο των γεωμετρικών χρόνων⁶⁰ και συναντάται από το τέλος της μυκηναϊκής εποχής μέχρι τον 7^ο αιώνα π.Χ. Κατά τους πρώιμους αρχαϊκούς χρόνους εκτοπίστηκε από την κιθάρα, εξακολούθησε ωστόσο να απεικονίζεται στην εικονογραφία μέχρι το 400 π.Χ., οπότε και παύει πλέον να χρησιμοποιείται⁶¹. Το μηνοειδές σχήμα της φόρμιγγας προσιδιάζει στο σχήμα του εξεταζόμενου προϊστορικού εγχόρδου⁶², το μέγεθός της όμως είναι αρκετά μικρότερο και οι χορδές κυμαίνονται από τρεις έως πέντε, πολύ λιγότερες δηλαδή από το αντίστοιχο μινωικό έγχορδο. Σπάνια απαντούν φόρμιγγες με επτά χορδές. Επιχειρώντας μία τυπολογική κατάταξη με βάση την ιστορική εξέλιξη των αρχαίων ελληνικών εγχόρδων που προαναφέρθηκε, το εξεταζόμενο μινωικό μουσικό όργανο θα μπορούσε να ενταχθεί στον τύπο της κιθάρας⁶³, γιατί έχει πολλά κοινά σημεία με αυτή, όπως το μέγεθος, τη σταθερή κατασκευή, την όρθια θέση του οργάνου κατά το παίξιμο, τον αριθμό των χορδών. Σημειώνεται ότι οι υπερμεγέθεις κιθάρες που απεικονίζονται στην πυξίδα από το Καλάμι (A/K 86, πίν. 25β) και στον κρατήρα από τη Ναυπλία (A/K 131, πίν. 39α) εντάσσονται σε διαφορετικό τύπο μεγάλης κιθάρας από τους Δραγώνα-Λατσούδη⁶⁴ και Younger⁶⁵, με πιθανά αιγυπτιακά πρότυπα. Στην πραγματικότητα ωστόσο, το μεγαλύτερο μέγεθος των συγκεκριμένων εγχόρδων οφείλεται στη σχηματοποίηση των παραστάσεων⁶⁶. Στον κρατήρα από τη Ναυπλία μάλιστα διακρίνεται ο ιμάντας που σταθεροποιεί την κιθάρα στην αριστερή πλευρά του μουσικού⁶⁷, πράγμα που υποδηλώνει ότι το όργανο φέρεται από το μουσικό και δε στηρίζεται στο έδαφος. Μόνο το αλαβάστρινο έγχορδο από την Κνωσό διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες κρητομυκηναϊκές κιθάρες και ίσως πρόκειται για είδος απλής άρπας ή λύρας, όμοιας με εκείνη που κρατούν οι πίθηκοι στην τοιχογραφία από το Ακρωτήρι (A/K 135, πίν. 40β). Οι άρπες, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω, δεν ήταν άγνωστες στη μινωική Κρήτη κατά την προανακτορική και παλαιοανακτορική περίοδο. Η προϊστορική κιθάρα εξελίχθηκε στη γεωμετρική φόρμιγγα προς το τέλος της μυκηναϊκής εποχής, η οποία με τη σειρά της μετασχηματίστηκε στην αρχαϊκή και κλασική κιθάρα⁶⁸.

Σχετικά με την προέλευση της μινωικής κιθάρας, αρκετοί μελετητές υποστηρίζουν ότι έχει ανατολικά ή αιγυπτιακά πρότυπα⁶⁹. Η κιθάρα εμφανίζεται αρχικά στη Μεσοποταμία την τρίτη χιλιετία π.Χ.⁷⁰ και από εκεί εξαπλώνεται στη δυτική Ασία, την ανατολική Μεσόγειο και την Αίγυπτο, με



αρκετές παραλλαγές ως προς το σχήμα και το μέγεθος. Η μινωική κιθάρα διαφέρει από τη σουμεριακή κυρίως στο σχήμα που είναι ανοιχτό μηνοειδές, σε αντίθεση με τη σουμεριακή που είναι τετράγωνη ή ασύμμετρη με μεγάλο ηχείο⁷¹. Το μέγεθος επίσης του μινωικού οργάνου είναι πολύ μικρότερο από το σουμεριακό και οι χορδές λιγότερες. Οι διαφορές αυτές υποδηλώνουν ότι η μινωική κιθάρα δεν επηρεάστηκε καθόλου ή επηρεάστηκε ελάχιστα από ανατολικά πρότυπα. Στην Αίγυπτο η κιθάρα εισάγεται από τη Μεσοποταμία κατά το Νέο Βασίλειο⁷². Οι σιγμοειδείς απολήξεις των πήχεων που μιμούνται κεφαλές κύκνων θα μπορούσαν να συσχετισθούν με παρόμοιες ολόγλυφες απολήξεις αιγυπτιακών κιθαρών με κεφαλές αντιλόπης⁷³, η παλιότερη ωστόσο αιγαιακή παράδοση στη διακόσμηση των αρπών και των λυρών με υδρόβια πουλιά, μάλλον οδηγεί προς το αντίθετο συμπέρασμα, τη διάκριση δηλαδή αιγαιακών στοιχείων στη διαμόρφωση της αιγυπτιακής λύρας⁷⁴. Επιπλέον, η αιγυπτιακή κιθάρα, όπως και η σημιτική, παίζεται σε οριζόντια θέση, σε αντίθεση με το μινωικό έγχορδο που φέρεται σε όρθια στάση από το μουσικό. Με βάση τα παραπάνω, η μινωική κιθάρα φαίνεται εγχώρια δημιουργία. Κατά τη μετανακτορική περίοδο η χρήση της εξαπλώθηκε σε όλο τον προϊστορικό αιγαιακό χώρο και αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία της ελληνικής φόρμιγγας. Το μηνοειδές σχήμα εξακολούθησε να αποτελεί ελληνικό διακριτικό γνώρισμα στις φόρμιγγες των πρώιμων γεωμετρικών χρόνων, σε αντίθεση με τις τετράγωνες ασιατικές λύρες των αρχών της πρώτης χιλιετίας π.Χ.⁷⁵

Σύμφωνα με τις εικονογραφικές μαρτυρίες, η μινωική κιθάρα χρησιμοποιόταν σε σημαντικά τελετουργικά δρώμενα, και συγκεκριμένα στο γυναικείο ανοιχτό κυκλικό χορό, σε τελετουργικές πομπές με το αίμα του θυσιασμένου ζώου και σε προσφορές σπονδών στο νεκρό. Η άμεση σχέση της με τη θρησκεία ταυτίζεται με τη χρήση της μεταγενέστερης κιθάρας των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων⁷⁶.

Ο διάυλος απεικονίζεται στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα και σε ένα ειδώλιο των ύστερων μινωικών χρόνων (Α/Κ 84, 80, πίν. 24, 22β) από την ίδια περιοχή. Ο διάυλος της σαρκοφάγου καταλήγει σε χοάνη στο άκρο του ενός βόμβυκα που δηλώνεται με σκοτεινότερο χρώμα⁷⁷ και χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο πνευστό ως φρυγικό αυλό ή έλυμο αυλό⁷⁸. Τα άκρα του διάυλου στο ειδώλιο δε σώζονται και δεν είναι σίγουρο ότι κατέληγε επίσης σε χοάνη. Η απεικόνιση ωστόσο του έλυμου αυλού σε ένα χάλκινο ειδώλιο από τη Σύμη του 10ου ή 9ου αιώνα π.Χ. (Α/Κ 81, πίν. 22γ), υποδηλώνει τη συνέχεια της χρήσης του από τα προϊστορικά χρόνια και συνηγορεί στην ύπαρξη χοάνης και στο διάυλο του ειδωλίου από την Αγ. Τριάδα⁷⁹. Ο διάυλος της σαρκοφάγου είναι προφανώς ξύλινος, η χοάνη όμως που δηλώνεται με διαφορετικό χρώμα ενδέχεται να είναι από μέταλλο ή κέρατο βοοειδούς⁸⁰, όπως συνηθίζονταν στους παρόμοιους αυλούς των ιστορικών χρόνων. Οι δύο βόμβυκες του οργάνου φαίνονται κατασκευασμένοι από μικρότερα τμήματα, ενωμένα μεταξύ τους⁸¹, και ίσως είχαν οπές⁸², αν ληφθεί υπόψη η θέση των χεριών του αυλητή σ' όλο το μήκος των αυλών. Η Βέλις, η οποία έχει ασχοληθεί συστηματικά με το φρυγικό αυλό, διακρίνει επίσης ένα ξεχωριστό τμήμα στην αρχή του βόμβυκα, αντίστοιχο με τον «όλμο» των κλασικών χρόνων⁸³. Αξίζει να σημειωθεί η διαφορετική απόδοση των χεριών του αυλητή



που ίσως έγινε σκόπιμα από τον καλλιτέχνη της σαρκοφάγου. Τα δάκτυλα του δεξιού χεριού είναι λεπτότερα σε σχέση με τα αντίστοιχα του αριστερού, πράγμα που εδεχομένως οφείλεται σε μία προσπάθεια προοπτικής απόδοσης των δακτύλων του δεξιού χεριού. Είναι γνωστό ότι στους ιστορικούς χρόνους ο δίαυλος παιζόταν με αντιθετικές κινήσεις των δακτύλων των δύο χεριών, δηλαδή τα δάκτυλα του δεξιού χεριού κινούνταν πάνω στον αριστερό βόμβυκα και τα δάκτυλα του αριστερού χεριού στο δεξιό. Ίσως κάτι ανάλογο ίσχυε και στο μινωικό δίαυλο⁸⁴. Οι δύο βόμβυκες φαίνεται να παίζονταν παράλληλα μεταξύ τους και όχι σε γωνία. Οι τρεις λεπτές, κάθετες γραμμές που ξεκινούν από τα άκρα του δίαυλου κοντά στα χείλη του αυλητή, ταυτίζονται συνήθως με τη φορβειά⁸⁵, ένα απαραίτητο συμπλήρωμα στην αμφίεση του αυλητή που χρησιμοποιείται αποκλειστικά από τους Έλληνες μουσικούς μετά τον 7^ο αιώνα π.Χ., η Βέλις ωστόσο θεωρεί ότι πρόκειται για τους ιμάντες πρόσδεσης των δύο αυλών⁸⁶. Η φορβειά ήταν ένα μικρό τμήμα υφάσματος ή δέρματος⁸⁷ που κάλυπτε τα χείλη και τις παρειές του αυλητή και δενόταν στο πίσω μέρος της κεφαλής. Μία πρόσθετη κάθετη ταινία που εφαπτόταν στην κορυφή της κεφαλής κρατούσε τη φορβειά σταθερά στη θέση της. Οι γλωττίδες των αυλών εισέρχονταν μέσα από δύο σχισμές στο στόμα του μουσικού. Με τη φορβειά καλυπτόταν η αντιαισθητική διόγκωση των παρειών και επιτυγχάνονταν συνεχές, σταθερό παίξιμο, καθώς το στόμα λειτουργούσε ως αποθήκη και ρυθμιστής του αέρα που διοχετευόταν στο όργανο. Είναι αμφίβολο όμως αν η συγκεκριμένη τεχνική εικονογραφείται στον αυλητή της σαρκοφάγου.

Ιδιαίτερα προβληματική είναι η παρουσία του έλυμου αυλού στη μινωική εποχή, γιατί το συγκεκριμένο μουσικό όργανο θεωρείται φρυγικής καταγωγής και δε συναντάται πριν από τις αρχές της πρώτης χιλιετίας π.Χ.⁸⁸ Ο έλυμος αυλός συνδέεται με τις οργιαστικές τελετές της φρυγικής Κυβέλης. Ωστόσο, παρόλο που μνημονεύεται αρκετά συχνά από τους αρχαίους συγγραφείς, ήδη από τον 6^ο και 5^ο αιώνα π.Χ., οι απεικονίσεις του στην εικονογραφία είναι ελάχιστες. Περιορίζονται στο χάλκινο ειδώλιο από τη Σύμη που προαναφέρθηκε, σε ένα υστερογεωμετρικό ειδώλιο και σε ένα ανάγλυφο ελληνιστικής εποχής⁸⁹. Μόνο στη ρωμαϊκή εποχή αυξάνουν οι σχετικές παραστάσεις. Η απουσία φρυγικών αυλών από την αρχαϊκή, κλασική και ελληνιστική εικονογραφία, παρά τη βέβαιη χρήση τους με βάση τις γραπτές πηγές⁹⁰, ερμηνεύεται συνήθως ως αποτέλεσμα εξελληνισμού του συγκεκριμένου δίαυλου με την αφαίρεση της χαρακτηριστικής χοάνης, πράγμα που δεν επιτρέπει τη διάκρισή του από τους συνηθισμένους δίαυλους στις σχετικές παραστάσεις⁹¹. Η χρήση του έλυμου, ή ενός δίαυλου με παρόμοια κατασκευή, από τους μινωίτες, υποδηλώνει ιδιαίτερη ανάπτυξη της αυλητικής τέχνης στη μινωική εποχή⁹² και μάλιστα ανεξάρτητα από ανατολικά πρότυπα, αφού δεν τεκμηριώνεται η παρουσία του έλυμου στην Ανατολή πριν από τις αρχές της πρώτης χιλιετίας. Η αυλητική αυτή τέχνη διατηρήθηκε στην Κρήτη μέχρι τους ιστορικούς χρόνους, με βάση τη μαρτυρία του χάλκινου ειδωλίου από τη Σύμη. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ο διάσημος αυλητής και συνθέτης παιάνων Θαλήτας καταγόταν από την Κρήτη⁹³, ούτε η μνεία των αρχαίων συγγραφέων στον κρητικό αυλό ως ξεχωριστό είδος αυλού⁹⁴. Σημειώνεται επιπλέον ότι το προαναφερόμενο ειδώλιο από τη Σύμη ανευρέθηκε σε πυρά θυσιών, υποδηλώνοντας έτσι τη χρήση του ιστορικού έλυμου σε αιματηρές

θυσίες⁹⁵. Ανάλογη χρήση είχε και ο μινωικός έλυμος σύμφωνα με τη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας, στην οποία ο αυλητής συνοδεύει την αιματηρή θυσία του ταύρου. Αντίθετα, αρκετά συχνά αμφισβητείται η πρωτοπορία των μινωιτών στην κατασκευή του συγκεκριμένου αναβαθμισμένου δίαυλου, καθώς επίσης η διατήρησή του στους ιστορικούς χρόνους⁹⁶. Κατά τη συγκεκριμένη εκδοχή, ο έλυμος εισάγεται στην Ελλάδα από τη Φρυγία τον 8^ο αιώνα π.Χ., χωρίς τη μεσολάβηση της μινωικής Κρήτης. Η επίδραση τέλος του παλιότερου κυκλαδικού δίαυλου στη διαμόρφωση του μινωικού έλυμου δεν μπορεί να αποκλεισθεί⁹⁷.

Εκτός από τις αιματηρές θυσίες, αρκετοί μελετητές υποθέτουν ότι ο δίαυλος συνόδευε και την πομπική μεταφορά των κάδων με το αίμα του θυσιασμένου ζώου, που εικονογραφείται στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα⁹⁸ (A/K 95, πίν. 31α). Η συγκεκριμένη τοιχογραφία σώζεται πολύ αποσπασματικά και η αποκατάστασή της είναι προβληματική. Η συμμετοχή αυλητή αποκαθίσταται με βάση ένα θραύσμα, στο οποίο απεικονίζονται τα χέρια μίας ανδρικής μορφής λυγισμένα μπροστά στο πρόσωπο, καθώς επίσης κατ' αναλογία με τους μουσικούς της σαρκοφάγου από την ίδια περιοχή. Πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι το συγκεκριμένο θραύσμα ανήκει σε ανδρική μορφή που βαδίζει με τα χέρια σε στάση λατρείας ή μεταφέρει ζεύγος κάδων, όπως ακριβώς και η ανδρική μορφή που προηγείται. Εξάλλου, οι μινωικές τελετές συνοδεύονταν με ένα μόνο μουσικό όργανο⁹⁹, στην προκειμένη περίπτωση την κιθάρα, που απεικονίζεται ευκρινώς στην αρχή της πομπής.

Η χρήση του σείστρου στη μινωική Κρήτη τεκμηριώνεται από την προανακτορική περίοδο με βάση το πήλινο σείστρο από το Φουρνί Αρχανών (A/K 1, πίν. 1α) και εξακολουθεί μέχρι τη νεοανακτορική, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση του οργάνου στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β). Η προέλευση του σείστρου θεωρείται αιγυπτιακή κατά κοινή παραδοχή όλων των μελετητών. Σείστρα χρησιμοποιούνταν και στη Μεσοποταμία¹⁰⁰ από την τρίτη χιλιετία π.Χ., τα οποία ανήκουν στον καλυκόσχημο τύπο - σε σχήμα ανοιχτού πετάλου -, που δεν είναι άγνωστος και στην Αίγυπτο. Στη μινωική Κρήτη το σείστρο απεικονίζεται και ως ιερογλυφικό σύμβολο σε παλαιοανακτορικούς σφραγιδολίθους¹⁰¹, και μάλιστα σε μεγάλη συχνότητα. Παρά την ποικιλία των ιερογλυφικών τύπων, είναι δυνατό να διακριθούν δύο βασικές παραλλαγές, το ανοιχτό ή κλειστό ωειδές και το καλυκόσχημο. Το τελευταίο απεικονίζεται συχνότερα. Ο ήχος παραγόταν με δύο έως τρία οριζόντια ή γωνιώδη στελέχη που κρούονταν με τη στεφάνη. Ο τύπος αυτός του καλυκόσχημου σείστρου προσιδιάζει στα ανατολικά σείστρα από το Horostepe¹⁰². Αν η απεικόνιση του σείστρου στους παλαιοανακτορικούς σφραγιδολίθους δεν αποτελεί επείσακτο ιδεόγραμμα αιγυπτιακής προέλευσης που ενσωματώθηκε στην κρητική ιερογλυφική για να δηλώσει την έννοια «μουσική» ή κάποια άλλη παρεμφερή έννοια, τότε η χρήση του σείστρου φαίνεται να ήταν ευρύτατα διαδεδομένη κατά την παλαιοανακτορική περίοδο, στα πλαίσια της επίσημης ανακτορικής ζωής.

Το πήλινο σείστρο από το Φουρνί βρέθηκε στο δωμάτιο 3 του ταφικού κτηρίου 9 και συνόδευε παιδική ταφή που είχε εναποτεθεί σε πιθοειδές αγγείο¹⁰³. Στην ταινιόσχημη στεφάνη του διακρίνονται δύο ζεύγη οπών, στις οποίες στερεώνονταν δύο ξύλινα προφανώς στελέχη με ένα και δύο πήλινα δισκάρια αντιστοίχως. Το υλικό της κατασκευής του συνηγορεί στην υπόθεση



ότι πρόκειται για ομοίωμα και όχι για πραγματικό μουσικό όργανο. Ανάλογα ομοιώματα σείστρων από φαγεντιανή, χρυσό, άργυρο και αλάβαστρο, ή πραγματικά όργανα, προσφέρονταν ως κτερίσματα στους νεκρούς στην αρχαία Αίγυπτο¹⁰⁴. Η ελαφρότητα ωστόσο του σείστρου των Αρχανών, η καθαρότητα του πηλού και η κοίλη βάση που προφανώς εξυπηρετούσε την ενίσχυση του παραγόμενου ήχου, υποδηλώνουν ότι ίσως είναι πραγματικό μουσικό όργανο¹⁰⁵.

Το σείστρο που φέρει ο ηλικιωμένος μουσικός στο ρυτό των θεριστών χαρακτηρίζεται τυπολογικά ως κλειστό ωειδές, όπως και το όμοιο όργανο από το Φουρνί Αρχανών. Το γεγονός ότι κρούεται υποδηλώνει ότι είναι κατασκευασμένο από χαλκό¹⁰⁶. Στο εσωτερικό του διακρίνεται ένα οριζόντιο στέλεχος με δύο δισκάρια, τα οποία παρήγαγαν τον ήχο καθώς συγκρούονταν μεταξύ τους και με τη στεφάνη. Η σταθερή προσάρτηση του στελέχους στη στεφάνη του συγκεκριμένου σείστρου δε θα επέτρεπε την παραγωγή του ήχου με την κίνηση του στελέχους μέσα και έξω από την οπή εφαρμογής του, όπως συνέβαινε με τα αιγυπτιακά σείστρα. Στα αιγυπτιακά σείστρα δηλαδή ο ήχος παραγόταν με δύο τρόπους¹⁰⁷, είτε με την κίνηση των χαλαρών, οριζόντιων στελεχών μέσα και έξω από τις οπές στη στεφάνη, είτε με τη σύγκρουση των δισκαρίων μεταξύ τους και με τη στεφάνη. Συνήθως συνδυάζονται και οι δύο τρόποι, αυξάνοντας έτσι τη μεταλλικότητα και την ένταση του παραγόμενου ήχου.

Ο τύπος του κλειστού ωειδούς σείστρου, στον οποίο ανήκουν τα δύο μινωικά ευρήματα, εμφανίζεται στην αιγυπτιακή εικονογραφία κατά το Νέο Βασίλειο, η χρήση του ωστόσο μνημονεύεται σε γραπτές πηγές από το Μέσο Βασίλειο¹⁰⁸. Αξίζει να σημειωθεί ότι το πήλινο σείστρο από το Φουρνί προηγείται χρονολογικά από όλα τα αντίστοιχα αιγυπτιακά δείγματα¹⁰⁹, πράγμα που ίσως επιβάλλει την αναθεώρηση των χρονολογικών ορίων εμφάνισης του ωειδούς σείστρου στην Αίγυπτο.

Εκτός από το ωειδές, στην Αίγυπτο συναντάται και το ναόσχημο σείστρο, το οποίο είναι αρχαιότερο από το ωειδές και εμφανίζεται στο τέλος του Αρχαίου Βασιλείου στη λατρεία της θεάς Αθώρ. Ο τύπος αυτός μιμείται αιγυπτιακό ναό και κατασκευαζόταν συνήθως από φαγεντιανή, χρυσό, άργυρο, αλάβαστρο και όχι από μέταλλο. Τα υλικά κατασκευής υποδηλώνουν ότι το ναόσχημο σείστρο δε χρησίμευε στην παραγωγή ήχου, αλλά πιθανώς είχε τελετουργική σημασία, ως σύμβολο της θεάς Αθώρ. Αντίθετα, το ωειδές ήταν πραγματικό μουσικό όργανο, -για το λόγο αυτό κατασκευαζόταν συνήθως από χαλκό -, και χρησιμοποιούνταν σε ποικίλες εορταστικές εκδηλώσεις, ανάμεσα στις οποίες και ορχηστικές. Ο τύπος του καλυκόσχημου σείστρου που απεικονίζεται στους μινωικούς παλαιοανακτορικούς σφραγιδολίθους, συναντάται κυρίως στην Ανατολή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, δεν είναι άγνωστος όμως και στην Αίγυπτο. Αντίθετα, το ναόσχημο εντοπίζεται αποκλειστικά στην Αίγυπτο και δεν απαντά σε κανένα άλλο πολιτισμό. Αξίζει να σημειωθεί ότι το σείστρο φέρεται μόνο από γυναίκες στην Αίγυπτο¹¹⁰, με εξαίρεση το φαραώ που συχνά απεικονίζεται να το κρατά, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με την ηλικιωμένη ανδρική μορφή του σειστροφόρου στο ρυτό των θεριστών.

Παρόλο που το σείστρο συνδέθηκε αρχικά με τη λατρεία της Αθώρ, θεάς της μουσικής, του χορού και του έρωτα, στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε στη



λατρεία πολλών άλλων θεοτήτων, κυρίως γυναικείων, εξαιρουμένου μόνο του θεού Άμμωνα¹¹¹. Στην Αίγυπτο λοιπόν, το συγκεκριμένο ιδιόφωνο ταυτίστηκε με τη γυναικεία φύση. Η χρήση του τεκμηριώνεται σε διαφορετικές εορταστικές εκδηλώσεις¹¹². Συνόδευε χορούς με ακροβατικές ασκήσεις, τελετουργικές πομπές, θυσίες, δημόσιες υποδοχές σημαντικών προσώπων. Προσφερόταν επίσης ως κτέρισμα στους νεκρούς γιατί συμβόλιζε τη χαρά της ζωής και την ελπίδα για αναγέννηση μετά το θάνατο. Ο ήχος του είχε αποτροπαϊκή σημασία, όπως συνηθίζεται στα ιδιόφωνα της συγκεκριμένης κατηγορίας, ενώ συχνά συνδέεται με τη γονιμότητα, ίσως λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του με την Αθώρ. Χρησιμοποιείται τέλος σε τελετές μύησης ακόμα και σήμερα στην Αφρική.

Με βάση τα παραπάνω, η ερμηνεία του πήλινου σείστρου από το Φουρνί είναι ιδιαίτερα προβληματική. Η ανεύρεσή του σε ταφικό κτήριο θα μπορούσε να συσχετισθεί με την αιγυπτιακή συνήθεια προσφοράς σείστρων στους νεκρούς, η οποία συμβολίζει την ελπίδα για μεταθανάτια ζωή. Το γεγονός, ωστόσο, ότι το μινωικό σείστρο συνόδευε παιδική ταφή, δε συνηγορεί σε μία τέτοια ερμηνεία, αν ληφθεί υπόψη ότι ανάλογα κτερίσματα προσφέρονταν σε επιφανείς ενήλικες νεκρούς στην Αίγυπτο. Επιπλέον, είναι αρκετά παρακινδυνευμένο να υποτεθεί ότι οι μινωίτες υιοθέτησαν όχι μόνο το συγκεκριμένο ιδιόφωνο αλλά και τις σχετικές δοξασίες της περίπλοκης αιγυπτιακής μεταφυσικής, και μάλιστα στην επίσημη, φαραωνική εκδοχή της. Η μοναδικότητα του ευρήματος στο μινωικό νεκρικό τυπικό¹¹³, καθώς επίσης η ανδρική μορφή του σειστροφόρου στο ρυτό των θεριστών αντί μίας γυναικείας κατά τα αιγυπτιακά πρότυπα, υποδηλώνουν ότι η εισαγωγή του μινωικού σείστρου στη μινωική Κρήτη δε συνοδεύτηκε με τη μεταφυσική ιδεολογία, με την οποία είχε συνδεθεί στην Αίγυπτο. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο τύπος του ωοειδούς σείστρου συνηθίζεται σε παιδικά μουσικά παιχνίδια¹¹⁴, είναι πιθανότερο να υποτεθεί ανάλογη χρήση και για το πήλινο σείστρο από το Φουρνί. Ίσως δηλαδή αποτελεί το πρωιμότερο παιδικό μουσικό όργανο στον αιγαιακό χώρο, μία πρώτη μορφή κουδουνίστρας, που τοποθετήθηκε ως κτέρισμα στην ταφή του νεαρού κατόχου του.

Σαφέστερη είναι η λειτουργία του σείστρου στο ρυτό των θεριστών. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δίνει το ρυθμό στο βηματισμό της πομπής και ίσως κρούονταν στο τέλος κάθε στίχου του τραγουδιού. Ο λαϊκός χαρακτήρας της πομπής των αγροτών¹¹⁵ έρχεται σε αντίθεση με τον επίσημο, ανακτορικό χαρακτήρα των αιγυπτιακών τελετών που συνοδεύονταν με σείστρο.

Αρκετοί μελετητές θεωρούν τα μινωικά σείστρα πρωτόγονα σε σχέση με τα αιγυπτιακά¹¹⁶, επειδή δε διαθέτουν αρκετά στοιχεία κρούσης. Οι μουσικολόγοι ωστόσο παρατηρούν, ότι όσο πιο απλό είναι ένα μουσικό όργανο, τόσο περισσότερες δυνατότητες έχει να παιχθεί με διαφορετικούς τρόπους¹¹⁷. Στην Αίγυπτο οι μουσικοί που έπαιζαν σείστρο και γενικότερα όργανα του ρυθμού ήταν επαγγελματίες¹¹⁸. Η υιοθέτηση του συγκεκριμένου ιδιόφωνου από τους μινωίτες δε σημαίνει κατ' ανάγκη εισαγωγή αιγυπτιακών ρυθμών στη μινωική μουσική, γιατί σύμφωνα με τα δεδομένα της εθνομουσικολογίας, συνήθως ένα επείσακτο μουσικό όργανο ενσωματώνεται στην εγχώρια μουσική παράδοση¹¹⁹, χωρίς βέβαια να αποκλείεται και το ενδεχόμενο μεταφοράς ξένων ρυθμών μαζί με αυτό. Η μορφή του σειστροφόρου πάντως στο ρυτό



των θεριστών είναι τυπική μινωική, με βάση το ένδυμα¹²⁰ και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, γεγονός που υποδηλώνει ότι πρόκειται για μινωίτη. Στην περίπτωση αυτή αξίζει να σημειωθεί ότι οι μινωίτες γνώριζαν τον ορθό χειρισμό του οργάνου, τουλάχιστο κατά τη νεοανακτορική περίοδο. Η εισαγωγή του σείστρου στις μινωικές τελετές ίσως ερμηνεύεται από την απουσία κρουστού στα μινωικά μουσικά όργανα. Το αιγυπτιακό ιδιόφωνο κάλυπτε συγκεκριμένες μουσικές ανάγκες ρυθμού που ενδεχομένως δεν εξασφάλιζαν τα παραδοσιακά μινωικά μουσικά όργανα, η κιθάρα και ο δίαυλος.

Ο φυσικός θαλάσσιος τρίτωνας (A/K 6, πίν. 3) και οι απομιμήσεις του σε λίθο, πηλό και φαγεντιανή (A/K 31, πίν. 12), χρησιμοποιούνταν ενίοτε ως μουσικά όργανα για την επίκληση της θεότητας. Πολλοί φυσικοί τρίτωνες ανευρέθηκαν σε μινωικούς οικισμούς, ιερά και υστερομινωικούς τάφους¹²¹. Πρόκειται για το είδος *Charonia sequenzae* μήκους 0,30μ., με λεία επιφάνεια, και το είδος *Charonia nodifera* μήκους 0,40μ., με επάλληλες αυλακώσεις στο τοίχωμα¹²². Το θέμα επίσης του τρίτωνα αποτελεί αγαπητό μοτίβο τόσο στην αγγειογραφία, όσο και στη σφραγιδογλυφία¹²³, πράγμα που εναρμονίζεται με την αγάπη των μινωιτών για τη θάλασσα και τις ναυτικές τους ενασχολήσεις. Οι χρήσεις τους ποικίλλουν ανάλογα με τις επεμβάσεις στο τοίχωμα του όστρεου¹²⁴. Χρησιμοποιούνται για φαγητό, αν ανευρίσκονται σε ποσότητα και με διανοιγμένο το εσωτερικό τους, για την παρασκευή φαγητού ως αρυτήρες, για αποθήκευση στερεών, αν έχει διαμορφωθεί το εσωτερικό τους. Χρησιμοποιούνται επίσης ως τρομπέτες και ως ρυτά, αν έχουν οπή στην αιχμηρή προεξοχή τους. Η μετατροπή του θαλάσσιου τρίτωνα σε τρομπέτα («κουργιαλό») γίνεται εύκολα με τη διάνοιξη οπής στο αιχμηρό άκρο του όστρεου και τη λείανση της επιφάνειας γύρω από αυτή¹²⁵. Η παραγωγή του ήχου προκαλείται με φύσημα μέσα από την προαναφερόμενη οπή του αιχμηρού άκρου¹²⁶. Με βάση αυτή την παρατήρηση, είναι αρκετά πιθανό η γυναικεία μορφή που απεικονίζεται στη σφραγίδα του Ιδαίου (A/K 113, πίν. 34β) να φυσά στον τεράστιο τρίτωνα μπροστά στο πρόσωπό της, γιατί κρατά το όστρεο με την αιχμηρή απόληξη προς το στόμα, όπως δηλαδή απαιτείται για να παραχθεί ήχος¹²⁷. Η οπή δε δηλώνεται, αλλά η παράλειψή της προφανώς οφείλεται στην ιδιαίτερα σχηματοποιημένη απόδοση της παράστασης. Αμφιβολίες για την ταύτιση του συγκεκριμένου θαλάσσιου τρίτωνα με κουργιαλό εκφράζουν οι Baurain και Darcque¹²⁸. Διαφωνίες υπάρχουν ανάμεσα στους μελετητές και ως προς την ταύτιση ορισμένων πραγματικών αντικειμένων που φέρουν οπή στο αιχμηρό άκρο, με τρομπέτες, λόγω της ανεπαρκούς γνώσης όσων ενίοτε προσπαθούν να παράγουν ήχο φυσώντας λιγότερο ή περισσότερο επιδέξια στην οπή του τρίτωνα¹²⁹. Όλοι οι μελετητές ωστόσο συμφωνούν ότι οι κουργιαλοί σχετίζονται άμεσα με το μινωικό λατρευτικό τυπικό και ότι προέρχονται από ιερά και υστερομινωικούς τάφους. Εκτός από τους φυσικούς τρίτωνες, και οι απομιμήσεις τους μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως κουργιαλοί, αρκεί να διανοιχθούν στο ελικοειδές στόμιο και στο εσωτερικό τους και να έχουν οπή κοντά στο αιχμηρό άκρο¹³⁰. Οι απομιμήσεις παράγουν τον ήχο με φύσημα στο διανοιγμένο ελικοειδές στόμιο, σε αντίθεση με τους φυσικούς τρίτωνες που κρατιούνται με το αιχμηρό άκρο στα χείλη.



Φυσικοί θαλάσσιοι τρίτωνες χρησιμοποιούνται συχνά ως κουργιαλοί από λαούς που ζουν κοντά σε θάλασσα¹³¹. Στην Κρήτη μέχρι πρόσφατα οι κουργιαλοί χρησιμοποιούνταν από τους αγροφύλακες¹³². Σε ορισμένους σύγχρονους πρωτόγονους λαούς το φύσημα του τρίωνα πραγματοποιείται κυρίως από γυναίκες¹³³. Ίσως ανάλογη σχέση του κουργιαλού με τις γυναίκες υπήρχε και στη μινωική Κρήτη, αν ληφθεί υπόψη η σφραγίδα από το Ιδαίο με τη γυναικεία μορφή που φυσά στον τρίωνα. Η μορφή αυτή αποτελεί μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις γυναίκας μουσικού. Για το θέμα αυτό θα γίνει λόγος παρακάτω. Ο ήχος που παραγόταν με το φύσημα του κουργιαλού προφανώς προκαλούσε την παρουσία της θεότητας στο βωμό της. Τα ελάχιστα εικονογραφικά δεδομένα δεν επιτρέπουν την ένταξη της συγκεκριμένης μουσικής επίκλησης στα πλαίσια μίας ορχηστικής διαδικασίας.

Το ένδυμα των μουσικών είναι συνήθως, μακρύ, ποδήρες, άλλοτε εφαρμοστό στη μέση και άλλοτε φαρδύ, με ταινίες στις παρυφές ή κατά πλάτος του ενδύματος. Η θηλυστολία χαρακτηρίζει τους μουσικούς και γενικότερα τους άνδρες ιερείς με ανώτερα θρησκευτικά αξιώματα¹³⁴ και ίσως επιβίωσε στους ιστορικούς χρόνους, όπως υποδηλώνει το ποδήρες ένδυμα που φέρει ο ελληνικός θεός της μουσικής, ο Απόλλωνας. Ορισμένοι μουσικοί ωστόσο διαφοροποιούνται στην ενδυμασία. Ο αυλητής της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα (A/K 84, πίν. 24) φέρει ένα κοντό εφαρμοστό χιτώνα που δε συναντάται σε άλλη παράσταση της μινωικής εικονογραφίας¹³⁵. Ο μουσικός που κρούει το σείστρο στο ρυτό των θεριστών (A/K 33, πίν. 13β) φορά ένα μακρύ ζώμα από δύο κομμάτια υφάσματος που ενώνονται στο πλάι¹³⁶, ενώ είναι γυμνός από τη μέση κι επάνω. Η μορφή του συγκεκριμένου μουσικού με το φαρδύ ζώμα και την προεξέχουσα κοιλιά θυμίζει ειδώλια λάτρεων από ιερά κορυφής¹³⁷ και φαίνεται ότι πρόκειται για αναγνωρίσιμο ανθρώπινο τύπο (πιθανώς άτομο ανώτερης κοινωνικής τάξης) της μινωικής κοινωνίας¹³⁸. Οι γυναίκες μουσικοί στο πήλινο ομοίωμα του Παλαικάστρου, στη σφραγίδα του Ιδαίου και ίσως στο σφράγισμα της Πύλου (A/K 79, 113, 153, πίν. 22α, 34β, 43στ), φορούν χαρακτηριστικές μινωικές εσθήτες.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μινωικής μουσικής αποτελεί η συνοδεία των μουσικών τελετών με ένα μόνο μουσικό όργανο. Σε καμία μινωική παράσταση δεν απεικονίζεται ορχήστρα, σε αντίθεση με τους πολιτισμούς της Αιγύπτου και της Ανατολής¹³⁹, όπου οι τελετές συνοδεύονταν με πολλά μουσικά όργανα. Τα δύο όργανα στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας, κιθάρα και δίαυλος, συνοδεύουν στην πραγματικότητα δύο διαφορετικές τελετές. Ο δίαυλος συσχετίζεται με την ταυροθυσία και η κιθάρα με την προσφορά του αίματος του θυσιασμένου ζώου.

Η θέση του μουσικού στην όρχηση και στην πομπή εξαίρεται από τους χορευτές ή τους υπόλοιπους συμμετέχοντες¹⁴⁰. Στο ρυτό των θεριστών ο μουσικός βαδίζει μόνος, μπροστά από τη χορωδία, χωρίς να συνωστίζεται με τους αγρότες που ακολουθούν. Στο πήλινο ομοίωμα του χορού από το Παλαικάστρο η μουσικός αποτελεί, κατά πάσα πιθανότητα, ανεξάρτητο ειδώλιο, σε αντίθεση με τις χορεύτριες που ήταν προσαρτημένες σε υποκείμενο στέλεχος¹⁴¹. Στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα οι δύο μουσικοί απεικονίζονται στο κέντρο των παραστάσεων των μακρίων πλευρών. Ο ρόλος του μουσικού φαίνεται να προβάλλεται ιδιαίτερα κατά τη μετανακτορική



περίοδο, κάτω από μυκηναϊκή επίδραση¹⁴², ή ίσως ανατολική. Στην Ανατολή η θέση του μουσικού είναι ιδιαίτερα σημαντική, αν ληφθούν υπόψη ο υπερβολικός αριθμός μουσικών που αναφέρονται στους βαβυλωνιακούς ναούς¹⁴³, καθώς επίσης οι συχνές απεικονίσεις μουσικών στην ανατολική εικονογραφία, σε αντίθεση με την απουσία ορχηστικών σκηνών. Όλες σχεδόν οι μινωικές παραστάσεις μουσικών χρονολογούνται στην περίοδο μυκηναϊκής παρουσίας στην Κρήτη. Μόνο ο σειστροφόρος στο ρυτό των θεριστών εντάσσεται στη νεοανακτορική περίοδο. Στην πυξίδα από το Καλάμι (A/K 86, πίν. 25β) και στον κρατήρα από τη Ναυπλία (A/K 131, πίν. 39α) οι μουσικοί εξαίρονται μέσα σε χωριστές μετόπες και επιπλέον οι απεικονιζόμενες κιθάρες δηλώνονται υπερμεγέθεις, προκειμένου να τονισθεί η ιδιαίτερη σημασία των οργάνων και της μουσικής κατ' επέκταση. Οι μικρότερες κυκλικές εξέδρες που εντοπίστηκαν δίπλα στο μεγάλο κυκλικό χοροστάσι κοντά στο Στρωματογραφικό Μουσείο της Κνωσού¹⁴⁴, οι οποίες χρονολογούνται στην ΥΜ ΙΙΙΑ, ταυτίστηκαν από τον ανασκαφέα με εξέδρες για τους μουσικούς. Τον ιδιαίτερο ρόλο του μουσικού κατά την ΥΜ ΙΙΙΑ-Β υποδηλώνει επίσης η αναφορά επαγγελματικής ομάδας «κιθαριστών» σε μία πινακίδα γραμμικής Β από τη Θήβα¹⁴⁵. Ο ρόλος αυτός αρκετά συχνά υπερτονίζεται από ορισμένους μελετητές¹⁴⁶ που ταυτίζουν τους κιθαρωδούς από την Πύλο, το Καλάμι και τη Ναυπλία με θεότητες και μυθικά πρόσωπα μουσικών, κυρίως τον Απόλλωνα, τον Ορφέα ή το Θάμυρη, που σαγηνεύουν το ζωικό βασίλειο με τη θεία μουσική τους. Στην περίπτωση των κιθαρωδών της Πύλου και του Καλαμίου δεν μπορεί να ισχύει η παραπάνω υπόθεση γιατί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι μουσικοί δεν αποδίδονται να παίζουν τα όργανά τους, αλλά απλώς να τα κρατούν. Ίσως οι σχεδόν θεϊκές αυτές μορφές να αποτελούν τα πρότυπα των ομηρικών αοιδών¹⁴⁷, ιδίως αν ληφθεί υπόψη η επίσης ιδιαίτερη θέση του αοιδού στην ομηρική κοινωνία¹⁴⁸. Εκτός από την προβολή του μουσικού, κατά τη μετανакτορική περίοδο διαφαίνεται η τάση να αυτονομηθούν η μουσική και το τραγούδι από την όρχηση. Έτσι, ενώ η μουσικός από το Παλαίκαστρο συνοδεύει τον ανοιχτό κυκλικό χορό των γυναικών, οι μουσικοί της σαρκοφάγου από την Αγ. Τριάδα, της πυξίδας από το Καλάμι, του κρατήρα της Ναυπλίας, της τοιχογραφίας από την Πύλο, συνοδεύουν μη ορχηστικά τελετουργικά δρώμενα¹⁴⁹, τα περισσότερα από τα οποία έχουν νεκρικό χαρακτήρα (θυσία, προσφορά σπονδής στο νεκρό).

Με βάση τα δύο χαρακτηριστικά στοιχεία της μινωικής μουσικής, τη συνοδεία των τελετών με ένα μουσικό όργανο και την προβολή του μουσικού μέσα από την ομάδα, δεν είναι δυνατή η ταύτιση της πολυπληθούς ομάδας Α από την Πομπική τοιχογραφία του ανακτόρου της Κνωσού (A/K 91, πίν. 27) με μουσικούς, υπόθεση που διατυπώθηκε αρχικά από τον Evans¹⁵⁰ και έγινε στη συνέχεια αποδεκτή από πολλούς μελετητές¹⁵¹. Παρά την ομοιότητα των ενδυμάτων με εκείνα που φορούν οι μουσικοί στη σαρκοφάγο και την τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα, οι μορφές συνωστίζονται σε τέτοιο βαθμό, έτσι ώστε καμία από αυτές δεν μπορεί να ταυτιστεί με μουσικό. Αν υπήρχε μουσικός ανάμεσα στις μορφές της ομάδας Α, πιθανότατα θα αποδίδονταν μεμονωμένος και θα εξαίρονταν η παρουσία του. Η ταύτιση πάλι όλων των μελών της ομάδας με μουσικούς δεν εναρμονίζεται με τη βασική αρχή της συμμετοχής ενός μόνο οργάνου σε κάθε τελετή. Η παρουσία μουσικού στην



Πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό είναι αναμενόμενη, πρέπει ωστόσο να αναζητηθεί σε κάποιο άλλο τμήμα της σύνθεσης, ίσως χαμένο για μας σήμερα¹⁵².

Οι μινωίτες μουσικοί είναι αποκλειστικά άνδρες με ελάχιστες εξαιρέσεις¹⁵³. Μόνο στο πήλινο ομοίωμα του χορού από το Παλαίκαστρο (A/K 79, πίν. 22α), στη σφραγίδα από το Ιδαίο (A/K 113, πίν. 34β) και στο σφράγισμα από την Πύλο (A/K 153, πίν. 43στ) απεικονίζονται γυναίκες να παίζουν μουσικά όργανα. Η παρατήρηση αυτή ισχύει κυρίως για τη μετανακτορική περίοδο, στα χρονικά πλαίσια της οποίας εντάσσονται όλες σχεδόν οι κρητομυκηναϊκές παραστάσεις μουσικών, δεν μπορεί να υποτεθεί όμως με βεβαιότητα κάτι ανάλογο και για την παλαιοανακτορική ή νεοανακτορική περίοδο, αφού μόνο μία παράσταση μουσικού (του σειστροφόρου στο ρυτό των θεριστών) είναι γνωστή από τις συγκεκριμένες περιόδους ακμής του μινωικού πολιτισμού. Η μουσικός από το Παλαίκαστρο ενίοτε ταυτίζεται με άνδρα που θηλυστολεί¹⁵⁴, πρόκειται όμως εμφανώς για γυναίκα που φέρει τη χαρακτηριστική μινωική εσθήτα με πλούσια βολλάν¹⁵⁵. Η ενδυμασία της εξάλλου, καθώς επίσης η κόμμωση, ταυτίζονται με τις εσθήτες και την κόμμωση των χορευτριών. Η παρουσία γυναικείας μορφής στον παραδοσιακό ανδρικό ρόλο του μουσικού επιβλήθηκε από την αποκλειστική συμμετοχή γυναικών στη συγκεκριμένη όρχηση του ανοιχτού κυκλικού χορού που εικονογραφείται στο πήλινο ομοίωμα από το Παλαίκαστρο. Το παραδοσιακό σχήμα του χορού αυτού διατηρήθηκε και στην περίοδο της μυκηναϊκής παρουσίας στην Κρήτη¹⁵⁶. Στο σφράγισμα από την Πύλο δεν είναι σαφές αν απεικονίζεται κιθάρα στα χέρια μίας γυναικείας μορφής που συμμετέχει σε πομπή γυναικών προς μία καθήμενη θεότητα. Για την ιδιαίτερη σχέση των γυναικών με τους θαλάσσιους τρίτωνα, με βάση σύγχρονα ανθρωπολογικά δεδομένα, έγινε ήδη λόγος παραπάνω στην ανάλυση των κουργιαλών και της σφραγίδας από το Ιδαίο με το συγκεκριμένο θέμα.

Τα μουσικά όργανα που συνόδευαν τις μινωικές τελετές καθορίζονταν αυστηρά από το θρησκευτικό τυπικό και η επιλογή τους δεν ήταν τυχαία. Η κιθάρα ήταν το σημαντικότερο και τελετουργικότερο μινωικό μουσικό όργανο και χρησιμοποιόταν σε θρησκευτικές πομπές με το αίμα του θυσιασμένου ζώου (τοιχογραφία Αγ. Τριάδας A/K 95, πίν. 31α), σε νεκρικά δρώμενα προσφοράς σπονδών προς το νεκρό (σαρκοφάγος Αγ. Τριάδας, πυξίδα Καλαμίου, κρατήρας Ναυπλίας A/K 84, 84, 131, πίν. 24, 25β, 39α), στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών (πήλινο ομοίωμα Παλαϊκάστρου A/K 79, πίν. 22α) και ίσως σε συμπόσια κοσμικού χαρακτήρα (τοιχογραφία Πύλου A/K 134, πίν. 40α). Ο διάυλος συνόδευε τις αιματηρές θυσίες (σαρκοφάγος Αγ. Τριάδας), ιδιότητα που διατήρησε και στους ιστορικούς χρόνους, με βάση την ανεύρεση του ειδωλίου αυλητή από τη Σύμη σε στρώμα πυράς θυσιών. Το επείσακτο αιγυπτιακό σείστρο έδινε το ρυθμό στο βηματισμό συγκεκριμένων πομπικών σχηματισμών (ρύτο θεριστών A/K 33, πίν. 13β). Τέλος, ο θαλάσσιος τρίτwnας χρησίμευε στην επίκληση της θεότητας (σφραγίδα Ιδαίου A/K 113, πίν. 34β).

Τα μινωικά μουσικά όργανα πιθανώς είχαν μεγάλη ηχηρότητα, με δυνατό και καθαρό ήχο¹⁵⁷, χωρίς ωστόσο να φτάνουν την υπερβολική οξύτητα της ανατολικής μουσικής. Ο «επαρκής» τους ήχος ίσως ερμηνεύει σε ένα βαθμό τη χρήση ενός μόνο οργάνου σε κάθε τελετή.



Η μινωική μουσική σχετιζόταν άμεσα με τις θρησκευτικές τελετές και τα νεκρικά δρώμενα, με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε. Όπως και η όρχηση, εντασσόταν στα πλαίσια επίσημων, ανακτορικών τελετών με κεντρική οργάνωση, χωρίς βέβαια να αποκλείεται η ύπαρξη λαϊκής μουσικής με σκοπό την ψυχαγωγία των απλών μινωιτών. Ελάχιστες είναι ωστόσο οι ενδείξεις που παρέχει η εικονογραφία προς σ' αυτή την κατεύθυνση¹⁵⁸. Αντίθετα, στους αρχαίους πολιτισμούς της Ανατολής και της Αιγύπτου σώζονται αρκετές εικονογραφικές και γραπτές μαρτυρίες, σύμφωνα με τις οποίες η μουσική δεν εντασσόταν μόνο σε υψηλού επιπέδου θρησκευτικά δρώμενα, αλλά συνδέθηκε επίσης με τον έρωτα και την ευωχία των συμπροσίων¹⁵⁹.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κατά τους Savignoni, (1903), 124-5, Evans (PM II, 47) και Lawler (1951), 38, οι μορφές της χορωδίας είναι γυναικείες. Ο Younger (1998), 39 σημ. 113, θεωρεί ότι πρόκειται για άνδρες ευνούχους εξαιτίας της μαλθακότητας των γυμνών σωμάτων τους και διακρίνει (ό.π., 8), πρίμους και μπάσους. Κατά τους Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 353, αποτελούν το πρωιμότερο κουαρτέτο μαζί με τον παίκτη του σείστρου.
2. Younger (1998), 7.
3. Ιλιάδα Σ, 569-70.
4. Boardman (1973), 116-7, εικ. 2, 2. Younger (1998), 6, πίν. 24,2.
5. Η συγκεκριμένη υπόθεση διατυπώθηκε από τη δασκάλα κλασικού χορού Μαυροφόρου Εσθήρ, την οποία ευχαριστώ.
6. Για την αλλαγή κατεύθυνσης στην κίνηση των χορευτριών και την πιθανή ύπαρξη «χορευτικού κανόνα» βλ. το σχετικό κεφάλαιο «Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας».
7. PM III, 39, εικ. 23.
8. Cameron (1970). Ο ίδιος μελετητής (1975), Τόμ. III, 190, υπέθεσε ότι το αγόρι πίσω από τον αυλητή ίσως έπαιζε σείστρο.
9. Younger (1988), 127, εικ. 95.
10. Δανιηλίδου (1998), 95, 155-6, Σ116, Σ117.
11. Pini (1997), πίν. 1,3.
12. PM IV, 608, εικ. 597A e.
13. Ανάλογη άποψη εκφράζει και η Long (1974), 64.
14. Εντάσσεται μάλιστα σε διαφορετικό τύπο χειρονομίας επίκλησης από τη Σαπουνά-Σακελλαράκη (1995), 108-9 (τύπος C), η οποία και απεικονίζει το ειδώλιο (πίν. 5, αρ. 133).
15. Ξανθουδίδης (1904), 46-8, εικ. 11.
16. Αντίθετα, τη χρήση κυμβάλων από τους μινωίτες, με βάση το εύρημα από τα Μουλιανά, υποστηρίζουν οι Aign (1963), 52, West (1992), 125, Younger (1998), 41.
17. Για απεικονίσεις κυμβάλων βλ. Hickmann (1949), πίν. XIX-XXII. Rimmer (1969), πίν. XXI.
18. Διεξοδική μελέτη με όλες τις προτεινόμενες θεωρίες στο άρθρο του Snodgrass (1973). Οι διαφορετικές ερμηνείες συνοψίζονται από το Sekunda (1982).
19. Meerschaert (1991), 185. Rimmer (1969), 25, 47. Παρά το γεγονός ότι κύμβαλα απεικονίζονται σε παραστάσεις από την αρχαία βαβυλωνιακή



περίοδο, πραγματικά μουσικά όργανα είναι γνωστά πολύ μεταγενέστερα, στο δεύτερο μισό της δεύτερης χιλιετίας π.Χ.

20. Meerschaeft (1991), 185.

21. Μικράκης (1995), 40, 46-7. Ο μύθος του βασιλιά Κινύρα που ηττήθηκε σε μουσικό αγώνα από τον Απόλλωνα ίσως απηχεί την τελική επικράτηση της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

22. Ο Younger (1998), 41, παρόλο που δέχεται την ταύτιση των χάλκινων δίσκων από τα Μουλιανά με κύμβαλα, (στη σ. 45 ωστόσο φαίνεται να αμφιβάλλει), θεωρεί ότι προέρχονται από την Ανατολή. Οι Maas-Snyder (1989), 3 σημ. 12, ωστόσο παρατηρούν ότι τα μουσικά όργανα δεν αποτελούν αντικείμενο εμπορίου, αλλά μεταφέρονται σε άλλους πολιτισμούς μόνο μαζί με τους μουσικούς ή με την εξάπλωση της λατρείας που συνοδεύουν. Κατά το Sachs (1968), 149, τα κύμβαλα εμφανίστηκαν αργά στην Ελλάδα, με την εξάπλωση της λατρείας της φρυγικής Κυβέλης. Ο Younger υποθέτει επίσης (σ. 49-50) ότι οι μυκηναίοι υιοθέτησαν το αιγυπτιακό *menat*, το χαρακτηριστικό περιδέραιο της Αθώρ, το οποίο κινούμενο θα παρήγαγε ήχο και θα προσφερόταν σε γυναικεία θεότητα.

23. Verbruggen (1981), 78. Blöme (1982), 65-7 (χάλκινο τύμπανο με Δία και ασσυριακούς δαίμονες που κρούουν κύμβαλα). West (1992), 125.

24. Ο Evans (PM II, 834) και ο Πλάτωνας (1966), 215-9, ταυτίζουν τα απεικονιζόμενα έγχορδα μουσικά όργανα στους παλαιοανακτορικούς σφραγιδολίθους με κιθάρες ή λύρες. Για την ταύτιση με άρπες βλ. Anderson (1994), 5. Younger (1998), 10-4. Αντίθετα, οι Maas-Snyder (1989), 2 σημ. 3, 3 σημ. 12, καθώς επίσης ο West (1992), 70, αναφέρουν ότι δεν υπήρχαν άρπες στη μινωική Κρήτη, θεωρώντας αναξιόπιστες πηγές τους συγκεκριμένους σφραγιδολίθους.

25. Younger (1998), 14. Ανάλογος προβληματισμός και από το Μικράκη (2000), 164. Στο αρ. καταλόγου 275 της Έκθεσης «Κρήτη-Αίγυπτος» (σφραγιδολίθος με δεκάχορδη άρπα από τα Μάλια A/K 17, πίν. 7α), ο ίδιος μελετητής υποστηρίζει ανατολική προέλευση του απεικονιζόμενου εγχόρδου. Την εγχώρια δημιουργία της μινωικής άρπας και λύρας, χωρίς εξωτερικές επιδράσεις, υποστήριξε ο Aign (1963), 348, 360.

26. Guillemin-Duchesne (1935). Sachs (1968), 78-82. West (1992), 49, 70. Οι Maas-Snyder (1989), 1, παρατηρούν ότι οι κυκλαδικές άρπες διαφέρουν από τις σουμεριακές και τις αιγυπτιακές στο κλειστό, τριγωνικό τους σχήμα. Οι ανατολικές και οι αιγυπτιακές άρπες είναι ανοιχτές από τη μία πλευρά του τριγώνου.

27. Πλάτων (1966), εικ. 6 αρ. 1β, 7. Younger (1998), πίν. 24 αρ. 6, 25 αρ. 2a-b, 3.

28. Μικράκης (2000), 168-9.

29. Με βάση την απεικόνιση ζώου, αγγείου και δεκάχορδης άρπας σε τρίπλευρο σφραγιδολίθο από τα Μάλια (A/K 17, πίν. 7α), ο Μικράκης στο αρ. καταλόγου 275 της Έκθεσης «Κρήτη-Αίγυπτος», συσχετίζει την άρπα με τελετές θυσίας και υγρών προσφορών.

30. Αμφιβολίες για την αποκατάσταση του συγκεκριμένου εγχόρδου από τον Πλάτωνα (1966) εκφράζουν οι Maas-Snyder (1989), 2 σημ. 5 και ο Younger (1998), 16. Οι ίδιοι μελετητές εκφράζουν ανάλογες αμφιβολίες και για την αποκατάσταση του τραπεζοειδούς ηχείου (Πλάτων (1966), πίν. LXX και εικ. 11) στη μία κιθάρα του Μενιδίου. Κατά τη γνώμη τους το τραπεζοειδές



αντικείμενο από ελεφαντόδοντο δεν είναι ηχείο μουσικού οργάνου. Σχετικά βλ. Maas-Snyder (1989), 8 σημ. 33, Younger (1998), 22.

31. Πλάτων (1966), 213. Younger (1998), 19, 59. Μικράκης (2000), 167-8. Ο Evans (PM II, 836) ταύτισε τις απολήξεις των πήχεων με κεφαλές αντιλόπτης, ακολουθώντας αιγυπτιακά πρότυπα. Οι Maas-Snyder (1989), 2, υπέθεσαν ότι οι απολήξεις των πήχεων στις κιθάρες που απεικονίζονται στον αμφορέα από το Φαρμακοκέφαλο (A/K 87, πίν. 26α), στο χορό του Παλαικάστρου (A/K 79, πίν. 22α) και στη σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 10, πίν. 6α), είναι φίδια. Η πλαστική διακόσμηση των πήχεων της λύρας με ζώα απαντά συχνότατα στην Αίγυπτο και τη Μεσοποταμία από την τρίτη χιλιετία π.Χ. Η σημασία του κύκνου στην διακόσμηση των αιγαιακών εγχόρδων υποδηλώνεται από τη σαφή απεικόνισή του ακόμα και σε μικρογραφικές παραστάσεις αρπών σε μινωικούς σφραγιδόλιθους.

32. Anderson (1994), 11. West (1992), 49. Younger (1998), 18.

33. Maas-Snyder (1989), 8. Younger (1998), 21. Η θέση του κυρτού κάτω ζεύγματος πάνω στο ηχείο και όχι πάνω απ' αυτό εικονογραφείται στην κιθάρα που παίζει ένα χάλκινο γεωμετρικό ειδώλιο από το Ηράκλειο (Maas-Snyder (1989), 20 εικ. 6), υποδηλώνοντας έτσι τη σωστή του θέση.

34. Πλάτων (1966), 221. Younger (1998), 18. Ο τελευταίος μελετητής (ό.π. 22-3) εντάσσει τις κιθάρες του κρατήρα από τη Ναυπλία (A/K 131, πίν. 39α) και της πυξίδας από το Καλάμι (A/K 86, πίν. 25β) σε διαφορετική κατηγορία με αρκετά μεγαλύτερο μήκος. Για το θέμα θα γίνει λόγος παρακάτω.

35. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 90. Κατά τις Maas-Snyder (1989), 6, 7 και το Younger (1998), 19, 20-1, 24, δεν πρόκειται για χορδιστήρες αλλά απλά δερμάτινα στηρίγματα των χορδών.

36. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 90. Maas-Snyder (1989), 3, 7. West (1992), 49. Anderson (1994), 8. Younger (1998), 18, 23.

37. Cameron (1975), Τόμ. I, 82. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 91. Maas-Snyder (1989), 3. Anderson (1994), 8. Younger (1998), 18, 24. Πραγματικά πλήκτρα από ελεφαντόδοντο ανευρέθηκαν μαζί με τμήματα κιθαρών στους τάφους των Μυκηνών και του Μενιδίου (Maas-Snyder ό.π., 8. Younger ό.π., 61-2).

38. Το τραπεζοειδές ηχείο που αποκαθίσταται στη μία κιθάρα του Μενιδίου από τον Πλάτωνα (1966), πίν. LXX και εικ. 11, αμφισβητείται από τις Maas-Snyder (1989), 8 σημ. 33 και Younger (1998), 22, οι οποίοι θεωρούν ότι δεν ανήκει σε μουσικό όργανο.

39. Ο λίθος δεν αναπαράγει τον ήχο. Ο Πλάτων ωστόσο (1966), 220-1, θεωρεί ότι το εύρημα από την Κνωσό αποτελεί πραγματικό μουσικό όργανο και όχι ομοίωμα οργάνου, με την προϋπόθεση ότι είχε ξύλινο ηχείο στην καμπύλη βάση, το οποίο δε σώθηκε.

40. Younger (1998), 16, ο οποίος ακολουθεί τις Maas-Snyder (1989), 2 σημ. 5.

41. Ανάλογη άποψη διατυπώνει ο Μικράκης στο αρ. καταλόγου 272 της Έκθεσης «Κρήτη-Αίγυπτος» που αναφέρεται στη συγκεκριμένη λύρα από την Κνωσό.

42. Η ομοιότητα αυτή σημειώνεται από τον Πλάτωνα (1966), 220.

43. Ο Younger (1998), 15-6, εντάσσει στον ίδιο τύπο τριγωνικής λύρας τα έγχορδα από το Ακρωτήρι και την Κνωσό. Βλ. και Μικράκης (2000), 168. Ο τύπος αυτός δεν έχει εικονογραφικά παράλληλα από την Αίγυπτο και την



Ανατολή. Εκτός από λύρες, τα έγχορδα που παίζουν οι πίθηκοι στην κυκλαδική τοιχογραφία χαρακτηρίζονται και άρπες (Kontorli-Papadopoulou (1996), 54 αρ. 49, 153).

44. Για τον τρόπο που παίζεται η κρητομυκηναϊκή κιθάρα βλ. Maas-Snyder (1989), 3, 7. West (1992), 64-70. Anderson (1994), 7-8. Younger (1998), 23-6.

45. Αντίθετα, ο West (1992), 65, παρατηρεί ότι οι χορδές σαρώνονται όλες μαζί με το πλήκτρο.

46. Anderson (1994), 8. Younger (1998), 67. Μικράκης (2000), 165.

47. Ανάλογη σύγκλιση των χορδών προς τα κάτω παρατηρείται και στην κιθάρα της τοιχογραφίας από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α).

48. Younger (1998), 23, 69. Ο Anderson (1994), 11, επίσης παρατηρεί ότι δε διακρίνονται τελαμώνας ή πλήκτρο.

49. Anderson (1994), 7. Younger (1998), 68-9.

50. Αβέβαιη είναι η ταύτιση του φερόμενου αντικειμένου με μουσικό όργανο. Ο Younger (1998), 23, 78-9, αναφέρει ότι η γυναικεία μορφή δεν παίζει την κιθάρα, αλλά τη μεταφέρει πομπικά για να την προσφέρει στην καθήμενη γυναικεία θεότητα.

51. Ξανθουδίδης (1907), 177, πίν. 8, ο οποίος αναφέρει ότι κάτι ογκώδες φέρει η μορφή. Η ταύτιση με τρίχορδη, πεταλόσχημη κιθάρα έγινε από τον Aign (1963), 41, εικ. 12 και έγινε αποδεκτή από τον Πλάτωνα (1966), 227. Βλ. επίσης Anderson (1994), 6.

52. CMS II3, 170 (ταυτίζεται με πουλί). Marinatos (1993), 156, εικ. 139 (δελφίни). Ανάλογες επιφυλάξεις για απεικόνιση μουσικού οργάνου εκφράζονται και από τους Maas-Snyder (1989), 2 σημ. 5 και Younger (1998), 10 σημ. 13.

53. Ο Evans (PM II, 831), το ταυτίζει με κιθάρα, ο Aign (1963), ο Πλάτων (1966), η Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 93-95 (με σχετική συζήτηση για το θέμα της ορολογίας), οι Maas-Snyder (1989), 2-14, ο Anderson (1994), 6-12, το ταυτίζουν με λύρα, ενώ ο Duysinx (1988), 9-10, εικ. 4, με κιθάρα ή φόρμιγγα και ο Younger (1998), 18-22, με φόρμιγγα. Η Δραγώνα-Λατσούδη (ό.π., 95) και ο Younger (ό.π., 22-3), ξεχωρίζουν μόνο την κιθάρα της πυξίδας από το Καλάμι (A/K 86, πίν. 25β) και του κρατήρα από τη Ναυπλία (A/K 131, πίν. 39α), τις οποίες ταυτίζουν με κιθάρες και γιγάντιες λύρες αντιστοίχως, εξαιτίας των μεγάλων διαστάσεών τους.

54. Rimmer (1969), 13. West (1992), 48, (πλήρης τυπολογία λυρών στη σ. 50 και συζήτηση για το θέμα της ορολογίας με βάση τις γραπτές πηγές στις σ. 50-7). Ο Μικράκης (2000), 164, χαρακτηρίζει το μινωικό έγχορδο ως πεταλόσχημη λύρα.

55. Γενικά στοιχεία για τη λύρα βλ. Michaelides (1978), 168-9 (διαφορές με κιθάρα), 189. Duysinx (1988), 17. West (1992), 50-1, 65.

56. Renfrew (1985), 325-6, 384, πίν. 64d. Κελύφη χελώνας βρέθηκαν και στο Άργος (βλ. αρ. καταλόγου 272 Έκθεσης «Κρήτη-Αίγυπτος»).

57. Ενδέχεται τα κελύφη να ανήκουν σε λαούτο κατά τα αιγυπτιακά πρότυπα. Σχετικά, βλ. West (1992), 57.

58. Γενικά στοιχεία για την κιθάρα βλ. Michaelides (1978), 168-9. West (1992), 50-5, 65.

59. Σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, τις χορδές της κιθάρας σε επτά αύξησε ο Τέρπανδρος (Michaelides (1978), 169. West (1992), 52). Αφού το



προϊστορικό έγχορδο έχει σε όλες σχεδόν τις παραστάσεις επτά χορδές, η καινοτομία του Τέρπανδρου αποκτά νόημα μόνο αν υποτεθεί ότι η κιθάρα των πρώιμων ιστορικών χρόνων είχε λιγότερες. Σχετική συζήτηση με ερμηνείες από το Younger (1998), 20.

60. Γενικά στοιχεία για τη φόρμιγγα βλ. Michaelides (1978), 253. West (1992), 50-5. Περιγραφή του οργάνου με βάση τις αναφορές στα ομηρικά έπη Wegner (1968), 2-25, Maas-Snyder (1989), 6-7. Λαμβάνοντας υπόψη την ομοιότητα της γεωμετρικής φόρμιγγας με το κρητομυκηναϊκό έγχορδο, καθώς επίσης τις μυκηναϊκές μνήμες των ομηρικών επών και την προϊστορική, πιθανώς, προέλευση του όρου «φόρμιγγα», οι προαναφερόμενες ερευνήτριες (ό.π., 13) υποθέτουν ότι το μυκηναϊκό έγχορδο ταυτίζεται με τη φόρμιγγα που αναφέρεται στα έπη. Για τη μη ελληνική καταγωγή του όρου «φόρμιγγα» ωστόσο, σημειώνεται η διαπίστωση των αρχαίων συγγραφέων (ό.π., 4) για τις ξένες ονομασίες των ελληνικών οργάνων γενικότερα.

61. West (1992), 55.

62. Για την ομοιότητα της φόρμιγγας με το κρητομυκηναϊκό έγχορδο βλ. Porada (1956), 204. Duysinx (1988), 11, 17 σημ. 2. Maas-Snyder (1989), 13-4 (ο περιορισμένος αριθμός των χορδών της φόρμιγγας σε σχέση με τη μινωική κιθάρα ερμηνεύεται ως καλλιτεχνική σύμβαση που επιβάλλεται από τον περιορισμένο χώρο των γεωμετρικών αγγείων. Ο αριθμός των χορδών δεν μπορεί να αποτελέσει χρονολογικό κριτήριο και κατά τη Meerschaert (1991), 189). Younger (1998), 18.

63. Ο Sachs (1968), 130, επισημαίνει ότι η γεωμετρική φόρμιγγα είναι ένα είδος κιθάρας. Ανάλογη διαπίστωση αναφέρεται από τους Michaelides (1978), 253 και Younger (1998), 14-5. Οι Maas-Snyder (1989), 13, επιπλέον, επισημαίνουν το μεγάλο μέγεθος του κρητομυκηναϊκού έγχορδου, στοιχείο που δε συνηγορεί στην ταύτισή του με φόρμιγγα.

64. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 95.

65. Younger (1998), 22-3. Ταυτίζει τα συγκεκριμένα έγχορδα με μεγάλες λύρες, ανάλογες με τις αιγυπτιακές. Βλ. επίσης αρ. καταλόγου 275 Έκθεσης «Κρήτη-Αίγυπτος».

66. Ανάλογη άποψη εκφράζει ο Μικράκης στο αρ. καταλόγου 275 της Έκθεσης «Κρήτη-Αίγυπτος».

67. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 90. Η ίδια μελετήτρια (ό.π., 91), διαπιστώνοντας την άνεση με την οποία ο μουσικός φέρει το όργανο, υποθέτει ότι οι πραγματικές του διαστάσεις είναι πολύ μικρότερες από τις απεικονιζόμενες.

68. Η εξέλιξη αυτή περιγράφεται από τον Aign (1963) και γίνεται αποδεκτή από τον Πλάτωνα (1966), 227-32. Το όστρακο από την Τίρυνθα με την τρίχορδη κιθάρα (A/K 132, πίν. 39β) εικονογραφεί τη μετάβαση προς τους ιστορικούς χρόνους. Τη συνεχή χρήση της μινωικής κιθάρας από την προϊστορική εποχή μέχρι στους ιστορικούς χρόνους υποστηρίζουν ο Duysinx (1988), 17 σημ. 2, οι Maas-Snyder (1989), 13-4, ο West (1992), 50.

69. Οι Guillemin-Duchesne (1935) και ο West (1992), 49, υποστηρίζουν την ασιατική προέλευση της κιθάρας. Ο Paribeni (1908), 38-40 και ο Evans (PM II, 836-7) υπέθεσαν ότι η μινωική κιθάρα έχει αιγυπτιακά πρότυπα, με βάση τις πτηνόσχημες απολήξεις των πήχων, οι οποίες ταυτίστηκαν εσφαλμένα με κεφαλές αντιλόπης. Την ανεξάρτητη δημιουργία της κρητομυκηναϊκής κιθάρας υποστηρίζουν ο Aign (1963), 348, 360, ο Πλάτων



(1966), 230, ο Anderson (1994), 5. Σύντομη επισκόπηση της έρευνας αναφέρεται από το Μικράκη (2000), 162-3.

70. Sachs (1968), 78-85. Rimmer (1969), 13-8. West (1992), 49.

71. Οι διαφορές του συγκεκριμένου μινωικού εγχόρδου από τη σουμεριακή κιθάρα επισημαίνονται συχνά στη βιβλιογραφία. Ενδεικτικά βλ. Πλάτων (1966), 223-5. Maas-Snyder (1989), 2. Meerschaert (1991), 188 σημ. 60. West (1992), 49.

72. PM II, 837. Πλάτων (1966), 223.

73. PM II, 836 εικ. 553. Το άνθος παπύρου επίσης που διακοσμεί το πέρας των πήχεων της κιθάρας στην τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα (A/K 95, πίν. 31α) ενδέχεται να μην είναι πραγματική φυτική διακόσμηση κατά τις Maas-Snyder (1989), 2 σημ. 8, και ίσως υποδηλώνει αντιγραφή από αιγυπτιακή τοιχογραφία (βλ. για παράδειγμα το αιγυπτιακό παράλληλο που παραθέτει ο Evans).

74. Μικράκης (2000), 168. Για τον ερωτικό συμβολισμό των υδρόβιων πουλιών βλ. Younger (1998), 59, Μικράκης ό.π., 167-8.

75. Porada (1956), 200, 204. Αναφέρεται ενδεικτικά σφραγιδόλιθος πρώιμων ιστορικών χρόνων από τη ΝΑ Τουρκία, με έγχορδο μινωικού τύπου, το οποίο χαρακτηρίζεται ως τέτοιο με βάση το μηνοειδές ηχείο (Rimmer (1969), 27, εικ. 6, πίν. VIIIa).

76. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 98. West (1992), 50.

77. Long (1974), 64. Bélis (1986), 34. Younger (1998), 32.

78. Rimmer (1969), 28-9. Long (1974), 64. Cameron (1975), Τόμ. I, 82. Belis (1986), 34. Duysinx (1988), 28. West (1992), 82. Anderson (1994), 17.

79. Λεμπέση (1989), 59-61.

80. Cameron (1975), Τόμ. I, 82. Michaelides (1978), 94. Bélis (1986), 34. Λεμπέση (1989), 59. Younger (1998), 30.

81. Η υπόθεση αυτή διατυπώνεται με βάση τις λεπτές, κάθετες, μαύρες γραμμές κατά μήκος των αυλών (Anderson (1994), 19). Αντίθετα, ο Cameron (1975), Τόμ. I, 82, υποθέτει ότι οι γραμμές αυτές υποδηλώνουν την κατασκευή των αυλών από καλάμι. Ανάλογη άποψη εκφράζει ο Younger (1998), 31. Για τα μέρη του αυλού (βόμβυξ, όλμος, υφόλμιο, γλωττίδα), καθώς επίσης τους διαφορετικούς τρόπους αύλησης, βλ. Michaelides (1978), 42-5. West (1992), 81, 85.

82. Anderson (1994), 17. Younger (1998), 31.

83. Bélis (1986), 36.

84. Younger (1998), 31-2.

85. Cameron (1975), Τόμ. I, 82. Anderson (1994), 17. Younger (1998), 31.

86. Bélis (1986), 34.

87. Αναλυτικά για το θέμα βλ. Bélis (1986α).

88. Γενικά στοιχεία για τον έλυμο αυλό βλ. Michaelides (1978), 94. Bélis (1986). Λεμπέση (1989). West (1992), 91-2.

89. Λεμπέση (1989), 60. Younger (1998), 30. Το ειδώλιο απεικονίζεται από το Rimmer (1969), πίν. VIII c.

90. Η πιο γνωστή γραπτή αναφορά για τον έλυμο αυλό είναι αυτή του Πausanία (5. 17-19), ο οποίος μνημονεύει το συγκεκριμένο δίαυλο στην περιγραφή της λάρνακας του Κύπελου.

91. Bélis (1986), 39-40.

92. Λεμπέση (1989), 59-61.



93. Λεμπέση (1989), 61.
94. Michaelides (1978), 43-4.
95. Λεμπέση (1989), 55.
96. Βιβλιογραφία για το θέμα βλ. Λεμπέση (1989), 58. Επίσης ο Younger (1998), 32-3, αμφισβητεί την ταύτιση του δίαυλου στη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα με έλυμο αυλό, ερμηνεύοντας τη χοάνη ως μη συνανήκον αιωρούμενο αντικείμενο. Κατά το συγκεκριμένο μελετητή ο δίαυλος της σαρκοφάγου ίσως ανήκει στο «μαγαδικό» τύπο.
97. Λεμπέση (1989), 61. Ο μινωικός δίαυλος δεν μπορεί να συσχετισθεί με τον αντίστοιχο αιγυπτιακό γιατί οι βόμβυκες του τελευταίου είναι λεπτότεροι και μακρύτεροι (Long (1974), 64). Δίαυλος απαντά και στη Μεσοποταμία κατά την τρίτη και δεύτερη χιλιετία π.Χ. (Sachs (1968), 71-2. Rimmer (1969), 20, εικ. 9. Meerschaert (1991), 190. West (1992), 81).
98. Long (1974), 64. Peterson (1981), 44. Younger (1998), 31, 68-9, πίν. 12. Militello (1998), 134, 287. Ο Nilsson (1950), 437-8, εικ. 198A, B, θεωρεί ότι το συγκεκριμένο θραύσμα με τους λυγισμένους αγκώνες ανήκει σε γυναικεία μορφή που μεταφέρει ζεύγος κάδων περασμένων σε ευθύ ζυγό και όχι σε ανδρική μορφή αυλητή. Ο Σακελλαράκης (1970), 182, αναφέρει και τις δύο αποκαταστάσεις ως πιθανές.
99. Ανάλογη διαπίστωση αναφέρουν ο Younger (1998), 46 και ο Μικράκης (2000), 166.
100. Sachs (1968), 69-70. Ziegler (1979), 37. Μικράκης (2000), 163.
101. Πλάτων (1966), 216-7, εικ. 6, εικ. 8 (τα ιερογλυφικά σημεία της τελευταίας εικόνας ταυτίζονται με λύρα και όχι με σείστρο από τον Πλάτωνα). Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 352-3. Younger (1998), 39-40.
102. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 352.
103. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 351.
104. Davies (1920). Manniche (1976). Ziegler (1979), 34, 38, 39.
105. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 355.
106. Younger (1998), 39. Τα σείστρα του ωοειδούς τύπου κατασκευάζονταν συνήθως από χαλκό. Σχετικά βλ. Ziegler (1979), 34.
107. Sachs (1968), 89. Younger (1998), 40.
108. Μικράκης (2000), 163. Γενικά στοιχεία για τα αιγυπτιακά σείστρα και την τυπολογία τους βλ. Davies (1920). Sachs (1968), 89-90. Michaelides (1978), 298. Ziegler (1979). Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 353-5.
109. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 355.
110. Davies (1920), 70. Ziegler (1979), 38-9. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 354.
111. Ziegler (1979), 38-9. Οι γυναικείες θεότητες, στη λατρεία των οποίων χρησιμοποιείται είναι οι εξής : Bastet, Sekhmet, Tefnout, Thoueris, Mout, Apoukis, Isis.
112. Για τις εκδηλώσεις, στις οποίες τεκμηριώνεται η χρήση του, και τη σημασία του γενικότερα, βλ. Ziegler (1979), 38-40. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. Ι, 354-5.
113. Υπενθυμίζεται ότι τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στις κρητομυκηναϊκές νεκρικές τελετουργίες, με βάση τη σαρκοφάγο από την Αγ. Τριάδα, την πυξίδα από το Καλάμι και τον κρατήρα από τη Ναυπλία, είναι η κιθάρα και ο δίαυλος.



114. Davies (1920), 72. Μικράκης (2000), 166. Στα κλασικά χρόνια μνημονεύεται από τον Αριστοτέλη (Πολιτικά 1340 β, 26-33), το χάλκινο ή ξύλινο ιδιόφωνο όργανο «πλαταγή» ανάμεσα στα ιδανικά παιγνίδια για μικρά παιδιά.

115. Για το χαρακτήρα της πομπής βλ. το κεφάλαιο «Αγροτικές πομπές».

116. PM II, 47. Anderson (1994), 20.

117. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 355. Μικράκης (2000), 166.

118. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 355. Μικράκης (2000), 164.

119. Μικράκης (2000), 163.

120. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 50. Younger (1998), 7. Μικράκης (2000), 166.

121. PM IV, 344 σημ. 1. Nilsson (1950), 153-4. Οι θαλάσσιοι τρίτωνες προέρχονται από την Κρήτη, τις Κυκλάδες, την Κύπρο, τα παράλια της Παλαιστίνης. Αντίθετα, δεν έχουν ανευρεθεί στην ηπειρωτική μυκηναϊκή Ελλάδα. Αναλυτικός κατάλογος από τους Åström-Reese (1990) και Karali (1999), 22-4. Ανάλογος κατάλογος για τα ομοιώματα από πηλό, λίθο, φαγεντιανή, από τους Baurain-Darcque (1983).

122. Åström-Reese (1990), 7. Karali (1999), 22 (το δεύτερο τύπο τον σημειώνει ως *Tritonium nodiferum* Lamarck).

123. Younger (1988), 209-10, 351.

124. Ξανθουδίδης (1906-7), 154. Nilsson (1950), 153-4. Gill (1985), 79. Åström-Reese (1990), 11. Younger (1998), 35. Karali (1999), 14-46 (σημειώνονται οι χρήσεις των κοχυλιών γενικότερα και όχι μόνο του θαλάσσιου τρίτωνα).

125. Younger (1998), 35-6, όπου περιγράφεται ο τρόπος παραγωγής ήχου στο φυσικό θαλάσσιο τρίτωνα και στο ομοίωμά του. Βλ. επίσης Åström-Reese (1990), 11. Karali (1999), 22.

126. Ο West (1992), 121, εντάσσει το μινωικό κουργιαλό στα πνευστά με πλάγιο φύσημα της στήλης του αέρα.

127. Younger (1998), 37.

128. Baurain-Darcque (1983), 54-5.

129. Στον κατάλογο των κουργιαλών που παραθέτουν οι Åström-Reese (1990), 11, αναφέρονται ευρήματα από το Hala Sultan Tekke και το Κίτιο της Κύπρου, τη Φαιστό, την Κνωσό, την Κεφάλα Χόνδρου, το Ισραήλ. Τα ευρήματα προέρχονται μόνο από ιερά. Στον κατάλογο της Karali (1999), 23-4, αναφέρονται κουργιαλοί από τα ανακτορικά κέντρα της Κνωσού, της Φαιστού, των Μαλίων, αλλά και από τον σπηλαιώδη τάφο του Πόρου. Σημειώνεται μάλιστα ότι οι κουργιαλοί από τους υστερομινωικούς τάφους είναι περισσότερο ευδιάκριτοι ως προς τη χρήση τους.

130. Οι Baurain-Darcque (1983), 56, δηλώνουν αδυναμία να παράγουν ήχο φυσώντας στο λίθινο τρίτωνα από τα Μάλια, ο οποίος αποτελεί μοναδικό ομοίωμα με πλευρική οπή. Αντίθετα, ο Younger (1998), 36, υποστηρίζει ότι το διανοιγμένο ελικοειδές στόμιο και η πλευρική οπή κοντά στο αιχμηρό άκρο επιτρέπουν την χρήση του ομοιώματος για την παραγωγή ήχου.

131. Sachs (1968), 48-50. Karali (1999), 22.

132. Ξανθουδίδης (1906-7), 154.

133. Sachs (1968), 50.



134. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 96 (με αναφορά παραδειγμάτων). Marinatos (1993), 138, 140-1.
135. Για τη μοναδικότητα του συγκεκριμένου ενδύματος βλ. Kontorli-Papadopoulou (1996), 154. Younger (1998), 53.
136. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 50.
137. Για παράδειγμα το ανδρικό ειδώλιο από την Τύλισσο (Sapouna-Sakellarakis (1995), πίν. 8, 9 αρ. 100).
138. Younger (1998), 7.
139. Younger (1998), 46. Μικράκης (2000), 166. Για απεικονίσεις οργανικών συνόλων από την Αίγυπτο και την Ανατολή, βλ. ενδεικτικά Pritchard (1969), εικ. 199-205.
140. Cameron (1975), Τόμ. I, 82.
141. Βλ. κεφάλαιο «Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας».
142. Younger (1998), 45, 47, 60. Ενδείξεις για την ανώτερη κοινωνική θέση των μουσικών στη μινωική κοινωνία εντοπίζονται και κατά την παλαιονακτορική περίοδο. Πρόκειται για τα σύμβολα της λύρας, του σείστρου και των διασταυρωμένων χεριών, που απεικονίζονται σε ιερογλυφικές επιγραφές παλαιονακτορικών σφραγιδολίθων. Έχει εκφραστεί η υπόθεση ότι οι σφραγίδες αυτές ανήκαν στους μουσικούς της νακτορικής αυλής. Σχετικά βλ. Πλάτων (1966), 215, 217 σημ. 26. Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 353. Μικράκης (2000), 168-9.
143. Στους ναούς της περιοχής του Lagas, για παράδειγμα, αναφέρονται 180 μουσικοί και 62 ιερείς με αποκλειστικό καθήκον το θρήνο (Postgate (1994), 126). Για τη σημασία της μουσικής στην Ανατολή βλ. Rimmer (1969), 24-6. Soden (1994), 243-5.
144. Warren (1984), 319.
145. Aravantinos (1996), 136.
146. Blegen (1966), 79. Τζεδάκης (1970), 112. Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 97. Marinatos (1993), 138-40. Anderson (1994), 5, 12, 22. Kontorli-Papadopoulou (1996), 155.
147. Ιδίως ο κιθαρωδός της τοιχογραφίας από την Πύλο μπορεί να χαρακτηριστεί πρόδρομη μορφή του ομηρικού αοιδού, γιατί, παρά το γεγονός ότι εντάσσεται στο φυσικό, βραχώδες περιβάλλον, συσχετίζεται με συμπόσιο ανδρών. Σχετικά βλ. McCallum (1987). Immerwahr (1990), 133-4. Younger (1998), 47-8.
148. Maas-Snyder (1989), 5-6. West (1992), 34-6.
149. Τη σπανιότητα μινωικών ορχηστικών σκηνών με συνοδεία μουσικής διαπιστώνει και ο Younger (1998), 53.
150. PM II, 721-2.
151. Lawler (1951), 40. Warren (1984), 322. Ο Cameron (1975), Τόμ. I, 139 και η Peterson (1981), 30, εκφράζουν αρκετές επιφυλάξεις.
152. Ανάλογες αμφιβολίες για την αποκατάσταση του Evans εκφράζουν οι Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. I, 354 και ο Μικράκης (2000), 166.
153. Younger (1998), 55-6.
154. Lawler (1940). Younger (1998), 23.
155. Για την ομοιότητα της μουσικού με τις χορεύτριες βλ. Ρεθεμιωτάκης (1998), 19 αρ. 1.



156. Βλ. κεφάλαιο «Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας».

157. Younger (1998), 26-7.

158. Πρόκειται για το ρυτό των θεριστών, το οποίο αρκετά συχνά θεωρείται ότι απεικονίζει σκηνή της καθημερινής ζωής (Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 110. Anderson (1994), 22. Younger (1998), 56 σημ. 179) και την τοιχογραφία της Πύλου με τον κιθαρωδό (Mylonas (1966), 168 σημ. 55. Younger (1998), 47-8). Η αγροτική πομπή ωστόσο στο ρυτό των θεριστών έχει τελετουργικό χαρακτήρα με βάση την ανάλυση στο οικείο κεφάλαιο (Βλ. «Αγροτικές πομπές»).

159. Younger (1998), 54, 59.



VI. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τη συζήτηση που προηγήθηκε, τεκμηριώνεται ο ιδιαίτερα σημαντικός ρόλος της όρχησης στα μινωικά τελετουργικά δρώμενα, όχι μόνο γιατί αποτελούσε αναπόσπαστο στοιχείο κάθε τελετής¹, αλλά κυρίως γιατί εξυπηρετούσε το βασικό σκοπό των περισσότερων θρησκευτικών δρώμενων, που ταυτίζεται με την αποκάλυψη του θείου και τη δυνατότητα ενόρασής του από τους πιστούς. Η επιφάνεια της θεότητας ως απώτερος σκοπός της τελετής πιστοποιείται στον ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών, - τόσο στην υπαίθρια, όσο και στην ανακτορική εκδοχή του -, στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους, στο νεκρικό χορό γυναικών, καθώς επίσης σε μερικά άλλα ορχηστικά σχήματα που δεν είναι δυνατό να ενταχθούν σε συγκεκριμένες ορχήσεις (π.χ. στις ορχηστικές κινήσεις ορισμένων ειδωλίων λάτρεων). Ο χορός και η πομπή χρησιμοποιούνται επιπλέον στην απόδοση λατρείας στη θεότητα, στα πλαίσια της δραματοποιημένης επιφάνειας, όπου τη θεότητα υποδύεται η ανώτερη ιεραρχικά ιέρεια. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που δεν τεκμηριώνεται ο τελετουργικός χαρακτήρας της όρχησης, όπως στον ακροβατικό χορό και ίσως στην όρχηση με μάσκες ζώων, αν πράγματι υπήρχε τέτοια όρχηση στη μινωική κοινωνία. Οι συγκεκριμένες ορχήσεις ίσως εντάσσονταν σε δημόσια θεάματα ψυχαγωγικού κυρίως χαρακτήρα.

Οι σημαντικότερες μινωικές ορχήσεις, που επιπλέον τεκμηριώνονται επαρκώς από τα εικονογραφικά δεδομένα, είναι ο γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας, στην υπαίθρια και ανακτορική εκδοχή του («Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας»), ο χορός με ιερά δένδρα και λίθους, οι νεκρικοί χοροί, οι χορευτικές κινήσεις των λάτρεων κατά την επιφάνεια της θεότητας και οι πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα, στις οποίες μεταφέρονταν ιερά εμβλήματα.

Οι χοροί και οι πομπές που εξετάστηκαν δεν αποτελούν αυθόρμητη λαϊκή έκφραση, αλλά τακτά επαναλαμβανόμενες τελετές, οργανωμένες σε όλες τις λεπτομέρειες από την κεντρική εξουσία. Ψυχαγωγικοί χοροί για τους απλούς μινωίτες ενδεχομένως υπήρχαν, δε σώζονται ωστόσο σχετικές πληροφορίες, γιατί δεν εικονογραφούνται στη μινωική τέχνη. Ανάλογη αντιμετώπιση παρατηρείται σε όλους τους αρχαίους πολιτισμούς, όπου οι λαϊκοί χοροί παραμένουν άγνωστοι², σε αντίθεση με τους επίσημους τελετουργικούς χορούς, που είναι γνωστοί επειδή αποδίδονται στην τέχνη. Η ύπαρξη αυθόρμητων λαϊκών χορών πιστοποιείται ενίοτε έμμεσα με γραπτές μαρτυρίες από φιλολογικά ή ιστορικά κείμενα της συγκεκριμένης εποχής³. Η δυνατότητα αυτή ωστόσο δεν ισχύει στην περίπτωση του μινωικού πολιτισμού, αφού απουσιάζουν σχετικές αναφορές στη μινωική και μυκηναϊκή γραφή. Η μόνη μινωική όρχηση που θα μπορούσε να έχει λαϊκό χαρακτήρα, χωρίς κεντρική οργάνωση ή παρέμβαση, αποτελεί ο νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών, ο οποίος ωστόσο εντάσσεται στα πλαίσια τελετουργικού δρώμενου και όχι σε ψυχαγωγική τελετή στην καθημερινότητα του απλού μινωίτη. Περισσότερο αυθόρμητο ή λαϊκό χαρακτήρα φαίνεται να είχαν επίσης ο χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο - αν μάλιστα ληφθεί υπόψη η πιθανή επιβίωσή του στους ιστορικούς χρόνους -, και ίσως οι αγροτικές πομπές. Πρόκειται όμως πάλι για θρησκευτικές τελετές και όχι για κοινωνικές εκδηλώσεις. Μία ένδειξη για την ύπαρξη λαϊκών ψυχαγωγικών χορών στη μινωική Κρήτη ίσως



αποτελεί η μεταγενέστερη φιλολογική παράδοση για την ιδιαίτερη χορευτική δεινότητα των Κρητών και την προέλευση των περισσότερων αρχαίων ελληνικών ορχήσεων από την Κρήτη⁴.

Οι τελετουργικοί μινωικοί χοροί χορεύονταν κυρίως από γυναίκες, που προφανώς ανήκαν στο ιερατείο. Η συμμετοχή των ανδρών στην όρχηση είναι υποβαθμισμένη και περιορίζεται στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους, στον νεκρικό κυκλικό χορό, στα ακροβατικά και στο χορό με ράβδο. Αντίθετα, η παρουσία τους στις πομπές κάθε είδους φαίνεται ενισχυμένη σε σχέση με τις γυναίκες. Τα δύο φύλα συνήθως δεν αναμειγνύονταν στην ίδια όρχηση, εκτός από το χορό με ιερά δένδρα και λίθους και το χορό με ράβδο. Στις περισσότερες περιπτώσεις διακρίνεται μία γυναικεία μορφή που εξάιρείται από τις υπόλοιπες χορεύτριες με το μέγεθος ή τη χειρονομία, στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν ως κορυφαία της όρχησης. Πρόκειται προφανώς για την ανώτερη ιεραρχικά ιέρεια, που ενίοτε υποδυόταν τη θεότητα. Οι ορχηστικές τελετές πραγματοποιούνταν κυρίως στο ανακτορικό-οικιστικό περιβάλλον, αλλά και σε υπαίθρια ιερά, ιερά κορυφής ή ιερούς περιβόλους.

Παρά τη βεβαιωμένη χρήση μουσικών οργάνων από την προανακτορική περίοδο, η μουσική φαίνεται να είχε δευτερεύουσα σημασία σε σχέση με την όρχηση, αφού σχεδόν απουσιάζουν απεικονίσεις μουσικών στην εικονογραφία μέχρι την ΥΜ ΙΙΙΑ. Μοναδική παράσταση μουσικού στην περίοδο ακμής του μινωικού πολιτισμού αποτελεί η ανδρική μορφή που παίζει σείστρο στο ρυτό των θεριστών (Α/Κ 33, πίν. 13β). Με βάση το ίδιο εύρημα, τεκμηριώνεται η συνοδεία της μουσικής με τραγούδι, και μάλιστα από χορωδία που διακρίνεται από την υπόλοιπη πομπή των ανδρών. Τραγούδι ή μεμονωμένες ιαχές πιθανώς συνόδευαν αρκετές ορχήσεις, ιδίως αυτές που σχετίζονταν με την επιφάνεια. Ο ρόλος του μουσικού προβάλλεται ιδιαίτερα κατά τη μετανакτορική περίοδο, προφανώς κάτω από μυκηναϊκή ή ανατολική επίδραση. Δεν αποκλείεται μάλιστα η μουσική να αυτονομείται από την όρχηση τη συγκεκριμένη εποχή της μυκηναϊκής παρουσίας στο νησί, όπως υποδηλώνει η απεικόνιση μουσικών σε μη ορχηστικές σκηνές, και συγκεκριμένα σε θυσία ταύρου, σε πομπική μεταφορά των κάδων με το αίμα του θυσιασμένου ζώου, σε νεκρικά δρώμενα γενικότερα, σε κοσμικά ή τελετουργικά συμπόσια. Μόνο στο πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαστρο (Α/Κ 79, πίν. 22α) η μουσικός συνοδεύει την όρχηση των γυναικών, αποτελώντας ταυτόχρονα το μοναδικό παράδειγμα γυναίκας μουσικού. Η διαφοροποίηση αυτή από τον αυστηρό κανόνα του άνδρα μουσικού υπαγορεύτηκε από την αποκλειστική γυναικεία συμμετοχή στον ανοιχτό κυκλικό χορό. Σε ορισμένες περιπτώσεις, είναι πιθανό οι «κιθαριστές» της μετανакτορικής περιόδου να συνόδευαν τη μουσική τους με τραγούδι («κιθαρωδία»), αποτελώντας έτσι το πρότυπο του ομηρικού αοιδού.

Χοροδράματα με ευδιάκριτα θεατρικά στοιχεία, γνωστά από φιλολογικές πηγές των αρχαίων πολιτισμών της Αιγύπτου και της Ανατολής⁵, πραγματοποιούνταν και στη μινωική Κρήτη, με βάση την όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους. Τα δρώμενα αυτά συνδυάζουν το χορό με τη δραματική τέχνη, το τραγούδι και τη χρήση ιερών αντικειμένων, και προϋποθέτουν κάποιο μύθο, τον οποίο αναπαριστούν⁶.

Κάποιες από τις ορχήσεις που εξετάστηκαν ενίοτε εντάσσονται ως διαδοχικά στάδια στην ίδια τελετή, όπως για παράδειγμα ο εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας και ο γυναικείος ανοιχτός κυκλικός



χορός στην ανακτορική εκδοχή του. Ο χορός με ράβδο ίσως έπεται της πομπικής μεταφοράς των εμβλημάτων, στα πλαίσια της προσφοράς αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Αλλαγή στο περιεχόμενο και στη χορογραφία μιας όρχησης στην πορεία του χρόνου, διαπιστώθηκε σε αρκετές περιπτώσεις της συγκεκριμένης μελέτης, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση του γυναικείου ανοιχτού κυκλικού χορού, που είναι ο σημαντικότερος και παλαιότερος μινωικός χορός. Στα πεντακόσια και πλέον χρόνια που ανιχνεύτηκε η παρουσία του, διαφοροποιήθηκαν οι χαρακτηριστικές χειρονομίες ανάλογα με την εποχή και ταυτόχρονα άλλαξε και το περιεχόμενο. Έτσι, ενώ στο τέλος της προανακτορικής περιόδου έχει χθόνιο χαρακτήρα, κατά την παλαιοανακτορική και νεοανακτορική περίοδο αποκτά επικλητικό περιεχόμενο στα πλαίσια της επιδιωκόμενης ενορατικής ή δραματοποιημένης επιφάνειας. Κατά τη μετανακτορική περίοδο ο χαρακτήρας της όρχησης είναι πολυσήμαντος. Άλλοτε εντάσσεται στη λατρεία της θεότητας, της οποίας η παρουσία θεωρείται μάλλον δεδομένη και δεν επιδιώκεται με τη συγκεκριμένη όρχηση, ενώ παράλληλα συσχετίζεται για πρώτη φορά με προσφορές απαρχών μέσα σε κέρνους. Άλλοτε έχει νεκρικό χαρακτήρα και τελείται στις επικήδειες τελετές επιφανών νεκρών, με σκοπό την επιφάνεια της θεότητας και την εξασφάλιση της θεϊκής συνοδείας στο μοναχικό ταξίδι για τον Άδη (Νεκρικός χορός γυναικών). Επιπλέον, υπάρχουν ενδείξεις ότι εξακολουθεί να έχει και επικλητικό περιεχόμενο στα πλαίσια του λατρευτικού τυπικού. Στις τελετουργικές πομπές πάλι με προσφορές αγγείων και ενδύματος στη θεότητα, τα δύο φύλα δεν αναμειγνύονται στον ίδιο στοίχο κατά τη νεοανακτορική περίοδο, πράγμα που δεν εφαρμόζεται στη μετανακτορική. Δεν είναι σίγουρο επίσης ότι η προσφορά ενδύματος εντασσόταν στα πλαίσια της μεγαλειώδους πομπής με προσφορές αγγείων στη θεότητα κατά τη νεοανακτορική περίοδο. Ενδέχεται να αποτελούσε διαφορετική τελετή που εντάχθηκε στην προαναφερόμενη πομπή κατά τη μετανακτορική περίοδο. Αλλαγές στη χορογραφία και το περιεχόμενο μιας όρχησης είναι αναμενόμενο να παρατηρούνται σε παραδοσιακά σχήματα με μεγάλη διάρκεια ζωής και εντοπίζονται συχνά σε όλους τους πολιτισμούς⁷.

Αρκετά συχνά η μινωική όρχηση χαρακτηρίζεται «οργιαστική», «εκστατική» και οι τελετές που πλαισιώνει «μυστηριακές». Η ετυμολογική σημασία του όρου «όργιο» από το ρήμα «έρδω» υποδηλώνει οποιαδήποτε ιερή πράξη στα πλαίσια της θρησκείας⁸. Στις πινακίδες της γραμμικής Β από την Πύλο αναφέρονται οι «οργεώνες»⁹, μέλη του ιερατείου που είχαν την ευθύνη των θρησκευτικών τελετών της πόλης και που συνήθως συσχετιζόνταν με ένα ιερό τέμενος του θεού, την «οργάν», απ' όπου προφανώς πήραν την ονομασία τους. Τα όργια επομένως στην αρχική τους σημασία ταυτίζονταν με τα τελετουργικά δρώμενα γενικά. Ο χαρακτηρισμός ωστόσο της μινωικής όρχησης ως οργιαστικής¹⁰, δεν ταυτίζεται με την παραπάνω ερμηνεία, αλλά υποδηλώνει ακραία συμπεριφορά των χορευτών, ανάλογη με τη διονυσιακή μανία των Μαινάδων, των Βάκχων, των οπαδών της Κυβέλης, της Μεγάλης Μητέρας και γενικότερα των συμμετεχόντων σε μυστηριακές λατρείες κλειστού χαρακτήρα. Η οργιαστική συμπεριφορά¹¹ περιλαμβάνει ξέφρενες, ανεξέλεγχτες κινήσεις του σώματος, διαμελισμό μικρών ζώων, ωμοφαγία, νυχτερινούς περιπάτους στα βουνά, χρήση φιδιών και θύρσων,



αυτοτραυματισμούς, επίδειξη σεξουαλικών οργάνων ή ακόμα και σεξουαλικές πράξεις ανάμεσα στους μουσόμενους. Οι τελετές συνοδεύονται συνήθως με κρουστά μουσικά όργανα και αυλούς, που επιτείνουν και κορυφώνουν τη μανία του χορευτή¹². Κανένα από τα προαναφερόμενα συστατικά στοιχεία των οργίων δεν εντοπίστηκαν στις μινωικές ορχήσεις που εξετάστηκαν. Αντίθετα, οι κινήσεις των χορευτών είναι τυποποιημένες και υπακούουν σε συγκεκριμένους σχηματισμούς που συνοδεύονται με κατάλληλες χειρονομίες. Αξίζει να τονιστεί επίσης η απουσία κρουστών μουσικών οργάνων¹³, στοιχείο που δεν ενθαρρύνει τον «οργιαστικό» χαρακτήρα της μινωικής όρχησης. Η οργιαστική λοιπόν μανία των ιστορικών χρόνων δεν έχει θέση στη μινωική κοινωνία. Αντίθετα, η έκσταση ως δυνατότητα διαφυγής από την ανθρώπινη πραγματικότητα με σκοπό τη συμμετοχή στη θεία υπόσταση, είναι απαραίτητη για την ενόραση της θεότητας που αποτελεί το κεντρικό γεγονός στα μινωικά τελετουργικά δρώμενα. Η επιφάνεια προϋποθέτει την έκσταση του πιστού. Η προσωρινή αυτή ένθεη κατάσταση του χορευτή ίσως επιτυγχάνονταν με τους αλλεπάλληλους στροβιλισμούς που προτιμούνταν ιδιαίτερα στη μινωική χορογραφία, με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, καθώς επίσης με τους θρησκευτικούς ύμνους και το δέος που ενδεχομένως προκαλούσαν διάφορα θρησκευτικά σύμβολα. Η κατανάλωση αλκοολούχων ποτών, γνωστή από ανάλογα εκστατικά δρώμενα άλλων πολιτισμών, ίσως υποβοηθούσε στην κλιμάκωση της ψυχικής έντασης¹⁴. Ο «μυστηριακός» χαρακτήρας τέλος της μινωικής όρχησης επιβεβαιώνεται από το σκοπό που υπηρετεί, δηλαδή την επιφάνεια της θεότητας, στην ενορατική και δραματοποιημένη εκδοχή της. Η επιφάνεια της θεότητας και η εξοικείωση του ανθρώπου με το μοιραίο γεγονός του θανάτου, ή ακόμα και η άρνηση του ανθρώπινου πεπρωμένου, αποτελούν το επίκεντρο των Μυστηρίων¹⁵ που εμφανίζονται στους ιστορικούς χρόνους στην αρχαία Ελλάδα, παράλληλα με την επίσημη κρατική θρησκεία. Ο χαρακτήρας των Μυστηρίων ήταν κλειστός και η συμμετοχή σ' αυτά απαιτούσε μύηση των υποψήφιων πιστών και απόλυτη μυστικότητα. Η παρουσία της θεότητας γινόταν αντιληπτή με τα ιερά της σύμβολα και η μύηση περιελάμβανε απλές ιερές ρήσεις από το μύστη μέχρι ακατονόμαστες πράξεις. Η μινωική όρχηση είναι στην ουσία της «μυστηριακή», αφού εξασφαλίζει τη θέαση του θεού και μειώνει την απόσταση ανάμεσα στους θνητούς και το θείο, δεν είναι ωστόσο «μυστηριώδης»¹⁶, όπως τα αρχαία ελληνικά Μυστήρια, γιατί οι τελετές γίνονται δημόσια και η συμμετοχή είναι ανοιχτή για όλους όσους επιθυμούν να βιώσουν την παρουσία της θεότητας.

Ο μυστηριακός και ταυτόχρονα ανοιχτός χαρακτήρας των μινωικών τελετών δικαιώνει την παρατήρηση του Διόδωρου του Σικελιώτη ότι τα μυστήρια στην Κρήτη τελούνταν δημόσια σε αντίθεση με τα Ελευσινιακά και τα Θρακικά που ήταν μυστικά¹⁷. Η δυνατότητα ενόρασης της θεότητας που είχαν όλοι οι μινωίτες και που προφανώς πραγματοποιούνταν σε τακτά επαναλαμβανόμενες θρησκευτικές γιορτές, θα επενεργούσε ευεργετικά στην ψυχοσύνθεσή τους, παρέχοντας ασφάλεια και εσωτερική γαλήνη. Ανάλογα συναισθήματα είναι γνωστό ότι βίωναν οι συμμετέχοντες στα αρχαία ελληνικά Μυστήρια¹⁸. Η διάρκεια μάλιστα της ψυχολογικής «κάθαρσης» και της λύτρωσης από τα προβλήματα της καθημερινότητας ήταν, σύμφωνα με τον Πλάτωνα¹⁹, πολύ μεγαλύτερη σε σχέση με το αντίστοιχο καθαρτήριο αποτέλεσμα που προκαλούσαν οι ομαδικόι θρησκευτικοί χοροί της πόλης.



Ταυτόχρονα, η συχνή αποκάλυψη της θεότητας υποδηλώνει στενή σχέση του πιστού με το θείο, που χαρακτηρίζεται από οικειότητα και αμεσότητα και όχι από φόβο. Η οικεία σχέση θεού-λάτρη υποδεικνύεται ίσως και από την απουσία τελετουργικού προσωπείου στα πρόσωπα των λάτρων και του ιερέα ή της ιέρειας κατά την τελετή της επιφάνειας. Η απουσία αυτή πιστοποιείται με σαφήνεια στα ειδώλια που απεικονίζονται στη χαρακτηριστική στάση προστασίας από τη λάμψη της επιφαινόμενης θεότητας. Το προσωπείο, που βοηθά τον πιστό να ταυτιστεί με την επικαλούμενη θεότητα, συναντάται ως απαραίτητο συμπλήρωμα σε αρχαίες ελληνικές μυστηριακές τελετές με επίκεντρο την επιφάνεια²⁰. Αντίθετα, οι μινωίτες λάτρες εκφράζουν το ψυχολογικό δέος από την παρουσία της θεότητας με συγκεκριμένες χειρονομίες. Η οικειότητα με το θείο συνεπάγεται επιπλέον ισορροπημένη σχέση με τη φύση και αποδοχή του θανάτου ως αναπόφευκτου γεγονότος, που εντάσσεται ωστόσο στην ανακύκλωση της ζωής²¹. Η αισιόδοξη αυτή αντιμετώπιση του θανάτου ίσως ερμηνεύει την απουσία οργανωμένου θρήνου κατά τις επικήδεις τελετές, σύμφωνα με τα εικονογραφικά δεδομένα των μινωικών σαρκοφάγων. Θα μπορούσε τέλος να υποτεθεί ότι οι ανοιχτές τελετές επιφάνειας, οι οποίες διοργανώνονταν από την κεντρική εξουσία, εξασφάλιζαν ταυτόχρονα τη διατήρηση του υπάρχοντος πολιτικοκοινωνικού συστήματος που εγγυόταν την επιτυχή έκβαση των μυστηριακών δρώμενων. Αν η παρουσία της θεότητας πραγματοποιούνταν με συγκεκριμένους μηχανισμούς, ελεγχόμενους από το ανάκτορο, τότε το κύρος και η δύναμη της βασιλικής εξουσίας δε θα ήταν εύκολο να αμφισβητηθούν. Ανάλογοι συσχετισμοί ομαλής διεξαγωγής τελετουργικών δρώμενων με ευεργετικά αποτελέσματα στην κοινότητα και ικανής κεντρικής εξουσίας, απαντούν στους αρχαίους πολιτισμούς της Ανατολής και της Αιγύπτου²².

Η μινωική όρχηση ελάχιστα επηρεάστηκε από άλλους αρχαίους πολιτισμούς. Μυκηναϊκές επιδράσεις αποτελούν οι νεκρικές πομπές με άρμα και γενικότερα η συχνότερη τέλεση πομπών σε ιερά. Ανατολικά στοιχεία εντοπίστηκαν πιθανώς στο χορό με ιερά δένδρα και λίθους, και συγκεκριμένα στη σχέση του φυσικού βράχου με την επιφάνεια της θεότητας, καθώς επίσης στην υιοθέτηση συριακών εμβλημάτων και ενδυμασίας στις ανδρικές πομπές συριακού τύπου. Μεταφορά αιγυπτιακών ορχήσεων και πομπικών σχηματισμών στο μινωικό τελετουργικό τυπικό αποτελούν ο ακροβατικός χορός, οι νεκρικές πομπές δωροφόρων και η χειρονομία του ενός χεριού σε πρόταση πάνω στον ώμο της μορφής που προηγείται, στα πλαίσια τελετουργικών πομπών χωρίς προσφορές. Επέισακτο αιγυπτιακό στοιχείο που ενσωματώθηκε στο μινωικό τυπικό αποτελεί και το σείστρο. Αντίθετα, οι περισσότερες μινωικές ορχήσεις ήταν γνωστές στους μυκηναίους και φαίνεται ότι χορεύονταν, άλλοτε σε περιορισμένη και άλλοτε σε μεγάλη έκταση, στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο. Πρόκειται για το γυναικείο ανοιχτό κυκλικό χορό, το χορό με ιερά δένδρα και λίθους, τον ακροβατικό χορό, το χορό με ράβδο, το γυναικείο χορό με τριγωνική διάταξη, τις ανδρικές πομπές συριακού τύπου. Ο νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών φαίνεται ότι χορευόταν κατά τις επικήδεις τελετές στις Κυκλάδες κατά την ΥΕ ΙΙΙΓ περίοδο. Ο μυκηναϊκός τρόπος τέλεσης της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους διαφέρει σε αρκετά σημεία από τη μινωική, πράγμα που υποδηλώνει ότι τα συστατικά στοιχεία της συγκεκριμένης όρχησης, είτε δεν κατανοήθηκαν επαρκώς από τους μυκηναίους, είτε σκόπιμα προσαρμόστηκαν στα θεολογικά δεδομένα της



μυκηναϊκής θρησκείας. Ο μινωικός γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη και τη χαρακτηριστική στάση των χεριών στους γοφούς φαίνεται ότι αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους μυκηναίους και χορευόταν συχνά στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα. Οι μυκηναίοι υιοθέτησαν τέλος τη μινωική κιθάρα, η οποία εξελίχθηκε στη φάρμιγγα των ιστορικών χρόνων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κατά το Λουκιανό (Περί Ορχήσεως, 15), η όρχηση συνόδευε απαραίτητα όλες τις αρχαίες τελετές («τελετήν ουδέ μίαν αρχαίαν έστιν ευρεΐν άνευ ορχήσεως»).

2. Βλ. σχετικά Ράφτης (1985), 23. Ο Lonsdale (1995), 276, παρατηρεί ότι, παρά τη βέβαιη ύπαρξη γεωμετρικών λαϊκών χορών με ζευγάρια ή του γάμου, με βάση τις περιγραφές του Ομήρου, οι χοροί αυτοί δεν απεικονίζονται στη γεωμετρική αγγειογραφία, γιατί οι καλλιτέχνες αποδίδουν μόνο θρησκευτικές τελετές.

3. Εκτός από την περιγραφή του Ομήρου στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας (590-606), ορισμένοι αρχαίοι ελληνικοί χοροί πιθανού λαϊκού χαρακτήρα με βάση γραπτές πηγές, αναφέρονται από τη Λαμπροπούλου (1986), 165-84. Στο σουμεριακό έπος του Gilgamesch ο ομώνυμος ήρωας παρακινείται να σταματήσει να ψάχνει για την αιώνια ζωή και να αρκεστεί σ' αυτά που ταιριάζουν και δίνουν χαρά στην ανδρική φύση, ανάμεσα στα οποία συμπεριλαμβάνεται και ο χορός (Oates (1986), 168). Άλλες γραπτές μαρτυρίες για ιδιωτικούς λαϊκούς χορούς στη Μεσοποταμία αναφέρονται από τον Oates ό.π., 52 και τον Crawford (1991), 118.

4. Lawler (1951), 23, 50-1.

5. Frankfort (1978), 123-4, 313-33. Oates (1986), 167, 170, 175-6. Baring-Cashford (1991), 220-1, 271.

6. Για την ανάλυση του όρου «χορομιμική» ή «χορόδραμα» βλ. Κακούρη (1974), 66-8, 70-1.

7. Αναφέρονται χαρακτηριστικά ο πυρρίχιος που κατά τους ελληνιστικούς χρόνους απέκτησε συμποσιακό χαρακτήρα και χορευόταν από επαγγελματίες χορεύτριες σε ιδιωτικά συμπόσια (Lonsdale (1993), 144), καθώς επίσης οι χοροί με μάσκες ζώων που σταδιακά έχασαν τον τελετουργικό τους χαρακτήρα και μετατράπηκαν σε αστείο θέαμα (Lawler (1946α) ; (1946β), Κακούρη (1974), 381).

8. Ventris-Chadwick (1956), 265. Καράγιωργα (1970), 113 σημ. 4. Burkert (1993), 562.

9. Ventris-Chadwick (1956), 265.

10. Ο χαρακτηρισμός συνοδεύει συνήθως το χορό με ιερά δένδρα και λίθους. Βλ. σχετικό κεφάλαιο.

11. Lawler (1927). Λαμπροπούλου (1986), 136-49. Burkert (1993), 563-4.

12. Sachs (1968), 129, 149. Rimmer (1969), 25. Λαμπροπούλου (1986), 139. Metcalf-Huntington (1991), 64-8. West (1992), 33, 122. Lonsdale (1993), 77.

13. Το σείστρο ανήκει στην κατηγορία των ιδιόφωνων και χρησιμοποιείται σε πομπικούς σχηματισμούς με βάση τη σχετική παράσταση στο ρυτό των θεριστών.

14. Burkert (1993), 563. Sarianidi (1998), 132.



15. Καράγιωργα (1970), 112-32, ιδίως 120-1. Burkert (1993), 562-99.

16. Ανάλογοι χαρακτηρισμοί με βάση την ανοιχτή ή κλειστή συμμετοχή στα Μυστήρια αναφέρονται από τη Harrison (1912), 51-2, 54-5. Κατά τη συγκεκριμένη ερευνητρια ωστόσο, τα κρητικά μυστήρια ήταν ανοιχτά γιατί εντάσσονταν σε φυλετικές τελετές μύησης εφήβων, ενώ ο κλειστός χαρακτήρας των αρχαίων ελληνικών μυστηρίων επιβλήθηκε από τον περιορισμένο αριθμό ατόμων που απευθύνονταν.

17. Διόδωρος Σικελιώτης, 5, 77, 3.

18. Burkert (1993), 564-5, 586-7, 592.

19. Lonsdale (1993), 39, 78-83.

20. Καράγιωργα (1970), 103-32.

21. Ανάλογη σχέση με το θάνατο επιδιώκουν να υποβάλουν στους μμούμενους τα Ελευσίνια Μυστήρια (Burkert (1993), 586-7), στα οποία επιβιώνουν αρκετά μινωικά στοιχεία (βλ. κεφάλαιο «Χορός με ιερά δένδρα και λίθους»). Το γεγονός αυτό ίσως αποτελεί μία ακόμα ένδειξη για τη μινωική καταγωγή τους.

22. Πρόκειται για το αιγυπτιακό Ιωβηλαίο και τη σουμεριακή Πρωτοχρονιά. Σχετικά βλ. Frankfort (1978), 79-88, 313-33.



VII. ΜΙΝΩΙΚΗ ΟΡΧΗΣΗ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Αρκετά συχνά επιχειρείται η αναγωγή πολλών αρχαίων ελληνικών χορών στη μινωική ορχηστική παράδοση¹. Είναι αμφίβολο ωστόσο αν η χορογραφία και το σημασιολογικό περιεχόμενο των σημαντικότερων μινωικών ορχήσεων διατηρήθηκαν στους ιστορικούς χρόνους. Η παρατήρηση αυτή προκύπτει από το γεγονός ότι οι εξεταζόμενες μινωικές ορχήσεις πλαισίωναν επίσημες θρησκευτικές τελετές με ανακτορική οργάνωση. Οι χορευτές και οι χορεύτριες ανήκαν στο ιερατείο και προφανώς εκπαιδεύονταν στη χορογραφία και τις χειρονομίες κάθε όρχησης. Ενώ οι μινωικές ορχήσεις διατηρήθηκαν κατά την περίοδο της μυκηναϊκής παρουσίας στην Κρήτη, η τελική καταστροφή και εγκατάλειψη των ανακτορικών κέντρων θα σήμανε και το τέλος των θεαματικών μινωικών τελετών που οργανώνονταν σε όλες τις λεπτομέρειες από την κεντρική εξουσία, και κατ' επέκταση των σχετικών με αυτών ορχήσεων. Ο ανοιχτός, δημόσιος χαρακτήρας των μινωικών όρχησης, ωστόσο, καθώς επίσης το υψηλό θρησκευτικό επίπεδο και η γοητεία των δρώμενων στα οποία εντάσσονταν, τροφοδότησαν την ανάμνηση των μινωικών ορχηστικών τελετών, η οποία επιβίωσε στη μεταγενέστερη ιστορική παράδοση². Έτσι, ο Όμηρος συσχετίζει τον κυκλικό χορό που περιγράφει στη διακόσμηση της ασπίδας του Αχιλλέα³ με τον αντίστοιχο μινωικό που χορευόταν στο «χοροστάσι της Αριάδνης». Τα χαρακτηριστικά στοιχεία της συγκεκριμένης όρχησης (αγόρια και κορίτσια αναμείξ, χειρονομία «χειρ επί καρπῷ», κυβιστητήρες στη μέση του κύκλου, ευέλικτο σχήμα ανοιχτού κύκλου που μετατρέπεται σε χορευτική κίνηση δύο αντιμέτωπων σειρών), δεν ταυτίζονται με τη χορογραφία και τον επικλητικό-λατρευτικό χαρακτήρα του μινωικού ανοιχτού κυκλικού χορού⁴. Η ομηρική περιγραφή, -εκτός ίσως από το σχηματισμό των δύο αντιμέτωπων σειρών που πλησιάζουν η μία την άλλη και στη συνέχεια απομακρύνονται⁵-, προσιδιάζει στους γεωμετρικούς κυκλικούς χορούς που απεικονίζονται ιδιαίτερα συχνά στην αγγειογραφία. Επιπλέον, η συμμετοχή και των δύο φύλων στον ίδιο κύκλο, πράγμα που απαντά σπάνια ακόμα και στην εικονογραφία της γεωμετρικής εποχής, είναι σημαντική εξέλιξη στην ιστορία του χορού και προσδίδει στον ομηρικό χορό ερωτικό χαρακτήρα⁶. Η συχνή συσχέτιση επομένως του κυκλικού χορού των γεωμετρικών χρόνων με την αντίστοιχη μινωική όρχηση είναι αστήριχτη. Ανάλογη διαπίστωση ισχύει και για τους γαμήλιους, επιδεικτικούς χορούς που περιγράφει ο Όμηρος, οι οποίοι είναι μάλλον γεωμετρικοί και χωροθετούνται αναχρονιστικά στις αυλές των μινωικών ανακτόρων. Δεν μπορεί βέβαια να αποκλεισθεί η διατήρηση λαϊκών χορών ψυχαγωγικού χαρακτήρα, από τη μινωική εποχή μέχρι τη γεωμετρική. Για τους χορούς αυτούς όμως δεν υπάρχουν στοιχεία στη μινωική εικονογραφία και επομένως δεν είναι δυνατό να διατυπωθούν σχετικές υποθέσεις για τη συνέχειά τους μέχρι τους γεωμετρικούς χρόνους. Μόνο ο λίνος, το θρηνητικό τραγούδι του τρύγου και του θερισμού, που επίσης περιγράφει ο Όμηρος, ίσως έχει μινωική προέλευση, τουλάχιστο στην αρχική του μορφή, με βάση τη συμμετοχή χορωδίας στην αγροτική πομπή του ρυτού των θεριστών από την Αγ. Τριάδα⁷ (Α/Κ 33, πίν. 13β).

Με την ομηρική περιγραφή συσχετίζεται ενίοτε και ο γέρανος, ο χορός που χόρευε ο Θησέας και οι νεαροί Αθηναίοι στη Δήλο, μετά την εξόντωση του



μινώταυρου και τη διαφυγή από την Κρήτη⁸. Σύμφωνα με τις φιλολογικές πηγές⁹, οι χορευτές ορχούνταν ελικοειδώς γύρω από το βωμό του Απόλλωνα που επιστέφονταν με ιερά κέρατα, μιμούμενοι τις κινήσεις μέσα στον κρητικό λαβύρινθο. Επιγραφικές μαρτυρίες από τη Δήλο¹⁰ τεκμηριώνουν την τέλεση του γέρανου στο νησί κατά τους ιστορικούς χρόνους, από αγόρια και κορίτσια αναμείξ, σε δύο σειρές η μία πίσω από την άλλη, οι οποίες κινούνταν ταυτόχρονα ελικοειδώς, καθοδηγούμενες από δύο γερανουλκούς. Οι χορευτές κρατούσαν στα χέρια γιρλάνδα από λουλούδια. Διάφορες ερμηνείες έχουν προταθεί για το χαρακτήρα του χορού. Η Lawler υπέθεσε ότι έχει μινωική προέλευση και ότι αποτελεί συνένωση δύο παλιότερων ανεξάρτητων χορών¹¹, ενός γυναικείου που μιμούνταν τις κινήσεις του υδρόβιου πτηνού γέρανου, και ενός ανδρικού, στον οποίο οι χορευτές εκτελούσαν μαιανδροειδή κίνηση. Υποστήριξε επίσης το χθόνιο χαρακτήρα της όρχησης στα πλαίσια τελετών για τη γονιμότητα της γης, εξαιτίας του σχήματος της χορευτικής κίνησης που μιμείται φίδι, αλλά και της πιθανής μεταφοράς πραγματικού φιδιού από τους χορευτές στην αρχική εκτέλεση της όρχησης. Άλλοι μελετητές θεώρησαν την ονομασία του χορού δηλωτική του περιεχομένου και υπέθεσαν ότι οι χορευτές αναπαρίσταναν το χαριτωμένο βάδισμα και το πέταγμα του συγκεκριμένου υδρόβιου πτηνού¹². Η Delavaud-Roux αντίθετα, επισημαίνοντας τη σημασία της συμμετοχής και των δύο φύλων στην όρχηση, υπέθεσε ότι έχει ερωτικό χαρακτήρα¹³, ενώ πρόσφατα η Παπαδοπούλου ερμήνευσε το γέρανο ως δημιούργημα της αθηναϊκής πολιτικής προπαγάνδας¹⁴, που ενδιαφερόταν να συσχετίσει τον αθηναϊκό ήρωα Θησέα με το ιερό νησί της Δήλου. Διαφωνίες υπάρχουν και ως προς τον αρχικό χώρο τέλεσής του. Εκτός από τη Δήλο που προβάλλεται στην αθηναϊκή εκδοχή του μύθου, έχουν προταθεί η Κνωσός¹⁵ και η Νάξος¹⁶. Άσχετα με τον πιθανό χαρακτήρα του γέρανου και τα προβλήματα ως προς την τέλεσή του, ορισμένα στοιχεία της όρχησης θα μπορούσαν να θεωρηθούν μινωικής προέλευσης, όπως ο κερατοειδής βωμός του Απόλλωνα και η συμμετοχή της Αριάδνης, κρητικής θεάς με μινωικές ρίζες. Είναι γνωστό ακόμα ότι στις Κυκλάδες επιβίωσαν αρκετά μινωικά στοιχεία, όπως οι δύο γιορτές για την Αριάδνη στη Νάξο και η γιορτή για την επίσης κρητική θεά Ειλείθυια στη Δήλο¹⁷. Με βάση τα παραπάνω, καθώς επίσης την παράσταση σε μία σφραγίδα από την Κνωσό (A/K 105, πίν. 33β), στην οποία απεικονίζεται γυναικεία μορφή με κεφαλή πτηνού ή μέλισσας ανάμεσα σε δύο υδρόβια πουλιά, είναι πιθανό η αρχαιότερη μορφή του γέρανου με την αποκλειστική συμμετοχή γυναικών που μιμούνταν τις κινήσεις του ομώνυμου υδρόβιου πτηνού, να χορεύτηκε αρχικά στην Κνωσό, και μάλιστα με τη συμμετοχή των ίδιων των πτηνών. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί το προβάδισμα της Κνωσού ως πιθανότερου χώρου για την αρχική τέλεση του γέρανου, μετά τη σχετική, τεκμηριωμένη μελέτη του Johansen¹⁸.

Εκτός από τον κυκλικό χορό που περιγράφει ο Όμηρος, η αρχαία ελληνική φιλολογική παράδοση συνέδεσε την Κρήτη με τον παλαιότερο και διασημότερο ελληνικό χορό, το χορό των Κουρητών¹⁹. Ο χορός των Κουρητών θεωρείται ο αρχαιότερος χορός με όπλα και αποτελεί βασικό στοιχείο του μύθου του Δία. Η συχνή μνεία των αρχαίων ελλήνων συγγραφέων για την κρητική προέλευση του μύθου και της συγκεκριμένης ενόπλιας όρχησης²⁰, επιβάλλει την εξέταση του θέματος στα πλαίσια της



μινωικής όρχησης, προκειμένου να διερευνηθεί η πιθανή καταγωγή του χορού από τη μινωική εποχή. Μία πρώτη βασική παρατήρηση είναι η απουσία χορού με κρούση όπλων από τις μινωικές ορχήσεις που εξετάστηκαν, σύμφωνα με τη μινωική εικονογραφία. Οι πομπές στρατιωτών με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση (κράνος, οκτώσχημη ασπίδα, δόρυ) που απεικονίζονται σε ορισμένες σφραγίδες και σφραγίσματα (Α/Κ 50, 51, 65, 104, 114, πίν. 17ε, στ, 19δ, 33α, 34γ), έχουν αυστηρό στοίχο, πράγμα που δεν επιτρέπει να ταυτιστούν με ξέφρενες ορχηστικές τελετές²¹. Επιπλέον, απουσιάζει το ξίφος από τη στρατιωτική τους εξάρτηση, το οποίο αποτελεί βασικό στοιχείο στη μεταγενέστερη εικονογραφία των Κουρητών²² σε ρωμαϊκά ανάγλυφα. Οι συγκεκριμένες πομπές έχουν θρησκευτικό χαρακτήρα, με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε στο οικείο κεφάλαιο²³, και ενδέχεται να εντάσσονται στη μεγαλειώδη πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Ο μύθος για το χορό των Κουρητών, όπως είναι ευρύτερα γνωστός, αναφέρεται για πρώτη φορά από τον Καλλίμαχο²⁴ στην ελληνιστική εποχή, και έκτοτε επαναλαμβάνεται συχνά από τους αρχαίους συγγραφείς. Οι Κουρήτες παρουσιάζονται ως ένοπλοι χορευτές που χτυπούν τις ασπίδες τους προκαλώντας δυνατό θόρυβο για να καλύψουν τα κλάματα του μικρού Δία, τον οποίο η μητέρα του Ρέα μετέφερε στο Ιδαίο Άντρο, στην προσπάθειά της να τον σώσει από τον πατέρα του Κρόνο. Η ολοκληρωμένη αυτή εκδοχή του μύθου δε συναντάται παλιότερα. Η σχέση του Δία με τους Κουρήτες και ο ενόπλιος χορός απουσιάζουν από τον Ησίοδο που περιγράφει το μύθο πολύ συνοπτικά και αναφέρει τους Κουρήτες ανεξάρτητα από το Δία, χαρακτηρίζοντάς τους ως θεούς και ορχηστές²⁵. Αρχικά μάλιστα οι Κουρήτες, όπως και οι όμοιοί τους Δάκτυλοι, σχετίζονταν με τη μεγάλη γυναικεία θεότητα της γονιμότητας, πριν ταυτιστούν με το Δία²⁶. Στις αναφορές των αρχαίων συγγραφέων ωστόσο, δεν είναι σαφές αν ο χορός που περιγράφεται ανήκει στη σφαίρα του μύθου για το Δία, ή αν πράγματι χορευόταν από μία ομάδα ιερέων του θεού που ταυτίζονταν με τους Κουρήτες. Οι περισσότεροι θρησκευτολόγοι συμφωνούν ότι ο μυθολογικός χορός των Κουρητών απηχεί πραγματικές, θορυβώδεις, ορχηστικές τελετές²⁷ που πραγματοποιούνταν σε συγκεκριμένες θρησκευτικές εορτές για το Δία στο Ιδαίο Άντρο, ίσως στα πλαίσια κάποιας μυστηριακής λατρείας του θεού. Στον ύμνο για το Δικταίο Δία από το ιερό του Παλαικάστρου, που χρονολογείται στη ρωμαϊκή εποχή (200-300 μ.Χ.), θεωρείται όμως αντίγραφο παλιότερου ελληνιστικού προτύπου (4^{ος} αιώνας π.Χ.)²⁸ και ενδέχεται να απηχεί πανάρχαιες δοξασίες της κρητικής κοινωνίας που ίσως ανάγονται στην προϊστορική εποχή²⁹, η σχέση του Δία με τους Κουρήτες υποδηλώνεται από τα επικλητικά επίθετα του θεού, ο οποίος ονομάζεται «Κρόνειος» και «μέγιστος κούρος» που ηγείται ομάδας δαιμόνων³⁰. Ο χορός ωστόσο που συνοδεύει το τραγούδι των λάτρεων δεν είναι ενόπλιος³¹, αφού δε μνημονεύονται ασπίδες ή άλλα όπλα και πολύ περισσότερο κρούση ασπίδων για την πρόκληση θορύβου. Ακόμα και ο γρήγορος ρυθμός του χορού με ψηλά άλματα είναι αμφίβολος, γιατί η προστακτική «θόρε ες» που απευθύνεται στο θεό ενδέχεται να χρησιμοποιείται μεταφορικά³², υποδηλώνοντας την παράκληση των πιστών για γρήγορη μετάβαση του θεού στη γη, χωρίς να υπονοείται χορός του θεού με ψηλά άλματα και ανάλογη



όρχηση των συνοδών-λάτρων. Ο χορός των νέων που επικαλούνται την εμφάνιση του Δία για να ολοκληρωθεί η διαδικασία της αναπαραγωγής στη φύση και να εξασφαλιστεί η προστασία των κοινωνικών θεσμών και της ειρήνης, τελείται γύρω από το βωμό του θεού³³, με τη συνοδεία κιθάρας και αυλού. Οι περισσότεροι μελετητές, στηριζόμενοι στον τελευταίο στίχο του ύμνου, στον οποίο καλείται ο Δίας να προστατεύσει τους νέους πολίτες, υποστηρίζουν ότι ο χορός έχει μυητικό-κοινωνικό χαρακτήρα και τελείται στα πλαίσια της αποχώρησης των νέων εφήβων από την αγέλα και της ένταξής τους στην ομάδα των ενήλικων πολιτών³⁴. Όποιος και να ήταν ο χαρακτήρας της όρχησης, η άμεση αναφορά στην επικαλούμενη θεότητα και η οικειότητα που συνεπάγεται, θυμίζουν έντονα τη σχέση θεού-λάτρη κατά τη μινωική εποχή³⁵. Μινωικά στοιχεία θα μπορούσαν ακόμα να θεωρηθούν η νεανική ηλικία του Δία, ο ενιαύσιος χαρακτήρας του και η γονιμοποιός του δύναμη στη βλάστηση και στα κοπάδια των ζώων³⁶. Μόνο η προστασία της έννομης τάξης φαίνεται να είναι μεταγενέστερη προσθήκη στις σφαίρες επιρροής της συγκεκριμένης θεότητας της γονιμότητας. Το ίδιο το στοιχείο της όρχησης ως μέσο επίκλησης και επιφάνειας της θεότητας παραπέμπει στην ανάλογη λειτουργία που υπηρετεί η μινωική όρχηση. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η απουσία όπλων στο χορό των νέων ανδρών που τραγουδούν τον εξεταζόμενο ύμνο από το Παλαίκαστρο, παρά τη σαφή αναφορά στους Κουρήτες ως συνοδούς της επικαλούμενης θεότητας.

Εκτός από τις γραπτές πηγές, ελάχιστα στοιχεία για το χορό των Κουρητών είναι γνωστά από την εικονογραφία. Η πρώτη απεικόνιση του μύθου απαντά σε ένα χάλκινο τύμπανο από το Ιδαίο Άντρο³⁷, όπου μία κεντρική ανδρική μορφή, η οποία ταυτίζεται με τον Ιδαίο Δία, πλαισιώνεται από δύο πτερωτούς ασσυριακούς δαίμονες που κρούουν τύμπανα. Το εύρημα χρονολογείται στον 9^ο-8^ο αιώνα π.Χ. και θεωρείται έργο κρητικό³⁸. Σημειώνεται ωστόσο ότι οι μορφές που συνοδεύουν την κεντρική θεότητα δεν είναι λάτρες αλλά μυθολογικά όντα. Η παράσταση επομένως δεν προέρχεται από το λατρευτικό τυπικό αλλά από το σχετικό μύθο με το Δία και τους Κουρήτες, όπως είχε διαμορφωθεί στη γεωμετρική εποχή. Αντίθετα, σε πολλές άλλες χάλκινες φιάλες από το ίδιο ιερό απεικονίζονται σκηνές από λατρευτικά δρώμενα ή συμπόσια, με κυρίαρχο θέμα την όρχηση ή την πομπή γυναικών και τις προσφορές στο βωμό της θεότητας³⁹. Η τέλεση ενόπλιου χορού υποδηλώνεται ίσως από τις άφθονες χάλκινες ασπίδες που ανευρέθηκαν στο ιερό σπήλαιο μαζί με πολλά κύμβαλα, αν και είναι εξίσου πιθανό να πρόκειται για αναθήματα των λάτρων⁴⁰. Παρόμοιο μυθολογικό χαρακτήρα έχουν και οι ελάχιστες παραστάσεις χορού Κουρητών σε ρωμαϊκά ανάγλυφα και νομίσματα⁴¹. Ο θεός δηλώνεται σε βρεφική ηλικία ανάμεσα σε νεαρούς άνδρες με στρατιωτική περιβολή που φέρουν κράνος, ασπίδα και ξίφος και κινούνται γρήγορα κρούοντας τις ασπίδες με τα ξίφη⁴². Τα χτυπήματα δε γίνονται ταυτόχρονα από όλους τους χορευτές, αλλά διαδοχικά. Η απουσία βεβαιωμένων παραστάσεων της συγκεκριμένης ενόπλιας όρχησης που να απηχούν πραγματικές τελετές, έρχεται σε αντίθεση με άλλους ενόπλιους χορούς της αρχαιότητας, για τους οποίους αφθονούν εικονογραφικές μαρτυρίες που αναπαριστούν πραγματικές ορχήσεις. Αναφέρεται χαρακτηριστικά ο πυρρίχιος που απεικονίζεται ιδιαίτερα συχνά στην αρχαϊκή



και κλασική αγγειογραφία⁴³, ενώ παράλληλα η τέλεσή του στα πλαίσια της στρατιωτικής εκπαίδευσης των νέων ως «προγύμνασμα πολέμου», τεκμηριώνεται από τις γραπτές πηγές. Υπάρχουν μάλιστα διαφορετικά ορχηστικά σχήματα για την άμυνα και την επίθεση, κατάλληλα για τη σωστή προετοιμασία των νεαρών υποψήφιων πολεμιστών. Ο πυρρήχιος χορευόταν επίσης γύρω από τον τάφο του νεκρού κατά τις επικήδειες τελετές, με τη συνοδεία αυλού. Αργότερα, έχασε το στρατιωτικό και τελετουργικό του χαρακτήρα και μετατράπηκε σε ακροβατικό θέαμα που εκτελούνταν κυρίως από επαγγελματίες χορεύτριες στα συμπόσια.

Ο χορός των Κουρητών, όπως αποδίδεται στις ελάχιστες εικονογραφικές παραστάσεις και περιγράφεται στους αρχαίους συγγραφείς και τη φιλολογική παράδοση, φαίνεται να εντάσσεται στα πλαίσια της μυθολογίας για το Δία, ενώ απουσιάζουν σαφείς ενδείξεις για την πραγματική τέλεσή του από ομάδες ένοπλων ιερέων ή νεαρών ανδρών που ταυτίζονταν με τους Κουρήτες. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην περιγραφή των μυστηρίων του Ιδαίου Δία στους «Κρήτες» του Ευριπίδη απουσιάζει το στοιχείο της ένοπλης όρχησης, παρά τη μνεία των Κουρητών σε σχέση με το Δία και την Ορεία Μητέρα⁴⁴. Πιθανότερο φαίνεται λοιπόν ότι η όρχηση των πιστών του Δία, οι οποίοι θεωρούνταν απόγονοι των μυθικών Κουρητών, δε συνοδευόταν με όπλα κατά την περίοδο της εκτέλεσής της στους πρώιμους ιστορικούς χρόνους. Τα πιθανά μινωικά στοιχεία που εντοπίστηκαν στον ύμνο του Παλαικάστρου, σε συνδυασμό με την εμμονή των γραπτών πηγών για την κρητική προέλευση του χορού των Κουρητών, ίσως συνηγορούν στην ύπαρξη μινωικής όρχησης με ανάλογο περιεχόμενο, η οποία στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για τη δημιουργία του χορού των Κουρητών, τουλάχιστο στη μυθολογική εκδοχή του. Ο ύμνος του Παλαικάστρου που εντάσσεται στο λατρευτικό τυπικό του Δικταίου Δία, υποδηλώνει επίσης ταυτόχρονη όρχηση από τους νεαρούς λάτρεις, από την οποία απουσιάζει η κρούση όπλων, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Με αυτή τη μορφή, την αποκλειστική δηλαδή ανδρική συμμετοχή, την απουσία όπλων και το λατρευτικό χαρακτήρα του δρώμενου, η συγκεκριμένη όρχηση των ιστορικών χρόνων μπορεί να συσχετισθεί με το μινωικό νεκρικό κυκλικό χορό ανδρών που εικονογραφείται στο πήλινο ομοίωμα από τον Καμηλάρη (Α/Κ 26, πίν. 10α). Η πιθανή τέλεση του μινωικού χορού στα ιερά κορυφής πριν τη μεταφορά του στο νεκρικό τυπικό⁴⁵, υποδηλώνει ανάλογο λατρευτικό χαρακτήρα της όρχησης. Οι νεκρικοί χοροί εξάλλου εντάσσονται στα ευρύτερα δρώμενα για τη γονιμότητα της γης⁴⁶. Για τον ίδιο σκοπό, τη γονιμότητα της γης και των κοπαδιών, επικαλείται η παρουσία του θεού και στον ύμνο του Παλαικάστρου. Η γυμνότητα των χορευτών από τον Καμηλάρη ενισχύει τον τελετουργικό χαρακτήρα της μινωικής όρχησης. Η αποκλειστική ανδρική συμμετοχή, που απαντά μόνο στη συγκεκριμένη μινωική όρχηση, αποτελεί ένα ακόμα κοινό στοιχείο με το χορό των νέων στον ύμνο του Παλαικάστρου. Όταν αργότερα, στις αρχές των ιστορικών χρόνων, διαμορφώθηκε ο μύθος του Δία και των συνοδών του Κουρητών, προστέθηκε - σε μυθολογικό επίπεδο - το στοιχείο της κρούσης όπλων ή μεταλλικών αντικειμένων στον υπάρχοντα μινωικό χορό⁴⁷, ίσως κάτω από ανατολική επίδραση⁴⁸. Ανάλογη εξέλιξη δεν ανιχνεύεται στις πραγματικές ορχηστικές τελετές για το Δία, όπως υποδηλώνει κυρίως ο ύμνος του Παλαικάστρου, αλλά και το απόσπασμα από τους «Κρήτες» του Ευριπίδη



που προαναφέρθηκε. Τα ορχηστικά δρώμενα φαίνεται ότι διατήρησαν τον επικλητικό-λατρευτικό χαρακτήρα της μινωικής όρχησης, που ενδεχομένως εικονογραφείται στο πήλινο ομοίωμα από τον Καμηλάρη⁴⁹, χωρίς χρήση όπλων ή μεταλλικών αντικειμένων.

Εκτός από το χορό των Κουρητών, πολλοί από τους αρχαίους ελληνικούς χορούς των ιστορικών χρόνων θεωρούνται μινωικής προέλευσης από τη Lawler που ασχολήθηκε επισταμένως με την αρχαία ελληνική όρχηση⁵⁰. Πρόκειται για τους χορούς των ναυτικών στη Δήλο, την Ελλοτία, τον ορσίτη, τον επικρήδειο, τον τηλεσία, την πρυλίν, το κερνοφόρο όρχημα, το νομό, τον παιάνα, το υπόρχημα, τη σίκιννη, χορούς με φίδια, χορούς με μάσκες πτηνών, χοίρου, ταύρου ή ψαριών⁵¹. Μινωικής προέλευσης θεωρούνται επίσης ορισμένοι χορευτικοί σχηματισμοί ή χειρονομίες, όπως ο επαγκωνισμός⁵², το σκόπευμα⁵³ και ο σχηματισμός «κρίνο»⁵⁴. Οι χοροί των ναυτικών της Δήλου ήταν γρήγοροι, ελεύθεροι χοροί ανδρών γύρω από ένα ιερό δένδρο. Οι χορευτές ορχούνταν με την πλάτη στραμμένη προς το δένδρο και με τα λυγισμένα χέρια τους χτυπούσαν τον κορμό του, ή δάγκωναν το ιερό ξύλο με τα χέρια δεμένα στην πλάτη. Τα Ελλότια αποτελούσαν σημαντική κρητική εορτή προς τιμή της θεάς Ελλοτίας ή της Ευρώπης, στα πλαίσια της οποίας πραγματοποιούνταν πομπή γυναικών που έφεραν γιρλάνδα από λουλούδια. Ο ορσίτης, ο επικρήδειος και ο τηλεσίας ήταν ενόπλιοι χοροί ανδρών που συσχετιζόνταν με το χορό των Κουρητών, χωρίς ωστόσο να είναι γνωστές περισσότερες λεπτομέρειες για την εκτέλεσή τους. Η πρυλίσ αναφέρεται ως νεκρικός χορός ένοπλων ανδρών γύρω από το σώμα του νεκρού πολεμιστή. Το κερνοφόρο όρχημα εντάσσεται στις εκστατικές ορχήσεις και συνδέεται με το λατρευτικό τυπικό της Δήμητρας, της Ρέας, της Κυβέλης, της Μεγάλης Μητέρας. Οι ιέρειες ορχούνταν κρατώντας στα χέρια σύνθετα τελετουργικά σκεύη (κέρνους) που περιείχαν απαρχές. Ο νομός ήταν θρησκευτικός ύμνος για μία θεότητα που συνοδευόταν ταυτόχρονα με λιτές, σοβαρές κινήσεις από τον τραγουδιστή. Ανάλογος θρησκευτικός ύμνος που συνόδευε την πομπική κίνηση των χορευτών προς το ιερό ή το βωμό του θεού ήταν και ο παιάνας. Στο υπόρχημα συνδυάζονταν η ενόργανη μουσική, το τραγούδι, ο χορός και η παντομίμα. Μία ομάδα αγοριών και κοριτσιών τραγουδούσε έναν ύμνο, ενώ ταυτόχρονα μία άλλη ομάδα χόρευε και αναπαριστούσε με έντονες χειρονομίες αυτά που περιγράφονταν στον ύμνο. Οι χορευτές κινούνταν γρήγορα και ζωηρά. Η σίκιννις, ο χαρακτηριστικός χορός του σατυρικού δράματος, σχετιζόταν με το χορό των Κουρητών στην αρχική της μορφή, πριν υιοθετηθεί από το σατυρικό δράμα και αλλάξει εντελώς περιεχόμενο. Οι μαιναδικοί χοροί με φίδια θεωρούνται ότι έχουν πρότυπα ανάλογες μινωικές ορχήσεις που εικονογραφούνται στα ειδώλια γυναικείων θεοτήτων με φίδια στα χέρια. Ο επαγκωνισμός αποτελεί χαρακτηριστικό χορευτικό σχήμα, κατά το οποίο οι χορευτές χτυπούσαν ο ένας τον άλλο με λυγισμένους αγκώνες. Το σκόπευμα συναντάται στο αρχαίο ελληνικό δράμα στις περιπτώσεις που εμφανίζεται ο «από μηχανής θεός». Οι ηθοποιοί έφερναν το ένα χέρι στο μέτωπο, καλύπτοντας τους οφθαλμούς, για να προστατευθούν από το φως της επιφαινόμενης θεότητας. Το «κρίνο» ήταν πιθανώς τριγωνικός σχηματισμός που μιμούνταν το σχήμα του ομώνυμου άνθους.

Παρά το γεγονός ότι οι σημαντικότερες μινωικές ορχήσεις που σχετιζόνταν άμεσα με την επιφάνεια έπαψαν να τελούνται μετά το τέλος της μινωικής



εποχής, κάποιοι από τους χορούς που προαναφέρθηκαν μπορούν να συσχετισθούν με συγκεκριμένες μινωικές ορχήσεις και ίσως πράγματι προέρχονται από αυτές, χωρίς ωστόσο να ταυτίζονται, ή επηρεάζονται σε ορισμένα μόνο εξωτερικά στοιχεία που δεν καθορίζουν το περιεχόμενο της όρχησης. Έτσι, η γυναικεία πομπή με τη γιρλάνδα από λουλούδια κατά τα Ελλότια μπορεί να παραλληλισθεί με την πομπή των γυναικών στη μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο (A/K 37, πίν. 15). Το φερόμενο αντικείμενο είναι ασαφές, δεν αποκλείεται ωστόσο να πρόκειται για σκοινί, ζώνη ή γιρλάνδα αφού όλες οι γυναίκες βοηθούν στη μεταφορά του. Το ίδιο το όνομα Ελλότια είναι προελληνικό και παραπέμπει σε τελετουργικά δρώμενα της μινωικής εποχής⁵⁵. Μία πρώτη μορφή «κερνοφόρου ορχήματος» απαντά στο πηλίνο ομοίωμα χορού από το ιερό του Παλαικάστρου (A/K 79, πίν. 22α), το οποίο βρέθηκε μαζί με σύνθετα σκεύη για προσφορές απαρχών. Στο μινωικό χορό οι χορεύτριες δεν ορχούνται κρατώντας τους κέρνους στα χέρια. Προηγούνταν η προσφορά των απαρχών και ακολουθούσε στη συνέχεια η όρχηση. Ο παιάνας ενδέχεται να έχει μινωική προέλευση, γιατί συναντάται στις πινακίδες γραμμικής Β από την Κνωσό⁵⁶ με τη μορφή Παιήων που ταυτίζεται με τον Απόλλωνα αλλά και με θρησκευτικό ύμνο προς τιμή του. Ο χορευτικός σχηματισμός «κρίνο» και η χειρονομία του «επαγκωνισμού» με τα χέρια λυγισμένα στους γοφούς, ίσως αποτελούν επιβίωση του μινωικού γυναικείου χορού με τριγωνική διάταξη, ο οποίος είχε ευρύτατα διαδοθεί και στη μυκηναϊκή Ελλάδα. Η συχνή τέλεση της συγκεκριμένης όρχησης εκτός της μινωικής Κρήτης πιθανώς βοήθησε στη διατήρησή της και στους ιστορικούς χρόνους. Σημειώνεται ωστόσο ότι η πιθανή επιβίωση σχετίζεται μόνο με τα εξωτερικά χορογραφικά στοιχεία της μινωικής όρχησης, δηλαδή την τριγωνική διάταξη των χορευτριών και τη χαρακτηριστική χειρονομία των λυγισμένων χεριών στους γοφούς, και όχι με το περιεχόμενό της. Η μινωική χειρονομία του «αποσκοπείν» με το ένα χέρι λυγισμένο στο μέτωπο, διατηρήθηκε αυτούσια και ως προς το σχήμα και ως προς το περιεχόμενο, στο «σκόπευμα» του αρχαίου ελληνικού δράματος. Τέλος, ο μινωικός χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο ίσως διατηρήθηκε στους ιστορικούς χρόνους, με βάση τα σχόλια που σημειώνει η Σαπφώ για τον ελαφροπάτητο χορό των γυναικών της Κρήτης γύρω από τον υπαίθριο βωμό του θεού⁵⁷.

Η μινωική παράδοση εξακολούθησε να γοητεύει και να εμπνέει ορχηστικούς σχηματισμούς ακόμα και στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Ενδεικτική είναι η αναφορά ορχηστικών θεμάτων κρητικής προέλευσης από το Λουκιανό⁵⁸ (Περί Ορχήσεως, 49) : Ευρώπη, Πασιφάη, και οι δύο Ταύροι, Λαβύρινθος, Αριάδνη, Φαίδρα, Ανδρόγεως, Δαίδαλος, Ίκαρος, Γλαύκος, Πολύιδος, Τάλως. Η χορογραφία και το περιεχόμενο των προαναφερόμενων ορχηστικών θεμάτων παντομιμικού χαρακτήρα, προφανώς δεν είχαν καμία σχέση με τα συστατικά στοιχεία των μινωικών ορχήσεων που εξετάστηκαν στη συγκεκριμένη μελέτη, διαφαίνεται ωστόσο μία έκδηλη τάση να αξιοποιηθεί ο πλούτος του μινωικού πολιτισμού από τους ηθοποιούς και τους χορογράφους της εποχής. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, οι συχνές φιλολογικές μαρτυρίες για την αρχαία κρητική προέλευση πολλών ελληνικών χορών αρκετές φορές υπερβάλλουν. Οι σημαντικότερες μινωικές ορχήσεις, ο ανοιχτός κυκλικός χορός γυναικών στην υπαίθρια και ανακτορική εκδοχή του, καθώς επίσης ο χορός με ιερά δένδρα και λίθους, πιθανότατα παύουν να τελούνται μετά την



τελική καταστροφή των μινωικών ανακτόρων, αφού απουσιάζουν οι επίσημες, ανακτορικές τελετές ενορατικής και δραματοποιημένης επιφάνειας, τις οποίες πλαισίωναν. Η σημαντικότερη ωστόσο μινωική ορχηστική παρακαταθήκη που διατηρήθηκε στα αρχαία ελληνικά Μυστήρια, στο περιθώριο της επίσημης θρησκείας της αρχαίας πόλης, είναι η δυνατότητα προσέγγισης του θείου μέσα από την όρχηση. Η παραδοσιακή οικεία σχέση των Κρητών με τους θεούς τους ίσως ερμηνεύει το γεγονός ότι η Κρήτη πάντοτε υπήρξε για τους Έλληνες η ανεξάντλητη πηγή της σοφίας, της μυστηριακής λατρείας και της βαθιάς εσωτερικής γνώσης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. PM III, 74-5, 77-8. Lawler (1951). Levi (1961-2), 139-41. Lonsdale (1995).
2. Lonsdale (1995), 274.
3. Ιλιάδα Σ, 590-606.
4. Ανάλογο προβληματισμό διατυπώνει και η Lawler (1951), 29-30.
5. Κατά το Lonsdale (1995), 274, στην ομηρική περιγραφή συνδυάζονται ένας γεωμετρικός κυκλικός χορός με ένα μινωικό μαιανδροειδούς ή γραμμικού σχηματισμού.
6. Για τον ερωτικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης όρχησης βλ. Lonsdale (1995), 274, 278.
7. Younger (1998), 7.
8. Γενικά για το γέρανο βλ. Lawler (1942α) ; (1943), 63 ; (1946). Delavaud-Roux (1994), 67-89. Παπαδοπούλου (1999), 122.
9. Πλούταρχος, Θησεύς, 21.
10. Βλ. σχετικά Lawler (1946).
11. Lawler (1942α).
12. Για τις διαφορετικές θεωρίες ερμηνείας βλ. Lawler (1946), 116-8. Delavaud-Roux (1994), 78-83. Johansen (1945), 12.
13. Delavaud-Roux (1994), 81-3.
14. Παπαδοπούλου (1999), 122. Ανάλογη προσέγγιση και από το Johansen (1945), 50-61, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο χορός που χόρευε ο Θησέας με τους Αθηναίους, μιμούμενος τις κινήσεις στον κρητικό λαβύρινθο, ταυτίστηκε σκόπιμα με το δηλιακό γέρανο από την αθηναϊκή πολιτική ηγεσία, κατά τους αρχαϊκούς χρόνους, για να προβληθούν ο αθηναίος ήρωας και το τυραννικό καθεστώς που τον δημιούργησε.
15. Johansen (1945), 47-50.
16. Delavaud-Roux (1994), 77.
17. Lawler (1948). Willetts (1965), 194-5. Linders (1994).
18. Johansen (1945).
19. Καλλίμαχος, Ύμνος στο Δία, 53-55. Στράβων Χ, 3, 7 και 11. Διόδωρος 5, 64, 5. Λουκιανός, Περί ορχήσεως, 8. Βλ. σχετικά Lawler (1951), 24-7. Verbruggen (1981), 157-9 (με αναφορές στους αρχαίους συγγραφείς).
20. Η γέννηση του Δία στην Κρήτη είναι μία από τις επικρατέστερες εκδοχές του μύθου. Εκτός από την Κρήτη ωστόσο, αναφέρονται η Αρκαδία, η Μεσσηνία, η Αχαΐα, η Βοιωτία, η Νάξος, η Αργολίδα, η Μ. Ασία ως πιθανοί χώροι γέννησης του θεού (Verbruggen (1981), 27-39). Κατά το Nilsson (1950), 544, οι μύθοι που συσχετίζουν τη γέννηση του Δία με άλλες πόλεις



εκτός Κρήτης, είναι μεταγενέστεροι. Η κρητική εντοπιότητα των Κουρητών μαρτυρείται και από την αναφορά τους σε κρητικά ψηφίσματα πόλεων, ανάμεσα στα ονόματα των θεών (Nilsson ό.π.), καθώς επίσης σε αναθηματικές επιγραφές, όπου χαρακτηρίζονται προστάτες των κοπαδιών (Bosanquet (1908-9), 353-4), όπως και στον ύμνο του Παλαικάστρου, για τον οποίο θα γίνει λόγος αμέσως παρακάτω.

21. Αντίθετα, ο Reinach (1910), 232, υποθέτει ότι στις συγκεκριμένες παραστάσεις απεικονίζεται ο χορός των Κουρητών. Παρόμοια γυναικεία ενόπλια όρχηση θεωρεί ότι απεικονίζεται και στη σφραγίδα από τις Μυκήνες (A/K 148, πίν. 43α) με πομπή τριών γυναικών και δύο οκτώσχημες ασπίδες ανάμεσά τους.

22. Για τη σημασία του ξίφους στην απεικόνιση των Κουρητών βλ. Ceccarelli (1998), 109. Το ξίφος διακρίνει τους Κουρήτες από τους πυρριχιστές, οι οποίοι φέρουν δόρυ αντί γι' αυτό. Απεικονίσεις ρωμαϊκών αναγλύφων με σχόλια για το θέμα από τη Delavaud-Roux (1993), 44-7.

23. Βλ. «Στρατιωτικές πομπές».

24. Καλλίμαχος, Ύμνος στο Δία, 53-55. Verbruggen (1981), 157.

25. Harrison (1912), 25. Verbruggen (1981), 27-8, 30, 39.

26. Harrison (1912), 504. Lawler (1951), 24. Verbruggen (1981), 83-5. Στους «Κρήτες» του Ευριπίδη αναφέρονται οι Κουρήτες σε σχέση με την «Ορεία Μητέρα» και τα μυστήρια του Ιδαίου Δία, χωρίς ωστόσο να γίνεται λόγος για ενόπλιο χορό. Βλ. Verbruggen ό.π. 76-7.

27. Lawler (1951), 24-6. Jeanmaire (1975), 431, 443. Verbruggen (1981), 85. Η Harrison (1912), 27-9, σημειώνει σχετικά με το θέμα ότι η τελετουργική πράξη («δρώμενο») προηγείται από τη θεότητα.

28. Bosanquet (1908-9), 341. Murray (1908-9), 364-5. Ξανθουδίδης (1911), 11. Jeanmaire (1975), 430.

29. West (1965), 156-7. Jeanmaire (1975), 430. Delavaud-Roux (1993), 112.

30. Harrison (1908-9), 308 ; (1912), 11-2. Bosanquet (1908-9), 351. Nilsson (1950), 547-8. Willetts (1965), 213-4. Jeanmaire (1975), 421, 431, 434. Lonsdale (1993), 156-7. Αντίθετα ο Verbruggen (1981), 103-5, 109-10, δεν ταυτίζει τους «δαίμονες» με τους Κουρήτες αλλά με σύνναους θεούς του Δία.

31. Nilsson (1950), 547-8. Jeanmaire (1975), 435. Verbruggen (1981), 109-10. Αντίθετα, ενόπλια όρχηση νέων που μιμούνταν τους Κουρήτες υπέθεσαν η Harrison (1908-9), 308 και ο Ξανθουδίδης (1911), 10.

32. Nilsson (1950), 549. Willetts (1965), 214. Πολλοί μελετητές ωστόσο μεταφράζουν το σημείο αυτό ως «πήδα αντί για μας», υποθέτοντας έτσι συμμετοχή του επικαλούμενου θεού στα ψηλά άλματα των χορευτών. Σχετικά βλ. Murray (1908-9), 359, 361. Jeanmaire (1975), 433-5. Verbruggen (1981), 106-7. Lonsdale (1993), 157. Burkert (1993), 533.

33. Ο βωμός αυτός συσχετίζεται από το West (1965), 157, με τα μινωικά περιφράγματα ιερών δένδρων.

34. Harrison (1908-9), 326-8. Jeanmaire (1975), 443-4. Delavaud-Roux (1993), 56-8. Lonsdale (1993), 157. Κριτική της συγκεκριμένης θεωρίας από το Nilsson (1950), 548. Ο Verbruggen επίσης (1981), 109-10, δε φαίνεται να την αποδέχεται. Κατ' αυτόν, ο ύμνος του Παλαικάστρου υποδηλώνει όρχηση



των πιστών του Δία γύρω από το βωμό του, στα πλαίσια συγκεκριμένης ετήσιας θρησκευτικής εορτής.

35. Λεμπέση (1987), 134. Η Harrison (1912), 10 και 45, παρατηρεί την ιδιαιτερότητα του επικλητικού αυτού ύμνου, στον οποίο ο θεός δεν επαινείται, δεν ικετεύεται, δε λατρεύεται με προσφορές και θυσίες, όπως συνηθίζεται σε ένα ολύμπιο θεό. Αντίθετα, ο Verbruggen (1981), 110-11, υποστηρίζει ότι ο ύμνος δε διαφέρει από ανάλογους της ίδιας εποχής που έχουν διασωθεί.

36. Nilsson (1950), 555. West (1965), 156-9. Χανιώτης (1986).

37. Blöme (1982), 65-7, πίν. 3,3.

38. Blöme (1982), 65-7. Ανάλογη διαπίστωση προκύπτει και από τη μελέτη των χάλκινων ευρημάτων του Ιδαίου Άντρου που εκπονείται στα πλαίσια διδακτορικής διατριβής από την αρχαιολόγο του μουσείου Ηρακλείου Πόπη Γκαλανάκη, την οποία ευχαριστώ για τη σχετική πληροφορία.

39. Markoe (1985), 115, Cr7, Cr8, Cr11.

40. Παρόμοιες ασπίδες ανευρέθηκαν και στο ιερό του Παλαικάστρου, στο οποίο δεν τεκμηριώνεται η τέλεση ενόπλιου χορού, με βάση την ανάλυση του ύμνου για το Δία που προηγήθηκε. Κατά το Verbruggen (1981), 78, 84-5, η ανεύρεση όπλων στο Ιδαίο Άντρο υποδηλώνει ομαδικές μυήσεις εφήβων.

41. Verbruggen (1981), 245 αρ. 22, 246 αρ. 23, 24, 247 αρ. 31-33.

42. Για τον τρόπο κρούσης των ασπίδων από τους χορευτές βλ. Delavaud-Roux (1993), 45-7.

43. Poursat (1968). Lonsdale (1993), 140-68. Delavaud-Roux (1991). Ceccarelli (1998). Η Ceccarelli ό.π.109, 116, 147-56, υποστηρίζει ότι ο πυρρίχιος εξελίχθηκε από το χορό των Κουρητών, παρά τις διαφορές στη στρατιωτική εξάρτηση των χορευτών. Οι Κουρήτες δηλαδή απεικονίζονται με κράνος, ασπίδα και σπαθί, ενώ οι πυρριχιστές φέρουν δόρυ αντί για σπαθί. Ο Jeanmaire (1975), 428, αντίθετα, αναφέρει ότι πρόκειται για δύο διαφορετικούς χορούς.

44. «μητρί τ' ορείω δάδας ανασχών και κουρήτων βάκχος εκλήθην οσιωθείς» (Ευριπίδης, «Κρήτες», απόσπασμα 472. Verbruggen (1981), 76).

45. Βλ. κεφάλαιο «Νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών».

46. Turner (1967), 9, 294. Childe (1971), 157. Κακούρη (1974), 344. Spencer (1985), 177. Metcalf-Huntington (1991), 108.

47. Ανάλογη «στρωματογραφία» στο χορό των Κουρητών επιχειρεί και η Lawler (1951), 25-6, υποστηρίζοντας ότι στην προϊστορική Κρήτη ο χορός δεν ήταν ενόπλιος αλλά απλά θορυβώδης και συνοδευόταν με κύμβαλα. Κατά τους ιστορικούς χρόνους χρησιμοποιήθηκαν τα μεταλλικά όπλα για την παραγωγή μεγαλύτερου θορύβου. Ο θόρυβος και τα ψηλά άλματα των χορευτών είναι τυπικά χαρακτηριστικά στοιχεία των τελετών για τη γονιμότητα της γης.

48. Lawler (1951), 25-6. Η παρατήρηση αυτή στηρίζεται στην ταύτιση Κουρητών, Δακτύλων, Κορυβάντων, και στη συσχέτιση των προαναφερόμενων «θιάσων» με τη Μεγάλη Μητέρα ανατολικού τύπου, οι τελετές της οποίας ήταν θορυβώδεις και συνοδεύονταν με κύμβαλα.

49. Μία ένδειξη για την τέλεση του μινωικού νεκρικού χορού ανδρών μέχρι την ΥΕ ΙΙΙΓ αποτελεί η υδρία από τάφο της Νάξου (Α/Κ 130, πίν. 38β) με σχηματοποιημένη παράσταση κυκλικού χορού ανδρών. Ίσως η επιβίωση του μινωικού χορού να οφείλεται στον περισσότερο λαϊκό χαρακτήρα του, που επισημάνθηκε στο κεφάλαιο με τα συμπεράσματα.



50. Οι περισσότεροι χοροί, για τους οποίους θα γίνει λόγος αμέσως παρακάτω, αναφέρονται από τη Lawler (1951). Η περιγραφή ορισμένων απ' αυτών αναφέρεται και από τη Λαμπροπούλου (1986), 165-85. Για το νομό, τους χορούς των ναυτικών και το υπόρχημα βλ. και Παπαδοπούλου (1999), 116, 122, 124.

51. Lawler (1941).

52. Lawler (1942).

53. Lawler (1941-42).

54. Lawler (1944).

55. Lawler (1948).

56. Ventris-Chadwick (1956), 126. Furemark (1965), 97.

57. Frag. 114, Edmonds. Lawler (1951), 29. Το χάλκινο, αρχαϊκό έλασμα από το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη (Λεμπέση (1985), 146-53, πίν. 15, 54 αρ. Α22), με παράσταση ανθρώπινου χεριού που τραβά κλαδί δένδρου, σώζεται πολύ αποσπασματικά, έτσι ώστε δεν είναι δυνατό να συσχετισθεί με τη μινωική όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους.

58. Willetts (1965), 124.



VIII. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ



ΠΡΟΑΝΑΚΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

1. Πήλινο σείστρο από το Φουρνί Αρχανών (Μ.Η. 27695, πίν. 1α).

Βρέθηκε στο Ταφικό Κτήριο 9. Χρονολογείται στη ΜΜ ΙΑ.

Ελλειψοειδής ταινιόσχημη σφενδόνη με δύο ζεύγη οπών στις πλευρές για την προσάρτηση δύο ξύλινων οριζόντιων στελεχών. Τρία πήλινα δισκάρια, διάτρητα στο κέντρο, στερεώνονταν στα δύο οριζόντια στελέχη και χρησίμευαν στην παραγωγή του ήχου. Η επιμήκης λαβή στη βάση του οργάνου είναι κοίλη εσωτερικά.

Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 122, εικ. 99 ; (1997), Τόμ. Ι, 351-7. Younger (1998), 39, 40, 65 αρ. κατ. 24, πίν. 22,2. Μικράκης (2000), 163-4.

[«Μουσικά όργανα» Κεφ. V].

2. Πρισματικός σφραγιδόλιθος από τη Συλλογή Γιαμαλάκη με «γοργόνειο» (3234 συλ. Γιαμαλάκη).

Χρονολογείται στη ΜΜ Ι.

Σε μία από τις τρεις έδρες του πρίσματος απεικονίζεται σχηματοποιημένα σχεδόν κυκλική κεφαλή κατ' ενώπιον, με ένα οφιοειδή βόστρυχο στην κάθε πλευρά.

Χένακι-Sakellariou (1958), 17 αρ. 99, 80-81, πίν. XIX.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων» Κεφ. ΙΙΙ 2].

ΠΑΛΑΙΟΑΝΑΚΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ειδώλια

3. Πήλινο ομοίωμα χορού γυναικών από την Αγ. Τριάδα (Αθημοσίετο. Ανασκαφικοί αριθμοί HTR 2157, 2158, 2159, πίν. 1β).

Βρέθηκε σε οικιστικό χώρο στον καινούργιο τομέα των ανασκαφών 1986-91 στην Αγ. Τριάδα. Χρονολογείται στη ΜΜ ΙΙ.

Τρία όμοια, ακέφαλα γυναικεία ειδώλια εντάσσονται από τον ανασκαφέα σε κυκλική βάση ως τμήμα χορευτικής σύνθεσης. Οι μορφές φέρουν απτύχωτη εσθήτα με μακριά ζώνη στη μέση και εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό υψώνοντας τα χέρια παράλληλα, λίγο πιο πάνω από το επίπεδο της κεφαλής.

La Rosa (1995), 542, πίν. ΜΣΤ', 4 (σωζόμενα ειδώλια) και εικ. 7 (αποκατάσταση της σύνθεσης).

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας» Κεφ. Ι 1].

4. Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από το Πισκοκέφαλο (Μ.Η. 9832, πίν. 2α)

Προέρχεται από το ιερό κορυφής του Πισκοκεφάλου. Χρονολογείται στο τέλος της παλαιοανακτορικής περιόδου (ΜΜ ΙΙ/ΙΙΙ).

Η γυναικεία μορφή φέρει απλή εσθήτα με τρεις μόνο πτυχώσεις στο κάθε πλάι και διπλή ζώνη στη μέση. Η κεφαλή και τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται με ιδιαίτερη πλαστικότητα. Ένα τμήμα της κόμης πέφτει ελεύθερα μέχρι τον αυχένα, ενώ ένα άλλο ανασηκώνεται με φαρδειά ταινία στην κορυφή της κεφαλής. Το δεξί χέρι εφαρμόζει διαγώνια πάνω στο στήθος και εφάπτεται στον αριστερό ώμο. Ανάλογη στενή επαφή με το σώμα παρατηρείται και στο αριστερό χέρι που εφάπτεται στο δεξιό γοφό,



εφαρμόζοντας διαγώνια στην κοιλιά. Η κίνηση του ειδωλίου είναι πιθανώς χορευτική και χαρακτηρίζει την αντίδραση της κορυφαίας στην επιφάνεια της θεότητας.

Πλάτων (1951), 130-1, πίν. ΣΤ' 1 αρ. 4 και Η' 2 αρ. 4. Marinatos-Hirmer (1960), 119, πίν. 17. Marinatos (1993), 117, εικ. 84. Krattenmaker (1995), 123-4. Sapouna-Sakellarakis (1995), 111 (χειρονομία G «ευχαριστίας»), πίν. 40, 9.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Ανάγλυφα

5. Ξίφος Μαλίων με ακροβάτη στο επίμηλο (M.H. 636, πίν. 2β).

Βρέθηκε στον τομέα III του ανακτόρου. Χρονολογείται στη MM II (Pelon (1985)), στη MM II/MM IIIA (Chaprouthier (1936), 484-5) και στη MM IIIA (Πλάτωνας. Η χρονολόγηση του συγκεκριμένου μελετητή αναφέρεται στη συζήτηση που ακολουθεί την ανακοίνωση του Pelon (1985), 39-40).

Χάλκινο ξίφος με χρυσή λαβή στην οποία απεικονίζεται ανάγλυφα νεαρός ακροβάτης. Τα χέρια στηρίζονται στο έδαφος, το σώμα εκτινάσσεται στον αέρα διαγράφοντας τόξο και τα πέλματα εφάπτονται στα κοντά, σγουρά μαλλιά. Η μορφή φέρει ζώνη και μακρύ ζώμα τύπου περισκελίδας που φτάνει λίγο πιο πάνω από τα γόνατα.

Chaprouthier (1938). Lawler (1951), 44-5. Deonna (1953), 27, 69-76, 92-5. Morgan (1995α), 39, εικ. 4.

[«Ακροβατικός χορός». Κεφ. I 5].

Μουσικά όργανα

6. Θαλάσσιος τρίτωνας με αποκρουσμένο αιχμηρό άκρο από το ανάκτορο της Φαιστού (M.H. 121, πίν. 3)

Βρέθηκε στο δωμάτιο VIII του βορειότερου ιερού της δυτικής πτέρυγας. Χρονολογείται στη MM II.

Το αποκρουσμένο αιχμηρό άκρο επιτρέπει να χρησιμοποιηθεί ως κουργιαλός.

Åström-Reese (1990), 8. Younger (1998), 35-7, 64 αρ. κατ. 13.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Αγγεία

7. Πίθος από Μάλια με παράσταση «γοργονείου» (ανασκαφικός αριθμός M 67/184, πίν. 4α).

Βρέθηκε στον τομέα M του ανακτόρου. Χρονολογείται στη MM II.

Στην επιφάνεια του αγγείου απεικονίζεται τερατόμορφη κεφαλή κατ' ενώπιον, με ανοιχτό στόμα, μικρά στρογγυλά μάτια, μεγάλα όρθια αυτιά.

Poursat (1985), 52-3, εικ. 1-3.

[«Ορχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

8. Φιάλη από τη Φαιστό με χορό γυναικών (M.H. 10583, πίν. 4β)

Βρέθηκε στο νοτιότερο ιερό της δυτικής πτέρυγας του ανακτόρου. Χρονολογείται στη MM II.

Στο εσωτερικό του αγγείου μία κεντρική γυναικεία μορφή χωρίς δήλωση άκρων και με τριγωνικό σώμα που διακοσμείται με σειρά ημικύκλιων στις παρυφές (φίδια ;), ταυτίζεται με θεότητα. Δεξιά και αριστερά της ορχούνται



δύο γυναίκες υψώνοντας το ένα χέρι κυκλικά πάνω από την κεφαλή και χαμηλώνοντας αντίρροπα το άλλο. Οι χορεύτριες αποδίδονται σχηματοποιημένα με σταγονόσχημο διάστικτο σώμα. Ένα κρίνο δηλώνεται στο κάτω δεξιό άκρο της σύνθεσης.

Levi (1976), I, 96, εικ. 120 και έγχρωμος πίνακας LXVIIa. Gesell (1985), 17, 65. Immerwahr (1990), 33, πίν. II. Branigan (1993), 136, εικ. 7,12. Marinatos (1993), 148-9, εικ. 120. Schiering (1999).

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας». Κεφ. I 1].

9. Καρποδόχη από τη Φαιστό με χορό γυναικών (M.H. 10576, πίν. 5)

Βρέθηκε στο νοτιότερο ιερό της δυτικής πτέρυγας του ανακτόρου (όπως και η φιάλη αρ. 8). Χρονολογείται στη MM II.

Στο εσωτερικό του αγγείου απεικονίζεται ανοιχτός κυκλικός χορός τριών γυναικών. Η κεντρική γυναικεία μορφή δηλώνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα και επιδεικνύει κρίνα στα υψωμένα χέρια της. Οι άλλες δύο χορεύτριες υψώνουν το ένα χέρι κυκλικά πάνω από την κεφαλή και χαμηλώνουν το άλλο αντίρροπα προς τα κάτω. Στην κυκλική βάση του κυλινδρικού ποδιού απεικονίζεται χορός τεσσάρων γυναικών σε κύκλο ή σε στοίχο, με τα χέρια στη μέση. Όλες οι μορφές αποδίδονται σχηματοποιημένα με σταγονόσχημο διάστικτο σώμα.

Levi (1976), I, 90-1, έγχρωμοι πίνακες LXV, LXVI. Gesell (1985), 17, 65. Immerwahr (1990), 34, πίν. III. Marinatos (1993), 148-9, εικ. 119. Schiering (1999).

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας». Κεφ. I 1].

Σφραγίδες

Κεντρική Κρήτη

10. Σφραγίδα από την Κνωσό με απεικόνιση κιθάρας (M.H. 845, πίν. 6α)

Βρέθηκε στην οικία νότια του ανακτόρου. Χρονολογείται στη MM II.

Κιθάρα με μεγάλο, μηνοειδές ηχείο, πήχεις με οφιοειδείς απολήξεις που μιμούνται κεφαλές κύκνων, και ευθύ ζυγό πάνω από το πέρας των πήχεων. Μία λεπτή, κάθετη γραμμή ανάμεσα στους πήχεις, που ξεκινά από το ζυγό, διαπερνά το ηχείο και στρέφεται δεξιά, παράλληλα με το κυκλικό περίγραμμα του ηχείου, ίσως υποδηλώνει συνοπτικά τις χορδές ή τον τρόπο στερέωσης του πλήκτρου. Ο ιμάντας για το σταθερό κράτημα του οργάνου πιθανώς αποδίδεται με μία μικρή «θηλειά» στο δεξιό πήχyu του οργάνου.

PM IV, 151, εικ. 116 (Ο Evans αναφέρει λανθασμένα ότι πρόκειται για YM II σφράγισμα από το M. Ανάκτορο και ταυτίζει το απεικονιζόμενο αντικείμενο με λέβητα από τον οποίο προβάλλουν φίδια). Πλάτων (1966), 219 σημ. 32, εικ. 9,4. CMS II2, 33. Younger (1998), 18, 19, 24, 76-7 αρ. κατ. 59, πίν. 24,1.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

11. Πρισματικός σφραγιδόλιθος από την περιοχή Ηρακλείου με απεικόνιση άρπας (μουσ. Ashmolean 1938. 793, πίν. 6β).

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στη MM II.



Σε μία από τις τέσσερις έδρες του πρίσματος απεικονίζεται οκτάχορδη άρπα με κλειστό, καρδιόσχημο περίγραμμα, χαμηλό ορθογώνιο ηχείο και πτερυγιόσχημη απόληξη στην εσοχή του κυματοειδούς άνω πλαισίου.

PM I, 275, εικ. 204η (Η συγκεκριμένη έδρα του πρίσματος ωστόσο παρεμβάλλεται εκ παραδρομής από τον Evans σε άλλο σφραγιδόλιθο ό.π., 277 εικ. 207c,). Kennan (1960), 112 αρ. 170, πίν. 7, 22. Πλάτων (1966), 217 σημ. 27, εικ. 8,2. Younger (1998), 11, 13-4, 76 αρ. κατ. 58, πίν. 23,6.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

12. Πρισματικός σφραγιδόλιθος από την κεντρική Κρήτη με «γοργόνειο» (μουσ. Ashmolean 1938. 794, πίν. 6β).

Τυχαιο εύρημα. Χρονολογείται στη MM IIB.

Σε μία από τις τέσσερις έδρες του πρίσματος απεικονίζεται σχεδόν στρογγυλή, τερατόμορφη κεφαλή κατ' ενώπιον, με μεγάλα στρογγυλά μάτια, χαμογελαστό στόμα με ευδιάκριτα δόντια, και κόμη χωρισμένη σε δύο τμήματα, δεξιά και αριστερά της κεφαλής, με ελικοειδή άκρα των ενοποιημένων βοστρύχων.

PM I, 277 εικ. 207c (στο σφραγιδόλιθο αυτό δεν ανήκει ή έδρα c3. Βλ. παραπάνω A/K 11). Μαρινάτος (1927-28), 17-23. Χένaki-Sakellariou (1958), 80. Kennan (1960), 112 αρ. 169, πίν. 7. Younger (1995), 166 αρ. 70, πίν. LVIII f.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

13. Πρισματικός σφραγιδόλιθος από το Καστέλλι Πεδιάδας με χορό γυναικών (μουσ. Ashmolean 1938. 746, πίν. 6γ).

Τυχαιο εύρημα. Χρονολογείται στη MM II.

Σε μία από τις τρεις έδρες του πρίσματος ζεύγος αντωπών γυναικών πιθανώς ορχείται. Οι μορφές υψώνουν το ένα ή και τα δύο χέρια μπροστά στο πρόσωπο, κλίνοντας ταυτόχρονα ελαφρά τον κορμό προς τα εμπρός. Ανάμεσά τους δηλώνεται ηλιακό σύμβολο. Δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί σαφέστερα το περιεχόμενο της όρχησης.

PM I, 124-5, εικ. 93A, b1. Kennan (1960), 93, αρ. 39, πίν. 2, 22. Παπαποστόλου (1977), 72. Goodison (1989), 16, εικ. 25a, 69.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Μάλια

14. Πρισματικός σφραγιδόλιθος από το ανάκτορο των Μαλίων με δύο ακροβάτες (M.H. 383, πίν. 6δ)

Βρέθηκε στο αρχείο των ιερογλυφικών. Χρονολογείται στη MM II/IIIA.

Στη μία από τις τρεις έδρες του πρίσματος δύο ακροβάτες εκτελούν αντιθετικές κινήσεις. Ο ένας στηρίζεται με τα χέρια στο έδαφος και εκτινάσσει το σώμα του στον αέρα διαγράφοντας τόξο. Ο άλλος εκτελεί άλμα στον αέρα και τα πόδια, τα χέρια, η κεφαλή κλίνουν προς τα πίσω. Ανάμεσα στους ακροβάτες απεικονίζονται δύο δυσερμήνευτα κυκλικά αντικείμενα.

Charouther (1930), 2, εικ. 2a ; (1938), 54 εικ. 23. Lawler (1951), 44. Deonna (1953), 27. CMS II2, 230.

[«Ακροβατικός χορός». Κεφ. I 5].



15. Πρισματικός σφραγιδόλιθος Συλλογής Γιαμαλάκη από τα Μάλια με «γοργόνειο» (συλ. Γιαμαλάκη 3337, πίν. 6ε).

Χρονολογείται στη MM II.

Σε μία από τις τέσσερις έδρες του πρίσματος απεικονίζεται τριγωνική τερατόμορφη κεφαλή κατ' ενώπιον, με στρογγυλά μάτια, πεπλατυσμένη μύτη και δύο ζεύγη οφιοειδών πλοκάμων. Τα αυτιά δηλώνονται διακοσμητικά με ζεύγος επάλληλων κύκλων.

Χένaki-Sakellariou (1958), 20 αρ. 109, 80-81, πίν. IV, XX. Younger (1995), 166 αρ. 68, πίν. LVIIe.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

16. Πρισματικός σφραγιδόλιθος Συλλογής Γιαμαλάκη από τα Μάλια με «γοργόνειο» (συλ. Γιαμαλάκη 3328, πίν. 6στ).

Χρονολογείται στη MM II.

Σε μία από τις τέσσερις έδρες του πρίσματος απεικονίζεται σχεδόν στρογγυλή, τερατόμορφη κεφαλή κατ' ενώπιον, με μεγάλα στρογγυλά μάτια, πεπλατυσμένη μύτη, μεγάλα αυτιά και δύο ζεύγη οφιοειδών πλοκάμων άνισου μήκους και διαφορετικής φοράς, που εκφύονται στην κορυφή της κεφαλής και στο πηγούνι.

Χένaki-Sakellariou (1958), 21 αρ. 112, 80-81, πίν. IV, XIX. Younger (1995), 166 αρ. 69, πίν. LVIIg.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

17. Πρισματικός σφραγιδόλιθος από το ανάκτορο των Μαλίων με απεικόνιση άρπας (Μ.Η. 1748, πίν. 7α)

Βρέθηκε στο εργαστήριο του λιθοξόου. Χρονολογείται στη MM IIB.

Σε μία από τις τρεις έδρες του πρίσματος απεικονίζεται καρδιόσχημη άρπα με ψηλό, ορθογώνιο ηχείο και οκτώ ή δέκα χορδές. Οι πήχεις του οργάνου εκφύονται από λεπτό κυλινδρικό στέλεχος στη βάση του ηχείου. Στην εσοχή του κυματοειδούς άνω πλαισίου διακρίνεται πτερυγίοσχημη απόληξη.

Πλάτων (1966), 217, εικ. 9,1. CMS II2, 86. Younger (1998), 11, 13-4, 76 αρ. κατ. 56, πίν. 23,4. Καρέτσου (2000), αρ. κατ. Έκθεσης 275.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Μόχλος

18. Σφραγίδα από το Μόχλο με «γοργόνειο» (Μ.Η. 764, πίν. 7β)

Βρέθηκε στον τάφο Χ. Χρονολογείται στη MM II/IIIA.

Τερατώδης μορφή υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης. Η κεφαλή αποδίδεται κατ' ενώπιον, με έντονα χαρακτηριστικά προσώπου και τρεις οφιοειδείς γραμμές στην κορυφή.

PM I, 703, εικ. 526. Μαρινάτος (1927-28), 17. Χένaki-Sakellariou (1958), 80-81. CMS II2, 251. Younger (1995), 165 αρ. 55, πίν. LVIIc.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

Σφραγίσματα

19. Σφράγισμα από το ανάκτορο της Κνωσού με άρπα και κιθάρα (Μ.Η. 172, πίν. 7γ)

Βρέθηκε στον αποθέτη των ιερογλυφικών. Χρονολογείται στη MM II/IIIA.



Στο ανώτερο ήμισυ του σφραγίσματος απεικονίζεται ελλειψοειδής άρπα με χαμηλό, ορθογώνιο ηχείο, πτερυγίσχημη απόληξη στο μέσο του ανώτερου πλαισίου και επτά χορδές. Στο κατώτερο ήμισυ απεικονίζεται πιθανώς κιθάρα σε σχήμα ω, με ανοιχτό πλαίσιο και τέσσερις χορδές, που στερεώνονται ανά δύο στο κάθε ημικυκλικό στέλεχος.

PM I, 276, εικ. 205 και II, 835, εικ. 551. Πλάτων (1966), 215, 217, εικ. 7. Younger (1998), 11, 13-4, 78 αρ. κατ. 64, πίν. 24,6. Καρέτσου (2000), αρ. κατ. Έκθεσης 273.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

20. Σφράγισμα από το ανάκτορο της Φαιστού με ζεύγος πτηνοκέφαλων γυναικών (Μ.Η. 683, πίν. 7δ)

Βρέθηκε στο αρχείο του ανακτόρου (δωμάτιο 25). Χρονολογείται στην αρχή της MM II.

Δύο ανθρώπινες μορφές, πιθανώς γυναικείες, στέκονται η μία δίπλα στην άλλη, σε ελαφρά γωνία μεταξύ τους, και κρατιούνται με το ένα χέρι που λυγίζει στον αγκώνα, ενώ ταυτόχρονα κοιτάζονται. Τα σώματα αποδίδονται με δύο επάλληλους κύκλους, οι κεφαλές καταλήγουν σε ράμφος πτηνού στο πρόσωπο και έχουν ελικοειδή βόστρυχο στον αυχένα. Οι μορφές ίσως χορεύουν με μάσκες πτηνών στο πρόσωπο. Ανάμεσά τους δηλώνεται σχηματοποιημένο φυτικό κόσμημα με τρία φύλλα.

Levi (1957-58), 127-8 αρ. 252, εικ. 317, πίν. XVII. CMS II5, 323 (σ. ix για χρονολόγηση). Παπαποστόλου (1977), 73.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων», «Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 2 και III 3].

ΝΕΟΑΝΑΚΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ειδώλια

Χάλκινα

21. Χάλκινο ειδώλιο χορεύτριας από το Παλαίκαστρο (Μ.Η. 1417, πίν. 8α)

Βρέθηκε στο δωμάτιο 41 του τομέα με τα ιερά (τομέας Χ). Χρονολογείται στην ΥΜ I.

Γυναικείο ειδώλιο χορεύτριας με τα χέρια στους γοφούς. Οι παλάμες των χεριών κλίνουν προς τα έξω, αναγκάζοντας το σώμα να έχει τεντωμένη στάση. Η μορφή φέρει εσθήτα με οριζόντιες πτυχές, περιλαίμιο και μακριά ταινία που ξεκινά από την ανασηκωμένη κόμη, προχωρεί παράλληλα με τη σπονδυλική στήλη και καταλήγει στην παρυφή της εσθήτας. Η χορεύτρια εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της όρχησης με τριγωνική διάταξη.

Bosanquet-Dawkins (1923), 123, εικ. 103. Verlinden (1984), 113, 120-1, 196 αρ. κατ. 68, πίν. 32. Sapouna-Sakellarakis (1995), 9-10 αρ. κατ. 1, 110 (χειρ. E), 145, 147, πίν. 18.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].

22. Χάλκινο ειδώλιο χορεύτριας από την Αγ. Τριάδα (Μ.Η. 760, πίν. 8β)

Βρέθηκε σε δωμάτιο του ανακτόρου το 1903. Χρονολογείται στη MM III/ΥΜ IA.



Γυναικείο ειδώλιο χορεύτριας με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το αριστερό χαμηλωμένο, ελαφρά λυγισμένο και σε επαφή με τον αριστερό γοφό. Η μορφή φέρει εσθήτα με πλούσια βολλάν και διπλή ζώνη στη μέση. Δύο βόστρυχοι της μακριάς κόμης ανασηκώνονται ελαφρά και πλέκονται σε κόμβο στην πλάτη. Η μορφή πιθανώς εκτελεί χαρακτηριστική χειρονομία της όρχησης με τριγωνική διάταξη.

Verlinden (1984), 82, 90-1, 190-1 αρ. κατ. 34, πίν. 17. Sapouna-Sakellarakis (1995), 72 αρ. κατ. 122, 109 (χειρ. D), πίν. 11.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη», «Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. I 8 και III 3].

23. Χάλκινο ειδώλιο χορεύτριας από το σπήλαιο Τραπέζας Μαλεβιζίου κοντά στην Τύλισσο (Συλλογή George Ortiz στη Γενεύη, πίν. 9α).

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στη MM III/YM IA.

Γυναικείο ειδώλιο χορεύτριας με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το αριστερό χαμηλωμένο, ελαφρά λυγισμένο και σ' επαφή με τον αριστερό γοφό. Η μορφή κλίνει ελαφρά τον κορμό προς τα εμπρός, δημιουργώντας έτσι αντίρροπες κινήσεις του σώματος. Φέρει μινωική εσθήτα με ζώνη στη μέση και έχει τη μακριά κόμη πλεγμένη σε κόμβο στην πλάτη. Εκτελεί πιθανώς χαρακτηριστική κίνηση της όρχησης με τριγωνική διάταξη.

Verlinden (1984), 82-3, 89, 90, 191 αρ. κατ. 36, πίν. 18.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη», «Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. I 8 και III 3].

24. Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το σπήλαιο του Ψυχρού (μουσ. Ashmolean 596, πίν. 9β)

Χρονολογείται στη MM III/YM IA.

Γυναικείο ειδώλιο σε λατρευτική ή χορευτική στάση. Το δεξί χέρι είναι λυγισμένο στην ευθεία του ώμου και η παλάμη εφάπτεται στο πρόσωπο, στη χαρακτηριστική στάση του «αποσκοπείν», ενώ το αριστερό χέρι λυγίζει και εφάπτεται στον αριστερό γοφό. Η μορφή φέρει απτύχωτη μινωική εσθήτα με διπλή ζώνη στη μέση και έχει την κόμη ελεύθερη στην πλάτη. Ίσως εκτελεί χαρακτηριστική χειρονομία της όρχησης σε τριγωνική διάταξη.

Verlinden (1984), 83, 90, 96, 97, 191 αρ. κατ. 37, πίν. 18. Sapouna-Sakellarakis (1995), 31-2 αρ. κατ. 43, 110 (χειρ. Fb), πίν. 20.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη», «Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. I 8 και III 3].

25. Χάλκινο ειδώλιο χορεύτριας από το Βερολίνο (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 8092, πίν. 9γ).

Προέρχεται από την Τρωάδα, θεωρείται ωστόσο έργο κρητικό. Χρονολογείται στη MM III/YM IA.

Γυναικείο ειδώλιο χορεύτριας σε πιθανή, χαρακτηριστική στάση κορυφαίας του χορού. Η μορφή λυγίζει το δεξί χέρι στο πρόσωπο και εφαρμόζει το αριστερό διαγώνια στο στήθος, με την παλάμη να εφάπτεται στο δεξιό ώμο. Η κεφαλή κλίνει ελαφρά προς τα κάτω δημιουργώντας αντίρροπες κινήσεις του σώματος. Η χορεύτρια φέρει εσθήτα με πλούσια βολλάν και φαρδειά ζώνη στη μέση και έχει την κόμη πλεγμένη σε κόμβο στην πλάτη.



Verlinden (1984), 81-2, 90, 97, 190 αρ. κατ. 33, πίν. 16. Sapouna-Sakellarakis (1995), 89-90 αρ. κατ. 153, 109 (χειρ. D), πίν. 13.
[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Πήλινα

26. Πήλινο ομοίωμα χορού από τον Καμηλάρη (Μ.Η. 15073, πίν. 10α)

Βρέθηκε στα εξωτερικά διαμερίσματα του θολωτού τάφου (θέση «Γληγόρη Κορφή»). Χρονολογείται στη MM I/MM II (Coulomb (1980), 83, Petit (1987), 41) και στην YM I (Αλεξίου (1971), 279, Ρεθεμιωτάκης (1998), 36 αρ. 119).

Τέσσερεις άνδρες εκτελούν κλειστό κυκλικό χορό νεκρικού χαρακτήρα στο εσωτερικό χαμηλού κυκλικού περιβόλου που φτάνει στο ύψος των γονάτων τους. Οι χορευτές είναι γυμνοί, κρατιούνται από τους ώμους με τεντωμένα, πλεγμένα χέρια και φέρουν κωνικό κάλυμμα στην κεφαλή. Η κυκλική κατασκευή επιστέφεται με ιερά κέρατα.

Levi (1961-62), 139-45, εικ. 174a,b. Coulomb (1980), 84-7. Branigan (1993), 130, εικ. 7,6. Marinatos (1993), 22, εικ. 23 (αμφισβητεί την ερμηνεία της όρχησης).

[«Νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών». Κεφ. I 4B].

27. Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Γόρτυνα (Μ.Η. 15146, πίν. 10β)

Βρέθηκε στο ιερό της μινωικής έπταυλης. Χρονολογείται στην YM I.

Σώζεται μόνο ο κορμός, η κεφαλή και το ένα χέρι του ειδωλίου. Η μορφή λυγίζει τα χέρια λίγο πιο πάνω από τη μέση σε μία χορευτική στάση, που ίσως σχετίζεται με τη χαρακτηριστική χειρονομία της όρχησης σε τριγωνική διάταξη.

Ρεθεμιωτάκης (1998), 41 αρ. 150, 128, 147, πίν. 2γ, δ, εικ. 3.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].

28. Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Γόρτυνα (Μ.Η. 15145, πίν. 10γ)

Βρέθηκε στο ιερό της μινωικής έπταυλης. Χρονολογείται στην YM I.

Γυναικείο ειδώλιο πιθανώς σε χορευτική στάση. Η μορφή λυγίζει τοξοειδώς το αριστερό χέρι πίσω από το σώμα με την παλάμη να εφαρμόζει στους γλουτούς. Το δεξί χέρι δε σώζεται.

Ρεθεμιωτάκης (1998), 41 αρ. 149, 147, πίν. 5α-γ, εικ. 95.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Ανάγλυφα

29. Ανάγλυφο σε κοχύλι με πομπή δαιμόνων από το ανάκτορο της Φαιστού (Μ.Η. 60, πίν. 11α)

Βρέθηκε στο χώρο του Πρόπυλου 64. Χρονολογείται ίσως στο τέλος της παλαιοανακτορικής περιόδου. Θεωρείται εισηγμένο από τη Μεσοποταμία (Nilsson, Lambrou-Phillipson), ή μινωικής κατασκευής μιμούμενο αιγυπτιακά πρότυπα (Carinci (2000), 35). Τέσσερεις οπές υποδηλώνουν προσάρτηση σε φθαρτό υλικό, ίσως σε ξύλινη κυλινδρική πυξίδα.

Τέσσερεις δαίμονες με κεφαλές ζώων (πτηνού, αιγάγρου, βοοειδούς, σκύλου) και μακριά, απτύχωτα ενδύματα βαδίζουν τελετουργικά προς τα αριστερά, κρατώντας μακριές ράβδους με καμπύλα άκρα στο υψωμένο δεξί τους χέρι. Το αριστερό είναι χαμηλωμένο. Οι μορφές εκτελούν πανομοιότυπη κίνηση.



Pernier (1902), 129-32, πίν. VIII, 1. Hogarth (1902), 92, εικ. 33. Nilsson (1950), 179-80, εικ. 179. Peterson (1981), 91, εικ. 99. Lambrou-Phillipson (1990), 240-1, πίν. 63 αρ. 158. Καρέτσου (2000), αρ. κατ. Έκθεσης 137. Carinci (2000), 35-6, εικ. 1 (εύρημα), 2 (αποκατάσταση σε κυλινδρική πυξίδα). [«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

Μουσικά όργανα

30. Τμήματα κιθάρας από αλάβαστρο από το ανάκτορο της Κνωσού (Μ.Η. 107, 179, πίν. 11β)

Δεν αναφέρεται ο ακριβής χώρος ανεύρεσης. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι ή στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙ Α.

Σώζονται μόνο η ανώτερη απόληξη του ενός πήχyu που μιμείται κεφαλή κύκνου και η κατώτερη με την έκφυση του κάτω ζεύγματος για τη στερέωση των χορδών.

Πλάτων (1966), 208-9, εικ. 1, πίν. LXVII. Younger (1998), 16, 63 αρ. κατ. 11, πίν. 16. Καρέτσου (2000), αρ. κατ. Έκθεσης 272. Μικράκης (2000), 167-8 [«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

31. Λίθινος τρίτωνας από το ανάκτορο των Μαλίων (μουσ. Αγ. Νικολάου 11246, πίν. 12)

Βρέθηκε σ' ένα κτήριο βορειοανατολικά του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΒ.

Ο τρίτωνας έχει διανοιγμένο το πλατύ στόμιο και μικρή οπή κοντά στο αιχμηρό άκρο, στοιχεία που επιτρέπουν να χρησιμοποιηθεί ως κουργιαλός. Στη μία επιφάνεια απεικονίζονται σε χαμηλό ανάγλυφο δύο μινωικοί δαίμονες (Ta-u-rt) με λιονταρίσια κεφαλή που πραγματοποιούν σπονδή. Η υπόλοιπη επιφάνεια διακοσμείται με επάλληλες ταινίες ημικυκλίων σε ζεύγη.

Baugain-Darcque (1983). Younger (1998), 36, 64 αρ. κατ. 20, πίν. 21. [«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Αγγεία

32. Τμήμα λίθινου ρυτού με πομπή ανδρών από το ανάκτορο της Κνωσού (Μ.Η. 426, πίν. 13α)

Βρέθηκε στα νότια όρια του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΑ.

Δύο άνδρες κρατούν φιάλες στα προτεταμένα χέρια τους και βαδίζουν τελετουργικά, σε απόσταση μεταξύ τους, μπροστά από αρχιτεκτονική πρόσοψη με ισόδομη τοιχοδομία, πεσσούς και επίστεψη ιερών κεράτων. Οι μορφές φέρουν ζώματα και κλίνουν τον κορμό προς τα πίσω κατά το βάδισμα.

PM II, 752, εικ. 486. Nilsson (1950), 183, εικ. 87. Stevenson-Smith (1965), 71, εικ. 93 (εντάσσει στο ίδιο λίθινο ρυτό το θραύσμα Μ.Η. 2397 με προσφορά κανίστρου σε ιερό κορυφής από άνδρα λάτρη). Warren (1969), 85 P474, 175. Peterson (1981), 89, εικ. 97.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ II 1].

33. Λίθινο ρυτό με πομπή θεριστών από την Αγ. Τριάδα (Μ.Η. 184, πίν. 13β)

Βρέθηκε στο βορειοδυτικό τομέα του ανακτόρου, στο δωμάτιο 4. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΒ.



Αγροτική πομπή με 27 άνδρες που βαδίζουν τελετουργικά ανά ζεύγη, κρατώντας αγροτικά εργαλεία (θρινάκια) στο λυγισμένο αριστερό χέρι. Οι άνδρες ταυτίζονται με θεριστές από τους περισσότερους μελετητές. Η πομπή αποτελείται από δύο τμήματα διαφορετικής πυκνότητας και καθοδηγείται από ενήλικη ανδρική μορφή που κρατά ράβδο με καμπύλο άκρο στο δεξιό ώμο. Στο μέσο της πομπής ένας μουσικός κρούει σείστρο και μία χορωδία τριών ανδρών συνοδεύει το βάδισμα με τραγούδι. Οι θεριστές φορούν επίπεδα καπέλλα ή ταινίες στην κεφαλή, λυγίζουν το δεξί χέρι στο στήθος με τις παλάμες σφιγμένες σε γροθιά και υψώνουν υπερβολικά το πόδι καθώς προχωρούν. Ο αρχηγός της πομπής έχει ελεύθερη, μακριά κόμη και φορά φαρδύ, ποδήρες ένδυμα με φολιδωτή διακόσμηση και κροσσωτή απόληξη. Οι άνδρες της χορωδίας και ο μουσικός δε φέρουν κάλυμμα κεφαλής.

Savignoni (1903), 77-122, εικ. 2-4, πίν. 1-3 (υπέθεσε ότι στο ρυτό απεικονίζεται στρατιωτική πομπή). Mosso (1907), 166-72, εικ. 75, 76. PM II, 47-8 και IV, 217-20, 278. Nilsson (1950), 160, εικ. 66. Forsdyke (1954). Marinatos (1993), 137-8, εικ. 108. Koehl (1995), 28, 31, πίν. XIIa. Younger (1998), 6-9, 39, 48, 52, 53, 56 σημ. 179, 74-5 αρ. κατ. 53, πίν. 1.1, 2, 22.1. Μικράκης (2000), 163-4, 166.

[«Αγροτικές πομπές», «Μουσικά όργανα». Κεφ. II 4 και V].

Τοιχογραφίες

Κνωσός

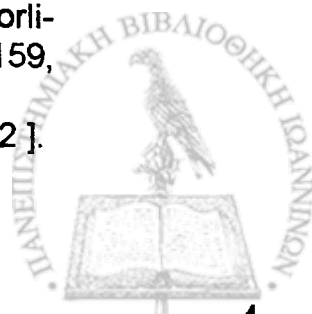
34. Μικρογραφική τοιχογραφία «Ιερού Άλσους» από το ανάκτορο της Κνωσού (Μ.Η., πίν. 14α)

Βρέθηκε στη βορειοδυτική πτέρυγα του ανακτόρου και προέρχεται από μικρό ιερό του πρώτου ορόφου. Χρονολογείται στη MM IIIB/YM IA.

Δεκατρείς ή δεκατέσσερις χορεύτριες κινούνται χορευτικά σε δύο παράλληλες σειρές χωρίς αυστηρό στοίχο προς τα αριστερά, υψώνοντας το ένα χέρι πάνω από την κεφαλή, στα πλαίσια δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας. Οι χειρονομίες των γυναικών ελαφρά διαφοροποιούνται, κυρίως ως προς το επίπεδο ανύψωσης του ενός χεριού, την εναλλαγή αριστερού-δεξιού και τη θέση του χαμηλωμένου χεριού. Επίσης, δύο τουλάχιστο χορεύτριες της ανώτερης σειράς στρέφουν την κεφαλή αντίθετα με τη φορά της κίνησης. Πρόκειται για τη χορευτική είσοδο των γυναικών στο κυρίως χοροστάσι, όπου θα ακολουθήσει πιθανότατα ο ανοιχτός κυκλικός χορός και η επιφάνεια της θεότητας. Ο χορός των γυναικών οριοθετείται στο εσωτερικό δύο περιβόλων που ταυτίζονται με τους πομπικούς διαδρόμους της δυτικής αυλής. Οι θεατές παρακολουθούν την τελετή ανάμεσα από δύο (κατά Μαρινάτου) ή τρεις (κατά Evans) ελιές και στρέφουν το βλέμμα προς τα αριστερά, προφανώς στο επίκεντρο της τελετής που δε σώζεται. Διακρίνονται δύο διαφοροποιημένες ομάδες : δύο παράλληλες σειρές παραταγμένων ανδρών με το αριστερό χέρι λυγισμένο στο στήθος και μία ομάδα στρατιωτών που φέρουν δόρατα με τον αρχηγό τους.

PM III, 66-9, 73-80, πίν. XVIII. Lawler (1944). Marinatos (1987). Davis (1987). Immerwahr (1990), 65-6, 173 (Kn No.16), πίν. 23. Kontorli-Papadopoulou (1996), 41 αρ. κατ. 9, 76, 86, 89, 95, 104, 130, 133, 151, 159, 160, πίν. 12, 13.

[«Εισαγωγικός χορός δημόσιας δραματοποιημένης επιφάνειας». Κεφ. I 2].



35. Θραύσματα τοιχογραφίας με πομπή ανδρών στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο από το ανάκτορο της Κνωσού (Μ.Η. 74, πίν. 14β)

Βρέθηκε νότια του πομπτικού διαδρόμου. Χρονολογείται στη MM IIIB/YM IA.

Με βάση ελάχιστα θραύσματα από ενδύματα, πρόσωπα και κομμώσεις, ο Cameron αποκατέστησε πομπή ανδρών με αγγεία στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο της ανατολικής πτέρυγας, συνοδευόμενη με αυλητή. Η αποκατάσταση, ιδίως του αυλητή, είναι εντελώς υποθετική.

PM II, 751, εικ. 485. Cameron (1970), 164-6. Marinatos (1993), 65-6, εικ. 56. Kontorli-Papadopoulou (1996), 48 αρ. κατ. 29, 134, 151, 153, πίν. 44, 45.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

36. Θραύσματα τοιχογραφίας με πομπή γυναικών από τον Πομπικό διάδρομο του ανακτόρου της Κνωσού (Μ.Η.)

Ανήκει στον παλιότερο τοιχογραφικό διάκοσμο του Πομπικού διαδρόμου και χρονολογείται στη MM IIIB/YM IB.

Μικρά θραύσματα με ενδύματα και κοσμήματα γυναικών εντάσσονται σε μία ενιαία σύνθεση πομπικού τύπου.

PM II, 680-2, εικ. 430. Cameron (1975), Τόμ. I, 673, εικ. 80, πίν. 161B. Peterson (1981), 27, αρ. κατ. 7, εικ. 1.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

Τύλισσος

37. Μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο με πομπές ανδρών και γυναικών (Μ.Η., πίν. 15)

Βρέθηκε στην αποθήκη της οικίας Α (δωμ. 17) και προέρχεται πιθανώς από ιερό του πρώτου ορόφου. Χρονολογείται στην YM I.

Δύο πομπές ανδρών και γυναικών προχωρούν παράλληλα, χωρίς αυστηρό στοίχο, στα πλαίσια δημόσιας γιορτής. Οι γυναίκες, από τις οποίες σώζονται μόνο οι παρυφές των εσθήτων, φαίνεται να κρατούν κάποιο επίμηκες αντικείμενο από ύφασμα (:). Οι άνδρες μεταφέρουν στους ώμους τους αμφορείς περασμένους σε ράβδο. Στην πομπή των ανδρών συμμετέχει κι ένας πυγμάχος. Σώζονται ελάχιστα θραύσματα με οικοδόμημα και θεατές.

PM III, 35-6, εικ. 17-19. Shaw (1972). Cameron (1975), Τόμ. I, 172. Immerwahr (1983), 146. Kontorli-Papadopoulou (1996), 52-3 αρ. κατ. 43, 104, 106, 130, 133, 146, 148, 151, 153, 160, πίν. 58.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

Δακτυλίδια

Κνωσός

38. Χρυσό δακτυλίδι Ισοπάτων με χορό γυναικών στην εξοχή (Μ.Η. 424, πίν. 16α)

Βρέθηκε στο βασιλικό τάφο των Ισοπάτων. Χρονολογείται στην YM IB/II (Younger (1983), 134-5, Pini) και στην YM IIIA (Popham&Catling (1974), 223).



Τέσσερεις γυναίκες εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό στην εξοχή με σκοπό την επιφάνεια της θεότητας. Οι δύο δεξιά υψώνουν τα χέρια παράλληλα μεταξύ τους πάνω από την κεφαλή, με τις παλάμες προς το θεατή και η μία χορεύτρια αριστερά έχει τα χέρια σε στάση δέησης μπροστά στον κορμό. Η κεντρική χορεύτρια που ταυτίζεται με την κορυφαία, λυγίζει το δεξί χέρι προς το πρόσωπο κλίνοντας ταυτόχρονα την κεφαλή και χαμηλώνει το αριστερό. Στο βάθος επιφάνεται η θεότητα με τη μορφή αιωρούμενου ειδώλου. Ο υπαίθριος χώρος της όρχησης υποδηλώνεται με κρίνα. Οι χορεύτριες φορούν χαρακτηριστικές εσθήτες με πλούσια βολλάν και έχουν μακριά κόμη.

PM III, 68, εικ. 38. Persson (1942), 47-50 αρ. 8. Nilsson (1950), 279-80, εικ. 139. CMS II3, 51. Niemeier (1989), 165, 177-8, εικ. 5,9 ; (1990), 168, εικ. 2.

[«Γυναικίος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας». Κεφ. I 1].

39. Χρυσό δακτυλίδι από το Σελλόπουλο με ανδρική μορφή που αγκαλιάζει ελλειψοειδή λίθο (M.H. 1034, πίν. 16β)

Βρέθηκε στον τάφο 4 του Σελλόπουλου. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA με βάση τα ανασκαφικά δεδομένα (Porham&Catling (1974), 217-9, 223), κατασκευάστηκε ωστόσο παλιότερα στην ΥΜ I/II. Για το πρόβλημα της χρονολόγησης των χρυσών δακτυλιδιών της ύστερης νεοανακτορικής περιόδου που ανευρίσκονται σε μετανακτορικούς τάφους βλ. Pini (1983), Tamvaki (1989), 269.

Ένας γονατιστός άνδρας εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους, αγκαλιάζοντας ελλειψοειδή βράχο με το δεξί χέρι, ενώ εκτείνει το αριστερό σε πουλί που αποδίδεται σε υπερφυσικό μέγεθος, στρέφοντας ταυτόχρονα την κεφαλή προς σ' αυτό. Στο δεξιό άκρο της παράστασης δηλώνεται συμβατικά ιερό με ισόδομη τοιχοδομία και στο αριστερό, δένδρο που αναφύεται μέσα από βράχια.

Porham&Catling (1974), 217-9, 223, εικ. 14D, πίν. 37a-b. Warren (1990). Niemeier (1989), 174-5, 177, 178, εικ. 5,6 ; (1990), 168. Marinatos (1990).

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. I 3].

40. Χάλκινο δακτυλίδι από τους Κάτω Γυψάδες με γυναίκα που κατευθύνεται σε ιερό (M.H. 2490, πίν. 16γ)

Βρέθηκε κοντά στην οικία A του Hogarth. Χρονολογείται στην ΥΜ IB.

Μία γυναίκα που εκτελεί χαρακτηριστική χειρονομία της κορυφαίας της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους, κατευθύνεται σε κτιστό ιερό, μέσα από το οποίο προβάλλει δένδρο. Η μορφή λυγίζει το δεξί χέρι στο δεξιό ώμο, σε άμεση επαφή με το σώμα, και χαμηλώνει το αριστερό. Πίσω από τη γυναίκα μία ελλειψοειδής κατασκευή ταυτίζεται με πίθο (;) Στο κέντρο της σφενδόνης διακρίνονται δύο μεγάλες κυκλικές φθορές.

CMS II3, 15. Niemeier (1989), 181, εικ. 6,1. Marinatos (1990), 88-9, πίν. XXIV, 13 ; (1993), 184-8. Krattenmaker (1995), 123-4, εικ. 1,4.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους», «Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. I 3 και III 3].

41. Χρυσό δακτυλίδι από την Κνωσό με εναγκαλισμό λίθων και επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο (μους. Ashmolean 1919.56, πίν. 16δ)



Τυχαίο εύρημα. Αρχικά θεωρήθηκε κίβδηλο από τους Biesantz (1954), 114, Matz (1958), 5 σημ. 7, Kenna (1960), 154 και πρόσφατα από το Niemeier (1989), 179 σημ. 93. Την αυθεντικότητά του υποστήριξε η Sourvinou-Inwood (1971).

Δύο γυναίκες ορχούνται σε πλακόστρωτο δάπεδο με σκοπό την επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο. Η μία χορεύτρια είναι γονατιστή και αγκαλιάζει δύο όμοια, ελλειψοειδή αντικείμενα (πιθανότατα λίθους και όχι πίθους), με φυτικές εκβλαστήσεις ανάμεσά τους. Η δεύτερη χορεύτρια εκτελεί τη χαρακτηριστική χειρονομία της κορυφαίας της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους, λυγίζοντας το αριστερό χέρι στον αριστερό ώμο, σε άμεση επαφή με το σώμα, και χαμηλώνοντας το δεξί. Ο επιφαινόμενος θεός απεικονίζεται αιωρούμενος στο βάθος της παράστασης. Η κορυφαία φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν, ενώ η γονατιστή χορεύτρια φαρδύ παντελόνι.

PM II, 841-2, εικ. 557. Persson (1942), 32-4, αρ. 1. Sourvinou-Inwood (1971) ; (1973), 155. Warren (1990). Marinatos (1990) ; (1993), 184-8, εικ. 191.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

42. Χρυσό δακτυλίδι από την Κνωσό με επιφάνεια ανδρικού θεού μπροστά από ιερό (μουσ. Ashmolean, πίν. 16ε)

Τυχαίο εύρημα.

Γυναικεία μορφή λυγίζει τα χέρια στο πρόσωπο, αποδίδοντας λατρεία σε επιφαινόμενο ανδρικό θεό με σκήπτρο που κατέρχεται από ψηλά, δίπλα σε κίονα. Η επιφάνεια πραγματοποιείται μπροστά από την είσοδο κτιστού ιερού με ακτινωτό κίονα και δένδρο στο εσωτερικό.

Evans (1901), 170-5, εικ. 48. Persson (1942), 60-2, αρ. 15. Nilsson (1950), 256-7, εικ. 123. Niemeier (1989), 169-70, εικ. 2,1. Marinatos (1989), 138-40. Krattenmaker (1995), 131, εικ. 1,1.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

Φαιστός

43. Χρυσό δακτυλίδι από τη νεκρόπολη Καλυβίων με τίναγμα ιερού δένδρου και εναγκαλισμό λίθου (Μ.Η. 45, πίν. 16στ)

Βρέθηκε στον τάφο 11. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA με βάση τα ανασκαφικά δεδομένα (Porham & Catling (1974), 223, Younger (1983), 135), η κατασκευή του ωστόσο εντάσσεται στην ΥΜ I/II από άλλους μελετητές (Kenna (1963), 329. Για το πρόβλημα χρονολόγησης των χρυσών δακτυλιδιών βλ. Pini (1983), Tamvakī (1989), 269). Αξίζει να σημειωθεί η έντονη φθορά στη σφενδόνη του δακτυλιδιού, στοιχείο που συνηγορεί στην πρώιμη χρονολόγησή του.

Μία γυναίκα και ένας άνδρας εκτελούν χαρακτηριστικές κινήσεις της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους. Η γυναίκα, η οποία φορά φαρδύ παντελόνι, κινεί με δύναμη τον κορμό δένδρου που αναφύεται μέσα από ξύλινο περίφραγμα. Ο άνδρας είναι γονατιστός και αγκαλιάζει ελλειψοειδή λίθο, ενώ πίσω απ' αυτόν πετά πουλί. Στο αριστερό άκρο της παράστασης απεικονίζεται δυσερμήνευτη κατασκευή με δύο κιονίσκους ελλειψοειδούς σχήματος που επιστέφονται με κορνίζα, ίσως συμβατική απόδοση μικρού ιερού (πίθου ή βαιτυλικής τράπεζας κατ' άλλους μελετητές).



Savignoni (1904), 81-90, αρ. 1, εικ. 50, 50a, πίν. 40,6. Persson (1942), 35-6, αρ. 2. Nilsson (1950), 268, εικ. 133, 278. Kenna (1963), 329, πίν. 12,3. Sourvinou-Inwood (1971), 68 ; (1973), 156. CMS II3, 114. Niemeier (1989), 174-5, εικ. 5,5. Warren (1990), 195. Marinatos (1990).

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. I 3].

44. Χρυσό δακτυλίδι από τη νεκρόπολη Καλυβίων με απόδοση λατρείας σε καθήμενη θεότητα (Μ.Η. 44, πίν. 16ζ)

Βρέθηκε στον τάφο 2. Για το πρόβλημα της χρονολόγησης βλ. παραπάνω αρ. 43.

Μία γυναίκα με τα χέρια μπροστά στον κορμό υψωμένα σε στάση δέησης, με τις παλάμες προς το θεατή, και ένα κυνοκέφαλο ζώο με μακριά ουρά και υψωμένα τα πρόσθια πόδια, αποδίδουν λατρεία σε γυναικεία θεότητα που κάθεται μπροστά από το ιερό της, το οποίο δηλώνεται συμβατικά με κίονα και θριγκό. Η θεότητα ή η ιέρεια που την υποδύεται φορά φαρδύ παντελόνι, η λάτρισσα εσθήτα με πλούσια βολλάν.

Savignoni (1904), 90-5, αρ. 2, εικ. 51, πίν. 40,7. Persson (1942), 50-2, αρ. 9. Nilsson (1950), 257, 346, εικ. 125. Kenna (1963), 329, πίν. 12,4. CMS II3, 103. Niemeier (1989), 174, εικ. 4,6. Younger (1995), 172 αρ. 123, πίν. LXIIc.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

Μάλια

45. Μολύβδινο δακτυλίδι με πομπή γυναικών από τα Μάλια (μουσ. Αγ. Νικολάου 11384, πίν. 16η)

Βρέθηκε στην οικία Δα. Χρονολογείται στη MM IIIB/YM I.

Τρεις γυναίκες με πλούσιες εσθήτες που διακοσμούνται με λοξές ταινίες, βαδίζουν πομπικά προς τα αριστερά, με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το αριστερό χαμηλωμένο. Οι μορφές αποκλίνουν από την αυστηρή κατατομή με ελαφρές στροφές του κορμού προς το θεατή και έχουν πιθανώς την κόμη ανασηκωμένη στην κορυφή της κεφαλής.

Koraka (1984).

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

Σφραγίδες

46. Σφραγίδα από την Κνωσό με ακροβάτες (μουσ. Ashmolean 1938. 955, πίν. 17α).

Βρέθηκε 500μ. βόρεια από το ανάκτορο από ιδιοκτήτη αγρού. Χρονολογείται στη MM IIIB/YM I.

Δύο αντρωποί ακροβάτες στηρίζονται στο έδαφος με τα χέρια και εκτινάσσουν το σώμα τους στον αέρα, διαγράφοντας τόξο και διασταυρώνοντας τα πόδια τους. Στην κεφαλή φορούν κάλυμμα με δύο φτερά. Ανάμεσά τους απεικονίζονται κρίνα.

PM IV, 501-8, εικ. 443. Chaprouthier (1938), 54. Deonna (1953), 27, 75. Kenna (1960), 118 αρ. 204, πίν. 9, 23. Bietak (1995), 24, εικ. 4. Morgan (1995a), 39-40, εικ. 5.

[«Ακροβατικός χορός». Κεφ. I 5].

47. Σφραγίδα από τα Βάθεια με άνδρα που φέρει συριακό πέλεκυ (Μ.Η. 85, πίν. 17β)



Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία ιερατική ανδρική μορφή που φορά μακρύ, ποδήρες ένδυμα με λοξές ταινίες, βαδίζει τελετουργικά προς τα αριστερά κρατώντας συριακό πέλεκου στο λυγισμένο δεξί χέρι μπροστά στο στήθος. Ο άνδρας στρέφει την κεφαλή και το αριστερό χέρι προς την αντίθετη κατεύθυνση.

Ξανθουδίδης (1907), 173 αρ. 85, πίν. 7. PM IV, 413-9, εικ. 343α. Demargne (1946), 149. CMS II3, 198. Marinatos (1993), 129-30, εικ. 88a. Davis (1995), 15, πίν. VIe. Koehl (1995), 29, πίν. XIId.

[«Ανδρικές πομπές συριακού τύπου». Κεφ. II 3].

48. Σφραγίδα από τα Μάλια με ιερέα που φέρει σφύρα (Μ.Η. 1456, πίν. 17γ)

Βρέθηκε στο δωμάτιο 18 του τομέα Δ του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία ιερατική ανδρική μορφή που φορά φαρδύ, ποδήρες ένδυμα με λοξές ταινίες και τριγωνικό επίβλημα, προχωρεί πομπικά προς τα δεξιά κρατώντας τελετουργική σφύρα στο λυγισμένο δεξί χέρι.

Demargne (1946). Πλάτωνος-Μάντη (1981), 81. CMS II3, 147. Marinatos (1993), 129-30, εικ. 88e. Davis (1995), 15, πίν. VIh. Koehl (1995), 29, πίν. XIIg.

[«Ανδρικές πομπές συριακού τύπου». Κεφ. II 3].

Σφραγίσματα

Κνωσός

49. Σφράγισμα από την Κνωσό με ιερέα που φέρει συριακό πέλεκου (Μ.Η. 133, πίν. 17δ)

Βρέθηκε σε είσοδο κοντά στην αίθουσα του θρόνου του ανακτόρου. Χρονολογείται στη ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι.

Ιερέας με φαρδύ, ποδήρες ένδυμα με λοξές ταινίες βαδίζει πομπικά προς τα αριστερά σε πλακόστρωτο δάπεδο, κρατώντας συριακό πέλεκου στο λυγισμένο αριστερό χέρι. Πίσω από τη μορφή απεικονίζεται δελφίνι.

PM IV, 414, εικ. 343b. Demargne (1946), 149. Marinatos (1993), 129-30, εικ. 88b. Davis (1995), 15, πίν. VIg. Younger (1995), 162 αρ. 42, πίν. LIVf.

[«Ανδρικές πομπές συριακού τύπου». Κεφ. II 3].

50. Σφράγισμα από την Κνωσό με πομπή τριών στρατιωτών (Μ.Η. 362, πίν. 17ε)

Βρέθηκε στη δυτική πτέρυγα του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι (Evans) και στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ (Δανιηλίδου).

Τρεις στρατιώτες, από τους οποίους σώζονται μόνο τα πέλματα και τμήματα των οκτώσχημων ασπίδων, βαδίζουν πομπικά προς τα δεξιά. Η πομπή τελείται πιθανότατα στο ανακτορικό περιβάλλον, όπως υποδηλώνει η ζωφόρος με τρέχουσα σπείρα κάτω από τα πέλματα των στρατιωτών, που μιμείται τοιχογραφικά πρότυπα.

PM I, 694, εικ. 516. Δανιηλίδου (1998), 95, 154-5, πίν. 11.

[«Στρατιωτικές πομπές». Κεφ. II 6].



51. Δύο όμοια σφραγίσματα από την Κνωσό με πομπή τριών στρατιωτών (Μ.Η. 260, 361, 271, πίν. 17στ)

Βρέθηκαν στο Θησαυροφυλάκειο της ανατολικής πτέρυγας του ανακτόρου. Χρονολογούνται στην ΥΜ Ι/ΙΙ (Evans, Μπουλώτης) και στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ (Δανιηλίδου).

Τρεις στρατιώτες με οκτώσχημες ασπίδες, κράνη και δόρατα βαδίζουν πομπικά προς τα δεξιά. Ακέραιος σώζεται μόνο ο μεσαίος, ενώ από τους άλλους δύο σώζονται τμήματα των οκτώσχημων ασπίδων. Στην πομπή συμμετέχει ανδρική μορφή με τα χέρια λυγισμένα στο πρόσωπο (θραύσμα Μ.Η. 271).

PM III, 313, εικ. 205. Reinach (1910), 232 (χορός Κουρητών). Gill (1965), 81, R60 και R63, πίν. 15. Weingarten (1988), 102-3 (εντάσσει το σφράγισμα στις ταλισμανικές σφραγίδες). Younger (1988), 127, εικ. 95 (αποκατάσταση του σφραγίσματος με το συνανήκον τμήμα Μ.Η. 271, στο οποίο απεικονίζεται αυλητής κατά το συγκεκριμένο μελετητή). Δανιηλίδου (1998), 95, 155-6, Σ116, Σ117, πίν. 11.

[«Στρατιωτικές πομπές». Κεφ. ΙΙ 6].

52. Πήλινη μήτρα και σφράγισμα από την Κνωσό με προσφορά κωνικού κύπελλου σε θεότητα (Μ.Η. 283 η μήτρα, Μ.Η. 277-82 το σφράγισμα. Ένα σφράγισμα του ίδιου τύπου βρίσκεται στην Οξφόρδη, μουσ. Ashmolean 1139. 1015α, πίν. 17ζ)

Η μήτρα βρέθηκε στο αρχείο της ΝΑ πτέρυγας του ανακτόρου, νότια του νότιου διαδρόμου. Τα σφραγίσματα βρέθηκαν στα ιδιωτικά διαμερίσματα της ίδιας πτέρυγας. Χρονολογούνται στην ΥΜ Ι. Σφράγισμα του ίδιου εικονογραφικού τύπου, προερχόμενο από αντίγραφο του ίδιου σφραγιστικού δακτυλιδιού, ανευρέθηκε και στο αρχείο της Ζάκρου (Μ.Η. 85 Βλ. αρ. κατ. 73).

Γυναικεία μορφή προσφέρει μεγάλο κωνικό κύπελλο σε ιέρεια που υποδύεται τη θεότητα, η οποία κάθεται σε βαθμιδωτή εξέδρα με επίστεψη ιερών κεράτων. Μία δεύτερη γυναικεία μορφή στρέφει τα νώτα σ' αυτήν που κρατά το κύπελλο και πιθανώς ορχείται με τα χέρια σε πρόταση, ελαφρά λυγισμένα, ενώ ταυτόχρονα κοιτάζει προς τη σκηνή της προσφοράς. Όλες οι γυναίκες φορούν φαρδειά παντελόνια.

PM II, 767, εικ. 498 και IV, 395, εικ. 331. Younger (1979), 260 ; (1995), 172-3, αρ. 127, πίν. LXIIg. Peterson (1981), 122, 128, εικ. 131. Pini (1983α), 571, εικ. 10a-c. Rehak (1995), 104, πίν. XXXVIIe.

[«Όρχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας». Κεφ. ΙΙΙ 1].

53. Σφράγισμα από την Κνωσό με ανθρώπινη κεφαλή κατ' ενώπιον (Μ.Η. 136, πίν. 17η)

Βρέθηκε στην επίχωση της αποθήκης Χ του ανακτόρου. Σώζεται κατά το ήμισυ.

Το ήμισυ ανθρώπινης κεφαλής που αποδίδεται κατ' ενώπιον, με φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά προσώπου (προσωπείο ;). Κάτω απ' αυτήν τα οπίσθια λιονταριού (;) και δεξιά της πιθανώς σπόρος σιταριού.

PM IV, 626, εικ. 613. Xénaki-Sakellariou (1958), 80. Davis (1995), 16, πίν. VIIf. Younger (1995), 165 αρ. 59, πίν. LVIIIf.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. ΙΙΙ 2].



54. Σφράγισμα από την Κνωσό με γυναικεία μορφή σε στάση δέησης (Μ.Η. 669, πίν. 18α)

Προέρχεται από διαταραγμένα στρώματα του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι ή ίσως στη μετανакτοική περίοδο (για την ακριβή προέλευση και το πρόβλημα της χρονολόγησης βλ. Porham-Gill (1995), 50 αρ. C9).

Μία γυναικεία μορφή που αποδίδεται κατ' ενώπιον, πιθανώς ορχείται υψώνοντας τα χέρια σε στάση δέησης, σε ορθή γωνία με τους ώμους. Δύο λεπτές οφιοειδείς γραμμές στη διχαλωτή παλάμη του αριστερού χεριού και σύρριζα στο δεξιό βραχίονα, ίσως υποδηλώνουν φίδια. Η μορφή φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν. Δεξιά της απεικονίζεται κλαδί.

Αλεξίου (1958), 233, πίν. ΙΒ', εικ. 5. Gill (1965), 82, πίν. 7, C9.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. ΙΙΙ 3].

Αγ. Τριάδα

55. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με την κορυφαία της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους (Μ.Η. 523, πίν. 18β)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναικεία μορφή εκτελεί τη χαρακτηριστική χειρονομία της κορυφαίας που συμμετέχει στην όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους. Η χορεύτρια λυγίζει το αριστερό χέρι στον αριστερό ώμο, σε άμεση επαφή με τον κορμό, και χαμηλώνει το δεξί. Η όρχηση πραγματοποιείται σε ιερό που δηλώνεται συμβατικά με κίονα και θριγκό, μέσα από το οποίο προβάλλει δένδρο. Η γυναίκα φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν και κατευθύνεται σε δύο ελλειψοειδείς λίθους με φυτικές εκβλαστήσεις ανάμεσά τους.

Levi (1925-26), 140, εικ. 154. Sourvinou-Inwood (1971), 68 ; (1973), 156. Niemeier (1989), 181, εικ. 6,3. Marinatos (1993), 184-8, εικ. 193. Krattenmaker (1995), 123, 131, 132, εικ. 1,26. CMS ΙΙ6, 2.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

56. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με γυναίκα που αγκαλιάζει ελλειψοειδή λίθο (Μ.Η. 595, 596, πίν. 18γ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γονατιστή γυναικεία μορφή που φορά φαρδύ παντελόνι αγκαλιάζει ελλειψοειδή λίθο με το δεξί χέρι και στρέφει την κεφαλή και το λυγισμένο αριστερό χέρι προς την αντίθετη κατεύθυνση, όπου αιωρούνται ζεύγος χρυσαλλίδων και ιερός κόμβος. Η παλάμη του αριστερού χεριού βλέπει προς το θεατή. Στην ανώτερη παρυφή της παράστασης απεικονίζεται τεθλασμένη γραμμή.

Levi (1925-26), 143, εικ. 159. Sourvinou-Inwood (1971), 68 ; (1973), 156. Niemeier (1989), 177, εικ. 5,7. Warren (1990), 195. Marinatos (1990). CMS ΙΙ6, 4.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

57. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με ορχούμενες μορφές που φέρουν ράβδους (Μ.Η. 485, πίν. 18δ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναίκα και δύο άνδρες εκτελούν χορό με ράβδο, με ελεύθερη διάταξη στο χώρο. Η γυναίκα που είναι προφανώς η κορυφαία της όρχησης, κατέχει



την κεντρική θέση και λυγίζει τα χέρια στο ύψος του στήθους, ανασηκώνοντας ελαφρά το δεξιό ώμο και την κεφαλή. Οι άνδρες κρατούν ραβδιά στα χέρια τους και στρέφουν την κεφαλή προς την κορυφαία. Η γυναίκα φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν και κωνικό καπέλλο, οι άνδρες μακρύ ζώμα από δέρμα ζώου. Ο ένας από τους δύο φορά επίσης χαμηλό κωνικό καπέλλο.

Halbherr (1903), 39, εικ. 33. Levi (1925-26), 138, εικ. 151. Chaprouthier (1935), 189 (κεντρική θεότητα με συνοδούς). Nilsson (1950), 156, εικ. 63. Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82. Younger (1995), 160, αρ. 22, πίν. LIIg. CMS II6, 9.

[«Χορός με ράβδο». Κεφ. I 6].

58. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με χορό τριών γυναικών σε τριγωνική διάταξη (Μ.Η. 505, 506, 533, πίν. 18ε)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Τρεις γυναίκες, από τις οποίες η μεσαία αποδίδεται σε διπλάσια κλίμακα, κατευθύνονται σε ιερό με δένδρο στο εσωτερικό. Οι γυναίκες ορχούνται σε τριγωνικό σχηματισμό, με την κορυφαία σε πρώτο επίπεδο, λυγίζοντας τα χέρια στους γοφούς. Φορούν εσθήτες με πλούσια, επάλληλα βολλάν και μακριές ταινίες από την κεφαλή μέχρι τις παρυφές των ενδυμάτων. Από το ιερό δηλώνεται μόνο η μνημειακή, κτιστή είσοδος. Μπροστά απ' αυτό απεικονίζεται θάμνος.

Levi (1925-26), 141, εικ. 156. Evans (1925), 12-4, εικ. 3 (κεντρική θεότητα με συνοδούς). Chaprouthier (1935), 187 (θεότητα με Διάσκουρες). Nilsson (1950), 268, εικ. 134. Niemeier (1989), 181-2, εικ. 6,4. Marinatos (1990), 90, πίν. XXIV, 15. Krattenmaker (1995), 124, 131, εικ. 1,14. Sapouna-Sakellarakis (1995), 10, 145. CMS II6, 1.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].

59. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με χορεύτρια που λυγίζει τα χέρια στους γοφούς (Μ.Η. 536, 537, 604-609, πίν. 18στ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναικεία μορφή εκτελεί τη χαρακτηριστική χειρονομία της όρχησης γυναικών σε τριγωνική διάταξη, λυγίζοντας τα χέρια στους γοφούς. Η κίνηση είναι έντονη, όπως υποδηλώνουν οι ταινίες του περιλαίμιου που ανεμίζουν στον αέρα. Η χορεύτρια φορά εσθήτα με πλούσια, επάλληλα βολλάν.

Levi (1925-26), 128-9, εικ. 135. CMS II6, 23.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].

60. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με δύο μορφές που φέρουν πελέκεις (Μ.Η. 592, πίν. 18ζ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο μορφές, πιθανώς μία γυναικεία και μία ανδρική, βαδίζουν πομπικά προς τα αριστερά κρατώντας διπλούς πελέκεις. Η γυναίκα, η οποία προηγείται, φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν, κρατά τον πέλεκου άνετα μπροστά στο στήθος της και στρέφει την κεφαλή πίσω προς τον άνδρα που ακολουθεί. Ο άνδρας φορά μακρύ, φαρδύ ζώμα από δέρμα ζώου και υψώνει τον πέλεκου λίγο πιο πάνω από την κεφαλή. Από το στείλαιό του τελευταίου φαίνεται να κρέμεται μακριά ταινία. Η σκηνή ίσως εντάσσεται στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.



Levi (1925-26), 131, εικ. 140. Marinatos (1993), 136, εικ. 105. CMS II6, 10.
[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα».
Κεφ. II 1].

61. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με γυναίκα που φέρει ένδυμα σε ραβδί (M.H. 535, 601-603, πίν. 18η)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναίκα με μακρύ, φαρδύ παντελόνι, βαδίζει προς τα αριστερά κρατώντας στον ώμο της μακριά ράβδο, από την οποία κρέμεται εσθήτα. Η μορφή στρέφει την κεφαλή προς τα πίσω. Η ράβδος φαίνεται να κάμπτεται από το βάρος του ενδύματος. Η σκηνή ίσως εντάσσεται στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Levi (1925-26), 130, εικ. 139. Verlinden (1985), 149, εικ. 19. Warren (1986), 20, εικ. 11. Marinatos (1993), 144. CMS II6, 26.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα».
Κεφ. II 1].

62. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με δύο άνδρες που μεταφέρουν ένδυμα (M.H. 441-451, πίν. 19α)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο άνδρες με μακρύ, φαρδύ ζώμα από δέρμα ζώου προχωρούν πομπικά προς τα αριστερά. Ο πρώτος βαδίζει με τα νώτα στο θεατή, κρατώντας ράβδο με καμπύλο άκρο στο λυγισμένο δεξί χέρι. Ο δεύτερος μεταφέρει ιερό ένδυμα με κροσσωτό κατώτερο ήμισυ. Και οι δύο μορφές φαίνεται να έχουν ξυρισμένο κεφάλι με ένα μόνο βόστρυχο στον αυχένα. Οι παράλληλες, κάθετες ταινίες που απεικονίζονται στο δεξιό άκρο της σκηνής, πιθανώς υποδηλώνουν συμβατικά το χώρο τέλεση της πομπής.

Levi (1925-26), 131, εικ. 141. Demargne (1948), 284 αρ. 4, εικ. 6. Nilsson (1950), 156, εικ. 62. Verlinden (1985), 138, εικ. 4. Marinatos (1993), 137, εικ. 103. Krattenmaker (1995), 124, εικ. 1,7. Younger (1995), 159 αρ. 21, πίν. LII. CMS II6, 11.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα».
Κεφ. II 1].

63. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με πομπή γυναικών (M.H. 486, 489, πίν. 19β)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο γυναίκες που φορούν απτύχωτες εσθήτες με βολλάν μόνο στις παρυφές, εφαρμοστό περικόρμιο και ψηλές κυλινδρικές τιάρες, βαδίζουν πομπικά προς τα δεξιά. Το δεξί χέρι είναι χαμηλωμένο και απομακρυσμένο από το σώμα, το αριστερό λυγίζει μπροστά στο πρόσωπο και ο κορμός κλίνει ελαφρά προς τα πίσω, προβάλλοντας την τεντωμένη στάση του σώματος.

Levi (1925-26), 130, εικ. 138. Koraka (1984), 10, εικ. 12α. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,18. CMS II6, 13.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

64. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με πομπή δύο μορφών που φέρουν εμβλήματα (M.H. 583, πίν. 19γ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.



Γυναικεία μορφή που φορά μακρύ, φαρδύ ένδυμα με κάθετες πτυχώσεις και κοντό επενδύτη με παρόμοιες πτυχές, βαδίζει πομπικά προς τα αριστερά, κρατώντας δυσερμήνευτο έμβλημα με μακρύ στείλαιό στο λυγισμένο δεξί χέρι. Η μορφή φορά επίπεδο, χαμηλό κάλυμμα στην κεφαλή. Μπροστά απ' αυτήν διακρίνεται απόληξη ράβδου, την οποία προφανώς φέρει ανάλογη ιερατική μορφή.

Levi (1925-26), 132, εικ. 142. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 107-8, εικ. 14α. Παπαποστόλου (1977), 79. Younger (1995), 160 αρ. 23, πίν. LIIh. CMS II6, 12.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

65. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με πομπή στρατιωτών (Μ.Η. 459, 460, πίν. 19δ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο στρατιώτες με οκτώσχημες ασπίδες και δύο δόρατα ο καθένας βαδίζουν πομπικά. Οι μορφές αποδίδονται αφαιρετικά με επάλληλους κύκλους.

Levi (1925-26), 124, εικ. 132. Weingarten (1988), 102-3 (εντάσσει το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο στις ταλισμανικές σφραγίδες). Δανιηλίδου (1998), 49, 88, 151-2, Σ110, πίν. 10. CMS II6, 18.

[«Στρατιωτικές πομπές». Κεφ. II 6].

66. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με προσφορά κωνικού ρυτού σε θεότητα (Μ.Η. 507, πίν. 19ε)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναικεία (:) μορφή με κοντή εσθήτα προσφέρει με το τεντωμένο, προτεταμένο αριστερό χέρι κωνικό ρυτό (;) σε θεότητα που κάθεται σε βράχια. Το δεξί χέρι της λάτρισσας λυγίζει στο ύψος της μέσης. Η θεά φορά μακρύ, φαρδύ παντελόνι και κρατά το ρυτό από τη βάση. Η τελετή πιθανώς συνοδεύεται με όρχηση, παρόλο που δεν απεικονίζεται στο συγκεκριμένο εύρημα.

Levi (1925-26), 142, εικ. 158. PM II, 769, εικ. 500. Peterson (1981), 115, 128, εικ. 132. Niemeier (1989), 174, εικ. 4,5. Marinatos (1993), 160, εικ. 142. Rehak (1995), 105, πίν. XXXVIIIb. Younger (1995), 173 αρ. 129, πίν. LXIIIa. CMS II6, 8.

[«Όρχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας». Κεφ. III 1].

67. Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με χορεύτρια (Μ.Η. 578, πίν. 19στ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναίκα πιθανώς ορχείται με τα χέρια σε πρόταση ελαφρά λυγισμένα, πραγματοποιώντας στροφή γύρω από τον εαυτό της. Το είδος της όρχησης δεν είναι δυνατό να διασαφηνιστεί περισσότερο. Η μορφή αποδίδεται σχηματοποιημένα ανάμεσα σε δύο ανθισμένα κλαδιά.

Levi (1925-26), 129-30, εικ. 137. CMS II6, 27.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].



68. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με γυναίκα που αγκαλιάζει στρογγυλό λίθο (Μ.Η. 1154, πίν. 20α)

Βρέθηκε στην αίθουσα τελετουργιών του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Γονατιστή γυναίκα αγκαλιάζει στρογγυλό λίθο με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί φαίνεται να χαιρετίζει πεταλούδα που αποδίδεται σε υπερφυσικό μέγεθος. Η μορφή εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους.

Warren (1990), 196, εικ. 7. Marinatos (1990). CMS II7, 6.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

69. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με μορφές που φέρουν ένδυμα και πέλεκυ (Μ.Η. 71, πίν. 20β)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο ανδρικές μορφές βαδίζουν πομπικά προς τα δεξιά μεταφέροντας ιερό ένδυμα που μοιάζει με ιερό κόμβο και διπλό πέλεκυ. Η πρώτη μορφή που κρατά το ένδυμα λυγίζει το δεξί χέρι στο στήθος. Και οι δύο άνδρες φορούν μακρύ, φαρδύ ζώμα από δέρμα ζώου και έχουν μακριά κόμη που πέφτει ελεύθερη στους ώμους. Η σκηνή εντάσσεται στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Hogarth (1902), 77 αρ. 6, εικ. 5, πίν. VI. PM I, 434-5, εικ. 312b (λατρεία του διπλού πέλεκυ). Demargne (1948), 284 αρ. 2, εικ. 4. Nilsson (1950), 157, εικ. 64 (λατρεία του διπλού πέλεκυ). Verlinden (1985), 147, εικ. 15. Marinatos (1993), 136, εικ. 106 (παρουσία του διπλού πέλεκυ στο χώρο). CMS II7, 7.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

70. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πομπή γυναικών που φέρουν ράβδους (Μ.Η. 17/1, 4, 5, 12, 15, 18-20, 27-33, 37/1, 1167, 1170, πίν. 20γ)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς τα αριστερά πάνω σε πλακόστρωτο δάπεδο κρατώντας ράβδους. Η πρώτη φορά εσθήτα με μικρές πτυχές στις παρυφές, έχει τα χέρια λυγισμένα στο στήθος και κρατά τη ράβδο κάθετα με το αριστερό χέρι. Η δεύτερη φορά μακρύ, φαρδύ ένδυμα με μικρές πτυχές στις παρυφές και κοντό επενδύτη πάνω απ' αυτό, ενώ κρατά τη ράβδο σχεδόν οριζόντια με το δεξί χέρι. Και οι δύο μορφές φορούν επίπεδα καπέλλα. Η σκηνή ίσως εντάσσεται στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Hogarth (1902), 78 αρ. 10, πίν. VI ; (1910-11). Nilsson (1950), 160. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 107-8. CMS II7, 16.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

71. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πομπή γυναικών που φέρουν μονόστομο πέλεκυ (Μ.Η. 17/2, 3, 6-11, 13, 14, 16, 17, 21, 22, 24-26, 34, 37/1, 1141, 1170, πίν. 20δ)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς τα αριστερά, η μία από τις οποίες κρατά μονόστομο πέλεκυ. Η πρώτη φορά εσθήτα με βολλάν και περιλαίμιο και



έχει τα χέρια λυγισμένα στο στήθος. Η δεύτερη που μεταφέρει το μονόστομο πέλεκου στο δεξιό ώμο, φορά μακρύ, φαρδύ ένδυμα με οριζόντιες ταινίες στις παρυφές, κοντό επενδύτη πάνω απ' αυτό και χαμηλό κωνικό καπέλλο στην κεφαλή. Η σκηνή ίσως εντάσσεται στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Hogarth (1902), 78 αρ. 10, πίν. VI ; (1910-11). Nilsson (1950), 160. Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971), 107-8, εικ. 14β. CMS II7, 17.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

72. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πομπική μεταφορά του νεκρού ζώου (Μ.Η. 32, πίν. 20ε)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Μία γυναικεία μορφή μεταφέρει νεκρό ζώο σε ξύλινη κατασκευή, πιθανώς βωμό που επιστέφεται με ιερά κέρατα. Η γυναίκα κρατά το ζώο όρθιο, με την κεφαλή του πάνω στην αριστερή της ωμοπλάτη και τα πόδια του να αιωρούνται στο κενό. Η σκηνή ίσως εντάσσεται στα πλαίσια της σύνθετης ανακτορικής τελετής με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Hogarth (1902), 77 αρ. 4, εικ. 3, πίν. VI. Σακελλαράκης (1972). Marinatos (1986), 32-5. CMS II7, 23.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

73. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με προσφορά σε καθήμενη θεότητα (Μ.Η. 85, πίν. 20στ)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι. Σφραγίσματα και πήλινη μήτρα με το ίδιο θέμα ανευρέθηκαν στο ανάκτορο της Κνωσού (αρ. κατ. 52). Το σφράγισμα της Ζάκρου προέρχεται από αντίγραφο του ίδιου σφραγιστικού δακτυλιδιού.

Μία γυναικεία μορφή προσφέρει προφανώς αγγείο, κατ' αναλογία με το ακέραιο σφράγισμα του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου από την Κνωσό (Α/Κ 52), σε θεότητα που κάθεται πάνω σε βαθμιδωτή εξέδρα. Μία άλλη γυναίκα, από την οποία σώζεται μόνο ο κατώτερος κορμός, στρέφει τα νώτα της σ' αυτήν που πραγματοποιεί την προσφορά και προχωρεί προς την αντίθετη κατεύθυνση, πιθανώς ορχούμενη. Όλες οι γυναίκες φορούν μακριά, φαρδειά παντελόνια.

Hogarth (1902), 77 αρ. 3, εικ. 2, πίν. VI. PM II, 768, εικ. 499. Nilsson (1950), 346. Younger (1979), 260. Pini (1983α), 571, πίν. 10a-c. Rehak (1995), 104, πίν. XXXVII f. CMS II7, 8.

[«Όρχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας». Κεφ. III 1].

74. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με προσωπεία (Μ.Η. 93, πίν. 21α)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Έξι ανθρώπινες κεφαλές απεικονίζονται σχηματοποιημένα κατ' ενώπιον, γύρω από κεντρικό ρόδακα, χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου, εκτός από τα αυτιά. Ίσως πρόκειται για εξανθρωπισμένα προσωπεία ή περικεφαλαίες.



Levi (1925-26), 167, εικ. 186 (περικεφαλαίες). Μαρινάτος (1927-28), 17-23. Χένaki-Sakellariou (1958), 80. Weingarten (1983), 66-7 (μάσκες λιονταριού). Poursat (1985), 54. Younger (1988), 352. CMS II7, 217.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

75. Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πτηνόσχημη γυναίκα (Μ.Η. 37, πίν. 21β)

Προέρχεται από το αρχείο της οικίας Α. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Τερατόμορφη γυναίκα με κεφαλή πτηνού και φτερούγες στην πλάτη. Πρόκειται μάλλον για φανταστικό ον και όχι για ιέρεια με τελετουργικό προσωπείο.

Hogarth (1902), 79 αρ. 20, εικ. 8, πίν. VI. PM I, 707, εικ. 531f. Weingarten (1983), 60, πίν. 20, Z20. CMS II7, 127.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

Χανιά

76. Σφράγισμα από τα Χανιά με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο (μουσ. Χανίων 2071, 2112, πίν. 21γ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο γυναίκες με πλούσιες εσθήτες χορεύουν αντικρουστά γύρω από περίφραγμα δένδρου τείνοντας τα χέρια. Το δένδρο βρίσκεται στο εσωτερικό περιβόλου κτιστού ιερού που επιστέφεται με ιερά κέρατα. Οι χορεύτριες έχουν μακριά κόμη που πέφτει ελεύθερη στον ώμο.

Παπαποστόλου (1977), 69-73, πίν. 2ζ, 38α, 39α-β. Warren (1984), 319. Marinatos (1989), 131, εικ. 5.

[«Χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο». Κεφ. I 7].

77. Σφράγισμα από τα Χανιά με καθιστή θεότητα και λάτρες (μουσ. Χανίων 1528α,β, 2097, πίν. 21δ)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Δύο γυναίκες ορχούνται μπροστά σε ιέρεια που υποδύεται τη θεότητα, πιθανώς στα πλαίσια της τελετής της «Ιερής Κοινωνίας». Η ιέρεια κάθεται σε ψηλό κυλινδρικό κάθισμα ή βράχο και φορά φαρδύ παντελόνι. Οι χειρονομίες των χορευτριών είναι έντονες, οι κινήσεις ωστόσο δεν είναι σαφείς εξαιτίας της αποσπασματικής διατήρησης του σφραγίσματος. Η δεξιά γυναίκα τεντώνει με ένταση το δεξί χέρι και η αριστερή λυγίζει το αριστερό στο ύψος του στήθους. Οι χορεύτριες φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν.

Παπαποστόλου (1977), 77, πίν. 40, 41. Niemeier (1989), 174, εικ. 4,15. Younger (1995), 172 αρ. 126, πίν. LXII f.

[«Όρχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας». Κεφ. III 1].

78. Σφράγισμα από τα Χανιά με γυναίκα που ορχείται μπροστά από βαθμιδωτό περίφραγμα ιερού δένδρου (μουσ. Χανίων 2055, πίν. 21ε)

Προέρχεται από το αρχείο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ Ι.

Γυναικεία μορφή ορχείται μπροστά από διώροφο ιερό με επίστεψη ιερών κεράτων, μέσα από το οποίο προβάλλει δένδρο. Η γυναίκα λυγίζει το δεξί χέρι στο δεξιό ώμο, σε στενή επαφή με το σώμα, και χαμηλώνει το αριστερό ελαφρά λυγισμένο, ενώ ταυτόχρονα στρέφει την κεφαλή στην αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με το ιερό. Η κίνηση είναι χορευτική και χαρακτηρίζει την



κορυφαία στον ανοιχτό κυκλικό χορό και στην όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους.

Παπαποστόλου (1977), 73-7, πίν. 2η, 38β, 39γ. Niemeier (1989), 181, εικ. 6,2. Marinatos (1993), 184-8, εικ. 192. Krattenmaker (1995), 123-4, 132, εικ. 1,23. Sarpouna-Sakellarakis (1995), 90.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

ΜΕΤΑΝΑΚΤΟΡΙΚΗ-ΥΠΟΜΙΝΩΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Ειδώλια

79. Πήλινα ειδώλια χορευτριών και μουσικού από το Παλαίκαστρο (Μ.Η. 3903, πίν. 22α)

Βρέθηκαν στο δωμάτιο 44 του συγκροτήματος δ που ταυτίζεται με ιερό. Χρονολογούνται στην ΥΜ IIIA.

Τρεις γυναίκες εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό έχοντας τα χέρια σε έκταση χωρίς να τα συμπλέκουν. Στη μέση του κύκλου γυναίκα μουσικός συνοδεύει το χορό με κιθάρα. Το όργανο αποδίδεται σχηματοποιημένα χωρίς χορδές και με σιγμοειδείς απολήξεις στους πήχεις που μιμούνται κεφαλές κύκνων. Οι χορεύτριες και η μουσικός φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν και έχουν την κόμη μαζεμένη στην κεφαλή. Η μουσικός φορά επιπλέον δύο περιδέραια. Μικρές προεξοχές στις παρυφές της κοίλης εσθήτας των χορευτριών υποδηλώνουν προσάρτηση σε υποκείμενο στέλεχος. Αντίθετα, η μουσικός δε σώζει ανάλογες προεξοχές στην παρυφή της εσθήτας.

Dawkins (1903-4), 216-25, εικ. 6 (ταύτιση της μουσικού με θεά των όφεων). Mosso (1907), 282, εικ. 136. Bosanquet & Dawkins (1923), 88-91, εικ. 71 (αποκατάσταση του κυκλικού χορού). PM III, 72-3, εικ. 41. Lawler (1940). Nilsson (1950), 109-10, εικ. 30. Warren (1984), 318-9, πίν. 35α. Younger (1998), 23, 75 αρ. 54, πίν. 1,2.

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας». Κεφ. I 1].

80. Πήλινο ειδώλιο αυλητή από την Αγ. Τριάδα (Μ.Η. 22419, πίν. 22β)

Χρονολογείται στην ΥΜ IIIΓ.

Ανδρική μορφή παίζει δίαυλο. Δε σώζονται τα άκρα των αυλών.

Λεμπέση (1989), 59, πίν. 2γ.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

81. Χάλκινο ειδώλιο αυλητή από τη Σύμη (Μ.Η. 3147, πίν. 22γ)

Βρέθηκε σε στρώμα πυράς θυσιών γύρω από υπαίθριο βωμό. Χρονολογείται στην πρώιμη πρωτογεωμετρική περίοδο, στο 10ο ή στις αρχές του 9ου αιώνα π.Χ.

Ανδρική μορφή παίζει δίαυλο. Ο αριστερός βόμβυκας καταλήγει σε χοανοειδές άκρο. Η προσθήκη αυτή χαρακτηρίζει τους έλυμους αυλούς φρυγικής καταγωγής.

Λεμπέση (1989).

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Σαρκοφάγοι

82. Σαρκοφάγος από την Κνωσό (Μ.Η., πίν. 23)



Βρέθηκε στο δρόμο γεωμετρικού τάφου του βόρειου νεκροταφείου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΑ1.

Στη μία μακριά πλευρά της σαρκοφάγου δύο γυναίκες εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό. Η πρώτη χορεύτρια που ταυτίζεται με την κορυφαία, με βάση το μεγαλύτερο μέγεθος της μορφής, υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης και στροβιλίζεται γύρω από τον εαυτό της. Η έντονη κίνηση υποδηλώνεται με τον κυματισμό των νεκρικών ταινιών που διακρίνονται δεξιά και αριστερά της μορφής και στερεώνονται πιθανώς στην πλάτη της. Η δεύτερη χορεύτρια βρίσκεται σε στάση και υψώνει τα χέρια παράλληλα πάνω από την κεφαλή, με τις παλάμες προς το θεατή. Οι μορφές αποδίδονται σε χωριστά πλαίσια, φέρουν εσθήτες με πλούσια βολλάν και εφαρμοστά περικόρμια. Η μακριά κόμη πέφτει ελεύθερη στους ώμους. Στις άλλες πλευρές της σαρκοφάγου απεικονίζονται φυτικά μοτίβα και γεωμετρικά θέματα.

Morgan (1987). Στη μία στενή πλευρά διακρίνει γυναικεία θεότητα με οκτώσχημη ασπίδα, στην άλλη ιερό δένδρο και στη μακριά πλευρά με τις χορεύτριες θεωρεί ότι απεικονίζεται πομπή γυναικών με λουλούδια και αγγεία, οι οποίες κατευθύνονται στο εσωτερικό του τάφου. Marinatos (1993), 36-7, εικ. 33 (παρόμοια ερμηνεία με τη Morgan). Watrous (1991), 291, πίν. 82f, g (ταυτίζει τις χορεύτριες με θρηνηδό και επιφαινόμενη θεότητα).

[«Νεκρικός χορός γυναικών». Κεφ. Ι 4Γ].

83. Σαρκοφάγος από τη Ζαφέρ Παπούρα (Ashmolean Mus.)

Βρέθηκε στον τάφο 9. Χρονολογείται στην πρώιμη ΥΜ ΙΙΙΒ.

Στη μία μακριά πλευρά της σαρκοφάγου απεικονίζεται άρμα που κατευθύνεται αριστερά και στην άλλη μακριά πλευρά ανδρική μορφή κυνηγά αγρίμια.

Evans (1906), 28-9, εικ. 26α. Vermeule (1965), 135. Long (1974), 24.

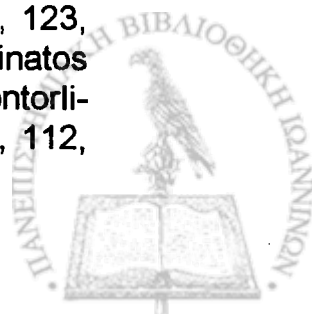
[«Νεκρικές πομπές». Κεφ. ΙΙ 5].

84. Σαρκοφάγος από την Αγ. Τριάδα (Μ.Η., πίν. 24)

Βρέθηκε στον τάφο 4, βορειοανατολικά του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΑ.

Στην οπίσθια πλευρά της σαρκοφάγου απεικονίζονται θυσία ταύρου σε ξύλινη τράπεζα και αναίμακτες προσφορές σε βωμό. Άνδρας μουσικός που φορά κοντό ένδυμα συνοδεύει τη θυσία με έλυμο αυλό. Στην πρόσθια πλευρά της σαρκοφάγου απεικονίζονται προσφορά του αίματος του θυσιασμένου ταύρου και πομπή τριών ανδρών με προσφορές δύο ειδωλίων ταύρων και λέμβου προς το νεκρό που εμφανίζεται μπροστά στον τάφο. Το αίμα του θυσιασμένου ταύρου μεταφέρεται σε κάδους και αδειάζεται σε μεγαλύτερο αγγείο που στηρίζεται ανάμεσα σε δύο πελέκεις. Άνδρας μουσικός που φορά μακρύ ποδήρες ένδυμα, εφαρμοστό στη μέση, με κεντημένες παρυφές, συνοδεύει την τελετή της προσφοράς του αίματος με επτάχορδη κιθάρα. Στις στενές πλευρές της σαρκοφάγου ζεύγος θεοτήτων οδηγεί άρμα που σέρνεται από δύο γρύπες ή αγρίμια. Στη μία στενή πλευρά, πάνω από το άρμα με τα αγρίμια, απεικονίζεται πομπή ανδρών.

Paribeni (1908). Nilsson (1950), 426-43, εικ. 196. Vermeule (1965), 123, 135, 144-6. Long (1974). Watrous (1991), 290-1, 293, 302, 304. Marinatos (1993), 31-6, εικ. 27-32. Anderson (1994), 8, 16-9, εικ. 6, 16. Kontorli-Papadopoulou (1996), 50 αρ. 36, 76, 79, 83, 84, 87, 91, 92, 95, 106, 112,



119, 121, 130, 138, 139, 143, 149-56, 167, 168, 173, πίν. 53. Younger (1998), 18-33, 66 αρ. 29, πίν. 10, 11, 18, 19. Militello (1998), 154-67, 283-308.

[«Διερεύνηση εικονογραφικών πηγών», «Νεκρικές πομπές», «Μουσικά όργανα». Κεφ. I 4A, II 5, V].

85. Σαρκοφάγος από την Επισκοπή Ιεραπέτρας (μουσ. Ιεραπέτρας, πίν. 25α)

Χρονολογείται στην αρχή της ΥΜ IIIB.

Στη μία μακριά πλευρά της σαρκοφάγου απεικονίζεται στο εσωτερικό τετράγωνου πλαισίου νεκρική πομπή με άρμα που οδηγείται από αγρίμι. Στο άρμα επιβαίνουν τρεις μορφές αδιακρίβωτου φύλου, από τις οποίες η μία φέρει κυκλικό έμβλημα με στείλαιό. Την πομπή παρακολουθούν τρεις μορφές που πιθανώς φέρουν αγγεία στα υψωμένα χέρια τους. Μία μορφή που κρατά κυκλικό έμβλημα και αγγείο απεικονίζεται στο διπλανό τετράγωνο πλαίσιο μαζί με αγρίμι που θηλάζει το μικρό του. Στις άλλες πλευρές της σαρκοφάγου απεικονίζονται σκηνές κυνηγιού αγριμιών με δόρατα.

Πλάτων (1947), 638. Vermeule (1965), 136 ; (1979), 67-8. Long (1974), 24, 55. Kanta (1980), 157, εικ. 63,1-5. Morgan (1987), 191-2. Watrous (1991), 300-1, πίν. 93a-d. Marinatos (1993), 236-9, εικ. 242-4.

[«Νεκρικές πομπές». Κεφ. II 5].

Αγγεία-Μικροεργήματα

86. Πυξίδα από το Καλάμι Χανίων με απεικόνιση μουσικού (μουσ. Χανίων 2308, πίν. 25β)

Βρέθηκε σε θαλαμοειδή τάφο. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA/B.

Στη μία πλευρά του αγγείου απεικονίζεται μουσικός με επτάχορδη κιθάρα, την οποία φαίνεται να στηρίζει στο έδαφος. Το όργανο αποδίδεται σε υπερφυσικό μέγεθος, με μηνοειδές ηχείο, οφιοειδείς πήχεις, ευθύ ζυγό στο πέρας των πήχεων και καμπύλο κάτω ζεύγμα. Δίπλα στην κιθάρα απεικονίζονται ζεύγος ιερών κεράτων με πελέκεις, ενώ στο χείλος του αγγείου πουλιά και γραμμικά διακοσμητικά μοτίβα. Παρόμοια διακόσμηση με πουλιά και γραμμικά μοτίβα δηλώνεται και στην άλλη πλευρά του αγγείου.

Τζεδάκης (1970). Δραγώνα-Λατσούδη (1977), 93 σημ. 2, 95, πίν. 22α. Marinatos (1993), 138-9, εικ. 109. Younger (1998), 22-3, 24, 70 αρ. 33, πίν. 14,1.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

87. Τρίωτος αμφορέας από το Φαρμακοκέφαλο Σητείας με απεικόνιση κιθαρών (μουσ. Αγ. Νικολάου 1102, πίν. 26α)

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA2.

Στον ώμο του αγγείου απεικονίζονται σχηματοποιημένα δύο ζεύγη κιθαρών με καμπύλο περίγραμμα, οφιοειδείς πήχεις με ψηλές κάθετες κεραίες, θαλαστό κάτω ζεύγμα και ευθύ κανόνα που προσαρτείται στη βάση των κεραίων. Δε δηλώνονται χορδές.

Πλάτων (1966), 214, εικ. 4, 5β. Younger (1998), 21, 70 αρ. 32, πίν. 14,2.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

88. Κέρνος από τις Κούρτες (Μ.Η. 970, πίν. 26β)



Προέρχεται από το νεκροταφείο των Κουρτών. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΓ (Ξανθουδίδης, Nilsson) και στην πρωτογεωμετρική περίοδο (Αλεξίου).

Πήλινος δακτυλιόσχημος κέρνος με έξι πιθοειδείς αμφορείς και τρεις ανθρώπινες μορφές αδιακρίβωτου φύλου που επικοινωνούν με την κοίλη στεφάνη. Οι μορφές εκτελούν διαφορετικές χειρονομίες. Η μία υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης, η δεύτερη έχει το ένα χέρι στο στήθος και η τρίτη κρατά από τις λαβές δύο αμφορείς. Το εύρημα συσχετίστηκε με το «κερνοφόρο όρχημα», πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι οι μορφές είναι θρηνωδοί.

Xanthoudides (1905-6), 15-8, εικ. 3. Chapouthier (1928), 312. Nilsson (1950), 138-9, εικ. 48. Αλεξίου (1958), 206-7, πίν. Θ, 3. Warren (1984), 321, πίν. 35b. Καραγιάννη (1984), 24, 26, 88, σχ. 33. Κάντα (1998), 45-6, αρ. 207.

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας», «Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. Ι 1, ΙΙΙ 3].

89. Χάλκινος διπλός πέλεκυς από τη Βορού (Μ.Η. 2504, πίν. 26γ)

Προέρχεται πιθανώς από το ύψωμα «Αι Λιας» της περιοχής Μεγάλης Βρύσης. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙ.

Στη μία πλευρά οκτώσχημη ασπίδα πλαισιώνεται με δύο τελετουργικά ενδύματα ή ιερούς κόμβους και ξίφη. Στην άλλη πλευρά ο ίδιος συνδυασμός ιερού ενδύματος και ξίφους περιβάλλεται με δύο δυσερμήνευτα ορθογώνια αντικείμενα που διακοσμούνται με γραμμικά μοτίβα. Ο πέλεκυς ίσως μεταφερόταν τελετουργικά στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Buchholz (1962). Small (1966). Verlinden (1985). Δαβηλίδου (1998), 87, 227-8, πίν. 37.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. ΙΙ 1].

Μουσικά όργανα

90. Τμήματα κιθάρας από ελεφαντόδοντο από το Παλαίκαστρο (Μ.Η.)

Βρέθηκαν σε ταφή σε σαρκοφάγο που χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙ.

Δύο μικρά τμήματα από λαβές πλήκτρων (;) με κωνική απόληξη και ζεύγος οπών στο στέλεχος.

Bosanquet & Dawkins (1923), 127-38, 158, εικ. 110. Younger (1998), 22, 61 αρ. 2, πίν. 9, 1.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Τοιχογραφίες

Κνωσός

91. Πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό (Μ.Η., πίν. 27)

Βρέθηκε στον πομπικό διάδρομο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΑ/Β (Evans, Μπουλώτης), στην ΥΜ ΙΙ (Cameron, Peterson), στην ΥΜ ΙΙ/ΙΙΙΑ (Immerwahr), στην ΥΜ ΙΙΙΑ (Hawke Smith (1976), 70-1) και στην ΥΜ ΙΙΒ (Palmer (1969), 43).

Πολυπρόσωπη πομπή ανδρών και τεσσάρων τουλάχιστο γυναικών κατευθύνεται στο εσωτερικό του ανακτόρου με σκοπό την προσφορά πολύτιμων αγγείων και ενδύματος σε γυναικεία μορφή που υποδύεται τη θεότητα. Διακρίνονται τρεις υποομάδες με διαφορετική πυκνότητα. Στην



πρώτη συμμετέχουν άνδρες που φορούν μακριά, ποδήρη ενδύματα με κεντημένες παρυφές και μία γυναίκα με χαρακτηριστική μινωική εσθήτα, η οποία ηγείται της ομάδας. Η διάταξη των μορφών είναι χαλαρή, σε πυκνά ζεύγη. Στη δεύτερη ομάδα συμμετέχουν άνδρες με ζώματα που κατευθύνονται στην ιέρεια ανά ζεύγη από δύο διαφορετικές κατευθύνσεις, και πιθανώς προσφέρουν το ένδυμα. Στην τρίτη ομάδα άνδρες με ζώματα προχωρούν σε πομπή, ο ένας πίσω από τον άλλο, κρατώντας πολύτιμα αγγεία.

PM II, 682-749, εικ. 443, 450, 451, πίν. XII, (suppl). XXV, XXVI. Lawler (1951), 39-40. Cameron (1975), I, 138-40, πίν. 7A-14A, 56A. Peterson (1981), 29-41, 174-7, εικ. 7-10. Boulotis (1987). Immerwahr (1990), 88-90, 114, 174-5 (Κη No.22), πίν. 38-40. Kontorli-Papadopoulou (1996), 42-3, αρ. 13, 86, 87, 92, 93, 99, 134, 135, 137, 139, 145, 163, 165, πίν. 21-23.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

92. Τοιχογραφία από το ανάκτορο της Κνωσού με θυσιαστήρια πομπή μπροστά από καθήμενη ανδρική μορφή (Μ.Η., πίν. 28)

Αποκαταστάθηκε από πολλά θραύσματα που προέρχονται από διαφορετικά σημεία του ανακτόρου, κυρίως όμως από το δωμάτιο με την πήλινη μήτρα στη ΝΔ πτέρυγα («palanquin»), το γειτονικό εργαστήριο λιθοξόου (τμήματα του άρματος) και τον αποθέτη τοιχογραφιών στη βόρεια είσοδο. Η μεγάλη διασπορά των θραυσμάτων ερμηνεύεται από τον Cameron σε μπέρδεμα των δίσκων με το υλικό ή στη μεγάλη έκταση του στρώματος καταστροφής. Χρονολογείται στην ΥΜ I (Evans) και στην ΥΜ II/IIIA (Cameron, Immerwahr (1990), 95).

Μία καθιστή ανδρική μορφή με ποδήρες ένδυμα που διακοσμείται με λοξές ταινίες, και άλλοι όρθιοι άνδρες με παρόμοια ενδυμασία παρακολουθούν πομπή με άρμα που οδηγεί ταύρο για θυσία. Ο καθήμενος άνδρας παρακολουθεί την πομπή από εξέδρα που περιβάλλεται με θωράκιο (κατά το Hood πρόκειται για το θεατρικό χώρο του ανακτόρου, κατά τον Cameron για ιερό), προφανώς στο ανακτορικό περιβάλλον.

PM II, 770-3, εικ. 502, 503. Alexίου (1964). Cameron (1967) ; (1975), I, 72, 185, πίν. 51. Hood (1978), 58-60, εικ. 42, 43. Marinatos (1986), 32, εικ. 21. Younger (1995), 163 αρ. 46, πίν. LVa (εκφράζει αμφιβολίες για τη συμμετοχή του ταύρου στην πομπή εξαιτίας της διαφοράς ύψους με το άρμα). Kontorli-Papadopoulou (1996), 44 αρ. 16, 83, 87, 104, 105, 149, πίν. 27.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

93. Τοιχογραφία της «Ιερής Κοινωνίας» από το ανάκτορο της Κνωσού (Μ.Η., πίν. 29)

Βρέθηκε στο δυτικό εξωτερικό τοίχο του ανακτόρου, ανάμεσα στις αποθήκες XIII και XIV και προέρχεται από ιερό του πρώτου ορόφου. Σώζεται σε μικρά θραύσματα. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA.

Σκηνή τελετουργικού συμποσίου με την παρουσία ένθρονης ιέρειας ή θεότητας. Σε δύο επάλληλες ζώνες ζεύγη ανδρών με μακριά ποδήρη ενδύματα με λοξές ταινίες κάθονται αντικρουστά σε δίφρους και ανταλλάσσουν κύπελλα κοινωνίας. Ζεύγη όρθιων ανδρών εξυπηρετούν τους καθήμενους. Δύο όρθιες γυναίκες με ιερούς κόμβους στην πλάτη υπηρετούν την ιέρεια.



PM IV, 379-96, εικ. 318, 319, 323-325, πίν. XXXI (αποκατάσταση). Πλάτων (1959). Αποκατέστησε ίσο αριθμό καθήμενων και όρθιων μορφών. Cameron (1964) ; (1975), 145-6, εικ. 21, πίν. 54 (αποκατάσταση με ζεύγη καθήμενων ανδρικών μορφών-όρθιες γυναίκες με ιερούς κόμβους). Marinatos (1993), 54-6, εικ. 44-46. Davis (1995), 15, 17, πίν. VIIa. Rehak (1995), 110, 111, 113, πίν. XIa. Kontorli-Papadopoulou (1996), 44 αρ. 17, 80, 83, 88, 95, 105, 137, 138, 171, πίν. 28, 29.

[«Όρχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας». Κεφ. III 1].

94. Τοιχογραφία με «χορεύτρια» από το ανάκτορο της Κνωσού (Μ.Η. 19, πίν. 30)

Βρέθηκε σε πεσσό του ανατολικού φωταγωγού του μεγάρου της βασίλισσας. Χρονολογείται στην ύστερη ΥΜ Ι (Evans) και στην ΥΜ II/IIIA (Cameron (1975), πίν. 32, Immerwahr (1990), 92).

Μία γυναίκα, της οποίας σώζεται μόνο ο κορμός και η κεφαλή, κινείται έντονα προς τα αριστερά, έχοντας το αριστερό χέρι λυγισμένο και εφαιπτόμενο στο στήθος και το δεξιό σχεδόν σε πρόταση. Φορά εφαρμοστό κοντομάνικο περικόρμιο και διάφανο πουκάμισο. Η έντονη κίνηση της μορφής υποδηλώνεται με τον κυματισμό της κόμης. Η ερμηνεία της όρχησης που διατυπώθηκε αρχικά από τον Evans δεν ενθαρρύνεται από τη χειρονομία της γυναίκας, η οποία είναι χαρακτηριστική της πομπικής κίνησης.

PM III, 70-1, 369-71, εικ. 40, πίν. XXVb. Cameron (1975), I, 52, 56, 340, πίν. 32. Niemeier (1986), 242-3, εικ. 3 (αρκετά πειστική ερμηνεία της μορφής με επιφαινόμενη θεότητα που φέρει σκήπτρο στο χέρι). Kontorli-Papadopoulou (1996), 43 αρ. 15, 89, 94, 99, 152, πίν. 26.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Αγ. Τριάδα

95. Τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα με πομπική μεταφορά των κάδων, συνοδευόμενη με μουσική (Μ.Η., πίν. 31α)

Βρέθηκε σε αποθέτη ανάμεσα στον τάφο με τη λίθινη σαρκοφάγο και το ανάκτορο και ανήκει σε παλιότερο τοιχογραφικό διάκοσμο του ανακτόρου. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA.

Πομπή τριών ανδρών και μίας γυναίκας κατευθύνεται δεξιά. Ο πρώτος άνδρας της πομπής κρατά επτάχορδη κιθάρα μηνοειδούς σχήματος, με οφιοειδείς πήχεις που μιμούνται κεφαλές κύκνων και ευθύ ζυγό στο πέρασ των πήχεων. Ο δεύτερος σηκώνει δύο κάδους περασμένους σε ράβδο που στηρίζεται στον ώμο του. Παρόμοιο ζεύγος κάδων ίσως σηκώνει με τον ίδιο τρόπο και η ανδρική ή γυναικεία μορφή που ακολουθεί. Η μορφή αυτή λυγίζει τα χέρια μπροστά στο πρόσωπο και ταυτίζεται με αυλητή από τη Long, τον Cameron, την Peterson, το Younger, κατ' αναλογία με τη σαρκοφάγο από την ίδια περιοχή. Όλες οι μορφές φορούν μακριά ποδήρη ενδύματα, εφαρμοστά στη μέση, με κεντημένες παρυφές. Η πομπή μεταφέρει με μουσική συνοδεία το αίμα του θυσιαμένου ζώου, για να ακολουθήσουν στη συνέχεια σπονδές στη θεότητα.

Paribeni (1908), 68, εικ. 21, 23. Nilsson (1950), 437-8, εικ. 198A, B. Long (1974), 21, 38, 64, πίν. 17, εικ. 43. Cameron (1975), I, 82, πίν. 14B, 58B. Peterson (1981), 44-5, εικ. 12. Anderson (1994), 7-8, εικ. 5. Kontorli-



Papadopoulou (1996), 51 αρ. 37, 87, 92, 135, 137, 138, 140, 151, 154, πίν. 54. Younger (1998), 18-27, 68 αρ. 30, πίν. 12. Militello (1998), 132-9, 283-335, πίν. 9 (ασπρόμαυρος) και I (έγχρωμος).

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα», «Μουσικά όργανα». Κεφ. II 1, V].

96. Θραύσματα τοιχογραφίας από την Αγ. Τριάδα με δύο μορφές που οδηγούν ελάφια σε βωμό (Μ.Η., πίν. 31β)

Βρέθηκε σε αποθέτη τοιχογραφιών ανάμεσα στον τάφο με τη λίθινη σαρκοφάγο και το ανάκτορο. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA.

Μία γυναίκα, της οποίας σώζεται μόνο το κατώτερο τμήμα του ποδήρους ενδύματος με λοξές ταινίες, και ένας άνδρας, του οποίου σώζεται μόνο το πέλμα (θραύσμα Pigorini), οδηγούν δύο ελάφια σε βωμό.

Paribeni (1908), 71, εικ. 22. Long (1974), 21, 61, πίν. 29, εικ. 85. Cameron (1975), I, 91, πίν. 82A, διαφ. 24. Younger (1995), 164 αρ. 52, πίν. LVib. Kontorli-Papadopoulou (1996), 51 αρ. 38, 74, 84, 87, 121, 149, 150, πίν. 55. Militello (1998), 139-42, 283-335, πίν. 11α (ασπρόμαυρος) και I, L (έγχρωμοι).

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

97. Τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα με πολυπρόσωπη πομπή γυναικών σε ιερό (Μ.Η., πίν. 44)

Βρέθηκε σε αποθέτη τοιχογραφιών ανάμεσα στον τάφο με τη λίθινη σαρκοφάγο και το ανάκτορο. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA.

Δύο παράλληλες πομπές γυναικών που εκτελούν διαφορετικές χειρονομίες κατευθύνονται σε ιερό, το οποίο δηλώνεται συμβατικά με ανάγλυφη κορνίζα γύρω από τη σκηνή που επιστέφεται με ιερά κέρατα και κυκλικές απολήξεις δοκών. Στην ανώτερη πομπή πέντε γυναίκες εναλλάσσονται με σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα με κρινόσχημη ή πατυρόσχημη απόληξη, και έχουν το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο με την παλάμη προς το θεατή και το αριστερό χαμηλωμένο. Στην κατώτερη επτά γυναίκες προτείνουν το δεξί χέρι πάνω στο δεξιό ώμο της μορφής που προηγείται και χαμηλώνουν το αριστερό.

Πλάτων (1959), 331. Cameron (1975), I, 177, πίν. 50A. Immerwahr (1990), 102, 181. Kontorli-Papadopoulou (1996), 51 αρ. 39, 79, 87, 100, 104, 131, 135, 151, 152 (Η Immerwahr και η Kontorli-Papadopoulou αναφέρουν εσφαλμένα την παρουσία ένθρονης γυναικείας θεότητας στο αριστερό άκρο της σκηνής). Militello (1998), 142-8, 309-20, πίν. 10 (ασπρόμαυρος) και M (έγχρωμος).

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

Δακτυλίδια

98. Χρυσό δακτυλίδι από τις Αρχάνες με τίναγμα ιερού δένδρου και εναγκαλισμό λίθου (Μ.Η. 989, πίν. 32α)

Βρέθηκε στο πλευρικό δωμάτιο του θολωτού τάφου Α στο Φουρνί Αρχανών και συνόδευε γυναικεία ταφή σε σαρκοφάγο. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA1-2. Για το πρόβλημα χρονολόγησης των χρυσών δακτυλιδιών βλ. Porham & Catling (1974), 217-9, 223, Pini (1983), Tamvaki (1989), 269. Η διαφορετική



μορφή του εναγκαλιζόμενου λίθου και του ξύλινου περιφράγματος, που μιμείται τριμερές ιερό και έχει ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία όμοια με το περίφραγμα ιερού δένδρου στη σαρκοφάγο της Αγ. Τριάδας (συνεχές ρομβοειδές κόσμημα στο κεντρικό τμήμα της κατασκευής, αντίστοιχο με την τρέχουσα σπείρα στο κεντρικό τμήμα του περιφράγματος από την Αγ. Τριάδα), καθώς επίσης η άριστη διατήρηση της σφενδόνης του δακτυλιδιού, συνηγορούν στην ύστερη χρονολόγησή του, σύγχρονα σχεδόν με την ταφή.

Μία γυναίκα και δύο άνδρες εκτελούν τη χορομιμική όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους πάνω σε πλακόστρωτο δάπεδο. Η γυναικεία μορφή που ταυτίζεται με την κορυφαία, φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν, λυγίζει το δεξί χέρι στο δεξιό ώμο και χαμηλώνει το αριστερό. Ο ένας άνδρας αγκαλιάζει τον κυλινδρικό λίθο (πίθο κατ' άλλους μελετητές) με τα δύο χέρια, ενώ ο άλλος τινάζει με δύναμη το λεπτό κορμό του ιερού δένδρου που προβάλλει μέσα από τριμερές ξύλινο περίφραγμα. Η ένταση της κίνησης του τελευταίου υποδηλώνεται με το ανασήκωμα του δεξιού ποδιού. Το περίφραγμα στηρίζεται πάνω σε πλινθόκτιστη βάση.

Sakellarakis (1967). Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997), Τόμ. II, 654-60. Hood (1971), 138. Niemeier (1989), 175-6, εικ. 5,2 ; (1990), 168. Warren (1990), 196. Marinatos (1990) ; (1993), 184-8, εικ. 188. Krattenmaker (1995), 123-4, 130-32, εικ. 1,2. Sapouna-Sakellarakis (1995), 90, πίν. 49,2.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. I 3].

99. Χρυσό δακτυλίδι από το Βερολίνο (Staatliche Museen 11886, πίν. 32β)

Άγνωστης προέλευσης. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙ.

Τρεις γυναίκες εκτελούν τη χορομιμική όρχηση με ιερά δένδρα και λίθους στην εξοχή, με σκοπό την επιφάνεια ανδρικού θεού που φέρει τόξο. Η κεντρική γυναικεία μορφή παίρνει το τόξο από τα χέρια του θεού, η δεξιά χορεύτρια αγκαλιάζει ωοειδή λίθο στη ρίζα ενός δένδρου, ενώ ταυτόχρονα στρέφει την κεφαλή προς το ζευγάρι, και η αριστερή χορεύτρια προχωρεί στην αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με τα δρώμενα, κοιτάζοντας επίσης το ζευγάρι. Η τελευταία λυγίζει το αριστερό χέρι στον αριστερό ώμο και χαμηλώνει το δεξί, σε μία χαρακτηριστική χειρονομία που εκτελεί συνήθως η κορυφαία του χορού. Όλες οι χορεύτριες φορούν φαρδειά παντελόνια.

CMS XI, 29. Warren (1990), 197. Marinatos (1990).

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. I 3].

100. Δακτυλίδι από ήλεκτρο από τη νεκρόπολη Ισοπάτων Κνωσού με ζεύγος ορχούμενων γυναικών (Μ.Η. 431, πίν. 32γ)

Βρέθηκε στον τάφο 6.

Δύο γυναίκες χορεύουν αντικρουστά σε υπαίθριο ιερό με προτεταμένα, ενωμένα χέρια. Το συγκεκριμένο χορευτικό σχήμα και οι ιερές κατασκευές στα άκρα της σκηνής είναι πανομοιότυπα με τα αντίστοιχα του σφραγίσματος μουσ. Χανίων 2071, 2112 (Α/Κ 76). Οι μορφές αποδίδονται σχηματοποιημένα.

Evans (1914), 31, εικ. 41a,b. CMS II3, 56. Krattenmaker (1995), 131, εικ. 1,11.

[«Χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο». Κεφ. I 7].

Σφραγίδες



Κνωσός

101. Σφραγίδα από το Στρωματογραφικό Μουσείο Κνωσού με γυναίκα που κατευθύνεται σε λίθο (Στρωμ. Μουσ. 79/680, πίν. 32δ)

Βρέθηκε στις κυκλικές εξέδρες (χοροστάσια) του Στρωματογραφικού Μουσείου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΑ.

Γυναικεία μορφή που φορά πιθανώς φαρδύ παντελόνι κατευθύνεται σε κυκλικό λίθο. Η παράσταση αποδίδεται σχηματοποιημένα.

Warren (1984), 320 ; (1986), 17, εικ. 8 ; (1990), 198.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

102. Σφραγίδα από το Στρωματογραφικό Μουσείο Κνωσού με γυναίκα που αγκαλιάζει λίθο (Στρωμ. Μουσ. 80/1129, πίν. 32ε)

Βρέθηκε στις κυκλικές εξέδρες (χοροστάσια) του Στρωματογραφικού Μουσείου. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΑ-Γ.

Γυναικεία μορφή που βρίσκεται σε βραχώδες τοπίο εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους, αγκαλιάζοντας δύο ελλειψοειδείς λίθους με πιθανές φυτικές εκβλαστήσεις ανάμεσά τους, οι οποίες δηλώνονται σχηματοποιημένα με τρεις στιγμές και ένα σταγονόσχημο μοτίβο. Η χορεύτρια φορά πιθανώς φαρδύ παντελόνι.

Warren (1984), 320 ; (1986), 17, εικ. 9 ; (1990), 198, εικ. 13. Marinatos (1990).

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

103. Σφραγίδα από την Κνωσό με γυναίκα που φέρει ένδυμα και πέλεκυ (Μ.Η. 200, πίν. 32στ)

Η προέλευση είναι αβέβαιη. Ο Evans αναφέρει ότι βρέθηκε «in the court of the Oil Sprout» στην ανατολική πτέρυγα του ανακτόρου, σε άλλες αναφορές «in the court of the Stone Sprout», ενώ αλλού σημειώνει ότι πρόκειται για σφράγισμα από τα ιδιωτικά διαμερίσματα. Για το πρόβλημα της προέλευσης και της χρονολόγησης βλ. Niemeier (1981), 94. Χρονολογείται στη ΜΜ ΙΙΙ από τον Evans και στην ΥΜ ΙΙΙΑ1 από το Younger (1973), 70 αρ. 737.

Μία γυναίκα με φαρδύ παντελόνι βαδίζει πομπικά προς τα αριστερά κρατώντας ιερό ένδυμα και διπλό πέλεκυ. Η τελετουργική πομπή πραγματοποιείται στο ανακτορικό περιβάλλον, όπως υποδηλώνει η ζωφόρος με τρέχουσα σπείρα που μιμείται τοιχογραφικά πρότυπα.

PM I, 434-5, εικ. 312a, και IV, 344, εικ. 287a. Demargne (1948), 283, εικ. 3. Nilsson (1950), 162. CMS ΙΙ3, 8. Marinatos (1993), 143-4, εικ. 115.

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. ΙΙ 1].

104. Σφραγίδα από τη νεκρόπολη Μαυροσπήλιου με πομπή δύο στρατιωτών (Μ.Η. 1315, πίν. 33α)

Βρέθηκε στον τάφο VII. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΒ.

Δύο στρατιώτες με οκτώσχημη ασπίδα, δόρυ και κράνος βαδίζουν προς τα αριστερά.

Forsdyke (1926-27), 263 αρ. B5, 287, πίν. XIX. Lorimer (1950), 146. Borchhardt (1972), 46. Weingarten (1988), 102-3 (εντάσσει τη σφραγίδα στις ταλισμανικές). CMS ΙΙ3, 32. Niemeier (1990α), 276. Δανιηλίδου (1998), 49, 115 Σ16, πίν. 2.



[«Στρατιωτικές πομπές». Κεφ. II 6].

105. Σφραγίδα από την Κνωσό με γυναίκα και δύο υδρόβια πουλιά (Μ.Η. 1411, πίν. 33β)

Χρονολογείται στην ΥΜ IIIB.

Μία γυναίκα με δύσμορφη κεφαλή που ίσως φέρει μάσκα εντόμου (μέλισσας ;), ορχείται με τα χέρια ελαφρά λυγισμένα στους γοφούς, ανάμεσα σε δύο υδρόβια πουλιά, τα οποία αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα.

Kenna (1960), 65 σημ. 9. CMS II4, 136. Weingarten (1983), 94, πίν. 12A.

[«Ορχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

106. Σφραγίδα από την Κνωσό με πομπή δύο γυναικών (Μ.Η. 1288, πίν. 33γ)

Βρέθηκε στην οικία των τοιχογραφιών. Χρονολογείται στην ΥΜ IIIA (Kenna (1966), 70 σημ. 22).

Δύο γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς τα δεξιά με το αριστερό χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και το δεξί χαμηλωμένο. Οι μορφές αποδίδονται σχηματοποιημένα. Δεξιά τους δυσερμήνευτο θυσανωτό αντικείμενο.

CMS II3, 17. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,23.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ II 2].

107. Σφραγίδα από την Κνωσό με ορχούμενη γυναίκα (Μ.Η. 1546, πίν. 33δ)

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην ΥΜ III.

Μία γυναικεία μορφή ορχείται ή βαδίζει πομπικά προς τα δεξιά με το αριστερό χέρι λυγισμένο στο ύψος του προσώπου, αλλά σε απόσταση από αυτό, και το δεξί λυγισμένο στο στήθος. Η γυναίκα φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν. Στο αριστερό άκρο της σκηνής απεικονίζεται κλαδί, στο δεξιό άνθος ή ηλιακό σύμβολο.

CMS II3, 171. Goodison (1989), 73, εικ. 131c. Niemeier (1989), 183, εικ. 6,11 (επιφαινόμενη θεότητα).

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

108. Σφραγίδα από την Κνωσό με ορχούμενη γυναίκα (Συλλογή Γιαμαλάκη 3436, πίν. 33ε)

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην ΥΜ III.

Γυναικεία μορφή ορχείται ή βαδίζει πομπικά με το αριστερό χέρι λυγισμένο και εφαπτόμενο στο πρόσωπο και το δεξί τεντωμένο προς τα κάτω. Η κεφαλή και ο κορμός κλίνουν ελαφρά προς τα εμπρός. Η γυναίκα φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν. Στο δεξιό άκρο της σκηνής άνθος ή ηλιακό σύμβολο.

Xénaki-Sakellariou (1958), 58 αρ. 360, πίν. XII, XXVIII. Goodison (1989), 73, εικ. 131d. Niemeier (1989), 183, εικ. 6,13 (επιφαινόμενη θεότητα).

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

109. Σφραγίδα από την Κνωσό με ορχούμενη γυναίκα (πίν. 33στ).

Περισυλλογή Έφης Σαπουνά-Σακελλαράκη από την Ανεξερεύνητη Οικία. Χρονολογείται στην ΥΜ III.



Γυναικεία μορφή ορχείται ή βαδίζει πομπικά προς τα αριστερά με το δεξί χέρι λυγισμένο στο πρόσωπο και το αριστερό χαμηλωμένο. Η γυναίκα φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν. Στο αριστερό άκρο της σκηνής άνθος ή ηλιακό σύμβολο.

AR (1986-87), 53, εικ. 92. Goodison (1989), 73, εικ. 131g.

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Κεντρική Κρήτη

110. Σφραγίδα από τη νεκρόπολη Καλυβίων της Φαιστού με ανθρώπινη κεφαλή ανάμεσα σε ζώα (M.H. 175, πίν. 33ζ)

Βρέθηκε πιθανώς στον τάφο 8. Χρονολογείται στην YM IIIA.

Ανάμεσα σε δύο αγρίμια απεικονίζεται σχηματοποιημένο ανθρώπινο κεφάλι κατ' ενώπιον με τερατώδη χαρακτηριστικά (προσωπείο ;)

Savignoni (1904), 127 αρ. 13, εικ. 96, πίν. IV,9. Μαρινάτος (1927-28), 18. Nilsson (1950), 234. Χένaki-Sakellariou (1958), 80. Kenna (1963), 332, πίν. IΓ' εικ. 10. CMS II3, 115. Poursat (1985), 54. Younger (1995), 165 αρ. 58, πίν. LVIIe.

[«Όρχηση με προσωπεία ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

111. Σφραγίδα από το Μοχό με χορό τριών γυναικών σε τριγωνική διάταξη (M.H. 148, πίν. 33η)

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην YM II/IIIA (Kenna (1966), 70, σημ. 22).

Τρεις γυναίκες, από τις οποίες η μεσαία αποδίδεται σε διπλάσια κλίμακα, ορχούνται σε τριγωνικό σχηματισμό, με την κορυφαία σε πρώτο επίπεδο, λυγίζοντας τα χέρια στους γοφούς. Η κορυφαία δηλώνεται κατ' ενώπιον, χωρίς κεφαλή, ενώ οι άλλες δύο χορεύτριες δηλώνονται σε κατατομή. Και οι τρεις γυναίκες φορούν εσθήτες με πλούσια, επάλληλα βολλάν, η κορυφαία φέρει επιπλέον ευδιάκριτο περιλαίμιο.

Ξανθουδίδης (1907), 177 αρ. 113, πίν. 8 (θεότητα με λάτρες). Evans (1925), 13, εικ. 14 (κεντρική θεότητα με συνοδούς). PM II, 341, εικ. 194b. Nilsson (1950), 276. CMS II3, 218. Niemeier (1989), 181-2, εικ. 6,5. Krattenmaker (1995), 124 σημ. 24. Sapouna-Sakellarakis (1995), 110 (χειρονομία E), 145.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].

Δυτική Κρήτη

112. Σφραγίδα από τους Αρμένους με χορό γυναικών γύρω από δένδρο (μουσ. Χανίων, πίν. 34α)

Βρέθηκε στον τάφο 15. Χρονολογείται στην YM III.

Δύο γυναίκες ορχούνται γύρω από δένδρο, το οποίο απεικονίζεται στο κέντρο της παράστασης. Οι μορφές αποδίδονται σχηματοποιημένα και δεν είναι σαφείς οι χειρονομίες.

CMS V, 244. Niemeier (1989), 172, εικ. 3,6.

[«Χορός με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο». Κεφ. I 7].

113. Σφραγίδα από το Ιδαίο Άντρο με γυναίκα που φυσά σε τρίτωνα (M.H. 24, πίν. 34β)



Βρέθηκε στο σπήλαιο του Ιδαίου Άντρου κατά τις ιταλικές ανασκαφές. Χρονολογείται στην YM I (Younger), στην YM IIB (Kenna (1960), 65 σημ. 9) και στην YM III (αναφέρεται από το Renfrew (1985), 383).

Μία γυναίκα φυσά σε τεράστιο θαλάσσιο τρίωνα δίπλα σε αμφίκοιλο βωμό, στεφανωμένο με ιερά κέρατα και τρία κλαδιά. Η μορφή φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν και αποδίδεται σχηματοποιημένα, ιδίως στην κεφαλή. Κάτω από το βωμό αστερίας και σχηματοποιημένο ειδώλιο.

PM I, 222, εικ. 167 και IV, 210, εικ. 162, 344, εικ. 288. Nilsson (1950), 153, 170, εικ. 61. CMS II3, 7. Baurain & Darcque (1983), 54-5 (αμφισβητούν τη χρήση του τρίωνα ως κουργιαλού). Renfrew (1985), 383. Younger (1998), 37, 77 αρ. κατ. 61, πίν. 24,3.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

114. Σφραγίδα από το Καστέλλι Χανίων με στρατιώτη (μουσ. Χανίων 2053, πίν. 34γ)

Βρέθηκε σε μινωική οικιστική εγκατάσταση σε διαταραγμένα στρώματα με MM και YM κεραμική. Χρονολογείται εσφαλμένα στη MM εποχή από τους Hellstrom-Styrenius, ενώ εντάσσεται στην YM IIB (Pini).

Στρατιώτης που αποδίδεται αφαιρετικά με τρία επάλληλα κυκλικά δισκάρια, βαδίζει προς τα αριστερά με οκτώσχημη ασπίδα και δύο δόρατα. Η σκηνή κλείνει δεξιά και αριστερά με δύο παράλληλες, κάθετες πλαστικές γραμμές (ίδιος εικονογραφικός τύπος με σφράγισμα M.H. 459, 460 από την Αγ. Τριάδα A/K 65).

Hellstrom-Styrenius (1971), 224. CMS V, 239. Weingarten (1988), 102-3 (εντάσσει το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο στις ταλισμανικές σφραγίδες). Δανιήλιδου (1998), 49, 136 Σ74, πίν. 7.

[«Στρατιωτικές πομπές». Κεφ. II 6].

115. Σφραγίδα από το Νεροκούρου με πομπή πέντε μορφών (μουσ. Χανίων Λ 3208, πίν. 34δ)

Βρέθηκε στη μινωική αγροικία. Χρονολογείται στη MM III/YM I.

Πέντε γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς τα αριστερά πάνω σε πλακόστρωτο δάπεδο. Οι κινήσεις των χεριών δεν είναι ευδιάκριτες εξαιτίας της σχηματοποιημένης απόδοσης των μορφών.

Τζεδάκης (1977), 330, πίν. 201α. CMS VS1A, 186.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

116. Σφραγίδα από τις Καλύβες με ορχούμενη γυναίκα (M.H. 86, πίν. 34ε)

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην YM III.

Μία γυναίκα ορχείται με τα χέρια λυγισμένα και εφραπτόμενα στη μέση. Η μορφή αποδίδεται σχηματοποιημένα. Δεξιά και αριστερά της δύο άνθη ή ηλιακά σύμβολα.

CMS II3, 3. Goodison (1989), 73, εικ. 131a. Niemeier (1989), 183, εικ. 6,17 (επιφανιόμενη θεότητα).

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. III 3].

Ανατολική Κρήτη

117. Σφραγίδα από τα Γουρνιά με πομπή δύο γυναικών (M.H. 395, πίν. 34στ)



Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙ (Kennan (1966), 73, πίν. VII αρ. 395).

Δύο γυναίκες βαδίζουν πομπικά προς τα δεξιά με το αριστερό χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο. Το δεξί δε δηλώνεται, αλλά είναι μάλλον χαμηλωμένο. Οι μορφές αποδίδονται σχηματοποιημένα και ίσως φέρουν κωνικά καπέλλα στην κεφαλή.

Αλεξίου (1958), 219, πίν. ΙΑ, εικ. 4 (θεωρεί εσφαλμένα ότι η μία γυναίκα υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης). CMS ΙΙ3, 236. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,24.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. ΙΙ 2].

118. Σφραγίδα από τον «Ισθμό Ιεράπετρας» με ορχούμενη γυναίκα (Μ.Η. 732, πίν. 35α)

Τυχαίο εύρημα. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙ.

Μία γυναίκα ορχείται με το αριστερό χέρι λυγισμένο στην ευθεία του ώμου και το δεξί τεντωμένο και απομακρυσμένο από το σώμα. Η μορφή αποδίδεται σχηματοποιημένα κατ' ενώπιον. Στο δεξιό άκρο της παράστασης απεικονίζεται άνθος ή ηλιακό σύμβολο.

CMS ΙΙ3, 304. Goodison (1989), 73, εικ. 131b. Niemeier (1989), 183, εικ. 6,12 (επιφανιόμενη θεότητα).

[«Άλλες πιθανές ορχήσεις». Κεφ. ΙΙΙ 3].

Ξένα μουσεία

119. Σφραγίδα από το Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης με τίναγμα ιερού δένδρου (26. 31. 347, πίν. 35β).

Άγνωστης προέλευσης. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙΑ.

Ανθρώπινη μορφή αδιακρίβωτου φύλου εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της όρχησης με ιερά δένδρα και λίθους, κινώντας με δύναμη τον κορμό δένδρου που αναφύεται μέσα από ξύλινο περίφραγμα. Η παράσταση αποδίδεται σχηματοποιημένα.

Kennan (1964), 11, πίν. 1 αρ. 42, πίν. 4 αρ. 19. CMS XII, 264. Niemeier (1989), 177, εικ. 5,8. Marinatos (1990).

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

120. Σφραγίδα από το Παρίσι με δύο γυναίκες που εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό (Cabinet des Medailles, N 4429, πίν. 35γ).

Άγνωστης προέλευσης. Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙΙ.

Δύο γυναίκες εκτελούν χαρακτηριστική κίνηση του ανοιχτού κυκλικού χορού υψώνοντας τα χέρια σε στάση δέησης και κλίνοντας ταυτόχρονα τον κορμό προς τα πίσω. Το αριστερό χέρι της δεξιάς μορφής δε σώζεται. Οι χορεύτριες φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν. Στον κενό χώρο της παράστασης απεικονίζονται σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα.

CMS IX, 164. Niemeier (1989), 172, εικ. 3,7.

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας». Κεφ. Ι 1].

121. Σφραγίδα από την Ελβετία με ανθρώπινη κεφαλή δίπλα σε «μινώταυρο» (Basel, H. και M.-L. Erlenh Meyer, πίν. 35δ)

Άγνωστης προέλευσης. Χρονολογείται πιθανώς στην ΥΜ ΙΙΙ.



Ανθρώπινη κεφαλή απεικονίζεται κατ' ενώπιον ανάμεσα στα πόδια και την κεφαλή «μινώταυρου» που κλίνει τον κορμό προς τα πίσω σε στάση «γέφυρας». Το πρόσωπο είναι τριγωνικό με στρογγυλά μάτια και ημικυκλικά αυτιά και επιστέφεται με τρία σχηματοποιημένα κυκλικά βοστρυχίδια. Ίσως πρόκειται για προσωπίο.

CMS X, 145.

[«Όρχηση με προσωπίδα ή μάσκες ζώων». Κεφ. III 2].

Σφραγίσματα

122. Σφράγισμα από την Κνωσό με πομπή τριών τουλάχιστο γυναικών (Μ.Η. 668, πίν. 35ε)

Βρέθηκε στο ανάκτορο της Κνωσού. Χρονολογείται στην ΥΜ II (για την ακριβή προέλευση και τη χρονολόγηση βλ. Porham-Gill (1995), 50 αρ. C10).

Πομπή τριών τουλάχιστο γυναικών κατευθύνεται προς τα δεξιά. Οι μορφές υψώνουν το αριστερό χέρι στο πρόσωπο και χαμηλώνουν το δεξιό. Φορούν εσθήτες με πλούσια βολάν. Από την τρίτη γυναίκα σώζονται μόνο τα πόδια και τμήμα της εσθήτας.

PM IV, 607, εικ. 597A b. Niemeier (1989), 167, εικ. 1, 19.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

123. Σφράγισμα από το Μικρό Ανάκτορο με προσφορά φιάλης σε θεότητα (Μ.Η. 421, πίν. 35στ)

Δεν αναφέρεται χρονολόγηση, το σφράγισμα ωστόσο φαίνεται να εντάσσεται στην ΥΜ IIIA με βάση την απεικόνιση του δίφρου.

Γυναικεία μορφή καθισμένη σε δίφρο που υποδύεται πιθανώς τη θεότητα, δέχεται προσφορά σε φιάλη, την οποία προτείνει άνδρας λάτρης.

PM IV, 387, εικ. 322. Peterson (1981), 128-9, εικ. 133. Niemeier (1989), 174, εικ. 4, 12. Younger (1995), 173 αρ. 128, πίν. LXIIh.

[«Όρχηση μπροστά από καθημένη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας». Κεφ. III 1].

ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΕΚΤΟΣ ΚΡΗΤΗΣ

Ειδώλια

124. Πήλινο γυναικείο άγαλμα χορεύτριας από την Αγ. Ειρήνη Κέας (μουσ. Κέας, πίν. 36α)

Βρέθηκε στο ιερό μαζί με τμήματα από 55 τουλάχιστο παρόμοια αγάλματα. Χρονολογούνται στην ΥΚ I. Η κεφαλή του συγκεκριμένου αγάλματος τοποθετημένη σε δακτυλιόσχημη βάση διακοσμούσε το εσωτερικό του γεωμετρικού ιερού.

Γυμνόστηθη γυναίκα που φορά μινωική εσθήτα με διπλή ζώνη στη μέση, εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της μινωικής γυναικείας όρχησης με τριγωνική διάταξη, λυγίζοντας το αριστερό χέρι στο γοφό. Το δεξί χέρι δε σώζεται, αλλά προφανώς εκτελούσε ανάλογη κίνηση.

Caskey (1981). Barber (1987), 185-7. Sapouna-Sakellarakis (1995), 10, 145.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].



125. Πήλινο γυναικείο ειδώλιο χορεύτριας από τη Σπάρτη (Κρατικό Μουσείο Μονάχου, πίν. 36β)

Χρονολογείται στην ΥΜ ΙΙ/ ΙΙΙΑ1.

Γυναικεία μορφή που φορά μινωική εσθήτα με οριζόντια βολλάν, διαφανές περικόρμιο και περιδέрайο, εκτελεί χαρακτηριστική κίνηση της μινωικής όρχησης με τριγωνική διάταξη, λυγίζοντας τα χέρια στους γοφούς με τις παλάμες να κλίνουν προς τα έξω. Η κόμη είναι μαζεμένη σε ένα ενιαίο βόστρυχο που πέφτει στην πλάτη της μορφής.

Ρεθεμιωτάκης (1998), 163-4, πίν. 82α, β, 83γ, δ.

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. Ι 8].

126. Λίθινο ειδώλιο αρπιστή από την Κέρο (Ε.Α.Μ. 3908, πίν. 37α)

Βρέθηκε σε τάφο της Κέρου το 1884, μαζί με το ειδώλιο του αυλητή (Α/Κ 127). Χρονολογείται στην ΠΚ ΙΙ.

Ένθρονη ανδρική μορφή παίζει τριγωνική άρπα με πτερυγίοσχημη απόληξη στη μία πλευρά. Το επίμηκες ορθογώνιο ηχείο στηρίζεται στα πόδια του μουσικού.

Thimme (1976), 67, 494, εικ. 39. Anderson (1994), 4, εικ. 2. Younger (1998), 10-4, 72 αρ. 39.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

127. Λίθινο ειδώλιο αυλητή από την Κέρο (Ε.Α.Μ. 3910, πίν. 37β)

Βρέθηκε σε τάφο της Κέρου το 1884, μαζί με το ειδώλιο του αρπιστή (Α/Κ 126). Χρονολογείται στην ΠΚ ΙΙ.

Όρθια ανδρική μορφή παίζει διάυλο.

Thimme (1976), 67, 494, εικ. 37. Anderson (1994), 16, εικ. 15. Younger (1998), 30-1, 73 αρ. 48, πίν. 20,2.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Μουσικά όργανα

128. Τμήματα κιθάρας από ελεφαντόδοντο από το θαλαμοειδή τάφο 81 των Μυκηνών (Ε.Α.Μ. 3114, 3117)

Βρέθηκε σε ανασκαφές του Χρήστου Τσουντα το 1895. Τα ευρήματα του τάφου χρονολογούνται στην ΥΕ Ι.

Σώζονται ό ένας πήχυς, δύο άκρα από το κάτω ζεύγμα των χορδών, μία απόληξη του ζυγού και αμφικωνική λαβή πλήκτρου.

Πλάτων (1966), 222-3, πίν. LXXIβ. Younger (1998), 19, 21, 22, 61 αρ. 1, πίν. 3,4,7.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

129. Τμήματα κιθαρών από ελεφαντόδοντο από το θολωτό τάφο Μενιδίου (Ε.Α.Μ. 1974, 1975, πίν. 38α)

Τα ευρήματα του τάφου χρονολογούνται στην ΥΕ ΙΙΒ.

Από τη μία κιθάρα, η οποία έχει αποκατασταθεί, σώζονται τμήματα των πήχεων, του ζυγού, του κάτω ζεύγματος, ίσως του ηχείου και ακέραιες απολήξεις του ζυγού. Το ανώτερο τμήμα των πήχεων διακοσμείται ανάγλυφα με λιοντάρια πάνω σε αμφίκιους βωμούς. Η ταύτιση της ορθογώνιας πλάκας με ηχείο αμφισβητείται από το Younger και ίσως ανήκει σε άλλο αντικείμενο από ελεφαντόδοντο. Η πλάκα αυτή διακοσμείται με ζεύγος



σφιγγών εκατέρωθεν κίονα. Ο Πλάτων επίσης τροποποίησε την αποκατάσταση της συγκεκριμένης κιθάρας, μετατοπίζοντας το κάτω ζεύγμα των χορδών στο εσωτερικό της καμπύλης των πήχεων.

Πλάτων (1966), 222, πίν. LXX (αποκατάσταση Εθνικού Μουσείου), εικ. 11 (προτεινόμενη αποκατάσταση Πλάτωνα). Younger (1998), 19, 22, 62 αρ. 3, πίν. 5, 8.1, 9.2-3.

Από την άλλη κιθάρα (E.A.M. 1975), η οποία δεν έχει αποκατασταθεί, σώζονται τμήματα των πήχεων και του ζυγού.

Πλάτων (1966), 222, πίν. LXXIa. Younger (1998), 62 αρ. 4.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Αγγεία

130. Υδρία από τη Νάξο με κυκλικό χορό ανδρών (μουσ. Νάξου 1734, πίν. 38β)

Βρέθηκε σε τάφο. Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΙΓ.

Σε πλατιά ζώνη στην κοιλιά του αγγείου απεικονίζεται κυκλικός χορός ανδρών στον οποίο ίσως συμμετέχουν και παιδιά. Οι χορευτές που αποδίδονται σχηματοποιημένα με σιλουέτες, κρατιούνται από τους ώμους με τεντωμένα, πλεγμένα χέρια.

Ζαφειρόπουλος (1960), 339, πίν. 277γ. Βλαχόπουλος (1999), 79-80, 81-82, εικ. 1, 89.

[«Νεκρικός κυκλικός χορός ανδρών». Κεφ. Ι 4Β].

131. Κρατήρας από το Ναύπλιο με κιθαρωδό (μουσ. Ναυπλίου 13 214, πίν. 39α)

Βρέθηκε στο θαλαμοειδή τάφο 4 της νεκρόπολης Ναυπλίου. Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΙΑ2.

Σε κεντρική μετόπη στο χείλος του αγγείου απεικονίζεται όρθιος κιθαρωδός με μακρύ ποδήρες ένδυμα, που παίζει υπερμεγέθη επτάχορδη κιθάρα, ίση με το ύψος του. Το όργανο έχει σχεδόν τετράγωνο σχήμα, λεπτό μηνοειδές ηχείο και ευθύ ζυγό που προσαρτείται στο πέρας των κάθετων πήχεων. Οι χορδές στερεώνονται στο ζυγό και στο κάτω ζεύγμα, πάνω στο ηχείο, με μικρές κυκλικές θηλειές που ίσως χρησιμεύουν στο τάνυσμά τους («κόλλοπτες»). Τα δάκτυλα του μουσικού δηλώνονται πάνω στις χορδές. Η κιθάρα δίνει την εντύπωση ότι στηρίζεται στο έδαφος, πιθανότερο φαίνεται ωστόσο ότι το υπερφυσικό μέγεθος οφείλεται στην ιδιαίτερη σχηματοποίηση της παράστασης, αφού διακρίνεται ο ιμάντας (ελλειψοειδής θηλειά) στο δεξιό πήχου του οργάνου, μέσα από τον οποίο διέρχεται το αριστερό χέρι του μουσικού, υποδηλώνοντας έτσι το στέρεο κράτημα της κιθάρας στο στήθος του μουσικού.

Δραγώνα-Λατσούδη (1977). Vermeule-Karageorghis (1982), 92, 212, αρ. ΙΧ.14.1. Younger (1998), 20, 22-3, 24, 70 αρ. 35, πίν. 14,4.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

132. Οστρακο από την Τίρυνθα με κιθαρωδό (μουσ. Ναυπλίου 14376, πίν. 39β)

Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΙΓ.



Σώζεται μόνο μέρος της κεφαλής και το ένα χέρι (αριστερό ;) του μουσικού που παίζει τρίχορδη κιθάρα ή φόρμιγγα με οφιοειδείς πήχεις και ευθύ ζυγό στο πέρας των πήχεων.

Tiryns VII (1974), 69, πίν. 9, 1d. Vermeule-Karageorghis (1982), 138 αρ. 69, 223, αρ. XI.69. Younger (1998), 71 αρ. 36.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

133. Κύλικα από Στάφυλο Σκοπέλου με απεικόνιση κιθάρας (Ε.Α.Μ. 9063, πίν. 39γ)

Βρέθηκε σε τάφο. Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΑ.

Η απεικονιζόμενη κιθάρα έχει πεταλοειδές σχήμα με μηνοειδές ηχείο και επτά χορδές που στερεώνονται πάνω σε ευθύ ζυγό και κάτω σε ημικυκλικό ζεύγμα έξω από το ηχείο.

Πλάτων (1966), 219-20, εικ. 5α. Younger (1998), 70 αρ. 34, πίν. 14,3.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].

Τοιχογραφίες

134. Τοιχογραφία από το ανάκτορο της Πύλου με κιθαρωδό (μουσ. Χώρας, πίν. 40α)

Διακοσμούσε το βορειοανατολικό τοίχο της αίθουσας του θρόνου. Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙΒ2.

Ανδρική μορφή που φορά μακρύ ποδήρες ένδυμα με λοξές ταινίες, κάθεται σε βράχο και κρατά ημικυκλική πεντάχορδη κιθάρα, με μηνοειδές ηχείο, οφιοειδείς απολήξεις πήχεων που μιμούνται κεφαλές κύκνων και ευθύ ζυγό πάνω από το πέρας των πήχεων. Ο μουσικός δε φαίνεται να παίζει το όργανο. Δίπλα του πετά πουλί σε υπερφυσικό μέγεθος που ίσως ταυτίζεται με γρύπα. Κάτω από το μουσικό απεικονίζεται συμπόσιο ανδρών, οι οποίοι κάθονται ανά ζεύγη σε δύο τραπέζια με τρία πόδια.

Lang (1969), 51, 79-81, 110, 194, πίν. 27, 28, 125, 126. McCallum (1987), 296. Immerwahr (1990), 122, 133-4, πίν. XVIII. Marinatos (1993), 139-40, εικ. 110. Anderson (1994), 11-2, 21, 22, εικ. 10. Rehak (1995), 110-11. Kontorli-Papadopoulou (1996), 69 αρ. 98, 88, 118, 138 σημ. 372, 155, πίν. 121, 122. Younger (1998), 19, 20, 23, 24, 27, 69 αρ. 31, πίν. 13.

[«Όρχηση μπροστά από καθημένη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας», «Μουσικά όργανα». Κεφ. ΙΙΙ 1 και V].

135. Τοιχογραφία από το Ακρωτήρι με πιθήκους που παίζουν λύρες (μουσ. Θήρας, πίν. 40β)

Βρέθηκε στο δωμάτιο 4 της Ξεστής 3. Χρονολογείται στην ΥΚ ΙΑ.

Μέσα σε βραχώδες τοπίο απεικονίζεται ένας τουλάχιστο πίθηκος με τριγωνική λύρα ή άρπα, ενώ κάποιοι άλλοι κραδαίνουν σπαθιά. Η άρπα έχει πέντε χορδές που στερεώνονται στην ημικυκλική βάση του οργάνου και σε ευθύ ζυγό, το οποίο προσαρτείται στην έκφυση των ελικοειδών απολήξεων των πήχεων.

Marinatos (1984), 113, εικ. 80. Doumas (1985), 31. Kontorli-Papadopoulou (1996), 54 αρ. 49, 123, 124, πίν. 63. Younger (1998), 15-6, 66 αρ. 28, πίν. 15. Μικράκης (2000), 168, εικ. 6.

[«Μουσικά όργανα». Κεφ. V].



Δακτυλίδια

136. Χρυσό δακτυλίδι από το θολωτό τάφο του Βαφειού με τίναγμα ιερού δένδρου (E.A.M. 1801, πίν. 41α)

Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙ. Υστερότερη χρονολόγηση στην ΥΕ ΙΙΒ/ΥΕ ΙΙΙΑ προτείνεται από τον Porham (1974), 217, 219 σημ. 23, 223. Θεωρείται μινωικής προέλευσης. Ενδεικτικά βλ. Younger (1983), 135.

Ένας άνδρας και μία γυναίκα ορχούνται σε υπαίθριο ιερό. Ο άνδρας τραβά κλαδί δένδρου που αναφύεται μέσα από τα βράχια και στρέφει το βλέμμα στη γυναίκα που στροβιλίζεται με το αριστερό χέρι σχεδόν σε έκταση και το δεξί λυγισμένο στην ευθεία του ώμου. Κάτω από τη ρίζα του δένδρου απεικονίζεται πίθος και στο δεξιό άκρο της σκηνής οκτώσχημη ασπίδα με ιερό ένδυμα. Η γυναικεία μορφή φορά εσθήτα με πλούσια βολλάν, η ανδρική ζώμα και ψηλά υποδήματα.

Τσούντας (1889), 170, πίν. 10,39. Evans (1901), 176, εικ. 52. Persson (1942), 36-8, αρ. 3. Nilsson (1950), 163, 211, 275, 287, εικ. 138. CMS I, 219. Μυλωνάς (1977), 31-3, εικ. 14. Niemeier (1989), 174-7, εικ. 5,3 ; (1990), 169, εικ. 3. Marinatos (1990). Δανιηλίδου (1998), 91, 147-8 Σ105, πίν. 10.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

137. Χρυσό δακτυλίδι από τις Μυκήνες με τίναγμα ιερού δένδρου (E.A.M. 3179, πίν. 41β)

Βρέθηκε στο θαλαμοειδή τάφο 91 των Μυκηνών από τον Τσούντα. Χρονολογείται στην ΥΕ ΙΙ (Sakellarakis (1974), Younger (1984), 55).

Δύο γυναίκες και ένας άνδρας ορχούνται σε πλακόστρωτο δάπεδο με ιερές κατασκευές. Ο άνδρας γονατίζει και κινεί με δύναμη τον κορμό ιερού δένδρου που προβάλλει μέσα από ανοιχτό περίφραγμα πάνω σε κτιστή βάση, στο εσωτερικό του οποίου διακρίνεται ανεξάρτητος κίονας. Ο χορευτής αποστρέφει το βλέμμα από το δένδρο, κλίνοντας την κεφαλή προς τα κάτω. Η κεντρική χορεύτρια που ταυτίζεται με την κορυφαία, ορχείται με τα χέρια λυγισμένα στους γοφούς. Η δεύτερη γυναικεία μορφή σκύβει πάνω από χαμηλή ανοιχτή κατασκευή, ίσως τραπέζι με τρία πόδια ή βωμό, με ανεξάρτητο κίονα, γιρλάνδες και οκτώσχημη ασπίδα στο εσωτερικό. Οι γυναίκες φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν, ο άνδρας ζώμα.

Evans (1901), 177, εικ. 53. Persson (1942), 38-9 αρ. 4. Nilsson (1950), 257, εικ. 124, 276-7, 284, 287. Μυλωνάς (1977), 33-6, εικ. 16. CMS I, 126. Niemeier (1989), 165-7, 174-5, εικ. 5,1 ; (1990), 169, εικ. 4. Marinatos (1990) ; (1993), 185, εικ. 187. Ulanowska (1993). Sapouna-Sakellarakis (1995), 10, 145.

[«Χορός με ιερά δένδρα και λίθους». Κεφ. Ι 3].

138. Χρυσό δακτυλίδι από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών σε ιερό (E.A.M. 2853, πίν. 41γ)

Βρέθηκε από τον Τσούντα σε θαλαμοειδή τάφο το 1892.

Τρεις γυναίκες με εσθήτες και ευδιάκριτα εφαρμοστά περικόρμια βαδίζουν πομπικά σε ιερό με κίονα στο εσωτερικό και επίστεψη με ιερά κέρατα. Οι γυναίκες εκτελούν χαρακτηριστική πομπική κίνηση λυγίζοντας το αριστερό χέρι μπροστά στο πρόσωπο και χαμηλώνοντας το δεξί. Οι δύο πρώτες ίσως φέρουν λουλούδια.



Τσουντας (1893), 166, πίν. V, αρ. 3. Evans (1901), 189-90, εικ. 63. Persson (1942), 56-9, αρ. 13. CMS I, 86. Μυλωνάς (1977), 8-9, εικ. 2. Peterson (1981), 94, εικ. 102. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,1.
[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

139. Επίχρυσο ασημένιο δακτυλίδι από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών σε ιερό (E.A.M. 2972, πίν. 41δ)

Βρέθηκε από τον Τσουντα σε θαλαμοειδή τάφο το 1893.

Τρεις γυναίκες με εσθήτες και εφαρμοστά περικόρμια βαδίζουν πομπικά σε ιερό που δηλώνεται με ανοιχτό πυλώνα και επιστέφεται με ιερά κέρατα. Η πρώτη λυγίζει το δεξί χέρι στο στήθος, η δεύτερη υψώνει το αριστερό χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και χαμηλώνει το δεξί, και η τρίτη έχει και τα δύο χέρια χαμηλωμένα. Το κατώτερο ήμισυ του δακτυλιδιού δε σώζεται.

Evans (1901), 184, εικ. 58. Persson (1942), 59-60, αρ. 14. CMS I, 108. Μυλωνάς (1977), 9, εικ. 3. Peterson (1981), 94, εικ. 103. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,2.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

140. Χρυσό δακτυλίδι από την Ακρόπολη Μυκηνών με προσφορά λουλουδιών σε καθημένη θεότητα (E.A.M. 992, πίν. 41ε)

Βρέθηκε από το Δροσινό το 1877, νότια του ταφικού περιβόλου Α. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Δύο γυναίκες και ένα κορίτσι προσφέρουν λουλούδια (κρίνα και μήκωνες) σε γυναικεία θεότητα που κάθεται σε σωρό λίθων κάτω από δένδρο. Ένα άλλο κορίτσι κόβει καρπούς από το δένδρο. Οι γυναίκες φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν, εκτός από τη θεά που φορά φαρδύ παντελόνι, έχουν ταινίες και λουλούδια στα μαλλιά και είναι γυμνόστητες. Στο κενό της παράστασης αιωρούνται διπλός πέλεκυς, παλλάδιο, αστρικά σύμβολα και κομμένα κεφάλια ζώων.

Evans (1901), 108, εικ. 4. Persson (1942), 70-6, αρ. 22. Nilsson (1950), 264, 282, 347, εικ. 158. CMS I, 17. Μυλωνάς (1977), 27-8, εικ. 12. Peterson (1981), 93-4, 111-2, 124, εικ. 101. Niemeier (1989), 173-4, εικ. 4,1 ; (1990), 167-8, εικ. 1. Δανιηλίδου (1998), 85, 149-50 Σ108, πίν. 10.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

141. Χρυσό δακτυλίδι από τη νεκρόπολη Αηδονίων Κορινθίας με πομπή τριών γυναικών (μουσ. Νεμέας 548, πίν. 41στ)

Βρέθηκε στον τάφο 7. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Τρεις γυναίκες με εσθήτες που έχουν πλούσια βολλάν και περικόρμια, κατευθύνονται σε κτιστό διώροφο ιερό με επίστεψη ιερών κεράτων, το οποίο δηλώνεται και στα δύο άκρα της παράστασης. Οι μορφές χειρονομούν έντονα μεταξύ τους. Η πρώτη λυγίζει τα χέρια στο ύψος του στήθους, αλλά σε απόσταση απ' αυτό, η δεύτερη στρέφει την κεφαλή προς τα πίσω και φαίνεται να συνομιλεί με τη μορφή που ακολουθεί, και η τρίτη λυγίζει το αριστερό χέρι στο στήθος και χαμηλώνει το δεξί. Οι μορφές αποδίδονται σχηματοποιημένα.

Κρυστάλλη-Βότση (1989), 40-2, πίν. 5δ, 8. CMS VS. 1B, 115. Δημακοπούλου (1996), 50, αρ. 18.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].



142. Χρυσό δακτυλίδι από τη νεκρόπολη Αηδονίων Κορινθίας με πομπή τριών γυναικών σε υπαίθριο ιερό (μουσ. Νεμέας 549, πίν. 42α)

Βρέθηκε στον τάφο 7. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Τρεις γυναίκες βαδίζουν πομπικά σε πλακόστρωτο δάπεδο υπαίθριου ιερού, με ιερό δένδρο που αναφύεται μέσα από τα βράχια και βωμό (ή ξύλινο περίφραγμα που έχει δηλωθεί εσφαλμένα δίπλα στο δένδρο και όχι γύρω απ' αυτό). Η πρώτη μορφή λυγίζει το αριστερό χέρι στη μέση και χαμηλώνει το δεξί. Οι άλλες δύο κρατούν άνθη στα λυγισμένα χέρια τους. Οι γυναίκες φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν.

Κρυστάλλη-Βότση (1989), 38-40, πίν. 5α, 7. CMS VS. 1B, 114. Δημακοπούλου (1996), 49, αρ. 17.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

143. Χρυσό δακτυλίδι από τη νεκρόπολη Αηδονίων Κορινθίας με πομπή δύο γυναικών σε ιερό (μουσ. Νεμέας 550, πίν. 42β)

Βρέθηκε στον τάφο 7. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Δύο γυναίκες βαδίζουν σε πλακόστρωτο δάπεδο και κατευθύνονται σε υπαίθριο ιερό που δηλώνεται με ανοιχτό πυλώνα και επιστέφεται με ιερά κέρατα. Οι μορφές φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν και κρατούν άνθος παπύρου και κρίνου στα λυγισμένα χέρια τους. Ανάμεσα στις γυναίκες απεικονίζονται παρόμοια άνθη.

Κρυστάλλη-Βότση (1989), 35-7, πίν. 5γ, 9, 9δ. CMS VS. 1B, 113. Δημακοπούλου (1996), 49, αρ. 16.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

144. Χρυσό δακτυλίδι από τη Μιδέα με πομπή δύο γυναικών σε ιερό (E.A.M. 8748, πίν. 42γ)

Βρέθηκε στον τάφο 10 (τάφος της βασίλισσας). Χρονολογείται στην ΥΕ IIA/III.

Δύο γυναίκες που φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν, κατευθύνονται πομπικά σε διώροφο ιερό με ανοιχτή στοά μπροστά και επίστεψη ιερών κεράτων. Οι μορφές υψώνουν το αριστερό χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και χαμηλώνουν το δεξί, ενώ ταυτόχρονα ανασηκώνουν ελαφρά την κεφαλή προς τα πάνω, ακολουθώντας την κίνηση του υψωμένου χεριού. Το συγκεκριμένο τέντωμα του κορμού έχει μινωικά πρότυπα. Η πρώτη μορφή στρέφει την κεφαλή πίσω στη γυναίκα που ακολουθεί. Στο προστώο του ιερού πετούν δύο περιστέρια και στο αριστερό άκρο της σκηνής απεικονίζεται φυτό σε χαμηλό ξύλινο περίφραγμα.

Persson (1942α), 81, 132-5, πίν. VII, 1a-c (ταύτισε εσφαλμένα τα πουλιά στο προστώο του ιερού με ιερέα μπροστά σε βωμό) ; (1942), 39-43, αρ. 5, εικ. 6. Nilsson (1950), 268-9, εικ. 135. Σακελλαρίου (1966), 66, πίν. 7β αρ. 191. CMS I, 191. Μυλωνάς (1977), 10, εικ. 4α. Niemeier (1989), 167, εικ. 1, 5.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

145. Χρυσό δακτυλίδι από το Μέγα Μοναστήρι Βόλου με πομπή δύο γυναικών σε ιερό (μουσ. Βόλου 107, πίν. 42δ).

Βρέθηκε στον τάφο Γ. Χρονολογείται στην ΥΕ IIIA2.

Δύο γυναίκες που φορούν εσθήτες με πλούσια βολλάν κατευθύνονται πομπικά σε ιερό, που δηλώνεται με ανοιχτό πυλώνα και επίστεψη ιερών



κεράτων και στα δύο άκρα της σκηνής. Οι μορφές υψώνουν το αριστερό χέρι λυγισμένο μπροστά στο πρόσωπο και λυγίζουν το δεξί στο ύψος της μέσης.

Θεοχάρης (1964), 257, πίν. 302α. CMS V2, 728. Μυλωνάς (1977), 10, εικ. 4β. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,3.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].

Σφραγίδες

146. Σφραγίδα από τις Μυκήνες με δύο ακροβάτες (E.A.M. 3208, πίν. 42ε)

Βρέθηκε στο θαλαμοειδή τάφο 91 από τον Τσούντα.

Δύο ακροβάτες στηρίζονται στο έδαφος με τα χέρια και εκτινάσσουν το σώμα σε κατακόρυφη θέση. Ανάμεσά τους φυτό παπύρου.

PM IV, 502, εικ. 444. Σακελλαρίου (1966), 65, πίν. 4ε. CMS I, 131. Bietak (1995), 24, εικ. 4. Morgan (1995α), 39-40.

[«Ακροβατικός χορός». Κεφ. I 5].

147. Σφραγίδα από τις Μυκήνες με χορό τριών γυναικών σε τριγωνική διάταξη (E.A.M. 6235, πίν. 42στ)

Βρέθηκε σε θαλαμοειδή τάφο που ανέσκαψε ο Φιλαδελφέας το 1919 (Τάφος I). Χρονολογείται στην ΥΕ III.

Τρεις γυναίκες, από τις οποίες η μεσαία αποδίδεται σε διπλάσια κλίμακα, ορχούνται σε τριγωνική διάταξη με τα χέρια λυγισμένα στους γοφούς. Η κεντρική χορεύτρια που ταυτίζεται με την κορυφαία, δηλώνεται κατ' ενώπιον γυμνόστηθη και με ζεύγος ταινιών στο περιλαίμιο. Ο κυματισμός των ταινιών προδίδει έντονη κίνηση της κορυφαίας. Οι άλλες δύο χορεύτριες αποδίδονται σε κατατομή. Και οι τρεις γυναίκες φορούν εσθήτες με επάλληλα βολλάν και ζώνη στη μέση, από την οποία κρέμεται ταινία πίσω στους γοφούς.

Evans (1925), 14, εικ. 15 (κεντρική θεότητα με συνοδούς). PM II, 340, εικ. 194c. Charouthier (1935), 187 σημ. 3 (κεντρική θεότητα με Διάσκουρες). Nilsson (1950), 276. CMS I, 159. Niemeier (1989), 181-2, εικ. 6,6. Sarpouna-Sakellarakis (1995), 110 (για τη χορευτική χειρονομία Ε).

[«Γυναικείος χορός με τριγωνική διάταξη». Κεφ. I 8].

148. Σφραγίδα από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών (E.A.M. 4927, πίν. 43α)

Βρέθηκε στο θαλαμοειδή τάφο 103. Χρονολογείται στην ΥΕ II/IIIA.

Τρεις γυναίκες με κοντή κόμη βαδίζουν πομπικά σε σειρά ή σε τριγωνική διάταξη. Οι δύο κεντρικές φορούν εσθήτες με βολλάν και εκτελούν όμοια πομπική κίνηση, λυγίζοντας το δεξί χέρι στο στήθος με τις παλάμες σφιγμένες σε γροθιά και εκτείνοντας το χαμηλωμένο αριστερό. Η πρώτη μορφή αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα και βρίσκεται σε δεύτερο επίπεδο σε σχέση με τις προηγούμενες. Φορά εσθήτα από δέρμα ζώου και τα χέρια της είναι χαμηλωμένα. Η μορφή αυτή προφανώς χαραχτηκε εκ των υστέρων στην αρχική πομπή των δύο γυναικών. Στον κενό χώρο της παράστασης αιωρούνται δύο οκτώσχημες ασπίδες.

Reinach (1910), 232 (χορός γύρω από τις ασπίδες). Σακελλαρίου (1966), 73, αρ. 132. CMS I, 132. Μυλωνάς (1977), 59, εικ. 40. Peterson (1981), 94, εικ. 104. Marinatos (1993), 135, εικ. 104. Δανηλίδου (1998), 94, 129 Σ56, πίν. 5.

[«Πομπές χωρίς προσφορές». Κεφ. II 2].



149. Σφραγίδα από το Βαφειό με ορχούμενη γυναίκα που φέρει ράβδο (E.A.M. 1789, πίν. 43β)

Βρέθηκε στο θολωτό τάφο του Βαφειού. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Μία γυμνόστηθη γυναίκα που φορά φαρδιά, μακριά εσθήτα από δέρμα ζώου εκτελεί χορό με ράβδο, την οποία υψώνει με τα δύο της χέρια πάνω από την κεφαλή.

Τσουντας (1889), 165, πίν. 10 αρ. 12. PM III, 69, εικ. 39. CMS I, 226. Παπαποστόλου (1977), 79. Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82. Younger (1995), 161 αρ. 30, πίν. LIIIe.

[«Χορός με ράβδο». Κεφ. I 6].

150. Σφραγίδα από το Βαφειό με ιερέα που φέρει συριακό πέλεκου (E.A.M. 1798, πίν. 43γ)

Βρέθηκε στο θολωτό τάφο του Βαφειού. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Ανδρική μορφή που φορά φαρδύ, ποδήρες ένδυμα με λοξές ταινίες, βαδίζει πομπικά προς τα αριστερά κρατώντας συριακό πέλεκου στον αριστερό ώμο. Η μορφή λυγίζει το δεξί χέρι στο πρόσωπο.

Τσουντας (1889), 167, πίν. 10 αρ. 26. PM IV, 414, εικ. 343c. Demargne (1946), 149. CMS I, 225. Πλάτωνος-Μάντη (1981), 82. Rehak (1984a), 80, 83. Marinatos (1993), 127-30, εικ. 88c. Davis (1995), 15, πίν. VIg. Koehl (1995), 29-31, πίν. XII f.

[«Ανδρικές πομπές συριακού τύπου». Κεφ. II 3].

151. Σφραγίδα από το Βαφειό με πομπική μεταφορά νεκρού ζώου (E.A.M. 1760, πίν. 43δ)

Βρέθηκε στο θολωτό τάφο του Βαφειού. Χρονολογείται στην ΥΕ II.

Δύο γυναίκες που φορούν εσθήτες με βολλάν, εφαρμοστά περικόρμια και ακτινωτά διαδήματα στο κεφάλι, μεταφέρουν πομπικά νεκρό ζώο μετά τη θυσία, πιθανώς με σκοπό το διαμελισμό του. Το ζώο μεταφέρεται όρθιο από την πρώτη γυναικεία μορφή, με το κεφάλι του πάνω στο δεξιό της ώμο και τα πόδια να αιωρούνται στο κενό. Η δεύτερη μορφή λυγίζει το δεξί χέρι μπροστά στο πρόσωπο, με την παλάμη προς το θεατή, και χαμηλώνει το αριστερό. Η σκηνή ίσως εντάσσεται στην ανακτορική πομπή με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα.

Τσουντας (1889), 168, πίν. 10 αρ. 33. CMS I, 220. Σακελλαράκης (1972).

[«Δημόσιες πομπές με προσφορά αγγείων και ενδύματος στη θεότητα». Κεφ. II 1].

Σφραγίσματα

152. Σφράγισμα από τις Μυκήνες με ανοιχτό κυκλικό χορό γυναικών (E.A.M. 7629, πίν. 43ε)

Βρέθηκε στην οικία του λαδέμπορου. Χρονολογείται στην ΥΕ IIIB.

Τρεις γυναίκες εκτελούν ανοιχτό κυκλικό χορό, πιθανώς μινωικής προέλευσης, υψώνοντας τα χέρια σε στάση δέησης. Οι μορφές αποδίδονται σε διαφορετικές στάσεις. Η κεντρική δηλώνεται σχεδόν κατ' ενώπιον, με στροφή του κορμού κατά τρία τέταρτα, οι άλλες δύο σε κατατομή. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την κατεύθυνση του βλέμματος των πλευρικών



χορευτριών προς το κέντρο της παράστασης, συνηγορούν στον ανοιχτό κυκλικό χορό, αποκλείοντας πομπικό βηματισμό.

CMS I, 162. Niemeier (1989), 167, εικ. 1,21.

[«Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός για την επιφάνεια της θεότητας». Κεφ. I 1].

153. Σφράγισμα από το ανάκτορο της Πύλου με πομπή γυναικών σε καθήμενη θεότητα που συνοδεύεται με μουσική (E.A.M. 8539, πίν. 43στ)

Βρέθηκε στην αποθήκη του κρασιού, δωμάτιο 15. Χρονολογείται στην ΥΕ IIIB2. Πάνω στην παράσταση είναι χαραγμένο το σύμβολο της γραμμικής Β για το κρασί.

Τρεις γυναικείες μορφές κατευθύνονται σε καθήμενη θεότητα, από την οποία σώζεται μόνο το κατώτερο ήμισυ του σώματος. Η πρώτη γυναίκα κλίνει ελαφρά τον κορμό προς τη θεότητα, ενδεχομένως προσφέροντάς της κάποιο αντικείμενο που δε σώζεται στην παράσταση. Η δεύτερη γυναίκα κρατά πεντάχορδη κιθάρα (;) με μηνοειδές ηχείο και κάθετους πήχεις, συνοδεύοντας την προσφορά με μουσική. Ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη γυναίκα απεικονίζεται σε δεύτερο επίπεδο μία γυμνή ανδρική μορφή (;) Οι λάτρισες φορούν εσθήτες, η θεότητα φαρδύ παντελόνι.

CMS I, 361. Pini (1997), 1-2 αρ. 1A, 1B, πίν. 1. Rehak (1995), 110, πίν. XXXIXd. Younger (1998), 23, 78-9 αρ. 66, πίν. 25,1 (υποθέτει ότι η μουσικός δεν παίζει την κιθάρα, αλλά σκοπεύει να την προσφέρει στη θεότητα).

[«Ορχηση μπροστά από καθήμενη θεότητα κατά την τελετή της «Ιερής Κοινωνίας», «Μουσικά όργανα». Κεφ. III 1 και V].



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΕΙΡΩΝ

AA	: Archäologischer Anzeiger
AJA	: American Journal of Archaeology
AJP	: American Journal of Philology
ArchKorrBl	: Archäologisches Korrespondenzblatt
AM	: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
AR	: Archaeological Reports
ASAtene	: Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente
BCH	: Bulletin de correspondance hellénique
BICS	: Bulletin. Institute of Classical Studies, University of London
BSA	: The Annual of the British School of Athens
CJ	: Classical Journal
CMS	: Corpus der minoischen und mykenischen Siegel
CP	: Classical Philology
Et. Cret.	: Etudes Crétoises
JHS	: Journal of Hellenic Studies
Jdl	: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JPR	: Journal of Prehistoric Religion
Mon Ant	: Monumenti antichi
OpAth	: Opuscula atheniensia
PBF	: Prähistorische Bronzefunde
RA	: Revue archéologique
SIMA	: Studies in Mediterranean Archaeology
TAPA	: Transactions of the American Philological Association
TUAS	: Temple University Aegean Symposium
AAA	: Αρχαιολογικά ανάλεκτα εξ Αθηνών
AE	: Αρχαιολογική Εφημερίδα
ΑΔ	: Αρχαιολογικό Δελτίο
Κρητ. Χρον.	: Κρητικά Χρονικά
ΠΑΕ	: Πρακτικά Αρχαιολογικής Εταιρείας



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Α/Κ	: αριθμός καταλόγου
Μ.Η.	: Μουσείο Ηρακλείου
Ε.Α.Μ.	: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο
ΠΜ	: Πρωτομινωική περίοδος
ΜΜ	: Μεσομινωική περίοδος
ΥΜ	: Υστερομινωική περίοδος
ΠΚ	: Πρωτοκυκλαδική περίοδος
ΥΚ	: Υστεροκυκλαδική περίοδος
ΥΕ	: Υστεροελλαδική περίοδος



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Abramowitz (1980)** : K. Abramowitz, «Frescoes from Ayia Irini, Keos, Parts II-IV», *Hesperia* 49 (1980), 57-85.
- Ahlberg (1971)** : G. Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art* (SIMA 32), Göteborg 1971.
- Aign (1963)** : B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*, Frankfurt 1963.
- Al (1942)** : B.S.A. Al, *De mannelijke en de vrouwelijke godheid van de boomcultus in de minoïsche godsdienst*, Amsterdam 1942.
- Αλεξίου (1958)** : Σ. Αλεξίου, «Η μινωική θεά μεθ' υψωμένων χειρών», *Κρητ.Χρον.* 12(1958), 179-299.
- Αλεξίου (1959)** : Σ. Αλεξίου, «Νέα παράστασις λατρείας επί μινωικού αναγλύφου αγγείου», *Κρητ. Χρον.* 13 (1959), 346-52.
- Alexiou (1964)** : S. Alexiou, «Neue Wagendarstellungen aus Kreta», *AA* 79 (1964), 785-804.
- Alexiou (1967)** : S. Alexiou, «Contribution to the Study of the Minoan «Sacred Knot», *Europa. Studien zur Geschichte und Epigraphik der frühen Aegaeis. Festschrift für Ernst Grumach*, Berlin 1967, 1-6.
- Αλεξίου (1969)** : Σ. Αλεξίου, *Μινωικός πολιτισμός*, Ηράκλειο 1969.
- Alexiou (1971)** : S. Alexiou «Βιβλιοκριτική I. Pini, Beiträge zur minoischen Gräberkunde», *Gnomon* 43 (1971), 274-80.
- Αλεξίου (1972)** : Σ. Αλεξίου, «Λάρνακες και αγγεία εκ τάφου παρά το Γάζι Ηρακλείου», *AE* 1972, 86-98.
- Alexiou (1974)** : M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.
- Anderson (1994)** : W. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, N. York 1994.
- Andronikos (1968)** : M. Andronikos, *Totenkult* (Archaeologia Homeric, Band III, Kapitel W), Göttingen 1968.
- Antichita Cretesi** : *Antichita Cretesi. Studi in onore di Doro Levi*, Catania 1973.
- Aravantinos (1996)** : V. Aravantinos, «New Archaeological and Archival Discoveries at Mycenaean Thebes», *BICS* 41 (1996), 135-6.
- Aruz (1995)** : J. Aruz, «Syrian Seals and the Evidence of Cultural Interaction between the Levant and Crete», στο CMS Beih. 5, 1-21.
- Åström (1986)** : P. Åström, «A Dance Scene from Mycenae», *Φίλια Έπη εις Γ. Μυλωνά*, Αθήναι 1986, Α', 124-5.
- Åström-Reese (1990)** : P. Åström-D.S. Reese, «Triton Shells in East Mediterranean Cults», *JPR* 3-4 (1990), 5-14.
- Βαρβαρήγος (1981)** : Α.Π. Βαρβαρήγος, *Το οδοντόφρακτον μυκηναϊκόν κράνος*, Αθήνα 1981.
- Barber (1987)** : R.L.N. Barber, *The Cyclades in the Bronze Age*, London 1987.
- Baring-Cashford (1991)** : A. Baring -J. Cashford, *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London 1991.
- Barnett (1957)** : R.D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories in the British Museum*, London 1957.



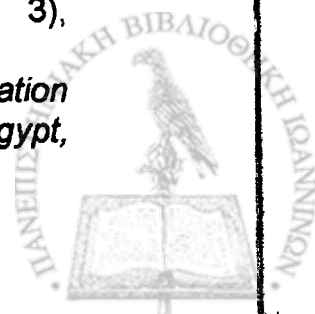
- Baurain-Darcque (1983)** : C. Baurain - P. Darcque, «Un triton en pierre à Mallia», *BCH* 107 (1983), 3-73.
- Baurain (1985)** : C. Baurain, «Pour une autre interprétation des génies minoens», στο Darcque-Poursat (1985), 95-118.
- Baxevas (1995)** : K. Baxevas, «A Minoan Larnax from Pigi Rethymnou with Religious and Funerary Iconography», στο Morris (1995), 15-33.
- Bélis (1986)** : A. Bélis, «L' aulos phrygien», *RA* 1-2 (1986), 21-40.
- Bélis (1986α)** : A. Bélis, «La phorbeia», *BCH* 110 (1986), 205-18.
- Betancourt (1985)** : P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery*, Princeton 1985.
- Betancourt κ.ά. (1999)** : P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffineur, W. Dietrich Niemeier (εκδ.), *MELETEMATA*. Studies in Aegean Archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year (Aegaeum 20), Liège 1999.
- Betts (1967)** : J. Betts, «New Light on Minoan Bureaucracy», *Kadmos* 6 (1967), 15-40.
- Biesantz (1954)** : H. Biesantz, *Kretische-mykenische Siegelbilder*, Marburg 1954.
- Bietak (1995)** : M. Bietak, «Connections between Egypt and the Minoan World : New Results from Tell el-Dab'a/Avaris», στο Davies-Schofield (1995), 19-28.
- Black-Green (1992)** : J. Black-A. Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, British Mus. Press, London 1992.
- Βλαχόπουλος (1999)** : Α. Βλαχόπουλος, «Ο κρατήρας της Γρόττας. Συμβολή στη μελέτη της ΥΕ ΙΙΙΓ εικονιστικής κεραμικής της Νάξου», στο Σταμπολίδης (1999), 74-91.
- Blegen (1962)** : C. Blegen, «Early Greek Portaits», *AJA* 66 (1962), 245-7.
- Blegen (1966)** : C. Blegen, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia*, I, Princeton 1966.
- Blöme (1982)** : P. Blöme, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz 1982.
- Boardman (1970)** : J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*, London 1970.
- Boardman (1973)** : J. Boardman, «The de Jong Gems», *Antichita Cretesi*, I, 115-21.
- Böhm (1990)** : S. Böhm, *Die «nackte Göttin». Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz am Rhein 1990.
- Borchhardt (1972)** : J. Borchhardt, *Homerische Helme*, Mainz 1972.
- Bosanquet (1908-9)** : R.C. Bosanquet, «The Palaikastro Hymn of the Kouretes», *BSA* 15 (1908-9), 339-356.
- Bosanquet-Dawkins (1923)** : R.C. Bosanquet - R.M. Dawkins, «The Unpublished Objects from the Palaikastro Excavations 1902-1906», *BSA Supplementary Paper* 1 (1923), 88-91.
- Bottero (1992)** : J. Bottero, *Mesopotamia. Writing, Reasoning and the Gods*, Chicago 1992.



- Boulotis (1979)** : Ch. Boulotis, «Zur Deutung des Freskofragmentes Nr. 103 aus der Tirynter Frauenprozession», *ArchKorrBl* 9 (1979), 59-67.
- Boulotis (1980)** : Ch. Boulotis, *Studien zu ägäischen Prozessionen im 2. Jahrtausend v.C.* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Würzburg 1980).
- Boulotis (1987)** : Ch. Boulotis, «Nochmals zum Prozessionfresco von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige Objekten» στο Hägg-Marinatos (1987), 145-56.
- Bourcier (1990)** : P. Bourcier, *Danser devant les dieux*, (έκδοση Dance en Sorbonne), Paris 1990.
- Brandt (1965)** : E. Brandt, *Gruss und Gebet. Eine Studie zu Gebärden in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst*, 1965.
- Branigan (1970)** : K. Branigan, *The Tombs of Messara*, London 1970.
- Branigan (1993)** : K. Branigan, *Dancing with Death : Life and Death in Southern Crete, 3000-2000 B.C.*, Amsterdam 1993.
- Brunner-Traut (1938)** : E. Brunner-Traut, *Der Tanz im Alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*, (Ägyptologische Forschungen 9), Glückstadt 1938.
- Buchholz (1962)** : H.G. Buchholz, «Eine Kultaxt aus der Messara», *Kadmos* 1 (1962), 166-70.
- Burkert (1993)** : W. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία* (μετ. Ν. Μπεζαντάκος-Α. Αβαγιανού), Αθήνα 1993.
- Burkert (1993α)** : W. Burkert, *Ελληνική Μυθολογία και Τελετουργία* (μετ. Η. Ανδρεάδη), Αθήνα 1993.
- Cameron (1964)** : M.A.S. Cameron, «An addition to «la Parisienne», *Κρητ. Χρον.* 18 (1964), 38-53.
- Cameron (1967)** : M.A.S. Cameron, «Fresco Fragments of a Chariot Composition from Knossos», *AA* 82 (1967), 330-43.
- Cameron (1967α)** : M.A.S. Cameron, «Notes on Some New Joints and Additions to well Known Frescoes», *Europa. Studien zur Geschichte und Epigraphik der frühen Aegaeis. Festchrift für E. Grumach*, Berlin 1967, 45-74.
- Cameron (1970)** : M.A.S. Cameron, «New Restorations of Minoan Frescoes from Knossos», *BICS* 17 (1970), 163-6.
- Cameron (1975)** : M.A.S. Cameron, *A General Study of Minoan Frescoes with Particular Reference to Unpublished Wall Painting from Knossos* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Newcastle-upon-Tyne 1975).
- Cameron (1987)** : M.A.S. Cameron, «The «Palatial» Thematic System in the Knossos Murals», στο Hägg-Marinatos (1987), 321-8.
- Campbell-Green (1995)** : S. Campbell-A. Green (εκδ.), *The Archaeology of Death in the Ancient Near East*, (Oxbow Monograph 51), Oxford 1995.
- Carinci (2000)** : F. M. Carinci, «Western Messara and Egypt during the Protopalatial Period : A Minimalist View», στο Καρέτσου (2000), Μελέτες, 31-7.
- Caskey (1981)** : M.E. Caskey, «Ayia Irini, Kea : the Terracotta Statues and the Cult in the Temple», στο Hägg-Marinatos (1981), 127-35.



- Caskey (1986)** : M. Caskey, *Keos II. The Temple at Ayia Irini. Part I : the Statues*, Princeton 1986.
- Cassola-Guida (1973)** : P. Cassola-Guida, *Le armi difensive dei Micenei nelle figurazioni* (Incunabula Graeca Bd 54), Roma 1973.
- Cavanagh-Mee (1995)** : W. Cavanagh-C. Mee, «Mourning Before and After the Dark Age», στο Morris (1995), 45-59.
- Cavanagh-Mee (1998)** : W. Cavanagh-C. Mee, *A Private Place : Death in Prehistoric Greece*, (SIMA 125), Jonsered 1998.
- Ceccarelli (1998)** : P. Ceccarelli, *La pirrica nell' antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Roma 1998.
- Chapouthier (1928)** : F. Chapouthier, «Une table à offrandes au palais de Mallia», *BCH* 52 (1928), 292-323.
- Chapouthier (1930)** : F. Chapouthier, *Les écritures minoennes au palais de Mallia*, (Et. Crét. II), Paris 1930.
- Chapouthier (1935)** : F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d' une déesse*, Paris 1935.
- Chapouthier (1936)** : F. Chapouthier, «Mallia:Chronique des fouilles», *BCH* 60 (1936), 483-5.
- Chapouthier (1938)** : F. Chapouthier, *Deux épées d' apparat découvertes en 1936 au palais de Mallia* (Et. Crét. V), Paris 1938.
- Childe (1971)** : G. Childe, *Ο άνθρωπος πλάθει τον εαυτό του*, (μετ. Λ. Θεοδωρακόπουλος), Αθήνα 1971.
- Clark (1978)** : R.T.R. Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, London 1978.
- CMS Beih. 1** : *Studien zur minoischen und helladischen Glyptik*. Beiträge zum 2. Marburger Siegel Symposium (26-30 September 1978), CMS Beiheft 1, Berlin 1981.
- CMS Beih. 3** : *Fragen und Probleme der bronzzeitlichen ägäischen Glyptik*. Beiträge zum 3. Internationalem Marburger Siegel-Symposium (5-7 September 1985), CMS Beiheft 3, Berlin 1989.
- CMS Beih. 5** : *Sceaux minoens et mycéniens*. IVe Symposium international, (10-12 Septembre 1992, Clermond-Ferrand), CMS Beiheft 5, Berlin 1995.
- Contenau (1914)** : G. Contenau, *La déesse nue babylonienne*, Paris 1914.
- Cook (1894)** : A.B. Cook, «Animal Worship in the Mycenaean Age», *JHS* 14 (1894), 81-169.
- Cook (1964)** : A. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, N. York 1964.
- Coulomb (1980)** : J. Coulomb, «La différenciation sexuelle somatique des figurines minoennes», Πεπραγμένα Δ'Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο 29 Αυγούστου - 3 Σεπτεμβρίου 1976), Αθήνα 1980-81, Α1, 74-87.
- Crawford (1991)** : H. Crawford, *Soumer and the Soumerians*, Cambridge 1991.
- Crouwel (1981)** : J. H. Crouwel, *Chariots and Other Means of Land Transport in Bronze Age Greece* (Allard Pierson series, 3), Amsterdam 1981.
- Crowley (1989)** : J. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt,*



- and the Near East in the Bronze Age (SIMA Pocket book 51), Jonsered 1989.
- Crowley (1995)** : J. Crowley, «Imagies of Power in the Bronze Age Aegean», στο Laffineur-Niemeier (1995), 475-91.
- D' Agata (1992)** : A.L. D' Agata, «Late Minoan Crete and Horns of Consecration : A Symbol in Action», στο Laffineur-Crowley (1992), 247-56.
- Danforth-Tsiaras (1982)** : L.M. Danforth-A. Tsiaras, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton 1982.
- Δανιηλίδου (1998)** : Δ. Δανιηλίδου, *Η οκτώσχημη ασπίδα στο Αιγαίο της 2^{ης} π.Χ. χιλιετίας*, (Ακαδημία Αθηνών, Σειρά Μονογραφιών 5), Αθήνα 1998.
- Darcque-Poursat (1985)** : P. Darcque-J.C. Poursat (εκδ.), *L'Iconographie Minoenne. Actes de la Table Ronde d' Athenes* (21-22 avril 1983), BCH Supplement XI, Athens 1985.
- Δαβάρας (1980)** : Κ. Δαβάρας, «Σύνθετα ιερά κέρατα από το ιερό κορυφής του Πετσοφά», *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο 2 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), Αθήνα 1980-1, Α', 88-93.
- Δαβάρας (1981)** : Κ. Δαβάρας, *Οδηγός μουσ. Αγ. Νικολάου*, 1981.
- Davies (1920)** : N. De Garis Davies M.A., «An Alabaster Sistrum Dedicated by King Teta», *The Journal of Egyptian Archaeology* 6 (1920), 69-72.
- Davies-Schofield (1995)** : W.V. Davies-L. Schofield (εκδ.), *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium B.C.*, British Museum, London 1995.
- Davis (1986)** : E. Davis, «Youth and Old Age in the Theran Frescoes», *AJA* 90 (1986), 399-406.
- Davis (1987)** : E. Davis, «The Knossos Miniature Frescoes and the Function of the Central Courts», στο Hägg-Marinatos (1987), 157-61.
- Davis (1995)** : E. Davis, «Art and Politics in the Aegean : The Missing Ruler», στο Rehak (1995γ), 11-20.
- Dawkins (1903-4)** : R.M. Dawkins, «Excavations at Palaikastro III», *BSA* 10 (1903-4), 192-226.
- Delaporte (1920)** : L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre. I. Fouilles et missions*, Paris 1920.
- Delaporte (1923)** : L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre. II Acquisitions*, Paris 1923.
- Delavaud-Roux (1991)** : M.E. Delavaud-Roux, «War Dances in Ancient Greece», στο Ράφτης (εκδ.), *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, 5^ο Διεθνές Συνέδριο Διεθνούς Οργάνωσης Λαϊκής Τέχνης-Θεάτρου Δώρας Στράτου (4-8 Σεπτεμβρίου 1991), Αθήνα 1991.
- Delavaud-Roux (1993)** : M.H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Université de Provence 1993.
- Delavaud-Roux (1994)** : M.H. Delavaud-Roux, *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Université de Provence 1994.
- Δημακοπούλου-Κόνσολα (1981)** : Κ. Δημακοπούλου-Ν. Κόνσολα, *Οδηγός Αρχαιολογικού Μουσείου Θήβας*, Αθήνα 1981.



- Δημακοπούλου (1996)** : Κ.Δημακοπούλου, *Ο θησαυρός των Αηδονιών. Σφραγίδες και κοσμήματα της ύστερης εποχής του χαλκού στο Αιγαίο*, (Υπουργ. Πολιτισμού), Αθήνα 1996.
- Demargne (1946)** : P. Demargne, «Un prêtre oriental sur une gemme crétoise du MRI», *BCH* 70 (1946), 148- 53.
- Demargne (1948)** : P. Demargne, «La robe de la déesse minoenne sur un cachet de Mallia», *RA* 29-30 (1948), 280-8 (Mélanges Charles Picard).
- Deonna (1953)** : W. Deonna, *Le symbolisme de l' acrobatie antique* (Collection Latomus IX), Bruxelles 1953.
- Desborough (1952)** : V.R.A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford 1952.
- Dikaios (1936-37)** : P. Dikaios, «An Iron Age Painted Amphora in the Cyprus Museum», *BSA* 37 (1936-37), 56-72.
- Doumas (1985)** : C. Doumas, «Conventions artistiques à Thera et dans la Méditerranée orientale à l' époque préhistorique», στο Darcque-Poursat (1985), 29-34.
- Doumas (1987)** : C. Doumas, «Early Cycladic Society : the Evidence from the Graves», στο Laffineur (1987), 15-8.
- Doumas (1992)** : C. Doumas, *The Wall Paintings of Thera*, Athens 1992.
- Δραγώνα-Λατσούδη (1977)** : Α. Δραγώνα-Λατσούδη, «Μυκηναϊκός κιθαρωδός από τη Ναυπλία», *AE* 1977, 86-98.
- Driessen-Schoep (1995)** : I. Driessen-I. Schoep, «Architectural and Administrative Changes on MM II-LM IIIA Crete», στο Laffineur-Niemeier (1995), 649-64.
- Droop (1905-6)** : J.P. Droop, «Geometric Pottery from Crete», *BSA* 12 (1905-6), 24-62.
- Duysinx (1988)** : F. Duysinx, *Musique et poésie en Grèce antique*, Paris 1988.
- Ειλαπίνη** : *Ειλαπίνη, Τόμος τιμητικός για τον καθηγητή Ν. Πλάτωνα*, Ηράκλειο 1987.
- Elderkin (1937)** : G.W. Elderkin, «The Marriage of Zeus and Hera and its Symbol», *AJA* 41 (1937), 424-35.
- Emmanuel (1896)** : M. Emmanuel, *La dance grecque antique d' après les monuments figurés*, Paris 1930.
- Erkanal (1977)** : H. Erkanal, *Die Äxte und Beile des 2. Jahrtausends in Zentralanatolien*, (PBF IX. 8), München 1977.
- Evans (1901)** : A. Evans, «The Mycenaean Tree and Pillar Cult», *JHS* 21(1901), 99-204.
- Evans (1902-3)** : A. Evans, «Knossos Excavations 1903», *BSA* 9 (1902-3), 1-153.
- Evans (1906)** : A. Evans, *The Prehistoric Tombs of Knossos*, London 1906.
- Evans (1914)** : A. Evans, *Tomb of the Double Axes and Associated Group*, (Archaeologia 65), London 1914.
- Evans (1925)** : A. Evans, «The Ring of Nestor», *JHS* 45 (1925), 1-75.
- Farnell (1977)** : L.R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, N. York 1977.
- Faure (1964)** : P. Faure, *Fonctions des cavernes crétoises*, Paris 1964.



- Faure (1972)** : P. Faure, «Cultes populaires dans la Crète antique», *BCH* 96 (1972), 389-426.
- Φιλαδελφέας (1916)** : Α. Φιλαδελφέας, «Ζ' Αρχαιολογική Περιφέρεια», *ΑΔ* 2 (1916), Παράρτημα, 13-21.
- Φιλαδελφέας (1919)** : Α. Φιλαδελφέας, «Ανόρυξις θαλαμοειδών τάφων εν Μυκήναις», *ΑΔ* 5 (1919), Παράρτημα 34-8.
- Finet (1987)** : A. Finet, «Usages et rites funéraires en Babylonie», στο Laffineur (1987), 235-44.
- Flourentzos (1991)** : P. Flourentzos, «Wind Musical Instruments from Ancient Cyprus», στο P. Åström (εκδ.), *Acta Cypria. Acts of an International Congress on Cypriote Archaeology* (Göteborg 22-24 August 1991), Jonsered 1991, 41-7.
- Forsdyke (1926-27)** : J. Forsdyke, «The Mavro Spelio Cemetery at Knossos», *BSA* 28 (1926-27), 243-96.
- Forsdyke (1954)** : J. Forsdyke, «The Harvester Vase of Haghia Triada», *Journal of the Courtauld Institutes* 17 (1954), 1-9.
- Frankfort (1939)** : H. Frankfort, *Cylinder Seals*, London 1939.
- Frankfort (1978)** : H. Frankfort, *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, Chicago 1978.
- Frazer (1963)** : J. Frazer, *The Golden Bough*, London 1963.
- Frazer (1992)** : J. Frazer, *Ο χρυσός κλώνος* (μετ. Μ. Μπικάλη), Αθήνα 1992.
- French (1961)** : E. French, «A Chariot Larnax from Mycenae», *BSA* 56 (1961), 88-9.
- French (1971)** : E. French, «The Development of Mycenaean Terracotta Figurines», *BSA* 66 (1971), 101-84.
- French-Wardle (1988)** : E.B. French-K.A. Wardle (εκδ.), *Problems in Greek Prehistory. Papers presented at the Centenary Conference of the British School of Archaeology at Athens*, (Manchester, April 1986), Bristol 1988.
- Furumark (1965)** : A. Furumark, «Gods of Ancient Crete», *OpAth* 6 (1965), 85-98.
- Gaerte (1912)** : W. Gaerte, «Κρητικάί σφραγίδες», *ΑΕ* 1912, 257-60.
- Gérard-Rousseau (1968)** : M. Gérard-Rousseau, *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Roma 1968.
- German (1999)** : S.C. German, «The Politics of Dancing : A Reconsideration of the Motif of Dancing in Bronze Age Greece», στο Betancourt κ. ά. (1999), III, 279-81.
- Gesell (1983)** : G. Gesell, «The Place of the Goddess in Minoan Society», στο Krzyszkowska-Nixon (1983), 93-9.
- Gesell (1985)** : G. Gesell, *Town, Palace and House Cult in Minoan Crete*, (SIMA 67), Göteborg 1985.
- Gill (1964)** : M.A.V. Gill, «The Minoan «Genius», *AM* 79 (1964), 1-21.
- Gill (1965)** : M.A.V. Gill, «The Knossos Sealings : Provenance and Identification», *BSA* 60 (1965), 58-98.



- Gill (1985)** : M.A.V. Gill, «Some Observations on Representations of Marine Animals in Minoan Art and their Identification», στο *Darcque-Poursat* (1985), 63-81.
- Glötz (1952)** : G. Glötz, *La civilisation égéenne*, Paris 1952.
- Goodison (1989)** : L. Goodison, *Death, Women and the Sun*, Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement 53 (1989).
- Graham (1973)** : J.W. Graham, «A New Arena at Mallia», *Antichita Cretesi*, I, 65-73.
- Grinsell (1941)** : L.V. Grinsell, «The Boat of the Dead in the Bronze Age», *Antiquity* 15 (1941), 360-70.
- Groenewegen-Frankfort (1951)** : H.A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London 1951.
- Guillemin-Duchesne (1935)** : M. Guillemin-J. Duchesne, «Sur l' origine asiatique de la cithare grecque», *L' Antiquité Classique* 4 (1935), 117-24.
- Hägg-Marinatos (1981)** : R. Hägg-N. Marinatos (εκδ.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age*. Proceedings of the First International Symposium at the Swedish Institute in Athens (12-13 May 1980), Stockholm 1981.
- Hägg (1983)** : R. Hägg, «Epiphany in Minoan Ritual», *BICS* 30 (1983), 184-5.
- Hägg (1983α)** : R. Hägg (εκδ.), *Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. : Tradition and Innovation*. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens (1-5 June 1981), Stockholm 1983.
- Hägg-Marinatos (1987)** : R. Hägg-N. Marinatos (εκδ.), *The Function of the Minoan Palaces*. Proceedings of the Fourth International Symposium at the Swedish Institute in Athens, (10-16 June 1984), Stockholm 1987.
- Hägg (1990)** : R. Hägg, «The Role of Libations in Mycenaean Ceremony and Cult», στο Hägg-Nordquist (1990), 177-84.
- Hägg-Nordquist (1990)** : R. Hägg-G.C. Nordquist (εκδ.), *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid*. Proceedings of the Sixth International Symposium at the Swedish Institute at Athens (11-13 June 1988), Stockholm 1990.
- Hägg (1994)** : R. Hägg (εκδ.), *Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence*. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, Swedish Institute at Athens (22-24 November 1991), Stockholm 1994.
- Halbherr (1903)** : F. Halbherr, «Scoperti ad Haghia Triada presso Phaestòs», *MonAnt* 13 (1903), 5-74.
- Χανιώτης (1986)** : Α. Χανιώτης, «Βιβλιοκρισία H. Verbruggen, *Le Zeus crétois*, Paris 1981», *Κρητ. Χρον.* 26 (1986), 290-307.
- Harrison (1908-9)** : J.E. Harrison, «The Kouretes and Zeus Kouros», *BSA* 15 (1908-9), 308-38.
- Harrison (1912)** : J.E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912.



- Hatzidakis (1921)** : J. Hatzidakis, *Tylissos à l' époque minoenne*, Paris 1921.
- Hawke Smith (1976)** : C.F. Hawke Smith, «The Knossos Frescoes : A Revised Chronology», *BSA* 71 (1976), 65-76.
- Hayes (1953)** : W.C. Hayes, *The Scepter of Egypt*, Cambridge 1953.
- Hellstrom-Styrenius (1971)** : P. Hellstrom-C.G. Styrenius, «Excavations at Chania, June 1970», *AAA* 4 (1971), 424.
- Herkenrath (1937)** : E. Herkenrath, «Mykenische Kultszenen», *AJA* 41 (1937), 411-23.
- Hickmann (1949)** : H. Hickmann, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Instruments de musique*, Caire 1949.
- Higgins (1967)** : R. Higgins, *Minoan and Mycenaean Art*, London 1967.
- Hiller (1984)** : S. Hiller, «TE-O-PO-RI-JA», *Aux origines de l' hellénisme. La Crète et la Grèce. Hommages à Henri van Effenterre*, Paris 1984, 139-50.
- Himmelman-Wildschutz (1990)** : N. Himmelmann-Wildschutz, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, (Jdl Ergänz-heft 26), Berlin 1990.
- Hogarth (1902)** : D.G Hogarth, «The Zakro Sealings», *JHS* 22 (1902), 79-93.
- Hogarth (1910-11)** : D.G. Hogarth, «Note on two Zakro Sealings», *BSA* 17 (1910-11), 264-5.
- Hood-De Jong (1952)** : M.S.F. Hood-P. De Jong, «Late Minoan Warrior Graves», *BSA* 47 (1952), 243-77.
- Hood (1971)** : S. Hood, *The Minoans. Crete in the Bronze Age*, London 1971.
- Hood (1978)** : S. Hood, *The Arts in Prehistoric Greece*, Harmondsworth 1978.
- Iakovidis (1966)** : Sp. Iakovidis, «A Mycenaean Mourning Custom», *AJA* 76 (1966), 43-50.
- Ιακωβίδης (1969)** : Σπ. Ιακωβίδης, *Περατή*, Αθήναι 1969.
- Immerwahr (1983)** : S. Immerwahr, «People in the Frescoes», στο Krzyszkowska-Nixon (1983), 143-153.
- Immerwahr (1990)** : S. Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age*, The Pennsylvania University Press και London 1990.
- James (1966)** : E. O. James, *The Tree of Life*, Leiden 1966.
- Jameson (1990)** : M.A. Jameson, «Perseus, the Hero of Mycenai», στο Hägg-Nordquist (1990), 213-23.
- Jameson (1994)** : M.H. Jameson, «Theoxenia», στο Hägg (1994), 35-57.
- Jeanmaire (1975)** : H. Jeanmaire, *Couroi et courètes*, N.York 1975.
- Johansen (1945)** : F. Johansen, *Thésée et la dance à Délos*, (Det KGL Danske Videnskabernes Selskab, Arkæologisk - Kunsthistoriske Meddelelser Bind III, Nr. 3), København 1945.
- Johnstone (1956)** : M. Johnstone, *The Dance in Etruria. A Comparative Study* (Pocket Library of «Studies» in Art VI), Florence 1956.
- Jung (1989)** : H. Jung, «Methodisches zur Hermeneutik der minoischen und mykenischen Bilddenkmaler», στο CMS Beih. 3, 91-109.
- Κακούρη (1974)** : Κ. Κακούρη, *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1974.



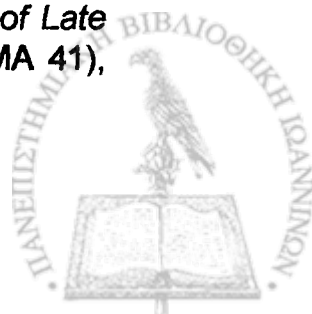
- Kanta (1980)** : A. Kanta, *The Late Minoan III Period in Crete. A Survey of Sites, Pottery and their Distribution*, (SIMA 58), Göteborg 1980.
- Κάντα (1998)** : Α. Κάντα, «Επισκόπηση των σχέσεων μεταξύ Κρήτης, Αιγαίου και Εγγύς Ανατολής στην εποχή του χαλκού», στο Σταμπολίδης-Καρέτσου (1998), 30-52.
- Karageorghis (1959)** : V. Karageorghis, «Les personnages en robe sur les vases mycéniens», *BCH* 83 (1959), 193-205.
- Karageorghis (1996)** : V. Karageorghis, «The Use of Masks Again», *JPR* 10 (1996), 15-6.
- Καραγιάννη (1984)** : Ε. Καραγιάννη, *Μινωικά σύνθετα σκεύη*, Αθήνα 1984.
- Καράγιωργα (1970)** : Θ. Καράγιωργα, «Γοργεΐη κεφαλή», Αθήνα 1970.
- Karali (1999)** : L. Karali, *Shells in Aegean Prehistory* (BAR International Series 761), Oxford 1999.
- Kardara (1966)** : C. Kardara, «Υπαίθριοι στύλοι και δένδρα ως μέσα επιφανείας του θεού του κεραυνού», *AE* 1966, 149-200.
- Karetsou (1981)** : A. Karetsou, «The Peak Sanctuary of Mt. Juktas», στο Hägg-Marinatos (1981), 137-53.
- Καρέτσου (2000)** : Α. Καρέτσου (εκδ.), *Κρήτη-Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών*, (Κατάλογος και Μελέτες), Αθήνα 2000.
- Καρούζου (1975)** : Σ. Καρούζου, «Χάλκινο αγαλμάτιο σφυροπαικτού, θαυματοποιού», *AE* 1975, 1-18.
- Καρούζου (1982)** : Σ. Καρούζου, *Οδηγός Εθνικού Μουσείου*, Αθήνα 1982.
- Kenna (1960)** : V.E.G. Kenna, *Cretan Seals*, Oxford 1960.
- Kenna (1963)** : V.E.G. Kenna, «The Seals of Kalyvia Messara», *Κρητ.Χρον.* 17 (1963), 327-36.
- Kenna (1964)** : V.E. Kenna, «Cretan and Mycenaean Seals in North America», *AJA* 68 (1964), 1-12.
- Koehl (1981)** : R. Koehl, «The Functions of Aegean Bronze Age Rhyta», στο Hägg-Marinatos (1981), 179-88.
- Koehl (1986)** : R. Koehl, «The Chieftain Cup and a Minoan Rite of Passage», *JHS* 106 (1986), 99-110.
- Koehl (1995)** : R. Koehl, «The Nature of Minoan Kingship», στο Rehak (1995γ), 23-35.
- Kontorli-Papadopoulou (1996)** : L. Kontorli-Papadopoulou, *Aegean Frescoes of Religious Character*, (SIMA 117), Göteborg 1996.
- Kopaka (1984)** : C. Kopaka, «Une bague minoenne de Mallia», *BCH* 108 (1984), 3-12.
- Kopaka-Platon (1993)** : K. Kopaka-L. Platon, «Ληνοί Μινωικοί», *BCH* 117 (1993), 35-96.
- Κορρές (1981)** : Γ. Κορρές, «Παραστάσεις προσφοράς ιεράς εσθήτος και ιερού πέπλου και τα περί αυτών προβλήματα και συναφή έργα», *Πεπραγμένα Δ' Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο 29 Αυγούστου - 3 Σεπτεμβρίου 1976), Αθήνα 1980-81, Α2, 659-88.
- Krattenmaker (1995)** : K. Krattenmaker, «Architecture in Glyptic Cult Scenes : the Minoan Examples», στο CMS Beih. 5, 117-33.
- Krattenmaker (1995α)** : K. Krattenmaker, «Palace, Peak and Sceptre : The Iconography of Legitimacy», στο Rehak (1995γ), 49-59.



- Kraus (1980)** : R. Kraus, *Ιστορία του χορού* (μετ. Γ.Σιδηρόπουλος-Μ. Κακαβούλια), Αθήνα 1980.
- Κρυστάλλη-Βότση (1989)** : Κ. Κρυστάλλη-Βότση, «Τα δακτυλίδια από τα Αηδόνια Κορινθίας», *Φίλια Έπη εις Γ.Ε. Μυλωνάν* (Αθήνα 1989), Γ', 34-43.
- Krzyszowska-Nixon (1983)** : O. Krzyszowska-L.Nixon (εκδ.), *Minoan Society. Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981*, Bristol 1983.
- Laffineur (1987)** : R. Laffineur (εκδ.), *Thanatos. Les coutumes funéraires en Egée à l' age du Bronze. Actes du colloque de Liège*, 21-23 avril 1986 (Aegaeum 1), Liège 1987.
- Laffineur-Crowley (1992)** : R. Laffineur-J.L. Crowley (εκδ.), *EIKΩN. Aegean Bronze Age Iconography : Shaping a Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference*, 6-9 Avril 1992, (Aegaeum 8), Liège 1992
- Laffineur-Niemeier (1995)** : R.Laffineur-W.D. Niemeier (εκδ.), *Politeia. Society and State in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference*, 10-13 April 1994, (Aegaeum 12), Liège 1995.
- Λαμπροπούλου (1986)** : Β. Λαμπροπούλου, *Φιλοσοφία των φύλων. Οι γυναικείοι χοροί στην αρχαία Ελλάδα και η φιλοσοφία τους*, Αθήνα 1986.
- Λαμπροπούλου (1997)** : Β. Λαμπροπούλου, *Χορός και αρμονία*, Αθήνα 1997.
- Lambrou-Phillipson (1990)** : C. Lambrou-Phillipson, *Hellenorientalia. The Near Eastern Presence in the Bronze Age Aegean, ca. 3000-1100 B.C., plus Orientalia. A Catalogue of Egyptian, Mesopotamian, Mitannian, Syro-Palestinian, Cypriot and Asia Minor Objects from the Bronze Age Aegean*, (SIMA Pocket-book 95), Göteborg 1990.
- Lang (1969)** : M.L. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, II. The Frescoes*, Princeton 1969.
- La Rosa (1995)** : V. La Rosa, «Le campagne 1986-1991 e la conclusione del primo circolo di lavori ad Hagh. Triada», *Πεπραγμένα Ζ' Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 1995, Α2, 523-43.
- Lawler (1927)** : L. Lawler, «The Maenads», *Memoirs of the American Academy in Rome* 6 (1927) 69-112.
- Lawler (1939)** : L. Lawler, «The Dance of the Owl and its Significance in the History of Greek Religion and the Drama», *TAPA* 70 (1939), 482-502.
- Lawler (1940)** : L. Lawler, «The Dancing Figures from Palaikastro-A New Interpretation», *AJA* 44 (1940), 106-7.
- Lawler (1940α)** : L. Lawler, «The Dance of the Pinakides», *TAPA* 71 (1940), 230-8.
- Lawler (1941)** : L. Lawler, «ΙΧΘΥΕΣ ΧΟΡΕΥΤΑΙ», *CP* 36 (1941), 142-55.
- Lawler (1941-42)** : L. Lawler, «Blinding Radiance and the Greek Dance», *CJ* 37 (1941-42), 94-6.
- Lawler (1942)** : L. Lawler, « Dancing with the Elbows», *CJ* 38 (1942), 161-3.



- Lawler (1942α)** : L. Lawler, «The Dance of the Holy Birds», *CJ* 37 (1942), 351-61.
- Lawler (1943)** : L. Lawler, «Ὅρχησις Ἰωνική», *TAPA* 74 (1943), 60-71.
- Lawler (1944)** : L. Lawler, «The Lily in the Dance», *AJP* 65 (1944), 75-80.
- Lawler (1944α)** : L. Lawler, «The Dance of the Ancient Mariners», *TAPA* 75 (1944), 20-33.
- Lawler-Kober (1945)** : L. Lawler-A. Kober, «The Thracian Pig Dance», *CP* 40 (1945), 98-107.
- Lawler (1946)** : L. Lawler, «The Geranos Dance», *TAPA* 77 (1946), 112-30.
- Lawler (1946α)** : L. Lawler, «Pindar and Some Animal Dances», *CP* 41 (1946), 155-9.
- Lawler (1946β)** : L. Lawler, «Ὅρχησις φοβερά», *AJP* 67 (1946), 67-70.
- Lawler (1947)** : L. Lawler, «A Lion among Ladies (Theocritus II, 66-68)», *TAPA* 78 (1947), 88-98.
- Lawler (1948)** : L. Lawler, «A Necklace for Eileithyia», *Classical Weekly* 42 (1948), 2-6.
- Lawler (1951)** : L. Lawler, «The Dance in Ancient Crete», στο G. Mylonas (εκδ.), *Studies Presented to David Moore Robinson on his Seventieth Birthday*, Saint Louis, Missouri 1951, Τόμ. I, 23-51.
- Lawler (1984)** : L. Lawler, *Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα*, (μετ. Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου), Αθήνα 1984.
- Λεμπέση (1981)** : Α. Λεμπέση, «Η συνέχεια της κρητομυκηναϊκής λατρείας. Επιβιώσεις και αναβιώσεις», *ΑΕ* 1981, 1-24.
- Λεμπέση (1985)** : Α. Λεμπέση, *Το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιάννου. ΙΙ. Χάλκινα κρητικά τορεύματα*, Αθήνα 1985.
- Λεμπέση (1987)** : Α. Λεμπέση, «Τελετουργία και μύθος στις κρητικές παραστάσεις του 7^{ου} αι.», *Ειλαπίνη*, Α, 125-38.
- Λεμπέση (1989)** : Α. Λεμπέση, «Ο κρητικός αυλός», *Αριάδνη* 5 (1989) Τμητικός τόμος Αλεξίου, 55-61.
- Lebessi-Muhly (1990)** : A. Lebessi-P. Muhly, «Aspects of Minoan Cult. Sacred Enclosures. The Evidence from the Syme Sanctuary (Crete)», *AA* 105 (1990), 315-36.
- Levi (1925-26)** : D. Levi, «Le cretule di Haghia Triada», *ASAtene* 8-9 (1925-26), 71-156.
- Levi (1927-29)** : D. Levi, «Arkades», *ASAtene* 10-12 (1927-29).
- Levi (1957-58)** : D. Levi, «L' archivio di cretule a Festòs», *ASAtene* 35-36 (1957-58), 7-192.
- Levi (1961-62)** : D. Levi, «La tomba a tholos di Kamilari presso a Festòs», *ASAtene* 39-40 (1961-62).
- Levi (1976)** : D. Levi, *Festòs e la civiltà minoica*, Roma 1976.
- Linders (1994)** : T. Linders, «Sacred Menus on Delos», στο Hägg (1994), 71-9.
- Lloyd (1984)** : S. Lloyd, *The Archaeology of Mesopotamia*, London 1984.
- Long (1974)** : C. Long, *The Ayia Triadha Sarcophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean Funerary Practises and Beliefs*, (SIMA 41), Göteborg 1974.



- Lonsdale (1993)** : S. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London 1993.
- Lonsdale (1995)** : S. Lonsdale, «A Dancing Floor for Ariadne (Iliad 18. 590-592) : Aspects of Ritual Movement in Homer and Minoan Religion», στο J.B. Carter-S.P. Morris (εκδ.), *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995.
- Lorimer (1950)** : H.L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London 1950.
- Maas-Snyder (1989)** : M. Maas-J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven and London 1989.
- Mackenzie (1905-6)** : D. Mackenzie, «Cretan Palaces and the Aegean Civilization II», *BSA* 12 (1905-6), 216-58.
- Maiuri (1923-4)** : A. Maiuri, «Ialysos, Necropolis», *ASAtene* 6-7 (1923-4), 86-247.
- Manniche (1976)** : L. Manniche, *Musical Instruments from the Tomb of Tutankhamun* (Tutankhamun 's Tomb Series), Oxford 1976.
- Μαρινάτος (1927-28)** : Σπ. Μαρινάτος, «Γοργόνες και γοργόνεια», *ΑΕ* 1927-28, 7-41.
- Μαρινάτος (1939-41)** : Σπ. Μαρινάτος, «Το Μινωικόν μέγαρον Σκλαβοκάμπου», *ΑΕ* 1939-41, 69-96.
- Marinatos-Hirmer (1959)** : Sp. Marinatos-M. Hirmer, *Kreta und das mykenische Hellas*, München 1959.
- Marinatos-Hirmer (1960)** : Sp. Marinatos-M. Hirmer, *Crete and Mycenae*, London 1960.
- Marinatos-Hägg (1983)** : N. Marinatos-R. Hägg, «Anthropomorphic Cult Images in Minoan Crete?», στο Krzyszkowska-Nixon (1983), 185-201.
- Marinatos (1984)** : N. Marinatos, *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, Athens 1984.
- Marinatos (1986)** : N. Marinatos, *Minoan Sacrificial Ritual*, Stockholm 1986.
- Marinatos (1987)** : N. Marinatos, «Public Festivals in the West Courts of the Palaces», στο Hägg-Marinatos (1987), 135-43.
- Marinatos (1987α)** : N. Marinatos, «Role and Sex Division in Ritual Scenes of Aegean Art», *JPR* 1 (1987), 23-34.
- Marinatos (1989)** : N. Marinatos, «The Tree as a Focus of Ritual Action in Minoan Glyptic Art», στο CMS Beih. 3, 127-43.
- Marinatos (1990)** : N. Marinatos, «The Tree, the Stone and the Pithos : Glimpses into a Minoan Ritual», *Aegaeum* 6, (Liège 1990), 79-92.
- Marinatos (1993)** : N. Marinatos, *Minoan Religion. Ritual, Image and Symbol*, Columbia 1993.
- Markoe (1985)** : G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, (Classical Studies 26), University of California Publications 1985.
- Maruejol (1991)** : F. Maruejol, *L'art égyptien*, Paris 1991.
- Maspero (1897)** : G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l' Orient classique*, Paris 1897.



- Matz (1958)** : F. Matz, *Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*, Mainz 1958.
- Mavriyannaki (1972)** : C. Mavriyannaki, *Recherches sur les larnakes minoennes de la Crète Occidentale*, Rome 1972.
- Maxwell-Hyslop (1949)** : R. Maxwell-Hyslop, «Western Asiatic Shaft-Hole Axes», *Iraq* 11 (1949), 90-129.
- McCallum (1987)** : L.R. McCallum, «Frescoes from the Throne Room at Pylos : A New Interpretation», *AJA* 91 (1987), 296.
- Meerschaert (1991)** : C. Meerschaert, «Les musiciens dans la coroplastie chypriote de l' époque archaïque» στο *Vandenabeele-Laffineur* (1991), 183-91.
- Μερακλής (1983)** : Μ. Μερακλής, *Ο σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 1983.
- Metcalf-Huntington (1991)** : P. Metcalf-R. Huntington, *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge Univ. Press 1991.
- Michaelides (1978)** : S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978.
- Μικράκης (1995)** : Μ. Μικράκης, «Μουσικά όργανα στην Κύπρο μέχρι την πρώιμη εποχή του Σιδήρου», *Μουσικοτροπίες* 1 (1995), 38-47.
- Μικράκης (2000)** : Μ. Μικράκης, «Μουσική στην Κρήτη και την Αίγυπτο. Ένα ιδιαίτερο πεδίο ανάπτυξης πολιτισμικών δεσμών», στο *Καρέτσου* (2000), *Μελέτες*, 162-9.
- Militello (1998)** : P. Militello, *Haghia Triada I. Gli affreschi* (Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente IX), Padova 1998.
- Möbius (1933)** : M. Möbius, «Pflanzenbilder der minoischen Kunst in botanischer Betrachtung», *Jdl* 48 (1933), 1-39.
- Moortgat (1966)** : A. Moortgat, *Vonderasiatische Rolisiegel*, Berlin 1966.
- Morgan (1987)** : L. Morgan, «A Minoan Larnax from Knossos», *BSA* 82 (1987), 171-200.
- Morgan (1988)** : L. Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera*, Cambridge 1988.
- Morgan (1990)** : L. Morgan, «Island Iconography : Thera, Kea, Milos», στο *TAW* III, 252-66.
- Morgan (1995)** : L. Morgan, «Frontal Face and the Symbolism of Death in Aegean Glyptic», στο *CMS Beih.* 5, 135-49.
- Morgan (1995α)** : L. Morgan, «Minoan Painting and Egypt : The Case of Tell el-Dab' a», στο *Davies-Schofield* (1995), 29-53.
- Morris (1987)** : I. Morris, *Burial and Ancient Society*, Cambridge 1987.
- Morris (1995)** : C. Morris (εκδ.), *KLADOS. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, *BICS Supplement* 63 (1995).
- Mosso (1907)** : A. Mosso, *The Palaces of Crete and their Builders*, London 1907.
- Müller-Karpe (1968)** : H. Müller-Karpe, *Handbuch des Vorgeschichte*, München 1968.
- Murray (1908-9)** : G. Murray, «The Hymn of the Kouretes», *BSA* 15 (1908-9), 357-65.



- Mylonas (1951)** : G. Mylonas, «The Figured Mycenaean Stelai», *AJA* 55 (1951), 134-47.
- Mylonas (1966)** : G. Mylonas, *Mycenae and the Mycenaean Age*, Princeton 1966.
- Μυλωνάς (1977)** : Γ. Μυλωνάς, *Μυκηναϊκή θρησκεία. Ναοί, βωμοί και τεμένη*, Αθήνα 1977.
- Μυλωνάς (1983)** : Γ. Μυλωνάς, *Πολύχρυσοι Μυκήναι*, Αθήνα 1983.
- Naerebout (1997)** : F.G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance : Three Preliminary Studies*, Amsterdam 1997.
- Nauert (1965)** : J.P. Nauert, «The Hagia Triada Sarcophagus. An Iconographical Study», *Antike Kunst* 8 (1965), 91-8.
- Negbi (1976)** : O. Negbi, *Gods in Metal. An Archaeological Study of Ancient Syro-Palestinian Figurines*, Tel Aviv 1976.
- Nemeth (1994)** : G. Nemeth, «Μεδ' όνθον εγβαλέν. Regulations Concerning Everyday Life in a Greek Temenos», στο Hägg (1994), 59-64.
- Niemeier (1981)** : W.D. Niemeier, «Probleme der Datierung von Siegeln nach Kontexten», στο CMS Beih. 1, 91-103.
- Niemeier (1988)** : W.D. Niemeier, «The «Priest King» Fresco from Knossos. A New Reconstruction and Interpretation», στο French-Wardle (1988), 235-44.
- Niemeier (1989)** : W.D. Niemeier, «Zur Ikonographie von Gottheiten und Adoranten in den Kultszenen auf minoischen und mykenischen Siegeln», στο CMS Beih. 3, 163-84.
- Niemeier (1990)** : W.D. Niemeier, «Cult Scenes on Gold Rings from the Argolid», στο Hägg-Nordquist (1990), 165-70.
- Niemeier (1990α)** : W.D. Niemeier, «Mycenaean Elements in the Miniature Fresco from Thera?», στο TAW III, 267-84.
- Nilsson (1950)** : M. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund 1950.
- Ντούμας (1987)** : Χ. Ντούμας, «Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας», *Ειλαπίνη*, Α, 151-9.
- Nys (1995)** : K. Nys, «The Use of Masks in Cyprus during the Late Bronze Age», *JPR* 9 (1995), 19-34.
- Oates (1986)** : J. Oates, *Babylon*, London 1986.
- Onassoglou (1985)** : A. Onassoglou, «Die «talismanischen» Siegel», CMS Beiheft 2, Berlin 1985, 48-56.
- Palmer (1969)** : L. Palmer, *New Guide to the Palace at Knossos*, London 1969.
- Palmer-Boardman (1969)** : L.R. Palmer-J. Boardman, *On the Knossos Tablets*, London 1969.
- Παπαγεωργίου (1971)** : Γ. Παπαγεωργίου, «Λαογραφικά στοιχεία του Ν. Ηρακλείου», *Το Ηράκλειο και ο Νομός του*, Ηράκλειο 1971, 227-64.
- Παπαδόπουλος (1987)** : Θ. Παπαδόπουλος, «Ανασκαφή Καλλιθέας Πατρών», *ΠΑΕ* 1987, 69-72.
- Papadopoulos (1997)** : Th. Papadopoulos, «Cyprus and the Aegean World : Links in Religion», στο *Η Κύπρος και το Αιγαίο στην αρχαιότητα από την προϊστορική περίοδο ως τον 7^ο αιώνα μ.Χ.*



- Πρακτικά του Διεθνούς Αρχαιολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία 8-10 Δεκεμβρίου 1995), Λευκωσία 1997, έκδοση Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου, 171-184.
- Παπαδοπούλου (1999)** : Z. Παπαδοπούλου, «Απόλλων εύμνος, Αστερίη φιλόμολπος», στο Σταμπολίδης (1999), 114-25.
- Παπαποστόλου (1977)** : I.A. Παπαποστόλου, *Τα σφραγίσματα των Χανίων*, Αθήνα 1977.
- Paribeni (1908)** : R. Paribeni, «Il Sarcophago dipinto di Haghia Triada», *Mon Ant.* 19 (1908), 5-86.
- Parke (1977)** : H.W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977.
- Parrot (1960)** : A. Parrot, *Sumer*, Paris 1960.
- Peatfield (1983)** : A. Peatfield, «The Topography of Minoan Peak Sanctuaries», *BSA* 78 (1983), 273-9.
- Peatfield (1995)** : A. Peatfield, «Water, Fertility and Purification in Minoan Religion», στο Morris (1995), 217-27.
- Pelon (1985)** : O. Pelon, «L' acrobate de Mallia et l' art de l'époque protopalatial en Crète», στο Darcque-Poursat (1985), 35-40.
- Penglas (1995)** : C. Penglas, «Some Concepts of Afterlife in Mesopotamia and Greece», στο Campbell-Green (1995), 192-5.
- Perkins (1990)** : J.B. Perkins, *Images of Movement and Dance in Ancient Greek Art : A Qualitative Approach*, (Ph. d. Univ. of Wisconsin-Madison 1988), Univ. Microfilms International, Ann Arbor 1990.
- Pernier (1902)** : L. Pernier, «Scavi della Missione Italiana a Phaestòs 1900-1901», *Mon Ant.* 12 (1902), 7-132.
- Persson (1942)** : A. Persson, *The Religion of Greece in Prehistoric Times*, California 1942.
- Persson (1942α)** : A. Persson, *New Tombs at Dendra near Midea*, Lund & London 1942.
- Peterson (1981)** : S. Peterson, *Wall Paintings in the Aegean Bronze Age : The Procession Frescoes* (Ph. D. Thesis, University of Minnesota, 1981).
- Petit (1987)** : F. Petit, «Les tombes circulaires de la Messara : problèmes d'interprétation des pièces annexes», στο Laffineur (1987), 35-42.
- Picard (1947)** : C. Picard, «Sur un rhyton mycénien de Rhodes», *RA* 28 (1947), 66-7.
- Πιλάλη-Παπαστερίου (1987)** : A. Πιλάλη-Παπαστερίου, «Ιερά και αποθήκες στην ανατολική Κρήτη», *Ειλαπίνη*, Α, 179-96.
- Πιλάλη-Παπαστερίου (1990)** : A. Πιλάλη-Παπαστερίου, *Μινωικά πηλίνα ανθρωπόμορφα ειδώλια της Συλλογής Μεταξά. Συμβολή στη μελέτη της μεσομινωικής πηλοπλαστικής*, Θεσσαλονίκη 1990.
- Pini (1968)** : I. Pini, *Beiträge zur minoischen Gräberkunde*, Wiesbaden 1968.
- Pini (1983)** : I. Pini, «Chronological Problems of Some Late Minoan Signet Rings», *TUAS* 8 (1983), 39-49.
- Pini (1983α)** : I. Pini, «Neue Beobachtungen zu den Tonernen Siegelabdrucken von Zakros», *AA* 98 (1983), 559-72.



- Pini (1992)** : I. Pini, «Towards a Standardization of Terminology. Problems of Description and Identification», στο Laffineur-Crowley (1992), 11-9.
- Pini (1997)** : I. Pini, *Die Tonplomben aus dem Nestorpalast von Pylos*, Mainz 1997.
- Pinnock (1994)** : F. Pinnock, «Considerations on the «Banquet Theme» in the Figurative Art of Mesopotamia and Syria» στο Milano (εκδ.), *Drinking in Ancient Society. History and Culture of Drinking in the Ancient Near East*. Papers of a symposium held in Rome, 17-19 May 1990, Padua 1994, 15-25.
- Πλάτων (1947)** : Ν. Πλάτων, «Η αρχαιολογική κίνησις εν Κρήτη κατά τα έτη 1941-1947», *Κρητ. Χρον.* 1 (1947), 631-40.
- Πλάτων (1959)** : Ν. Πλάτων, «Συμβολή εις την σπουδήν της μινωικής τοιχογραφίας», *Κρητ. Χρον.* 13 (1959), 319-45.
- Πλάτων (1966)** : Ν. Πλάτων, «Μινωική λύρα», *Χαριστήριον εις Α. Κ. Ορλάνδον*, (Αθήναι 1966), 208-32.
- Πλάτων (1967)** : Ν. Πλάτων, *Κρητομυκηναϊκή θρησκεία* (Πανεπιστημιακές παραδόσεις), Αθήνα 1967.
- Πλάτων (1974)** : Ν. Πλάτων, *Ζάκρος. Το νέον μινωικόν ανάκτορον*, Αθήνα 1974.
- Πλάτωνος-Μάντη (1981)** : Μ. Πλάτωνος-Μάντη, «Τελετουργικές σφύρες και ρόπαλα στο μινωικό κόσμο», *ΑΕ* 1981, 74-83.
- PM** : A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, I-IV, London 1921-1935.
- Popham - Catling (1974)** : M. Popham and H. Catling, «Sellopoulo Tombs 3 and 4. Two Late Minoan Graves near Knossos», *BSA*, 69 (1974), 195-258.
- Popham-Gill (1995)** : M. Popham-M.A.V. Gill, *The Latest Sealings from the Palace and Houses at Knossos* (BSA Studies : 1), Oxford 1995.
- Porada (1948)** : E. Porada (εκδ.), *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections. Vol. I. The Collection of the Pierpont Morgan Library*, (The Bollingen Series XIV. Pantheon Books), Washington 1948.
- Porada (1956)** : E. Porada, «A Lyre Player from Tarsus and his Relations», στο S. Weinberg (εκδ.), *The Aegean and the East*. Studies presented to Hetty Goldman on the occasion of her seventy-fifth birthday, N. York 1956, 185-211.
- Postgate (1994)** : J.N. Postgate, *Early Mesopotamia. Society and Economy at the Dawn of History*, London & N. York 1994.
- Poursat (1968)** : J.C. Poursat, «Les représentations de dance armée dans la céramique attique», *BCH* 92 (1968), 550-615.
- Poursat (1985)** : J.C. Poursat, «Iconographie minoenne. Continuités et ruptures», στο Darcque-Poursat (1985), 51-57.
- Preziosi (1983)** : D. Preziosi, *Minoan Architectural Design*, Berlin 1983.
- Pritchard (1969)** : J.B. Pritchard, *The Ancient Near East in Pictures*, Princeton 1969.
- Προμπονάς (1974)** : Ι.Κ. Προμπονάς, *Η μυκηναϊκή εορτή Θρονοεγκτήρια και η επιβίωσις αυτής εις τους ιστορικούς χρόνους*, Αθήνα 1974.



- Prudhommeau (1965)** : G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, Paris 1965.
- Ψιλάκης (1996)** : Ν. Ψιλάκης, *Κρητική μυθολογία*, Ηράκλειο 1996.
- Ράφτης (1985)** : Α. Ράφτης, *Ο κόσμος του ελληνικού χορού*, Αθήνα 1985.
- Rehak (1984)** : P. Rehak, «New Observations on the Mycenaean «Warrior Goddess», *AA* 99 (1984), 535-45.
- Rehak (1984α)** : P. Rehak, «The Aegean «Priest» on CMS I, 223», *Kadmos* 33 (1984), 76-84.
- Rehak (1995)** : P. Rehak, «Seated Figures and the Function of the Mycenaean Megaron», στο Rehak (1995γ), 95-118.
- Rehak (1995α)** : P. Rehak, «The «Genius» in Late Bronze Age Glyptic : The Later Evolution of an Aegean Cult Figure», στο CMS Beih. 5, 215-31.
- Rehak (1995β)** : P. Rehak, «The Use and Destruction of Minoan Stone Bull 's Head Rhyta», στο Laffineur-Niemeier (1995), 435-60.
- Rehak (1995γ)** : P. Rehak (εκδ.), *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, 28 December 1992, (*Aegaeum* 11), Liège 1995.
- Reinach (1910)** : Reinach, «Itanos et l' «inventio scuti», *Revue de l'histoire des religions* 11 (1910), 232-6.
- Renfrew (1985)** : C. Renfrew, *The Archaeology of Cult : The Sanctuary at Phylakopi*, (BSA Suppl. Vol. 18), 1985.
- Ρεθεμιωτάκης (1995)** : Γ. Ρεθεμιωτάκης, «Μινωική λάρνακα από το Κλήμα Μεσσαράς», *AE* 1995, 163-83.
- Ρεθεμιωτάκης (1998)** : Γ. Ρεθεμιωτάκης, *Ανθρωπομορφική πηλοπλαστική στην Κρήτη. Από τη Νεοανακτορική έως την Υπομινωική περίοδο*, Αθήνα 1998.
- Rimmer (1969)** : J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments in the Department of Western Asiatic Antiquities in the British Museum*, London 1969.
- Robins (1997)** : G. Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997.
- Robinson (1963)** : H. Robinson, «Excavations at Corinth», *AD* 18 (1963) B1, Χρονικά, 76-80.
- Rutkowski (1968)** : B. Rutkowski, «The Origin of the Minoan Coffin», *BSA* 63 (1968), 219-27.
- Rutkowski (1971)** : B. Rutkowski, *Petsophas*, Warsaw 1971.
- Rutkowski (1972)** : B. Rutkowski, *Cult Places in the Aegean World*, Warsaw 1972.
- Rutkowski (1973)** : B. Rutkowski, «Minoan Sacred Emblems», *Antichita Cretesi*, I, 148-57.
- Rutkowski (1981)** : B. Rutkowski, *Frühgriechische Kultdarstellungen*, (8. Beih. AM), 1981.
- Rutkowski (1986)** : B. Rutkowski, *The Cult Places of the Aegean*, London 1986.
- Rutkowski (1988)** : B. Rutkowski, «Minoan Sanctuaries : The Topography and Architecture», *Aegaeum* 2 (Liège 1988), 71-98.
- Sachs (1963)** : C. Sachs, *World History of the Dance*, London 1963.



- Sachs (1968)** : C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, London 1968.
- Säflund (1987)** : G. Säflund, «The Agoge of the Minoan Youth as Reflected by Palatial Iconography», στο Hägg-Marinatos (1987), 227-33.
- Σαπουνά-Σακελλαράκη (1969)** : Ε. Σαπουνά-Σακελλαράκη, «Συμβολή εις την μελέτην του μινωικού αναγλύφου», *AAA* 2 (1969), 399-406.
- Σαπουνά-Σακελλαράκη (1971)** : Ε. Σαπουνά-Σακελλαράκη, *Μινωικόν ζώμα*, Αθήνα 1971.
- Σαπουνά-Σακελλαράκη (1973)** : Ε. Σαπουνά-Σακελλαράκη, «Συμβολή στην μελέτη των τοιχογραφιών της Πύλου», *Πεπραγμένα Γ' Κρητολογικού Συνεδρίου* (Αθήνα 1973), Τόμ. Α', 295-302.
- Sapouna-Sakellarakis (1995)** : E. Sapouna-Sakellarakis, *Die bronzenen Menschenfiguren auf Kreta und in der Ägäis*, (PBF Abt. 1 ; Bd. 5), Stuttgart 1995.
- Sakellarakis (1967)** : J. Sakellarakis, «Minoan Cemeteries at Archanes», *Archaeology* 20 (1967), 280.
- Σακελλαράκης (1968)** : Ι. Σακελλαράκης, «Παρατηρήσεις επί της σημειωθείσης εις Αρχάνας ΥΜ ΙΙΙ θυσίας ταύρου», *Πεπραγμένα Β' Κρητολογικού Συνεδρίου*, (Χανιά, Απρίλιος 1966), Αθήνα 1968, Α', 238-46.
- Sakellarakis (1970)** : I. A. Sakellarakis, «Das Kuppelgrab A von Archanes und das kretisch mykenische Tieropferitual», *Prähistorische Zeitschrift* 45 (1970), 135-218.
- Σακελλαράκης (1972)** : Ι. Σακελλαράκης, «Το θέμα της φερούσης ζώνων γυναικός εις την κρητομυκηναϊκήν σφραγιδογλυφίαν», *ΑΕ* 1972, 245-58.
- Sakellarakis-Sakellarakis (1973)** : J. and E. Sakellarakis, «The Adorant of Myrsine», *Antichita Cretesi*, I, 122-6.
- Sakellarakis (1974)** : J. Sakellarakis, «Die Chronologie der Siegelringe und Siegel aus Grab 91 von Mykene», *Die kretische-mykenische Glyptik und ihre gegenwertigen Probleme*, Boppard 1974, 115-32.
- Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1977)** : Γ.&Ε. Σακελλαράκη, «Ανασκαφή Αρχανών», *ΠΑΕ* 1977 Β', 459-82.
- Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991)** : Γ. & Ε. Σακελλαράκη, *Οδηγός Αρχανών*, Αθήνα 1991.
- Sakellarakis-Olivier (1994)** : I. Sakellarakis-J.P. Olivier, «Un vase en pierre avec inscription en linéaire A du sanctuaire de sommet minoen de Cythère», *BCH* 118 (1994), 343-51.
- Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1997)** : Γ.&Ε. Σακελλαράκη, *Αρχάνες. Μια νέα ματιά στη μινωική Κρήτη*, Αθήνα 1997.
- Σακελλαρίου (1966)** : Α. Σακελλαρίου, *Μυκηναϊκή σφραγιδογλυφία* Αθήναι 1966.
- Sarianidi (1998)** : V. Sarianidi, *Margiana and Protozoroastrim*, Athens 1998.
- Savignoni (1903)** : L. Savignoni, «Il vaso di Haghia Triada», *MonAnt.* 13 (1903), 77-122.



- Savignoni (1904)** : L. Savignoni, «Scavi e scoperte nella necropoli di Phaestòs», *MonAnt.* 14 (1904).
- Schaeffer (1949)** : C. Schaeffer, *Ugaritica II*, Paris 1949.
- Schaeffer (1956)** : C. Schaeffer, *Ugaritica III*, Paris 1956.
- Schiering (1999)** : W. Schiering, «Goddesses, Dancing and Flower-Gathering Maidens in Middle Minoan Vase Painting», στο Betancourt κ.ά. (1999), III, 747-9.
- Schlager (1989)** : N. Schlager, «Minotauros in der ägäischen Glyptic», στο CMS Beih. 3, 225-39.
- Séchan (1930)** : L. Séchan, *La danse grecque antique*, Paris 1930.
- Sekunda (1982)** : N.V. Sekunda, «A Bronze Horse-Frontlet from Vrokastro, Crete», *BSA* 77 (1982), 251-3.
- Seyrig (1955)** : H. Seyrig, «Quelques cylindres orientaux», *Syria* 32 (1955), 29-44.
- Shaw (1972)** : M. Shaw, «The Miniature Frescoes of Tylissos Reconsidered», *AA* 87 (1972), 171-88.
- Shaw (2000)** : M. Shaw, «Anatomy and Execution of Complex Minoan Textile Patterns in the Procession Fresco from Knossos», στο Καρέτσου (2000), Μελέτες, 52-63.
- Shaw (1978)** : J.W. Shaw, «Evidence for the Minoan Tripartite Shrine», *AJA* 82 (1978), 429-48.
- Small (1966)** : T.E. Small, «A possible «Shield Goddess» from Crete», *Kadmos* 5 (1966), 103-7.
- Snodgrass (1967)** : A.M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, England 1967.
- Snodgrass (1973)** : A.M. Snodgrass, «Bronze «Phalara»-A Review», *Hamburger Beiträge zur Archäologie III*, Hamburg 1973, 41-50.
- Soden (1994)** : W. V. Soden, *The Ancient Orient. An Introduction to the Study of the Ancient Near East*, Michigan 1994.
- Sourvinou-Inwood (1971)** : C. Sourvinou-Inwood, «On the Authenticity of the Ashmolean Ring 1916.56», *Kadmos* 10 (1971), 60-69.
- Sourvinou-Inwood (1973)** : C. Sourvinou-Inwood, «On the Lost «Boat» Ring from Mochlos», *Kadmos* 12 (1973), 149-58.
- Sourvinou-Inwood (1983)** : C. Sourvinou-Inwood, «A Trauma in Flux : Death in the 8th Century and After», στο Hägg (1983α), 33-49.
- Sourvinou-Inwood (1989)** : C. Sourvinou-Inwood, «Space in Late Minoan Religious Scenes-Some Remarks», στο CMS Beih. 3, 241-57.
- Sourvinou-Inwood (1991)** : C. Sourvinou-Inwood, «Reading» *Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford 1991.
- Spencer (1985)** : P. Spencer (εκδ.), *Society and the Dance*, Cambridge Univ. Press 1985.
- Σπυρόπουλος (1969)** : Θ. Σπυρόπουλος, «Το μυκηναϊκόν νεκροταφείον της Τανάγρας», *AAA* 2 (1969), 20-5.
- Σπυρόπουλος (1970)** : Θ. Σπυρόπουλος, «Ανασκαφή εις το μυκηναϊκόν νεκροταφείον της Τανάγρας», *AAA* 3 (1970), 184-97.
- Spyropoulos (1972)** : T.G. Spyropoulos, «Mycenaean Tanagra : Terracotta Sarcophagi», *Archaeology* 25 (1972), 207.



- Στάης (1895)** : Β. Στάης, «Προϊστορικοί συνοικισμοί εν Αττική και Αιγίνη», ΑΕ 1895, 193-264.
- Stais (1909)** : V. Stais, *Collection mycénienne*, Athènes 1909.
- Σταμπολίδης-Καρέτσου (1998)** : Ν. Σταμπολίδης-Α. Καρέτσου (εκδ.), *Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος-Δωδεκάνησα-Κρήτη 16^{ος}-6^{ος} αι. π.Χ.*, Ηράκλειο 1998.
- Σταμπολίδης (1999)** : Ν. Σταμπολίδης (εκδ.), *Φως Κυκλαδικόν. Μνήμη Νικολάου Ζαφειροπούλου*, Ίδρυμα Ν.Π. Γουλανδρή-Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα 1999.
- Stevenson-Smith (1965)** : W. Stevenson-Smith, *Interconnections in the Ancient Near East*, London 1965.
- Strommenger (1962)** : E. Strommenger, *Mesopotamien*, 1962.
- Strommenger (1964)** : E. Strommenger, *The Art of Mesopotamia*, London 1964.
- Swain (1995)** : S. Swain, «The Use of Model Objects as Predynastic Egyptian Grave Goods : An Ancient Origin for a Dynastic Tradition», στο Campbell-Green (1995), 35-7.
- Tamvaki (1989)** : Α. Tamvaki, «The Human Figure in the Aegean Glyptic of the Late Bronze Age», στο CMS Beih. 3, 259-73.
- TAW III** : C. Doumas-J. Sakellarakis-P. Warren (εκδ.), *Thera and the Aegean World III. Proceedings of the Third International Congress*, (Santorini Greece, 3-9 Sept. 1989), London 1990.
- Θέμελης (1969)** : Π. Θέμελης, «Μινωικά εξ Ολυμπίας», ΑΑΑ 2 (1969), 248-56.
- Θεοχάρης (1964)** : Δ. Θεοχάρης, «Ανασκαφή μυκηναϊκών θαλαμοειδών τάφων παρά το Μέγα Μοναστήρι (Λαρίσης)», ΑΔ 19 (1964), Β2 255-8.
- Thimme (1976)** : J. Thimme (εκδ.), *Art and Culture of the Cyclades*, Karlsruhe 1976.
- Tölle (1964)** : R. Tölle, *Frühgriechische Reigentanze*, 1964.
- Τσούντας (1889)** : Χ. Τσούντας, «Ερευναι εν τη Λακωνική και ο τάφος του Βαφειού», ΑΕ 1889, 129-72.
- Τσούντας (1893)** : Χ. Τσούντας, *Μυκήναι και μυκηναϊκός πολιτισμός*, Αθήναι 1893.
- Turner (1967)** : V. Turner, *The Forest of Symbols*, N. York 1967.
- Τζαβέλλα-Enjen (1970)** : Χ. Τζαβέλλα-Enjen, *Τα περρωτά όντα της προϊστορικής εποχής του Αιγαίου*, Αθήναι 1970.
- Τζεδάκης (1970)** : Γ. Τζεδάκης, «Μινωικός κιθαρωδός», ΑΑΑ 3 (1970), 111-2.
- Τζεδάκης (1971)** : Γ. Τζεδάκης, «Λάρνακες υστερομινωικού νεκροταφείου Αρμένων Ρεθύμνης», ΑΑΑ 4 (1971), 221.
- Τζεδάκης (1977)** : Γ. Τζεδάκης, «Αρχαιότητες και μνημεία Δυτικής Κρήτης», ΑΔ 32 (1977), Β2 Χρονικά, 323-33.
- Ulanowska (1993)** : Α. Ulanowska, «The Gold Ring from Mycenae. Some Remarks about Dance», *Archeologia* 44 (1993), 113-7.
- Vandenabeele-Laffineur (1991)** : F. Vandenabeele-R. Laffineur (εκδ.), *Cypriote Terracottas. Proceedings of the First International Conference of Cypriote Studies*, (29 May-1 June 1989), Liege 1991.



- Vandenabeele (1992)** : F. Vandenabeele, *Μάλια. Το ανάκτορο των Μαλίων και η Χερσόνησος*, Αθήνα 1992.
- Vassilika (1995)** : E. Vassilika, *Egyptian Art* (Fitzwillian Mus. Handbooks), Cambridge 1995.
- Βασιλικού (1997)** : Ν. Βασιλικού, *Μυκηναϊκά σφραγιστικά δαχτυλίδια*, Αθήνα 1997.
- Vaughan (1960)** : A.C. Vaughan, *The House of the Double Axe*, England 1960.
- Ventris-Chadwick (1956)** : M. Ventris-J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1956.
- Verbruggen (1981)** : H. Verbruggen, *Le Zeus crétois*, Paris 1981.
- Verlinden (1984)** : C. Verlinden, *Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb du IV^e millénaire au VII^e siècle av. J.C.*, Louvain 1984.
- Verlinden (1985)** : C. Verlinden, «Nouvelle interprétation du decor incisé sur une double hache en bronze supposé provenir de Voros», στο Darcque-Poursat (1985), 119-49.
- Vermeule (1965)** : E.T. Vermeule, «Painted Mycenaean Larnakes», *JHS* 85 (1965), 123-48.
- Vermeule (1979)** : E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, London 1979.
- Vermeule-Karageorghis (1982)** : E. Vermeule-V. Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting*, Cambridge & London 1982.
- Walberg (1986)** : G. Walberg, *Tradition and Innovation*, 1986.
- Warren (1969)** : P. Warren, *Minoan Stone Vases*, Cambridge 1969.
- Warren (1973)** : P. Warren, «The Beginnings of Minoan Religion», *Antichita Cretesi*, I, 137-47.
- Warren (1976)** : P. Warren, «Did Papyrus Grow in the Aegean?», *AAA* 9 (1976), 89-95.
- Warren (1982-3)** : P. Warren, «Knossos : Stratigraphical Museum Excavations 1978-80. Part II», *AR* (1982-3), 63-87.
- Warren (1984)** : P. Warren, «Circular Platforms at Minoan Knossos», *BSA* 79 (1984), 307-23.
- Warren (1985)** : P. Warren, «The Fresco of the Garlands from Knossos», στο Darcque-Poursat (1985), 187-207.
- Warren (1986)** : P. Warren, *Minoan Religion as Ritual Action. New Approaches in Minoan Religion*. Gothenburg Univ., October 1986.
- Warren (1990)** : P. Warren, «Of baetyls», *Op Ath.* 18 (1990) 193-206.
- Watrous (1991)** : L. Vance Watrous, «The Origin and Iconography of Late Minoan Painted Larnax», *Hesperia* 60 (1991), 285-307.
- Webster (1958)** : T.B.L. Webster, *From Mycenae to Homer*, London 1958.
- Webster (1970)** : T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970.
- Wedde (1992)** : M. Wedde, «Pictorial Architecture : For a Theory-based Analysis of Imagery», στο Laffineur-Crowley (1992), 181-203.
- Wedde (1999)** : M. Wedde, «Talking Hands : A Study of Minoan and Mycenaean Ritual Gesture-Some Preliminary Notes» στο Betancourt κ.ά. (1999), III, 911-20.



- Wegner (1968)** : W. Wegner, *Musik und Tanz*, (Archaeologia Homerica), Göttingen 1968.
- Weingarten (1983)** : J. Weingarten, *The Zakro Master and its Place in Prehistory*, (SIMA pocketbook 26), Göteborg 1983.
- Weingarten (1988)** : J. Weingarten, «Seal-Use at LM IB Ayia Triada : A Minoan Elite in Action II. Aesthetic Considerations», *Kadmos* 27 (1988), 89-114.
- Weingarten (1991)** : J. Weingarten, *The Transformation of Egyptian Taweret into the Minoan Genius : A Study in Cultural Transmission in the Middle Bronze Age*, (SIMA 88), Partille 1991.
- West (1965)** : M.L. West, «The Dictaeon Hymn to the Kouros», *JHS* 85 (1965), 149-60.
- West (1992)** : M.L. West, *Ancient Greek Musik*, Oxford 1992.
- Willetts (1962)** : R.F. Willetts, *Cretan Cults and Festivals*, London 1962.
- Willetts (1977)** : R.F. Willetts, *The Civilization of Ancient Crete*, 1977.
- Ξανθουδίδης (1904)** : Σ. Ξανθουδίδης, «Εκ Κρήτης», *AE* 1904, 1-56.
- Xanthoudides (1905-6)** : S. Xanthoudides, «Cretan Kernoï», *BSA* 12 (1905-6), 9-23.
- Ξανθουδίδης (1906-7)** : Σ. Ξανθουδίδης, «Προϊστορική οικία εις Χαμαίζι Σητείας», *AE* 1906-7, 117-56.
- Ξανθουδίδης (1907)** : Σ. Ξανθουδίδης, «Προϊστορικά σφραγίδες του Μουσείου Ηρακλείου», *AE* 1907, 141-86.
- Ξανθουδίδης (1911)** : Σ. Ξανθουδίδης, «Ὑμνος εις Δία Δικταίο», *Κρητική Στοά* 1911, 10-16.
- Ξανθουδίδης (1913)** : Σ. Ξανθουδίδης, «Σφραγίδες Κρητικάί», *AE* 1913, 98-100.
- Xanthoudides (1924)** : S. Xanthoudides, *The Vaulted Tombs of Messara*, London 1924.
- Xénaki-Sakellariou (1953)** : A. Xénaki-Sakellariou, «La représentation du casque en dents de sanglier», *BCH* 77 (1953), 46-58.
- Xénaki-Sakellariou (1958)** : A. Xénaki-Sakellariou, *Les cachets minoens de la Collection Giamalakis*, (Et. Crét. X), Paris 1958.
- Ξενάκη-Σακελλαρίου (1987)** : Α. Ξενάκη-Σακελλαρίου, «Μορφολογικά προβλήματα της κρητομυκηναϊκής σφραγιδογλυφίας. Η καταγωγή του στυλ Β», *Ειλαπίνη*, 245-51.
- Xénaki-Sakellariou (1989)** : A. Xénaki-Sakellariou, «Techniques et évolution de la bague-cachet dans l'art crétomycénien», στο CMS Beih. 3, 323-38.
- Younger (1973)** : J.G. Younger, *Towards the Chronology of Aegean Glyptic in the Late Bronze Age*, (Ph. D.) Univ. Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1973.
- Younger (1979)** : J.G. Younger, «The Lapidary 's Workshop at Knossos», *BSA* 74 (1979), 259-70.
- Younger (1983)** : J.G. Younger, «Aegean Seals of the Late Bronze Age : Masters and Workshops II. The First Generation Minoan Masters», *Kadmos* 22 (1983), 109-36.



- Younger (1984)** : J.G. Younger, «Aegean Seals of the Late Bronze Age : Masters and Workshops III. The First Generation Mycenaean Masters», *Kadmos* 23 (1984), 38-64.
- Younger (1988)** : J.G. Younger, *The Iconography of Late Minoan and Mycenaean Sealstones and Finger Rings*, Bristol 1988.
- Younger (1992)** : J.G. Younger, «Representations of Minoan-Mycenaean Jewelry», στο Laffineur-Crowley (1992), 257-93.
- Younger (1995)** : J.G. Younger, «The Iconography of Rulership. A Conspectus», στο Rehak (1995γ), 151-211.
- Younger (1995α)** : J.G. Younger, «Bronze Age Representations of Aegean Bull-Games III» στο Laffineur-Niemeier (1995), 507-45.
- Younger (1998)** : J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, (SIMA Pocket-book 144), Jonsered 1998.
- Ζαφειρόπουλος (1960)** : Ν. Ζαφειρόπουλος, «Ανασκαφαί Νάξου», *ΠΑΕ* 1960, 329-40.
- Zervos (1956)** : C. Zervos, *L' art de la Crète neolithique et minoenne*, Paris 1956.
- Ziegler (1979)** : C. Ziegler, *Les instruments de musique égyptiens au musée du Louvre*, Paris 1979.



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

- ΠΙΝ. 1 α : Σείστρο Αρχανών (A/K 1 : Σακελλαράκης-Σακελλαράκη (1991), 121, εικ. 99).
 β : Πήλινο ομοίωμα χορού από την Αγ. Τριάδα (A/K 3 : La Rosa (1995), εικ. 7).
- ΠΙΝ. 2 α : Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από το Πισκοκέφαλο (A/K 4 : Zervos (1956), εικ. 397).
 β : Λαβή ξίφους Μαλίων με ακροβάτη (A/K 5 : Morgan (1995α), εικ. 4).
- ΠΙΝ. 3 : Θαλάσσιος τρίτωνας από το ανάκτορο της Φαιστού (A/K 6 : Zervos (1956), εικ. 391).
- ΠΙΝ. 4 α : Πίθος Μαλίων με «γοργόνειο» (A/K 7 : Poursat (1985), 53 εικ. 3).
 β : Φιάλη από τη Φαιστό (A/K 8 : Levi (1976), πίν. LXVIIa).
- ΠΙΝ. 5 : Καρποδόχη από τη Φαιστό (A/K 9 : Levi (1976), πίν. LXVI).
- ΠΙΝ. 6 α : Σφραγίδα από την Κνωσό με απεικόνιση κιθάρας (A/K 10 : CMS II2, 33).
 β : Πρισματικός σφραγιδόλιθος από την περιοχή Ηρακλείου με απεικόνιση άρπας και «γοργονείου» (A/K 11, 12 : PM I, εικ. 207 c3, c2).
 γ : Πρισματικός σφραγιδόλιθος από το Καστέλλι Πεδιάδας (A/K 13 : PM I, εικ. 93A b1).
 δ : Πρισματικός σφραγιδόλιθος από τα Μάλια με ακροβάτες (A/K 14 : CMS II2, 230).
 ε : Πρισματικός σφραγιδόλιθος Συλ. Γιαμαλάκη με «γοργόνειο» (A/K 15 : Younger (1995), πίν. LVII e).
 στ : Πρισματικός σφραγιδόλιθος Συλ. Γιαμαλάκη με «γοργόνειο» (A/K 16 : Younger (1995), πίν. LVII g).
- ΠΙΝ. 7 α : Πρισματικός σφραγιδόλιθος από τα Μάλια με απεικόνιση άρπας (A/K 17 : CMS II2, 86).
 β : Σφραγίδα από το Μόχλο με «γοργόνειο» (A/K 18 : CMS II2, 251).
 γ : Σφράγισμα από την Κνωσό με απεικόνιση άρπας και κιθάρας (A/K 19 : PM II, εικ. 551).
 δ : Σφράγισμα από τη Φαιστό με ζεύγος πτηνοκέφαλων γυναικών (A/K 20 : CMS II5, 323).
- ΠΙΝ. 8 α : Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το Παλαίκαστρο (A/K 21 : Verlinden (1984), πίν. 32 αρ. 68).
 β : Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από την Αγ. Τριάδα (A/K 22 : Verlinden (1984), πίν. 17).
- ΠΙΝ. 9 α : Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το σπήλαιο Τραπέζας Μαλεβιζίου (A/K 23 : Verlinden (1984), πίν. 18 αρ. 36).
 β : Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το σπήλαιο του Ψυχρού (A/K 24 : Verlinden (1984), πίν. 18 αρ. 37).
 γ : Χάλκινο γυναικείο ειδώλιο από το Βερολίνο (A/K 25 : Verlinden (1984), πίν. 16).
- ΠΙΝ. 10 α : Πήλινο ομοίωμα χορού από τον Καμηλάρη (A/K 26 : Levi (1961-62), εικ. 174α).
 β : Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Γόρτυνα (A/K 27 : Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 2γ).



- γ : Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Γόρτυνα (A/K 28 : Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 5γ).
- ΠΙΝ. 11 α : Ανάγλυφο από κοχύλι με πομπή δαιμόνων από τη Φαιστό (A/K 29 : Carinci (2000), 35 εικ. 1).
β : Τμήματα αλαβάστρινης λύρας από την Κνωσό (A/K 30 : Πλάτων (1966), 210 εικ. 1).
- ΠΙΝ. 12 : Λίθινος τρίτωνας από τα Μάλια (A/K 31 : Baurain-Darcque (1983), εικ. 4).
- ΠΙΝ. 13 α : Τμήμα λίθινου ρυτού με πομπή ανδρών από την Κνωσό (A/K 32 : PM II, 752 εικ. 486).
β : Λίθινο ρυτό με αγροτική πομπή από την Αγ. Τριάδα (A/K 33 : Marinatos (1993), εικ. 108).
- ΠΙΝ. 14 α : Μικρογραφική τοιχογραφία «Ιερού Άλσους» από την Κνωσό (A/K 34 : Marinatos (1987), 142 εικ. 7).
β : Τοιχογραφία με πομπή ανδρών στο Μεγάλο Κλιμακοστάσιο από την Κνωσό (A/K 35 : Marinatos (1993), 66 εικ. 56).
- ΠΙΝ. 15 : Μικρογραφική τοιχογραφία από την Τύλισσο (A/K 37 : Shaw (1972), εικ. 13).
- ΠΙΝ. 16 α : Δακτυλίδι Ισοπάτων με κυκλικό χορό γυναικών (A/K 38 : CMS II3, 51).
β : Δακτυλίδι από το Σελλόπουλο με εναγκαλισμό λίθου (A/K 39 : Marinatos (1990), πίν. XXII αρ. 3).
γ : Δακτυλίδι από τους Κάτω Γυψάδες με γυναίκα που κατευθύνεται σε ιερό (A/K 40 : CMS II3, 15).
δ : Δακτυλίδι από το μουσείο Ashmolean με επιφάνεια ανδρικού θεού με τόξο (A/K 41 : Marinatos (1990), πίν. XXII, αρ. 4).
ε : Δακτυλίδι από το μουσείο Ashmolean με επιφάνεια ανδρικού θεού δίπλα σε κίονα (A/K 42 : Davis (1995), πίν. VIII g).
στ : Δακτυλίδι από τα Καλύβια Φαιστού με εναγκαλισμό λίθου και τίναγμα δένδρου (A/K 43 : CMS II3, 114).
ζ : Δακτυλίδι από τα Καλύβια Φαιστού με απόδοση λατρείας σε καθήμενη θεότητα (A/K 44 : CMS II3, 103).
η : Δακτυλίδι από τα Μάλια με πομπή γυναικών (A/K 45 : Koraka (1984), εικ. 3).
- ΠΙΝ. 17 α : Σφραγίδα από την Κνωσό με ακροβάτες (A/K 46 : Morgan (1995α), εικ. 5).
β : Σφραγίδα από τα Βάθεια με άνδρα που φέρει συριακό πέλεκου (A/K 47 : CMS II3, 198).
γ : Σφραγίδα από τα Μάλια με άνδρα που φέρει σφύρα (A/K 48 : CMS II3, 147).
δ : Σφράγισμα από την Κνωσό με άνδρα που φέρει συριακό πέλεκου (A/K 49 : Davis (1995), πίν. VI f).
ε : Σφράγισμα από την Κνωσό με πομπή στρατιωτών (A/K 50 : PM I, εικ. 516).
στ : Σφράγισμα από την Κνωσό με πομπή στρατιωτών (A/K 51 : Younger (1995), πίν. LI e).
ζ : Πήλινη μήτρα από την Κνωσό με προσφορά κωνικού κυπέλλου σε θεότητα (A/K 52 : Younger (1995), πίν. LXII g).



- η : Σφράγισμα από την Κνωσό με ανθρώπινη κεφαλή (A/K 53 : Davis (1995), πίν. VIII f).
- ΠΙΝ. 18 α : Σφράγισμα από την Κνωσό με γυναικεία μορφή σε στάση δέησης (A/K 54 : Gill (1965), πίν. 7, C9).
- β : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με γυναικεία μορφή σε υπαίθριο ιερό (A/K 55 : CMS II6, 2).
- γ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με εναγκαλισμό λίθου (A/K 56 : CMS II6, 4).
- δ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με μορφές που φέρουν ράβδους (A/K 57 : CMS II6, 9).
- ε : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με πομπή τριών γυναικών διαφορετικής κλίμακας (A/K 58 : CMS II6, 1).
- στ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με γυναικεία μορφή που λυγίζει τα χέρια στους γοφούς (A/K 59 : CMS II6, 23).
- ζ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με δύο μορφές που φέρουν πελέκεις (A/K 60 : CMS II6, 10).
- η : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με γυναίκα που φέρει ένδυμα σε ραβδί (A/K 61 : CMS II6, 26).
- ΠΙΝ. 19 α : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με μεταφορά ιερού ενδύματος από δύο άνδρες (A/K 62 : CMS II6, 11).
- β : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με πομπή γυναικών (A/K 63 : CMS II6, 13).
- γ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με μορφές που φέρουν εμβλήματα (A/K 64 : CMS II6, 12).
- δ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με πομπή στρατιωτών (A/K 65 : CMS II6, 18).
- ε : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με προσφορά ρυτού σε θεότητα (A/K 66 : CMS II6, 8).
- στ : Σφράγισμα από την Αγ. Τριάδα με γυναίκα που στροβιλίζεται (?) (A/K 67 : CMS II6, 27).
- ΠΙΝ. 20 α : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με εναγκαλισμό λίθου (A/K 68 : CMS II7, 6).
- β : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με μεταφορά ενδύματος και πέλεκου (A/K 69 : CMS II7, 7).
- γ : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πομπή γυναικών που φέρουν ράβδους (A/K 70 : CMS II7, 16).
- δ : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πομπή γυναικών που φέρουν πέλεκου (A/K 71 : CMS II7, 17).
- ε : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πομπική μεταφορά νεκρού ζώου (A/K 72 : CMS II7, 23).
- στ : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με προσφορά σε καθημένη γυναικεία μορφή (A/K 73 : CMS II7, 8).
- ΠΙΝ. 21 α : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με προσωπεία (A/K 74 : CMS II7, 217).
- β : Σφράγισμα από τη Ζάκρο με πτηνόσχημη γυναίκα (A/K 75 : CMS II7, 127).
- γ : Σφράγισμα από τα Χανιά με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο (A/K 76 : Παπαποστόλου (1977), πίν. 38, αρ. 27).



- δ : Σφράγισμα από τα Χανιά με μία καθήμενη και δύο όρθιες γυναικείες μορφές (A/K 77 : Παπαποστόλου (1977), πίν. 40, αρ. 29).
- ε : Σφράγισμα από τα Χανιά με γυναικεία μορφή μπροστά από περίφραγμα δένδρου (A/K 78 : Παπαποστόλου (1977), πίν. 38, αρ. 28).
- ΠΙΝ. 22 α : Πήλινο ομοίωμα χορού από το Παλαίκαστρο (A/K 79 : Φωτογραφικό αρχείο Μ.Η.).
- β : Πήλινο ειδώλιο αυλητή από την Αγ. Τριάδα (A/K 80 : Λεμπέση (1989), πίν. 2γ).
- γ : Χάλκινο ειδώλιο αυλητή από τη Σύμη (A/K 81 : Λεμπέση (1989), πίν. 2δ).
- ΠΙΝ. 23 : Σαρκοφάγος από την Κνωσό (A/K 82 : Morgan (1987), εικ. 4).
- ΠΙΝ. 24 : Σαρκοφάγος από την Αγ. Τριάδα (A/K 84 : Nilsson (1950), 427 εικ. 196).
- ΠΙΝ. 25 α : Σαρκοφάγος από την Επισκοπή Ιεραπέτρας (A/K 85 : Marinatos (1993), εικ. 243).
- β : Πυξίδα από το Καλάμι Χανίων με απεικόνιση μουσικού (A/K 86 : Δραγώνα-Λατσούδη (1977), πίν. 22α).
- ΠΙΝ. 26 α : Τρίωτος αμφορέας από το Φαρμακοκέφαλο Σητείας με απεικόνιση κιθαρών (A/K 87 : Maas-Snyder (1989), εικ. 2c).
- β : Κέρνος από τις Κούρτες (A/K 88 : Σταμπολίδης-Καρέτσου (1998), Κατάλογος Έκθεσης, αρ. 207).
- γ : Χάλκινος διπλός πέλεκυς από τη Βορού (A/K 89 : Verlinden (1985), 136, εικ. 1).
- ΠΙΝ. 27 : Πομπική τοιχογραφία από την Κνωσό (A/K 91 : Kontorli-Papadopoulou (1996), πίν. 22).
- ΠΙΝ. 28 : Τοιχογραφία από την Κνωσό με θυσιαστήρια πομπή (A/K 92 : Younger (1995), πίν. LVa και LXVIIa).
- ΠΙΝ. 29 : Τοιχογραφία της «Ιερής Κοινωνίας» από την Κνωσό (A/K 93 : Younger (1995), πίν. LXI).
- ΠΙΝ. 30 : Τοιχογραφία της «χορεύτριας» από την Κνωσό (A/K 94 : PM III, εικ. 40).
- ΠΙΝ. 31 α : Τοιχογραφία με πομπική μεταφορά κάδων από την Αγ. Τριάδα (A/K 95 : Kontorli-Papadopoulou (1996), πίν. 54).
- β : Τοιχογραφία πομπής με ελάφια σε βωμό από την Αγ. Τριάδα (A/K 96 : Younger (1995), πίν. LVIa).
- ΠΙΝ. 32 α : Δακτυλίδι από τις Αρχάνες με τίναγμα δένδρου και εναγκαλισμό λίθου (A/K 98 : Marinatos (1990), πίν. XXIII αρ. 9).
- β : Δακτυλίδι από το Βερολίνο με εναγκαλισμό λίθου και επιφάνεια ανδρικού θεού (A/K 99 : CMS XI, 29).
- γ : Δακτυλίδι από τα Ισόπτατα με ζεύγος γυναικών (A/K 100 : CMS II3, 56).
- δ : Σφραγίδα από το Στρωματογραφικό Μουσείο Κνωσού με γυναίκα που κατευθύνεται σε λίθο (A/K 101 : Warren (1986), εικ. 8).
- ε : Σφραγίδα από το Στρωματογραφικό Μουσείο Κνωσού με εναγκαλισμό λίθου (A/K 102 : Warren (1986), εικ. 9).



- στ : Σφραγίδα από την Κνωσό με γυναίκα που φέρει ένδυμα και πέλεκυ (A/K 103 : CMS II3, 8).
- ΠΙΝ. 33 α : Σφραγίδα από το Μαυροσπήλιο με πομπή δύο στρατιωτών (A/K 104 : CMS II3, 32).
 β : Σφραγίδα από την Κνωσό με γυναίκα και δύο υδρόβια πουλιά (A/K 105 : CMS II4, 136).
 γ : Σφραγίδα από την Κνωσό με πομπή δύο γυναικών (A/K 106 : CMS II3, 17).
 δ : Σφραγίδα από την Κνωσό με μεμονωμένη γυναικεία μορφή (A/K 107 : CMS II3, 171).
 ε : Σφραγίδα από την Κνωσό με μεμονωμένη γυναικεία μορφή (A/K 108 : Goodison (1989), εικ. 131d).
 στ : Σφραγίδα από την Κνωσό με μεμονωμένη γυναικεία μορφή (A/K 109 : Goodison (1989), εικ. 131g).
 ζ : Σφραγίδα από τα Καλύβια Φαιστού με ανθρώπινη κεφαλή ανάμεσα σε ζώα (A/K 110 : CMS II3, 115).
 η : Σφραγίδα από το Μοχό με πομπή τριών γυναικών διαφορετικής κλίμακας (A/K 111 : CMS II3, 218).
- ΠΙΝ. 34 α : Σφραγίδα από τους Αρμένους με ζεύγος γυναικών γύρω από δένδρο (A/K 112 : CMS V, 244).
 β : Σφραγίδα από το Ιδαίο Άντρο με γυναίκα που φουσά σε τρίτωνα (A/K 113 : CMS II3, 7).
 γ : Σφραγίδα από το Καστέλλι Χανίων με στρατιώτη (A/K 114 : CMS V, 239).
 δ : Σφραγίδα από το Νεροκούρου με πομπή πέντε μορφών (A/K 115 : CMS VS1A, 186).
 ε : Σφραγίδα από τις Καλύβες με μεμονωμένη γυναικεία μορφή (A/K 116 : CMS II3, 3).
 στ : Σφραγίδα από τα Γουρνιά με πομπή δύο γυναικών (A/K 117 : CMS II3, 236).
- ΠΙΝ. 35 α : Σφραγίδα από τον «Ισθμό Ιεραπέτρας» με μεμονωμένη γυναικεία μορφή (A/K 118 : CMS II3, 304).
 β : Σφραγίδα από το Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης με τίναγμα δένδρου (A/K 119 : CMS XII, 264).
 γ : Σφραγίδα από το Παρίσι με δύο γυναίκες που υψώνουν τα χέρια (A/K 120 : CMS IX, 164).
 δ : Σφραγίδα από την Ελβετία με ανθρώπινη κεφαλή και «μινώταυρο» (A/K 121 : CMS X, 145).
 ε : Σφράγισμα από την Κνωσό με πομπή τριών τουλάχιστο γυναικών (A/K 122 : PM IV, εικ. 597A b).
 στ : Σφράγισμα από το Μικρό Ανάκτορο με προσφορά σε καθημένη γυναίκα (A/K 123 : Younger (1995), πίν. LXIIh).
- ΠΙΝ. 36 α : Πήλινο γυναικείο άγαλμα από την Αγ. Ειρήνη Κέας (A/K 124 : Caskey (1986), πίν. 4α).
 β : Πήλινο γυναικείο ειδώλιο από τη Σπάρτη (A/K 125 : Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 83γ).
- ΠΙΝ. 37 α : Λίθινο ειδώλιο αρπιστή από την Κέρο (A/K 126 : Καρούζου (1982), 19 αρ. 3908).



- β : Λίθινο ειδώλιο αυλητή από την Κέρο (A/K 127 : Καρούζου (1982), 18 αρ. 3910).
- ΠΙΝ. 38 α : Κιθάρα από το θολωτό τάφο Μενιδίου (A/K 129 : Πλάτων (1966), 221 εικ. 11 η προτεινόμενη αποκατάσταση).
β : Υδρία από τη Νάξο με κυκλικό χορό (A/K 130 : Βλαχόπουλος (1999), 81 εικ. 1).
- ΠΙΝ. 39 α : Κρατήρας από το Ναύπλιο με κιθαρωδό (A/K 131 : Δραγώνα-Λατσούδη (1977), πίν. 20α).
β : Όστρακο από την Τίρυνθα με κιθαρωδό (A/K 132 : Vermeule-Karageorghis (1982), εικ. XI. 69).
γ : Κύλικα από το Στάφυλο Σκοπέλου με απεικόνιση κιθάρας (A/K 133 : Πλάτων (1966), 215 εικ. 5α).
- ΠΙΝ. 40 α : Τοιχογραφία από την Πύλο με κιθαρωδό (A/K 134 : Lang (1969), πίν. 125).
β : Τοιχογραφία από το Ακρωτήρι με πιθήκους που παίζουν λύρες (A/K 135 : Μικράκης (2000), 167 εικ. 6).
- ΠΙΝ. 41 α : Δακτυλίδι από το Βαφειό με τίναγμα δένδρου (A/K 136 : CMS I, 219).
β : Δακτυλίδι από τις Μυκήνες με τίναγμα δένδρου (A/K 137 : CMS I, 126).
γ : Δακτυλίδι από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών σε ιερό (A/K 138 : CMS I, 86).
δ : Δακτυλίδι από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών σε ιερό (A/K 139 : CMS I, 108).
ε : Δακτυλίδι από την Ακρόπολη Μυκηνών με προσφορά λουλουδιών σε καθήμενη γυναικεία μορφή (A/K 140 : CMS I, 17).
στ : Δακτυλίδι από τα Αηδόνια Κορινθίας με πομπή τριών γυναικών (A/K 141 : CMS VS.1B, 115).
- ΠΙΝ. 42 α : Δακτυλίδι από τα Αηδόνια Κορινθίας με πομπή τριών γυναικών (A/K 142 : CMS VS.1B, 114).
β : Δακτυλίδι από τα Αηδόνια Κορινθίας με πομπή δύο γυναικών (A/K 143 : CMS VS.1B, 113).
γ : Δακτυλίδι από τη Μιδέα με πομπή δύο γυναικών σε ιερό (A/K 144 : CMS I, 191).
δ : Δακτυλίδι από το Μέγα Μοναστήρι Βόλου με πομπή δύο γυναικών σε ιερό (A/K 145 : CMS V2, 728).
ε : Σφραγίδα από τις Μυκήνες με δύο ακροβάτες (A/K 146 : CMS I, 131).
στ : Σφραγίδα από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών διαφορετικής κλίμακας (A/K 147 : CMS I, 159).
- ΠΙΝ. 43 α : Σφραγίδα από τις Μυκήνες με πομπή τριών γυναικών (A/K 148 : CMS I, 132).
β : Σφραγίδα από το Βαφειό με γυναίκα που φέρει ράβδο (A/K 149 : CMS I, 226).
γ : Σφραγίδα από το Βαφειό με άνδρα που φέρει συριακό πέλεκευ (A/K 150 : CMS I, 225).
δ : Σφραγίδα από το Βαφειό με πομπική μεταφορά νεκρού ζώου (A/K 151 : CMS I, 220).



ε : Σφράγισμα από τις Μυκήνες με τρεις γυναίκες που υψώνουν τα χέρια σε στάση δέησης (A/K 152 : CMS I, 162).

στ : Σφράγισμα από την Πύλο με πομπή γυναικών συνοδευόμενη με μουσική (A/K 153 : CMS I, 361).

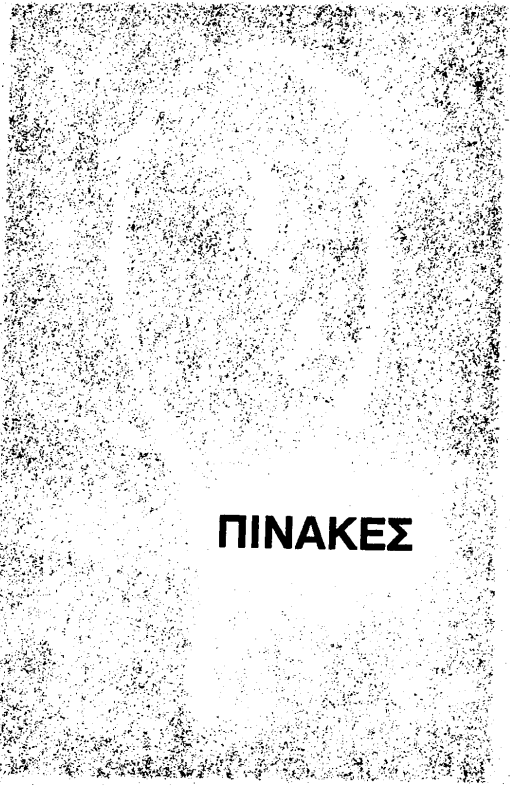
ΠΙΝ. 44 : Τοιχογραφία από την Αγ. Τριάδα με πομπή γυναικών σε ιερό (A/K 97 : Militello (1998), πίν. 10 Α).



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ

- Σχ. 1 : Γυναικείος ανοιχτός κυκλικός χορός σε ελεύθερη απόδοση, με βάση το δακτυλίδι των Ισοπάτων (Α/Κ 38, πίν. 16α).
- Σχ. 2 : Οι χορεύτριες της τοιχογραφίας του «Ιερού Άλσους» από την Κνωσό, με βάση την αποκατάσταση της Μαρινάτου (Α/Κ 34, πίν. 14α).
- Σχ. 3 : Η κορυφαία του γυναικείου νεκρικού χορού σε στροβιλισμό. Ελεύθερη απόδοση της δεξιάς μορφής της σαρκοφάγου από την Κνωσό (Α/Κ 82, πίν. 23).
- Σχ. 4 : Η κορυφαία της όρχησης με ράβδο, όπως απεικονίζεται στο σφράγισμα Α/Κ 57 (πίν. 18δ) από την Αγ. Τριάδα.
- Σχ. 5 : Η γυναικεία όρχηση με τριγωνική διάταξη των χορευτριών σε ελεύθερη απόδοση. α) Συνδυασμός πομπικού βηματισμού και περιστροφής κορυφαίας.
- Σχ. 6 : Η γυναικεία όρχηση με τριγωνική διάταξη των χορευτριών σε ελεύθερη απόδοση. β) περιστροφές όλων των χορευτριών.
- Σχ. 7 : Ανδρική μορφή που φέρει ράβδο με τα νώτα στο θεατή. Ελεύθερη απόδοση του σφραγίσματος Α/Κ 62 (πίν. 19α) από την Αγ. Τριάδα.
- Σχ. 8 : Πομπικός βηματισμός μινωικού τύπου. Ελεύθερη απόδοση του σφραγίσματος Α/Κ 63 (πίν. 19β) από την Αγ. Τριάδα.
- Σχ. 9 : Ενιαία χορευτική κίνηση σε τρία στάδια.





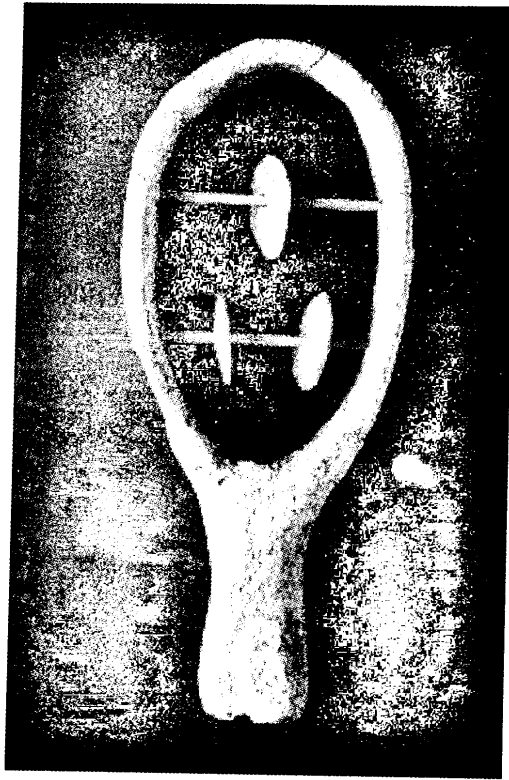
ΠΙΝΑΚΕΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ (1897, σελ. 39)



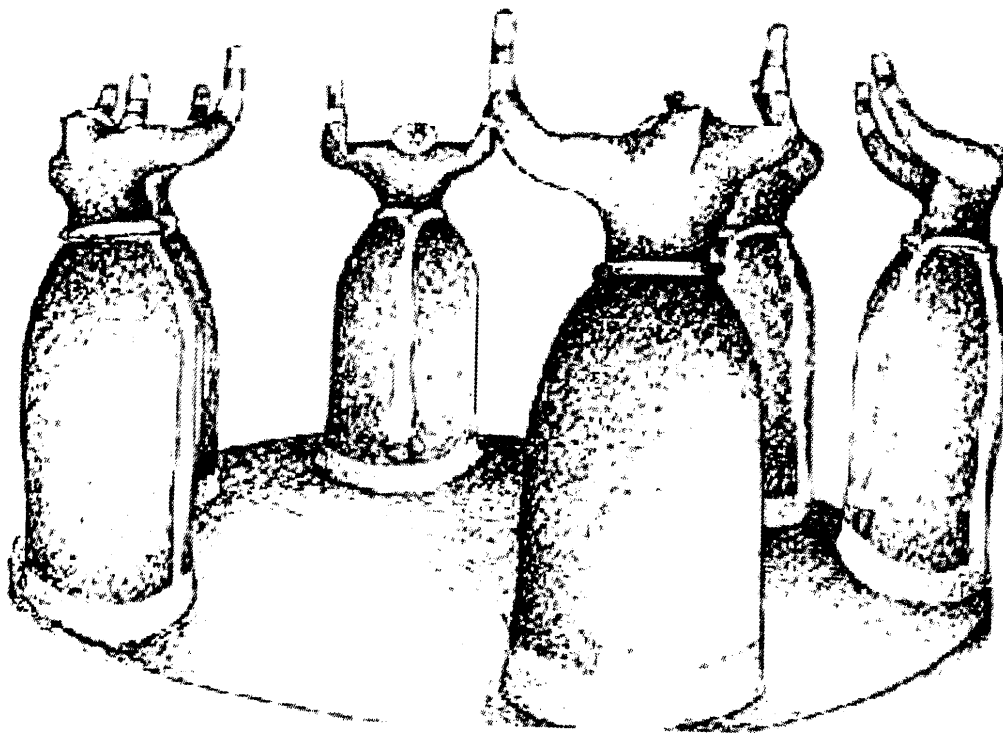
Α/Χ 2 (Δ. ΡΟΝΑ (1935), σελ. 7)





α

A/K1 (Σακελλαράκης - Σακελλαράκη (1991), εικ. 99)



β

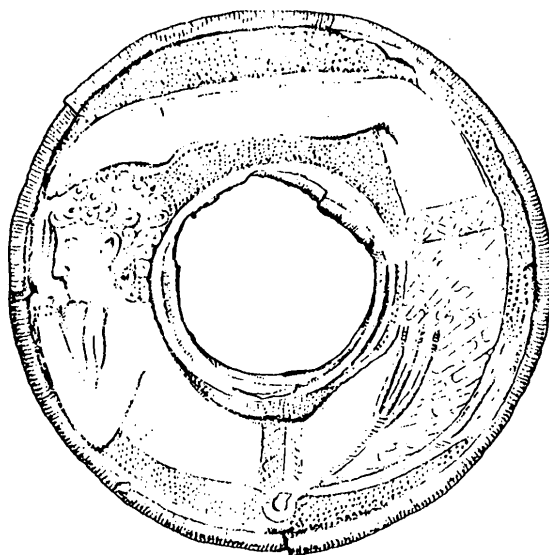
A/K 3 (La Rosa (1995), εικ. 7)





α

A/K 4 (Zervos (1956), εικ. 397)



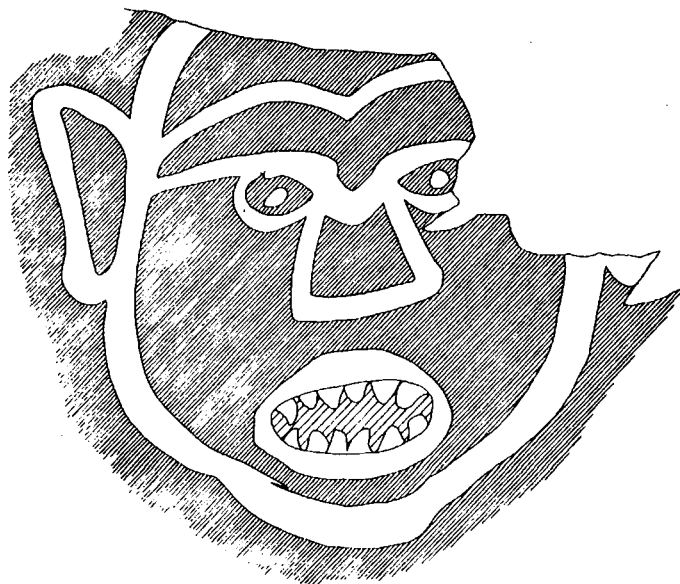
β

A/K 5 (Morgan (1995α), εικ. 4)



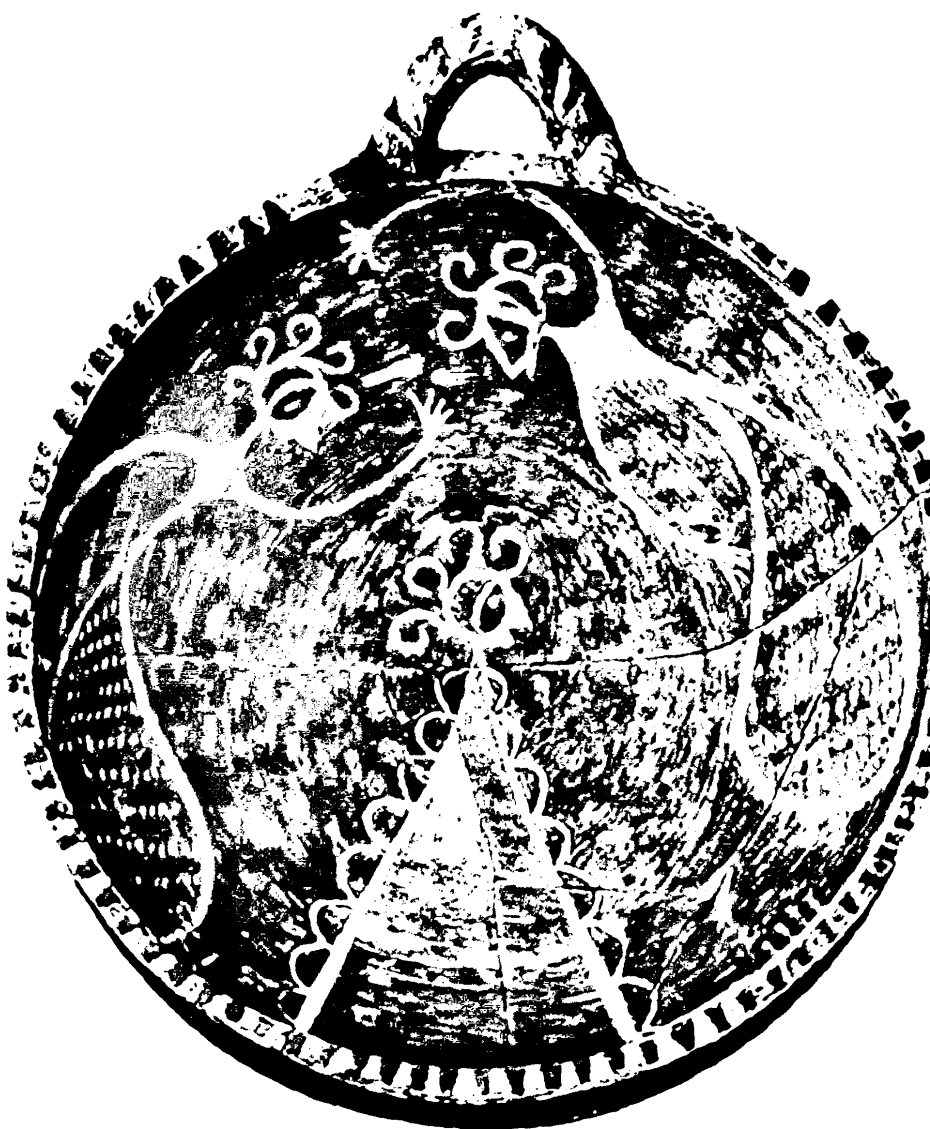


A/K 6 (Zervos (1956), εικ. 391)



α

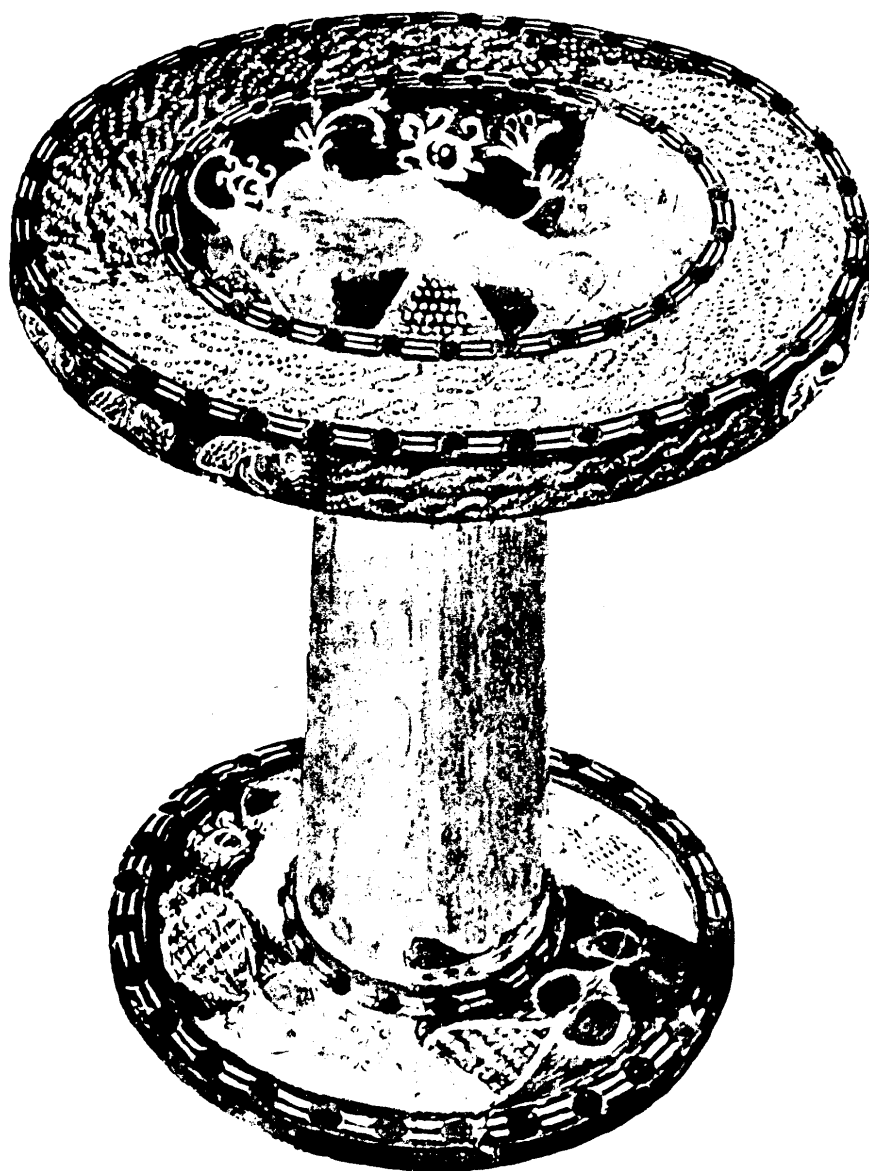
A/K 7 (Poursat (1985), 53 εικ. 3)



β

A/K 8 (Levi (1976), πίν. LXVIIa)





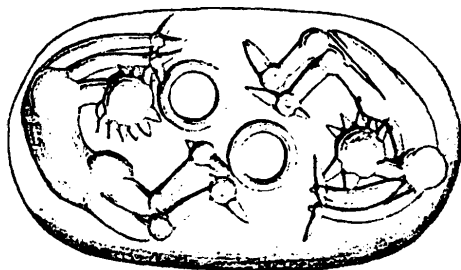
Α/Κ 9 (Levi (1976), πίν. LXVI)



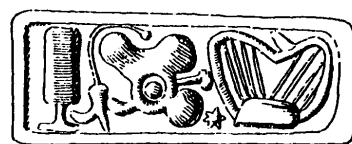
α
A/K 10 (CMS II2, 33)



γ
A/K 13 (PM I, εικ. 93A β1)



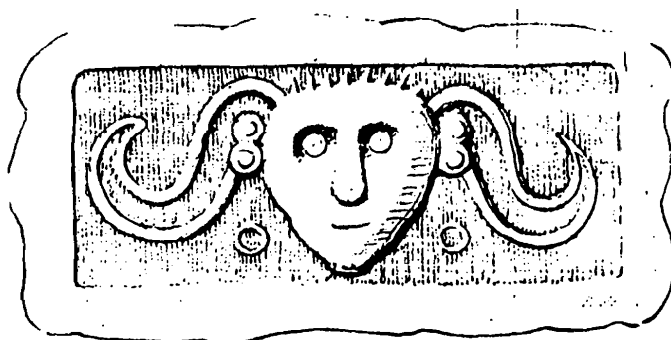
δ
A/K 14 (CMS II2, 230)



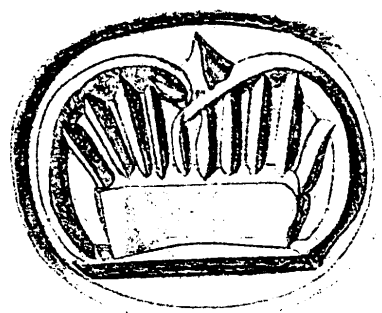
β
A/K 11, 12 (PM I, εικ. 207 C3, C2)



ε
A/K 15 (Younger (1995), πίν. LVII e)



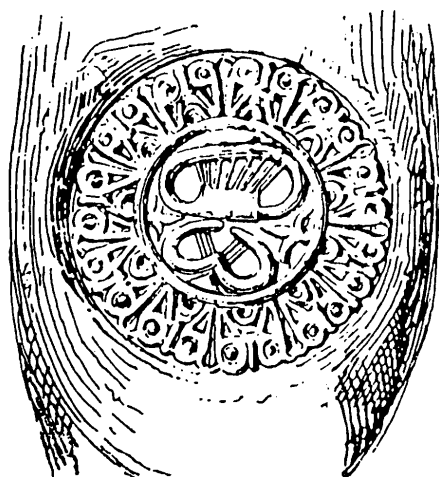
στ
A/K 16 (Younger (1995), πίν. LVII g)



α
A/K 17 (CMS II2, 86)



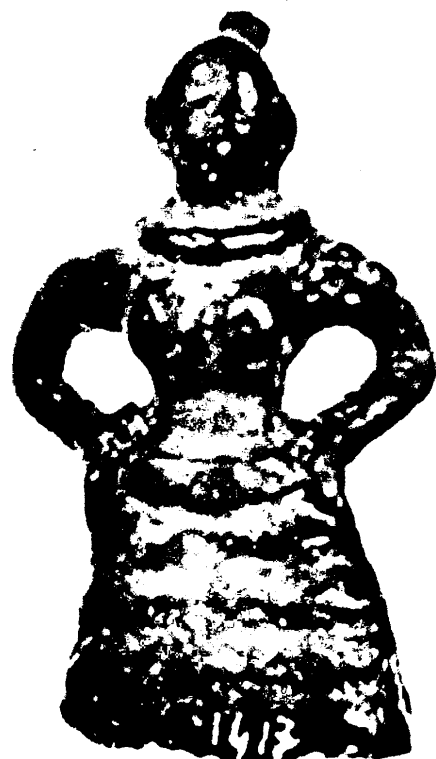
β
A/K 18 (CMS II2, 251)



γ
A/K 19 (PM II, εικ. 551)



δ
A/K 20 (CMS II5, 323)



α

A/K 21 (Verlinden (1984), πίν. 32 αρ. 68)



β

A/K 22 (Verlinden (1984), πίν. 17)



α

A/K 23 (Verlinden (1984), πίν. 18 αρ. 36)



β

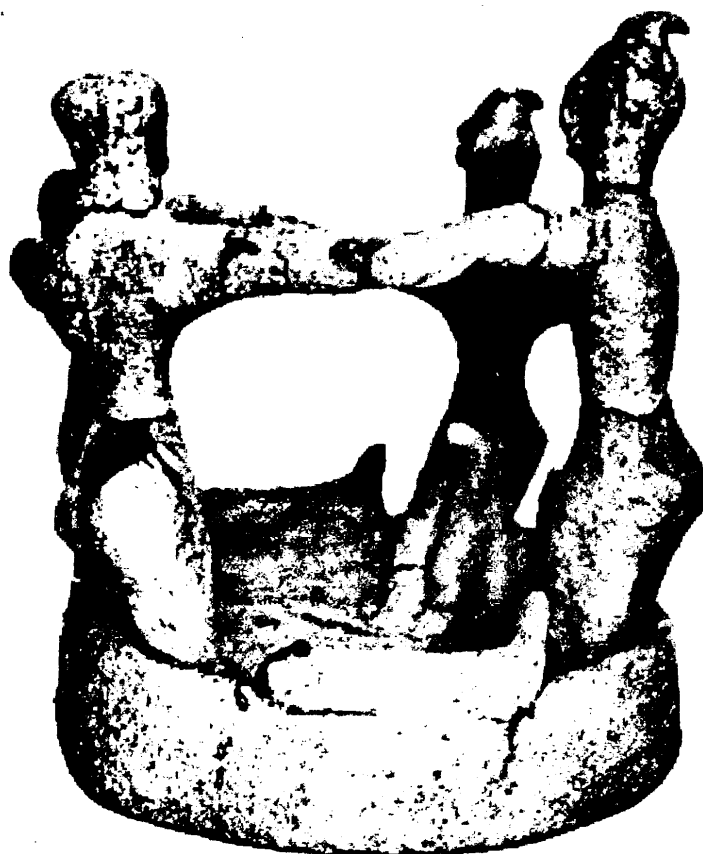
A/K 24 (Verlinden (1984), πίν.



γ

A/K 25 (Verlinden (1984), πίν. 16)





α

Α/Κ 26 (Levi (1961-62), εικ. 174α)



β

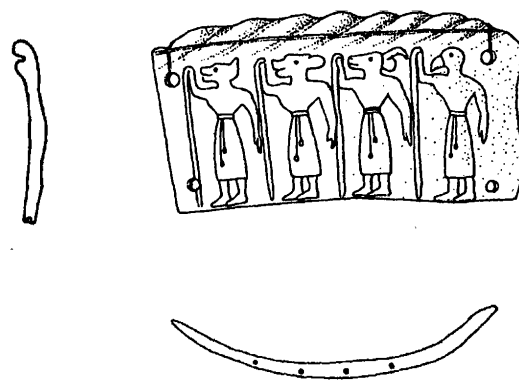
Α/Κ 27 (Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 2γ)



γ

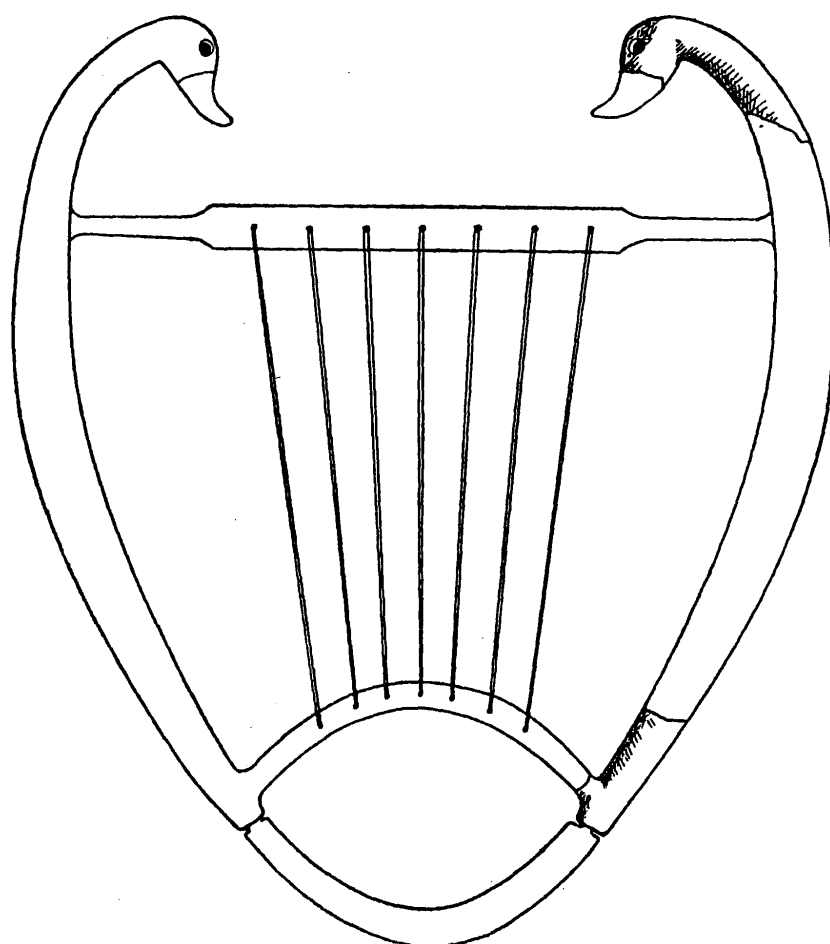
Α/Κ 28 (Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 5γ)





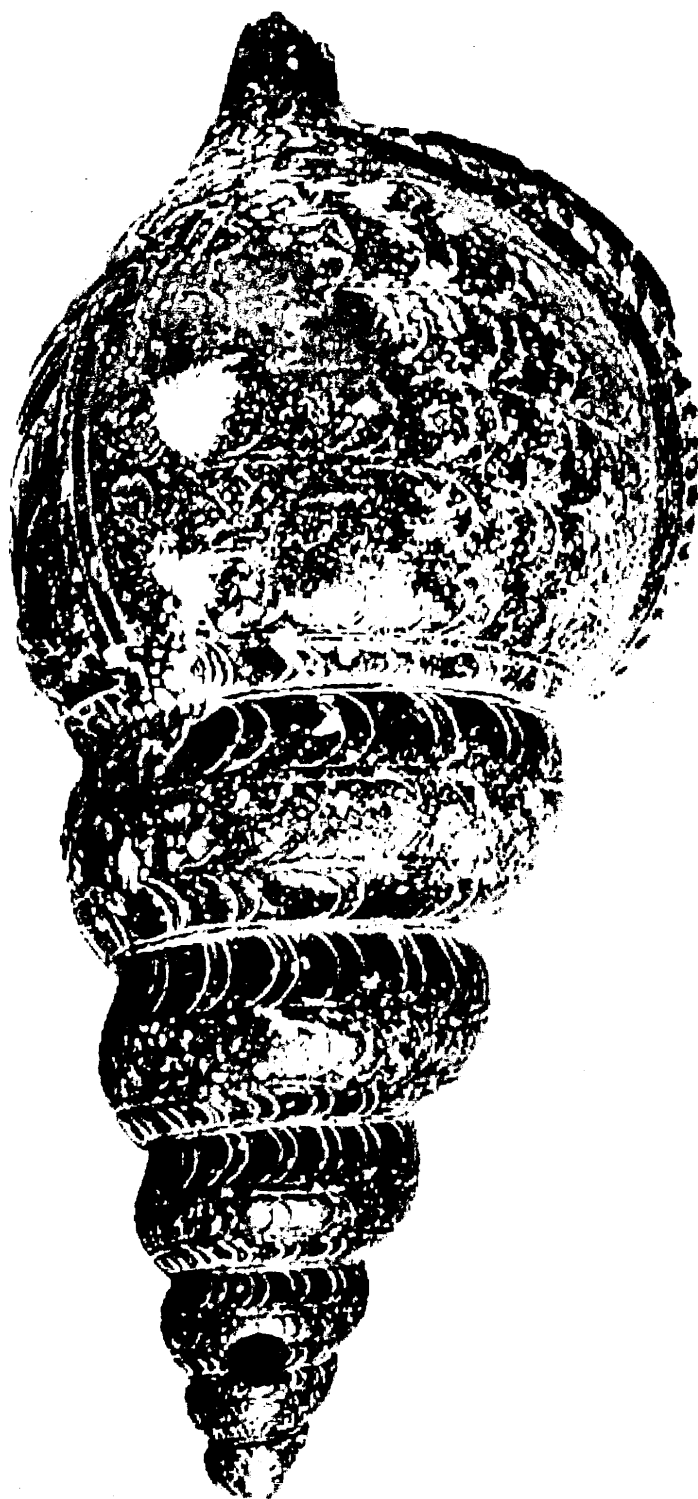
α

A/K 29 (Carinci (2000), 35 εικ. 1)

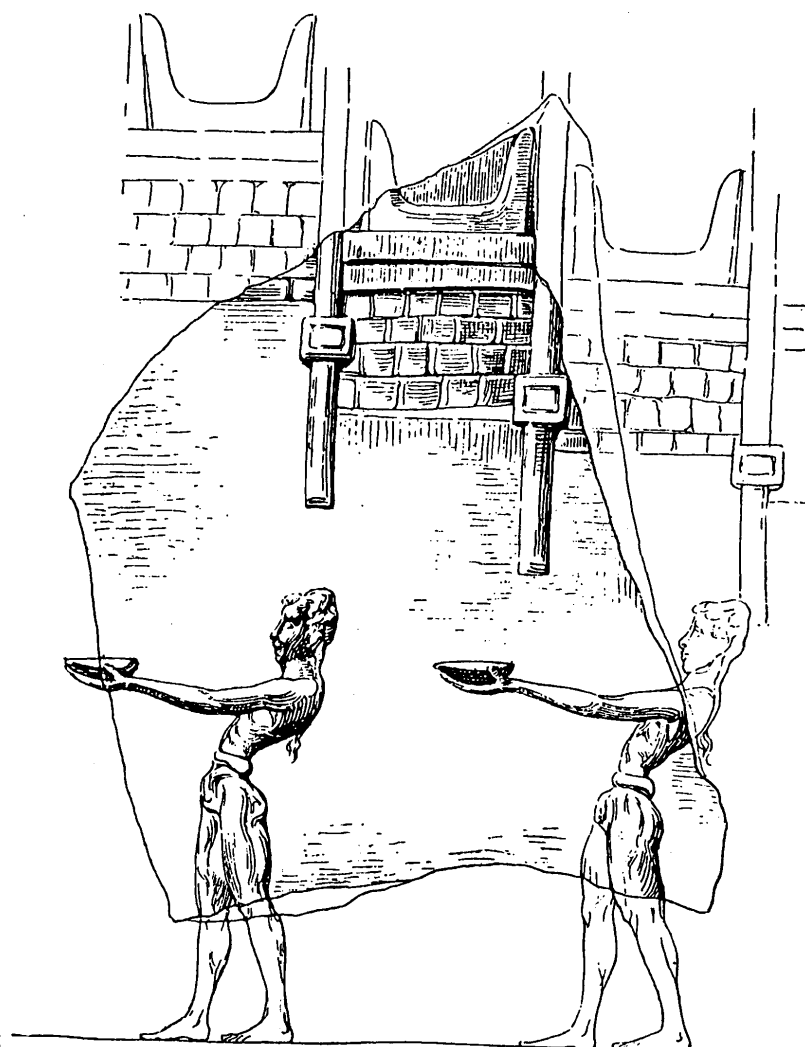


β

A/K 30 (Πλάτων (1966), 210 εικ. 1)

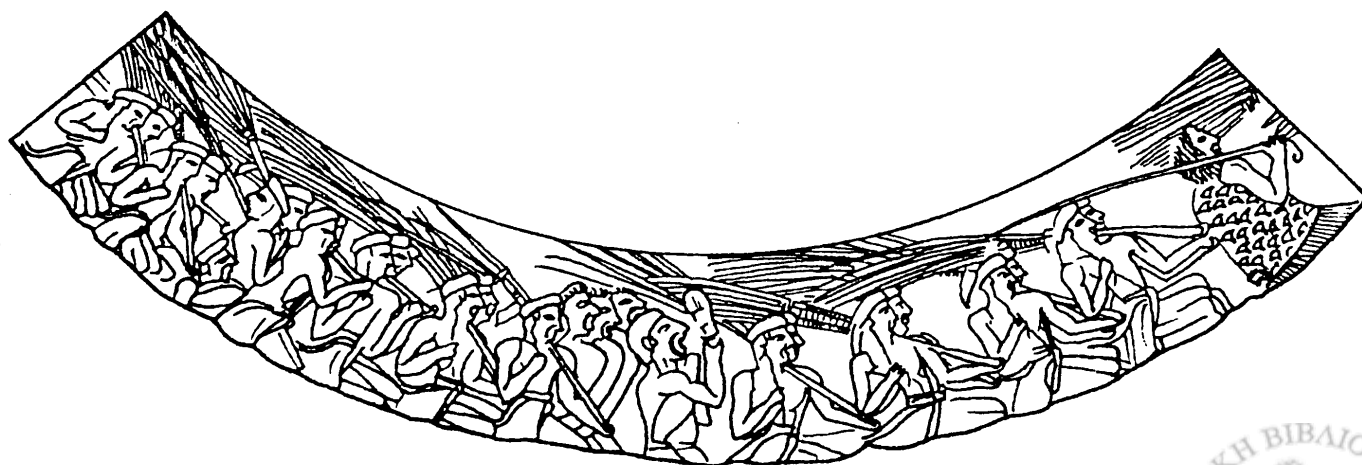


A/K 31 (Baurain - Darcque (1983), εικ. 4)



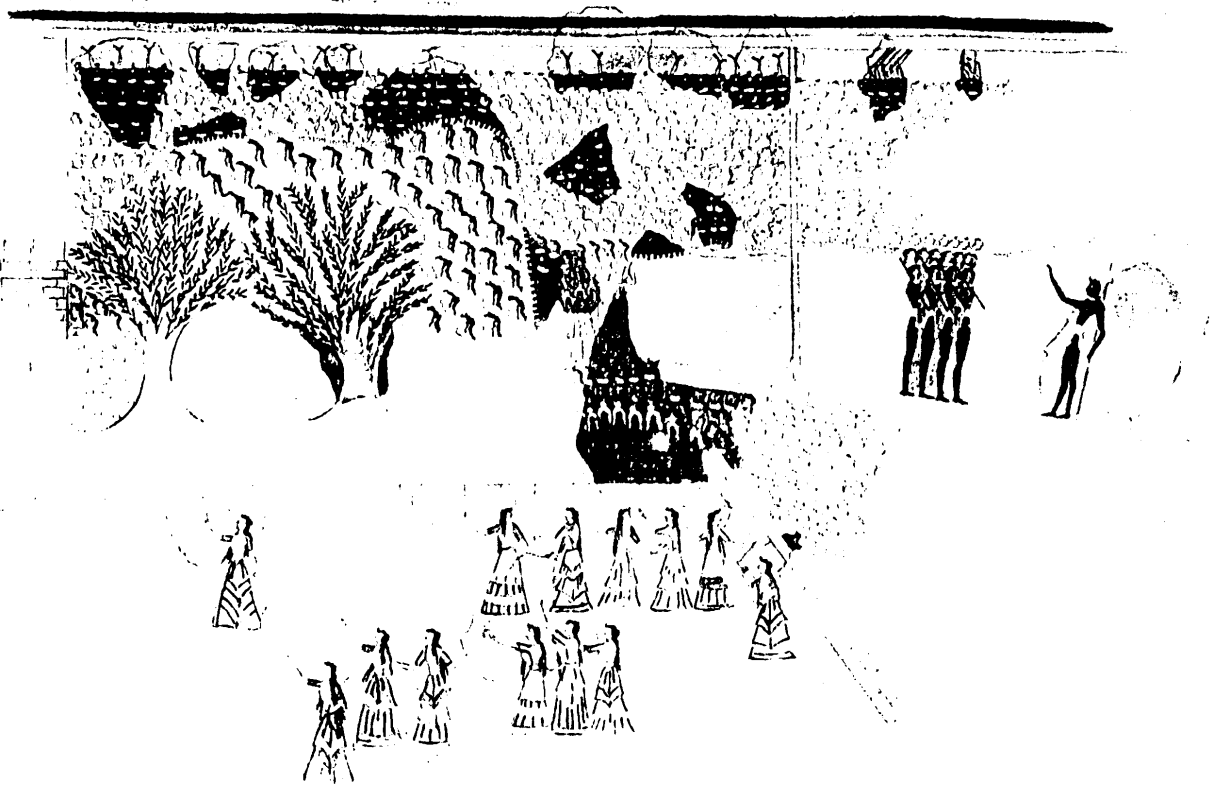
α

A/K 32 (PM II 752, εικ. 486)



β

A/K 33 (Marinatos (1993), εικ. 108)



α

A/K 34 (Marinatos (1987), 142 εικ. 7)



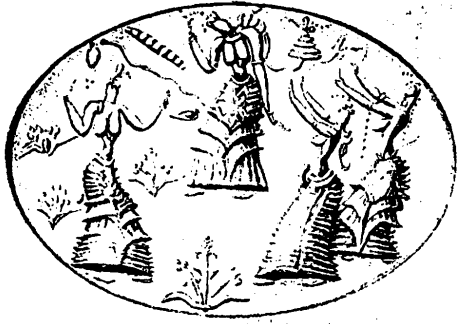
β

A/K 35 (Marinatos (1993), 66 εικ. 56)

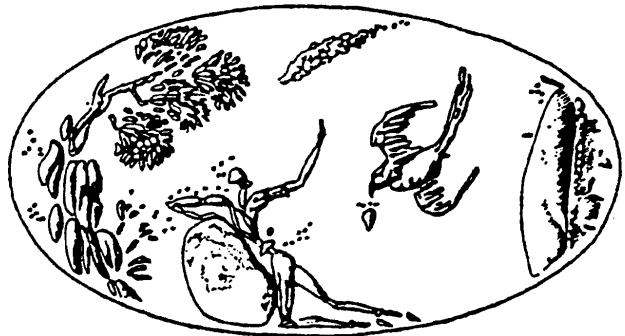




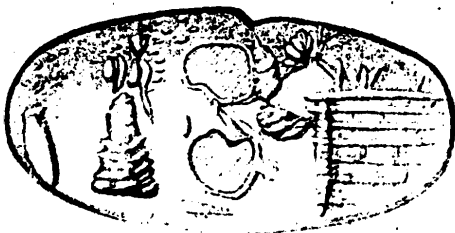
A/K 37 (Shaw (1972), εικ. 13)



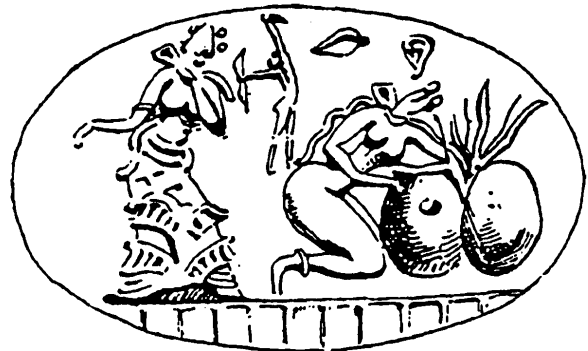
α
A/K 38 (CMS II3, 51)



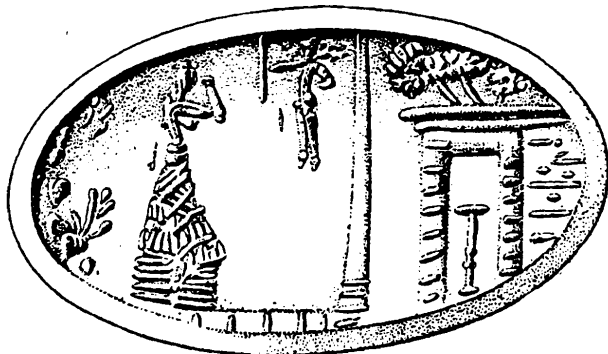
β
A/K 39 (Marinatos (1990), πίν. XXII αρ.3)



γ
A/K 40 (CMS II3,15)



δ
A/K 41 (Marinatos (1990), πίν. XXII αρ.4)



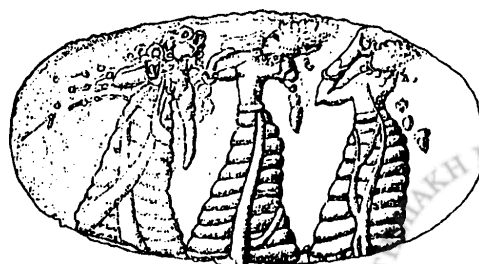
ε
A/K 42 (Davis (1995), πίν. VIII g)



στ
A/K 43 (CMS II3,114)



ζ
A/K 44 (CMS II3,103)



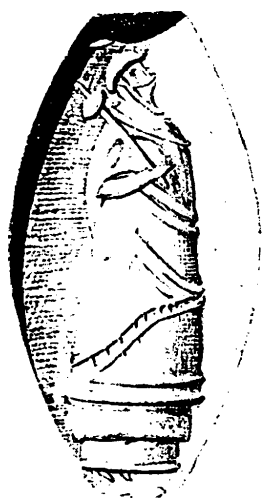
η
A/K 45 (Koraka (1984), εικ.3)



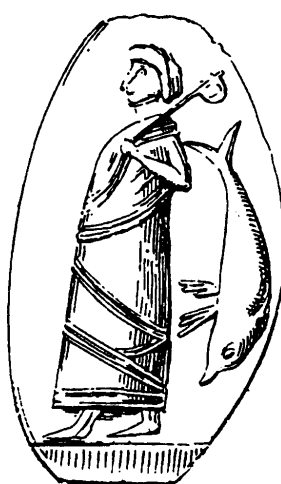
α
A/K 46 (Morgan (1995a), εικ.5)



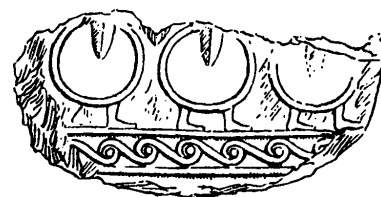
β
A/K 47 (CMS II3,198)



γ
A/K 48 (CMS II3 ,147)



δ
A/K 49 (Davis (1995), πίν. VI f)



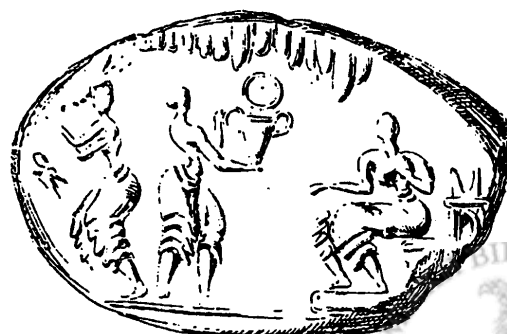
ε
A/K 50 (PM I, εικ. 516)



η
A/K 53 (Davis (1995), πίν. VIII f)



σ
A/K 51 (Younger (1995), πίν. LI e)

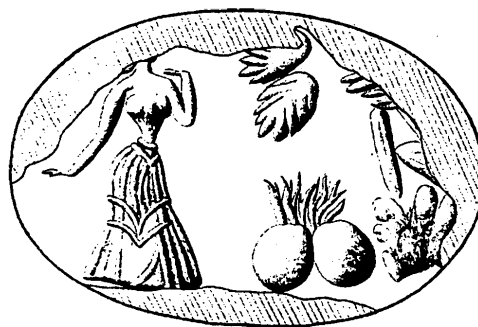


ζ
A/K 52 (Younger (1995), πίν. LXII g)



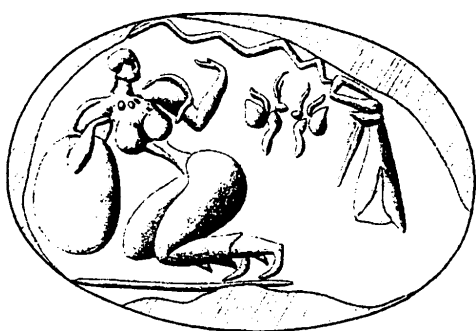
α

A/K 54 (Gill (1965), πίν. 7, C9)



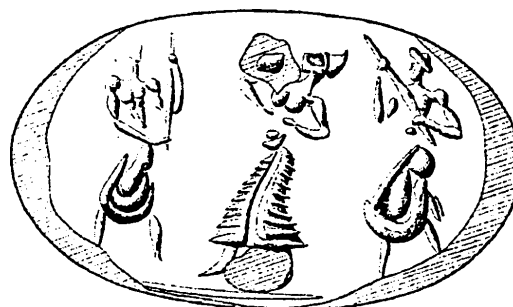
β

A/K 55 (CMS II6, 2)



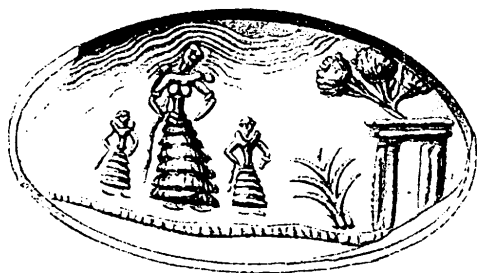
γ

A/K 56 (CMS II6, 4)



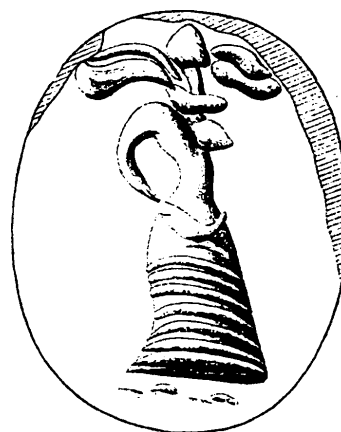
δ

A/K 57 (CMS II6, 9)



ε

A/K 58 (CMS II6, 1)



στ

A/K 59 (CMS II6, 23)



ζ

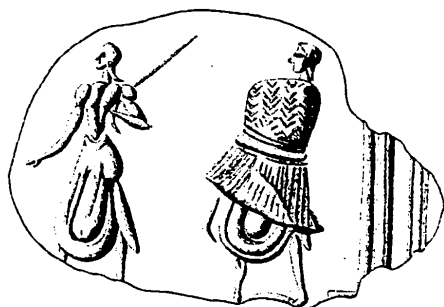
A/K 60 (CMS II6, 10)



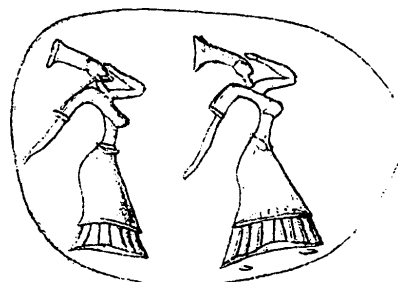
η

A/K 61 (CMS II6, 26)





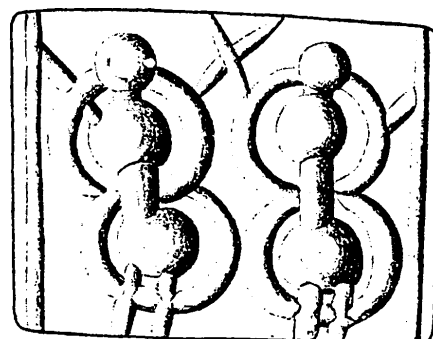
α
A/K 62 (CMS II6, 11)



β
A/K 63 (CMS II6, 13)



γ
A/K 64 (CMS II6, 12)



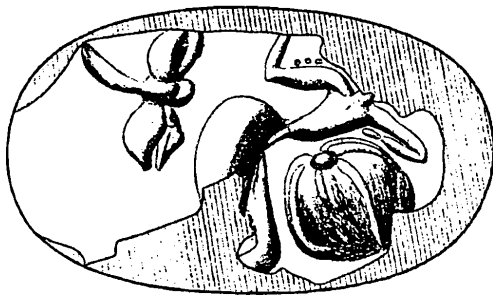
δ
A/K 65 (CMS II6, 18)



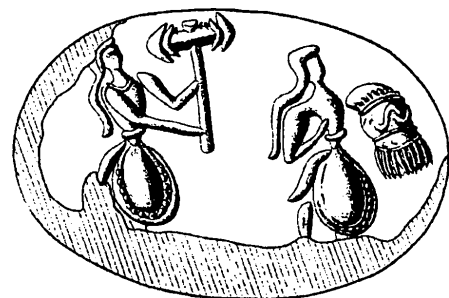
ε
A/K 66 (CMS II6, 8)



στ
A/K 67 (CMS II6, 27)



α
A/K 68 (CMS II7,6)



β
A/K 69 (CMS II7,7)



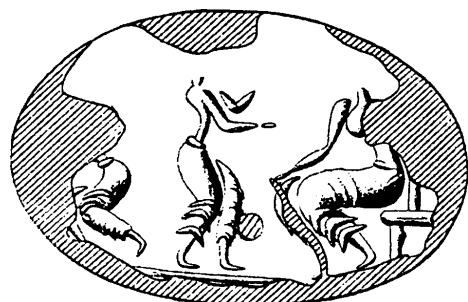
γ
A/K 70 (CMS II7,16)



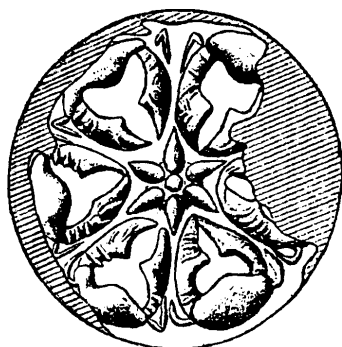
δ
A/K 71 (CMS II7,17)



ε
A/K 72 (CMS II7, 23)



στ
A/K 73 (CMS II7, 8)



α
Α/Κ 74 (CMS II7, 217)



β
Α/Κ 75 (CMS II7, 127)



γ
Α/Κ 76 (Παπαποστόλου (1977), πίν. 38 αρ. 27)



δ
Α/Κ 77 (Παπαποστόλου (1977), πίν. 40 αρ. 29)



ε
Α/Κ 78 (Παπαποστόλου (1977), πίν. 38 αρ. 28)



α

Α/Κ 79 (Φωτογραφικό αρχείο Μ.Η.)



β

Α/Κ 80 (Λεμπέση (1989), πίν. 2γ)



γ

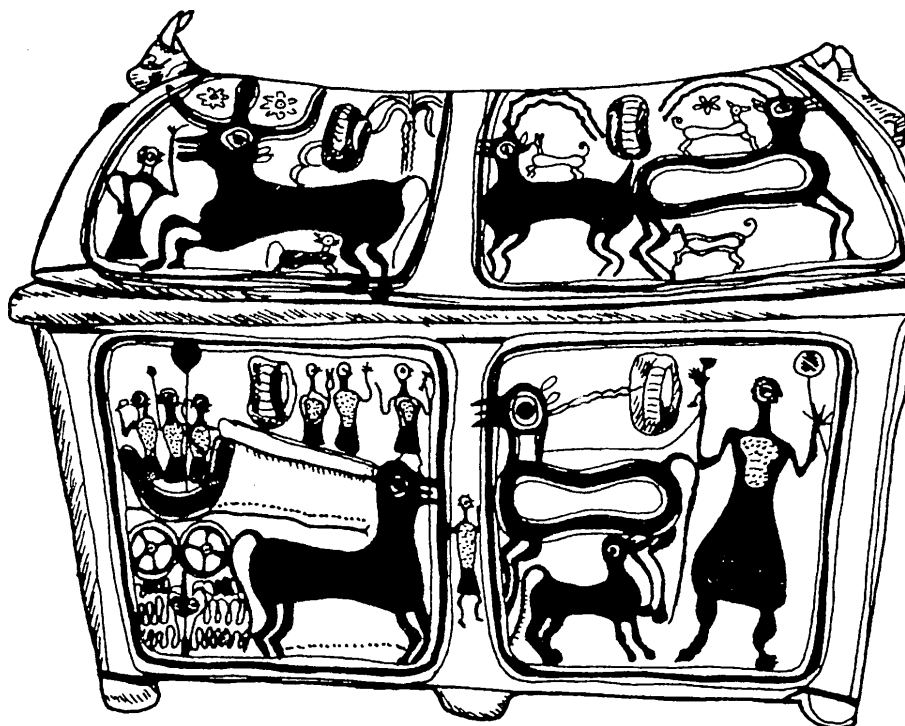
Α/Κ 81 (Λεμπέση (1989), πίν. 2δ)



A/K 82 (Morgan (1987), εικ. 4)

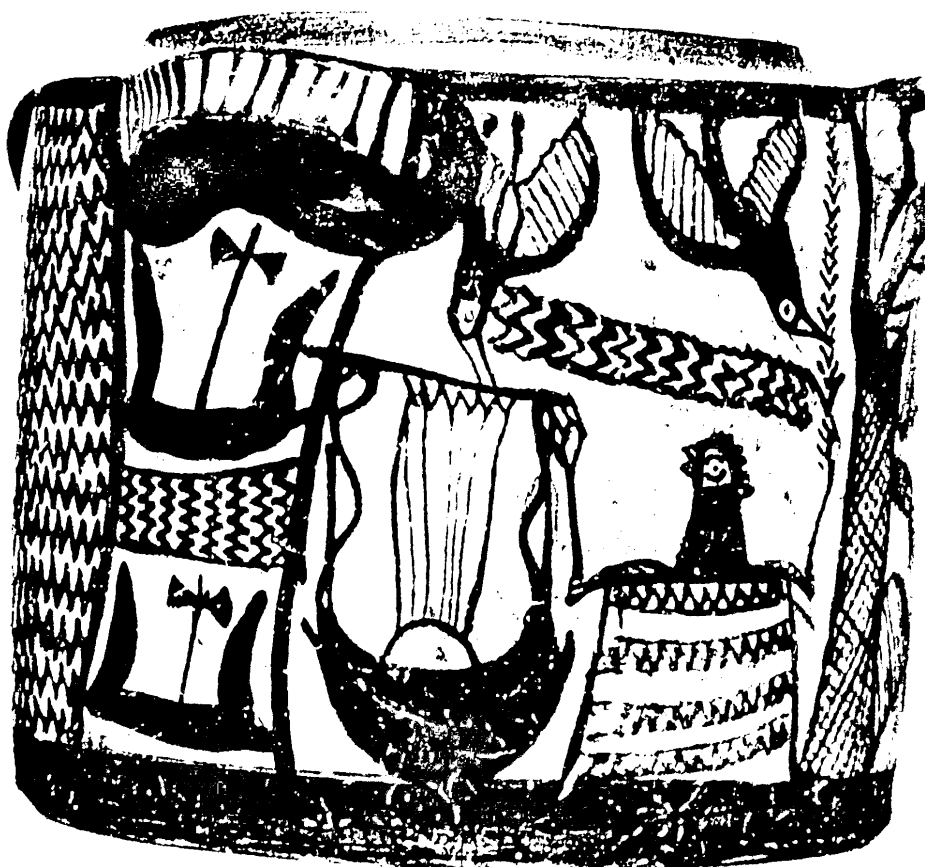


A/K 84 (Nilsson (1950), εικ. 196)



α

A/K 85 (Marinatos (1993), εικ. 243)



β

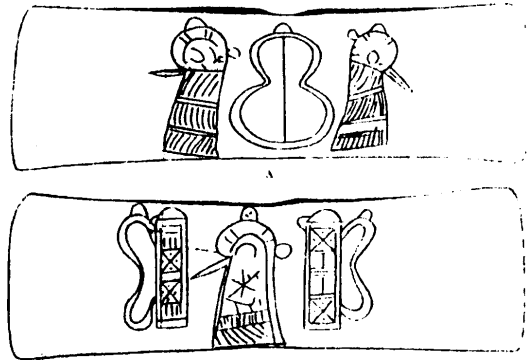
A/K 86 (Δραγώνα-Λατσούδη (1977), πίν.22α)





α

A/K 87 (Maas-Snyder (1989), εικ. 2c)



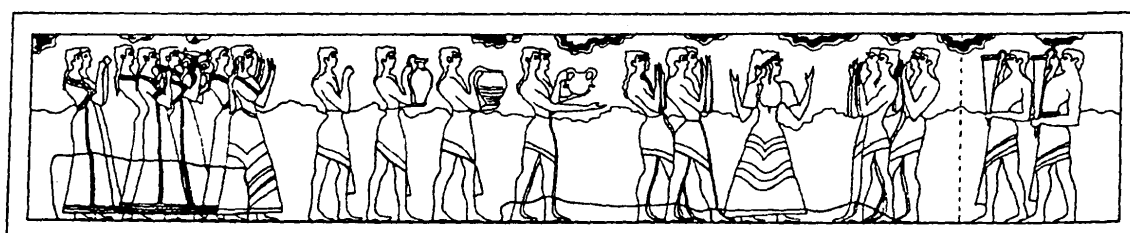
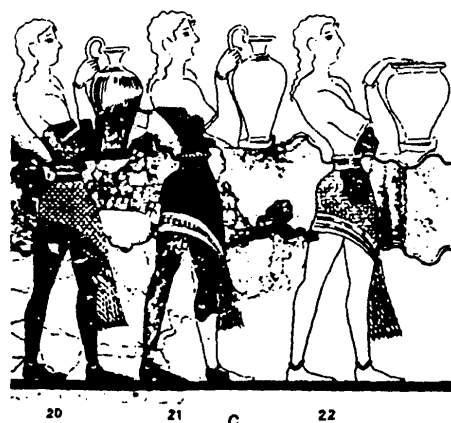
γ

A/K 89 (Verlinden (1985), 136 εικ. 1)



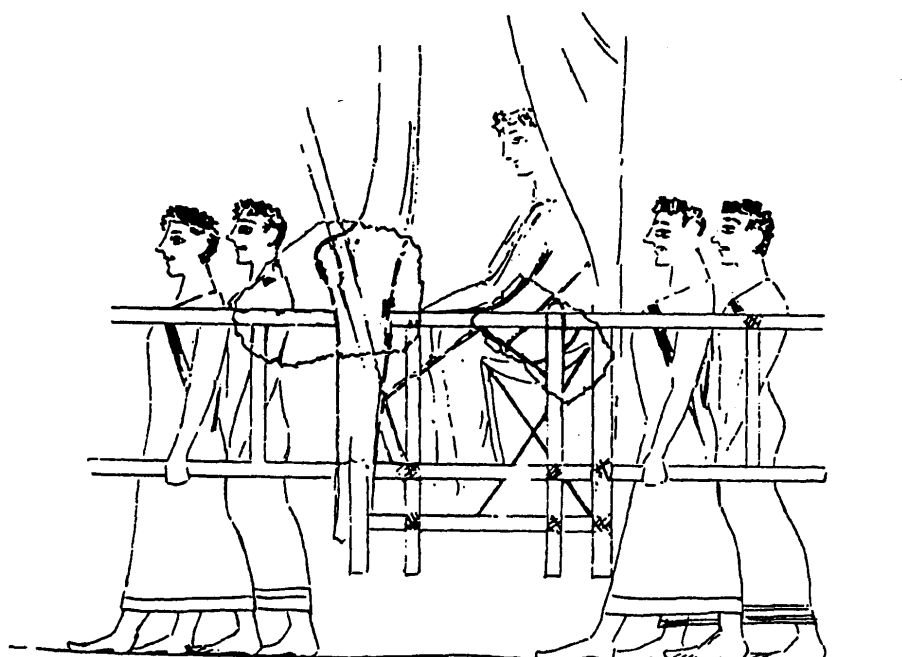
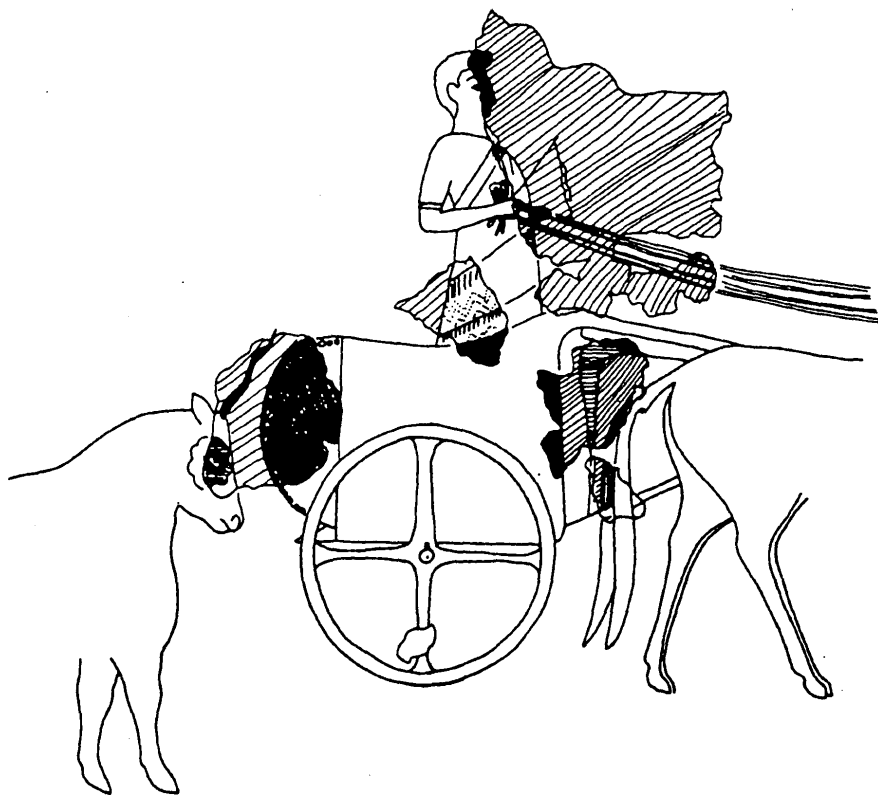
β

A/K 88 (Σταμπολίδης-Καρέτσου (1998), Κατάλογος, αρ. 207)

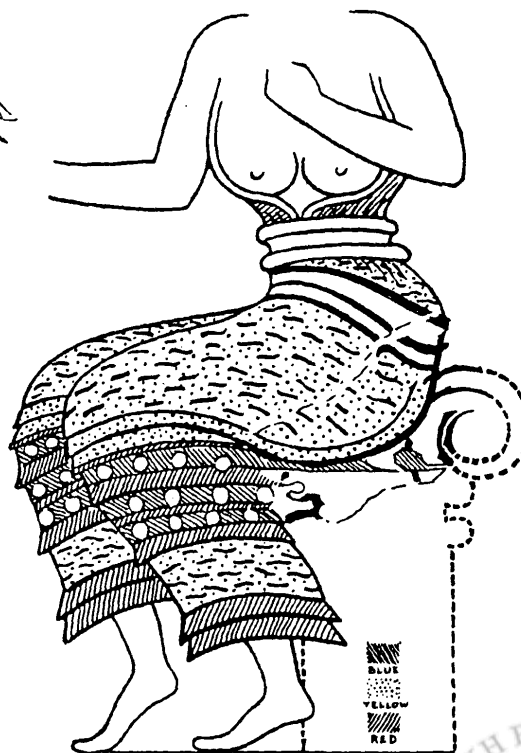
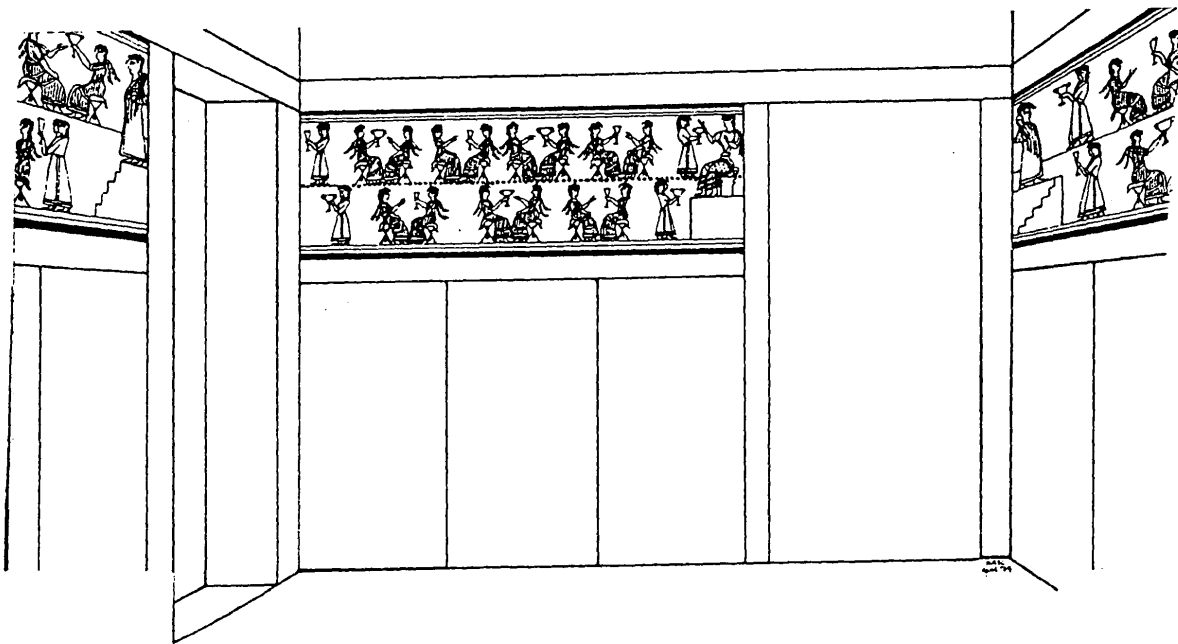


A/K 91 (Kontorli - Papadopoulou (1996), πίν. 22)



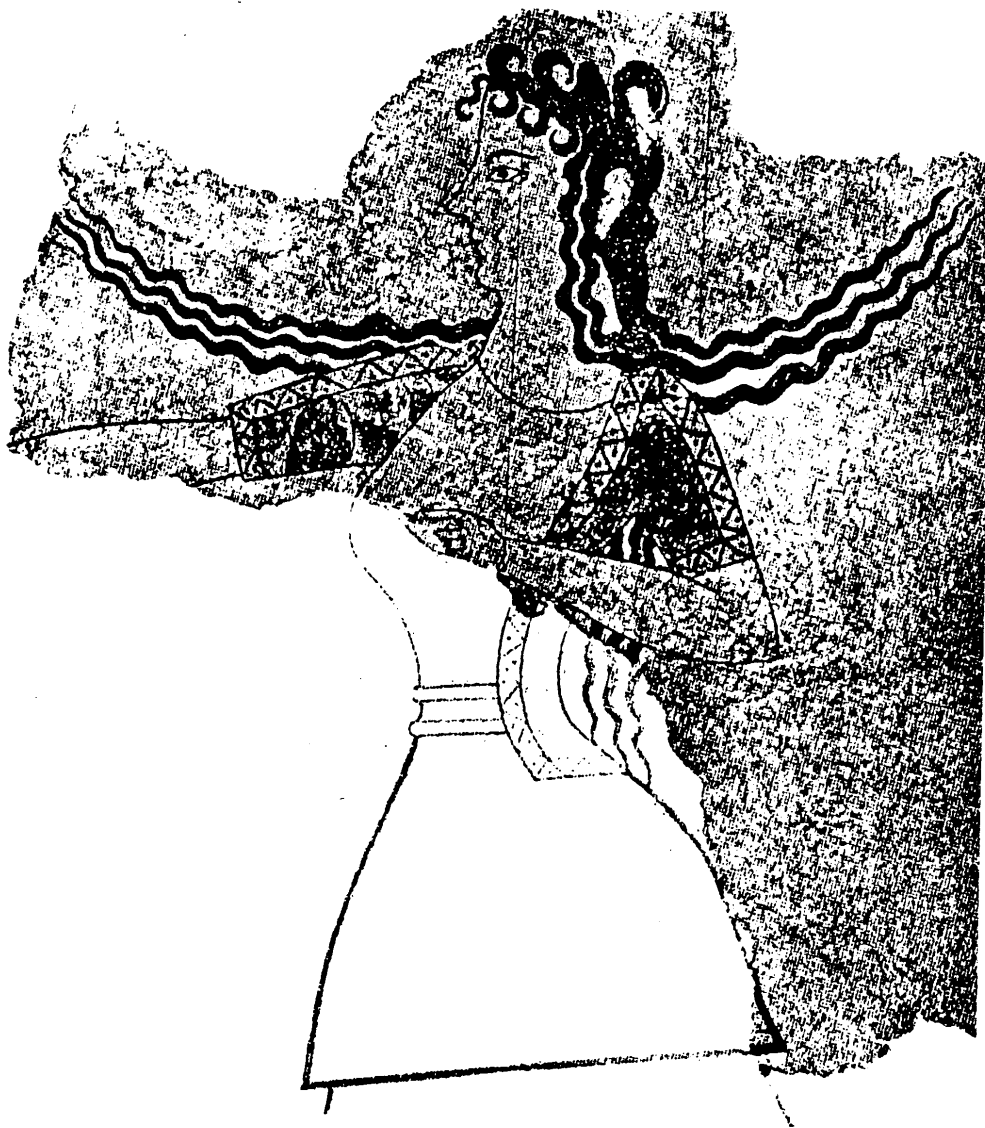


A/K 92 (Younger (1995), πίν. LV a και LXVII a)

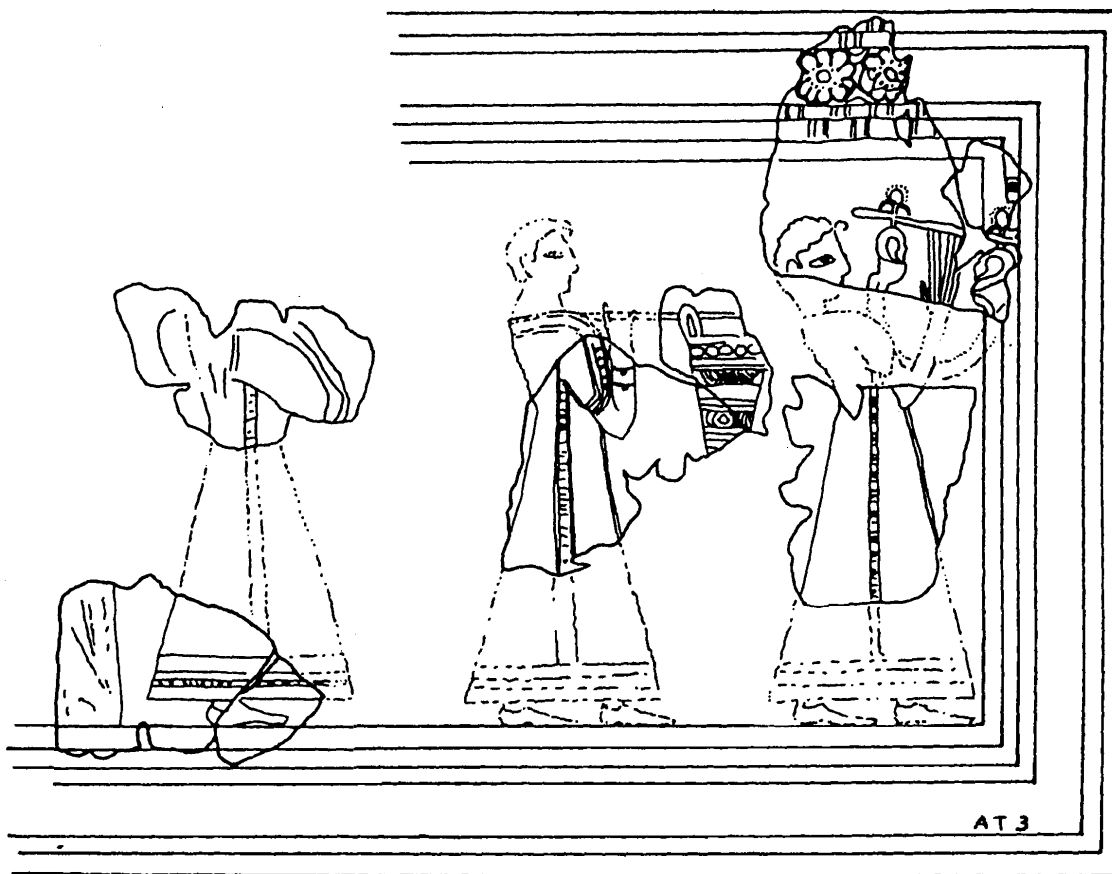


A/K 93 (Younger (1995), πίν. LXI)



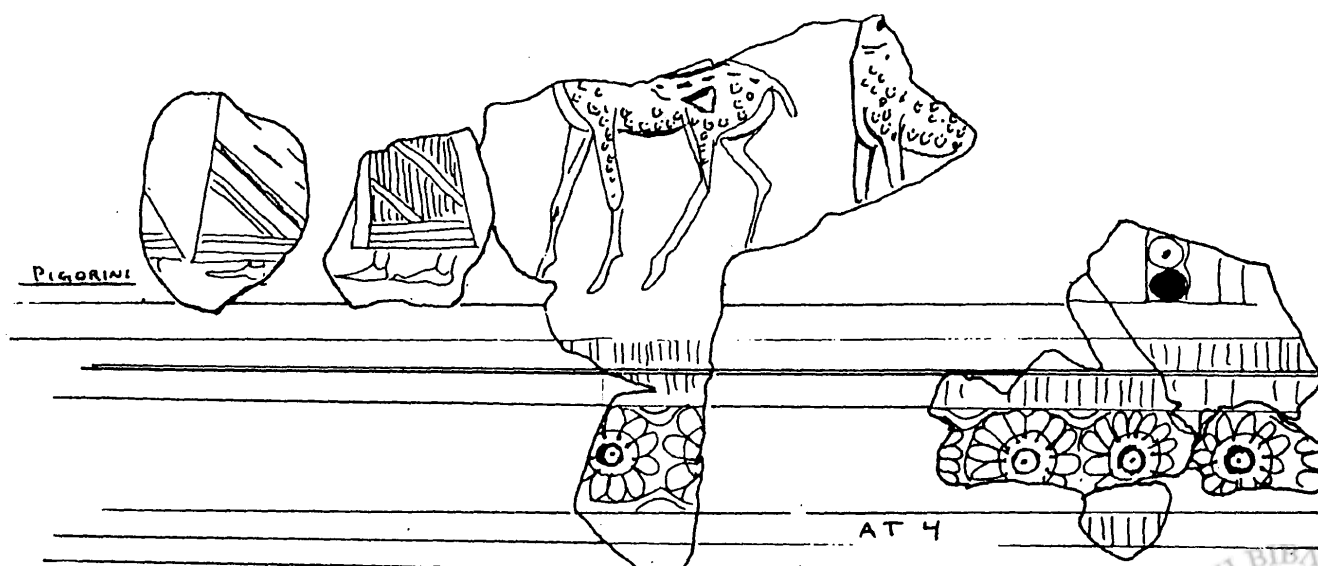


A/K 94 (PM III, εικ. 40)



α

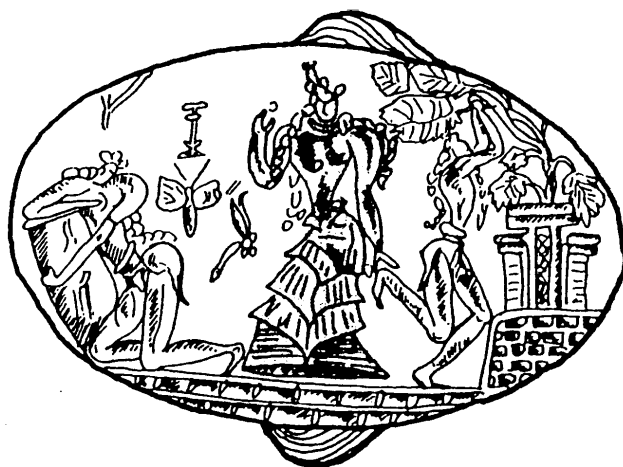
A/K 95 (Kontorli - Papadopoulou (1996), πίν. 54)



β

A/K 96 (Younger (1995), πίν. LVI a)





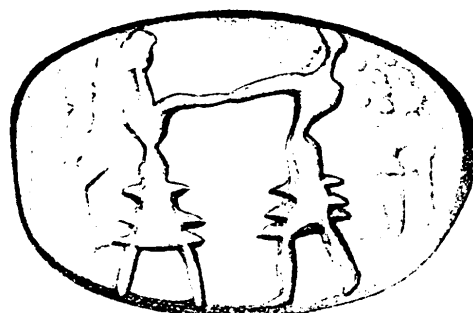
α

A/K 98 (Marinatos (1990), πίν. XXIII αρ.9)



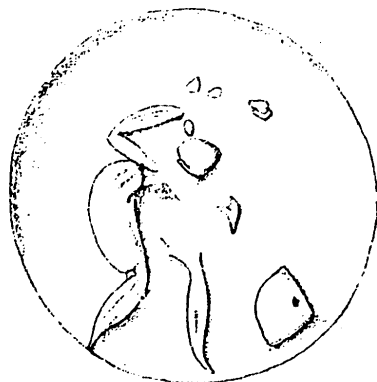
β

A/K 99 (CMS XI, 29)



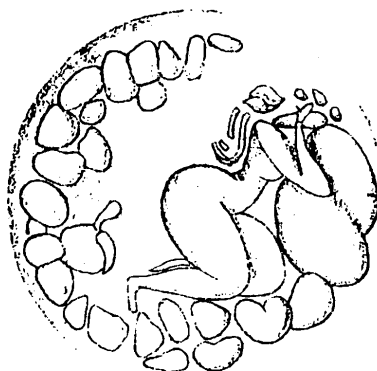
γ

A/K 100 (CMS II3, 56)



δ

A/K 101 (Warren (1986), εικ. 8)



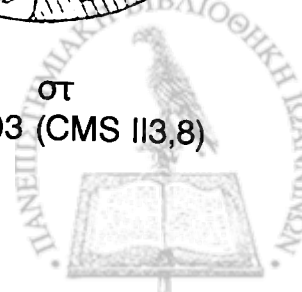
ε

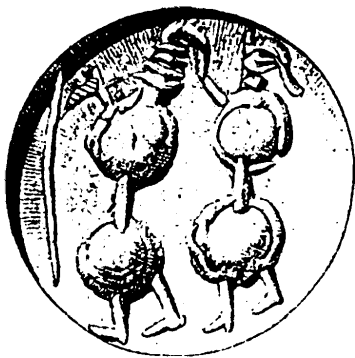
A/K 102 (Warren (1986), εικ. 9)



στ

A/K 103 (CMS II3,8)





α
A/K 104 (CMS II3, 32)



β
A/K 105 (CMS II4, 136)



γ
A/K 106 (CMS II3, 17)



δ
A/K 107 (CMS II3, 171)



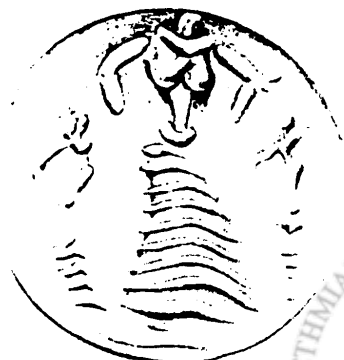
ε
A/K 108 (Goodison (1989), εικ. 131d)



στ
A/K 109 (Goodison (1989), εικ. 131g)



ζ
A/K 110 (CMS II3, 115)



η
A/K 111 (CMS II3, 218)

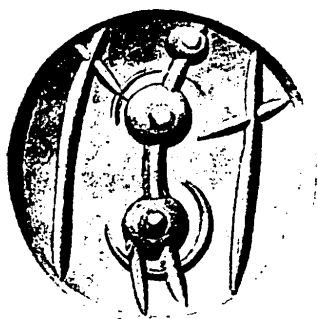




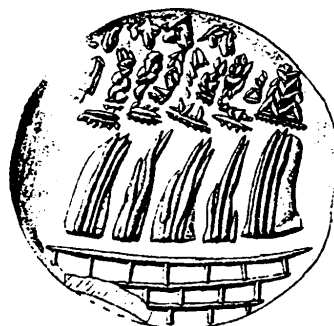
α
A/K 112 (CMS V, 244)



β
A/K 113 (CMS II3, 7)



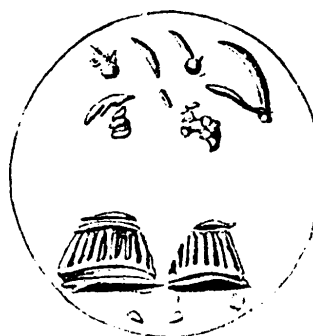
γ
A/K 114 (CMS V, 239)



δ
A/K 115 (CMS VS 1A, 186)



ε
A/K 116 (CMS II3, 3)



στ
A/K 117 (CMS II3, 236)



α

A/K 118 (CMS II3, 304)



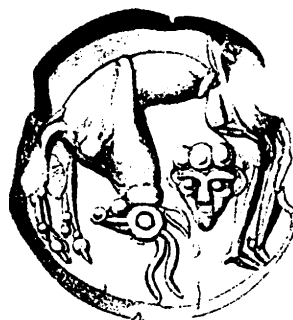
β

A/K 119 (CMS XII, 264)



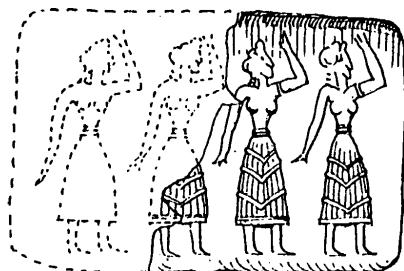
γ

A/K 120 (CMS IX, 164)



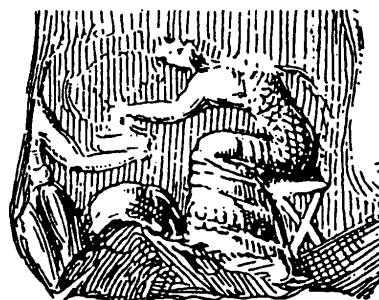
δ

A/K 121 (CMS X, 145)



ε

A/K 122 (PM IV, εικ. 597A β)



στ

A/K 123 (Younger (1995), πίν. LXII h)



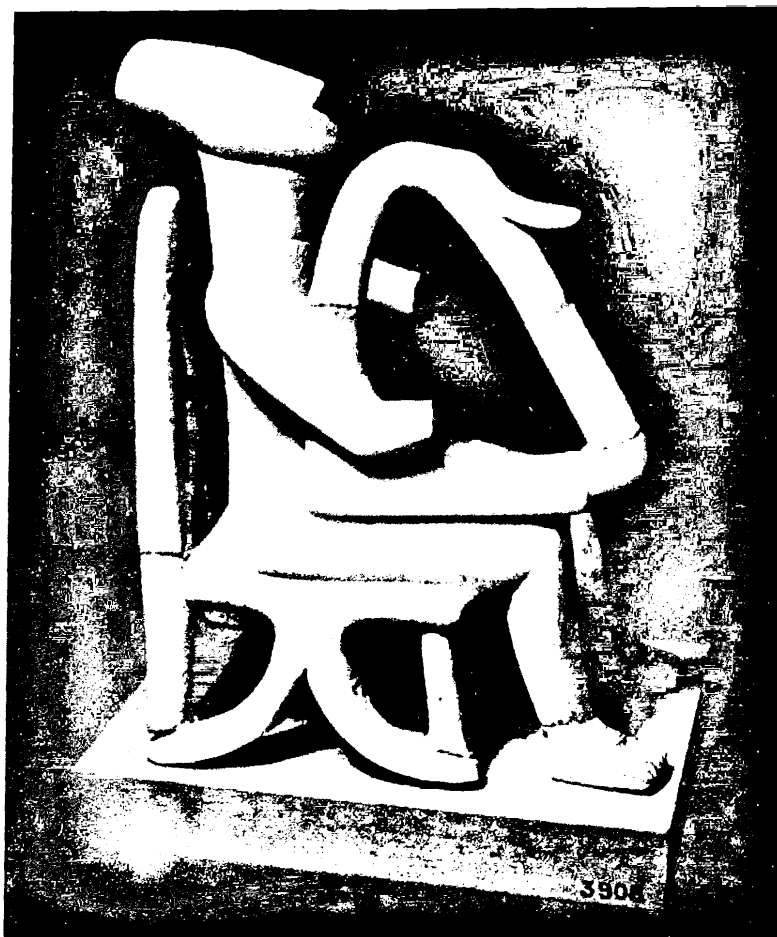
α

Α/Κ 124 (Caskey (1986), πίν. 4α)



β

Α/Κ 125 (Ρεθεμιωτάκης (1998), πίν. 83γ)



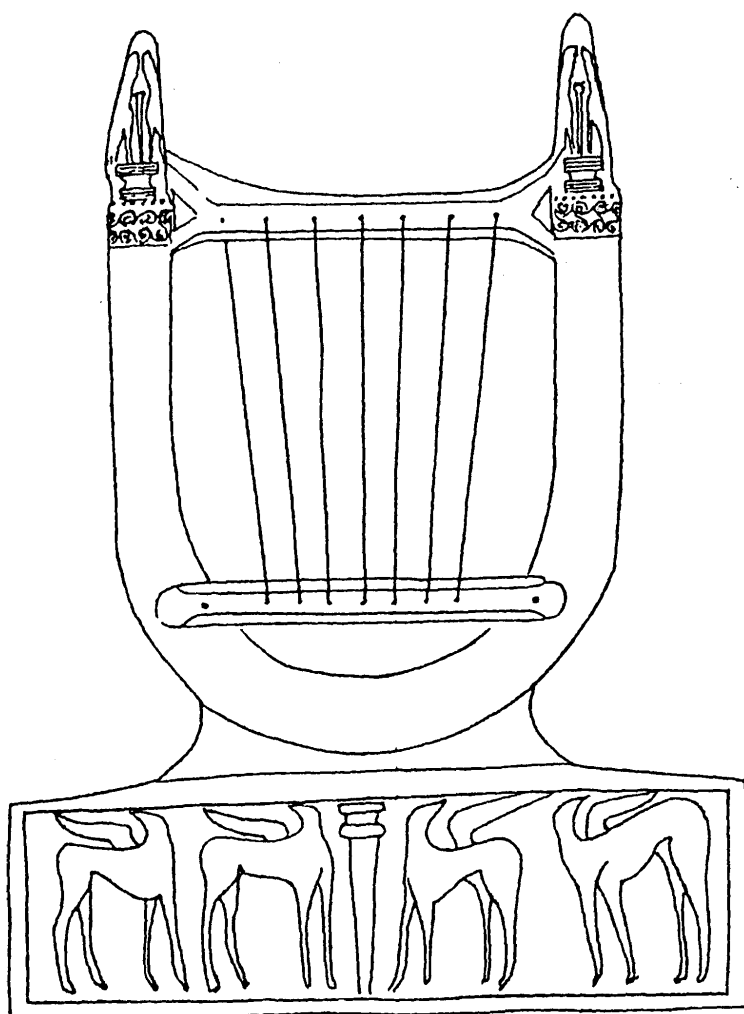
α

A/K 126 (Καρούζου (1982), 19 αρ. 3908)



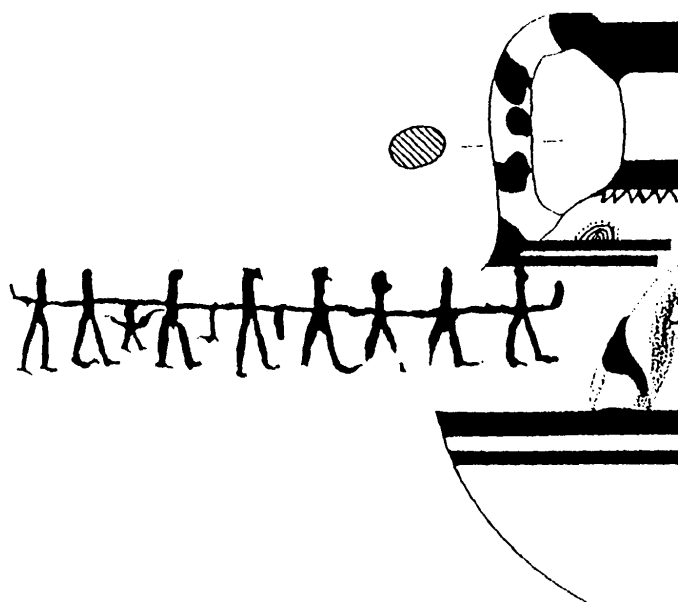
β

A/K 127 (Καρούζου (1982), 18 αρ. 3910)



α

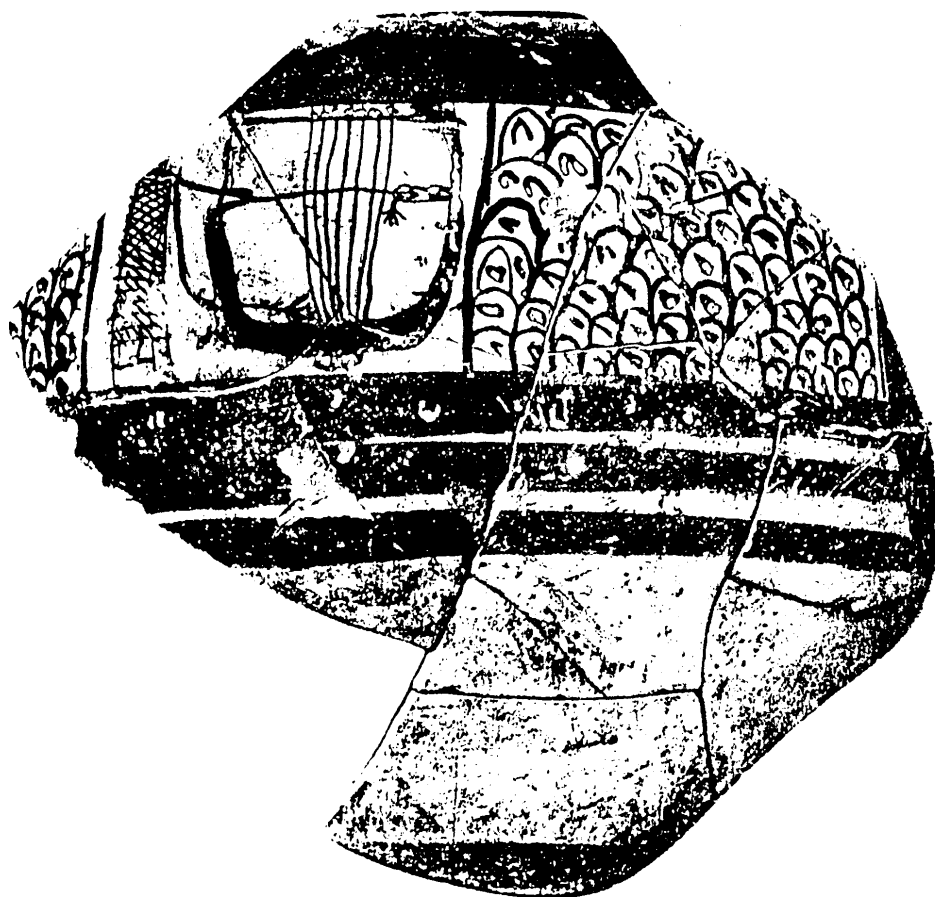
A/K 129 (Πλάτων (1966), 221 εικ. 11)



β

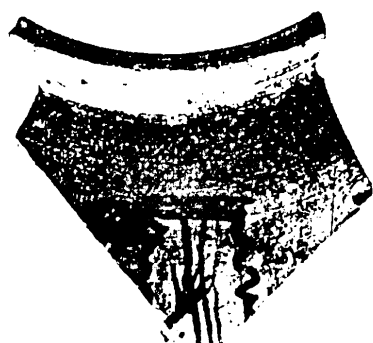
A/K 130 (Βλαχόπουλος (1999), 81 εικ. 1)





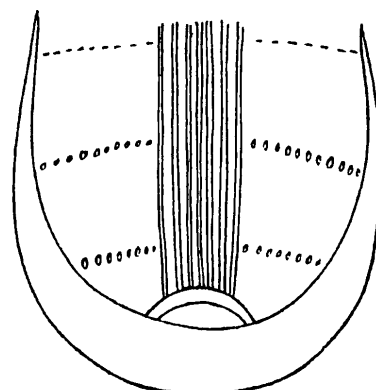
α

A/K 131 (Δραγώνα - Λατσούδη (1977), πίν. 20α)



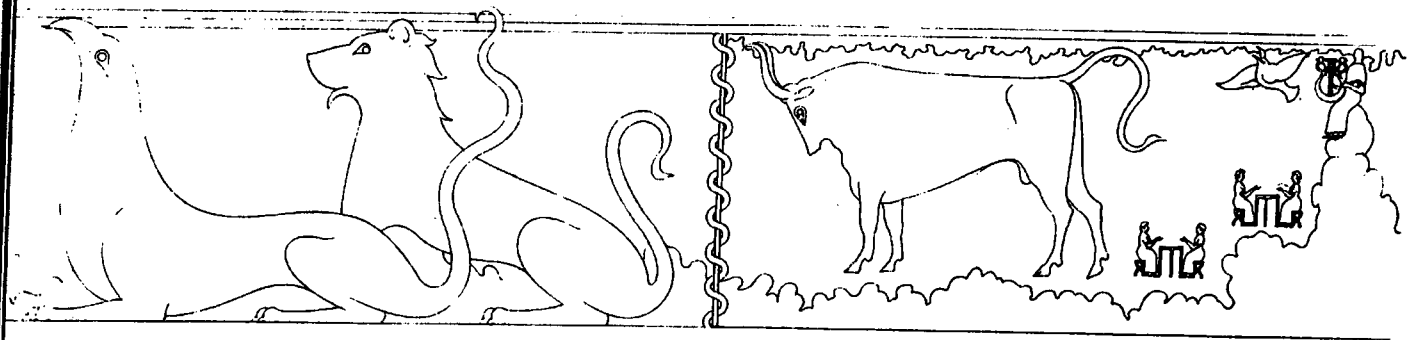
β

A/K 132 (Vermeule - Karageorghis (1982), εικ. XI. 69)



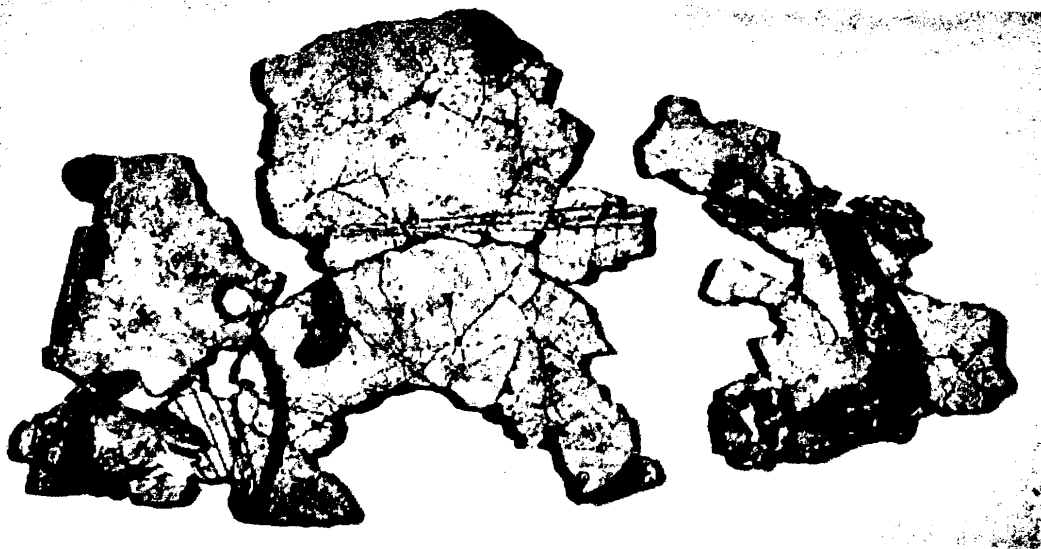
γ

A/K 133 (Πλάτων (1966), 215 εικ. 5α)



α

A/K 134 (Lang (1969), πίν. 125)



β

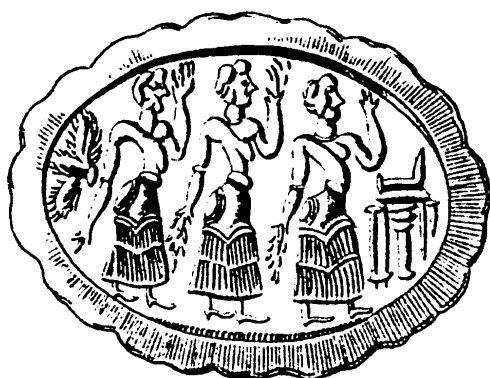
A/K 135 (Μικράκης (2000), 167 εικ. 6)



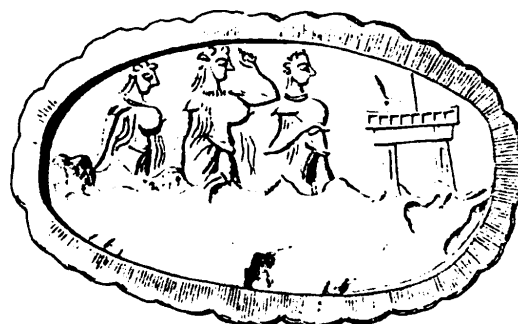
α
A/K 136 (CMS I, 219)



β
A/K 137 (CMS I, 126)



γ
A/K 138 (CMS I, 86)



δ
A/K 139 (CMS I, 108)



στ
A/K 141 (CMS VS. 1B, 115)



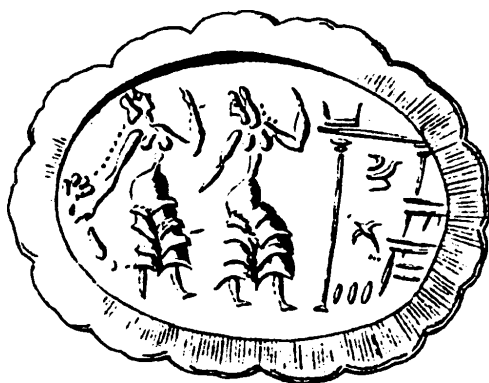
ε
A/K 140 (CMS I, 17)



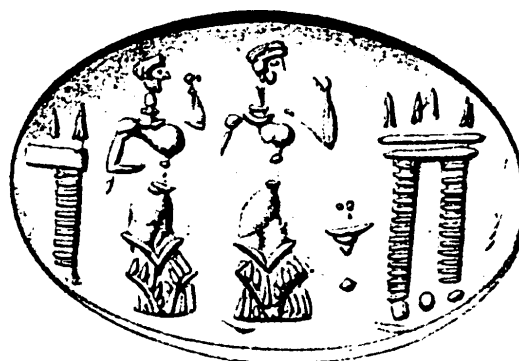
α
A/K 142 (CMS VS. 1B, 114)



β
A/K 143 (CMS VS. 1B, 113)



γ
A/K 144 (CMS I, 191)



δ
A/K 145 (CMS V2, 728)



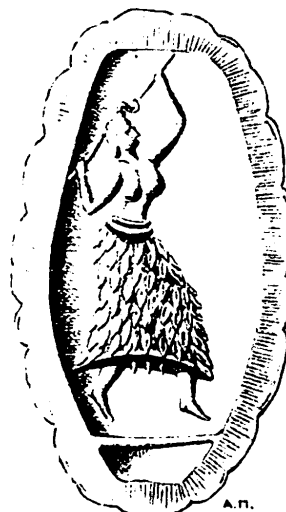
ε
A/K 146 (CMS I, 131)



στ
A/K 147 (CMS I, 159)



α
A/K 148 (CMS I, 132)



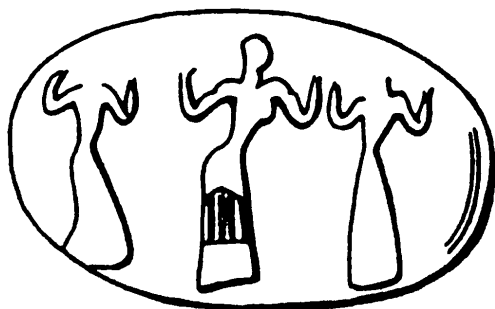
β
A/K 149 (CMS I, 226)



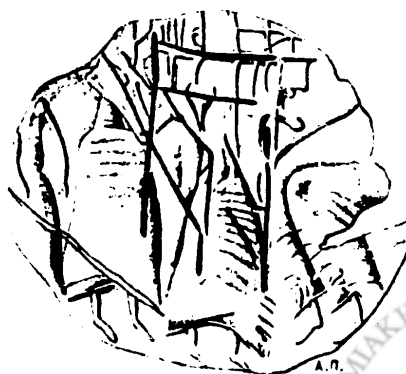
γ
A/K 150 (CMS I, 225)



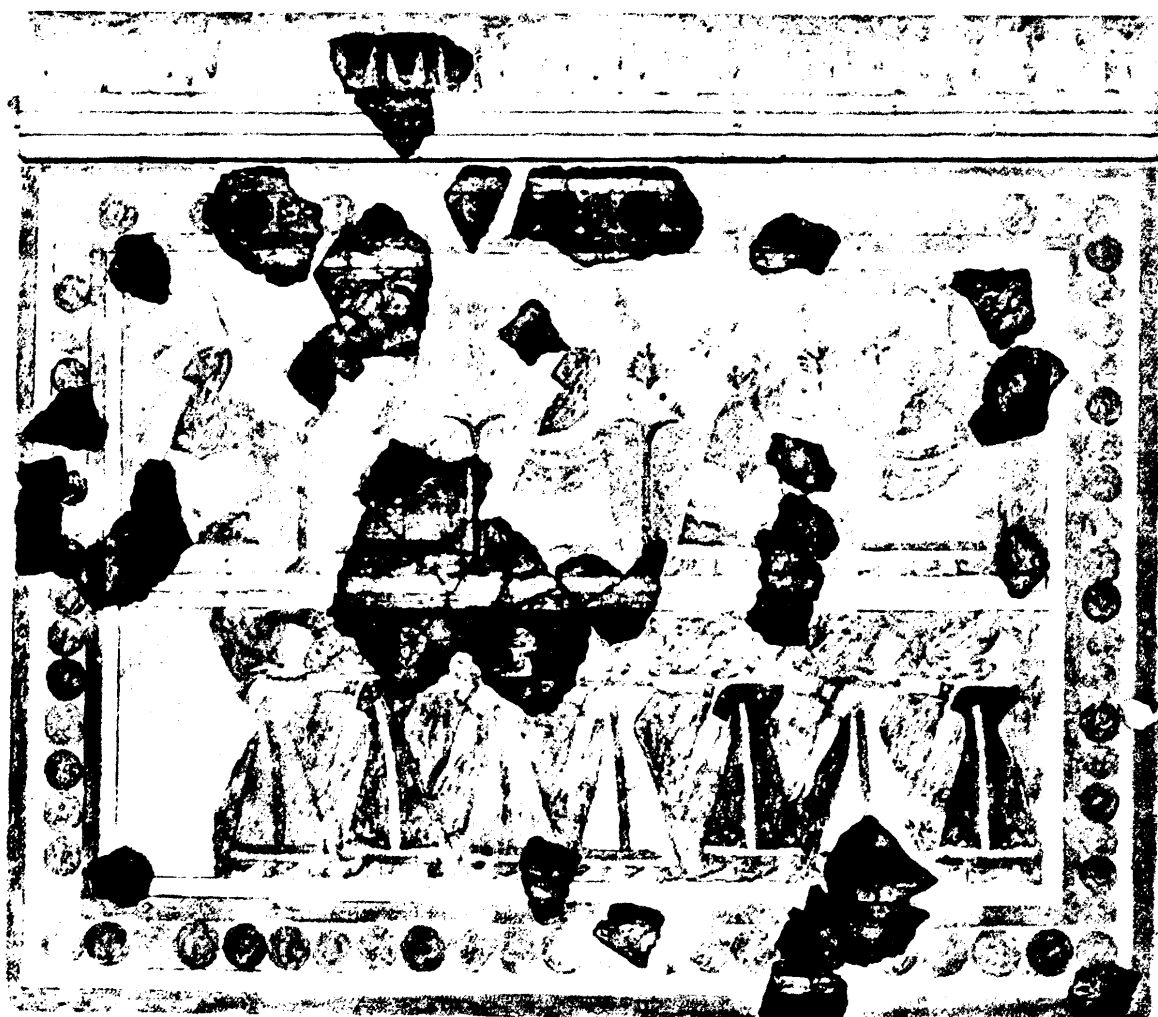
δ
A/K 151 (CMS I, 220)



ε
A/K 152 (CMS I, 162)



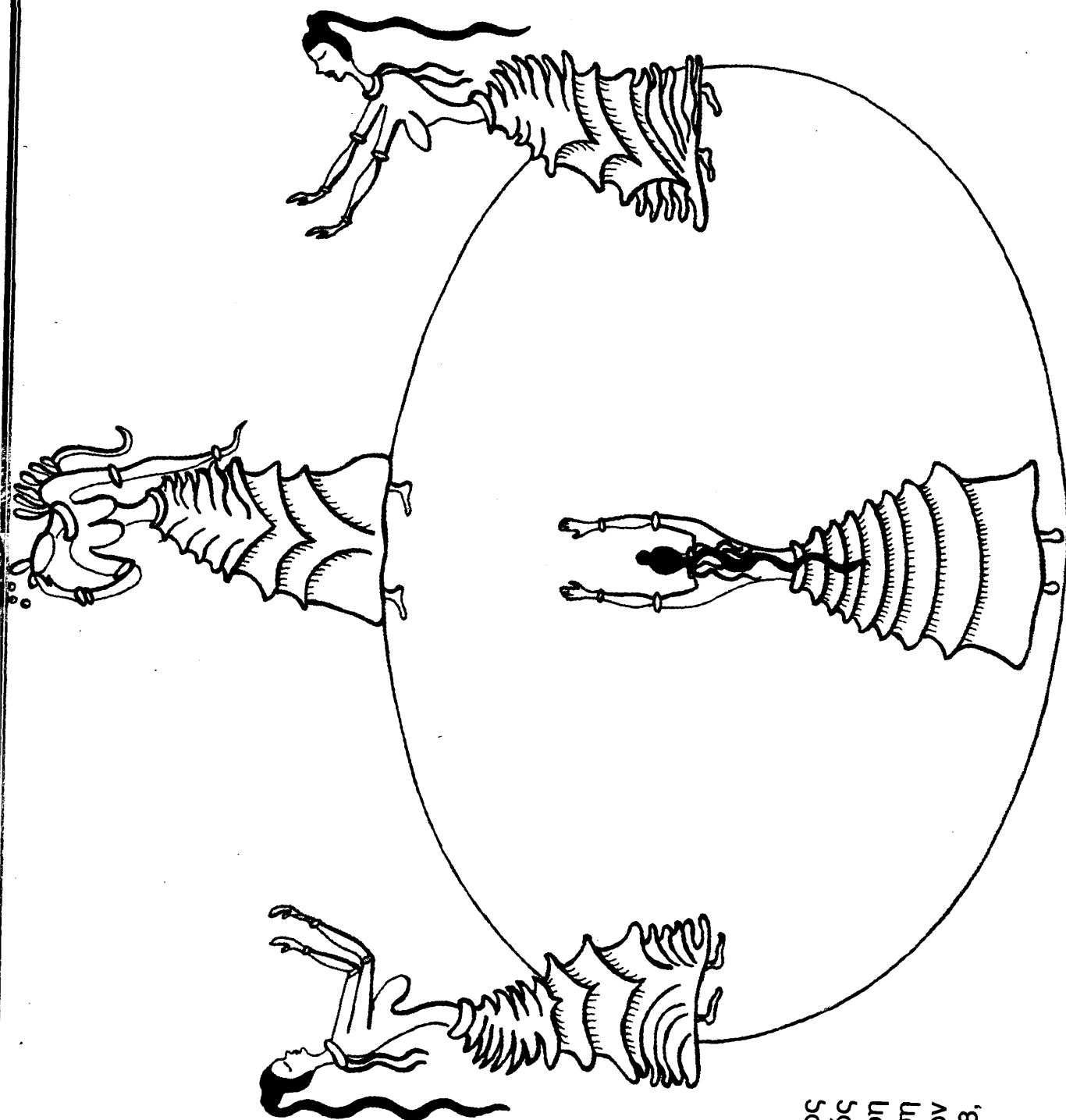
στ
A/K 153 (CMS I, 361)



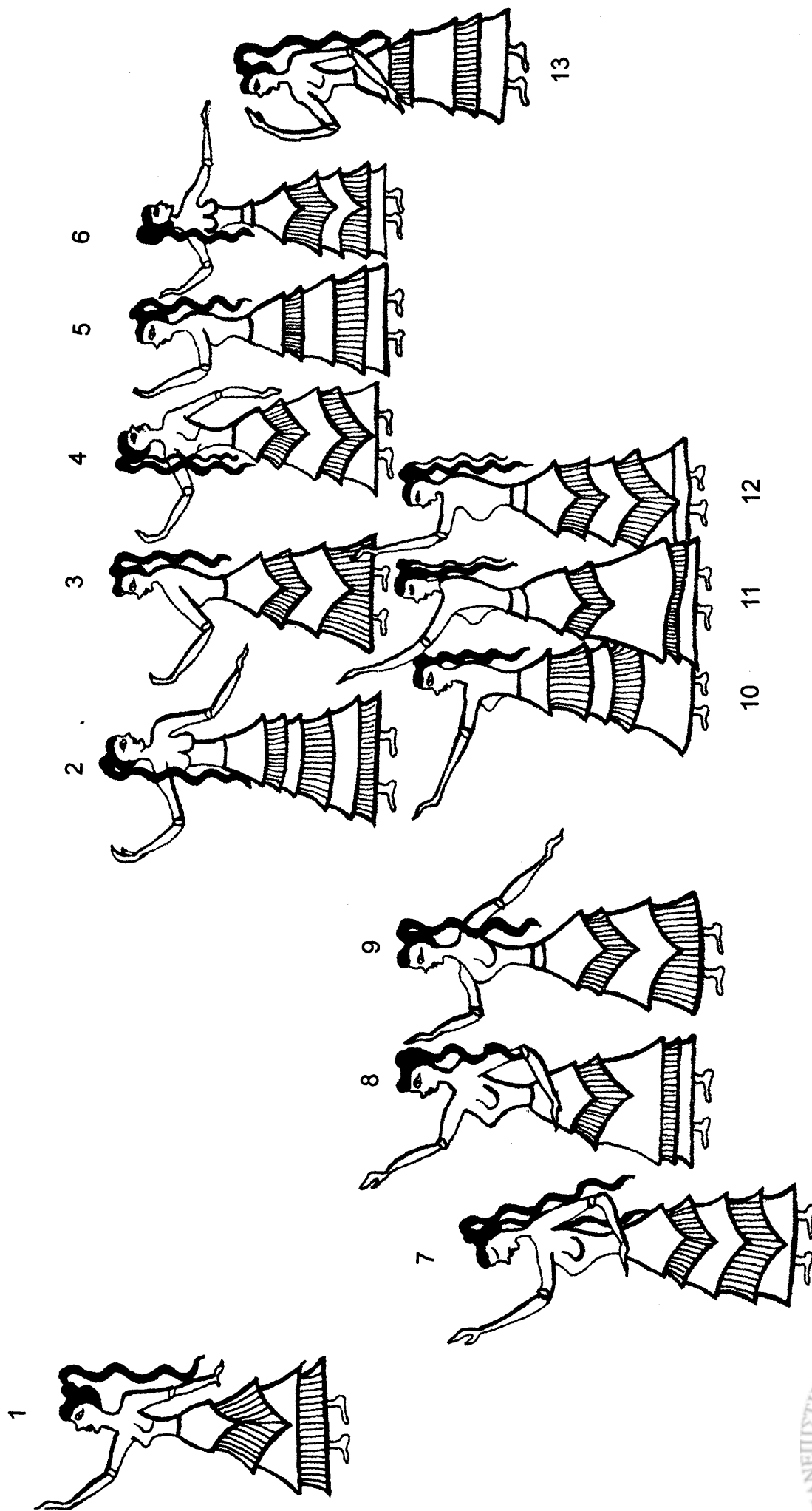
Α/Κ 97 (Militello (1998), πίν.10Α)

ΣΧΕΔΙΑ



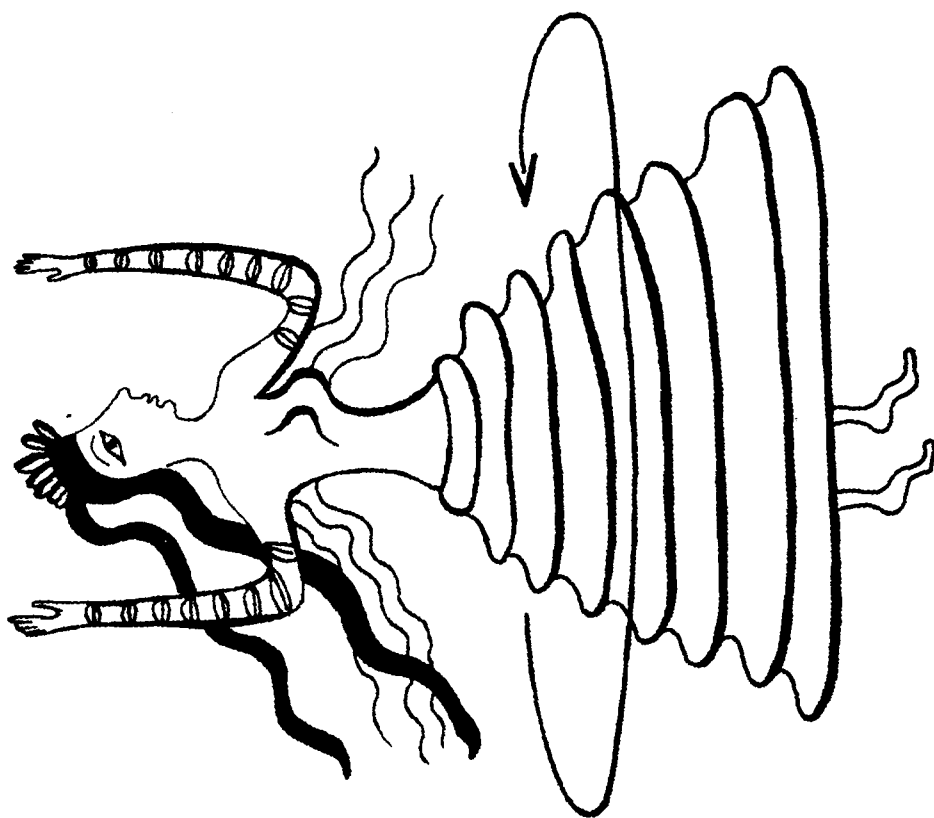


Σχ. 1 : Γυναικείος
ανοιχτός κυκλικός
χορός σε ελεύθερη
απόδοση, με βάση
το δακτυλίδι των
Ισοπάτων (Α/Κ 38,
πίν. 16α).



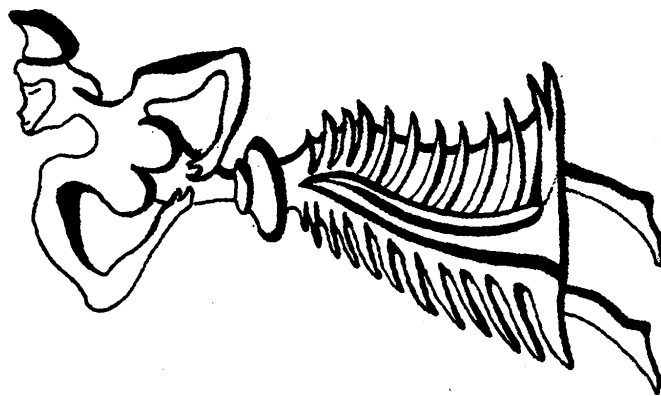
Σχ. 2: Οι χορεύτριες της τοιχογραφίας του "Ιερού Άλσους" από την Κνωσό, με βάση την αποκατάσταση της Μαρινάτου (Α/Κ 34, πίν. 14α).

Χ. Κωνσταντίνου / 9002



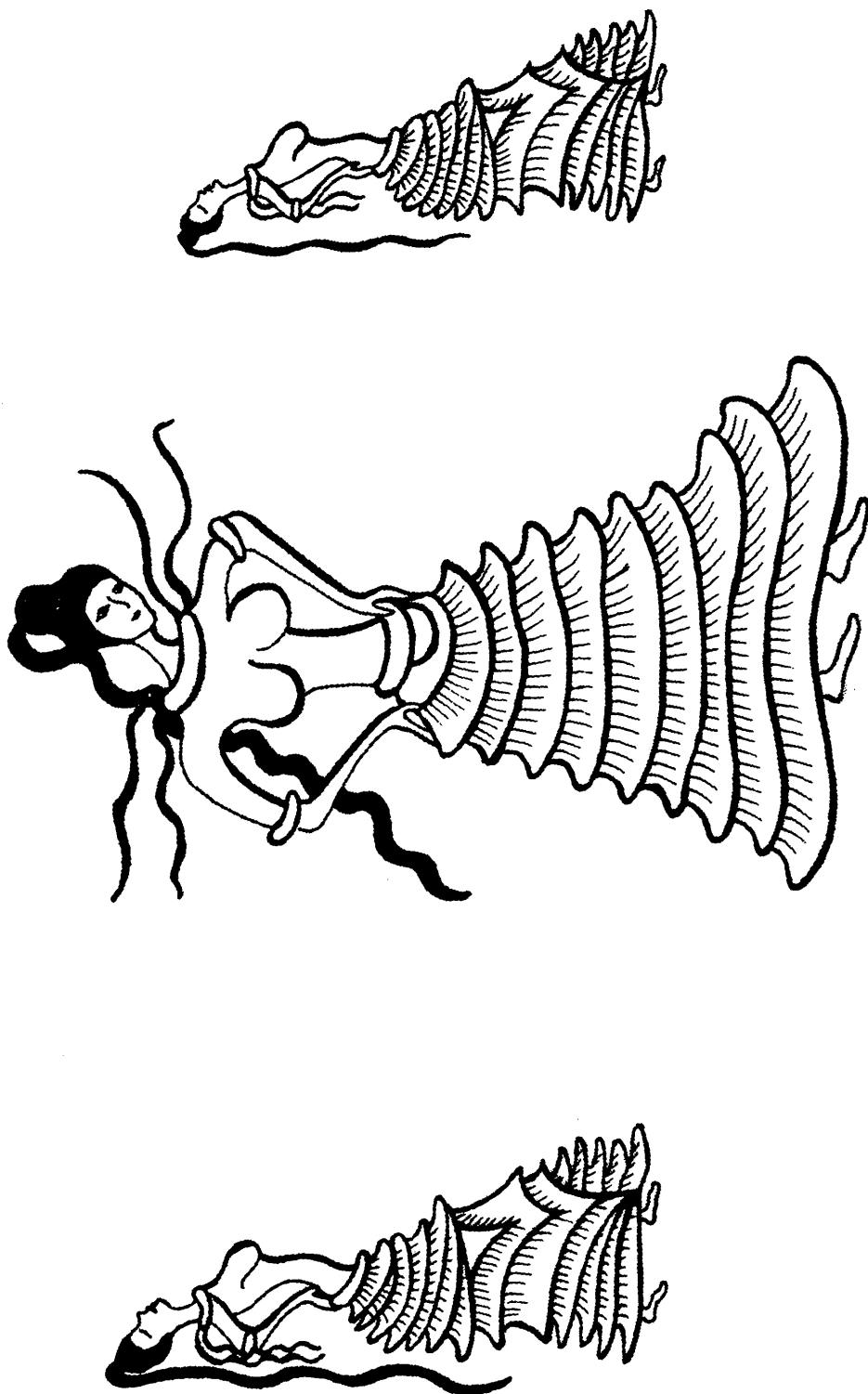
Σχ. 3: Η κορυφαία του γυναικείου νεκρικού χορού σε στροβιλισμό.
Ελεύθερη απόδοση της δεξιάς μορφής της σαρκοφάγου από την
Κνωσό (Α/Κ 82, πίν. 23).

Χ. Κωνσταντίνου / 2001



Σχ. 4: Η κορυφαία της όρχησης με ράβδο, όπως απεικονίζεται στο σφράγισμα Α/Κ 57 (πίν. 18δ) από την Αγ. Τριάδα.

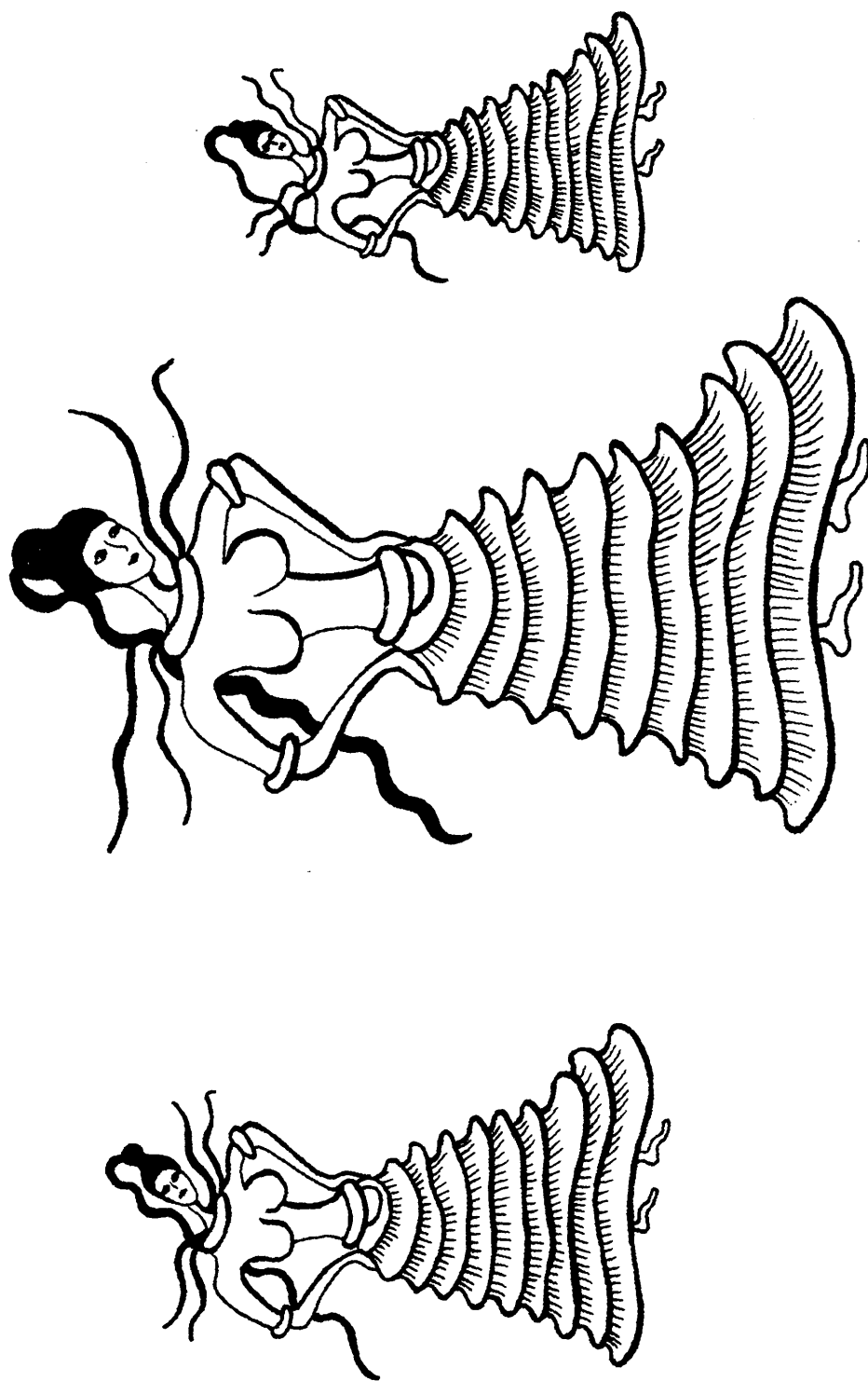
K. Kourou / 2001



Σχ. 5: Η γυναικεία όρχηση με τριγωνική διάταξη των χορευτριών σε ελεύθερη απόδοση.

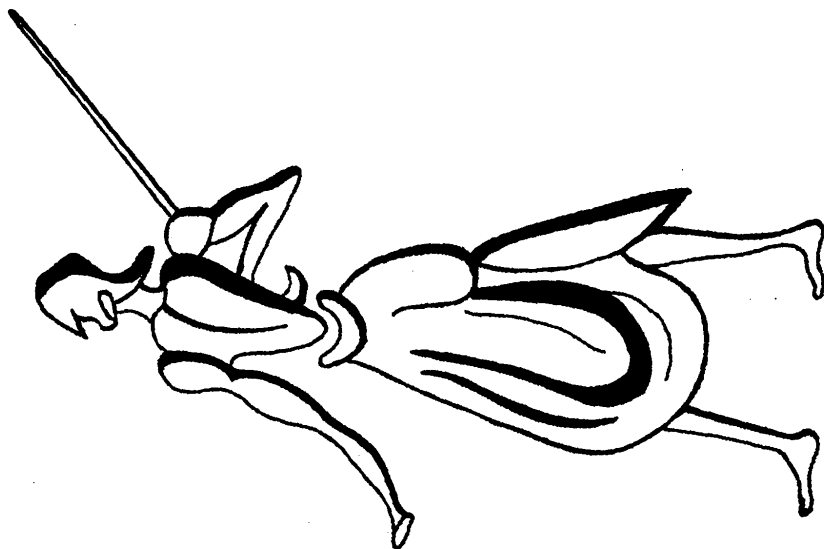
α) Συνδυασμός πομπικού βηματισμού και περιστροφής κορυφαίας.

Χ. Κωνσταντίνου / 2002



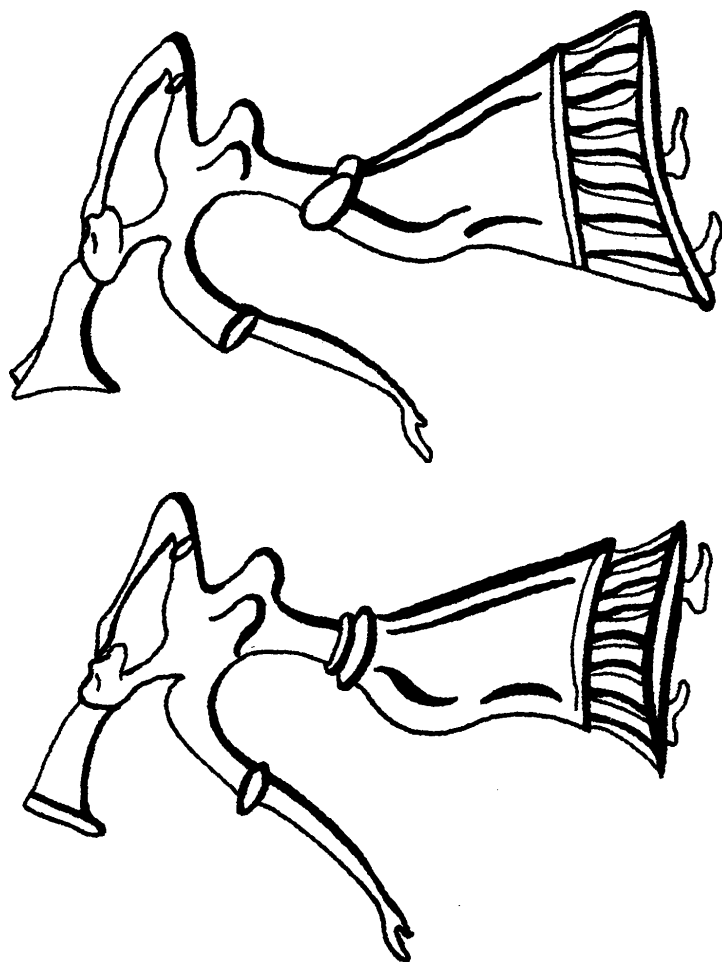
Σχ. 6: Η γυναικεία όρχηση με τριγωνική διάταξη των χορευτριών σε ελεύθερη απόδοση.
β) περιστροφές όλων των χορευτριών.

Χ. Κωνσταντίνου / 2002



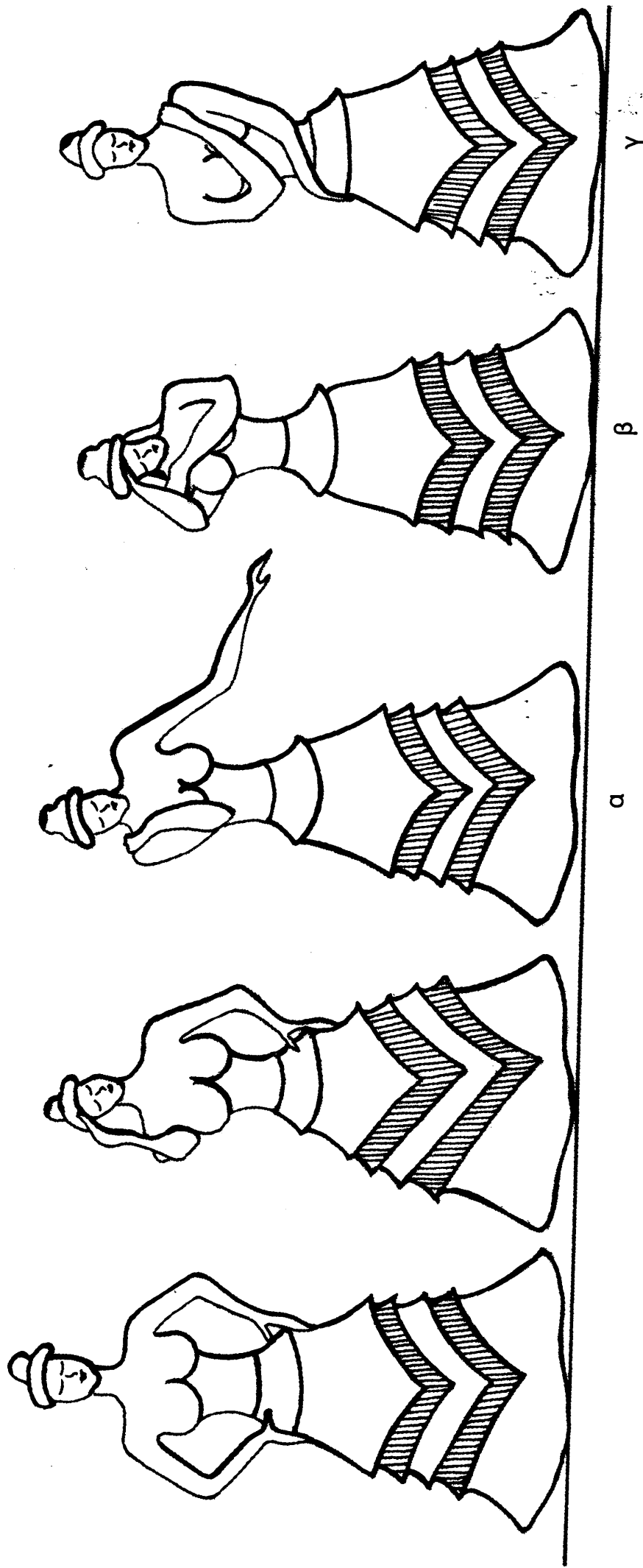
Σχ. 7: Ανδρική μορφή που φέρει ράβδο με τα νώτα στο θεατή.
Ελεύθερη απόδοση του σφραγίσματος Α/Κ 62 (πίν. 19α) από
την Αγ. Τριάδα.

Χ. Κωνσταντίνου / 2002



Σχ. 8: Πομπικός βηματισμός μινωικού τύπου. Ελεύθερη απόδοση του σφραγίσματος Α/Κ 63 (πίν. 19β) από την Αγ. Τριάδα.

Χ. Κουρής / 2002



1° στάδιο

2° στάδιο

α

β

γ

3° στάδιο (παραλλαγές α, β, γ)

Σχ. 9: Ενιαία χορευτική κίνηση σε τρία στάδια.

Χ. Κωνσταντίνου / 2002