



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. «ΑΡΧΑΙΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

**Σώμα και βλέμμα στις ερωτικές σκηνές
της αττικής μελανόμορφης και ερυθρόμορφης αγγειογραφίας**

Διπλωματική Εργασία

Κύρκος Παντελής

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Αλεξάνδρα Αλεξανδρίδου

Επίκουρη καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Κλεοπάτρα Καθάρου

Επίκουρη καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ηλίας Κουλακιώτης

Αναπληρωτής καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Ιστορίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ιωάννινα 2023

Στην μητέρα μου, Έλλη
για όλους τους λόγους που ποτέ δεν θα χωρέσουν σε χαρτί

Σώμα και βλέμμα στις ερωτικές σκηνές της
αττικής μελανόμορφης και ερυθρόμορφης αγγειογραφίας

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΥΡΚΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αλεξάνδρα Αλεξανδρίδου

«Προτιμώ τους ανθρώπους από τις ηθικές αρχές και οι άνθρωποι που δεν έχουν
ηθικές αρχές μου αρέσουν περισσότερο από καθετί στον κόσμο»

Oscar Wilde, Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι

Πρόλογος

Το επάγγελμα του αρχαιολόγου φαίνεται πως για κάποιο λόγο συναρπάζει το κοινό. Στο άκουσμα του επαγγέλματος, εκτός από τις συνήθεις ερωτήσεις που περιστρέφονται γύρω από τις χρυσές λίρες και τις εξωγήινες κατασκευές των ντοκιμαντέρ («Δεν μπορεί να έχτισαν τόσο μεγάλες πυραμίδες οι πρωτόγονοι ρε φίλε...»), ο κόσμος επιθυμεί πυρετωδώς να μάθει πρωτίστως πού είναι θαμμένος ο Μεγαλέξανδρος και δευτερευόντως, εάν ο Αχιλλέας και ο Αλέξανδρος ήταν γκέι και εάν οι αρχαίοι Έλληνες έκαναν όργια και κυκλοφορούσαν γυμνοί. Μια θετική απάντηση στα παραπάνω προκαλεί σύγχυση, ακόμη και φόβο, λόγω κυρίως κάποιας θρησκευτικής ηθικής. Εάν η απάντηση είναι αρνητική, καταρρέει όλο το φαντασιακό που έχει σχηματιστεί για την σεξουαλικότητα στην αρχαία Ελλάδα και κυριαρχεί η απογοήτευση.

Πόσο εύκολο είναι, όμως, να μιλάς για την σεξουαλικότητα και την ερωτογραφία στην αρχαία Ελλάδα τελικά; Ακόμη θυμάμαι την συμμετοχή μου σε ένα φοιτητικό συνέδριο με μια ομιλία περί του παθητικού σώματος στην αρχαία ελληνική τέχνη: ψίθυροι, γέλια και γελάκια και ερωτήσεις που έψαχναν απεγνωσμένα να επαναφέρουν στο αμφιθέατρο την αρρενωπή εικόνα των Αθηναίων ανδρών που φαίνεται πως κλονίστηκε από τις αναφορές στην παιδεραστία.

Με την πρώτη αφορμή, την πρώτη μου εργασία στις προπτυχιακές μου σπουδές, τα ενδιαφέροντά μου μαγνητίστηκαν από το πεδίο αυτό. Από τότε, μέχρι και την στιγμή αυτή όλα γυρίζουν γύρω από το σώμα και την σεξουαλικότητα. Είχα πολλές αφορμές να παρατήσω ό,τι είχα ξεκινήσει. Για την ακρίβεια, μου έδωσαν πολλές αφορμές να τα παρατήσω. Οι καθηγητές που ευτύχησα να έχω όχι μόνο προστάτευσαν τα ενδιαφέροντά μου κι εμένα τον ίδιο, αλλά και με ώθησαν στο να τα εξελίσσω συνεχώς.

Δεν μπορώ να μην ξεκινήσω με την αναφορά στην αείμνηστη κα. Βάσω Παππά, την πολυαγαπημένη καθηγήτριά μας. Η κα. Παππά υπήρξε πάντοτε στήριγμα για κάθε φοιτητή, είχε πάντοτε την πόρτα ανοιχτή και είχε αυτήν την δυνατότητα να αντιλαμβάνεται τις δυσκολίες που έχουν οι φοιτητές της πρώτα ως νέοι άνθρωποι και μετά ως μέλη της φοιτητικής κοινότητας. Από τις ατελείωτες συζητήσεις στην Αίθουσα Α31, το Αμφιθέατρο και το γραφείο της, μέχρι τις εκδρομές και τις συναντήσεις σε καφετέριες της πόλης έχω μόνο να θυμάμαι την καλοσύνη, την αρχοντική πραότητα και την διαρκή της επιθυμία να προσφέρει στον άλλον. Η κα. Παππά υπήρξε το ανθρώπινο πρόσωπο του πανεπιστημίου, της χρωστάω το ενδιαφέρον και την αγάπη μου για την κλασική αρχαιολογία και την ευχαριστώ από καρδιάς για όλα.

Ευχαριστώ ειλικρινά και την καθηγήτριά μου και επιβλέπουσα της παρούσας μελέτης Αλεξάνδρα Αλεξανδρίδου. Μια δασκάλα, όχι απλά καθηγήτρια, πάντα δοτική, άμεση και με μια ενέργεια ζηλευτή από τον καθένα και πολύ περισσότερο από εμένα. Στην κα. Αλεξανδρίδου χρωστάω και τις πρώτες μου ανασκαφικές εμπειρίες και την αμέριστη ευγνωμοσύνη μου που με εμπιστεύτηκε, με στήριξε στα διάφορα προσωπικά και εκπαιδευτικά ζητήματα που μπορεί να με τυράννησαν και υποδέχτηκε τα ενδιαφέροντά μου –και το θέμα της διπλωματικής– με αμέριστη προθυμία. Θέλω επίσης να ευχαριστήσω τον κύριο Ηλία Κουλακιώτη που μου έκανε την τιμή να αποτελέσει μέλος της τριμελούς επιτροπής. Τον ευγνωμονώ για όσες φορές κάθισε, παρά τις πολλές του υποχρεώσεις, και συζήτησε μαζί μου, με συμβούλεψε για να βελτιωθώ και με στήριξε σε στιγμές πολύ δύσκολες. Δεν μπορώ να παραλείψω και την κυρία Κλεοπάτρα Καθάρη, την οποία και ευχαριστώ που δέχτηκε την πρόταση να αποτελέσει μέλος της τριμελούς επιτροπής. Την ευχαριστώ για όλες τις γνώσεις που μου προσέφερε, τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις εντός και εκτός τάξης και τη διάθεσή της να μας βοηθήσει, όποτε το είχαμε ανάγκη.

Ευχαριστώ πολύ και τους δικούς μου φίλους: Γεωργία Γκέσιου και Άννα Μαρία Κορπάτη που ήταν πάντα παρούσες· την Ιφιγένεια Θώμου και τον Άκη Τσιολάκη, με τους οποίους πέρασα τα μεταπτυχιακά μου χρόνια με γέλιο, ευχαρίστηση και αλληλοϋποστήριξη· την Μαλβίνα Γκιώνη, τον Κώστα Κατράνα, την Άννα Κοττόρου Γιαρμά, την Ελένη Πλιάκου και την Αναστασία Κωφίδου που, αν και μας χωρίζουν πολλά χιλιόμετρα πλέον, μας ενώνουν εμπειρίες και περιπέτειες μιας δεκαετίας.

Ευχαριστώ και την οικογένειά μου που με στήριξε και με ανέχτηκε: τον πατέρα μου, Πέτρο, που μου έμαθε πώς να παλεύω και την αδερφή μου Ελευθερία που μου υπέδειξε πώς να μην τα παρατώ. Την μητέρα μου, την πρώτη αφορμή να πιστεύω στην καλοσύνη των ανθρώπων, την ευχαριστώ για όλα όσα ποτέ δεν θα μπορώ να περιγράψω με λόγια, τέχνη και γράμματα.

Περιεχόμενα

1. Σύγχρονη και αρχαία ερωτογραφία: μια σχέση αμφίδρομη	9
1.1 Μια τέχνη καταδικασμένη να προκαλεί	9
1.2 Ερωτικές σκηνές στην Αθήνα και στην Ετρουρία.....	11
1.3 Χρονολογώντας τις ερωτικές σκηνές.....	16
1.4 Έρωτας, πορνεία και η ανδρική φοβία: μια σύγχρονη ανάγνωση της αρχαίας ερωτικής τέχνης.....	17
2. Αρχαιολογία και σύγχρονες (ανα)θεωρήσεις.....	21
2.1 Αρχαιολογία και σεξουαλικότητα.....	21
2.2 Αρχαιολογία και φεμινισμός.....	25
2.3 Αρχαιολογία και φύλο	29
3. Οι ερωτικές σκηνές.....	34
3.1 Ορίζοντας το παθητικό σώμα	34
3.2 Μεταξύ ανδρών.....	37
3.2.1 Παιδεραστικές σκηνές και διαμηρισμός.....	37
3.2.2. Ερωτικές σκηνές μεταξύ ανδρών: οι ιδιαίτερες περιπτώσεις	41
3.2.3 Δυο αγόρια στη γιορτή των Ανθεστηρίων	47
3.3 Μεταξύ ανδρών και γυναικών	49
3.3.1 Ερωτικές σκηνές μεταξύ ανδρών και γυναικών	49
3.3.2 Η μετάβαση από τον μελανόμορφο στον ερυθρόμορφο	51
3.3.3 Το σώμα που (εξ)αναγκάζεται.....	53
3.3.4. Όταν η γυναίκα κρατά το σανδάλι.....	58
3.3.5. Στον αντίποδα: χτυπώντας έναν άνδρα.....	60
3.3.6. Ερμηνεύοντας τη σωματική βία.....	63
3.3.7. Ερωτικές σκηνές σε τελετουργικό πλαίσιο.....	64
3.3.8. Σώματα ερωτικά και κωμικά	67
3.3.9. Ερωτικές σκηνές και θάνατος: η χαμένη χαρά της ζωής και.....	68
οι ρόλοι που δεν πρόλαβαν να εκπληρωθούν	68
4. Η αλλαγή έρχεται με το βλέμμα.....	76
4.1 Γυναικεία βλέμματα και αναθεώρηση της παθητικής γυναίκας.....	77
4.2. Το βλέμμα στις παιδεραστικές σκηνές και η αιδώς.....	82

4.3. Η σύνδεση του θεατή και του αγγείου	85
4.3.1. Η σωματοποίηση του βλέμματος στην «οινοχόη του Ευρυμέδοντα»	88
Σύγχρονοι καθωσπρεπισμοί και η ανάγκη για ερμηνεία	93
Συντμήσεις.....	101
Βιβλιογραφία	107
Πηγές εικόνων	134
Κατάλογος εικόνων	137
Εικόνες	142

1. Σύγχρονη και αρχαία ερωτογραφία: μια σχέση αμφίδρομη

1.1 Μια τέχνη καταδικασμένη να προκαλεί

Το 2018, μια ανάρτηση με την πασίγνωστη Αφροδίτη του Βίλεντορφ, το ειδώλιο που φυλάσσεται στο Μουσείο Φυσικής Ιστορίας της Βιέννης, αποκλείστηκε από το μέσο κοινωνικής δικτύωσης Facebook, καθώς θεωρήθηκε προκλητική και πορνογραφική¹. Αιτία υπήρξε η γυμνότητα του ειδωλίου. Η συγγνώμη από την πλευρά των διαχειριστών του Facebook δεν επέφερε κάποια αλλαγή. Έναν χρόνο αργότερα ήρθε η σειρά του Instagram να αποκλείσει ένα έργο του Peter Paul Rubens, ενώ το 2021 ο λογαριασμός του Μουσείου Albertina της Βιέννης ανεστάλη αρχικά και στη συνέχεια διεγράφη, καθώς δημοσίευσε ένα έργο του Ιάπωνα φωτογράφου Nobuyoshi Araki, στο οποίο διακρινόταν μικρό τμήμα ενός γυναικείου στήθους².

Ως ένδειξη διαμαρτυρίας, το Συμβούλιο Τουρισμού της Βιέννης προέβη σε μια συμβολική κίνηση και ηγήθηκε μίας νέας αντιδραστικής διαφημιστικής εκστρατείας με όνομα «Η Βιέννη ξεγυμνώνεται στο OnlyFans»³ δημιουργώντας έναν λογαριασμό στο OnlyFans⁴, όπου θα μπορούσε να δημοσιεύει έργα τέχνης με γυμνό περιεχόμενο. Οι αντιδράσεις του κόσμου και κυρίως των καλλιτεχνών και των ακτιβιστών υπήρξε έντονη, ενώ δεν έλλειψαν οι πιέσεις και οι αντιδράσεις και από άλλους φορείς, όπως το Φλαμανδικό Συμβούλιο Τουρισμού⁵. Οι όροι και οι προϋποθέσεις, ωστόσο, που αφορούν στο καλλιτεχνικό γυμνό δεν φαίνεται να έχουν τροποποιηθεί από τα μεγαλύτερα κοινωνικά δίκτυα και έργα τέχνης συνεχίζουν να αποκλείονται ως «πορνογραφικά» με μοναδική δικαιολογία την απεικόνιση γυμνού.

Λόγω της φύσης της, η ερωτική τέχνη (και της αρχαιότητας) προσέκρουσε στα κοινωνικά στερεότυπα και ο δρόμος μέχρι ακόμη και την προβολή της στα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου, στις μεγάλες μητροπόλεις, αποδείχτηκε μακρύς και δύσκολος. Ήρθε αντιμέτωπη με

¹ Άρθρο: *Facebook apologizes for censoring prehistoric figurine* (<https://www.dw.com/en/facebook-apologizes-for-censoring-prehistoric-figurine-venus-of-willendorf/a-42780200>) από dw.com (1/1/2023).

² Άρθρο: *Museum Starts OnlyFans Account After Its TikTok Is Banned for Posting Nudes* (<https://www.vice.com/en/article/93b995/museum-starts-onlyfans-account-after-its-tiktok-is-banned-for-posting-nudes>) από vice.com (1/1/2023).

³ «Vienna strips on OnlyFans».

⁴ Η επιλογή δεν είναι τυχαία. Το δίκτυο OnlyFans τα τελευταία –κυρίως– χρόνια έχει γίνει συνώνυμο της πώλησης και προώθησης πορνογραφικού και ερωτικού περιεχομένου: (https://www.huffingtonpost.gr/entry/onlyfans-methika-kerde-yia-ten-platforma-ton-erotikon-asteron-kai-infloensers_gr_6311e676e4b020c4ffac2ce2) από huffingtonpost.gr (1/1/2023).

⁵ Άρθρο: *Facebook bans Flemish paintings because of nudity* (<https://www.bbc.com/news/blogs-news-from-elsewhere-44925656>) από bbc.com (1/1/2013).

βαθιά ριζωμένες θρησκευτικές δοξασίες και ηθικά κατάλοιπα της βικτωριανής εποχής με αποτέλεσμα να θεωρηθεί αισχρή, ανήθικη, άσεμνη και προσβλητική.

Οι μελετητές της αρχαιότητας δεν κατάφεραν -στην αρχή τουλάχιστον- να ξεφύγουν από τα ηθικά αυτά δεσμά. Ακόμη και η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε για τον χαρακτηρισμό και την περιγραφή τέτοιων σκηνών αντικατόπτριζε το δισταγμό τους, ακόμη και την αδυναμία τους, να αντιμετωπίσουν έργα τέχνης που φαινομενικά πρόσβαλαν τους κοινούς σεξουαλικούς κώδικες. Ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αι., η χρήση της λατινικής γλώσσας για την περιγραφή σεξουαλικών/ερωτικών παραστάσεων στον ακαδημαϊκό χώρο των Κλασικών σπουδών (π.χ. *fellatio* για τον στοματικό έρωτα), για παράδειγμα, εξασφάλιζε την κατανόησή του μονάχα από ένα στενό, ανδρικό και μορφωμένο κοινό, αποκλείοντας έτσι σε μεγάλο ποσοστό τις γυναίκες, οι οποίες μετά βίας απολάμβαναν το δικαίωμα της εκπαίδευσης⁶.

Με την σταδιακή ανάδυση των νέων ερευνητικών ρευμάτων στον ευρύτερο κλάδο της αρχαιολογίας -αρχαιολογία του φύλου και του σώματος για παράδειγμα-, ξεκίνησε και η συστηματική εξέταση και αναθεώρηση των ερωτικών σκηνών, όχι μονάχα στις Κλασικές σπουδές, αλλά και ευρύτερα, σε πολιτισμούς αρχαίους, προκολομβιανούς, ακόμη και σε σύγχρονες φυλές της Αφρικής και της Αμερικής. Πλέον γίνεται αποδεκτό πως η εικόνα, η ερωτική εικόνα συγκεκριμένα, δεν μπορεί να εξάγει ισχυρά συμπεράσματα απομονωμένη, χωρίς να ληφθούν υπόψιν ορισμένα καίρια ερωτήματα, όπως τα έθεσε ο J. Clarke στο έργο του *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.–A.D. 250* (1998).

Παρόλο που το έργο του Clarke περιορίζεται στη ρωμαϊκή τέχνη, τα ερωτήματα που θέτει μπορούν να αξιοποιηθούν από κάθε αρχαιολόγο και ερευνητή, πολλώ δε μάλλον από τον μελετητή των ερωτικών σκηνών στην αρχαιοελληνική τέχνη. Σημασία, λοιπόν, έχει να απαντηθούν τα εξής: ποιος το έκανε, ποιος το πλήρωσε, πότε κατασκευάστηκε, ποιος το κοιτούσε (ή ποιος το κοιτά σήμερα), πού και υπό ποιες συνθήκες (χρήση και σκοπός του αγγείου, κοινωνικές συνθήκες), το κοιτούσε και με τί μοιάζει, δηλαδή τα παράλληλα του εκάστοτε έργου⁷.

⁶ Johns 1982, 19. Διαχρονικά, σε πολλές περιοχές ανά τον κόσμο οι ερωτικές σκηνές περιορίστηκαν στην απομόνωση: άλλοτε καταστράφηκαν και άλλοτε έμειναν κρυμμένες σε ιδιωτικές συλλογές, χωρίς δυνατότητα μελέτης και δημοσίευσης ή εκθέτονταν σε ειδικά διαμορφωμένους, περιορισμένους χώρους εντός των μουσείων (π.χ. το *Gabinetto Segreto* του Αρχαιολογικού Μουσείου της Νάπολης) για περιορισμένο κοινό (Voss 2008, 318).

⁷ Clarke 1998, 11. Για τον Sutton (2009, 77) οι σκηνές στα αγγεία πρέπει πρωτίστως να αντιμετωπιστούν ως έργα τέχνης και, προκειμένου να εξεταστούν στην ολότητά τους, οι μελετητές οφείλουν να εξετάσουν την κοινωνία μέσα στην οποία τα έργα αυτά κατασκευάζονται, καταναλώνονται και βλέπονται.

Οι απαντήσεις στα περισσότερα από τα παραπάνω ερωτήματα θα δοθούν τελικά μακριά από την Αττική. Μπορεί η αττική ερωτική αγγειογραφία να αφύπνισε το συντηρητικό φαντασιακό των πρώτων μελετητών⁸, οι οποίοι επιχείρησαν να κατασκευάσουν εκ θεμελίων την κοινωνία της αρχαίας Αθήνας και των –σεξουαλικών– σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών, ωστόσο αυτή η κατασκευασμένη κοινωνία και σεξουαλικότητα έγινε κατά βάσει μέσω εικόνων, οι περισσότερες από τις οποίες, όχι μονάχα δεν βρέθηκαν σε αττικό έδαφος, αλλά ούτε προορίζονταν για χρήστες Αθηναίους. Σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα τα αττικά αγγεία που φέρουν ερωτικές σκηνές θα βρεθούν στην Ετρουρία και συγκεκριμένα σε τάφους, ενώ λίγα είναι τα παραδείγματα από την Αθήνα, κυρίως την Αγορά⁹, τον Κεραμεικό¹⁰ και την Ακρόπολη¹¹.

1.2 Ερωτικές σκηνές στην Αθήνα και στην Ετρουρία

Στην αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία οι ερωτικές σκηνές με την απεικόνιση της καθαυτού ερωτικής πράξης είναι ιδιαίτερα περιορισμένες. Αξιοσημείωτο, δε, είναι ότι, από τα περίπου 150 παραδείγματα σκηνών με άνδρες και γυναίκες σε συνουσία που είναι σήμερα γνωστά¹², ελάχιστα έχουν βρεθεί στην Αθήνα. Μάλιστα, απουσιάζουν από τις αθηναϊκές οικίες, καθώς, από τις έως τώρα ανασκαφές δεν έχουν βρεθεί αγγεία με σκηνές που παρουσιάζουν άντρες και γυναίκες σε συνουσία, ακόμη και στην ακμή των σκηνών αυτών, ήτοι κατά το τέλος της αρχαϊκής εποχής¹³. Ακόμη και στην οικία Ζ στον Κεραμεικό που έχει χαρακτηριστεί και ως πορνείο¹⁴, απουσιάζουν σκηνές με ερωτικές πράξεις¹⁵.

⁸ Kapparis 2018, 343.

⁹ Τμήμα μελανόμορφης κύλικας, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς, αρ. P26645· τμήμα μελανόμορφης κύλικας, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς, αρ. P4222 (*Agora* XXIII, 117. 1821).

¹⁰ Για την περίπτωση του Κεραμεικού, βλ. κεφ. 3.3.9.

¹¹ Τμήματα δύο μελανόμορφων κυλίκων, Συλλογή Ακρόπολης Αθηνών, αρ. 1.1913 και 1.1772· τέσσερις μικρογραφικές μελανόμορφες κύλικες, Συλλογή Μουσείου Ακρόπολης, αρ. 1.1639, 1.1669, 1.1684, 1. 1685 (βλ. Graef & Langlotz I 1925-1933, εικ. 1639, 1669, 1684, 1685· Lemos 1997, 463, εικ. 8.1-4)· ερυθρόμορφο αναθηματικό ανάγλυφο, Μουσείο Ακρόπολης αρ. J4 (βλ. *ARFV* εικ. 18)· τμήμα ερυθρόμορφου πινακίου, Συλλογή Μουσείου Ακρόπολης, αρ. 2.17 (*ARV*² 175.35)· τμήματα ερυθρόμορφου λέβητα, Συλλογή Βλαστού (*ARV*² 552.28· *Add*² 257)· τμήμα ερυθρόμορφου κρατήρα, Συλλογή Μουσείου Ακρόπολης, αρ. 2.802 (*ARV*² 242.760).

¹² Sutton 1992, 7.

¹³ Lynch 2009, 160. Αντίθετα, σκηνές πιο διακριτικές, σε στιγμές πριν από την συνουσία δηλαδή, είναι συχνές σε οικίες της Αθήνας (Lewis 2002, 118).

¹⁴ Davidson 1998, 85-90· Knigge 1988, 88-94. Δες και Lind 1988.

¹⁵ Lewis 2002, 118. Μία από τις ενδείξεις ότι επρόκειτο για πορνείο, είναι και η επιγραφή «BOYBAΛION ΚΑΛΗ», με την οποία εξάίρεται η ομορφιά μιας γυναίκας (Glazebrook 2011, 43).

Στην ευρύτερη περιοχή της Αθήνας έχουν βρεθεί λίγα παραδείγματα παραστάσεων με άντρες και γυναίκες σε συνουσία¹⁶. Στην Αγορά, πιο συγκεκριμένα, από τις ανασκαφές της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών, εντοπίστηκαν δύο θραύσματα κυπέλλων που φέρουν ερωτικές σκηνές. Στην πρώτη περίπτωση διακρίνεται μια μορφή (ανδρική;) όπισθεν μια άλλης (γυναικεία;), με την δεύτερη να γυρίζει την κεφαλή της με σκοπό τα βλέμματά τους να διασταυρωθούν¹⁷, ενώ στην δεύτερη το ζεύγος εικονίζεται σε στάση *coitus a tergo*, χωρίς ωστόσο να βρίσκονται σε επαφή¹⁸.

Η ανάγκη να εξεταστεί η «κοινωνική χρήση» των αγγείων της κάθε περιοχής και η αποφυγή εξαγωγής γενικευμένων συγκρίσεων¹⁹ οδήγησε σε μια περισσότερο προσεκτική συγκριτική μελέτη των ετρουσκικών και αθηναϊκών ηθών και συνηθειών, με σκοπό τελικά την καλύτερη κατανόηση των αττικών αγγείων, που με το εμπόριο κατέκλεισαν τις αγορές και τις νεκροπόλεις των Vulci, Cerveteri, Tarquinia κ.ο.κ.²⁰.

Ερωτικές σκηνές τόσο στον μελανόμορφο, όσο και στον ερυθρόμορφο ρυθμό, ως επί το πλείστον, συναντώνται σε αγγεία πόσης, όπως κύλικες, σκύφοι και κύπελλα, δεν έλειψαν όμως και από αμφορείς. Πρόκειται κυρίως για τους Νικοσθενικούς και τους Τυρρηνικούς αμφορείς²¹, που προορίζονταν για εξαγωγές στην Ετρουρία και στους οποίους απαντώνται οι πρώτες ερωτικές σκηνές με χαρακτήρα, μάλιστα, διονυσιακό και εύθυμο²². Σε πολλούς Τυρρηνικούς αμφορείς απεικονίζονται τόσο ετεροφυλοφιλικές ερωτικές σκηνές, όσο και παιδεραστικές, τη στιγμή που πριν το 540 π.Χ. σπάνια εντοπίζονταν τέτοιες σκηνές σε άλλα αττικά αγγεία²³.

Καθώς οι εμπορικές σχέσεις της Αθήνας και της Ετρουρίας υπήρξαν στενές και εκτεταμένες, οι Αθηναίοι αγγειοπλάστες δεν παρέλειψαν, μάλιστα, να αντιγράψουν σχήματα αντίστοιχων ετρουσκικών αγγείων *bucchero*, όπως ο μικρός κύαθος, ο κύαθος με το ψηλό πόδι (μόνωτος κάνθαρος) και βεβαίως οι νικοσθενικοί αμφορείς²⁴. Οι ετρουσκικές θέσεις στις οποίες βρέθηκαν, όμως, αμελήθηκαν από τους πρώτους μελετητές, ηθελήμένα ή και όχι.

¹⁶ Στην Αρχαία Αγορά, τον Κεραμεικό και την Ακρόπολη. Για τις περιπτώσεις αυτές, βλ. υποσημ. 9, 10, 11.

¹⁷ Moore & Philippides 1986, αρ. 1822, πίν. 117.

¹⁸ Moore & Philippides 1986, αρ. 1723, πίν. 112. Από την Αγορά αναφέρεται και ένα ακόμη παράδειγμα που δεν έχει φωτογραφηθεί: Moore & Philippides 1986, αρ. 1724.

¹⁹ Lynch 2009, 161

²⁰ Shapiro 2000, 315.

²¹ Βλ. επίσης Carpenter 1983 και Carpenter 1984.

²² Stewart 2003, 288· Lewis 2002, 89· Isler-Kerényi 2007, 148-153.

²³ Carpenter 1984, 46.

²⁴ Rasmussen & Spivey 1997, 191. Για την ιδιαίτερη περίπτωση του κύαθου βλ. Tonglet 2018.

Η σύγχρονη έρευνα κλήθηκε να αναθεωρήσει τις παλαιότερες θέσεις, καθώς ορισμένα ετρουσκικά ταφικά σύνολα έφεραν μικρό, αλλά αξιοσημείωτο πλήθος σεξουαλικών απεικονίσεων που δεν περιορίζονταν αποκλειστικά σε αγγεία. Στον *Τάφο των ταύρων* (Tomba dei Tori) και τον *Τάφο των αρμάτων* (Tomba delle Bighe), για παράδειγμα, απαντώνται σκηνές ερωτικές μεταξύ ανδρών²⁵ και στον *Τάφο του μαστιγώματος* (Tomba della Fustigazione) και τον *Τάφο 4260* (αλλά και στον *Τάφο των ταύρων*) υπάρχουν σκηνές μεταξύ ανδρών και γυναικών, σε δυάδες ή τριάδες, με απεικονίσεις, εκτός των άλλων, και στοματικού έρωτα²⁶. Πόσο ασφαλής είναι όμως η υπόθεση πως οι Ετρούσκοι αρέσκονταν στην κατοχή και θέαση ερωτικών σκηνών *per se* και κατά πόσο τελικά οι ερωτικές σκηνές επιλέγονταν για να εκφράσουν ερωτική διάθεση;

Το 70% και πλέον των αττικών αγγείων με ερωτικές σκηνές έχει εντοπιστεί στην Ετρουρία²⁷. Ωστόσο, στην διδακτορική του διατριβή ο Rhodes-Schroder (Πανεπιστήμιο του Auckland)²⁸ κατέληξε στο συμπέρασμα πως αγγεία με ερωτική θεματολογία καταλαμβάνουν ένα πολύ μικρό ποσοστό επί του γενικού συνόλου των αττικών αγγείων στην Ετρουρία. Πιο συγκεκριμένα, στην Tarquinia ερωτικές σκηνές φέρουν 9 αγγεία (1% επί του συνόλου των αττικών αγγείων), στο Vulci 30 από τα 2204 (1.4%), στο Cerveteri 8 από τα 538 (1.5%) και στο Orvieto 6 από τα 582 (1%). Ακόμη και στην περίπτωση των Ετρουσκικών τάφων, φαίνεται πως ερωτικές σκηνές τελικά περιορίζονται σε 4 από τους 121 στο σύνολο. Καταλήγει λοιπόν στο συμπέρασμα πως πιθανώς το ενδιαφέρον της Ετρουρίας για τις ερωτικές σκηνές είναι περισσότερο μια κατασκευασμένη και διακαής επιθυμία των σύγχρονων μελετητών, παρά των ίδιων των Ετρούσκων²⁹.

Γιατί επιλέγονται όμως αττικά αγγεία με ερωτική θεματολογία; Στην Ετρουρία η θέση της συζύγου ήταν διαφορετική απ' ό,τι στους Αθηναίους, με περισσότερες ελευθερίες, γεγονός που πυροδοτούσε τις ελληνικές κατηγορίες για τρυφηλότητα. Ακόμη κι αν δεν πρόκειται για πιστή περιγραφή των ετρουσκικών συνηθειών, το απόσπασμα του Θεόπομπου που διασώζεται από τον Αθήναιο³⁰ οπωσδήποτε φανερώνει την ιδέα των Ελλήνων για τους Ετρούσκους,

²⁵ Για τον *Τάφο των ταύρων* βλ. Steingraber 1986, 350 εικ. 157 και 160· Haynes 2000, 222-223· Brandt 2015, 129-130. Για τον *Τάφο των αρμάτων* βλ. Steingraber 1986, 289-291, εικ. 77-87· Haynes 2000, 234-235· Brandt 2015, 129-130.

²⁶ Για τον *Τάφο του μαστιγώματος* βλ. Steingraber 1986, 307, εικ. 158 και έγχρωμες εικ. 74-75· Haynes 2000, 234· Brandt 2015, 119, 129, 135-136. Για τον *Τάφο 4260* βλ. Steingraber 1986, 367. Για μια περιεκτική αναφορά και περιγραφή των παραπάνω περιπτώσεων βλ. Moretti 1966.

²⁷ Lewis 2002, 118.

²⁸ Rhodes-Schroder 2021.

²⁹ Rhodes-Schroder 2021, 92 και 159.

³⁰ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 12.517d-18b.

τουλάχιστον κατά τον 4^ο αι. π.Χ.³¹. Η παρακμή των ετρουσκικών ηθών αποτυπώνεται στην ελληνική ιδέα ότι οι Ετρούσκοι μοιράζονταν τις συζύγους τους και ότι οι γυναίκες γυμνάζονταν γυμνές μαζί με τους άντρες χωρίς να ντρέπονται (*εἶναί φησιν παρὰ τοῖς Τυρρηνοῖς κοινὰς ὑπάρχειν τὰς γυναῖκας... γυμνάζεσθαι πολλάκις καὶ μετ' ἀνδρῶν... οὐ γὰρ αἰσχρὸν εἶναι αὐταῖς φαίνεσθαι γυμναῖς*)³². Ακόμη, οι γυναίκες δειπνούν, όχι μόνο με τους συζύγους τους, αλλά με οποιονδήποτε άνδρα (*δειπνεῖν δὲ αὐτὰς οὐ παρὰ τοῖς ἀνδράσι τοῖς ἑαυτῶν, ἀλλὰ παρ' οἷς ἂν τύχωσι τῶν παρόντων*)³³.

Επιπλέον, αυτή η περιέργεια και η έκπληξη των Ελλήνων συγγραφέων αναγάγει τους Ετρούσκους σε οτιδήποτε «ξένο» και τα πολύ διαφορετικά σεξουαλικά τους ήθη ήταν αυτά που πυροδότησαν την έννοια του «άλλου». Τα συναισθήματα πιθανώς να ήταν αμοιβαία· οι αρχαίοι Έλληνες είδαν τους Ετρούσκους ως κάτι το εξωτικό και το αντίστροφο. Για τον Boardman, οι Ετρούσκοι, αν και ήταν ένας πλούσιος λαός, καλλιτεχνικά ήταν ανώριμοι και γι' αυτό το ενδιαφέρον τους για οτιδήποτε εξωτικό ήταν μεγάλο³⁴. Και αυτός ο εξωτισμός που απέπνεε ο ελληνικός πολιτισμός ήταν, επομένως, που προσέδιδε ακόμη μεγαλύτερη αξία στα αγγεία που κατέφθαναν σε «βάρβαρους» λαούς μέσω του εμπορίου, συμπεριλαμβανομένων των Ετρούσκων³⁵.

Η Lynch, προσπαθώντας να σκιαγραφήσει το προφίλ του Ετρούσκου αγοραστή/καταναλωτή των Αθηναϊκών αγγείων, κατέληξε σε τέσσερις πιθανές εκδοχές³⁶: πρώτον, οι Ετρούσκοι αγόραζαν αγγεία οποιουδήποτε σχήματος, με οποιαδήποτε εικονογραφία, όντας απλώς ικανοποιημένοι που είχαν στην κατοχή τους κάτι το αθηναϊκό· δεύτερον, οι Ετρούσκοι έλκονταν και αγόραζαν αττικά σχήματα, ανεξάρτητα από την εικονογραφία· τρίτον, οι Ετρούσκοι προτιμούσαν αγγεία με σκηνές που αντικατόπτριζαν δικές τους πτυχές της καθημερινότητας (π.χ. το συμπόσιο ως νεκρόδειπνο)· και τέλος, οι Ετρούσκοι επιθυμούσαν να αγοράσουν αγγεία που έφεραν εικόνες που αντανakλούσαν τις ιδέες που οι ίδιοι είχαν για τους Αθηναίους και τον πολιτισμό τους.

³¹ Το απόσπασμα από τον Αθήναιο είναι μια ακόμη πτυχή της ελληνικής ιδέας για την παρακμή και τρυφηλότητα, μια ιδέα που δεν περιορίζεται μονάχα στους Ετρούσκους, αλλά και σε άλλους «βάρβαρους». Για την παρακμή των Περσών, βλ. Briant 2002.

³² Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 12.517d.

³³ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 12.517d-e.

³⁴ Boardman 1999, 199. Οι τάφοι ενίοτε έπρεπε να επιβληθούν με ξένα, εισαγόμενα και εικονογραφημένα αγγεία, καθώς τα ετρουσκικά αγγεία δεν μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις συνεχώς αυξανόμενες απαιτήσεις για ποιότητα (Scheibler 1983, 138).

³⁵ Neer 2002, 9. Για μια εύστοχη κριτική στην ιδέα ότι οι Ετρούσκοι επιζητούσαν οτιδήποτε ξένο, βλ. Bundrick 2015, 119.

³⁶ Lynch 2009, 160.

Επομένως, η συγκεκριμένη ετρουσκική συνήθεια που θέλει τους δύο συζύγους να δειπνούν μαζί, είχε ως αποτέλεσμα, στην αντίληψη των Ετρούσκων, οι συμποσιακές σκηνές των αγγείων να αντανakλούσαν τα νεκρόδειπνά τους³⁷, όπου οι δύο σύζυγοι γευμάτιζαν μαζί³⁸, ενώ στο πρόσωπο των εικονιζόμενων εταίρων έβλεπαν τις συζύγους και στους νέους των σκηνών του αττικού παιδεραστικού πόθου έβλεπαν αγόρια-δούλους³⁹. Η ίδια, ωστόσο, καταλήγει στο ότι οι Ετρούσκοι δεν αρέσκονταν στις ερωτικές σκηνές επειδή αντανakλούσαν τις δικές τους όψεις της σεξουαλικότητας, αλλά επειδή σε αυτές έβλεπαν ό,τι πίστευαν οι ίδιοι για την σεξουαλικότητα των Ελλήνων⁴⁰.

Ίσως, από την άλλη, οι Αθηναίοι αγγειογράφοι ζωγράφιζαν ό,τι ενδιέφερε και εξυπηρετούσε τους ιδίους και την σύγχρονη αθηναϊκή κοινωνία και εμπόριο, χωρίς να ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για τον τελικό προορισμό του αγγείου⁴¹. «Φαίνεται πως οι άνθρωποι εξήγαν αγγεία, παρά εικόνες»⁴², όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Lissarrague. Για την Lewis, αντιθέτως, όλα αυτά τα αγγεία πράγματι προορίζονταν για την ετρουσκική αγορά και, όσον αφορά στις ερωτικές σκηνές ειδικότερα, αυτές απεικόνιζαν ετρουσκικά όργανα και όχι αθηναϊκά⁴³.

Η τελευταία αυτή άποψη⁴⁴ έχει δεχτεί κριτική και δεν είχε ευρεία αποδοχή. Χαρακτηριστικά, ο Steiner συμπεραίνει πως οι Ετρούσκοι χρησιμοποιούσαν τυπικά αθηναϊκά αγγεία, όπως αυτά που χρησιμοποιούσαν οι ίδιοι οι Αθηναίοι, δίχως να απαιτούν κάποιες αλλαγές στα σχήματα και την εικονογραφία τους⁴⁵, ενώ με εξαίρεση πολύ συγκεκριμένες ομάδες αγγείων, όπως οι Νικοσθενικοί και Τυρρηνικοί αμφορείς, τα περισσότερα εργαστήρια δεν απευθύνονταν αποκλειστικά σε συγκεκριμένες αγορές, όπως, εν προκειμένω, αυτήν της Ετρουρίας⁴⁶.

³⁷ Για τα νεκρόδειπνα στην αρχαία τέχνη βλ. Draycott & Stamatopoulou 2016. Πρβλ. Lynch 2012, 539.

³⁸ Lewis 2002, 118.

³⁹ Rasmussen & Spivey 1997, 198.

⁴⁰ Lynch 2009, 161. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι τα ετρουσκικά, ελληνικού στυλ αγγεία που προορίζονταν για την τοπική αγορά δεν έφεραν ερωτικές σκηνές (Lynch 2009, σημ. 36).

⁴¹ Shapiro 2000, 118.

⁴² Lissarrague 1987, 261.

⁴³ Lewis 2003, 189-190.

⁴⁴ Μια άλλη άποψη θέλει τα αγγεία που καταφάνουν στην Ετρουρία να έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί από τους Αθηναίους και να μεταπωλούνταν στη συνέχεια στην Ετρουρία (Scheibler 1983, 138-139). Ένα στοιχείο που οδηγεί σε αυτή την υπόθεση είναι, μεταξύ άλλων, και οι συχνές επιγραφές «καλός/καλή» δεν θα είχαν κάποιο νόημα για τους Ετρούσκους. Για τη συζήτηση, βλ. Skinner 2014, 103, όπου και η αντίστοιχη βιβλιογραφία.

⁴⁵ Steiner 2007, 234-236.

⁴⁶ Stansbury-O'Donnell 2006, 38. Δες επίσης: Uliერიu-Rostás 2013, 12-13· Rasmussen 2013, 678.

1.3 Χρονολογώντας τις ερωτικές σκηνές

Η δημοφιλία ομοφυλοφιλικών και ετεροφυλοφιλικών σκηνών δεν υπήρξε παράλληλη, αντιθέτως φαίνεται πως η ακμή των ετεροφυλοφιλικών σκηνών διαδέχθηκε χρονικά αυτή των ομοφυλοφιλικών⁴⁷. Όσον αφορά στις σκηνές που παρουσιάζουν ερωτοτροπίες μεταξύ ανδρών και αγοριών (παιδεραστικές σκηνές), η εμφάνισή τους τοποθετείται χρονικά περίπου το 575 π.Χ., γίνονται δημοφιλείς μετά το 550 π.Χ. μέχρι να χάσουν τη δημοτικότητα τους στο τέλος του 6^{ου} αιώνα και να εξαφανιστούν μετά το 475 π.Χ.

Οι ετεροφυλοφιλικές σκηνές έκαναν την εμφάνισή τους λίγα χρόνια μετά τις παιδεραστικές σκηνές, ωστόσο έγιναν δημοφιλείς κυρίως στα ερυθρόμορφα αγγεία⁴⁸, το 480-450 π.Χ., την χρονική περίοδο δηλαδή που είχε ήδη επέλθει η παρακμή των ομοφυλοφιλικών, ενώ άρχισαν να φθίνουν από τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. μέχρι την εξαφάνισή τους στο τέλος του ίδιου αιώνα⁴⁹.

Ερωτικές σκηνές έχουν αποδοθεί στους διασημότερους αγγειογράφους, ενώ σε ορισμένους φαίνεται πως οι σκηνές αυτές αποτέλεσαν αγαπητό θέμα. Στο έργο του Kilmer, για παράδειγμα, συναντά κανείς σκηνές που αποδίδονται στον Επίκτητο⁵⁰, το Βρύγο⁵¹, το Ζωγράφο του Βερολίνου⁵², το Ζωγράφο της Θάλας⁵³, το Νικοσθένη⁵⁴ και πολλούς άλλους⁵⁵. Το παράδειγμα του Ζωγράφου του Τιμιάδη είναι ιδιαίτερο, καθώς, εκτός από τις περιπέτειες του Αχιλλέα, αγαπητό θέμα του ήταν και οι ερωτικές σκηνές, κυρίως κατά την πρώιμη περίοδο⁵⁶. Ο ίδιος, μάλιστα, διακρίνεται και από κάποια αναγνωριστικά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα την ύψωση του μεσαίου δακτύλου από τους άντρες, αλλά και τα γεννητικά τους όργανα, κυρίως τους όρχεις, που συχνά διακρίνονται να κρέμονται ανάμεσα στους μηρούς τους⁵⁷.

⁴⁷ Stewart, 2003, 283-285. Δες και Sutton 1992, 7· Brendle 2019, 10· Paleothonodoros 2012, 24.

⁴⁸ Οι περισσότερες παιδεραστικές σκηνές απαντώνται στον μελανόμορφο ρυθμό, η παρακμή του οποίου συνοδεύεται και με την φθίνουσα δημοφιλία τους (Shapiro 1981, 136).

⁴⁹ Για την εξέλιξη των ερωτικών σκηνών από το δεύτερο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. και τελικά την παρακμή του, βλ. και Osborne 2018, 137-146.

⁵⁰ Kilmer 1993, εικ. R134*.

⁵¹ Kilmer 1993 εικ. 518†.

⁵² Kilmer 1993 εικ. 370*.

⁵³ Kilmer 1993, εικ. 192*.

⁵⁴ Kilmer 1993, εικ. 223*.

⁵⁵ Βλ. την λίστα του Kilmer, 1993, 238-264.

⁵⁶ Kluiver, 1995, 82.

⁵⁷ Kluiver 1995, 70. Βλ. και Carpenter 1984, 47.

Στο σύνολο των αττικών αγγείων, ο αριθμός αυτών που φέρουν ερωτικές σκηνές είναι ιδιαίτερα περιορισμένος⁵⁸. Παρόλο που τα περισσότερα αγγεία δεν έχουν ασφαλή τόπο εύρεσης⁵⁹, αυτά που φέρουν -ετεροφυλοφιλικές και παιδεραστικές- ερωτικές σκηνές έχουν βρεθεί κυρίως στην Ετρουρία⁶⁰, γεγονός που πυροδότησε μεγάλη συζήτηση στους κόλπους των μελετητών της σεξουαλικότητας στην αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Αθήνα, όπου η -παράλληλη συνήθως- ύπαρξη πολλών γραπτών πηγών, άλλοτε επιβεβαίωνε τις σύγχρονες υποθέσεις και αναγνώσεις των αγγείων, άλλοτε τις απέρριπτε ή απλώς καθιστούσε ακόμη πιο περίπλοκη την ερμηνεία τους.

1.4 Έρωτας, πορνεία και η ανδρική φοβία: μια σύγχρονη ανάγνωση της αρχαίας ερωτικής τέχνης

Το πιο σημαντικό ερώτημα που κυριάρχησε, ωστόσο, στην έρευνα είναι: ποιες σκηνές θεωρούνται τελικά ερωτικές. Ο Kilmer στο έργο-ορόσημο *Greek Erotica on Attic red-figure vases* (1993) δίνει την δική του απάντηση. Ο ίδιος λοιπόν στο έργο του περιλαμβάνει όχι μόνο τις σκηνές που απεικονίζουν την –ομοφυλοφιλική ή/και ετεροφυλοφιλική– ερωτική επαφή, αλλά και οποιεσδήποτε σκηνές φέρουν γυμνές γυναίκες και άντρες, ολίσβους, σκηνές λουτρού, πτηνά-φαλλούς, σκατολογικό περιεχόμενο, σκηνές αυνανισμού κ.ο.κ.⁶¹.

Αναζητώντας την λέξη-κλειδί «erotic» στην βάση δεδομένων του Beazley Archive Pottery Database παρατηρεί κανείς ότι εξακολουθεί να υφίσταται η ίδια σύγχυση. Τα αποτελέσματα που προκύπτουν είναι 478, όπου περιλαμβάνονται αγγεία στα οποία απεικονίζονται μαινάδες και σάτυροι, σκηνές κωμού, ετεροσεξουαλικές ή ομοφυλοφιλικές σκηνές ερωτοτροπίας, σκηνές διαμνηρισμού μεταξύ ανδρών, αλλά και συμποσιακές σκηνές με γυμνές γυναίκες, χωρίς υποχρεωτικά να μετέχουν σε ερωτικές πράξεις (π.χ. η καταχώρηση αρ. 2723)⁶².

⁵⁸ Young 2020, 4.

⁵⁹ Αυτό διαφαίνεται μάλιστα από το *BAPD*, όπου η ακριβής τοποθεσία εύρεσης για το 53% των μελανόμορφων και το 49% των ερυθρόμορφων αγγείων δεν είναι εγγυημένη (Lewis 1997, 153)

⁶⁰ Bundrick 2019, 52-53· Lear & Cantarella 2008, 71.

⁶¹ Και ο Paleothodoros (2012, 23), αναφέροντας πως δεν θα περιοριστεί μονάχα στις σκηνές που απεικονίζουν την καθαυτό ερωτική πράξη, συμπεριλαμβάνει και μια πληθώρα σκηνών που θεωρεί πως είναι *ερωτικές*.

⁶² Όσον αφορά τις παιδεραστικές σκηνές ερωτοτροπίας, στο *Some Attic Vases in the Cyprus Museum*, ο Beazley αναφέρει περισσότερα από 100 τέτοια παραδείγματα, ενώ αργότερα έγιναν και άλλες προσθήκες, κυρίως από τον Schauenburg (Schauenburg 1965).

Παρόλο που αυτός ο χαρακτηρισμός «ερωτικός» είναι τόσο ευρύς και έχει επανεξεταστεί επανειλημμένα⁶³, η παρούσα εργασία θα πραγματευτεί τις σκηνές που απεικονίζουν την ερωτική επαφή μεταξύ ανδρών και ανδρών και γυναικών σε ζεύγη ή ομαδικά (τα επονομαζόμενα «όργια») και τις σκηνές «ερωτοτροπίας»⁶⁴ και διαμνηρισμού μεταξύ εραστή και ερωμένου. Ο λόγος της επιλογής αυτής είναι διττός· αφενός γίνεται επειδή το φάσμα είναι τόσο ευρύ και τόσο πολύπλευρο που η ομαδοποίηση θα διευκόλυνε τις πιθανές ερμηνείες και, αφετέρου, επειδή ακριβώς πάνω σε αυτές τις σκηνές βασίστηκε το σύγχρονο αφήγημα που ανασκεύασε τα αρχαία σεξουαλικά ήθη και αξίες, τις έννοιες της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας, αλλά και τις σχέσεις των φύλων στον κλασικό ή και σύγχρονο κόσμο.

Δεδομένου ότι η εργασία αυτή εστιάζει σε γυναίκες και άντρες σε ερωτικές περιπτώσεις, ο αναγνώστης έρχεται δυνητικά αντιμέτωπος με ένα εύλογο ερώτημα που αφορά στον τίτλο της εργασίας: γιατί δεν γίνεται λόγος για πορνογραφικές ή ακόμη και για σεξουαλικές σκηνές στα αττικά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία;

Η παραδοχή της -χωροχρονικής και πολιτισμικής- ρευστότητας του όρου «σεξουαλικός» οδηγεί σταδιακά στην απάντηση του πρώτου ερωτήματος. Εθνογραφικές έρευνες έχουν επανειλημμένα αποδείξει πως η σεξουαλικότητα και ο ερωτισμός είναι όροι ρευστοί και μεταπλάθονται από τον κάθε πολιτισμό⁶⁵ και το τί θεωρεί «σεξουαλικό» η σύγχρονη δυτική κοινωνία δεν ταυτίζεται αναγκαία με τις αντιλήψεις της αρχαϊκής και κλασικής Ελλάδας. Και καθώς το φύλο και η σεξουαλικότητα είναι έννοιες πολιτισμικά κατασκευασμένες⁶⁶, στη σύγχρονη ερμηνεία αρχαίων εννοιών ελλοχεύουν πολλοί κίνδυνοι, ακριβώς επειδή σύγχρονες πολιτικές, προκαταλήψεις και αξίες συχνά ενσωματώνονται στο έργο των μελετητών και «τελικά επιβάλλονται στο παρελθόν»⁶⁷.

Από την άλλη, όσον αφορά στην πορνογραφία, πρόκειται για έναν όρο σύγχρονο. Μάλιστα έχει στενή σχέση με την επιστήμη της αρχαιολογίας, καθώς χρησιμοποιήθηκε πρώτη

⁶³ Για παράδειγμα, ενώ ο Kilmer (1993) χαρακτηρίζει ερωτικές τις σκηνές με μορφές να ουρούν ή να κάνουν εμετό, η Lewis (2002, 127) αντιτίθεται στον ισχυρισμό αυτό, κατηγορώντας μάλιστα τον πρώτο για την μοντερνιστική ιδέα ότι οι αρχαίοι Έλληνες έβρισκαν τις σκηνές ούρησης ερωτικές («...Kilmer is replicating modern ideas by saying that female excretion is more erotic than male»), ενώ εκφράζει αμφιβολίες και για μυθολογικές σκηνές που ο Kilmer θεωρεί ερωτικές, όπως η πτώση της Τροίας, ο Ηρακλής και ο Βούσιρις, αλλά και οι μαινάδες (Lewis 2002, 234, σημ. 89).

⁶⁴ Τον όρο (αγγλ. *courtship*) χρησιμοποίησε πρώτη φορά ο Beazley στο *Some Attic vases in the Cyprus Museum* (1989, 3-31) με μια «βικτωριανή κοσμιότητα» (όπως καυστικά αναφέρει ο Shapiro [1992, 55]) και έπειτα επικράτησε στην βιβλιογραφία.

⁶⁵ Voss 2008, 319· Clarke 1998, 8.

⁶⁶ Winkler 1990· Laqueur 2003· Gleason 1995.

⁶⁷ Gero 1985, 343.

φορά στα μέσα του 19^{ου} αι. από τον Γερμανό αρχαιολόγο C. O. Müller για να περιγράψει ρωμαϊκές ερωτικές τοιχογραφίες⁶⁸. Ακόμη, εκτός από τους ενδιασμούς που προκύπτουν από την χρήση σύγχρονων όρων για την περιγραφή αρχαίων έργων τέχνης, η ίδια η ετυμολογία της λέξης παρεκκλίνει από τον -όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικό- χειρισμό και ερμηνεία τέτοιων σκηνών.

Η χρήση του όρου δεν σημαίνει γενικά την απεικόνιση ή περιγραφή της ερωτικής πράξης, αλλά έχει πολύ συγκεκριμένο περιεχόμενο, που δεν είναι άλλο από την απεικόνιση κοινών, αισχρών πορνών⁶⁹, όπως συνηθιζόταν να χαρακτηρίζονται πολλές από τις γυναίκες που θεωρούνταν πρόστυχες για τα συντηρητικά βλέμματα των πρώτων μελετητών. «Το γεγονός ότι η πορνογραφία πιστεύεται ότι αποτελεί «απεικόνιση του ερωτικού» σημαίνει μόνο ότι ο εξευτελισμός των γυναικών θεωρείται η πραγματική απόλαυση του σεξ», όπως αναγνωρίζει ο Dworkin⁷⁰.

Παρόλα αυτά, ο σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να αναθεωρήσει τέτοιες στάσεις, κυρίως με την βοήθεια που προσφέρει η εξέταση του σώματος των εικονιζόμενων μορφών στις ετεροφυλοφιλικές και ομοφυλοφιλικές σκηνές: οι στάσεις του, ο στολισμός του, αλλά και το βλέμμα τόσο μεταξύ των εικονιζόμενων, όσο και μεταξύ του αγγείου και του χρήστη αποτελούν τους βασικούς άξονες έρευνας. Για την -όσο το δυνατόν- αρτιότερη εξέταση των ερωτικών σκηνών, πρώτα θα γίνει αναφορά στα σημαντικά, σύγχρονα πνευματικά ρεύματα (όπως ο φεμινισμός και οι σπουδές φύλου) που ώθησαν την αρχαιολογία να επανεξετάσει καίρια ζητήματα που νωρίτερα είχαν απασχολήσει τις κοινωνικές επιστήμες, όπως η σεξουαλικότητα, το φύλο, το σώμα και η ταυτότητα.

Στόχος της μελέτης δεν αποτελεί όμως η συγκέντρωση όλων των ερυθρόμορφων και μελανόμορφων αγγείων που φέρουν ερωτικές σκηνές εν είδει καταλόγου. Μέσα από επιλεγμένα και χαρακτηριστικά παραδείγματα αγγείων επιχειρείται μια προσπάθεια ώστε οι σκηνές να χαρακτηριστούν τελικά «ερωτικές», ακριβώς επειδή απεικονίζουν την πράξη του έρωτα, αν και με διαφορετικούς κάθε φορά πρωταγωνιστές.

⁶⁸ Kendrick 1987, 11.

⁶⁹ Dworkin 1991, 200.

⁷⁰ Dworkin 1981, 201. Και για μια μερίδα φεμινιστριών, εξάλλου, η πορνογραφία θεωρείται προσβλητική, εξαιτίας του υποτιμητικού τρόπου χειρισμού των γυναικών, που συχνά ενέχει σαδιστικές αποχρώσεις και πιθανώς προωθεί την σεξουαλική βία (Kappeler 1986, 36).

Μέσα από αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, λοιπόν, θα εξεταστούν:

- Ο τρόπος με τον οποίον εικονίζονταν ο διαμηρισμός μεταξύ εραστών και ερωμένων, αλλά και ποιες περιστάσεις επέτρεπαν στον καλλιτέχνη να διακοσμήσει κάποιο αγγείο με συνουσία μεταξύ ανδρών
- Ο τρόπος με τον οποίον εικονίζεται η ετεροφυλοφιλική ερωτική πράξη τόσο στο πλαίσιο των οργίων, όσο και μεταξύ μεμονωμένων ζευγαριών
- Η στενή σύνδεση των σκηνών αυτών με τον διονυσιακό κόσμο της μέθης, της καταστολής των κοινωνικών περιορισμών και της διαφυγής από την ασφυκτική κανονικότητα της πόλεως
- Η κοινωνική θέση των μορφών, όπως αυτή μπορεί να υποδηλωθεί μέσω των χειρονομιών, της ηλικίας, των σωματικών χαρακτηριστικών και της επιθυμίας του καλλιτέχνη για εξιδανίκευση ή διακωμώδηση των σωμάτων
- Η αναθεώρηση της παγιωμένης άποψης πως οι ερωτικές σκηνές αποσκοπούν αποκλειστικά στην ερωτική διέγερση του Αθηναίου συμποσιαστή και, εκ του αποτελέσματος, ο εντοπισμός εναλλακτικών ερμηνειών, όπως ο υπερβατικός και τελετουργικός χαρακτήρας των σκηνών αυτών, και
- Το βλέμμα ως φορέας κοινωνικών ρόλων και ερωτικής έκφρασης και η αισθητηριακή σύνδεση του θεατή με το ίδιο το αγγείο και τις εικονιζόμενες μορφές που ερωτοτροπούν.

2. Αρχαιολογία και σύγχρονες (ανα)θεωρήσεις

2.1 Αρχαιολογία και σεξουαλικότητα

Με τον όρο σεξουαλικότητα νοείται οτιδήποτε έχει σχέση με το σεξ, όπως είναι ο σεξουαλικός προσανατολισμός, η σεξουαλική έλξη και, φυσικά, η σεξουαλική πράξη⁷¹. Οι σημασίες με τις οποίες επιφορτίζεται η σεξουαλικότητα, ωστόσο, διαφέρουν από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία, ενώ η μελέτη και έρευνά τους σε αρχαίους πολιτισμούς απαιτεί την προσεκτική μελέτη των πηγών και την αμεροληψία των μελετητών.

Για την Voss, οι πολύπλοκες πολιτικές του παρόντος που αφορούν στην σεξουαλικότητα είναι σύγχρονο φαινόμενο και δεν έχουν ουδεμία σχέση με τις πλούσιες πολιτιστικές παραδόσεις του παρελθόντος⁷². Έτσι, ακόμη και ερευνητές, στην προσπάθεια να ερευνήσουν την πολιτιστική ποικιλία της σεξουαλικότητας σε διάφορες -κυρίως σύγχρονες «αρχαϊκές»- κοινωνίες, δεν κατάφεραν πάντοτε να ξεφεύγουν των προκαταλήψεών τους⁷³, αμελώντας την κοινωνική κάθε φορά κατασκευή της σεξουαλικότητας⁷⁴.

Αν αναλογιστεί κανείς την αδυναμία των μελετητών να κατανοήσουν αμερόληπτα την πολυπλοκότητα της σεξουαλικότητας σε σύγχρονες, ζώσες κοινωνίες κατανοεί αυτομάτως και την δυσκολία που ενέχει η έρευνα της σεξουαλικότητας σε αρχαίους πολιτισμούς. Οι πηγές στη δεύτερη περίπτωση δεν αντλούνται μέσω της ανθρωπολογικής μελέτης και έρευνας⁷⁵, αλλά περιορίζονται στα γραπτά ή υλικά κατάλοιπα των πολιτισμών αυτών. Στην περίπτωση του αρχαιοελληνικού πολιτισμού αυτό που κατά το πλείστον χαρακτήρισε την κάθε απόπειρα κατανόησης της κοινωνίας ήταν ο κειμενοκεντρισμός, η σχεδόν παρωπιδική έμφαση, δηλαδή, στις πληροφορίες που προσφέρουν οι γραπτές πηγές⁷⁶.

Ο κειμενοκεντρισμός στην περίπτωση της αρχαίας Ελλάδας, ωστόσο, αναγνωρίστηκε από τους ερευνητές, καθώς προέκυψαν τρεις βασικοί περιορισμοί: αρχικά τα συμπεράσματα που εξάγονται, αντλούνται από γραπτές πηγές που απλώς τυχαίνει να έχουν διασωθεί, μία σύμπτωση που αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο νέων ανακαλύψεων και, επομένως, αναθεώρησης ορισμένων ζητημάτων που μέχρι τώρα θεωρούνταν αντικειμενικά· δεύτερον,

⁷¹ McNiven 2012, 517.

⁷² Voss 2008, 318.

⁷³ Για τη συζήτηση βλ. Bullough 1976, 22-45, όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στους ποικίλους τρόπους έκφρασης της ομοφυλοφιλίας σε διάφορες -σύγχρονες κυρίως- κοινωνίες.

⁷⁴ Karras 2000, 1250.

⁷⁵ Bullough 1976, 22-45.

⁷⁶ Βλ. παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο.

όσον αφορά στην αρχαία Ελλάδα τουλάχιστον, παρόλο που οι πηγές αυτές αξιοποιήθηκαν για την ανακατασκευή της σεξουαλικότητας της αρχαίας Ελλάδας, οι πηγές προέρχονται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα από την αρχαία Αθήνα ή αναφέρονται σε αυτήν, αψηφώντας τον υπόλοιπο αρχαιοελληνικό κόσμο⁷⁷. τέλος, η μελέτη των κειμένων αυτών αντιμετωπίζει φιλολογικές προκλήσεις. Στα αρχαία κείμενα, δηλαδή, όπως σκωπτικά σημειώνει ο Parker, οι κλασικιστές που μελετούν την σεξουαλικότητα στην αρχαιότητα αδυνατούν ακόμη και να αντιμετωπίσουν βασικά φιλολογικά ζητήματα, όπως το τί σημαίνουν οι λέξεις και τί τελικά το κείμενο θέλει να πει⁷⁸.

Σημαντικό είναι, επίσης, να υπολογίζεται και η ταυτότητα του συγγραφέα: το φύλο, η κοινωνική θέση/τάξη και το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο στο οποίο παράγει τα κείμενά του είναι μερικές από τις συνιστώσες που πρέπει να ληφθούν υπόψιν⁷⁹. Όπως παραδέχεται και ο Thornton για το έργο του *Eros: The myth of Ancient Greek Sexuality* «αυτό το βιβλίο δεν αφορά στο τί πράγματι πίστευαν... για το σεξ. Αφορά στο τί μας λένε οι γραπτές πηγές του 700-100 π.Χ. για το σεξ»⁸⁰.

Στον αντίποδα, παρερμηνείες προκύπτουν και από την προσήλωση στην εικονογραφία και συγκεκριμένα στις ερωτικές σκηνές, των οποίων ο σκοπός θεωρήθηκε πως ήταν αποκλειστικά να διεγείρουν σεξουαλικά. Αναλυτικότερη συζήτηση για το θέμα θα γίνει στα επόμενα κεφάλαια, όταν και θα γίνει λόγος για την αναγνώριση και ταύτιση εταίρων/πορνών ή απλών γυναικών στις ερωτικές σκηνές, αλλά και όταν θα συζητηθεί το θέμα των παιδευστικών σκηνών.

Η έννοια της σεξουαλικότητας διέπεται από τις εκάστοτε κοινωνικές ιδεολογίες και, οι σεξουαλικές πρακτικές στην αρχαία Ελλάδα πιο συγκεκριμένα, συνδέονταν με τους κοινωνικό-οικονομικούς, πολιτικούς και θρησκευτικούς θεσμούς της πόλης-κράτους⁸¹. Οι σεξουαλικές ταυτότητες και χαρακτηρισμοί, επομένως, δεν μπορούν να ταυτιστούν με σύγχρονους σεξουαλικούς όρους. Και σε αυτό το κομβικό σημείο είναι που η συνεισφορά της

⁷⁷ Τόσο η αρχαιοελληνική γραμματεία, όσο και η εικονογραφία, για παράδειγμα προβάλλει και αντιπροσωπεύει τον κόσμο την κοινωνικής και πολιτικής ελίτ της Αθήνας σύμφωνα με την Lynch (2007, 247). Ο περιορισμός στα κείμενα αποκλείει ακόμη και τα συναισθήματα και τις απόψεις όλων αυτών των κοινών ανθρώπων, οι οποίοι δεν έχουν γράψει κείμενα που διασώθηκαν (Karras 2000, 1257).

⁷⁸ Parker 2001, 315 και υποσημείωση 7, όπου αναφέρεται στην προβληματική της φιλολογικής ερμηνείας όρων όπως *καταπύγων* και *κίναδος*.

⁷⁹ Για το παράδειγμα του Πλουτάρχου ως πηγή για την Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. βλ. Schmitt Pantel 2009. Για την Richlin (1993, 523), για παράδειγμα, η τέχνη της γραφής ανήκει στους άνδρες.

⁸⁰ Thornton 1997, xii-xiii.

⁸¹ Padgug 1979 και κυρίως σελ. 16.

αρχαιολογικής έρευνας της σεξουαλικότητας έγκειται στο να αναδείξει: τις σύγχρονες, περιοριστικές θεωρίες της σεξουαλικότητας, την αδυναμία τους να περιγράψουν τις σεξουαλικές σχέσεις άλλων, αρχαίων ή και σύγχρονων κοινωνιών και την ανάγκη για υποκειμενική θέαση των εκάστοτε κοινωνικών φαινομένων⁸².

Ενδεικτική περίπτωση αποτελεί ο όρος «ομοφυλόφιλος». Πρόκειται για έναν όρο του ιατροδικαστικού κλάδου της σεξολογίας του 19^{ου} αι. που χαρακτήριζε οποιονδήποτε έλκονταν σεξουαλικά από άτομα του ίδιου φύλου⁸³. Είναι, επομένως, άτοπο ακόμη και σήμερα να χαρακτηρίζεται ομοφυλόφιλος οποιοσδήποτε άνδρας απεικονίζεται στην αγγειογραφία ή αναφέρεται στην γραμματεία να δέχεται διείσδυση, τη στιγμή που το ίδιο το φύλο, όπως θα φανεί παρακάτω, αποτελεί κοινωνικό κατασκευάσμα. Κοινωνικές και ηθικές αρχές καθιστούν τέτοιους όρους ρευστούς⁸⁴, ωστόσο, η χρήση τους κρίνεται αναγκαία και χρησιμοποιούνται συμβατικά για λόγους απλούστερης συνεννόησης στην βιβλιογραφία και ως εκ τούτου στην παρούσα εργασία.

Στην αρχαία Ελλάδα εξέλαβαν αυτό που ονομάζεται σήμερα σεξουαλικότητα με όρους εθνικής ταυτότητας⁸⁵, αλλά και κοινωνικής τάξης: στην παιδεραστία, για παράδειγμα, ο συχνότερος όρος που χρησιμοποιείται για τον ερωμένο είναι ο *παῖς*. Με τον ίδιο όρο χαρακτηρίζονταν και οι δούλοι, τα παιδιά ακόμη και τα κορίτσια⁸⁶, οι ομάδες δηλαδή που χαρακτηρίζονταν από κατώτερη κοινωνική θέση, πνευματική ανικανότητα και επιρρέπεια στην επιθυμία και την απόλαυση⁸⁷.

Η έννοια της απόλαυσης -και της αντίστασης σε αυτήν- θα απασχολήσει ιδιαίτερα τον Davidson⁸⁸, ο οποίος και θα την τοποθετήσει, μαζί με τα πάθη (όπως η αγάπη των ανδρών για τις εταίρες) στο επίκεντρο της αρχαιοελληνικής κοινωνίας. Για τον Davidson αυτό που καθιστά τους κίναιδους αχρείους δεν είναι η αυταπάρνηση της ανδρικής τους ταυτότητας μέσω της απόλαυσης της πρωκτικής διείσδυσης, αλλά μάλλον η αδυναμία τους να συγκρατηθούν στις επιθυμίες τους⁸⁹.

⁸² Voss 2006α, 370.

⁸³ Voss 2008, 323. Για τη συζήτηση, βλ. Robson 2013, 59-63, όπου και περισσότερη βιβλιογραφία. Για την περίπτωση του φύλου, βλ. παρακάτω, στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο.

⁸⁴ Πλάντζος 2014, 209.

⁸⁵ Οι Αθηναίοι επέκριναν για παράδειγμα τους εχθρούς τους για την σεξουαλική παθητικότητά τους ή την υπερβολική σεξουαλική διάθεση (Vout 2015, 611).

⁸⁶ Dover 1989, 16.

⁸⁷ Golden 1984, 309.

⁸⁸ Davidson 1998.

⁸⁹ Βλ. Davidson 1998 και κυρίως σελ. 167-182.

Δεν θεωρεί ότι ο έρωτας και η ερωτική πράξη στην αρχαία Ελλάδα μεταφράζονται με όρους εξουσίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, η ταπείνωση και η σεξουαλική παθητικότητα προερχόμενη από την πρωκτική διείσδυση είναι ερμηνείες που δόθηκαν από την βικτοριανή σκοπιά ορισμένων κλασικιστών⁹⁰. Επομένως ο *κίμαιδος/καταπύγων* δεν είναι παθητικός, σεξουαλικά αδρανής και ταπεινωμένος και υποταγμένος στον «ενεργητικό» άνδρα, αλλά μάλλον εθισμένος στην «γυναικεία επιθυμία» να ντύνεται και να πράττει έτσι ώστε να κάνει έρωτα με κάποιον άνδρα χωρίς δισταγμό και δεύτερη σκέψη⁹¹.

Η σεξουαλικότητα στην αρχαία Ελλάδα μεταφράστηκε ακόμη και με όρους ισότητας και ισονομίας στο πλαίσιο της πολιτείας. Για τον Dover, ο οποίος, αντιθέτως, αντιλαμβάνεται τις σεξουαλικές σχέσεις με όρους εξουσίας⁹², οι ομοφυλοφιλικές και ετεροφυλοφιλικές σχέσεις στην αρχαιοελληνική κοινωνία δεν αποτελούνται από ίσα μέλη, αλλά επιτυγχάνονται με την καταδίωξη υποκειμένων χαμηλότερης κοινωνικής θέσης από άτομα που ανήκουν στα ανώτερα στρώματα, ήτοι τους άνδρες Αθηναίους πολίτες⁹³. Όποιος άνδρας, επομένως, σπάσει τους σεξουαλικούς κανόνες και απολαμβάνει την διείσδυση, τότε εκπίπτει στη θέση των γυναικών και των ξένων και, επομένως σε κατώτερη κοινωνικά θέση⁹⁴.

Εκ του αποτελέσματος, η σεξουαλικότητα συνδέθηκε με την τιμή και την αιδώ. Καθώς η παθητικότητα και το σεξουαλικά παθητικό σώμα, αυτό δηλαδή που δέχεται την διείσδυση, αποτελούσαν χαρακτηριστικά εκθήλυνσης και κατωτερότητας, η λύση υπήρξε ο διαμηρισμός, η τοποθέτηση δηλαδή του πέους του εραστή ανάμεσα στους μηρούς του ερωμένου⁹⁵. Και ο λόγος που επιλέγεται ο διαμηρισμός είναι τελικά για να διαφυλαχτεί η τιμή του νεαρού εν δυνάμει Αθηναίου πολίτη, την οποίαν και θα έχανε εάν κατέπεφτε στη θέση της γυναίκας⁹⁶.

Οι σεξουαλικοί όροι, ρόλοι και σημασίες, ταυτότητες και σεξουαλικές προτιμήσεις είναι ρευστοί ανά κοινωνία, τάξη και φύλο. Για το λόγο αυτό αναδύθηκε η ανάγκη για μια

⁹⁰ Davidson 1998, 179.

⁹¹ Davidson 1998, 179. Αντιθέτως, ο Halperin (1998, 568) θεωρεί πως η παθητικότητα είναι ανατομική, όχι συναισθηματική και ότι όποιος υιοθετεί τον παθητικό ρόλο στον έρωτα δεν σημαίνει αυτομάτως πως είναι αδρανής. Στον Davidson αντιτίθεται και η Karras (2000, 1259).

⁹² Dover 1989, 103, όπου χαρακτηριστικά αναφέρει «... never assimilates himself to women by playing a subordinate role...».

⁹³ Dover 1989, 84.

⁹⁴ Dover 1989, 103.

⁹⁵ Dover 1989, 98. Πιο εκτενής αναφορά για το διαμηρισμό θα γίνει στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στο «παθητικό σώμα».

⁹⁶ Cohen 1991, 197-198. Ακόμη και το ζήτημα αυτό είναι ρευστό στους διάφορους πολιτισμούς. Ενδεικτικά, η διείσδυση ενός άντρα σε έναν άλλον άντρα στην αρχαία Ρώμη θα μπορούσε να θεωρηθεί γνώρισμα αρρενωπότητας: Tacitus, *Annales* 11, 2. Πιο εκτενής αναφορά στο Ibrahim 2016. Για την έννοια της αρρενωπότητας και το διαμηρισμό, βλ. και Stähli, 2001, 197, 202.

queer αρχαιολογία, η οποία θα αναδεικνύει αυτήν τη ρευστότητα και τον πλουραλισμό. Ως λέξη, το queer αφορά σε «οτιδήποτε έρχεται σε αντίθεση με το κανονικό, το νόμιμο, το κυρίαρχο»⁹⁷. Ως αποτέλεσμα το queer κίνημα αμφισβητεί την ίδια την ιδέα της κανονικότητας, θεωρεί ότι τίποτα είναι κανονικό και φυσικό, αντιθέτως όλα είναι κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευάσματα και οι ταυτότητες του φύλου είναι επίκτητες⁹⁸.

Η queer αρχαιολογία δεν αναζητά μονάχα τις διάφορες σεξουαλικές συμπεριφορές και σεξουαλικότητες του παρελθόντος, αλλά ασκεί κριτική και στις κανονιστικές ερμηνείες, μέχρι να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίον ρευστές ταυτότητες εντοπίζονται ακόμη και στα υλικά κατάλοιπα⁹⁹. Για την queer αρχαιολογία, έντονα επηρεασμένη από την Butler¹⁰⁰ και τον Foucault¹⁰¹, το σώμα (είτε είναι σκελετός, είτε εικονίζεται στην τέχνη) και ο υλικός πολιτισμός γενικότερα μεταφράζονται με όρους αναπαράστασης, σωματοποίησης και επιτελεστικότητας, βρίσκονται σε μια διαρκή κατασκευή και αποδόμηση και δεν μπορούν να θεωρηθεί μια αντανάκλαση του παρελθόντος, αλλά μάλλον ως «θραύσματα... σε διάλογο με τον κόσμο γύρω του»¹⁰². Αν και το queer κίνημα συνεχώς συγχέεται με την μελέτη της σεξουαλικότητας και, δη, της ομοφυλοφιλίας, δεν περιορίζεται μονάχα σε αυτά, καθώς στόχος του είναι τελικά να διαταράξει κάθε κανονιστική αρχαιολογική πρακτική και ερμηνεία¹⁰³.

2.2 Αρχαιολογία και φεμινισμός

Η δεκαετία του 1960 ήταν η εποχή που αναδύθηκαν κοινωνικά κινήματα με κυρίως ανθρωπιστικό χαρακτήρα. Τέτοιες κινήσεις ευαισθητοποίησης και κυρίως ανάδειξης και ενημέρωσης έχουν γίνει στο πλαίσιο εκθέσεων, αλλά και βιβλίων, συνεδρίων, ημερίδων και άρθρων που αφορούσαν τόσο τους «μαύρους» αρχαιολόγους¹⁰⁴, όσο και τις γυναίκες

⁹⁷ Halperin 1995, 62.

⁹⁸ Weedon 1999, 73.

⁹⁹ Για τη συζήτηση, βλ. Voss 2008, 328-330.

¹⁰⁰ Από τα έργα της: Butler 1990 και Butler 1993.

¹⁰¹ Foucault 1978.

¹⁰² Blackmore 2011, 79. Η queer θεωρία έχει κερδίσει το ενδιαφέρον των μελετητών κυρίως από τις αρχές του 21^{ου} αι. Για τις κύριες και σημαντικότερες μελέτες επάνω στην queer θεωρία, βλ. Blackmore 2011, 79.

¹⁰³ Croucher 2005, 611.

¹⁰⁴ Για παράδειγμα: Society of Black Archaeologists (<https://www.societyofblackarchaeologists.com/>). Πρόσφατα, το 2017, το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του πανεπιστημίου του Harvard και η Πινακοθήκη Blackburn Gallery of Art του Πανεπιστημίου Howard στην Washington, DC διοργάνωσαν μια σειρά διαλέξεων και εκθέσεων που τιτλοφορείτο «15 Μαύροι Κλασικιστές» (<https://chs.harvard.edu/black-classicists-exhibition-at-chs-in-spring-2018-2/>). Η επιλογή του Πανεπιστημίου δεν ήταν τυχαία. Το Πανεπιστήμιο Howard, που αυτοαποκαλείται και ως «Μαύρο Πανεπιστήμιο», πρωτοστάτησε στην προώθηση των Αφροαμερικανών στην έρευνα και την επιστήμη από την στιγμή της ίδρυσής του το 1867. Ανάμεσα στους τιμώμενους κλασικιστές της έκθεσης υπήρξε και ο John Wesley Gilbert ο οποίος θεωρείται ο πρώτος Αφροαμερικανός Κλασικός Αρχαιολόγος

αρχαιολόγους και τον φεμινισμό¹⁰⁵. Τις τελευταίες δεκαετίες η επιστήμη της αρχαιολογίας έχει διευρύνει το πεδίο έρευνάς της και αρχαιολόγοι και μελετητές έχουν αναγνωρίσει τις ανισότητες και διακρίσεις που είχαν εδραιωθεί τους προηγούμενους αιώνες και οι κριτικές τους έχουν προσφέρει πρόσφορο έδαφος για νέες συζητήσεις, αναθεωρήσεις και προβληματισμούς.

Ως συντηρητική -τουλάχιστον στις απαρχές- επιστήμη, στην αρχαιολογία κυριάρχησαν κυρίως άνδρες και δη λευκοί και μεσοαστοί¹⁰⁶, την στιγμή που η αποδοχή των γυναικών στα αρχαιολογικά τεκταινόμενα, όχι μόνο περιοριζόταν, αλλά και συχνά απαγορευόταν. Αξίζει να αναφερθεί ενδεικτικά ότι οι γυναίκες είχαν αποκλεισθεί από την Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή της Αθήνας μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ ειδικότερα οι ανύπαντρες μέχρι πολύ πρόσφατα, την δεκαετία του 1970¹⁰⁷. Όποτε η συμμετοχή τους επιτρεπόταν, περιοριζόταν ως επί το πλείστον στην εργαστηριακή έρευνα και λιγότερο στο πεδίο¹⁰⁸.

Οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν ενέτειναν τις φυλετικές αυτές διακρίσεις, με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιήθηκε για τους άνδρες να δηλώνει ενεργητικότητα και δυναμική, σε αντίθεση με αυτό στην περίπτωση των γυναικών που υποδήλωνε μια παθητική συμμετοχή στο αρχαιολογικό έργο¹⁰⁹. Ακόμη και η ερμηνεία των αρχαιολογικών ευρημάτων και συνόλων είχε συχνά ανδροκεντρικό προσανατολισμό λόγω των σύγχρονων φυλετικών πεποιθήσεων και προκαταλήψεων¹¹⁰.

Η -έστω και ακούσια- πλαστή αυτή αρχαιολογική ερμηνεία αποτυπώνεται σαφέστερα στις ταφές και, δη, στις περιπτώσεις των πλούσια κτερισμένων γυναικείων ταφών. Συχνά ο

που μάλιστα εργάστηκε και στην Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα (<http://campusarch.msu.edu/?p=3484>).

¹⁰⁵ Ενδεικτικά: Cohen & Joukowsky 2004. Αφιέρωμα σε πρωτοπόρους γυναίκες της αρχαιολογίας έγινε και από το *Carare Project* της *Europeana*, μιας ψηφιακής πλατφόρμας της Ευρωπαϊκής Ένωσης: <https://www.carare.eu/en/news/pioneering-women-in-archaeology/> (3/1/2023). Όπως και το συνέδριο του 2016 «*Feminism and classics*» (<https://simpsoncenter.org/projects/feminism-and-classics>) ή το *EuGeStA* [European Gender Studies in Antiquity] *Workshop* (<https://classicalstudies.org/sessionpanel-title/eugesta-european-gender-studies-antiquity-workshop>). Για την περίπτωση των Ελληνίδων αρχαιολόγων, ενδεικτικά: Κοκκινίδου 2016 & 2012.

¹⁰⁶ Gero 1985, 344.

¹⁰⁷ Κοκκινίδου 2016, 2, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

¹⁰⁸ Gero 1985, 344-348 όπου και στατιστικά δεδομένα. Στην Βρετανική Σχολή Αθηνών, για παράδειγμα, μέχρι το 1910 απαγορευόταν η συμμετοχή των γυναικών στο πεδίο (Κοκκινίδου 2016, 2). Σήμερα, ωστόσο, παρατηρείται μια τροπή στα δεδομένα. Σε πανεπιστήμια, ερευνητικά κέντρα, ξένες αρχαιολογικές σχολές, στην Αρχαιολογική Υπηρεσία κ.ο.κ. οι γυναίκες απολαμβάνουν την συντριπτική πλειοψηφία έναντι των αντρών, καθώς σχεδόν 8/10 ερευνητές/εργαζόμενους είναι γυναίκες (Κοκκινίδου 2010, 369).

¹⁰⁹ Conkey & Spector 1984. Για τον ανδροκεντρισμό στην αρχαιολογία κυρίως σελ. 3-14 και σελ. 10, όπου αναφέρεται για παράδειγμα πως δυναμικοί όροι όπως «δραστηριότητα» (activity) λείπουν σε αναφορές γυναικών, ενώ απαντώνται πληθωρικά σε αυτές των ανδρών.

¹¹⁰ Voss 2008, 318.

πλούτος των κτερισμάτων μιας γυναίκας μπορούσε να ερμηνευτεί κυρίως σε στενή σύνδεση με έναν πλούσιο σύζυγο ή πατέρα¹¹¹. Ακόμη, τα ίδια κτερίσματα ερμηνεύονται διαφορετικά σε έναν ανδρικό τάφο και σε έναν γυναικείο¹¹². Παράλληλα, κτερίσματα-σύμβολα του ανδρικού κόσμου και εν γένει αρρενωπότητας όπως τα ξίφη, αυτομάτως ερμηνεύονταν ως ανδρικά. Σταδιακά όμως και κυρίως με την εξέλιξη της οστεοαρχαιολογίας τις τελευταίες δεκαετίες, τέτοιες ερμηνείες έχουν αναθεωρηθεί και δεν αποδεικνύουν *a priori* το βιολογικό - τουλάχιστον- φύλο των νεκρών¹¹³.

Ο φεμινισμός αν και καθυστέρησε να καρποφορήσει στο πεδίο της αρχαιολογίας¹¹⁴ επέφερε ριζοσπαστικές εξελίξεις στον τρόπο έρευνας και κυρίως στον τρόπο που ορισμένοι αρχαιολόγοι κατάφεραν να αναγνωρίσουν τον ανδροκεντρισμό στην επιστήμη. Γίνεται λόγος κυρίως για το δεύτερο φεμινιστικό κύμα¹¹⁵ που εμφανίστηκε στην δεκαετία του 1960, γνωστό και ως «Φεμινισμός της Διαφοράς», που κύριο σκοπό είχε την ανάδειξη και αναγνώριση της ύπαρξης της έμφυλης διαφοράς¹¹⁶.

Ήταν το 1984 όταν δημοσιεύτηκε το άρθρο των Conkey και Spector «*Archaeology and the Study of Gender*» που χωρίς υπεκφυγές κατονόμασε και αναγνώρισε τον ανδροκεντρισμό που όμως δεν περιορίζεται μονάχα στην επιστήμη της αρχαιολογίας, αλλά «σε ολόκληρη την πνευματική μας παράδοση»¹¹⁷. Η «αρχαιολογική απουσία» των γυναικών όμως, όπως υποστηρίζουν οι Conkey και Spector, δεν προκύπτει από την *de facto* απουσία τους, αλλά μάλλον είναι αποτέλεσμα της λανθασμένης αντίληψης της «αντικειμενικότητας» των αρχαιολόγων¹¹⁸.

¹¹¹ Whitley 1996, 229. Για περισσότερες προβληματικές για τις ταφές και το φύλο: McHugh 1999 και κυρίως το κεφάλαιο 3 «*The Gender dimension in mortuary studies*» (30-39).

¹¹² Οι Conkey & Spector (1984, 5-14.) αξιοποίησαν το γουδοχέρι ως παράδειγμα σε μια προσπάθεια να αναδείξουν τον τρόπο με τον οποίο οι αρχαιολογικές ερμηνείες των φύλων έχουν επηρεαστεί από την σύγχρονη αντίληψη. Αναφέρουν πως εάν το τέχνηργο αυτό εντοπιζόταν σε ανδρικό τάφο θα συνέδεε τον άνδρα νεκρό με την παραγωγή τέτοιων εργαλείων, ενώ εάν εντοπιζόταν σε γυναικείο τάφο θα συνέδεε την γυναίκα με τις οικοκυρικές εργασίες και την προετοιμασία του φαγητού. Για την βέλτιστη κατανόηση της ανθρώπινης ύπαρξης, επομένως, αναγκαία απαιτείται η αποδόμηση του αυστηρού καταμερισμού της εργασίας με όρους σεξουαλικούς και φυλετικούς Gero (1985, 344).

¹¹³ Delamard & Mariaud 2009, 93.

¹¹⁴ Wilkie & Hayes 2006, 245.

¹¹⁵ Το πρώτο φεμινιστικό κίνημα τοποθετείται χρονικά στα τέλη του 19^{ου} αι. έως τις αρχές του 20^{ου} αι, βαθιά επηρεασμένο από το Διαφωτισμό και το Φιλελευθερισμό. Πρωτοστάτησαν γυναίκες μορφωμένες που ανήκαν κυρίως στις ανώτερες κοινωνικές στρώσεις και υποστήριξαν την ισότητα, ανεξαρτήτως του φύλου, διεκδικώντας θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα, όπως το δικαίωμα στην ψήφο (Παπαγεωργίου 2004, 90-92).

¹¹⁶ Ρεθυμνωτάκη, Μαροπούλου & Τσακιστράκη 2015, 44.

¹¹⁷ Conkey & Spector 1984, 3.

¹¹⁸ Conkey & Spector 1984, 6. Όπως καυστικά παρατηρεί και η Gero (1985, 342) οι αρχαιολόγοι έχουν διατηρήσει τον μύθο της αντικειμενικότητας περισσότερο από κάθε άλλον ερευνητή των άλλων κοινωνικών επιστημών.

Στο εξής ο φεμινισμός θα ωθήσει την συγγραφή πληθώρας νέων βιβλίων, άρθρων και συνεδρίων που θα αφορά στην αρχαιολογία και την σχέση της με τον φεμινισμό. Από την δεκαετία του 1990¹¹⁹, μάλιστα, αυξάνονται ραγδαία μελέτες που αφορούν στο φύλο, το σώμα και την σεξουαλικότητα, ενώ ακόμη και τα μεγαλύτερα και παλαιότερα αρχαιολογικά και ανθρωπολογικά περιοδικά θα περιλαμβάνουν στο εξής άρθρα με αντίστοιχη θεματολογία¹²⁰.

Μπορεί αρχικά να γινόταν λόγος κυρίως σε θεωρητικό επίπεδο¹²¹, ωστόσο η φεμινιστική κριτική επεκτάθηκε και στην αρχαιολογική πρακτική, το πεδίο και τον τρόπο άσκησης και διδασκαλίας της αρχαιολογικής διαδικασίας. Στην περίπτωση αυτή, σημαντική υπήρξε η συμβολή της Gero, η οποία αναγνώρισε τις προκαταλήψεις εις βάρος των γυναικών στο αρχαιολογικό πεδίο¹²² και δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή κυρίως στην ιεραρχία που προκύπτει από τις έμφυλες διακρίσεις κατά τη διάρκεια των ανασκαφών¹²³.

Έξω από τον στενό ακαδημαϊκό χώρο, η ίδια η σύγχρονη pop κουλτούρα προωθεί την έμφυλη διάκριση, αυτήν τη φορά μέσω της σεξουαλικοποίησης και εργαλειοποίησης της εικόνας μιας γυναίκας εξερευνήτριας-αρχαιολόγου. Λόγος γίνεται κυρίως για την σειρά ταινιών *Tomb Raider* με πρωταγωνίστρια την αρχαιολόγο-εξερευνήτρια Lara Croft¹²⁴. Η συμβολή της στην βιομηχανία του κινηματογράφου ήταν σημαντική. Ο φανταστικός αυτός χαρακτήρας κατάφερε να συμπληρώσει το γυναικείο κενό στις ταινίες φανταστικής αρχαιολογίας που είχε αφήσει η σειρά ταινιών *Indiana Jones*, η οποία προηγήθηκε πολλών ετών, με την πρώτη ταινία *Raiders of the Lost Ark* να κυκλοφορεί ήδη από το 1981 με πρωταγωνιστή τον καθηγητή αρχαιολογίας Δρ. Henry Walton "Indiana" Jones, Jr.¹²⁵.

Αν και πρέπει να αναγνωριστεί η προσπάθεια προβολής ενός δυναμικού γυναικείου χαρακτήρα σε έναν σχεδόν ανδροκεντρικό χώρο, όπως αυτόν των ταινιών δράσης, η

¹¹⁹ Στην Σκανδιναβία, αντιθέτως, και συγκεκριμένα στη Νορβηγία, η αναγνώριση της υποδεέστερης θέσης της γυναίκας στην αρχαιολογία έγινε νωρίτερα, ήδη από την δεκαετία του 1970. Το συνέδριο "*Were They All Men? An Examination of Sex Roles in Prehistoric Society*" που πραγματοποιήθηκε το 1979 στο Utstein Kloster (Rogaland) της Νορβηγίας αποτέλεσε μία από τις πρώτες προσπάθειες.

¹²⁰ Ενδεικτικά, στα περιοδικά *American Antiquity* και το αγγλικό *Antiquity*, πριν το 1990 δεν υπήρχαν άρθρα αφιερωμένα στο φύλο. Την εικοσαετία, όμως, 1990-2010, στην πρώτη περίπτωση υπήρξαν 17 άρθρα και 17 reviews βιβλίων με κεντρικό θέμα το φύλο, ενώ στην δεύτερη περίπτωση 14 άρθρα. Περί του θέματος, αλλά και για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Tomášková 2011, 112-123.

¹²¹ Η θεωρία κατέχει σημαντική θέση στην άσκηση του αρχαιολογικού έργου, πολύ περισσότερο στην μελέτη της αρχαιολογίας του φύλου, καθώς όπως το έθεσε η Conkey «*“doing theory” can be gendered*» (2007, 288-291 όπου και περεταίρω βιβλιογραφία).

¹²² Gero 1996· Conkey & Gero 1997, 426.

¹²³ Conkey & Gero 1997, 427· Sørensen 2015, 89.

¹²⁴ Lara Croft: *Tomb Raider* (2001) και Lara Croft: *Tomb Raider - The Cradle of Life* (2003) με πρωταγωνίστρια την Angelina Jolie και *Tomb Raider* (2018) με την Alicia Vikander.

¹²⁵ Σε όλες τις ταινίες της σειράς τον υποδύθηκε ο ηθοποιός Harrison Ford.

σεξουαλικοποίησή της είναι έκδηλη. Αν και ο Indiana Jones ακολουθεί πιστά παραδοσιακές προβολές και εκφράσεις αρρενωπότητας (συνεχώς μισάνοιχτο πουκάμισο που στόχο έχει την ανάδειξη ενός γεροδεμένου, αρρενωπού στήθους για παράδειγμα), η Lara Croft είναι αυτή που με τα στενά, πολύ κοντά ρούχα φαίνεται να αξιοποιεί τα γυναικεία της θέλγητρα για να πετύχει τελικά τον σκοπό της, κάτι που δεν ισχύει για τον Jones¹²⁶. Ακόμη και η επιλογή του των ηθοποιών δεν είναι τυχαία: ο Harrison Ford, ακόμη και σε ηλικία 81 ετών παραμένει ο ίδιος πρωταγωνιστής στην επερχόμενη ταινία του 2023, ενώ στο Tomb Raider του 2018 επιλέχθηκε η 31 ετών, γυμνασμένη Alicia Vikander και όχι η 43χρονη τότε Angelina Jolie.

2.3 Αρχαιολογία και φύλο

Σημαντικό βήμα στην εξέλιξη της φεμινιστικής σκέψης υπήρξε η προσπάθεια αναγνώρισης του φύλου ως ξεχωριστό πεδίο έρευνας του παρελθόντος. Μπορεί αρχικά οι σπουδές φύλου κι ο φεμινισμός να συγγέονταν, με τα χρόνια, ωστόσο, αποτέλεσαν ξεχωριστά πεδία έρευνας, με διαφορετικούς προβληματισμούς, «με κοινές όμως ρίζες»¹²⁷. Οι *Γυναικείες Σπουδές*, έτσι, σταδιακά και με αντιδράσεις από μερίδα φεμινιστών/ριών, μετατράπηκαν σε *Σπουδές Φύλου*, στις οποίες θα περιλαμβάνεται και θα υπολογίζεται πλέον και το ανδρικό στοιχείο για την βέλτιστη κατανόηση και διερεύνηση των συγκεκριμένων ζητημάτων¹²⁸.

Η φύση και η βιολογία αποτέλεσε από την εποχή του Διαφωτισμού την βάση πάνω στην οποία θα κατασκευάζονταν πλέον οι διαφορές μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας. Από την εποχή αυτή, την «εποχή της καταπίεσης» σύμφωνα με το Φουκώ¹²⁹, η ανθρώπινη ανατομία αξιοποιούνταν για να αναζητηθούν ή και να κατασκευαστούν (ιδιαίτερα κατά τον 19^ο αι.), έμφυλες διαφορές και κοινωνικές αρχές που καθόριζαν την κοινωνική και ψυχοσωματική υπόσταση των ανδρών και των γυναικών¹³⁰.

Η παραδοχή της κοινωνικο-πολιτισμικής κατασκευής του φύλου αποτέλεσε σταθμό στις κοινωνικές επιστήμες και συνδέεται στενά με την ακμή του δεύτερου φεμινιστικού κύματος και μπορεί εύστοχα να συμπτυκνωθεί στην φράση της Beauvoir «γυναίκα δεν

¹²⁶ Κοκκινίδου 2012, 21.

¹²⁷ Sørensen 2015, 87.

¹²⁸ Konnell 2006, 2-3.

¹²⁹ Foucault 1978.

¹³⁰ Βλ. κυρίως Laqueur 2003, 35-45.

γεννιέσαι, γίνεσαι»¹³¹. Το 1970 οι φεμινίστριες στις αγγλοσαξονικές χώρες διέκριναν την διαφοροποίηση μεταξύ του κοινωνικού και του βιολογικού φύλου, χρησιμοποιώντας την πρώτη περίπτωση τον όρο *gender* και στη δεύτερη το *sex*¹³². Ο σκοπός της επιλογής αυτής ήταν κυρίως για να αμφισβητήσουν τις εκ φύσεως κοινωνικές και φυλετικές σχέσεις και κατά συνέπεια να αναδείξουν την πολιτικά, ιστορικά και πολιτισμικά κατασκευασμένη υποταγή και κατωτερότητα των γυναικών¹³³.

Το βιολογικό φύλο (*sex*), εν ολίγοις, αφορά στις βιολογικές διαφορές μεταξύ ανδρός και γυναικός, όπως αυτές προκύπτουν κυρίως από τα διαφορετικά γεννητικά όργανα και αναπαραγωγικές λειτουργίες, ενώ το κοινωνικό φύλο (*gender*) αφορά στον τρόπο που οι κοινωνίες έχουν κατηγοριοποιήσει το ανδρικό και το γυναικείο στοιχείο¹³⁴, αποτελεί δηλαδή «την κοινωνική συγκρότηση του βιολογικού»¹³⁵. Μέσα στους κόλπους του φεμινιστικού κύματος, ωστόσο, υπήρξαν αντιδράσεις και ορισμένες φεμινίστριες αρνούσαν τον όρο *gender*, κυρίως στη Γαλλία, όπου επικράτησε ο λεγόμενος *υλιστικός φεμινισμός*.

Η ένσταση του γαλλικού υλιστικού φεμινισμού αφορά στην ίδια την διάκριση μεταξύ κοινωνικού και βιολογικού φύλου και θεωρεί ότι ακόμη και το βιολογικό φύλο αποτελεί κοινωνικό κατασκεύασμα. Ενδεικτικά, αμφισβητώντας την φυσικότητα της βιολογικής έμφυλης διαφοράς μεταξύ ανδρών και γυναικών, η κοινωνιολόγος *Colette Guillaumin* αναφέρει ότι «μια πραγματική φυσική διαφορά υπάρχει μόνο στον βαθμό που προσδιορίζεται ως τέτοια...»¹³⁶. Στην ίδια περίπου κατεύθυνση κινήθηκε και η Judith Butler, για την οποία ο διαχωρισμός βιολογικού και κοινωνικού φύλου είναι άστοχος, καθώς δεν υφίσταται βιολογικό φύλο δίχως να είναι εξ αρχής κοινωνικό¹³⁷.

Στην αρχαιολογία το πρώτο άρθρο-σταθμός υπήρξε το «*Archaeology and the Study of Gender*» των Conkey και Spector¹³⁸ το 1984, ενώ χρειάστηκαν ακόμη επτά χρόνια, το 1991, μέχρι να δημοσιευτεί το σημαντικό βιβλίο «*Engendering Archaeology: Women and prehistory*» με επιμελητές τους Gero και Conkey¹³⁹. Στο τελευταίο, παρόλο που οι συγγραφείς

¹³¹ Βλ. Beauvoir 1979, 293. Πρόκειται για την «κοινωνική οργάνωση της σχέσης μεταξύ των φύλων» της Scott (1986, 28).

¹³² Στα ελληνικά η διάκριση γίνεται μονάχα περιφραστικά, προσθέτοντας τους επιθετικούς προσδιορισμούς «κοινωνικό» ή/και «βιολογικό» κάθε φορά.

¹³³ Laqueur 2003, 15.

¹³⁴ Oakley 1985, 16· Boehringer 2009, 159-160.

¹³⁵ Τσιλιπάκου 2010, 124.

¹³⁶ Guillaumin 1972, 96. Βλ. και Laqueur 2003, 16-17 και Konnell 2006, 8-9.

¹³⁷ Butler 1990.

¹³⁸ Βλ. προηγούμενο κεφάλαιο.

¹³⁹ Gero & Conkey 1991.

επικεντρώθηκαν στην προϊστορία, έθιξαν ζητήματα που αφορούσαν στην τροφή, το χώρο, τον υλικό πολιτισμό και την τέχνη σε συσχέτιση με το φύλο. Η συμβολή τους έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι αυτές οι παράμετροι που έθιξαν, έμελλε εν τέλει να αποτελέσουν διαχρονικά ερωτήματα που θα απασχολήσουν τους μελλοντικούς ερευνητές όλων των περιόδων και κοινωνιών.

Κατά την δεκαετία του 1980 και πολύ περισσότερο του 1990 θα αναδυθεί ένας μεγάλος αριθμός αρχαιολόγων που θα συνειδητοποιήσουν ότι «δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το φύλο εάν στόχος μας είναι να αποκτήσουμε μια ολιστική άποψη για τις κοινωνίες του παρελθόντος»¹⁴⁰. Παράλληλα, ο αριθμός των γυναικών που συμμετέχουν σε συλλογικούς τόμους και συνέδρια θα αυξηθεί εξίσου. Μελετώντας την περίπτωση του ετήσιου θεματικού συνεδρίου του Πανεπιστημίου του Calgary το 1989, η Wylie¹⁴¹ προσπάθησε να κατανοήσει αυτήν την ιστορικο-κοινωνική πραγματικότητα που οδήγησε στην αυξανόμενη γυναικεία συμμετοχή σε τέτοια εγχειρήματα. Στο συνέδριο με τίτλο «*The archaeology of gender*»¹⁴² οι γυναίκες ηλικίας 26-40 ετών αποτελούσαν την συντριπτική πλειοψηφία των συμμετεχόντων και συνέδρων και, λαμβάνοντας υπόψιν την εκπαίδευση και την επαγγελματική τους σταδιοδρομία απεφάνθη ότι αυτές οι γυναίκες ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους κατά τα μέσα με τέλη του 1980, οπότε και παρατηρείται το γενικευμένο ενδιαφέρον για το φύλο¹⁴³.

Στο εξής θα υπάρξουν πολλές συνεισφορές και θα καταστεί φανερό ότι σκοπός της αρχαιολογίας του φύλου δεν είναι μια απλή τοποθέτηση των φύλων στην ιστορική συνέχεια. Στοχεύει, εκτός των άλλων, στο να αναδειχθεί η ποικιλία των φυλετικών σχέσεων στο παρελθόν, η παραγωγή και η διατήρησή τους, αλλά και η δυναμική τους μέσα στην κοινωνία¹⁴⁴.

Επιχειρείται η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίον τα φύλα αλληλοεπιδρούν με υποκείμενα διαφόρων ταυτοτήτων (ηλικιακή, εθνική, κοινωνική και θρησκευτική)¹⁴⁵, αλλά και της σημασίας του χώρου στον οποίο δρουν τα φύλα. Στα ειδικότερα ερευνητικά ενδιαφέροντα

¹⁴⁰ Arnold 2005, 86.

¹⁴¹ Wylie 1997, 93-96.

¹⁴² Τα πρακτικά του κυκλοφόρησαν 2 χρόνια αργότερα. Στο μεταξύ, βέβαια, δημοσιεύτηκαν και άλλα βιβλία και πρακτικά συνεδρίων σε Αυστραλία, Βόρειο Αμερική και Αγγλία που αφορούσαν στο φύλο και την αρχαιολογία (Wylie 1997, 91).

¹⁴³ Wylie 1997, 94. Ένας από τους λόγους που οδήγησε στην ακμή της αρχαιολογίας του φύλου και της φεμινιστικής αρχαιολογίας, ήταν, σύμφωνα με την Perego, εκτός άλλων, το προσωπικό ενδιαφέρον σπουδαίων ερευνητών για τον φεμινισμό, αλλά και το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για πιο ερμηνευτικές προσεγγίσεις (Perego 2013, 6).

¹⁴⁴ Sørensen 1992, 31.

¹⁴⁵ Díaz-Andreu 2005, 17.

των αρχαιολόγων, δηλαδή, συγκαταλέγεται πλέον και εξέταση της σχέσης του φύλου με τον (νοητό ή πραγματικό) χώρο, το πώς δηλαδή ο χώρος και ο τόπος μπορεί να αναπαράγει φυλετικές διαφορές¹⁴⁶, δεδομένου ότι ο τόπος «ως σημαντικός παράγοντας στην συγκρότηση προσωπικών ταυτοτήτων... μπορεί να θεωρηθεί επέκταση του κοινωνικού εαυτού»¹⁴⁷.

Ο φεμινισμός, η μεταδιαδικαστική αρχαιολογία και φυσικά οι σπουδές φύλου θα αναδείξουν την υποκειμενικότητα της αρχαιολογικής ερμηνείας, αλλά και τον ρόλο της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας που παρήγαγε ή παράγει την γνώση¹⁴⁸. Στην αρχαιολογία του φύλου, ως εκ τούτου, η ανάγκη για ιστορισμό του φύλου κρίνεται απαραίτητη. Το σύγχρονο δυτικό μοντέλο σχέσεων μεταξύ του ανδρικού και γυναικείου, δηλαδή, δεν μπορεί να αποτελέσει την βάση, την νόρμα πάνω στην οποία οικοδομούνται οι έμφυλες σχέσεις άλλων κοινωνιών, του παρελθόντος ή του παρόντος¹⁴⁹.

Η Ferrari, για παράδειγμα, όσον αφορά στην αρχαία Ελλάδα, ήδη από το 2002 υποστήριξε ότι αναγνωρίζονται τρία και όχι δύο φύλα: άντρας, γυναίκα και νεαρός (άνδρας)¹⁵⁰, ενώ ανθρωπολογικές έρευνες σε σύγχρονες φυλές έχουν εξίσου αναδείξει την πολυπλοκότητα και, επομένως την παρέκκλιση από τον σύγχρονο δυτικό φυλετικό διαχωρισμό¹⁵¹. Το φύλο, λοιπόν, ως αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής και της κοινωνίας¹⁵² μπορεί να μελετηθεί στα ιστορικο-κοινωνικά πλαίσια της εκάστοτε κοινωνίας και ο μελετητής οφείλει να είναι προσεκτικός με τις ερμηνείες που επηρεάζονται από τις σύγχρονες προκαταλήψεις.

Σε παρόμοιες προκαταλήψεις οδήγησε σε μεγάλο βαθμό και ο κειμενο-κεντρισμός των μελετητών της ελληνικής αρχαιότητας και της αρχαιολογίας. Αρχαιολόγοι συχνά περιορίζονταν στις πληροφορίες που αντλούσαν από τους αρχαίους συγγραφείς και, αμελώντας το γεγονός ότι «η τέχνη της γραφής ανήκει στους άντρες»¹⁵³, προέβησαν σε μονόπλευρα πορίσματα για τα δύο φύλα. Με την προσεκτική εξέταση, όμως, του υλικού πολιτισμού και κυρίως των αγγείων και της αγγειογραφίας προέκυψαν νέες πτυχές της ζωής των γυναικών που αποκρύπτονταν από τις πηγές, όπως οι σχέσεις μεταξύ τους, η εντονότερη

¹⁴⁶ Για την Lynch (2007, 243-245) το συμπόσιο στην αρχαία Ελλάδα δεν αποτελεί αποκλειστικά ένα διακριτό γεωγραφικά χώρο, αλλά μια «νοητική περιοχή». Για το πώς ο χώρος διαχωρίζει τα δύο φύλα με πιο σύγχρονα παραδείγματα βλ. Voss 2006β, 116-119.

¹⁴⁷ Tilley 1996, 162.

¹⁴⁸ Perego 2013, 4.

¹⁴⁹ Díaz-Andreu 2005, 14.

¹⁵⁰ Ferrari-Pinney 2002, 96.

¹⁵¹ Στους Chukchee της Σιβηρίας, για παράδειγμα, υπάρχουν δύο φυλετικές κατηγορίες για τις γυναίκες και τρεις για τους άνδρες (Díaz-Andreu 2005, 14). Βλ. επιπλέον <https://minorityrights.org/minorities/chukchi/>.

¹⁵² Sørensen 1988, 17.

¹⁵³ Richlin 1993, 523.

γυναικεία σεξουαλική έκφραση, η θέση τους στην κοινωνική και οικογενειακή πραγματικότητα, αλλά και η εκπαίδευσή τους¹⁵⁴.

Αξίζει να αναφερθεί, τέλος, πως, αναγνωρίζοντας την σύγχρονη ανάγκη για «por» εκλαϊκευμένη, αλλά παράλληλα επιστημονική αρχαιολογία, οι Gaydarska, Coltofean-Arizancu και Matić προέβησαν στην επιμέλεια ενός βιβλίου που ανατρέπει τέτοιες προκαταλήψεις που κυριαρχούν για τα φύλα στην αρχαιότητα και την προϊστορία. Σε ένα μάλιστα δωρεάν, εικονογραφημένο βιβλίο των 68 σελίδων, μελετητές αποδομούν βασικά στερεότυπα, όπως τη γυναικεία παθητικότητα και την ανδρική αρρενωπότητα, τις οικοκυρικές εργασίες ως αποκλειστικά γυναικεία καθήκοντα, το μοτίβο του άνδρα-κυνηγού, την εικόνα του άνδρα αρχαιολόγου στο πεδίου σε αντίθεση με την γυναίκα αρχαιολόγο του εργαστηρίου και το μύθο των δύο φύλων κ.ο.κ.¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Lewis 2006, 24· Morris 1999, 306.

¹⁵⁵ Δωρεάν διάθεση από το *sidestone.com* (<https://www.sidestone.com/openaccess/9789464260250.pdf>).

3. Οι ερωτικές σκηνές

3.1 Ορίζοντας το παθητικό σώμα

Το 1978¹⁵⁶ ο Sir Kenneth Dover έσπασε τα κοινωνικά taboo της επιστημονικής κοινότητας μιλώντας για την ομοφυλοφιλία στην αρχαία Ελλάδα, προσθέτοντας μάλιστα τον όρο αυτόν στον ίδιο τον τίτλο του βιβλίου του. Το έργο του δέχτηκε πολλές κριτικές, κυρίως από τη δεκαετία του 1990 και μετά, ωστόσο ακόμη και σήμερα παραμένει το πιο διαδεδομένο έργο-σημείο αναφοράς στην μελέτη της σεξουαλικότητας στην αρχαία Ελλάδα.

Η κύρια αρχή που πρεσβεύει το έργο του αφορά στους ρόλους. Σύμφωνα με τον ίδιο, δηλαδή, η κοινωνική ιεραρχία αποτυπώνεται και στην ερωτική πράξη¹⁵⁷. Με άλλα λόγια, υποστηρίζει πως η ομοφυλοφιλία στην αρχαία Ελλάδα αφορά άνισους ανθρώπους, που ανήκουν σε διαφορετικά κοινωνικά επίπεδα: οι άνδρες που ανήκουν στα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα καταδιώκουν ερωτικά αυτούς που βρίσκονται σε κατώτερη κοινωνική τάξη¹⁵⁸. Ένας Αθηναίος ενήλικας πολίτης (*έραστής*), δηλαδή, καταδιώκει έναν νεαρό (*έρώμενος*), ο οποίος, όντας *παῖς*, ανήκε στην κατώτερη κοινωνική τάξη μαζί με τις γυναίκες, τους δούλους και τα παιδιά¹⁵⁹.

Κατά τη δεκαετία του 1980 ο Foucault με το έργο του *«Ιστορία της Σεξουαλικότητας»* θα κάνει λόγο για μια παραδοχή διόλου αυτονόητη έως εκείνη την εποχή. Στον 2^ο τόμο¹⁶⁰ του μεγάλου αυτού έργου θα μιλήσει για τις διαφορετικές έννοιες και νοηματοδοτήσεις της σεξουαλικότητας. Σύμφωνα με τον ίδιο, δηλαδή, η έννοια της σεξουαλικότητας των αρχαίων Ελλήνων δεν είναι η ίδια με την σύγχρονη σεξουαλικότητα, η οποία διαφέρει λόγω των διαφορετικών ηθών¹⁶¹. Ο ίδιος υιοθετεί όμως το μοντέλο του Dover, συμφωνώντας πως οι γυναίκες και οι δούλοι, όντας κατώτεροι, αποτελούσαν σεξουαλικά αντικείμενα των ανδρών και αντικείμενα ευχαρίστησης, ενώ τα αγόρια υπήρξαν μια ιδιαίτερη κατηγορία, καθώς ανήκαν στο μεταίχμιο της δουλικής θέσης και του μελλοντικού Αθηναίου άρρενα πολίτη¹⁶².

¹⁵⁶ Το έργο του επανεκδόθηκε αναθεωρημένο δύο ακόμη φορές, το 1989 και το 2016. Στην παρούσα εργασία αξιοποιείται η δεύτερη έκδοση, αυτή του 1989.

¹⁵⁷ Dover 1989, 100-109.

¹⁵⁸ Dover 1989, 84.

¹⁵⁹ Dover 1989, 16.

¹⁶⁰ Foucault 1978.

¹⁶¹ Foucault 1985, 35.

¹⁶² Foucault 1985, 217.

Ο Foucault συμφωνεί με τον Dover και στο λεγόμενο «μοντέλο της διείσδυσης» (penetration model), δηλαδή το ότι μια ερωτική πράξη ή σχέση διέρχεται από ρόλους κυριαρχίας και εξουσίας: ο ένας κυριαρχεί και ο άλλος κυριαρχείται¹⁶³. Ο Dover, μάλιστα, βασιζόμενος σχεδόν εξ ολοκλήρου στην αγγειογραφία, καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο ερωμένος δεν απολαμβάνει την ερωτική πράξη και αυτό, σύμφωνα με τον ίδιο πάλι, γίνεται αντιληπτό από την έλλειψη ερωτικής διέγερσης των εικονιζόμενων ερωμένων¹⁶⁴. Και αυτή η παραδοχή είναι ίσως που πυροδότησε την κριτική και στις δύο δεκαετίες που έπονται.

Για την Skinner, επί παραδείγματι, αυτό το μοντέλο είναι μονοδιάστατο και δεν επιτρέπει να διαφανούν οι πολλές δυναμικές που υπάρχουν μέσα σε μία σεξουαλική σχέση και πράξη. Από τους Dover και Foucault δεν λαμβάνεται υπόψιν, δηλαδή, ούτε η όποια δυναμική και κυριαρχία έχει ο ερωμένος, ούτε τα οφέλη που αποκομίζει (συμπεριλαμβανομένης της απόλαυσης) κατά την σεξουαλική πράξη¹⁶⁵.

Ο Hubbard μαζί με τον Davidson άσκησαν δριμεία κριτική τόσο στον Dover, όσο και στον Foucault. Ο πρώτος, συγκεκριμένα, άσκησε κριτική στον Dover για την άποψή του ότι μια ομοφυλοφιλική συμπεριφορά γίνεται αποδεκτή αρκεί ο εραστής να έχει τον κυρίαρχο ρόλο¹⁶⁶ και για το γεγονός ότι η έρευνα έστρεψε την προσοχή της ως επί το πλείστον στο δίπολο παθητικό-ενεργητικό, παραλείποντας ζητήματα καίριας σημασίας, όπως οι κοινωνικές τάξεις στις οποίες η παιδεραστία ευδοκίμησε¹⁶⁷.

Ένα άλλο σημείο που δέχτηκε κριτική ήταν η ηλικιακή διαφορά μεταξύ εραστή και ερωμένου. Βασιζόμενος σε αρχαίες πηγές ο Hubbard υποστηρίζει πως παιδεραστικές σχέσεις μπορούσαν να συναφθούν και μεταξύ νέων ίδιας ηλικίας και όχι απαραίτητα μεταξύ ενός ενήλικα και ενός εφήβου¹⁶⁸. Στις πηγές που επικαλείται (*Φαίδρος* του Πλάτωνα, *Συμπόσιον* του Ξενοφώντα) εντοπίζει νέους που εξαίρουν την ομορφιά άλλων νέων, ενώ σε αυτό το

¹⁶³ Foucault 1985, 215-225. Για μια κριτική στο Foucault, βλ. Stähli 2001, 198.

¹⁶⁴ Dover 1989, 96. Ο Kapparis (2018, 344) μάλιστα κάνει λόγο για «συμπεράσματα στα όρια του παραλόγου», καθώς βασίστηκε στην αγγειογραφία αγγείων που μάλλον προορίζονταν για την Ετρουρία, παρά για την Αθήνα. Βέβαια, ο Dover, αναφέρει δύο εξαιρέσεις κατά τις οποίες ο ερωμένος εικονίζεται διεγερμένος σεξουαλικά. Η μία από τις δύο εξαιρέσεις, όπως αναφέρει, δεν είναι ευδιάκριτη, καθώς πιθανώς το πέος του ερωμένου να φαίνεται διεγερμένο επειδή πιέζεται από την κοιλιά του εραστή (Dover 1989, 66-67, όπου και αναφέρονται τα δύο αυτά παραδείγματα).

¹⁶⁵ Skinner 2014, 91. Για σχολιασμό του έργου του Foucault και του Davidson, βλ. και Πλάντζος 2014, 209.

¹⁶⁶ Hubbard 1998, 48.

¹⁶⁷ Hubbard 1998, 69. Η παιδεραστία για τον ίδιο υπήρξε θεσμός της ελίτ, ακριβώς γιατί μόνο οι πλούσιοι μπορούσαν να έχουν το χρόνο και το χρήμα για να προσεγγίζουν τους νεαρούς (Hubbard 1998, 49· Hubbard 2003, 8-9). Πρβλ. Stähli 2001, 199-200.

¹⁶⁸ Hubbard 2003, 4-7.

συμπέρασμα συνηγορούν και τα περισσότερα ερυθρόμορφα αγγεία που πλέον φέρουν εραστές αγένειους και όχι γενειοφόρους¹⁶⁹.

Ασκώντας έντονη κριτική στο μοντέλο των Dover και Foucault ο Davidson θεώρησε πως δεν ήταν η ερωτική διείσδυση που κατέτασσε ένα υποκείμενο στον παθητικό ρόλο, αλλά μάλλον ο εθισμός και η αμετροέπεια (στην περίπτωση της ομοφυλοφιλίας, ο *κίμαιδος* και ο *καταπύγων* ήταν εθισμένοι στην ερωτική διείσδυση και απόλαυση)¹⁷⁰. Η πιο καίρια κριτική ωστόσο που άσκησε ο Davidson αφορούσε στην ίδια την έννοια της ομοφυλοφιλίας.

Τόσο ο Dover, όσο και ο Foucault κατασκεύασαν ένα μοντέλο σεξουαλικών συμπεριφορών για την αρχαία Ελλάδα, βασιζόμενοι ωστόσο κυρίως στην περίπτωση της Αθήνας. Είναι σε αυτό το σημείο, λοιπόν, που ο Davidson κάνει λόγο για «*Ελληνικές Ομοφυλοφιλίες*», επισημαίνοντας τις διαφορετικές και ποικίλες εκφράσεις ομοφυλοφιλίας και παιδεραστίας που υπήρχαν σε διάφορες περιοχές του αρχαίου ελληνικού κόσμου (π.χ. Θράκη), μακριά από το αθηναϊκό μοντέλο των Dover και Foucault¹⁷¹.

Αξίζει ακόμη να σημειωθεί η περίπτωση της Karras και του Halperin, καθώς το μοντέλο έρευνας που προτείνουν υιοθετείται και στην παρούσα εργασία. Η Karras καταλήγει σε μια σημαντική παραδοχή: όταν ο Davidson αντιτίθεται στο μοντέλο της παθητικότητας υποστηρίζοντας ότι όσοι δέχονται τη διείσδυση δεν είναι απαραίτητως αδρανείς και απαθείς¹⁷², η Karras θεωρεί πως ο ίδιος έχει παρεξηγήσει την έννοια της παθητικότητας¹⁷³.

Όταν δηλαδή κάποιος, σύμφωνα με την ίδια, δέχεται διείσδυση, δεν πρέπει να θεωρείται αδρανής και απαθής και να γίνεται λόγος για την συνουσία ως μια πράξη κατά την οποία κάποιος κάνει κάτι σε κάποιον άλλον, αλλά «η παθητικότητα είναι κυρίως σωματική,

¹⁶⁹ Hubbard 2003, 5, όπου επίσης αναφέρει, και πάλι βασιζόμενος σε αρχαίες πηγές, πως με την εμφάνιση της τριχοφυΐας στο πρόσωπο ενός αγοριού δεν χανόταν απαραίτητα το σεξουαλικό ενδιαφέρον των ανδρών. Για τους εκνεανισμένους εραστές και ερωμένους θα γίνει εκτενής αναφορά στο κεφάλαιο 4.2.

¹⁷⁰ Για την συζήτηση, βλ. Davidson, 1997, 162-182. Για την πλήρη κριτική στον Dover, βλ. Davidson 2007, 127-145 και για την κριτική του για τον Foucault, βλ. Davidson 2007, 185-204.

¹⁷¹ Davidson 2007, 610-612. Εξίσου, ο Hubbard (2003, 2-7) έκανε λόγω για άλλες «παιδεραστίες» όπου το μοντέλο «εραστής ενήλικας και ερωμένος έφηβος» δεν ισχύει, όπως είχαν υποστηρίξει τόσο ο Dover (1989, 100-109) όσο και ο Foucault (1985, 84-86).

¹⁷² Davidson 1997, 179, όπου αναφέρει, εκτός των άλλων, ότι οι κλασικιστές έχουν συνδέσει την διείσδυση με όρους επιθετικότητας και υπεροχής, ενώ στην κλασική Αθήνα όσοι δέχονται διείσδυση δεν είναι απαραίτητως απαθείς και αδρανείς. Αντιθέτως, φαίνεται να απολαμβάνουν τον έρωτα. Για τον ίδιο, ο *κίμαιδος* δεν θεωρείται σεξουαλικά παθητικός και ταπεινωτικός επειδή κυριαρχείται σεξουαλικά, αλλά επειδή επιδίδεται συνεχώς, ασύστολα και δίχως μέτρο σε ερωτικές πράξεις. Για τους *κίμαιδους* στην αρχαία Ελλάδα και Ρώμη, βλ. και Voss 2008, 324.

¹⁷³ Karras 2000, 1259.

παρά συναισθηματική»¹⁷⁴. Στηριζόμενη σε αυτή την αναγνώριση, λοιπόν, η παρούσα εργασία θα λαμβάνει το παθητικό σώμα ως το σώμα που δέχεται τη διείσδυση, είτε αυτή παρουσιάζεται στην αγγειογραφία συμβατικά/συμβολικά ως μια μέση λύση (όπως ο διαμηρισμός), είτε απεικονίζεται άμεσα και ευθέως κατά τη διάρκεια της συνουσίας.

3.2 Μεταξύ ανδρών

3.2.1 Παιδεραστικές σκηνές και διαμηρισμός

Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, οι λεγόμενες παιδεραστικές σκηνές εμφανίζονται γύρω στο 575 π.Χ., γίνονται δημοφιλείς μετά τα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ., μέχρι τελικά να παρακμάσουν στα τέλη του ίδιου αιώνα και να εκλείψουν μετά το 475 π.Χ.¹⁷⁵. Ωστόσο, δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα πως η παιδερασία σαν θεσμός δεν υπήρχε πριν την εμφάνιση των παιδεραστικών σκηνών. Πιθανώς, σύμφωνα με τον Shapiro, οι καλλιτέχνες να βασίστηκαν σε προϋπάρχουσες, μη αττικές, σκηνές γυναικών και ανδρών και τις προσάρμοσαν ώστε να εξυπηρετούν τον συγκεκριμένο θεσμό που φαίνεται στενά συνδεδεμένος με την άνοδο του Πεισιστράτου στην εξουσία¹⁷⁶.

Ο πρώτος που μελέτησε σε σημαντικό βαθμό τις σκηνές αυτές ήταν ο Beazley, ο οποίος και τις ονομάτισε «σκηνές ερωτοτροπίας» (courtship scenes) και τις χώρισε σε τρεις κατηγορίες: Α, Β, Γ¹⁷⁷. Σύμφωνα με αυτήν την κατηγοριοποίηση, οι σκηνές χωρίζονται ανάλογα με το στάδιο, στο οποίο βρίσκεται η προσέγγιση των ερωμένων. Τα ζευγάρια των εραστών και των ερωμένων αναπαρίστανται είτε μεμονωμένα μέσα στη ζωγραφική επιφάνεια είτε περιβάλλονται από άλλες μορφές, που άλλοτε ερωτοτροπούν και άλλοτε κάνουν έντονες κινήσεις που πιθανώς υποδηλώνουν χορό¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Halperin 1998, 568· Karras 2000, 1259. Η ίδια (Karas 2000, 1259-1260) επίσης ασκεί κριτική στη μέθοδο που ακολούθησε ο Davidson (Davidson 1997, 169). Ενώ ο δεύτερος υποστηρίζει ότι στην κλασική Αθήνα η σεξουαλικότητα δεν γίνεται αντιληπτή με όρους εξουσίας και κυριαρχίας, την αντιπαραβάλλει με άλλες κοινωνίες όπου αυτό συνέβαινε, όπως την αρχαία Ρώμη.

¹⁷⁵ Stewart, 2003, 283-285. Βλέπε και Sutton 1992, 7· Brendle 2019, 10· Paleothodoros 2012, 24. Για έναν συνοπτικό ορισμό της παιδεραστίας, βλ. Tannahill 1998, 111-120.

¹⁷⁶ Shapiro 1981, 135, όπου αναφέρεται σε ένα αγγείο από την Κρήτη που χρονολογείται στα τέλη του 7^{ου} αι. π.Χ. και φέρει σκηνή με άνδρα και γυναίκα, με τα χέρια του πρώτου να είναι έτσι τοποθετημένα που να ανακαλούν την στάση «*up and down*» των παιδεραστικών σκηνών της α' ομάδας του Beazley.

¹⁷⁷ Beazley 1947. Ο Beazley συνέλλεξε τότε περί τα 100 παραδείγματα. Αργότερα και κατά το 1965, ο Schauenburg εμπλούτισε τη λίστα (Schauenburg 1965). Ο Davidson (2007, 595-599) προτείνει τον δικό του διαχωρισμό. Ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του Beazley (1947, 16-17) για μία σαρκοφάγο από τις Κλαζομενές που φέρει ως διακόσμηση πέντε παιδεραστικά ζευγάρια να ερωτοτροπούν.

¹⁷⁸ Robson 2013, 42· Shapiro 1981, 133.

Στην Α' ομάδα, λοιπόν, υπάρχουν οι σκηνές κατά τις οποίες γίνεται η πρώτη προσέγγιση του εραστή, ο οποίος συνήθως έχει το ένα χέρι στο ύψος των γεννητικών οργάνων του ερωμένου και το άλλο κοντά στο πηγούνι του στο λεγόμενο σχήμα «up and down position» (βλ. για παράδειγμα την **Εικ. 1**). Η Β' ομάδα περιλαμβάνει την προσφορά των δώρων που κρατά είτε ο εραστής¹⁷⁹, είτε ο ερωμένος, είτε και οι δύο (**Εικ. 2**). Στην προσφορά αυτών των δώρων οι ερωμένοι φαίνονται να αντιδρούν επιφυλακτικά¹⁸⁰.

Η Γ' ομάδα είναι και αυτή που θα απασχολήσει την παρούσα εργασία. Πρόκειται για τις σκηνές στις οποίες απεικονίζεται ο διαμηρισμός, όταν οι μορφές πλέκονται ερωτικά συνήθως μεταξύ τους¹⁸¹. Οι μορφές εικονίζονται η μία κατενώπιον της άλλης, με τον εραστή να λυγίζει ελαφρώς τα γόνατά του για να έρθει στο ίδιο ύψος με τον ερωμένο, ώστε να πετύχει τον διαμηρισμό, ήτοι την τοποθέτηση του πέους του εραστή ανάμεσα στους μηρούς του ερωμένου, αλλά και να συναντήσει το βλέμμα του δεύτερου¹⁸².

Στην αρχαϊκή λυρική ποίηση γίνονται σχεδόν ευθείς αναφορές για σεξουαλική πράξη και συνουσία μεταξύ των ανδρών¹⁸³. Ωστόσο, στην αρχαιοελληνική γραμματεία η παιδεραστία παρουσιάζεται και με έναν αγνό χαρακτήρα, όπου ο εραστής αναλάμβανε να υποδείξει στον ερωμένο όλα τα πολιτικά αγαθά που οφείλει να έχει ένας δυνάμει Αθηναίος πολίτης: τον συμβούλευε¹⁸⁴, τον προέτρεπε ακόμα να κάνει καλές πράξεις που θα μπορούν να βοηθήσουν την πόλη¹⁸⁵, αλλά πολύ περισσότερο ένας εραστής ωθούσε τον ευνοούμενό του να ασχοληθεί

¹⁷⁹ Τα δώρα ποικίλουν. Τα πιο συνηθισμένα, ωστόσο, είναι ο κόκορας, ο λαγός, το σκυλί, το ελάφι. Για τα δώρα, βλ. ενδεικτικά Lear & Cantarella 2008, 38-62· Reinsberg 1999, 261-264· Stähli 2001, 200, 203· Barringer 2001, 90-101, όπου εκτενής αναφορά κυρίως για τον κόκορα και το ελάφι. Ο κόκορας συνδέεται με τις κοκορομαχίες, αγαπημένο παιχνίδι μεταξύ των νέων, αλλά και γιατί, σύμφωνα με τον Shapiro, συνδέεται με την αρρενωπότητα (Shapiro 1981, 173). Για τις κοκορομαχίες βλ. Koch-Harnack 1983, 97-105 και Kathariou 2006. Ωστόσο, απαγορευόταν για τον ερωμένο να δεχτεί οποιασδήποτε μορφής αντάλλαγμα για τον έρωτά του, ιδίως χρήματα: Golden 1984, 317, ο οποίος επικαλείται απόσπασμα από τον Αισχύνη που αναφέρει πως σε μία τέτοια περίπτωση ο νέος θα έχανε τα πολιτικά του δικαιώματα. Εάν ενδώσει σε χρηματισμό ένας ερωμένος, τότε θα κατηγορηθεί πως «αίσχρὸν... χαρίζεσθαι ἐρασταῖς» (Πλάτων, *Συμπόσιον* 182a-b).

¹⁸⁰ Kilmer 1993, 11-15.

¹⁸¹ Αξίζει να σημειωθεί πως τα χαρακτηριστικά των παραπάνω κατηγοριοποιήσεων του Beazley δεν είναι αμετάβλητα. Κάποιες σκηνές μπορούν, δηλαδή, να μοιράζονται κοινά στοιχεία από διαφορετικές κατηγορίες, όπως για παράδειγμα η εικόνα 2. Εδώ ο εραστής έχει τα χέρια του στη θέση «up and down» (το ένα χέρι ωστόσο, δεν ακουμπά/πλησιάζει το πηγούνι, αλλά τα μαλλιά) θυμίζοντας τις σκηνές της Α' ομάδας, ενώ παράλληλα, τα δώρα που φέρει ο ερωμένος κατατάσσουν το αγγείο στην Β ομάδα. Αυτό είναι ένα μονάχα ενδεικτικό στοιχείο της ποικιλίας των παιδεραστικών εικόνων (Lear & Cantarella 2008, 29).

¹⁸² Dover 1989, 98. Όμως και πάλι αυτό δεν αποτελεί τελικά τον κανόνα. Σε ένα τμήμα μιας ερυθρόμορφης κύλικας από την αθηναϊκή Αγορά (Μουσείο Αρχαίας Αγοράς, αρ. P7690) σώζεται μονάχα το κάτω μέρος δύο μορφών, ενός εραστή και ερωμένου, ωστόσο η αποσπασματική της κατάσταση επιτρέπει να φανεί πως ο εραστής δεν είναι γονατισμένος για να φτάσει στο ύψος του ερωμένου. Για την περίπτωση βλ. Kilmer 1993, 18-19 (εικ. R1123), όπου δίνει και περισσότερα παρόμοια παραδείγματα με ευθυτενείς εραστές.

¹⁸³ Reinsberg 1999, 268· Stewart 2003, 285.

¹⁸⁴ Δημοσθένης, *Ερωτικός*, 54: «... εἰ μὴ τῆς μὲν εὐνοίας τῆς ἐμῆς τοῦτον ἂν σοι κάλλιστον ἔρανον εἰσενεγκεῖν ᾤμην».

¹⁸⁵ Δημοσθένης, *Ερωτικός*, 55.

με τη φιλοσοφία¹⁸⁶ για να έχει έναν έντιμο βίο που θα τον διέπει η αρετή¹⁸⁷. Η αγάπη μεταξύ των δύο συχνά παραλληλιζόταν και με την αγάπη και την αφοσίωση στην πατρίδα «γιατί ο εραστής θ' ανεχόταν πολύ πιο ανώδυνα να τον δουν όλοι οι άλλοι να λιποταχτεί ή να πετά τα όπλα του, απ' ό,τι αν τον έβλεπε το αγαπημένο του αγόρι, και χίλιες φορές θα προτιμούσε το θάνατο παρά αυτό»¹⁸⁸.

Οι παιδευαστικές σκηνές δεν χαρακτηρίζονται από την ωμότητα, τη βία και την φαντασία στην απεικόνιση των διαφόρων στάσεων που συναντώνται στην περίπτωση των σκηνών μεταξύ ανδρών και γυναικών· αντιθέτως, χαρακτηρίζονται από αισθήματα στοργής, οικειότητας και πραότητας¹⁸⁹. Για το λόγο αυτό και στην αγγειογραφία, εκτός από την προσφορά των δώρων και την κατενώπιον επαφή, η συνήθης πρακτική απεικόνισης ερωτοτροπιών μεταξύ εραστών και ερωμένων είναι ο διαμηρισμός και όχι η κατά φύσιν ερωτική πράξη¹⁹⁰ (Εικ. 3).

Ο ερωμένος μπορεί να κοιτάει στο κενό, άλλες φορές το κεφάλι του εραστή ή απλώς το δώρο που του φέρνει¹⁹¹. Το βλέμμα στο δώρο συμβολίζει ίσως, όπως έχει αναφέρει ο Schnapp, το κυνήγι του λαγού: όπως οι άνδρες Αθηναίοι αρέσκονταν στο κυνήγι του λαγού, έτσι και ο ερωμένος ενσωματώνεται στον λαγό, είναι η λεία της ερωτικής καταδίωξης του κυνηγού-εραστή¹⁹².

Σαν «θήραμα» που είναι, ο ερωμένος αντιστέκεται. Για την ακρίβεια φαίνεται να έχει κάθε δικαίωμα να αντισταθεί. Ενδεικτικό είναι, εξάλλου, το ότι ο ερωμένος μπορούσε να νιώθει υπερηφάνεια από το γεγονός ότι τον «καταδιώκουν» ερωτικά πολλοί εραστές, ενώ ο ίδιος μπορούσε εύκολα να απορρίψει κάποιον που του ήταν ανεπιθύμητος¹⁹³. Η αδράνεια του ερωμένου, οι συγκρατημένες του κινήσεις και η ευθυτενής στάση του δείχνουν ότι αυτός διακατέχεται από αυτοσυγκράτηση μάλλον, παρά ο εραστής που τις περισσότερες φορές

¹⁸⁶ Δημοσθένης, *Ερωτικός*, 51: «... οὐχ ὥς ἐκ τοῦ τὴν σὴν φύσιν ἐπαινεῖν ἀνακτῆσθαι σε προσδοκῶν, ἀλλ' ἵνα μᾶλλον προτρέψω σε πρὸς τὴν φιλοσοφίαν...».

¹⁸⁷ Γενικώς ο εραστής στόχευε στο να κερδίσει τον θαυμασμό του ερωμένου και να αποτελέσει ένα καλό παράδειγμα γι' αυτόν: Lear & Cantarella 2008, 2-3· Dover 1989, 52-53.

¹⁸⁸ Πλάτων, *Συμπόσιον* 179a (μετάφραση: Σπυρόπουλος 2004).

¹⁸⁹ Uzzi 2015, 256-258· Kilmer 1993, 11.

¹⁹⁰ Dover 1989, 98. Με αυτόν τον τρόπο διατηρείται η «παρθενιά» του ερωμένου και, παράλληλα, δεν εξισωνόταν με τη γυναίκα (Sutton 2000, 186).

¹⁹¹ Brendle 2019, 11· Ferrari-Pinney 2002, 79· Frontisi-Ducroux 1996, 85· Golden 1984, 313· Robson 2013, 43.

¹⁹² Schnapp, 1997, 255· Lear & Cantarella 2008, 34, 86-87. Ακόμη και στην αρχαιοελληνική γραμματεία, η σχέση του εραστή και του ερωμένου παρομοιάζεται με ζώα και κυνήγι, όπως για παράδειγμα στο *Φαίδρο* του Πλάτωνα (241c-d): ὥς λύκοι ἄρνας ἀγαπῶσιν, ὥς παῖδα φιλοῦσιν ἐρασταί. Για την παιδευαστική σχέση ως κυνήγι, βλ. και Haworth 2018.

¹⁹³ Robson 2013, 39.

εικονίζεται ιθυφαλλικός και σκυμμένος προς το μέρος του¹⁹⁴. Και ακριβώς αυτή η απαθής στάση, δίχως διάθεση να ενδώσει στο ερωτικό κάλεσμα έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις γυναίκες των ερωτικών σκηνών, οι οποίες υιοθετούν διάφορες στάσεις και ενδίδουν στον άνδρα¹⁹⁵.

Ο ερωμένος εικονίζεται να αλληλοεπιδρά με τον εραστή, κυρίως με την αρπαγή του καρπού του. Με την κίνηση αυτή ο ερωμένος μπορεί να εκφράζει την αντίστασή του σε μια τέτοια ερωτική προσέγγιση ή, από την άλλη, να υποδηλώνει την αποδοχή της (Εικ. 4)¹⁹⁶. Αντίστοιχα, ο ερωμένος ορισμένες φορές φαίνεται να προτάσσει το ένα πόδι, σαν να επρόκειτο να περπατήσει προς το μέρος του εραστή σε μια κίνηση αποδοχής του ερωτικού καλέσματος¹⁹⁷ (Εικ. 5).

Μια απόπειρα άρνησης προς τον εραστή αποτελεί η περίπτωση ενός μελανόμορφου αμφορέα¹⁹⁸ (Εικ. 1), στον οποίον ο ερωμένος καλύπτει με το αριστερό του χέρι τα γεννητικά του όργανα, ενώ με το δεξί του χέρι αρπάζει τον καρπό του εραστή¹⁹⁹. Η αντίσταση του ερωμένου μπορεί να γίνει και «λεκτικά» όπως φανερώνει η επιγραφή που σώζεται σε ένα θραύσμα κύλικας του Ονήσιμου²⁰⁰ (Εικ. 6). Εδώ, ένας γενειοφόρος άνδρας προτάσσει το αριστερό του χέρι, ενώ από τη δεύτερη μορφή σώζεται μονάχα τμήμα της μύτης και των χειλιών του²⁰¹.

Αν και η παράσταση είναι πολύ αποσπασματική, τρία στοιχεία φανερώνουν πως η μορφή που δεν σώζεται είναι ανδρική και όχι γυναικεία: η θέση των χεριών του εραστή στο

¹⁹⁴ Golden 1984, 313-316 και κυρίως 313· Kilmer 1997, 40. Βλ. και Stähli 2001, 201. Η επίτευξη της σωματικής απόλαυσης και όχι της πνευματικής, επιφέρει δουλοπρεπείς συμπεριφορές και πράξεις (Ξενοφών, *Συμπόσιο* 8.23).

¹⁹⁵ Wannagat 2015, 112.

¹⁹⁶ Με τους «ψυχρούς» και απαθείς ερωμένους έχει ασχοληθεί εκτενώς ο DeVries (1997), για τον οποίον η αρπαγή του καρπού του εραστή ως αποδοχή του έρωτά του αποτελεί μία από τις περιπτώσεις που αναιρούν τον ισχυρισμό του Dover πως ο ερωμένος στέκεται απαθής στο ερωτικό κάλεσμα του εραστή.

¹⁹⁷ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 233 (Ε. Κανίνια). Στην συγκεκριμένη όλη αισθητή κάνει την παρουσία του το σκυλί, το οποίο υπήρξε συχνό μοτίβο στην παιδευαστικές εικόνες. Ενδεικτικά: τμήμα μελανόμορφης κύλικας, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, αρ. F85BIS, *CVA* Paris 8, 62, εικ. 79.6. Τα σκυλιά συνδέονται με τον εραστή, ενώ ενίοτε χαρακτηρίζονται για την αναίδειά τους, καθώς εικονίζονται και να αφοδεύουν. Για την σύνδεση του σκυλιού με την ντροπή, βλ. Franco 2014. Το πέος ή ο όλισβος αποκαλούνταν και *κύων* (Henderson 1991, 127). Τα σκυλιά αποτελούν, επίσης, κωμικά στοιχεία: σε έναν μελανόμορφο αμφορέα του 540 π.Χ. (Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco, αρ. 352) ένα σκυλί ακουμπάει τη μύτη του στο πέος του ερωμένου, ενώ την ουρά του στα οπίσθια του εραστή που διαμηρίζει τον ερωμένο. Για τη συζήτηση, βλ. Haworth 2018, κυρίως σελ. 8-11, όπου και η περιγραφή του αμφορέα.

¹⁹⁸ Μελανόμορφος αμφορέας με πόμα. 540-530 π.Χ. *ABV* 109.28· *Para* 44. Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο, αρ. C440 (*BAPD* 310174).

¹⁹⁹ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 231 (Π. Φλουρέντζος).

²⁰⁰ Μελανόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ονήσιμο. Σώζεται μονάχα ένα τμήμα της διακόσμησης από το χώρο του μεταλλίου της κύλικας: *Para* 360.74, Quater. Boston (MA), Museum of Fine Arts, αρ. 65.873 (*BAPD* 275918).

²⁰¹ Lear & Cantarella 2008, 183.

γνωστό σχήμα «up and down» του Beazley, το γυμνό χέρι της διπλανής μορφής και η θέση του κεφαλιού του εραστή που είναι σε χαμηλότερο ύψος και υποδηλώνει πως σκύβει μπροστά στον ερωμένο του, σε μια συμβατική για τους εραστές στάση²⁰². Ο επίμονος εραστής σε αυτήν τη σκηνή αναφωνεί *ἔασον* (άσε με) και ο ερωμένος του απαντά *οὐ παύσει*; (δεν θα σταματήσεις;)²⁰³.

Ο ερωμένος, επομένως, έχει το δικαίωμα και να απορρίψει τον εραστή και να ενδώσει, γιατί ο ενδιαφερόμενος εραστής στην αγγειογραφία δεν αντιλαμβάνεται τον ερωμένο ως ένα παθητικό υποκείμενο, αλλά ως έναν άνδρα που έχει τον δικό του λόγο στον έρωτα²⁰⁴. Και μπορεί να έχει τον δικό του λόγο στην ερωτική σχέση, γιατί αν και παῖς, δεν αποτελεί δούλο ή κορίτσι, αλλά πρόκειται για τον υιό κάποιου Αθηναίου, που με την ενηλικίωσή του θα ενταχτεί και αυτός με τη σειρά του στο σώμα των πολιτών²⁰⁵.

3.2.2. Ερωτικές σκηνές μεταξύ ανδρών: οι ιδιαίτερες περιπτώσεις

Αν και ο εραστής εικονίζεται συνήθως σε στύση, υπάρχουν όμως, παραδείγματα στα οποία και οι δύο παριστάνονται δίχως στύση (Εικ. 7), ενώ σπάνιες είναι οι παραστάσεις διεγερμένων ερωμένων (Εικ. 1)²⁰⁶. Σε κάθε περίπτωση, το πέος τους δεν έχει καμία ομοιότητα με τα υπερδιογκωμένα πέη των ιθυφαλλικών σατύρων²⁰⁷. Τα γεννητικά όργανα των εραστών και των ερωμένων είναι σε γενικές γραμμές μικρά, ακόμη και όταν είναι διεγερμένα, ακολουθώντας την ιδέα της σεμνότητας και της αυτοσυγκράτησης²⁰⁸.

Το μέρος του σώματος που τονίζεται περισσότερο στις παιδευστικές σκηνές, επομένως, δεν είναι το πέος. Τονίζεται το ανδρικό σώμα ως «όλον», καθώς τα σώματα των εραστών και των ερωμένων εικονίζονται σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλούνται από

²⁰² Lear & Cantarella 2008, 184· Kilmer 2002, 133· Stähli 2001, 202. Η μορφή που σώζεται ελάχιστα φαίνεται να φορά κόκκινη ταινία, η οποία πέφτει στον ώμο της. Αυτό αφήνει ανοιχτά τρία ενδεχόμενα: η σκηνή εκτυλίσσεται σε συμπόσιο, σε κάποια θρησκευτική εορτή ή σε κάποιον αθλητικό αγώνα: Kilmer 2002, 133.

²⁰³ AVI 2815· CAVI Collection, Boston: 65.873.

²⁰⁴ Hubbard, 2003, 10-11.

²⁰⁵ Lee 2015, 38. Για το λόγο αυτό, ο Golden (1984, 309-312) θεωρεί ότι η παιδευστική στην αρχαία Αθήνα αποτελεί ένα μέσο μετάβασης από το κατώτερο, σχεδόν υποτελικό *status* του νεαρού σε αυτό του Αθηναίου πολίτη.

²⁰⁶ DeVries 1997, 21· Heesen 2011, 38, σημ. 246.

²⁰⁷ Osborne 1997, 515. Η κυρίαρχη ένδειξη της κτηνώδους φύσης των σατύρων αποτελεί η συνεχής σεξουαλική διέγερση (Lissarrague 1990β, 55).

²⁰⁸ Lear & Cantarella 2008, 64.

την αρχαιοελληνική γραμματεία, η οποία και ορίζει το ιδανικό ανδρικό σώμα: μυώδη σώματα, επίπεδες κοιλιές, φαρδείς ώμοι και στιβαροί μηροί είναι ορισμένα από τα χαρακτηριστικά²⁰⁹.

Ο γνήσιος Αθηναίος άνδρας πολίτης ήταν ο κανόνας και, ακολούθως, το σώμα του άνδρα Αθηναίου πολίτη αποτελούσε το ιδανικό πρότυπο²¹⁰. Οτιδήποτε, λοιπόν, παρέκκλινε από το ιδανικό αυτό αποτελούσε το «άλλο», το ξένο, το διαφορετικό²¹¹, καθιστώντας την αρχαία Αθήνα μια κοινωνία που διέπεται από αντιθέσεις: δημόσιος/ιδιωτικός, ενεργητικός/παθητικός, Έλληνας /βάρβαρος, αρσενικό/θηλυκό, ελεύθερος/δούλος²¹².

Παρόλο που ο συνήθης τρόπος απεικόνισης της σεξουαλικής πράξης μεταξύ ανδρών είναι ο διαμηρισμός, φαίνεται πως στην πραγματικότητα η σεξουαλική επαφή γινόταν πράγματι μέσω της διείσδυσης²¹³. Εξάλλου, οι γραμματειακές πηγές -κυρίως η κωμωδία και η λυρική ποίηση όπως προαναφέρθηκε- κάνουν λόγο για τον νέο που απολαμβάνει το πρωκτικό σεξ, αναφερόμενες σε αυτόν ως «καταπύγων»²¹⁴ και ως «ευρύπρωκτος»²¹⁵ αντίστοιχα. Επομένως, θα μπορούσε να πει κανείς πως ο διαμηρισμός υπήρξε ένας «ευφημισμός» των αγγειογράφων, έτσι ώστε να εικονίζουν την σεξουαλική πράξη, παράλληλα όμως να μην την εικονίζουν με τρόπους που θεωρούνταν ανήθικοι²¹⁶.

Στην πραγματικότητα, αν και σε πολύ μικρό αριθμό, υπάρχουν σκηνές που εικονίζουν άνδρες σε συνουσία. Το πρώτο παράδειγμα προέρχεται μάλιστα από έναν Τυρρηνικό αμφορέα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Guglielmi (**Εικ. 8**). Η περίπτωση αυτή είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική, ακριβώς γιατί καταρρίπτει δύο καίριες εικονογραφικές συμβάσεις: πρώτον απεικονίζει συνουσία μεταξύ δύο ανδρών και δεύτερον και κυριότερο, στην προκειμένη περίπτωση οι ρόλοι έχουν αντιστραφεί, καθώς ο ενεργητικός άνδρας είναι νεότερος από τον παθητικό²¹⁷. Μάλιστα, αξίζει να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίον ο γενειοφόρος

²⁰⁹ Αριστοφάνης, *Νεφέλες*, στ. 1009-1014: «... στήθος λιπαρόν, χροιάν λαμπράν, ὦμους μεγάλους, γλῶτταν βαιάν, πυγὴν μεγάλην, πόσθην μικράν. ἦν δ' ἄπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύεις». Βλ. και Dover 1989, 70-71· Lee 2015, 41· Parker 2015, 36-39, όπου και πλήθος αναφορών σε περισσότερες αρχαίες πηγές.

²¹⁰ Lee 2015, 40· Stähli 2001, 197.

²¹¹ Cohen 2000, 4. Για την ιστορία της έρευνας του «άλλου», του «διαφορετικού» (other/otherness), βλ. και το κεφάλαιο 1 της Osborne (2000).

²¹² Stewart 2003, 41-42.

²¹³ Dover 1989, 99. Η ερωτική επαφή μεταξύ ανδρών και μεταξύ ανδρών και γυναικών μοιράζονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, η σημαντικότερη διαφορά έγκειται στην διείσδυση: το γυναικείο σώμα δέχεται διείσδυση, ενώ στις παιδευαστικές σκηνές τα σώματα των ερωμένων όχι, καθώς «παραμένουν ανέπαφα» (Stähli 2001, 202).

²¹⁴ Αριστοφάνης, *Ιππείς* στ. 639· Αριστοφάνης, *Νεφέλες* στ. 529· Αριστοφάνης, *Σφήκες* στ. 84· Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* στ. 776.

²¹⁵ Αριστοφάνης, *Νεφέλες* στ. 1084-1100, όπου συνεχείς αναφορές της λέξης.

²¹⁶ Lear & Cantarella 2008, 106.

²¹⁷ Σε αυτήν την περίπτωση, μάλιστα, ο παθητικός άνδρας είναι γενειοφόρος: Kilmer 1997, 45· Lear & Cantarella, 2008, 126-127.

ερωμένος ακουμπά το κεφάλι του στο έδαφος, μια κίνηση που θυμίζει αντίστοιχες ετεροφυλοφιλικές σκηνές, όπου η γυναίκα -πιθανώς πόρνη στις περισσότερες των περιπτώσεων- εικονίζεται σε παρόμοια στάση²¹⁸.

Ακόμη ένα παράδειγμα είναι γνωστό σε Τυρρηνικό αμφορέα (**Εικ. 9**). Εδώ ένας γενειοφόρος άνδρας διεισδύει σε έναν νεαρό άνδρα, ενώ μορφές χορευτικές, σαν καρικατούρες, συμπληρώνουν την ζώνη της παράστασης του αγγείου²¹⁹. Σε άλλον Τυρρηνικό αμφορέα (**Εικ. 10**) ανάμεσα σε ετεροφυλοφιλικά ζευγάρια υπάρχει και ένα ζευγάρι ανδρών (στα δεξιά). Όλοι οι άνδρες βρίσκονται σε στύση, ενώ ο αγένειος άνδρας στο δεξιό ζευγάρι βρίσκεται σε μεγαλύτερη απόσταση από τον γενειοφόρο εραστή, σε μια κίνηση του παραπέμπει σε χορό ή τρέξιμο²²⁰.

Συνεχίζοντας σε ένα κλίμα οργιαστικό, σε μια ερυθρόμορφη κύλικα παρατηρούνται νέοι που επιδίδονται σε όργιο και χορό. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε ένα σύμπλεγμα τριών νέων ανδρών που μπορεί να μην συνουσιάζονται, ωστόσο έχουν λάβει μια ιδιαίτερη στάση που οπωσδήποτε δεν θυμίζει τις συμβατικές παιδευτικές σκηνές διαμνηρισμού. Η σκηνή διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια ενός κόμου, όπου δύο σκυμμένοι νέοι προτάσσουν τους μηρούς τους, ανάμεσα από τους οποίους ένας τρίτος όρθιος τοπέει το πέος του (**Εικ. 11**)²²¹.

Σκηνή συνουσίας μεταξύ ανδρών υπάρχει και σε μία μελανόμορφη υδρία-κάλη (**Εικ. 12**). Στην κάλη αυτή, ωστόσο, το ζευγάρι που επιδίδεται σε συνουσία αποτελείται από νεαρούς άνδρες, όπως υποδεικνύει η απουσία γενειάδας, ενώ στα αριστερά της σκηνής υπάρχει ένα συμβατικό παιδευτικό ζεύγος, όπου ένας γενειοφόρος άνδρας διαμνηρίζει έναν νεαρό²²².

²¹⁸ Βλ. τις σκηνές στο χώρο του μεταλλίου διαφόρων κυλίκων στο Dierichs (2008, 76-77, εικ. 55a-c) και τις εικόνες 43, 54, 45 της παρούσας μελέτης.

²¹⁹ Lear & Cantarella 2008, 127.

²²⁰ Lear & Cantarella 2008, 124. Αξίζει να σημειωθεί πως στην Εικόνα 11, όπως και στον αμφορέα της Εικόνας 16 (όπου επίσης παρατηρείται ένα ζεύγος ανδρών με ερωτική διάθεση), οι άνδρες, παρόλο που βρίσκονται πολύ κοντά ο ένας με τον άλλον, ωστόσο δεν απεικονίζεται η καθαυτό συνουσία.

²²¹ Parker 2015, 51· Reinsberg 1999, 283. Με το τέλος κάποιου συμποσίου, ορισμένοι μεθυσμένοι και σε πλήρη ευθυμία συμποσιαστές επιθυμούσαν να συνεχίσουν την οίνοποσία σε κάποιο άλλο συμπόσιο που βρισκόταν ακόμη σε εξέλιξη. Εάν αυτοί οι κωμαστές δεν κατέληγαν σε κάποιο συμπόσιο, τότε, υπό την επήρεια της μέθης, συμπεριφέρονταν ενίοτε αισχρά με το να αυνανίζονται, να ερωτοτροπούν, ακόμη και να ουρούν και να αφοδεύουν δημοσίως. Για μια συνοπτική παρουσίαση των κόμων, βλ. Τιβέριος 2020, 124-125. Για τους κόμους με ιδιαίτερη έμφαση στους κόμους που περιγράφονται στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, βλ. Pütz 2003, κυρίως 156-191.

²²² Robson 2013, 44-45, 62 όπου αναφέρει πως το γεγονός ότι και οι δύο είναι νέοι, αποδεικνύει τον πειραματισμό τους επάνω στον έρωτα και τις ερωτικές πρακτικές. Η κάλη αυτή αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα αγγείου που έχω εντοπίσει, με την διείσδυση μεταξύ ανδρών να μην λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια συμποσίου ή κόμου, αλλά σε μια ιδανική στιγμή, όπως αυτές τις στιγμές κατά τις οποίες πραγματοποιούνται παιδευτικές προσεγγίσεις.

Η κεντρική μορφή, ενώ φαίνεται να κατευθύνεται προς το ζευγάρι σε διαμηρισμό, στρέφει το κεφάλι και το βλέμμα του προς τα πίσω, προς το ζευγάρι που συνουσιάζεται. Πρόκειται για έναν εραστή που κρατά λαγό από τα αφτιά που όμως δεν μπορεί να προσφέρει σε κανέναν ελλείψει διαθέσιμης μορφής στην σκηνή²²³. Σε αυτή τη σκηνή οι ηλικίες των ανδρών προτείνουν μια πιθανή ερμηνεία: ο γενειοφόρος εραστής που διαμηρίζει τον ερωμένο του επιλέγει να ερωτοτροπήσει με τον τρόπο που αρμόζει σε δύο Αθηναίους, ενώ το ζευγάρι των νεαρών, οι οποίοι εξαιτίας της ηλικίας τους δε διαθέτουν ερωτική εμπειρία και συμπεριφέρονται με περισσή παρορμητικότητα, επιλέγει την ωμή συνουσία για να ερωτοτροπήσουν²²⁴.

Για ποιόν λόγο, όμως, τα αγγεία αυτά φέρουν σκηνές που φαντάζουν κατακριτέες στα μάτια του Αθηναίου θεατή; Μια πρώτη απάντηση θα μπορούσε να είναι «η φαντασία και η ικανότητα του αγγειογράφου», ο οποίος μάλιστα δύναται ενίοτε να ανατρέψει τις εικονογραφικές συμβάσεις²²⁵. Η ολιστική εξέταση των αγγείων που λαμβάνει υπόψιν τον προορισμό τους, τον πιθανό θεατή, χρήστη και αγοραστή και την εικονογραφία, οδηγεί σταδιακά στη σύνδεση των εικονιζόμενων μορφών με το «άλλο», το οποίο μεταφράζεται διαφορετικά σε κάθε περίπτωση.

Οι αμφορείς που προαναφέρθηκαν είναι πολύ χαρακτηριστικοί, καθώς οι σκηνές που φέρουν δεν θυμίζουν καθόλου τις παιδευαστικές των αττικών αγγείων. Οι συμβατικές, αναγνωρίσιμες λεπτομέρειες των παιδευαστικών σκηνών λείπουν με λίγες εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του αμφορέα της **Εικ. 10**, όπου ο ενεργητικός άνδρας παραμένει γενειοφόρος και ο ερωμένος αγένειος. Οποιοδήποτε άλλο στοιχείο, όπως τα παιδευαστικά δώρα, δεν υπάρχουν. Μάλιστα, ορισμένες συμβάσεις ανατρέπονται, όπως για παράδειγμα στον αμφορέα της **Εικ. 8**, όπου ο ενεργητικός άνδρας είναι αγένειος και ο παθητικός φέρει γένια.

Τα αγγεία αυτά, δηλαδή οι Τυρρηνικοί αμφορείς, πιθανώς να προορίζονταν για άλλη αγορά²²⁶, την Ετρουσκική, επομένως για θέαση και χρήση από άλλους όχι τους Αθηναίους²²⁷. Οι ψευδο-επιγραφές σε ελληνικό αλφάβητο που εντοπίζονται στους αμφορείς αυτούς

²²³ Sutton 2000, 186-187.

²²⁴ Sutton 2000, 186-187. Για τη συμπεριφορά των νέων δες και Shapiro 2000β, 18-19· Robson 2013, 44-45, 62· Blanckenhagen 1976, 40.

²²⁵ Όπως καυστικά αναφέρει ο Parker για την περίπτωση της κύλικας της Εικ. 12 «Δεν αποδεικνύει τίποτα, πέρα από την ικανότητα και την φαντασία του καλλιτέχνη» (Parker 2015, 50).

²²⁶ Βλ. κεφ. 1.3 για την προβληματική.

²²⁷ Lear & Cantarella 2008, 123-127· Skinner 2014, 44-45.

συνηγορούν στο γεγονός ότι οι καλλιτέχνες δεν απευθύνονται σε κάποιον Έλληνα²²⁸. Οι καλλιτέχνες αναγνωρίζουν την ελευθερία να δημιουργούν εικόνες που πιθανώς δεν θα ήταν επιτρεπτές στα μάτια των Ελλήνων, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες των Τυρρηνικών αμφορέων να έχουν περισσότερη ελευθερία στο να απεικονίσουν πρωκτική συνουσία μεταξύ ίδιου φύλου²²⁹.

Επίσης, δεν πρέπει να λησμονείται το διονυσιακό πνεύμα που διακρίνει τις σκηνές αυτές. Οι καλλιτέχνες των Τυρρηνικών αγγείων φαίνεται πως συχνά αγνοούσαν τα όρια μεταξύ μυθικού και πραγματικού κόσμου: σάτυροι εισβάλλουν σε ερωτικές σκηνές ανθρώπων και άνθρωποι εισβάλλουν σε σκηνές σατύρων²³⁰. Εξάλλου, η διονυσιακή λατρεία χαρακτηρίζεται από την έκφραση της σεξουαλικότητας σε όλες τις εκδηλώσεις της²³¹.

Το συμπόσιο²³² και, εκ του αποτελέσματος η επήρεια του κρασιού και του Διονύσου, επιτρέπουν στον πολίτη να υπερβεί τον εαυτό του²³³, να καταρρίψει τις κοινωνικές συμβάσεις και απαγορεύσεις και να ανατρέψει την ταυτότητα του πολίτη²³⁴. Η δύναμη του κρασιού στην αλλαγή της ταυτότητας είναι τέτοια, μάλιστα, που σε έναν ερυθρόμορφο κρατήρα του 480 π.Χ. τρεις άνδρες που συμμετέχουν σε κώμο φορούν γυναικεία ρούχα, ενώτια και *σάκκο*, και το μόνο ενδεικτικό του φύλου τους είναι η ύπαρξη γενειάδας²³⁵.

Μοτίβα και σκηνές από τον διονυσιακό κόσμο παρατηρούνται και στην περίπτωση του αμφορέα του Ζωγράφου του Guglielmi. Όχι μόνο εικονίζονται μαινάδες, σάτυροι, αγγεία πόσης και η άμπελος, αλλά ακόμη και ο ίδιος ο θεός Διόνυσος επιτηρεί καθήμενος τις ερωτοτροπίες. Ακόμη, όμως, και να μην κάνει την παρουσία του ο θεός σε ορισμένα αγγεία, ωστόσο οι μορφές που συνοδεύουν το ζευγάρι που συνουσιάζεται εξακολουθούν να ανήκουν στο ευρύ διονυσιακό κύκλο με το να μοιάζουν σατυρικές: χαρακτηρίζονται από τις συνήθειες

²²⁸ Spivey 1997, 194· Kilmer 1997, 44, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφικές παραπομπές για τις επιγραφές αυτές.

²²⁹ Wannagat 2015, 213.

²³⁰ Kluiver 2003, 99-100.

²³¹ Dierichs 2008, 27· Isler- Kerényi 2007, 223.

²³² Για το συμπόσιο, βλ. ενδεικτικά: Lissarrague 1990α· Murray (επιμ.) 1990· Slater 1991.

²³³ Detienne 1993, 67· Osborne 1997, 515-517.

²³⁴ Lee 2015, 180· Lissarrague 1990α, 10-11· Shapiro 2000β, 16· Pellitzer 1990, 178· Murray 1990, 7· Fehr 2003, 28.

²³⁵ Lissarrague 1990α, 11-12. Πρόκειται για έναν ερυθρόμορφο κρατήρα που χρονολογείται το 480 π.Χ.: *ARI*² 563.9· *CVA* Cleveland 1 (1971), 16-18, εικ. 25.1-2, 26.1-2. Cleveland OH, Museum of Art, αρ. 26.549 (*BAPD* 206434). Αυτοί οι τρεις άνδρες αποτελούν ανακρεόντειες μορφές. Τέτοιες μορφές απαντώνται σε αγγεία του τέλους του 6^{ου} αι. π.Χ. και των αρχών του 5^{ου} αι. π.Χ. που διακοσμούνται με σκηνές κώμων, στους οποίους συμμετέχουν άνδρες που φέρουν χιτώνα, ιμάτιο και μίτρα ή σάκκο στην κεφαλή τους. Οι ανακρεόντειες αυτές μορφές έχουν απασχολήσει την έρευνα για ζητήματα που αφορούν την πολυτέλεια και την τρυφή των ανατολικών ηθών, την τάση για «ανατολικοποίηση» της ελίτ της Αθήνας την εποχή αυτή, αλλά και την έννοια της εκθήλυνσης και του τρανσβεστισμού. Για τα *ανακρεόντεια* στα αγγεία, βλ. Neer 2002, 14-19, όπου και πληθώρα βιβλιογραφικών παραπομπών· Frontisi-Ducroux & Lissarrague 1990· Price 1990· Miller 1999.

έντονες χειρονομίες²³⁶, χορεύουν και χοροπηδούν στο ένα πόδι όπως οι εκστασιασμένοι ακόλουθοι του θεού²³⁷, ενώ οι άνδρες των σκηνών αυτών είναι όλοι ιθυφαλλικοί με έντονη στύση και υπερδιογκωμένους φαλλούς²³⁸.

Οι άσχημοι φαλλοί αυτών των ιθυφαλλικών ανδρών ανακαλούν τις γκροτέσκες μορφές των σατύρων, οι οποίοι, όντες συνεχώς σεξουαλικά διεγερμένοι, μετατρέπονται σε κωμικές μορφές που προκαλούν γέλιο²³⁹. Το διαφορετικό κοινό και η ελευθερία που δίνεται από την μεθυστική ατμόσφαιρα των σκηνών επιτρέπουν, λοιπόν, στον καλλιτέχνη να καταρρίψει τα στενά περιθώρια και τις εικαστικές συμβάσεις και του επιτρέπουν επομένως ακόμη και να αστειευτεί: οι ιθυφαλλικές ανδρικές μορφές, ακόμη κι αν δεν παριστάνονται ως σάτυροι με ουρά και μεγάλα αφτιά, εικονίζονται με τέτοιο τρόπο που στα μάτια του καλλιτέχνη και του θεατή οι άνδρες αυτοί εκλαμβάνονται ως σάτυροι²⁴⁰.

Τέλος, το γεγονός ότι άνδρες απεικονίζονται να δέχονται διείσδυση δεν σημαίνει πως πρόκειται για πόρνους και επαγγελματίες του έρωτα²⁴¹. Η ανδρική πορνεία στην αρχαία Αθήνα ήταν γεγονός και μάλιστα υπήρχαν νόμοι που επιχειρούσαν να την περιορίσουν και να τιμωρήσουν τους παραβάτες²⁴². Ωστόσο, δεν υπάρχει καμία σκηνή που με σιγουριά παραπέμπει σε ανδρική πορνεία²⁴³. Έτσι, στην περίπτωση της **Εικ. 43**, το μόνο που θα μπορούσε να συνηγορεί σε μια τέτοια ερμηνεία είναι το γεγονός ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα συμπόσιο, όπως μαρτυρά το κρεμασμένο καλάθι²⁴⁴. Τίποτα άλλο δεν μαρτυρά την κοινωνική θέση των μορφών ή την ιδιότητά τους ως πόρνοι. Αποτελεί πιθανώς μια «γελοιογραφία» όπως χαρακτηρίζει η Reinsberg την σκηνή της **Εικ. 43**, με την οποία ο

²³⁶ Boardman 1974, 36-37. Αυτές οι σκηνές, λοιπόν, δεν μπορούν να αντιπαρατεθούν με τις παιδευτικές σκηνές, γιατί, από τη στιγμή που λαμβάνει χώρα σε τόπο και χρόνο διονυσιακό, παύει να βρίσκεται στο αυστηρό κοινωνικό πλαίσιο της πόλης. Γίνεται, λοιπόν, λόγος για το «άλλο», το ξένο και η σκηνή ενέχει κωμικό χαρακτήρα, καθώς σκοπό έχει «μία χιουμοριστική απεικόνιση των κοινωνικών «άλλων»: Sutton 2000, 186. Πρβλ. Skinner 2014, 105-106· Brendel 1970, 17.

²³⁷ Πρόκειται για το Διόνυσσο Σφαλεώτα, το θεό που κάνει τους ανθρώπους να σκοντάφτουν και να παραπατούν. Για το χορό στο ένα πόδι σαν κουτσό και την παραπάνω ιδιότητα του θεού, βλ. Detienne 1993, 88-90. Βλ. και Isler- Kerényi 2007, 149-150 για τις χορευτικές μορφές σε διονυσιακό πλαίσιο στους τυρρηνικούς αμφορείς.

²³⁸ Detienne 1993, 63· Sutton 1992, 9, όπου και πλήθος βιβλιογραφικών παραπομπών που αφορούν στην γκροτέσκα απεικόνιση των μορφών των Τυρρηνικών αμφορέων.

²³⁹ Skinner 2014, 105. Σύμφωνα με τον Zanker (1995, 28) η προβολή ενός υπερμεγέθους φαλλού αποτελούσε μια ντροπιαστική και ατιμωτική πράξη που χαρακτήριζε του βαρβάρους και του δούλους.

²⁴⁰ Lear & Cantarella 2008, 125.

²⁴¹ Είναι η μία ερμηνεία που έχει δώσει η Reinsberg (1999, 283-284) για την σκηνή της εικόνας 12.

²⁴² Για την ανδρική πορνεία, βλ. Halperin 1990, 88-112.

²⁴³ Όπως παραδέχεται και ο Shapiro 1992, 56.

²⁴⁴ Το καλάθι απαντάται συχνά σε σκηνές συμποσίων (Keuls 1985, 176). Για το καλάθι και τις διάφορες χρήσεις και δραστηριότητες με τις οποίες συνδέονται, βλ. Trinkl 2014 και Καβαδίας 2000, 119-120.

καλλιτέχνης σκωπτικά φανερώνει στον θεατή πως οι εραστές και οι ερωμένοι σε μια παιδευτική σχέση δεν κάνουν τίποτα διαφορετικό από αυτό που κάνουν και οι πόρνοι²⁴⁵.

3.2.3 Δυο αγόρια στη γιορτή των Ανθεστηρίων

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως η σεξουαλική πράξη μεταξύ ανδρών συμβαίνει σε ιδιαίτερες περιστάσεις και συνδέονται συνήθως με το κρασί και την ικανότητά του να παρασέρνει τον πότη έξω από την κοινωνική κανονικότητα. Σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Δούρη (**Εικ. 13**) αυτό το κλίμα ευφορίας και εορτής θα προσφέρει την ευκαιρία σε δύο νέα αγόρια να ερωτοτροπήσουν: ένας καθιστός σε κλισμό νέος εικονίζεται ιθυφαλλικός και περιμένει έναν άλλον νέο που επιχειρεί να καθίσει επάνω του²⁴⁶.

Η σκηνή ολοκληρώνεται με άλλες δύο μορφές που παρατηρούν τους δύο νέους να ερωτοτροπούν: ο ένας είναι ιστάμενος, μεγαλύτερης ηλικίας, όπως φανερώνει η γενειάδα του, και μία γυναίκα κοιτά μέσα από μια πόρτα. Οι νέοι βρίσκονται στην ύπαιθρο, ενώ η γυναίκα κοιτάει μέσα από το σπίτι και ο άνδρας απαθανατίζεται να έχει μόλις βγει από το σπίτι για να δει τους νεαρούς²⁴⁷.

Η πρώτη σε βάθος μελέτη της σκηνής αυτής έγινε από τον Blanckenhagen²⁴⁸ που την συνέδεσε με τα Ανθεστήρια και συγκεκριμένα με τη δεύτερη ημέρα της γιορτής αυτής, τους *Χόες*, κατά τη διάρκεια των οποίων η γυναίκα του εκάστοτε άρχοντος βασιλέως παντρεύεται με το Διόνυσο πίσω από κλειστές πόρτες²⁴⁹. Πιθανώς η σκηνή διαδραματίζεται μετά το τέλος της εορτής, οπότε και οι δύο νεαροί έχουν ξεπεράσει τις κοινωνικές τους αναστολές έπειτα από το πολύ κρασί που συνήθιζαν να πίνουν τη συγκεκριμένη ημέρα²⁵⁰. Ο γενειοφόρος άνδρας

²⁴⁵ Reinsberg 1999, 284.

²⁴⁶ Εικονογραφικά, η ερωτική στάση που υιοθετούν οι νέοι αποτρέπει τον υποτακτικό ρόλο του παθητικού αγοριού, κάτι που δεν θα επιτυγχανόταν εάν για παράδειγμα εικονίζονταν στην στάση *a tergo*, μια στάση που απαντάται συχνά στις σκηνές με εταίρες (Kilmer 1993, 24).

²⁴⁷ Blanckenhagen 1976, 40· Smith 2016, 164.

²⁴⁸ Blanckenhagen 1976.

²⁴⁹ Για το τελετουργικό του *ιερού γάμου* της βασιλίννας με το Διόνυσο, βλ. Dillon 2002, 101-104. Η Keuls, θεωρεί πως πρόκειται για πορνείο με άνδρες πόρνους (Keuls 1985, 293), ωστόσο η άποψη του Blanckenhagen χάρει περισσότερης αποδοχής: Kilmer 1993, 24· Smith 2016, 164-165· Reinsberg, 1999, 290. Οι Lear & Cantarella χαρακτηρίζουν «ενδιαφέρουσα» την υπόθεση του Blanckenhagen, ωστόσο, ακριβώς επειδή αυτή η σκηνή είναι τόσο ξεχωριστή στην αγγειογραφία, απαιτούνται περισσότερα στοιχεία για να τεκμηριωθεί βάσιμα κάποια ερμηνεία (Lear & Cantarella 2008, 177). Για μια κριτική στον Blanckenhagen, βλ. Parker 2015, 66.

²⁵⁰ Kilmer 1993, 24.

επιστρέφει σπίτι και αντικρίζει δύο νέους χωρίς αναστολές να επιδίδονται σε σεξουαλική πράξη και μάλιστα δημοσίως, προκαλώντας την προσοχή και απορία της γυναίκας στο σπίτι²⁵¹.

Η παράσταση, από την άλλη, πιθανώς προσκαλεί το θεατή να ανακαλέσει την στιγμή που ο Διόνυσος καταφτάνει στο σπίτι, όπου τον περιμένει η γυναικεία μορφή που αντιπροσωπεύει την *βασιλίννα*²⁵². Κατά τη διάρκεια των Ανθεστηρίων και μετά από την επήρεια του κρασιού λάμβαναν χώρα πολλά παιχνίδια και αστείες καταστάσεις και η σκηνή αυτή αποτελεί παρωδία της διονυσιακής αυτής ιστορίας²⁵³, με τους δύο νέους να έχουν μεταμφιεστεί σε ακολούθους του θεού²⁵⁴.

Η σκηνή, εξάλλου, φέρει πολλά σύμβολα -ή και υπονοούμενα- του διονυσιακού κόσμου. Για παράδειγμα, τα καλύμματα κεφαλής σε μορφή στέμματος που φέρουν οι τρεις ανδρικές μορφές είναι παρόμοια με αυτά που φορούν οι ακόλουθοι του Διονύσου, όπως οι *μαινάδες*²⁵⁵. Ακόμη, η μορφή του γενειοφόρου άνδρα μοιάζει σαν προσωπίο σατύρου που πιθανώς να σηματοδοτεί πως πρόκειται για εικονογράφηση μιας χαμένης κωμωδίας που σατίριζε την παιδεραστία, η οποία είχε ήδη αρχίσει να φθίνει εικονογραφικά την εποχή εκείνη²⁵⁶.

Τέλος, μια πρόσφατη ερμηνεία θέλει την σκηνή να είναι εξίσου κωμική, ωστόσο με άλλους πρωταγωνιστές και σε άλλο περιβάλλον. Οι στεφανωμένοι νεαροί, λοιπόν, πιθανώς να έχουν μόλις κερδίσει σε κάποιο αγώνισμα, οπότε η σκηνή μεταφέρεται σε μία παλαίστρα και η ιστάμενη ανδρική μορφή είναι ο Σωκράτης, επομένως η σκηνή φαίνεται να διακωμωδεί την φήμη που είχε ο αρχαίος φιλόσοφος να παρακολουθεί τους νέους στις παλαίστρες με σκοπό να τους προσεγγίσει²⁵⁷.

²⁵¹ Kilmer 1993, 23.

²⁵² Πρόκειται για τη σύζυγο του άρχοντος βασιλέως. Βλ. Blanckenhagen 1976, 40.

²⁵³ Blanckenhagen 1976, 40.

²⁵⁴ Reinsberg 1999, 290. Οι άνθρωποι, με το να μιμούνται τους σατύρους, επιτυγχάνουν την προσέγγιση με το Διόνυσο (Seaford 2003, 418).

²⁵⁵ Blanckenhagen 1976, 38, όπου αναφέρεται σε σκηνή όπου μια *μαινάδα* φέρει τέτοιο κάλυμμα κεφαλής και στέκεται δίπλα σε ανακλιμένο Διόνυσο. Στο ίδιο σημείο αναφέρει επίσης πως τα καλύμματα αυτά ήταν συνηθισμένα για τις μορφές «γλεντζέδων» στην αγγειογραφία των τελών του 5^{ου} αι. π.Χ.. Περισσότερα για τις περιστάσεις στις οποίες συνήθιζαν να φορούν στεφάνια και άλλα καλύμματα κεφαλής, βλ. Lee 2015, 142-145.

²⁵⁶ Reinsberg 1999, 290.

²⁵⁷ Jenkins 2015, 228· Jenkins 2012, 126.

3.3 Μεταξύ ανδρών και γυναικών

3.3.1 Ερωτικές σκηνές μεταξύ ανδρών και γυναικών

Οι ετεροφυλοφιλικές σκηνές στον μελανόμορφο ρυθμό δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τις σύγχρονες παιδεραστικές και, μάλιστα, πολλές φορές συνυπάρχουν στο ίδιο αγγείο. Αυτό που χαρακτηρίζει τις ερωτικές σκηνές στον μελανόμορφο ρυθμό είναι τα ζεύγη ανά δύο -παρά τα συμπλέγματα περισσοτέρων-, τα οποία παρουσιάζονται σαν να παρελαύνουν πάνω στο αγγείο²⁵⁸. Πιο συγκεκριμένα, σε μια μεγάλη ομάδα μελανόμορφων αγγείων, στους Τυρρηνικούς αμφορείς²⁵⁹ υπάρχουν 14 ετεροσεξουαλικές ερωτικές σκηνές, στις οποίες διάφορες ομάδες ανδρών και γυναικών εμπλέκονται σεξουαλικά, δίχως άλλα –συμποσιακά- χαρακτηριστικά να τις πλαισιώνουν²⁶⁰.

Οι κινήσεις των ερωτικών ζευγαριών είναι έντονες και χορευτικές²⁶¹, «σαν να μην επιθυμούν να διακόψουν κάποιον χορό»²⁶². Τα σώματα, ανδρικά και γυναικεία, αποδίδονται συνήθως εύρωστα²⁶³ (**Εικ. 14, 15**), ενώ τα γυναικεία εξακολουθούν να διαφοροποιούνται από τα αντρικά μέσω της χρήσης του επίθετου λευκού χρώματος για την απόδοση των γυμνών μελών τους²⁶⁴. Πολλές φορές η προσέγγιση του άνδρα/εραστή, είτε πρόκειται για ομοφυλοφιλική, είτε για ετεροφυλοφιλική σκηνή, γίνεται από πίσω, κάνοντας την στάση *a tergo* την πιο αγαπητή ερωτική στάση στην ομάδα αυτών των αγγείων²⁶⁵ (**Εικ. 16 α-β**).

Παράλληλα, συχνά οι ματιές των μορφών συναντώνται, κυρίως με την συστροφή του κεφαλιού της γυναίκας προς τα πίσω (**Εικ. 14**). Σε αυτές τις σκηνές, ακόμη, ανάμεσα στα ερωτικά ζεύγη παρεμβάλλονται χορευτές ή χορεύτριες (**Εικ. 14**) ή ακόμη και ζευγάρια που μοιάζουν ντροπαλά και προσπαθούν να κρυφτούν πίσω από έναν μανδύα (**Εικ. 17**), ενώ

²⁵⁸ Kilmer 1993, 56. Αν και υπάρχουν ερωτικές σκηνές με πρωταγωνιστές κοινούς ανθρώπους, ο μελανόμορφος ρυθμός βρίθκει σκηνών που πρωταγωνιστούν κυρίως μαινάδες και σάτυροι (Kilmer 1993, 56)

²⁵⁹ Χρονολογούνται το 565-550 π.Χ. περίπου σύμφωνα με τον Beazley (Beazley 1993, 44) και το 560-530 π.Χ. σύμφωνα με νεότερες αναθεωρήσεις (Spivey 1997, 194).

²⁶⁰ Lewis 1997, 151.

²⁶¹ Sutton 2009, 85, όπου σημειώνει πως οι γυναίκες συχνά φορούν ενδύματα κοινά με αυτά των χορευτών.

²⁶² Dierichs 2008, 54.

²⁶³ Sutton 2009, 79. Ενδεικτικά, ο Ζωγράφος Καστελλάνι, ένας από τους ζωγράφους που ξεχωρίζουν στην περίπτωση των αμφορέων αυτών, χαρακτηρίζεται από χαρούμενες μορφές, με χαρακτηριστικά μεγάλο κεφάλι (Beazley 1993, 45).

²⁶⁴ Beazley 1993, 46.

²⁶⁵ Dierichs 2008, 52. Πρόκειται για το ρήμα «κῦπτειν» (βλ. Henderson 1991, 179). Στη *Λυσιστράτη* (στ. 231) γίνεται λόγος για «οὐ στήσομαι λέαιν' ἐπὶ τυροκνήσιδος», γι' αυτό και η στάση αυτή αναφέρεται και ως «στάση της λέαινας»

συνοδεύονται ενίοτε από τον ίδιο το θεό Διόνυσο ή τον ευρύτερο κόσμο του, όπως είναι η άμπελος, τα αγγεία πόσης (**Εικ. 16β**), οι σάτυροι και οι μαινάδες²⁶⁶.

Η απουσία άλλων εικονογραφικών μοτίβων, για παράδειγμα αυλοί, έπιπλα και λυχνοστάτες, που θα μπορούσαν να υποδείξουν πως επρόκειτο για συμπόσιο δεν υπάρχουν όπως συμβαίνει στον ερυθρόμορφο ρυθμό²⁶⁷. Επιπλέον, δεν υπάρχει σαφής οριοθέτηση του χώρου και, επομένως, είναι δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν οι εικονιζόμενες γυναίκες ως εταίρες ή να αναγνωριστεί η κοινωνική τους θέση²⁶⁸. Ακόμη, τα ζεύγη αυτά φαίνονται να μην επικοινωνούν μεταξύ τους, γεγονός που δεν επιτρέπει την εξαγωγή βάσιμων ερμηνειών για τον τόπο και το χρόνο των πράξεων²⁶⁹.

Μια μεγάλη ομάδα μελανόμορφων αγγείων που φέρουν ερωτικές σκηνές είναι οι μικρογραφικές κύλικες και σκύφοι, η παραγωγή των οποίων εκτείνεται κατά το διάστημα 560-530 π.Χ.²⁷⁰. Οι μικρογραφικές κύλικες, ανάλογα με τον τρόπο που διακοσμούνται, διακρίνονται σε χειλεωτές και ταινιωτές²⁷¹. Τα γυναικεία σώματα στην πλειονότητα των περιπτώσεων συνεχίζουν να αποδίδονται με επίθετο λευκό χρώμα²⁷², ενώ σε λίγες περιπτώσεις με μαύρο²⁷³.

Κατά μήκος του άξονα της παράστασης της ζωγραφικής σύνθεσης εντοπίζονται ανάμεσα στα ζευγάρια διάφορες μορφές που συνήθως στρέφονται προς το κέντρο της σύνθεσης, όπως γυναίκες και νέοι που χορεύουν²⁷⁴ ή τρέχουν (**Εικ. 18**), διάφορα ζώα (όνοι²⁷⁵,

²⁶⁶ Lewis 1997, 151. Σάτυροι και μαινάδες σε ερωτικές περιπτώσεις: Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, αρ. M453 (BAPD 310072)· Berlin, σήμερα χαμένο, αρ. F1711 (BAPD 310008), όπου και παρουσία του ίδιου του Διονύσου· Cerveteri, Museo Nazionale Archeologico Cerite, αρ. 7968 (BAPD 7968), όπου και παρουσία αμπέλου.

²⁶⁷ Οι αυλοί συνδέονται με τις αυλητρίδες, οι οποίες συχνά προσέφεραν και ερωτικές υπηρεσίες (Goldman 2015). Για την ερωτική χροιά των λύχνων, βλ. Frontisi-Ducroux 1996, 90.

²⁶⁸ Lewis 1997, 151.

²⁶⁹ Kilmer 1993, 56.

²⁷⁰ Περισσότερα για τις μικρογραφικές κύλικες: Beazley 1932· Haldenstein 1982. Για την πιο πρόσφατη ολοκληρωμένη μελέτη των καλλιτεχνών (οι λεγόμενοι Little Masters) βλ. Heesen 2011. Βλ. στο ίδιο (Heesen 2011, 107, σημ. 639) για τον κατάλογο όλων των χειλεωτών κυλικών που φέρουν ερωτικές σκηνές στην εξωτερική όψη. Για τις μικρογραφικές κύλικες με έμφαση στην απεικόνιση του Διονύσου και διονυσιακών θεμάτων, βλ. Isler-Kerényi 2007, 159-171.

²⁷¹ Για τον διαχωρισμό, βλ. *Agora* XXIII, 63-65.

²⁷² Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 77.AE.54 (BAPD 28861). Ένα κεντρικό ζευγάρι σε στάση a posteriori (ο άνδρας εκ των όπισθεν, με τη γυναίκα συνήθως σκυμμένη προς τα εμπρός) περιβάλλεται από ένα ζευγάρι σε κάθε πλευρά, αμφότερα στην ίδια ακροβατική στάση: ο άνδρας σηκώνει τη γυναίκα, η οποία έχει τοποθετήσει τα πόδια στους ώμους του άνδρα.

²⁷³ Ενδεικτικά: Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, αρ. 72/10286 (BAPD 30379) που προέρχεται από το ιερό της Αφροδίτης/Turan στην Gravisca. Στην α' όψη παρατηρείται ένα ανακλινόμενο ερωτικό ζευγάρι στο κέντρο της σύνθεσης, περιτριγυρισμένο από άλλα οκτώ ζευγάρια και μια αυλήτρια. Η β' όψη είναι αποσπασματική: διακρίνεται ένα ζευγάρι και μέρος δύο άλλων μορφών.

²⁷⁴ Heesen 2011, 22 και το αγγείο: Berlin, χαμένο, αρ. F1786 (BAPD 9018042).

²⁷⁵ Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 80.AE.99.2A (BAPD 28752).

πάνθηρες, κύκνοι²⁷⁶), αλλά και μυθολογικά όντα, όπως οι σειρήνες²⁷⁷. Οι ερωτικές στάσεις ομοιάζουν με αυτές που αργότερα θα κατακλύσουν τις ερωτικές σκηνές του ερυθρόμορφου ρυθμού (βλ. παρακάτω). Το κεντρικό ζευγάρι των περισσότερων σκηνών υιοθετεί την συνηθέστερη στάση που, και σε αυτήν την περίπτωση, είναι η *a tergo*, κατά την οποία ο άνδρας διεισδύει στη γυναίκα πρωκτικά²⁷⁸ (Εικ. 18, 19, 20).

3.3.2 Η μετάβαση από τον μελανόμορφο στον ερυθρόμορφο

Όπως προαναφέρθηκε, στην περίπτωση των παιδεραστικών σκηνών, οι ερωτικές περιπτώξεις μεταξύ εραστών και ερωμένων δεν χαρακτηρίζονται από την ωμή βία που θα συναντήσει κανείς στις ετεροφυλοφιλικές σκηνές²⁷⁹. Στη δεύτερη περίπτωση η γυναίκα είναι αυτή που κυρίως δέχεται χτυπήματα με αντικείμενα, απειλείται με αυτά ή απλώς φαίνεται να εξαναγκάζεται σε στάσεις άβολες και βεβιασμένες, με σκοπό να εξυπηρετήσουν τον ενεργητικό άνδρα.

Τέτοιες σκηνές βίας χαρακτηρίζουν και μεμονωμένα ζευγάρια, αλλά κυρίως τα επονομαζόμενα *όργια*, όπου ζεύγη ή τριάδες ανδρών και γυναικών επιδίδονται σε ερωτικές πράξεις²⁸⁰. Αυτός ο μικρός, αλλά σημαντικός αριθμός τέτοιων σκηνών έρχεται σε αντίθεση με την στάση της αρχαιοελληνικής γραμματείας απέναντι στον δημόσιο έρωτα: στην αρχαιοελληνική σκέψη ο έρωτας σε δημόσιο χώρο ή υπό το βλέμμα άλλων δεν αποτελεί χαρακτηριστικό των πολιτισμένων ανθρώπων και, επομένως ούτε του ελληνικού πολιτισμού, αλλά κυρίως των ζώων και των βαρβάρων²⁸¹. Όπως μαρτυρά ο Ξενοφών, «ἐζήτουν δὲ καὶ ταῖς ἐταίραις ἃς ἦγον οἱ Ἕλληνες ἐμφανῶς ξυγγίγνεσθαι· νόμος γὰρ ἦν οὗτός σφισι»²⁸². Παρομοίως

²⁷⁶ Freiburg, market, Galerie Günter Puhze (BAPD 6615), όπου το ζευγάρι βρίσκεται ανάμεσα και από πάνθηρες και από κύκνους.

²⁷⁷ Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. 31006 (BAPD 9024996).

²⁷⁸ Sutton 2009, 79. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στην -σεξουαλική- υπεροχή του κυριάρχου άνδρα έναντι της υποτακτικής και παθητικής γυναίκας σύμφωνα με τον ίδιο (Sutton 1992, 11).

²⁷⁹ Για την ακρίβεια, οι παιδεραστικές σκηνές «δείχνουν λιγότερα απ' ό, τι η πραγματικότητα...» (Shapiro 1992, 57).

²⁸⁰ Σε αντίθεση με την σημερινή σημασία της λέξης, τα *όργια* συνδέονται στενά κυρίως με τη λατρεία σε μυστηριακές θρησκείες και στην αρχαία Ελλάδα συνδέονταν συγκεκριμένα με τη Δήμητρα, την Κυβέλη, αλλά και το Διόνυσο. Τα *όργια* είναι τελετές «εξύψωσης» του εαυτού μέσω της διαδικασίας του «οργιάζειν» (Burkert 1985, 277). Για τα *όργια*, βλ. και Schuddeboom 2006-2007, κυρίως 227-230. Για τα «ερωτικά» *όργια* στα ερυθρόμορφα αγγεία, βλ. Kilmer 1993, 55.

²⁸¹ Sutton 2009, 7· Parker 1996, 76· Pirenne-Delforge 1994, 433.

²⁸² Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*, 5.4.33. Και συνεχίζει: *τούτους ἔλεγον οἱ στρατευσάμενοι βαρβαρωτάτους διελθεῖν καὶ πλεῖστον τῶν Ἑλληνικῶν νόμων κεχωρισμένους. ἐν τε γὰρ ὄχλῳ ὄντες ἐποίουν ἅπερ <ἂν> ἄνθρωποι ἐν ἐρημίᾳ ποιήσειαν, μόνον τε ὄντες ὅμοια ἐπραττον ἅπερ ἂν μετ' ἄλλων ὄντες, διελέγοντό τε αὐτοῖς καὶ ἐγέλων ἐφ' ἑαυτοῖς καὶ ὠρχοῦντο ἐφιστάμενοι ὅπου τύχοιεν, ὥσπερ ἄλλοις ἐπιδεικνύμενοι.* (*Κύρου Ανάβασις*, 5.4.34). Για την

και για τον Πλάτωνα, παρόλο που ο έρωτας είναι από τα πιο γλυκά πράγματα, πρέπει να γίνεται μακριά από τα βλέμματα άλλων, καθώς, σε αυτήν την περίπτωση, θα πρόκειται για το πιο ντροπιαστικό πράγμα²⁸³.

Η τεχνική του ερυθρόμορφου ρυθμού θα δώσει τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να αποδώσουν τις ζωγραφικές λεπτομέρειες των μορφών με μεγαλύτερη ακρίβεια και θα τους δώσει την ευκαιρία να πειραματιστούν με τις νέες αυτές δυνατότητες²⁸⁴. Η μετάβαση από τον μελανόμορφο στον ερυθρόμορφο ρυθμό θα επιφέρει σημαντικές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίον απεικονίζονται οι σκηνές οργίων ή ομαδικών ερωτοτροπιών. Ίσως η σημαντικότερη διαφορά είναι η παρουσία συμπληρωματικών εικονογραφικών μοτίβων. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τον μελανόμορφο ρυθμό, όπου μόνο το λευκό χρώμα του γυναικείου σώματος διαφοροποιεί τα φύλα των μορφών. Έτσι, στον ερυθρόμορφο ρυθμό οι σκηνές δεν θα περιορίζονται μονάχα στην απεικόνιση ερωτικών ζευγαριών, αλλά αντικείμενα όπως καλάθια, αυλοί, κύλικες, κρατήρες, παραπετάσματα και έπιπλα θα τοποθετούν τις σκηνές οργίων σε ένα συμποτικό πλαίσιο²⁸⁵.

Ακόμη, οι μελανόμορφες σκηνές διακατέχονται ενίοτε από έντονο κωμικό στοιχείο, ενώ ο τόνος είναι περισσότερο δημόσιος που σκοπό έχει να προκαλέσει το γέλιο μάλλον, παρά την σεξουαλική διέγερση²⁸⁶. Από την έντονη παρουσία του διονυσιακού κόσμου στον μελανόμορφο ρυθμό, παρατηρείται μια μετάβαση στο «πορνογραφικό»²⁸⁷. Οι ερυθρόμορφες ερωτικές σκηνές είναι, δηλαδή, πιο ωμές, χαρακτηρίζονται ορισμένες φορές από εμφανή σεξουαλική βία που έρχεται σε αντίθεση με τους χιουμοριστικούς τόνους του μελανόμορφου ρυθμού²⁸⁸.

Ωστόσο, στην περίπτωση των οργίων αυτών, ένα σύνθετο ζήτημα παραμένει αναπάντητο: οι πράξεις αυτές τελούνται στον ίδιο χώρο και στον ίδιο χρόνο; Ο Kilmer δίνει τη δική του ερμηνεία: όταν δύο ή περισσότεροι άνδρες έχουν ως επίκεντρο μια γυναίκα, τότε

τρυφηλότητα και την αναίδεια των Ετρούσκων στα μάτια των Ελλήνων, βλ. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, 12.517d-18b.

²⁸³ Πλάτων, *Ιππίας Μείζων*, 299a. Παρόλ' αυτά, υπήρχαν έστω και έμμεσες αναφορές πως οι συμποσιαστές μπορεί και να ερωτοτροπούσαν μπροστά σε άλλους: Ξενοφών, *Συμπόσιον*, 9, 7: τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπionτας.

²⁸⁴ Robertson 1992, 7.

²⁸⁵ Για τη συζήτηση, βλ. Lewis 2002, 152, όπου με έμφαση τονίζει πως και πάλι τέτοιες εικόνες δεν μπορούν να ληφθούν υπόψιν ως αποτυπώσεις της πραγματικής ζωής και καθημερινότητας. Το καλάθι ερμηνεύεται συχνά ως εικονογραφικό μοτίβο των συμποσίων (Keuls 1985, 176).

²⁸⁶ Sutton 2009, 85.

²⁸⁷ Brendel 1970, 15-18, 35.

²⁸⁸ Oakley 2020, 37.

μπορεί να γίνει λόγος για ομαδικό έρωτα· όταν όμως διάφορα ερωτικά ζεύγη ενεργούν αυτόνομα μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο (το νοητό ή πραγματικό πλαίσιο, δηλαδή αυτό της ζωγραφικής επιφάνειας) τότε χρίζουν μεγαλύτερης προσοχής²⁸⁹. Η μεγαλύτερη απόδειξη ότι πράγματι τελείται ομαδική πράξη είναι η συμμετοχή των μορφών στην ίδια ερωτική πράξη.

Έτσι για παράδειγμα στην ερυθρόμορφη κύλικα του Ονήσιμου (**Εικ. 21**) και σε μία ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου του Αντιφώντα (**Εικ. 22**) οι δύο άντρες (ο ένας από πίσω, ο άλλος από μπροστά) ακουμπούν τη γυναίκα που βρίσκεται ανάμεσά τους, ο ένας στην πλάτη και ο άλλος στο κεφάλι. Από την άλλη, ενώ ορισμένες φορές οι μορφές μπορεί να βρίσκονται πολύ κοντά, δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα ότι οι μορφές αυτές πράγματι συμμετέχουν στην ίδια δραστηριότητα, καθώς φαίνεται πως δεν αλληλοεπιδρούν. Παράδειγμα αποτελεί μια ερυθρόμορφη κύλικα, και πάλι του Ζωγράφου του Αντιφώντα, όπου δύο ζευγάρια, μπορεί να ερωτοτροπούν σε μεγάλη εγγύτητα, όμως δεν συνδέονται και δεν αλληλοεπιδρούν (**Εικ. 23**)²⁹⁰.

3.3.3 Το σώμα που (εξ)αναγκάζεται

Το γυναικείο σώμα στα όργια εξαναγκάζεται σε συνουσία με διάφορους τρόπους: εικονίζεται σε άβολη στάση που συχνά παραμορφώνει την εικόνα του, ενώ δεν λείπει και η βία που δέχεται με αντικείμενα ή και χωρίς αυτά. Το αντικείμενο που αξιοποιείται πιο συχνά από τους άνδρες για να χτυπούν τις γυναίκες είναι το σανδάλι. Το σανδάλι, αν και ερωτικά επιφορτισμένο, δεν συναντάται μονάχα στις ερωτικές σκηνές, αλλά και σε παραστάσεις με θέμα την εκπαίδευση ήδη από τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ.²⁹¹.

Καθώς το σανδάλι αποτελεί «... την ενσάρκωση της ισχύος και του κύρους του επιτιθέμενου»²⁹², δεν προκαλεί εντύπωση ότι άνδρες κατά τη διάρκεια της ερωτικής πράξης απεικονίζονται να χτυπούν γυναίκες που αναγνωρίζονται κυρίως ως πόρνες²⁹³. Ο Kilmer χαρακτηρίζει τις σκηνές αυτές «σαδιστικές-μαζοχιστικές» και αναγνωρίζει τέτοια

²⁸⁹ Kilmer 1993, 56. Ακόμη και όταν τυχαίνει η μία μορφή να καλύπτει μέρος της άλλης, δεν σημαίνει πως αλληλοεπιδρούν (Kilmer 1993, 112).

²⁹⁰ Για τη συζήτηση, βλ. Parker 2015, 86-88.

²⁹¹ Beck 1975, 44-46.

²⁹² Young 2020, 2. Ακόμη μια ερυθρόμορφη πελίκη που αποδίδεται στον Ευφρόνιο απεικονίζει ένα νεαρό γυμνό αγόρι να σκύβει μπροστά από έναν καθήμενο άνδρα με σκοπό να του δέσει τα σανδάλια, με μια αίσθηση υποταγής [Chicago (IL), University of Chicago, D.& A. Smart Gallery, αρ. 1967.115.1 (BAPD 200074)]. Εξάλλου «το πέλμα είναι ένα όργανο και το παπούτσι είναι το σεξουαλικό του κάλυμμα» (Rossi 1977, 1).

²⁹³ Οι γυναίκες που συμμετέχουν στα συμπόσια είναι κατά κανόνα καλλιτέχνιδες, εταίρες ή γυναίκες ελευθέρων ηθών. Ωστόσο, σε ιδιαίτερες περιπτώσεις οι Αθηναίες γυναίκες συμμετείχαν σε συμπόσια, κυρίως όταν αυτά ήταν λατρευτικά ή οικογενειακά, που τελούνταν για σημαντικά οικογενειακά γεγονότα, όπως ο γάμος ή η γέννηση κάποιου παιδιού. Για τη συζήτηση, βλ. Τιβέριος 2020, 126-127· Καθάρειου 2002, 63.

παραδείγματα τόσο σε ομοφυλοφιλικές, όσο και σε ετεροφυλοφιλικές σκηνές²⁹⁴. Στην δεύτερη περίπτωση η χρήση του σανδαλιού με σκοπό την πρόκληση πόνου ως μέσο ερωτικής διέγερσης χρησιμοποιείται τόσο από τον άνδρα προς μια γυναίκα, όσο και από μια γυναίκα προς έναν άνδρα.

Όσον αφορά τις σκηνές που απεικονίζουν άνδρες να κρατούν σαντάλι με το οποίο πρόκειται να χτυπήσουν μια γυναίκα, ο Kilmer αναγνωρίζει 12 τέτοια παραδείγματα, σε αντίθεση με την Lewis, η οποία και αναγνωρίζει μονάχα 5²⁹⁵. Και πάλι, όπως αναφέρει η δεύτερη, αν και αυτές οι σκηνές αξιοποιήθηκαν για να κατασκευαστούν οι σχέσεις του άνδρα και της γυναίκας στην αρχαία Αθήνα από τους σύγχρονους μελετητές, κανένα από αυτά τα παραδείγματα δεν βρέθηκε στην Αθήνα, αλλά κυρίως στην περιοχή της Ετρουρίας²⁹⁶.

Το σαντάλι πρωταγωνιστεί κυρίως σε σκηνές οργίων, με τρεις ή και περισσότερους πρωταγωνιστές, άνδρες και γυναίκες. Το πιο διάσημο, ίσως, παράδειγμα τέτοιας σκηνής αποτελεί η παράσταση σε ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Πεδιέως και που χρονολογείται στο 510-500 π.Χ. Πρόκειται για μια σκηνή οργίου που εκτυλίσσεται στην εξωτερική όψη της κύλικας που αποτελείται ουσιαστικά από ομάδες τριών ατόμων που εμπλέκονται σε ερωτική πράξη²⁹⁷. Σε μία από αυτές τις τριάδες (**Εικ. 24α-β**) παρατηρείται ένας γενειοφόρος άνδρας να διεισδύει σε μια γυναίκα, η οποία ταυτόχρονα προσφέρει στοματικό έρωτα σε έναν αγένειο, νεαρό άνδρα.

Ο αγένειος άνδρας φαίνεται να πιέζει με το δεξί του χέρι την πλάτη της γυναίκας, ενώ ο γενειοφόρος κρατά ένα σαντάλι με το δεξί του χέρι, σαν να επρόκειτο να την χτυπήσει²⁹⁸. Ο Stewart, από την άλλη, λαμβάνοντας υπόψιν τις θέσεις των χεριών τους, θεωρεί ότι ο άνδρας την έχει χτυπήσει ήδη: η θέση του βραχίονα του γενειοφόρου άνδρα και του διπλωμένου χεριού της γυναίκας υποδηλώνουν πως ο πρώτος την έχει ήδη χτυπήσει στο στήθος²⁹⁹. Παρομοίως, η

²⁹⁴ Kilmer 1993, 104-107. Στην αρχαιοελληνική γραμματεία, ωστόσο, δεν φαίνεται να υπάρχουν ενδείξεις για σαδιστικές και μαζοχιστικές ερωτικές δραστηριότητες (Licht 1971, 503-504).

²⁹⁵ Kilmer 1993, 108-123· Lewis 2002, 124. Όπως αναφέρει η Lewis (2002, 124) τα δύο αγγεία έχουν άγνωστη περιοχή εύρεσης, τα δύο προέρχονται από το Vulci και το πέμπτο από το Cerveteri.

²⁹⁶ Κυρίως γιατί ο αριθμός τέτοιων αγγείων είναι πολύ μικρός για να μπορούμε να ερμηνεύσουμε βάσει αυτών την ανδρική συμπεριφορά ενάντια των γυναικών (Kilmer 1993, 56-58· Kurke 1999, 208· Lewis 2002, 124).

²⁹⁷ Το αγγείο αποτελείται από συγκολλημένα όστρακα, ενώ μέρος του αγγείου και της διακόσμησης λείπει. Ο Peschel (1987, 64-65) θεωρεί πως μορφές που συνουσιάζονται πιθανώς να συμπλήρωναν τη διακόσμηση του αγγείου.

²⁹⁸ Young 2020, 5. Ακόμη, εκτός από το σαντάλι, στο ίδιο αγγείο ο Brendel (1970, 27) θεωρεί πως η ανδρική μορφή που κρατά έναν μεγάλο λυχνοστάτη πρόκειται να τον αξιοποιήσει για να χτυπήσει μια σκυφή γυναικεία μορφή (βλ. Εικ. 24β).

²⁹⁹ Stewart 2003, 297.

Dierichs επίσης πιστεύει πως ο άνδρας έχει ήδη χτυπήσει την γυναίκα, αλλά στην πλάτη, ακριβώς γιατί ο άνδρας που διεισδύει αναζητά εντονότερη ερωτική διέγερση³⁰⁰.

Ο Brendel θεωρεί πως πρόκειται για σκηνή πορνείου. Αυτό που οδήγησε σε αυτήν την ερμηνεία, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι τα ταλαιπωρημένα πρόσωπα των γυναικών-πορνών, τα οποία μάλιστα υποδεικνύουν και τη χαμηλή κοινωνική τους θέση³⁰¹. Ακόμη, το μετέωρο αριστερό της χέρι, που δεν στηρίζεται κάπου, δηλώνει πως πιθανώς η στάση που έχει η γυναίκα είναι καθετί άλλο παρά βολική³⁰². Οι γραμμές στο σώμα της πόρνης επάνω στο έπιπλο, αλλά και στο σώμα και το πρόσωπο άλλων γυναικείων μορφών (κυρίως γύρω από το στόμα) που προσφέρουν στοματικό έρωτα, είναι επίσης ενδείξεις της άβολης και εξαναγκαστικής στάσης των σωμάτων τους³⁰³.

Αυτός ο υποβιβασμός της γυναίκας/πόρνης και η προσπάθεια διαφοροποίησης του ενεργητικού άνδρα και της παθητικής πόρνης μπορεί να δηλωθεί και από το γεγονός ότι τα ανδρικά κεφάλια, ακόμη και όταν κοιτούν προς τα κάτω, όλα βρίσκονται σε υψηλότερο επίπεδο από αυτά των γυναικών³⁰⁴. Όλοι οι άνδρες, πλην του ενός, είναι νέοι, όπως υποδεικνύουν τα αγένεια πρόσωπά τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις ομαδικού έρωτα, εξάλλου, οι άνδρες που συμμετέχουν είναι κυρίως νέοι, ίσως λόγω της ιδιαίτερης φύσης και ιδιοσυγκρασίας τους³⁰⁵.

Σε έναν ερυθρόμορφο κάνθαρο που χρονολογείται το 520-510 π.Χ. που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Νικοσθένη (**Εικ. 25**)³⁰⁶. Και πάλι το σανδάλι αξιοποιείται ως μέσο βίας. Ένας ανακεκλιμένος, ιθυφαλλικός άνδρας κρατά με το δεξί του χέρι ένα κόκκινο σανδάλι, με το οποίο πρόκειται να χτυπήσει την γυναίκα που του προσφέρει στοματικό έρωτα, την ίδια στιγμή που ένας άλλος άνδρας από πίσω της επιχειρεί να της διεισδύσει έναν ολίσβο³⁰⁷. Ο στοματικός έρωτας έχει ιδιαίτερα αρνητική χροιά και θεωρείται μάλιστα, υποτιμητικός και προσέφερε

³⁰⁰ Dierichs 2008, 83.

³⁰¹ Brendel 1970, 17. Καθώς οι εταίρες απεικονίζονται συνήθως λεπτοκαμωμένες («συνεχίζοντας το μονοφυλικό παράδειγμα» όπως αναφέρει ο Stewart 2003, 294), η Skinner θεωρεί πως πρόκειται για πόρνες μεγάλη ηλικίας (Skinner 2014, 125).

³⁰² Dierichs 2008, 82.

³⁰³ Kurke 1997, 137-138. Οι ρυτίδες μπορεί να είναι αποτέλεσμα του υπερμεγέθους φαλλού (Peschel 1987, 62).

³⁰⁴ Peschel 1987, 62-66.

³⁰⁵ Οι νέοι, σύμφωνα με τον Dover, διακρίνονται από «υπερβολή, εριστικότητα, απερισκεψία, μέθη και σεξουαλική υπερβολή» (Dover 1974, 103), ενώ υπολόγιζαν λιγότερο τους κοινωνικούς περιορισμούς (Dover 1989, 89-90).

³⁰⁶ Για τη συζήτηση περί του φύλου της μορφής που πρόκειται να κάτσει πάνω στον διεγερμένο φαλλό στα αριστερά της εικόνας, βλ. Parker 2015, 63, όπου και παραπομπές.

³⁰⁷ Για τους ολίσβους, βλ. Stafford 2022.

ερωτική απόλαυση στον άνδρα κυρίως, παρά στη γυναίκα³⁰⁸. Και εδώ, η γυναίκα χαρακτηρίζεται από το κοντό της μαλλί και το παραμορφωμένο σώμα.

Στην περίπτωση μιας ερυθρόμορφης κύλικας του Βρύγου που χρονολογείται στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. συγκεντρώνονται δύο από τους κύριους τρόπους απεικόνισης βίας εναντίον των γυναικών-πορνών: η πίεση του κεφαλιού και η απειλή με διάφορα αντικείμενα³⁰⁹. Ως μέσο απειλής και επιβολής χρησιμοποιείται και ένας αυλός αυτήν τη φορά (**Εικ. 26**)³¹⁰. Οι γυναίκες που προσέφεραν διασκέδαση, όπως οι αυλητρίδες, συχνά προσέφεραν και ερωτικές υπηρεσίες στους άνδρες συμποσιαστές, με αποτέλεσμα να ταυτίζονται με τις κοινές συμποσιακές πόρνες³¹¹.

Στην συγκεκριμένη σκηνή φαίνεται πως ο γενειοφόρος άνδρας πιθανώς μόλις να άρπαξε τον αυλό από την γυναίκα, η οποία γονατισμένη τον παρακαλεί να σταματήσει, με μια έντονη έκφραση απόγνωσης, η οποία και συνοδεύεται από την έντονη χειρονομία της ανοιχτής παλάμης και με την προβολή του δεξιού χεριού³¹². Παρόμοια πρόταση του δεξιού χεριού παρατηρείται και από την ενδεδυμένη αυτήν τη φορά αυλήτρια από έναν ερυθρόμορφο κιονωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Αιγίσθου³¹³. Στον κρατήρα αυτό, μάλιστα, φαίνεται πως ο στεφανωμένος και ιθυφαλλικός νέος τραβά το χιτώνα της επίσης στεφανωμένης γυναίκας, απειλώντας την με ένα σανδάλι. Η ίδια, με το χέρι απλωμένο προς το μέρος του και τα δάχτυλα ανοιχτά μοιάζει σαν να παρακαλεί τον νέο να μην της κάνει κακό³¹⁴ (**Εικ. 27α-β**).

³⁰⁸ Sutton 2000, 190-191· Henderson 1991, 183-185· Kilmer 1993, 72.

³⁰⁹ Ένα παράλληλο παράδειγμα αποτελεί η διακόσμηση στο χώρο του μεταλλίου μιας ερυθρόμορφης κύλικας που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Χυτηρίου (Milan, Civico Museo Archeologico, αρ. A8037· *Para* 370.33· *Add*² 281· *BAPD* 275962), το οποίο, σύμφωνα με τον Kilmer (1993, 126, εικ. R530*), αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα που παρουσιάζει το θύμα να αντιστέκεται και να εκφράζει, μέσω της έκφρασης του προσώπου της, δυσανεξία και φόβο (Kilmer 1993, 113-114, 50-51).

³¹⁰ Ο αυλός ήταν το κυρίαρχο μουσικό όργανο στην περίπτωση των συμποσίων ακριβώς επειδή ο ήχος του ήταν δυνατός (Kapparis 2018, 278).

³¹¹ Fisher 2013, 222. Βλ. και Dillon 2002, 183, όπου αναφέρει ότι οι αυλητρίδες τελείωναν την παράστασή τους με την προσφορά έρωτα στους καλεσμένους. Βλ. όμως και Goldman 2015, 36, ο οποίος θεωρεί πως, ενώ οι αυλητρίδες πράγματι ήταν ευάλωτες στις ερωτικές καταδιώξεις των ανδρών θεατών, παρόλ' αυτά δεν πρέπει απαραίτητα να θεωρούνται και πόρνες. Για τις αυλητρίδες ως κοινές πόρνες του δρόμου στο λιμάνι του Πειραιά, βλ. Davidson 1997, 81, όπου και παραπομπές σε αρχαίες πηγές. Σύμφωνα με τις αρχαίες γραπτές πηγές, αυτές οι αυλητρίδες συνηθίζονταν στα γεύματα που οργάνωναν άνδρες χαμηλότερης κοινωνικής τάξης: Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 347c, όπου αναφέρεται ότι οι αμόρφωτοι (*φαιλών και αγοραίων ανθρώπων*) άνθρωποι νοίκιαζαν αυλητρίδες «... διὰ τὸ μὴ δύνασθαι ἀλλήλοις δι' ἑαυτῶν συνεῖναι...». Εκτός από τις αυλητρίδες, οι χορευτές επίσης μπορούσαν να προσφέρουν ερωτικές υπηρεσίες (Vickers 2016, 146, σημ. 401). Από την άλλη, αυλητρίδες προσέφεραν τις υπηρεσίες τους κατά τη διάρκεια –και θρησκευτικών– εορτών και γάμων, χωρίς να επιδίδονται σε σεξουαλικές πράξεις (Kapparis 2018, 279).

³¹² Young 2020, 5· Keuls 1985, 182. Τα ανοιχτά δάχτυλα πιθανώς προκύπτουν και από την απότομη αρπαγή του αυλού μέσα από τα χέρια της (Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 217 [M. Iozzo]).

³¹³ Kilmer 1993, 109.

³¹⁴ Σύμφωνα με τον Kilmer (1993, 109), ο οποίος και τοποθετεί τη σκηνή κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου.

Λαμβάνοντας υπόψιν τις -μυθολογικές- σκηνές καταδίωξης, η στάση αυτή του σώματος, με το τεντωμένο χέρι και την ανοιχτή παλάμη να προβάλλει προς τα επάνω χαρακτηρίζουν τις μορφές που επιζητούν το έλεος, που εκφράζουν φόβο, σαν να κραυγάζουν για βοήθεια και λύπηση³¹⁵. Αν, λοιπόν, συγκριθεί η γονατισμένη γυναίκα του Βρύγου με την Κασσάνδρα που παρακαλεί την Κλυταιμνήστρα λίγο πριν τη δολοφονήσει, παρατηρεί κανείς τις ομοιότητες μεταξύ των δύο μορφών που βιώνουν τον κίνδυνο, προβάλλοντας το χέρι προς τον εκάστοτε «εχθρό»³¹⁶ (**Εικ. 28 α-β**).

Η δύσκολη θέση, στην οποία η γυναίκα έχει έλθει πολλές φορές προκαλεί ευλόγως την αντανakλαστική επιθυμία της να αντισταθεί. Μια τέτοια αντίσταση φαίνεται πως προκάλεσε τόσο έντονα την αγανάκτηση του άνδρα σε μία ερυθρόμορφη κύλικα του Δούρη³¹⁷ που ο ίδιος αναφωνεί «μείνει ακίνητη» (*ἔχε ἥσυχος*)³¹⁸ όπως φανερώνει η επιγραφή που φαίνεται να ξεκινά από το στόμα του (**Εικ. 29**).

Ο Kilmer θεωρεί πως η ατίθιση αυτή γυναίκα συμπεριφέρεται έτσι γιατί ο άνδρας διεισδύει πρωκτικά. Σε αυτό, σύμφωνα με τον ίδιο, συνηγορούν ο αρύβαλλος, του οποίου το λάδι αξιοποιείται ως λιπαντικό, και το έπιπλο που θα διευκόλυνε την στάση και θέση για ευκολότερη διείσδυση³¹⁹. Παρόλα αυτά είναι δύσκολο, βάσει εικονογραφίας, να γίνει λόγος για πρωκτικό έρωτα κάθε φορά, παρόλο που στην πραγματικότητα η πρακτική αυτή ήταν προτιμητέα σε πολλές περιπτώσεις τόσο από πόρνες, όσο και από τις κοινές συζύγους³²⁰. Σε κάθε περίπτωση, αυτή η πρακτική θεωρούνταν υποτιμητική για τη γυναίκα³²¹.

Σε διαφορετικό ερωτικό σύμπλεγμα του ίδιου αγγείου διακρίνεται τμηματικά ένας άνδρας να ετοιμάζεται να χτυπήσει μια σκυμμένη γυναικεία μορφή με ένα σανδάλι, την στιγμή που με το δεξί του χέρι πιέζει το κεφάλι της προς το έδαφος (**Εικ. 26β**). Φαίνεται μάλιστα σαν

³¹⁵ Για τις σκηνές καταδίωξης και την χειρονομία αυτή, βλ. Lewis 2002, 199-205.

³¹⁶ McNiven 2000, 77-78. Πρόκειται για την σκηνή του φόνου της Κασσάνδρας μπροστά στο βωμό από μια ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Marley. 430 π.Χ. (*ARV*² 1280.64, 1689· *LIMC* VII [1994] 685, KASSANDRA I 202. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, αρ. 2482. *BAPD* 216252). Παρόμοια σκηνή υπάρχει και σε μια ερυθρόμορφη υδρία του Κλεοφράδη, 480-475 π.Χ. (*ARV*² 189.74, 1632· *Para* 341· *LIMC* II [1984], 684, ASTYANAX I 19. Naples, Museo Archeologico Nazionale, αρ. 81669. *BAPD* 201724) με την Κασσάνδρα να ικετεύει τον Αίαντα, αγκαλιάζοντας το ξόανο.

³¹⁷ Η Coccagna (2011, 115-116) υποστηρίζει πως η σκηνή αυτή είναι κωμική για τα μάτια του θεατή. Ο συμποσιαστής θα ήταν οικείος με τις σκηνές σατύρων, στην ίδια στάση με του άνδρα, που συνουσιάζονται με αγγεία και θα συνειδητοποιούσε άμεσα τον παραλληλισμό.

³¹⁸ Neer 2018, 209· Kilmer 1993, 83-84.

³¹⁹ Kilmer 1993, 83-84. Για να υποστηρίξει την πρότασή του για τη συγκεκριμένη χρήση του αγγείου ο Kilmer παραθέτει και απόσπασμα από τις *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη (στ. 1058-1066), όπου αναφέρεται πως η γυναίκα αλείφει το πέος του άνδρα με λάδι (στ. 1066: *νύκτωρ ἀλειφέτω τὸ πέος τοῦ νυμφίου*).

³²⁰ Ο πρωκτικός έρωτας, αν μη τι άλλο, ήταν ένα μέτρο περιορισμού των ανεπιθύμητων γεννήσεων (Kilmer 1993, 34).

³²¹ Sutton 1981, 88-96· Keuls 1985, 174-179· Shapiro 1992, 58· Henderson 1991, 51-54· Zweig 1992, 84.

να την αρπάζει από τα μαλλιά, ένα μοτίβο που είναι περισσότερο ευδιάκριτο σε διπλανό σύμπλεγμα, όπου ένας επίσης γενειοφόρος άνδρας πιέζει την κεφαλή της γυναίκας να προσφέρει στοματικό έρωτα στην μπροστινή ιθυφαλλική μορφή (Εικ. 26γ). Τα άκομψα, κοντά μαλλιά των γυναικών έχουν θεωρηθεί ενδείξεις δουλικής καταγωγής, ενώ το πλαδαρό σώμα πιθανώς παραπέμπει σε μεσήλικες πόρνες³²².

Αριστερά του ζευγαριού που επιδίδεται σε ακροβατική ερωτική πράξη με τα πόδια της γυναίκας στους ώμους³²³ και τα χέρια της που αγκαλιάζουν το κεφάλι του άνδρα, βρίσκεται μια αινιγματική ανδρική μορφή που κρατάει λύχνο, παρόμοια με τη μορφή της κύλικας του Ζωγράφου του Πεδιέως. Η ταυτότητά του είναι ακόμη άγνωστη. Καθώς δεν συμμετέχει ερωτικά, πιθανώς επιθυμεί να παρακολουθήσει από κοντά το ζεύγος³²⁴ ή επιθυμεί να συμμετέχει με σαδιστικούς σκοπούς, επιχειρώντας να κάψει την πόρνη³²⁵, σε μια κίνηση που θυμίζει έναν τρόπο αποτρίχωσης, δηλαδή το καψάλισμα των τριχών με τη χρήση λύχνων³²⁶.

3.3.4. Όταν η γυναίκα κρατά το σανδάλι

Στις ετεροφυλοφιλικές σκηνές, εκτός από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις όπου απεικονίζονται άντρες να κραδαίνουν σανδάλια εναντίον γυναικών, υπάρχουν και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι ρόλοι αντιστρέφονται. Στις σκηνές αυτές φαίνονται γυναίκες να κρατούν σανδάλια, τα οποία πρόκειται να χρησιμοποιήσουν για να χτυπήσουν κάποιον άντρα. Οι γυναίκες αυτές φαίνεται πως ενίοτε ξεφεύγουν από την στερεοτυπική εικόνα των παθητικών γυναικών που περιορίζονται στην δουλική σχεδόν υπακοή και «υποτιμητική» μεταχείριση³²⁷.

³²² Keuls 1985, 181-182. Η Lewis (2002, 125) είναι επιφυλακτική. Οι «δίπλες» αυτές στην κοιλιά και τα πλαδαρά στήθη των γυναικών όταν βρίσκονται σε παρόμοιες στάσεις, είναι αποτέλεσμα της στάση που έχουν και όχι λόγω του πάχους τους. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει, όταν οι γυναίκες στις ερωτικές σκηνές είναι όρθιες, τότε τα σώματά τους εικονίζονται λεπτά και τα στήθη τους στητά. Τα κοντοκουρεμένα μαλλιά δεν υποδηλώνουν πάντα υποχρεωτικά τις πόρνες: Kreilinger 2006, 232· Lewis 2002, 104-106.

³²³ Για μια ακόμη γυναικεία μορφή, ξαπλωμένη, με την πλάτη της να ακουμπά στο έδαφος, υψώνοντας τα πόδια σαν έτοιμη να δεχτεί τον νεαρό που κρατά σανδάλι, βλ. Kilmer 1993, εικ. R490*.

³²⁴ Η μεγάλη του ηλικία πιθανώς να μην επέτρεπε την σεξουαλική του συμμετοχή ανάμεσα στο ζεύγος (Sánchez 2005, 123). Θα μπορούσε, από την άλλη, να είναι απλώς ηδονοβλεψίας, δίχως πρόθεση να βλάψει την γυναίκα (Frontisi-Ducroux 1996, 90).

³²⁵ Parisinou 2009, 25-26.

³²⁶ Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, στ. 823-28· *Θεσμοφοριάζουσες*, στ. 238-248· *Εκκλησιάζουσες*, στ. 13-14. Για τη συζήτηση, βλ. Kilmer 1982, κυρίως σελ. 104-109.

³²⁷ Για τον πιο «ενεργητικό» ρόλο γυναικών σε -ερωτικές- σκηνές, βλ. Lewis 2002, 113 και το αντίστοιχο κεφάλαιο για την αναθεώρηση του παθητικού γυναικείου σώματος (βλ. κεφ. 4.1).

Ο Kilmer συγκεντρώνει τέσσερα τέτοια παραδείγματα, ωστόσο θεωρεί πως μόνο ένα είναι σίγουρο πως απεικονίζει γυναίκα να κρατά σανδάλι³²⁸. Πρόκειται για την σκηνή που βρίσκεται στο χώρο του μεταλλίου μιας ερυθρόμορφης κύλικας που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Θάλειας και που χρονολογείται περίπου το 500 π.Χ. Στην εξωτερική πλευρά του αγγείου απεικονίζονται και πάλι ερωτικά ζεύγη και συμπλέγματα, ενώ και πάλι υπάρχει ένας άνδρας γενειοφόρος που, κρατώντας ένα σανδάλι, καταδιώκει μια γυμνή γυναίκα³²⁹ (**Εικ. 30 α**).

Ο λυχνοστάτης και τα έπιπλα μαρτυρούν και πάλι ένα συμποσιακό σκηνικό³³⁰. Το ενδιαφέρον στην προκειμένη περίπτωση, ωστόσο, επικεντρώνεται στο εσωτερικό, όπου φαίνονται, αν και τμηματικά λόγω της αποσπασματικής διατήρησης του αγγείου, τέσσερις μορφές: δύο γυναικείες και δύο αντρικές (**Εικ. 30β**). Οι μορφές που επικοινωνούν ερωτικά είναι ένας άνδρας ξαπλωμένος μπρούμυτα και μια γυναίκα ανακλιμένη στο αριστερό της πλευρό που κρατά ένα σανδάλι, με το οποίο πρόκειται να χτυπήσει τα οπίσθια του άνδρα. Σε μία περίτεχνη, σωματική συμπλοκή, ο άνδρας φαίνεται να έχει μόλις διεισδύσει στην γυναίκα, αν και μερικώς διεγερμένος³³¹.

Το όργιο δεν μπορεί να περιλαμβάνει κάτι άλλο, παρά πόρνες³³². Σε αυτήν την ερμηνεία οδηγεί και το γεγονός ότι μια γυναίκα αυνανίζεται κάτω από την κλίνη του ζευγαριού³³³. Μια τέτοια σεξουαλική ενέργεια, ο αυνανισμός, δηλαδή, μπροστά στα μάτια άλλων παρευρισκόμενων, με την άμεση προβολή του αιδοίου στο βλέμμα του χρήστη του αγγείου, μπορεί να είναι ίδιον μονάχα μιας πόρνης και όχι μιας Αθηναίας γυναίκας³³⁴. Η συγκεκριμένη, μάλιστα, απεικονίζεται να απολαμβάνει τον αυνανισμό έχοντας τα μάτια κλειστά, προσφέροντας ένα *unicum* μιας τέτοιας εικόνας στην αρχαιοελληνική εικονογραφία³³⁵.

Στα αριστερά του ζευγαριού ένας νεότερος, αγένειος άνδρας εικονίζεται να αγγίζει το πέος του. Πιθανότατα κι αυτός να αυνανίζεται, αν και ο Kilmer θεωρεί πως τέτοιες σκηνές πιθανόν απεικονίζουν άνδρες να «περιμένουν την σειρά τους» ή προσπαθεί να τραβήξει την

³²⁸ Για τις σκηνές αυτές βλ. Kilmer 1993, 121.

³²⁹ Stewart 2003, 300-301.

³³⁰ Stafford 2011, 348.

³³¹ Kilmer 1993, 122.

³³² Hubbard 2022.

³³³ Βρίσκεται πράγματι κάτω από το κρεβάτι ή εγγύτερα στον θεατή (με μια διάθεση του καλλιτέχνη να αποδώσει το βάθος), διερωτάται ο Parker (2015, 90).

³³⁴ Kapparis 2018, 349. Για την ντροπή της έκθεσης στους αρχαίους Έλληνες, βλ. Barbanera 2018, 106-108.

³³⁵ Young 2020, 1. Η Johns θεωρεί πως η γυναίκα αυτή, ούσα εξαντλημένη, απλά κοιμάται (1982, 142). Παρομοίως, η Dierichs (2008, 87) θεωρεί πως η γυναίκα, ακριβώς επειδή πιθανώς να ήταν μεθυσμένη, έχει πλέον αποκοιμηθεί. Οι LaRocca & Boardman (1978, 91) θεωρούν ότι αυνανίζεται νυσταγμένη.

προσοχή της γυναίκας³³⁶. Για να θεωρηθεί αναντιστοίχιστος, σύμφωνα με τον ίδιο, θα πρέπει να εικονίζεται και η εκσπερμάτιση, όχι απλά το άγγιγμα των ανδρικών οργάνων³³⁷.

Δεδομένου ότι ο γενειοφόρος άνδρας έχει χαρακτηριστεί και ηλικιωμένος³³⁸ πιθανώς το σανδάλι να αξιοποιείται για τη λύση της σεξουαλικής ανικανότητας, καθώς σύμφωνα με τον Young³³⁹, η γυναίκα αξιοποιεί το σανδάλι ως μέσο επίτευξης της σεξουαλικής διέγερσης του άνδρα και όχι ως μέσο επιβολής. Αξίζει ωστόσο να αναγνωριστεί η ενεργητικότητα και η συμμετοχή της γυναίκας στην ερωτική πράξη, καθιστώντας την όχι απλά ένα αντικείμενο, αλλά ένα άτομο που συμμετέχει και προσφέρει η ίδια τη απόλαυση³⁴⁰.

3.3.5. Στον αντίποδα: χτυπώντας έναν άνδρα

Η Beaumont εντοπίζει πέντε παραδείγματα παραστάσεων που χρονολογούνται στον ύστερο 6^ο αι. π.Χ., τα τέσσερα εκ των οποίων προέρχονται από την Ετρουρία και στα οποία το σανδάλι αξιοποιείται από τους παιδαγωγούς για να χτυπήσουν νεαρά αγόρια, σε μια προσπάθεια νουθεσίας ή και τιμωρίας³⁴¹. Μια ερυθρόμορφη πελίκη (**Εικ. 31**) που αποδίδεται στον Ευφρόνιο που χρονολογείται γύρω στο 510 π.Χ. αποτελεί ένα από αυτά τα παραδείγματα. Ο καθιστός παιδαγωγός κρατά –πιθανώς από τον ώμο– ένα νεαρό αγόρι με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό υψώνει ένα σανδάλι σε μια κίνηση που φανερώνει διάθεση να τον χτυπήσει.

Στην μελανόμορφη λήκυθο που χρονολογείται το 550 π.Χ. και αποδίδεται στο Ζωγράφου του Σανδάλου, απεικονίζεται ένας άνδρας να αρπάζει το παιδί από το βραχίονα (**Εικ. 32**). Λαμβάνοντας υπόψιν πως χειρονομίες, όπως οι προτάσεις των χεριών προς το μέρος των ενηλίκων, είναι συνήθειες εκφράσεις στοργής, αλλά και εξάρτησης των παιδιών από τους γονείς στην αρχαιοελληνική τέχνη³⁴², το παιδί φαίνεται να προσπαθεί να καταφύγει προς μία γυναικεία μορφή στα δεξιά απλώνοντας το χέρι προς το μέρος της

³³⁶ Kilmer 1993, 61. Ο Brendel (1970, 23-24) θεωρεί πως ο νέος που ανανίσταται είναι δούλος.

³³⁷ Dover 1989, 97, σημ. 70, όπου δίνει παραδείγματα σατύρων που ανανίσταται και εκσπερματίζουν. Οι σάτυροι είναι αυτοί που εικονίζονται συνηθέστερα να ανανίσταται και να εκσπερματίζουν: McInerney 2022. Το σπέρμα, μέσω της διείσδυσης, επιτυγχάνει την ενυδάτωση του γυναικείου κόλπου και την πρόληψη της «υστερίας», καθώς στην αρχαιοελληνική ιατρική ο κόλπος χαρακτηριζόταν συνεχώς από την ανάγκη για ενυδάτωση (Katz 1989, 173).

³³⁸ Kilmer 1993, 61.

³³⁹ Young 2020, 5.

³⁴⁰ Hubbard 2022, 57.

³⁴¹ Beaumont 2012, 119-120 (για τα αγγεία, δες σημ. 38, σελ. 249). Περισσότερα για την σωματική τιμωρία, βλ. Hunter 1992.

³⁴² Το μοτίβο αυτό απαντάται συχνά και στις επιτύμβιες στήλες. Βλ. Kalaitzi 2010, 332.

Υπάρχουν, ωστόσο, δύο παραδείγματα που οπτικοποιούν τον πόνο και τα σημάδια της βίας αυτής και μάλιστα εναντίον ανδρών. Το πρώτο παράδειγμα απαντάται στην εξωτερική όψη μιας ερυθρόμορφης κύλικας που χρονολογείται το 480 π.Χ.³⁴³ και αποδίδεται στον Ονήσιμο. Δεν πρόκειται για μια ερωτική σκηνή, αλλά για ένα επεισόδιο που φανερώνει τις άγριες συμπεριφορές που προέκυπταν λόγω της μέθης. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν καβγά που έχει μεταφερθεί στην ύπαιθρο, όπως υποδηλώνει και το δέντρο στα δεξιά της σκηνής, και στην οποία εξέχουσα θέση έχει ένα σύμπλεγμα τριών μαχόμενων ανδρών.

Στη Β' πλευρά (**Εικ. 33**), πιο συγκεκριμένα, εκτυλίσσεται μια σκηνή, με έναν ιστάμενο και γενειοφόρο άνδρα να κραδαίνει ένα σανδάλι εναντίον ενός πεσμένου, επίσης γενειοφόρο, άνδρα. Στα αριστερά εντοπίζεται ακόμη μια ανδρική μορφή που φέρει βακτηρία, σαν να επρόκειτο και αυτός να χτυπήσει τον άνδρα που κείται στο έδαφος³⁴⁴. Ο πεσμένος άνδρας, αν και πληγωμένος στο αριστερό του μάγουλο, αντεπιτίθεται αρπάζοντας το πέος αυτού που κρατά το σανδάλι, ενώ ένας νεαρός φαίνεται να προσπαθεί να κρυφτεί πίσω από το δέντρο³⁴⁵. Στην άλλη πλευρά εικονίζονται άνδρες επίσης σε σκηνές πάλης και ανθρωποκυνηγικού, ενώ καταδιώκεται, εκτός των άλλων, και μία ενδεδυμένη αυλητρίδα. Αν και ορισμένα πρόσωπα ομοιάζουν με θεατρικά προσωπεία, πρόκειται για Αθηναίους πολίτες, των οποίων οι πράξεις συμβολίζουν όψεις της ωμής πραγματικότητας στην αστική ζωή που παρεκκλίνει από τα όρια³⁴⁶.

Από την άλλη, υπάρχει και η ερυθρόμορφη υδρία που χρονολογείται περίπου το 500 π.Χ. και η οποία φέρει στον ώμο μια σκηνή συμποσίου (**Εικ. 34**), όπου η βία δεν έχει αποδέκτη κάποιον πολίτη Αθηναίο. Εδώ, ένας άνδρας ανακεκλιμένος προτείνει το δεξί του χέρι προς μια γονατιστή, γυμνή γυναίκα που πιθανώς να φιλά το χέρι του³⁴⁷, αριστερά της οποίας παρατηρείται μια ανδρική μορφή σε μικρότερη κλίμακα, έχοντας την πλάτη γυρισμένη στον θεατή. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι τα τέσσερα σημάδια που φέρει στο σώμα του

³⁴³ Για μια παρόμοια σκηνή καυγά συμποσιαστών, βλ. ερυθρόμορφη κύλικα, πιθανώς του Δούριδος (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, αρ. 70.395· BAPD 4704).

³⁴⁴ Young 2020, 7. Η παρουσία ανδρών με μαστούνι είναι συχνή σε πολλές περιπτώσεις στην αγγειογραφία και σε πολλά επεισόδια της καθημερινότητας: βλ. Fehr 2009, 132-141. Συχνή είναι και η παρουσία τους σε οικονομικές συνδιαλλαγές, όπως οι επισκέψεις σε εργαστήρια ως πελάτες (Fehr 2009, 134). Για τον ίδιο λόγο φαίνεται πως εικονίζονται συχνά σε ερωτικές σκηνές δίπλα σε εταίρες (Fehr 2009, 139).

³⁴⁵ Bundrick 2009, 29.

³⁴⁶ Sutton 2000, 195. Παρά την πόση του οίνου, ο κύριος στόχος ενός συμποσίου υπήρξε η αυτοσυγκράτηση και όχι οι βιαιοπραγίες και οι ξυλοδαρμοί (Τιβέριος 2020, 79).

³⁴⁷ Keuls 1985, 180.

και μια ιδιαίτερη, ζωγραφική λεπτομέρεια: τα σημάδια αυτά έχουν την μορφή της σόλας των σανδαλιών, ενώ από το αφτί του ξεπηδά πίδακας αίματος³⁴⁸.

Στην υδρία, όμως, της **Εικ. 34**, το περιβάλλον είναι συμποσιακό, αν λάβει κανείς υπόψιν την στάση του ανακεκλιμένου άνδρα, την γυμνή γυναίκα και το κρεμασμένο καλάθι. Ο νεαρός φέρει τραύματα από τα χτυπήματα με σανδάλι, από το οποίο είναι τόσο τραυματισμένο που έχει ματώσει στο αφτί. Η Keuls θεωρεί πιθανό το ενδεχόμενο η πόρνη να έχει χτυπήσει τον νεαρό που κατά πάσα πιθανότητα την ανταγωνιζόταν για να κερδίσει την ερωτική συμπάθεια του άνδρα³⁴⁹.

Το θύμα, όμως, εδώ αναγνωρίζεται ως δούλος, όχι ως κάποιος Αθηναίος πολίτης, ούτε και γιός κάποιου Αθηναίου πολίτη. Αυτή η κοινωνική διαφοροποίηση εξηγείται λόγω της μικρότερης κλίμακας της μορφής του συγκριτικά με τους άλλους δύο³⁵⁰, αλλά και γιατί ήταν σύνηθες οι δούλοι να δέχονται τέτοιου είδους βία. Στον Αριστοφάνη, για παράδειγμα, ο δούλος Ξανθίας περιγράφει ακριβώς την αντιμετώπιση που μπορεί να είχε ένας δούλος κατά τη διάρκεια της μέθης ενός Αθηναίου συμποσιαστή και αφέντη. Παραπονιέται πως ο αφέντης του, Κλέων, συνήθιζε να κάνει το χειρότερο μεθύσι και, αφού μεθούσε, πηδούσε, χόρευε, γελούσε (*ἀνήλλετ', ἐσκίρτα, κατεγέλα*), μέχρι τελικά που τον άρπαζε και τον χτυπούσε «νεανικῶς», φωνάζοντας «παῖ παῖ»³⁵¹.

Αντίστοιχη σκηνή πάλης συναντάται και στο χώρο του μεταλλίου μιας μελανόμορφης κύλικας που αποδίδεται τεχνοτροπικά στον Λυσιππίδη και χρονολογείται περί του 520 π.Χ. (**Εικ. 35α-β**). Πρόκειται για μια σκηνή συμποσίου, που πιθανώς λαμβάνει χώρα στην ύπαιθρο, όπως αποδεικνύουν τα κλήματα³⁵². Το καλυμμένο σώμα των συμποσιαστών έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον γυμνό δούλο, ο οποίος φαίνεται να αποτελεί τον στόχο του παιδευαστικού βλέμματος, αν κρίνει κανείς το γεγονός ότι τα δύο βλέμματα των ανδρών δεξιά και αριστερά του στοχεύουν σε αυτόν³⁵³. Η ανδρική μορφή στα δεξιά, μάλιστα, κρατά σανδάλι με το οποίο

³⁴⁸ Young 2020, 7.

³⁴⁹ Keuls 1985, 180.

³⁵⁰ Fischer 2012, 120. Σε μικρότερη κλίμακα απεικονίζονταν και τα παιδιά και οι δούλοι τόσο στην αγγειογραφία, όσο και στις επιτύμβιες στήλες βλ. Wrenhaven 2012, 21 και 78.

³⁵¹ Αριστοφάνης, *Σφήκες*, στ. 1300-1310.

³⁵² Young 2020, 3. Για τα υπαίθρια συμπόσια, βλ. ενδεικτικά Τιβέριος 2020, 42.

³⁵³ Levine 2005, 58. Ο Hoffmann, επίσης, ερμηνεύει το σανδάλι ως σύμβολο της αρχαιοελληνικής παιδευαστίας (Hoffmann 1977, 9, σημ. 27).

φαίνεται να απειλεί τον νεαρό³⁵⁴, ενώ και σε αυτήν την περίπτωση η δουλική καταγωγή του οиноχόου τονίζεται από την μικρότερη κλίμακα της μορφής του³⁵⁵.

3.3.6. Ερμηνεύοντας τη σωματική βία

Γίνεται τελικά αντιληπτό πως η βία που ασκείται κάθε φορά διαφέρει. Δηλαδή η βία μεταφράζεται διαφορετικά όταν τα θύματα είναι κάποιος άνδρας ή γυναίκα που ανήκουν σε κατώτερη κοινωνική τάξη ή όταν το θύμα ανήκει στο σώμα των αρρένων πολιτών. Η βία εναντίον των γυναικών και των σκλάβων υπήρξε κάτι το συνηθισμένο και μαρτυρείται, εκτός από την αγγειογραφία και στην κωμωδία³⁵⁶. Ο εκφοβισμός, η πίεση και ο εξαναγκασμός μέσω του σανδαλιού μπορούν να πραγματοποιηθούν μονάχα εναντίον μιας γυναίκας, όταν ο άνδρας επιθυμεί να την χτυπήσει με σκοπό αυτή να συναινέσει με κάθε τρόπο στην σεξουαλική πράξη³⁵⁷.

Παρόλα αυτά, με το σαντάλι επιτυγχάνεται η υποβάθμιση, ακόμη και η ταπείνωση της πόρνης ή του δούλου νεαρού ή και του παιδιού, δεδομένου ότι όλοι τους μοιράζονται την ίδια έλλειψη κοινωνικού status (δες προηγούμενη ενότητα). Αυτό πιστοποιεί εξάλλου, όπως αναφέρθηκε, το γεγονός ότι το σαντάλι στις περισσότερες περιπτώσεις συνοδεύεται και από εξαναγκαστικές, άβολες στάσεις των γυναικών, από εξαναγκαστικό στοματικό έρωτα και τη συμμετοχή τους σε όργια.

Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πως η γυναίκα που απεικονίζεται πάνω στο έπιπλο στην κύλικα του Ζωγράφου του Πεδιέως (**Εικ. 24α**) είναι κάποια Αθηναία γυναίκα ή σύζυγος³⁵⁸. Η στάση της εξ ορισμού φανερώνει και την έλλειψη αιδούς και σεμνότητας και, εκ του αποτελέσματος, τις δουλικές της καταβολές, αφού το γονάτισμα (ο αγγλικός όρος «squatting» είναι περισσότερο ορθός) αποτελεί συνήθη πρακτική των δούλων³⁵⁹.

³⁵⁴ Filser 2017, 176.

³⁵⁵ Young 2020, 3.

³⁵⁶ Για τη συζήτηση, βλ. Lewis 2002, 126.

³⁵⁷ Young 2020, 6. Οι θεοί χάρισαν περισσότερο φόβο στη γυναίκα, καθώς, ούσες κλεισμένες στο σπίτι, έτσι μπορούν να είναι πιο ευτυχισμένες, σύμφωνα με τον Ξενοφώντα (*Οικονομικός*, στ.7.25).

³⁵⁸ Kapparis 2018, 359.

³⁵⁹ Himmelmann 1971, 36-7. Στην προκειμένη περίπτωση, η γυναίκα βρίσκεται ξαπλωμένη σε στάση «squatting» και όχι με τα πόδια στο έδαφος. Η στάση αυτή επιτρέπει τη θέαση συνήθως κατ' ενώπιον και όταν πραγματοποιείται, επιτρέπει και την πλήρη θέαση των γεννητικών οργάνων και, άρα, δηλώνει και την έλλειψη αιδούς. Δεν προκαλεί εντύπωση, επομένως, που και οι σάτυροι εικονίζονται συχνά στη στάση αυτή (π.χ. ερυθρόμορφος ασκός, μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. Tampa (FL), Museum of Art, αρ. 86.95. *BAPD* 6030). Και οι εργάτες εικονίζονταν σε παρόμοια στάση: βλ. Lewis, 1998/99, 83. Συνήθως η στάση αυτή υιοθετείται και από τους κωμαστές και συνοδεύονταν από αναισχυντές πράξεις, όπως η σύρρηση σε αγγεία: βλ. Barbanera 2018, 114 για μια

Σε αυτά τα όργια, μάλιστα, τα παραμορφωμένα, πολλές φορές γκροτέσκα, σώματα των πορνών έρχονται σε αντίθεση με τη στιβαρή στάση των ανδρικών σωμάτων και, κατ' επέκταση, σε πλήρη αντίθεση με το κλασικό ιδεώδες της ομορφιάς της αρχαιοελληνικής σκέψης³⁶⁰. Και η ομορφιά αυτή, το κάλλος, δεν αποτελούσε μονάχα το χάρισμα της ερωτικής γοητείας· το ωραίο συμπεριελάμβανε και ηθική διάσταση, εξισωνόταν, δηλαδή, ταυτόχρονα και με το ενάρετο³⁶¹.

Κάτι τέτοιο, όμως, δεν μπορεί να γίνει στην περίπτωση των πολιτών Αθηναίων, καθώς στην αρχαία Αθήνα οι διακρίσεις μεταξύ ελεύθερων αντρών και δούλων, πολίτη και μη πολίτη, ήταν ξεκάθαρες³⁶². Το σανδάλι που φαίνεται στην κύλικα της Αγίας Πετρούπολης (**Εικ. 33**) δεν αποτελεί μέσο ταπείνωσης των Αθηναίων ανδρών-συμποσιαστών, μιας και το σώμα του πολίτη, του ενήλικα άνδρα Αθηναίου πολίτη συγκεκριμένα, αναγνωρίζεται ως το μόνο κυρίαρχο σώμα, ένα σώμα ως μικρογραφία της ίδιας της πόλης³⁶³.

Εδώ, όπως και στην περίπτωση της κύλικας του Δούριδος πρόκειται πιθανώς για μια περιπαικτική διάθεση των καλλιτεχνών. Πρόκειται για συμπλοκές που τοποθετούνται χρονικά μετά από το συμπόσιο και τη μέθη³⁶⁴, όταν οι συμπεριφορές πλέον έχουν επηρεαστεί από το κρασί και οι κοινωνικές νόρμες αποδεικνύονται τελικά εύθραυστες. Καθώς το κρασί, και η επικείμενη μέθη προφανώς, επιτρέπει στους ανθρώπους να απεγκλωβιστούν από τους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις, επιτρέπει τελικά και μια διαφυγή από τα όρια της κανονικότητας³⁶⁵.

3.3.7. Ερωτικές σκηνές σε τελετουργικό πλαίσιο

Το γεγονός, όμως ότι ορισμένες απεικονίσεις της στιγμής της συνουσίας μπορεί να θεωρούνται σήμερα πορνογραφικές, δεν σημαίνει πως και οι σύγχρονοι των αγγείων αυτών θεατές τις

ερυθρόμορφη κύλικα με απεικόνιση πόρνης να ουρεί σε μια κοτύλη και Steiner 2009, 258 για περιπτώσεις κωμαστών

³⁶⁰ Sutton 2000, 181.

³⁶¹ Spivey 2004, 49.

³⁶² Austin & Naquet 1977, 54.

³⁶³ Stewart 2003, 40. Η αρετή στην αρχαιοελληνική σκέψη απαιτούσε την (αυτό)κυριαρχία και εγκράτεια και οπωσδήποτε την αποφυγή από υποδούλωση στα πάθη του ίδιου ή κάποιου άλλου (Katz 1989, 160-161).

³⁶⁴ Στην κύλικα του Δούριδος μάλιστα είναι ορατός ένας κρατήρας που τοποθετεί την σκηνή μέσα στον ανδρώνα, ενώ στην κύλικα του Ονήσιμου το επεισόδιο έχει μεταφερθεί πλέον στην ύπαιθρο, όπως δηλώνεται από την που περιτρέπει την σκηνή (Bundrick 2009, 29).

³⁶⁵ Lissarrague 1990α, 10. Για να μην καταλήξει κάποιος συμποσιαστής στο *ἀκρατοποτεῖν*, οι Αθηναίοι νέρωναν το κρασί τους. Η *ἀκρατοποσία* υπήρξε επίσης χαρακτηριστικό των βάρβαρων λαών, όπως οι Σκύθες (βλ. Garnsey 1999, 66 & Τιβέριος 2020, 75-81, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία και παραπομπές σε αρχαίες πηγές).

εκλάμβαναν ως τέτοιες³⁶⁶. Παρόλο που η ελληνική τέχνη δίνει την εντύπωση της νατουραλιστικής και ρεαλιστικής απεικόνισης της πραγματικότητας, πρέπει, ωστόσο, να αξιοποιηθεί κυρίως ως φορέας της ιδεολογίας μιας κοινωνίας³⁶⁷. Προκύπτει, επομένως, η ανάγκη να αναζητηθούν άλλες, πιθανές ερμηνείες, για τις οποίες θα ληφθούν υπόψιν τα εικονογραφικά μοτίβα που συνοδεύουν τις ερωτικές αυτές σκηνές, ο τόπος στον οποίον βρέθηκαν, αλλά και οι πιθανοί συμβολισμοί που τις συνοδεύουν³⁶⁸.

Και στην περίπτωση των μικρογραφικών κυλίκων είναι, επομένως, ριψοκίνδυνο να γίνει λόγος για την κοινωνική θέση των γυναικών και την ιδιότητά τους ως πόρνες. Ένας σημαντικός αριθμός τέτοιων αγγείων βρέθηκε σε ιερά. Από την Ακρόπολη της Αθήνας έχουν ήδη αναφερθεί τέσσερις μικρογραφικές κύλικες που φέρουν ερωτικές σκηνές³⁶⁹, δεν λείπουν όμως και από ιερά της Δύσης. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του σημαντικού λιμανιού Gravisca της Ταρκυνίας (**Εικ. 36**).

Συγκεκριμένα, στην Gravisca, ανάμεσα στις λατρείες διαφόρων ανδρικών και γυναικείων θεοτήτων, μαρτυρείται με βεβαιότητα και η λατρεία της Αφροδίτης³⁷⁰. Την λατρεία προς τη θεά πιστοποιούν τα πολυάριθμα ευρήματα, όλα σε στενή σύνδεση με τον χαρακτήρα και τη λατρεία της: γυναικεία ειδώλια, ένα εκ των οποίων παριστάνει μια γυναίκα γονατισμένη σε σεξουαλική στάση, ειδώλια ζώων (περιστέρια, μαϊμούδες και σκαντζόχοιροι) και, τέλος, αγγεία με σκηνές συνουσίας³⁷¹.

Καθώς ο θεσμός της λεγόμενης «ιεράς πορνείας» σήμερα αμφισβητείται (ή τουλάχιστον επανεξετάζεται) έντονα³⁷², τα αναθήματα πιθανώς θα τα εναπόθεταν γυναίκες, όχι απαραίτητα πόρνες, αλλά και άνδρες, όπως φανερώνουν τα αναθήματα σχετικά με την

³⁶⁶ Lewis 1997, 150.

³⁶⁷ Stewart 2003, 39· Brendle 2019, 1· Lewis 2002, 128· Voss 2008, 321.

³⁶⁸ Τα σύμβολα καθορίζονται ιστορικά και πολιτισμικά και δεν μπορούν να αποκωδικοποιηθούν εάν δεν μελετηθούν στις ειδικές κοινωνικές συνθήκες που αυτά παρήχθησαν (Douglas 1970, 7).

³⁶⁹ Βλ. κεφ. 1.3. Για τις εικόνες δες Lemos 1997, 463.

³⁷⁰ Ο πρώτος μάλιστα ναός που χτίστηκε, ήταν αφιερωμένος σε αυτήν: Demetriou 2012, 88 και για το χάρτη του ιερού σελ. 85, εικ. 8, όπου και η κάτοψη των λατρευτικών χώρων.

³⁷¹ Demetriou 2012, 88. Άλλα αγγεία με ερωτικές σκηνές από το ιερό: Museo Archeologico Nazionale, αρ. 72/1027· Museo Archeologico Nazionale, αρ. 74/1410· Museo Archeologico Nazionale, αρ. 79/12 224.

³⁷² Pirenne-Delforge, 1994, κυρίως σελ. 428, όπου αναφέρεται πως το γεγονός ότι η Αφροδίτη παρείχε προστασία στην σεξουαλικότητα, συνέβαλε στο να τεθούν υπό την προστασία της και οι δραστηριότητες των ιερόδουλων. Για την ιδιαίτερη περίπτωση της Κορίνθου, σελ. 104-125· Πρβλ. Dillon 2002, 199-202. Για την επανεξέταση της «ιεράς πορνείας», βλ. Budin 2008.

ναυτική ζωή (ομοιώματα άγκυρας) προς τιμήν της Αφροδίτης ως προστάτιδα των ναυτικών και της θάλασσας, από την οποία και ζητούν την εύνοια³⁷³.

Εκτός από την θεά Αφροδίτη, όπως και στην περίπτωση των ερωτικών σκηνών μεταξύ ανδρών στους Τυρρηνικούς αμφορείς, έτσι και στην περίπτωση των ετεροφυλοφιλικών σκηνών η σύνδεση με το Διόνυσο και τον ευρύτερο κόσμο του είναι εμφανής. Εκτός των άλλων, τα ερωτικά ζεύγη συνοδεύονται με ζωφόρους από πάνθηρες, ένα ζώο που συνδέεται στενά με τον κόσμο και τη λατρεία του θεού³⁷⁴. Επίσης, οι χορευτικές κινήσεις των σωμάτων σε αυτές τις ερωτικές σκηνές μοιάζουν σχεδόν εκστατικές, όπως η εμφύσηση της τρέλας και της έκστασης κατά την λατρευτική έκφραση των πιστών, με τις μαινάδες και τους σατύρους να απεικονίζονται σε παρόμοιες έντονες χειρονομίες και με ανάκατα μαλλιά³⁷⁵. Τελικά, όπως το εξέφρασε η Isler-Kerényi, στους τυρρηνικούς αμφορείς, μερικές φορές ο Διονυσιακός χορός μετατρέπεται σε ερωτική πράξη³⁷⁶.

Η φρενίτιδα και η έκσταση κυριεύουν τους θιασώτες με σκοπό να ενωθούν με το θείο, να γίνουν ένθεοι και, μάλιστα, αποκτούν θείες ικανότητες³⁷⁷. Οι μύθοι του Διονύσου συχνά εξιστορούν την μανία που κυρίευε τους ανθρώπους που του αντιστάθηκαν, που τον πολέμησαν, που δεν καλωσόρισαν την λατρεία του. Όταν ο ανθρωπομορφικός θεός εισβάλλει στη Θήβα, για παράδειγμα, την πόλη του Πενθέα, οι κόρες του Κάδμου, και αδελφές της μητέρας του, Σεμέλης, που τόλμησαν να τον αμφισβητήσουν, τρελαίνονται και καταφεύγουν στον Κιθαιρώνα ως μαινάδες πλέον³⁷⁸. Αργότερα ο Πενθέας, εγγονός του Κάδμου,

³⁷³ Demetriou 2012, 95-96. Για τις πόρνες ως αναθέτριες σε ναούς, βλ. Dillon 2002, 197-198. Στο χώρο που έχει ερμηνευτεί ως ιερό της Αφροδίτης και του Έρωτα στο Δαφνί έχει βρεθεί ανάγλυφο αναθηματικό πλακίδιο με την απεικόνιση ενός αιδού. Η Δωριάς έκανε την ανάθεση και έχει ταυτιστεί ως πόρνη. Για την περίπτωση, δες Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 268 (Ε. Βλαχογιάννη).

³⁷⁴ Για τον πάνθηρα στους μύθους, βλ. Graves 2008, 93. Για τον Διόνυσο με τον πάνθηρα στον γλυπτό διάκοσμο του Παρθενώνα, βλ. Isler-Kerényi 2011, 85. Για τον πάνθηρα και το Διόνυσο, βλ. Detienne 2022 και τις σελ. 66-69 για τη σύνδεση του πάνθηρα με τη γυναίκα/πόρνη και την δύναμη της αποπλάνησης.

³⁷⁵ Για εκστατικές εκφράσεις στην λατρεία του Διονύσου, βλ. ενδεικτικά Χρυσουλάκη 2009, 272-275. Ο έρωτας εξάλλου, είχε συχνά συνδεθεί με την τρέλα και τη μανία. Ήταν η Φαίδρα του Ευριπίδη, για παράδειγμα, που, βιώνοντας την εκδίκηση της Αφροδίτης, κυριεύτηκε από ακατάπαυστο πόθο και έρωτα, μέχρι που ακόμη και οι μύς της την εγκατέλειψαν (Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, στ. 198-199). Πρβλ. Seneca, *Phaedra*, στ. 360-383, όπου αναφέρονται τα συμπτώματα της τρέλας αυτής, όπως πυρετός, αδυναμία, κλάμα κτλ. Οι αρνητικές επιπτώσεις του έρωτα μπορεί να είναι και η παράνοια και η έλλειψη ελέγχου (Πλάτων, *Φαίδρος*, στ. 231-233, 239-241). Οι εταίρες θεωρούνται ότι μοιράζονται πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις Μαινάδες: καταναλώνουν κρασί, επιδίδονται σε ερωτικές περιπτώξεις δημοσίως και συχνά παίζουν αυλούς και χορεύουν ξέφρενα (Neils 2000, 219).

³⁷⁶ Isler-Kerényi 2007, 149.

³⁷⁷ Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 300-301: *ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς, λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμηνότας ποιεῖ*. Βλ. και Frontisi-Ducroux 1989, 154, 156· Isler-Kerényi 1996, 122-123 και 127-130.

³⁷⁸ Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ 33: *ὅρος δ' οἴκοῦσι παράκοποι φρενῶν*.

διαμελίζεται από άλλες μανιασμένες γυναίκες και από την ίδια του τη μητέρα, Αγαυή, με το δράμα να κορυφώνεται όταν αυτή μπηγεί το κεφάλι του στο κοντάρι της³⁷⁹.

3.3.8. Σώματα ερωτικά και κωμικά

Οι σκηνές των μικρογραφικών κυλίκων, επίσης, προσφέρουν αρκετά κωμικά στοιχεία ή δίνουν την ευκαιρία στους καλλιτέχνες για σκωπτικές παρεμβάσεις. Σε έναν σκύφο υπογεγραμμένο από τον Ερμογόνη (**Εικ. 37α-β**) σε κάθε πλευρά υπάρχει από ένα ερωτικό ζεύγος που περιβάλλεται από δύο μορφές δεξιά και αριστερά. Στην πρώτη περίπτωση, το ζεύγος αποτελείται από μια γυναίκα ξαπλωμένη σε ένα έπιπλο με τα πόδια ψηλά και τον άνδρα να διεισδύει όντας ιστάμενος. Στην άλλη περίπτωση η ερωτική πράξη τελείται μεταξύ δύο ανδρών, όπως φανερώνει και η έλλειψη στήθους³⁸⁰.

Οι κινήσεις και οι στάσεις είναι σχεδόν ακροβατικές³⁸¹. Ιδίως στην ερωτική σκηνή μεταξύ ανδρών (**Εικ. 37β**), ο σεξουαλικά ενεργητικός άνδρας κρέμεται από σκοινιά, όπως και οι δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές περιμετρικά. Η όλη σκηνή μοιάζει κωμική και το στοιχείο του χιούμορ είναι εμφανές³⁸². Λόγω της κιθάρεως οι μορφές αυτές έχουν ταυτιστεί με Σκύθες χορευτές³⁸³ ή τελικά μπορεί να αποτελούσαν Έλληνες που διακωμωδούν τους επιρρεπείς στη μέθη Σκύθες³⁸⁴.

Άλλα στοιχεία που τελικά μοιράζονται πολλές από τις ερωτικές σκηνές της συγκεκριμένης ομάδας αγγείων είναι η παρουσία των όνων και των σφιγγών, πλάσματα τα

³⁷⁹ Ευρυπίδης, *Βάκχες*, στ 1141: *πήζας' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὄρεστέρον*. Σε μια ερυθρόμορφη υδρία απεικονίζεται μία από τις πιο ωμές σκηνές, όπου τρεις μαινάδες κουβαλούν τα ανθρώπινα μέλη του διαμελισμένου Πενθέα, με τη πρώτη από τα δεξιά να κρατά στην αγκαλιά της το κεφάλι του (Berlin, *Antikensammlung*, αρ. 1966.18· *BAPD* 43279). Ο Διόνυσος έρχεται σε ρήξη με τους κανόνες της πόλης, ακόμη και με τα θεμέλια της κοινωνίας. Δεν είναι τυχαίο που σε πολλούς μύθους η οργή του έχει αποδέκτες γυναίκες και, δη, μητέρες, που επιτίθενται και σκοτώνουν τα ίδια τους τα παιδιά. Οι γυναίκες αυτές, σκοτώνοντας τα παιδιά τους, διαταράσσουν και την ίδια τη συνέχιση του οίκου και επομένως τη βασική δομή της κοινωνίας, επιστρέφοντας στη φύση τους, που δεν έχει καμία σχέση με την οργανωμένη πολιτεία. Για την μανία του θεού και την αυταπάρνηση των συζυγικών καθηκόντων λόγω της μανίας του, βλ. Otto 1965, 178-179.

³⁸⁰ Για το αγγείο, βλ. Sutton 2000 189-190· Miller 1991, 59-81· Dierichs 2008, 55-56· Sutton 2009, 81, 85.

³⁸¹ Για το «ακροβατικό» σώμα, βλ. Vickers 2016.

³⁸² Η Dierichs (2008, 55) αποκαλεί την σκηνή αυτή κωμική. Η στάση τους είναι τέτοια που φαίνεται πως οι δύο μορφές ακουμπούν απλώς τα οπίσθιά τους, καθιστώντας την οποιαδήποτε προσπάθεια για συνουσία σχεδόν αδύνατη (Bednarek 2022, 202).

³⁸³ Sutton 2009, 81.

³⁸⁴ Sutton 2000, 190, όπου αναφέρει μάλιστα πως η σκηνή αυτή αποτελεί την πρωιμότερη σύνδεση των Σκυθών με την υπερβολική μέθη. Για τη σύνδεση της *ἀκρατοποσίας* με βάρβαρους λαούς, πρβλ. Τιβέριος 2020, 75. Αντιθέτως, η Miller απορρίπτει την σύνδεση της κιθάρεως με τους Σκύθες (1991, 61-66) και, συνεπώς, τη σύνδεσή της με ανατολικές συμπεριφορές όπως υπερβολική πόση (1991, 66-69). Ο Lissarrague (1990α, 144-149) την συνδέει με το Διόνυσσο και τη διονυσιακή απόδραση από τους στενούς κοινωνικούς περιορισμούς.

οποία ενίοτε ενέχουν κωμικό χαρακτήρα³⁸⁵. Σε ένα παράδειγμα από την αρχαία πόλη της Ιαλυσού στη Ρόδο ο καλλιτέχνης φαίνεται πως ζωγράφισε μια ερωτική σκηνή επάνω σε μια μικρογραφική κύλικα, όπου τα σώματα των γυναικών δεν διαφέρουν και πολύ από αυτά των σφιγγών (Εικ. 38).

Οι γυναικείες μορφές απεικονίζονται στηριζόμενες στα τέσσερα άκρα και τα σώματά τους μοιάζουν σχεδόν ζωόμορφα³⁸⁶. Η Lemos διερωτάται αν θα μπορούσε να αποτελεί μια κωμική πινελιά ή μια προσπάθεια αποτύπωσης της ευρύτερης ευφορίας που εκπέμπει το αγγείο και οι μορφές του και όχι άδικα. Σίγουρα αυτές οι γυναίκες-σφίγγες αποτελούν μια ιδιαίτερη περίπτωση στην αρχαϊκή μελανόμορφη αγγειογραφία³⁸⁷.

Επιπλέον, η συνεχής παρουσία του χορού τείνει να προσφέρει επιπλέον κωμικότητα. Αυτή η χορευτική διάσταση πιστοποιείται από τις έντονες κινήσεις των μορφών³⁸⁸ και την παρουσία χορευτών ή αυλητών/αυλητριών στις μικρογραφικές κύλικες και στους Τυρρηνικούς αμφορείς, καθώς στην αρχαία ελληνική σκέψη το γέλιο και ο χορός υπήρξαν στενά συνδεδεμένες έννοιες³⁸⁹.

3.3.9. Ερωτικές σκηνές και θάνατος: η χαμένη χαρά της ζωής και οι ρόλοι που δεν πρόλαβαν να εκπληρωθούν

Πολλά στοιχεία θα μπορούσαν να δώσουν έναν υπερβατικό-εσχατολογικό νόημα στις ερωτικές αυτές σκηνές, δεδομένου ότι ερωτικές σκηνές απαντώνται τόσο σε τάφους της Ετρουρίας, όσο και σε τάφους στην Αθήνα³⁹⁰. Ο ίδιος ο θεός Διόνυσος, μάλιστα, συνδέεται στενά με το δίπολο ζωή-θάνατος, καθώς ήταν αυτός που γεννήθηκε δύο φορές: αφού η μητέρα του, Σεμέλη, πέθανε «άστραπηφόρῳ πυρί»³⁹¹, ο Ερμής τον έσωσε τελευταία στιγμή για να τον εμφυτεύσει

³⁸⁵ Για τον κωμικό χαρακτήρα των –ιθυφαλλικών κυρίως– όνων, βλ. Padgett 2000, 55. Για την περίπτωση της κωμικότητας της σειρήνας, βλ. Sutton 2009, 79. Για τη σύνδεση των σειρήνων με την γυναικεία ερωτική επιθυμία ως «ερωτικοί δαίμονες» και την σύνδεσή τους με τις εταίρες, βλ. Dierichs 1997, 120· Lemos 1997, 461-466.

³⁸⁶ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 251 (Α. Δρελιώση)· Lemos 1997, 466.

³⁸⁷ Για την πλήρη αναφορά της Lemos για τις δύο μικρογραφικές κύλικες από τη Ρόδο, βλ. Lemos 1997, 461-466. Θα είχε ενδιαφέρον, βέβαια, να γνωρίζαμε τον ακριβή τόπο εύρεσης των αγγείων αυτών. Δυστυχώς, η μόνη πληροφορία που υπάρχει είναι ότι απλώς ευρέθησαν στην Άνω Αχαΐα (Lemos 1997, 461).

³⁸⁸ Τόσο των μορφών που πρωταγωνιστούν στις ερωτικές πράξεις, όσο και στις μεμονωμένες μορφές χορευτών και χορευτριών που παρεμβάλλονται μεταξύ των ζευγών.

³⁸⁹ Halliwell 1991, 283.

³⁹⁰ Οι περισσότεροι Τυρρηνικοί αμφορείς –το 87% από τους περίπου 250 γνωστούς αμφορείς– έχουν εντοπιστεί στην ευρύτερη περιοχή της Ετρουρίας (Spivey 1997, 193), όπου οι ερωτικές σκηνές πράγματι συνδέονται άμεσα με τον θάνατο, καθώς οι τάφοι συχνά έφεραν τέτοιου είδους διακόσμηση: βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο. Για την Αθήνα, βλ. την περίπτωση του Κεραμεικού που θα συζητηθεί παρακάτω.

³⁹¹ Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 3.

στο μηρό του Δία για να ξανά γεννηθεί, αυτή τη φορά ως απόγονος θεού³⁹². Είναι επίσης ο θεός που διαμελίζεται από τους Τιτάνες και αναγεννάται³⁹³, σε μια διαδικασία που θυμίζει τη σύνθλιψη των καρπών του σταφυλιού και την παραγωγή του κρασιού³⁹⁴.

Η άμπελος και ο κισσός³⁹⁵ είναι τα δυο κύρια φυτά που σηματοδοτούν την ύπαρξη, τη λατρεία και τον ευρύτερο κύκλο του θεού³⁹⁶ και τα οποία, όπως προαναφέρθηκε, συχνά στολίζουν και συμπληρώνουν τις ερωτικές σκηνές. Ακόμη, η συχνή συνοδεία των ερωτικών ζευγών από Σατύρους δεν μπορεί να είναι τυχαία. Μειζογενή όντα, όπως ενδεικτικά ο Πάνας και οι Σάτυροι, ακριβώς επειδή θεωρούνται ως μεσολαβητές μεταξύ του επίγειου κόσμου και του θείου, λειτουργούσαν ως δαίμονες³⁹⁷ και, ως τέτοια πλάσματα του μεταίχμιου, συμβολίζουν το πέρασμα από τη ζωή στο θάνατο³⁹⁸.

Εκ του αποτελέσματος και δεδομένου ότι απαντώνται συχνά σε νεκροταφεία, οι ίδιες οι σκηνές ερωτοτροπίας θα μπορούσαν εξίσου να συνδεθούν συμβολικά με το θάνατο, τη ζωή που δεν έχουν ζήσει οι νεκροί και τις απολαύσεις που δεν πρόλαβαν να χαρούν³⁹⁹. Όπως το διατυπώνει ο Brendt «ο οργασμός, αλλά και ο χορός, είναι επομένως δύο διαφορετικοί τρόποι που επιτρέπουν την επαφή με τον άλλον κόσμο»⁴⁰⁰. Τα παραδείγματα από τον Κεραμεικό που έπονται δια φωτίζουν την υπόθεση αυτή.

Αρχικά αξίζει να επισημανθεί πως στους τάφους το θέμα του έρωτα και του ερωτισμού δεν περιορίζεται στις απεικονίσεις της καθαυτό ερωτικής πράξης. Έχουν βρεθεί παραδείγματα που αποπνέουν ερωτισμό μέσω των ασπασμών και του βλέμματος, μακριά από την ωμότητα της συνουσίας. Στον Κεραμεικό, για παράδειγμα, έχει εντοπιστεί ένα ερυθρόμορφο αλάβαστρο

³⁹² Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 42: *ὄν τίκτει Διί...* Για την γέννηση του Διονύσου από τον μηρό του Δία, βλ. θραύσμα ερυθρόμορφου καλκωτού κρατήρα, περίπου 420 π.Χ. που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Δίνου (Bonn, Akademisches Kunstmuseum, αρ. 1216.19· *BAPD* 12464) και ερυθρόμορφο ελκωτό κρατήρα από την Απουλία που χρονολογείται περί το 405-385 π.Χ. (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, αρ. 8264· *BAPD* 9005337).

³⁹³ Πανυσανίας, VIII, 37.5· Διόδωρος, III, 62.6.

³⁹⁴ Savo, Kumbaric & Caneva 2016, 192.

³⁹⁵ Buxton 2004, 2. Ο θεός αποκαλείται, μεταξύ άλλων, και «κισσοφόρος» (Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*, στ. 988) ή του αποδίδεται το επώνυμο «Κισσός» (Πανυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, I, 31.6). Ο θύρσος μάλιστα, καθώς έφερε και κισσό αποκαλείται και *κίσσινον βέλος* (Ευριπίδης, *Βάκχες*, στ. 25).

³⁹⁶ Isler-Kerényi 2007, 150-153.

³⁹⁷ Κακριδής 1986, 316.

³⁹⁸ Hoffmann 1977, 1-8. Αν και μεταγενέστερα, στο νεκροταφείο στην Αχλάδα της Φλώρινας έχει εντοπιστεί ένας ερυθρόμορφος ασκός (430-420 π.Χ.) στην ταφή αρ. 401 που φέρει σατύρους που πιθανώς να εξυπηρετούν αυτόν τον συμβολικό σκοπό (Γκέλου 2022, 56-57, όπου στην σημ. 29 δίνονται παραδείγματα παραστάσεων Σατύρων σε ασκούς). Ο θεός έχει τελικά, όπως το διατύπωσε ο Trendall για την περίπτωση των κατωϊταλιωτικών αγγείων, τριπλή υπόσταση: είναι ο θεός του κρασιού και κατά συνέπεια της χαράς και συμποσίου· είναι ο θεός του δράματος και των χορικών ή του διθυράμβου· είναι, επίσης, ο θεός των μυστηρίων, με συνέπεια όσοι έχουν μυηθεί σε αυτά να μπορούν να ελπίζουν σε μία καλύτερη ζωή στο επέκεινα (Trendall 1997, 207).

³⁹⁹ Jenkins 2015, 183.

⁴⁰⁰ Brandt 2020, 49.

(αρχές 5^{ου} αι. π.Χ.), όπου απεικονίζεται ένα ζευγάρι, ένας άνδρας και μια γυναίκα, να αγκαλιάζονται (**Εικ. 39**)⁴⁰¹. Στον ίδιο τάφο βρέθηκαν αγγεία με απεικονίσεις του Διονύσου και άλλων μυθικών σκηνών, όπως τον Αχιλλέα και την Πενθεσίλεια, μια ιστορία που επίσης έχει ερωτικές εκφάνσεις⁴⁰².

Ενώ η πρώτη δημοσίευση του αλάβαστρου από την Knigge⁴⁰³ έκανε λόγο για έναν τάφο που ανήκε σε μια πόρνη, οι οστεολογικές αναλύσεις υπέδειξαν πως επρόκειτο για ταφή ενός νεαρού κοριτσιού (12-14 ετών) στο οποίο δόθηκε το αγγείο ως αντάλλαγμα της ζωής που δεν πρόλαβε να ζήσει ως γυναίκα (έρωτας, γάμος)⁴⁰⁴ και, πολύ περισσότερο για να ολοκληρώσει τον απώτερο σκοπό της ως Αθηναία σύζυγος⁴⁰⁵.

Αν και σε ταφές του Κεραμεικού έχουν βρεθεί διάφορα αγγεία με σκηνές που αποπνέουν, έμμεσα ερωτισμό⁴⁰⁶, έχει όμως βρεθεί και ένας ερυθρόμορφος ασκός (440 π.Χ.)⁴⁰⁷, ο οποίος κοσμεύεται και στις δύο πλευρές με σκηνές συνουσίας (**Εικ. 40**). Οι δύο γυναικείες μορφές έχουν τα μαλλιά τους καλυμμένα με *σάκκο* και η μία εκ των δύο ακουμπά σε μαξιλάρι και φοράει μια ταινία (φυλακτό) στον μηρό της⁴⁰⁸. Το ένα ζευγάρι συνουσιάζεται στην ιεραποστολική στάση (με τα γυναικεία πόδια ψηλά, συνήθως στους ώμους του άνδρα) και στο άλλο ο άνδρας διεισδύει από πίσω⁴⁰⁹.

Σύμφωνα με την Keuls ο άνδρας και στις δύο περιπτώσεις είναι το ίδιο πρόσωπο, καθώς αναγνωρίζεται από την μεγάλη του μύτη⁴¹⁰. Υποστηρίζει ακόμη, πως η γυναίκα στην ιεραποστολική στάση είναι νεαρή πόρνη, ενώ η άλλη είναι μεγαλύτερης ηλικίας, χαρακτηρίζεται από έλλειψη δοντιών και μάλιστα υποστηρίζει πως δέχεται πρωκτικό έρωτα⁴¹¹. Και αυτός είναι πιθανώς ο λόγος για τον οποίον ο άνδρας διεισδύει από πίσω, ώστε να

⁴⁰¹ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 203-204 (Β. Ορφανού-Φλωράκη)· Dipla & Paleothodoros 2012, 211. Ο Schnapp (1984, 52) στην παράσταση αυτή αναγνωρίζει δύο νεαρά αγόρια, με τον πιο λεπτό και μικρόσωμο να αποτελεί τον ερωμένο.

⁴⁰² Dipla & Paleothodoros 2012, 212, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁴⁰³ Knigge, 1964, 108-109.

⁴⁰⁴ Dipla & Paleothodoros 2012, 212.

⁴⁰⁵ Paleothodoros 2012, 28.

⁴⁰⁶ Βλ. Dipla & Paleothodoros 2012, 213-220, όπου αναλύονται –και μυθολογικές– σκηνές ερωτικής καταδίωξης (π.χ. Πηλέας και Θέτιδα) ως μια μορφή «άγριου γάμου» ή προσφορά δώρων-αντικειμένων μεταξύ ζευγαριών.

⁴⁰⁷ Ερυθρόμορφος ασκός. 440 π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 1063 (BAPD 6022).

⁴⁰⁸ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 220 (Β. Ορφανού-Φλωράκη).

⁴⁰⁹ Keuls 1985, 176-179.

⁴¹⁰ Keuls 1985, 176.

⁴¹¹ Keuls 1985, 176-179. Την άποψη ότι οι δύο γυναίκες είναι πόρνες συµμερίζεται και ο Hoffmann (1977, 4). Πολλές από τις κοινές πόρνες του δρόμου ήταν μεγάλης ηλικίας και ντύνονταν και φορούσαν κοσμήματα με σκοπό να μοιάζουν νεότερες και να προσελκύουν τους πελάτες τους (Bullough 1987, 38).

αποφευχθεί, δηλαδή, η όποια αμεσότητα και να αποτραπεί στον άνδρα να δει τις σωματικές ατέλειες της εύσωμης και ηλικιωμένης γυναίκας-πόρνης⁴¹².

Και σε αυτήν τη περίπτωση, πρόκειται για γυναικεία ταφή, όπως μαρτυρούν τα κτερίσματα και κυρίως ένας γαμικός λέβητας, σύνηθες δώρο στις νύφες⁴¹³. Για τον Παλαιοθόδωρο, λοιπόν, μια πιο ασφαλής ερμηνεία μπορεί να προκύψει μονάχα λαμβάνοντας υπόψιν τα υπόλοιπα κτερίσματα και τα εικονογραφικά τους θέματα: το ειδώλιο ενός αγοριού, ο γαμικός λέβητας με σκηνή νύφης και ο ασκός με τη σκηνή συνουσίας. Με αυτά τα στοιχεία, στα μάτια μιας γυναίκας φαίνεται πως τελικά εκθειάζεται η γυναικεία σεξουαλικότητα στο πλαίσιο του γάμου, όπου η συνουσία επιτρέπει την ανώτατη συζυγική στιγμή, αυτήν της τεκνοποίησης⁴¹⁴.

Δεν πρέπει να λησμονείται εξάλλου πως η γυναικεία σεξουαλικότητα, παρόλο που έχει παρουσιαστεί επανειλημμένα περιορισμένη και απαγορευμένη σε έναν μεγάλο βαθμό, είχε τη δική της δυναμική μέσα στην αρχαιοελληνική κοινωνία και σκέψη. Στην αττική κωμωδία επαινείται και στην αρχαία ιατρική η συνουσία στο πλαίσιο του γάμου θεωρούνταν απαραίτητη, ενώ η γυναικεία αποχή από αυτήν είναι επιζήμια για την υγεία, καθώς προκαλούσε πολλά ψυχολογικά και σωματικά προβλήματα⁴¹⁵.

Ακόμη, η αγγειογραφία πολλές φορές απεικονίζει έντονες γυναικείες σεξουαλικές εκφράσεις, με σκηνές στις οποίες η γυναικεία σεξουαλικότητα εκφράζεται τόσο έντονα, όσο και στην περίπτωση των ανδρών. Υπάρχουν σκηνές, δηλαδή, στις οποίες γυναίκες εξαίρουν την ομορφιά ενός αγοριού⁴¹⁶ και καταδιώκουν νεαρά αγόρια, κυρίως με την πρόταση των χεριών προς το μέρος τους⁴¹⁷.

⁴¹² Dierichs 2008, 83. Έχοντας αντίθετη άποψη, ο Kilmer θεωρεί πως, και στα δύο ζεύγη, οι γυναίκες είναι νεαρές (Kilmer 1993, 40, 48).

⁴¹³ Οστεολογικά δεν έχει ταυτιστεί το βιολογικό φύλο του νεκρού, τα κτερίσματα, ωστόσο, υποδεικνύουν πως πρόκειται για γυναίκα: Paleothodoros 2012, 28, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία για τον γαμικό λέβητα ως σήμα γυναικείας ταφής.

⁴¹⁴ Paleothodoros 2012, 30.

⁴¹⁵ Περισσότερα στο King 1998, 188-204 και Kapparis 2018, 343. Η εικόνα της απομονωμένης γυναίκας έχει επίσης αναθεωρηθεί τις τελευταίες δεκαετίες: βλ. Blazeby 2011, 88-90, όπου κάνει λόγο για επισκέψεις των γυναικών σε φίλες και γειτόνισσες, την πόση κρασιού από γυναίκες, αλλά και τη συμμετοχή των γυναικών όλων των τάξεων στα θρησκευτικά δρώμενα της πόλης. Ολόκληρο το κεφάλαιο του Blazeby (2011) επιχειρεί να αναθεωρήσει την παγιωμένη εικόνα της αρχαίας Αθηναίας σε σχέση με το κρασί.

⁴¹⁶ Ενδεικτικά: Μία λήκυθος από το Ισραήλ (Klinger 2006, 7-9, εικ. 5-9) και ένας σκύφος από το Mainz (Mainz, Johannes Gutenberg Universität, αρ. 112· BAPD 212500), όπου μια επιγραφή «καλός» υπάρχει δίπλα στην κεφαλή της.

⁴¹⁷ Ρυτό που αποδίδεται στο Δούρη (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. E796· BAPD 205303), όπου μια γυναίκα καταδιώκει έναν νεαρό δίπλα σε έναν βωμό. Βλ. και ρυτό στη Νέα Υόρκη (New York [NY], Metropolitan Museum, αρ. 06.1021.203· BAPD 209586).

Αντίστοιχα, η περίπτωση των κάτοπτρων είναι ιδιαίτερα σημαντική. Πρόκειται για αντικείμενα που είναι στενά συνδεδεμένα με τον γυναικείο κόσμο⁴¹⁸ και παρόλο που δεν φέρουν σκηνές συνουσίας⁴¹⁹, φέρουν όμως σκηνές έρωτα και πάθους, συνήθως με πρωταγωνιστές θεούς και θεές. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ένα κάτοπτρο που χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. και φέρει στη μία πλευρά σκηνή με τον Διόνυσο να φιλά και να αγκαλιάζει την Αριάδνη, ενώ στην άλλη πλευρά εικονίζεται η Αφροδίτη να έχει στην αγκαλιά της τον θεό Έρωτα⁴²⁰.

Συνεχίζοντας με τις αναφορές ερωτικών σκηνών σε τάφους, στον τάφο 1010 που αποκαλύφθηκε κατά τις εργασίες του Μετρό στον σταθμό «Κεραμεικός», εκτός των άλλων κτερισμάτων, βρέθηκαν αγγεία που φέρουν τόσο σκηνές από τον κόσμο του Διονύσου, όσο και σκηνές ερωτικές⁴²¹. Σε μια μελανόμορφη λήκυθο (500-475 π.Χ.)⁴²² απεικονίζεται ένας Σάτυρος να χορεύει και με μαινάδες, μία εκ των οποίων βρίσκεται πάνω από έναν ιθυφαλλικό ημίονο. Η σκηνή ολοκληρώνεται με το Διόνυσο και μια άμπελο να αγκαλιάζει το σκηνικό⁴²³. Ο τάφος ανήκε σε ένα παιδί, πιθανώς αγόρι⁴²⁴, και η έντονη παρουσία του θεού σε αυτόν τον τάφο δεν μπορεί να είναι τυχαία⁴²⁵, αναλογιζόμενος κανείς τη σχέση του θεού με το δίπολο της ζωής και του θανάτου που συζητήθηκε.

Η σχέση του Διονύσου είναι στενή και με την έννοια της αναγέννησης, όπως μαρτυρούν, εκτός των άλλων, και τα *Λήναια*, μια εορτή προς τιμήν του θεού που ελάμβανε χώρα μέσα στην καρδιά του χειμώνα (μέσα Ιανουαρίου), ήταν αφιερωμένη στην επερχόμενη

⁴¹⁸ Vernant 1989, 118.

⁴¹⁹ Δεν έχει βρεθεί κάποιο κάτοπτρο με σκηνές συνουσίας που να χρονολογείται κατά τον 6^ο-5^ο αι. π.Χ. Ωστόσο, ένα πυκτό κάτοπτρο που χρονολογείται κατά το 320-300 π.Χ. και που προέρχεται από την Κόρινθο (Boston, Museum of Fine Arts, αρ. [RES.08.32c.2](#)) φέρει μια σκηνή συνουσίας, με ένα ζευγάρι κεκλιμένο. Ο άντρας βρίσκεται πίσω από τη γυναίκα, η οποία και σηκώνει το δεξί της πόδι φανερώνοντας τη διείσδυση. Η εικόνα, ωστόσο, γίνεται ιδιαίτερα αισθησιακή και τρυφερή με το φιλί που ανταλλάσσουν. Η εσωτερική όψη φέρει επίσης μια σκηνή συνουσίας. Για την συγκεκριμένη περίπτωση, βλ. ενδεικτικά Stewart 2003, 320-324.

⁴²⁰ Πρόκειται για κάτοπτρον από την Ερέτρια (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 7670-7670a). Για το κάτοπτρο, βλ. Züchner 1942, 11 και εικ. 2.2 και 3.2. Για τις ερωτικές παραστάσεις σε κάτοπτρα, πρβλ. Vergara Cerqueira 2018.

⁴²¹ Για τα αγγεία που αποκαλύφθηκαν στον τάφο 1010, βλ. Stampolidis & Parlama 2000, 293-304 και Parker 2015, 105.

⁴²² Αρ. ευρ. A 15417 (Stampolidis & Parlama 2000, 295, αρ. 285).

⁴²³ Για την αύξηση των διονυσιακών θεμάτων σε αγγεία που προορίζονταν για τάφους από το 500 π.Χ. και εξής, βλ. Paleothodoros 2014, 59-60.

⁴²⁴ Dipla & Paleothodoros 2012, 222. Ο Parker (2015, 105) θεωρεί πως πρόκειται για τάφο κοριτσιού.

⁴²⁵ Ο Διόνυσος συναντάται και σε μία άλλη λήκυθο στον ίδιο τάφο (αρ. ευρ. A 15420. Stampolidis & Parlama 2000, 285, αρ. 286) που αυτή τη φορά κρατάει έναν κύνταρο, ενώ και πάλι μια άμπελος συμπληρώνει το σκηνικό. Ο κύνταρος αποτελεί αγαπητό αγγείο του Διονύσου, εξού και το γεγονός ότι συχνά απεικονίζεται να τον κρατά. Ενδεικτικά: μελανόμορφος αμφορέας, 525-475 π.Χ., München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, αρ. 1540· μελανόμορφη στάμνος, 525-475 π.Χ., Paris, Cabinet des Medailles, αρ. 251· ερυθρόμορφη οinoχόη, 450-400 π.Χ. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, αρ. 50511· μελανόμορφος αμφορέας, 550-500 π.Χ., New York, Metropolitan Museum, αρ. 06.1021.85.

αναγέννηση της γης μέσω της γονιμοποιούς δύναμης της βροχής⁴²⁶. Αυτή η αναγέννηση της γης συνδέεται με αυτήν του νεκρού Διονύσου Λικνίτη⁴²⁷, αλλά και την τρίτη ημέρα των Ανθεστηρίων, οι *Χύτροι*, μέρα κατά την οποία πίστευαν πως οι ψυχές των νεκρών ανεβαίνουν στον επίγειο κόσμο και επισκέπτονται τον κόσμο των ζωντανών⁴²⁸.

Οι σάτυροι τελικά, και πάλι ως δαίμονες-μεσολαβητές του κόσμου των νεκρών και των ζωντανών θα μπορούσαν να βοηθήσουν το νεαρό αγόρι στο πέρασμα από τον έναν κόσμο στον άλλον, ενώ η πάταξη του θανάτου από το θεό Διόνυσο πιθανώς θα έδινε ελπίδες στους οικείους του παιδιού, οι οποίοι θα περίμεναν μια πιθανή, μελλοντική συνάντηση με τον άνθρωπό τους. Ωστόσο, τί συμβαίνει με τη ζωή που έχασε, που δεν πρόλαβε να απολαύσει και όλους τους ρόλους που δεν κατάφερε να εκπληρώσει;

Η μέριμνα της οικογένειας του νεκρού ως προς την εκπλήρωση των κοινωνικών ρόλων ολοκληρώνεται με την εναπόθεση δύο ληκύθων (αμφότερες 500-475 π.Χ.) με διαφορετικές παραστάσεις, με κοινά όμως νοήματα. Στην πρώτη περίπτωση το εικονογραφικό θέμα περιστρέφεται γύρω από ένα συμπόσιο, μέσα σε κάποιον ανδρώνα⁴²⁹. Ένας ανακλιμένος άνδρας κρατά έναν κάνθαρο με το προτεταμένο δεξί του χέρι, ενώ αριστερά παρατηρείται μια γυναικεία, γυμνή μορφή (εταίρα), εξίσου ανακλιμένη.

Στην άλλη περίπτωση, η σκηνή (**Εικ. 41**) γίνεται περισσότερο ωμή και φέρει ερωτικές σκηνές⁴³⁰. Εδώ δύο κλίνες φέρουν από τρία ερωτικά ζεύγη σε μια ποικιλία στάσεων, ενώ στην άλλη όψη του αγγείου άλλα τρία ζευγάρια, αυτή τη φορά καλυμμένα με κλινοσκεπάσματα, φαίνεται να ερωτοτροπούν στο δάπεδο⁴³¹.

⁴²⁶ Χρυσουλάκη 2009, 269. Τα Λήνια είχαν κατεξοχήν οργιαστικό χαρακτήρα. Ίσως το όνομά τους το πήραν από τις *λήνες*, τις οργιαστικές εκδηλώσεις στις οποίες επιδίδονταν οι Βάκχοι δημοσίως (Παπαθανασόπουλος 1993, 27). Άλλη εκδοχή θέλει το όνομά τους να προέρχεται από τους ληνούς, τα λεγόμενα πατητήρια, όπου τα σταφύλια πατιούνταν για την παραγωγή του οίνου (Μαραγκού 2020, 314).

⁴²⁷ Λαδογιάννη & Χούλια-Καπελώνη 2015, 12-13, όπως παρουσιάζεται και στην χου (425-420 π.Χ.) του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (αρ. VS318· *BAPD* 216949), όπου δύο γυναίκες κάνουν προσφορές στο προσωπίο του θεού για την στιγμή που θα ξυπνήσει. Οι διονυσιακές εορτές μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με κάθε αγροτική εορτή και λατρεία, όπως η μέθη και η έντονη σεξουαλική έκφραση: Kraemer 1979, 57.

⁴²⁸ Χρυσουλάκη 2009, 271-272· Jeanmaire 1985, 77· Taylor-Perry 2003, 73-74· Burkert 1985, 237.

⁴²⁹ Αρ. ευρ. A 15421 (Stampolidis & Parlama 2000, 295, αρ. 287). Πρβλ. Dipla & Paleothodoros 2012, 222.

⁴³⁰ Όπως μαρτυρά ο κίονας. Για το αγγείο βλ. την πρώτη δημοσίευση των Stampolidis & Parlama 2000, 298-299. Πρβλ. Dipla & Paleothodoros 2012, 222· Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 215, αρ. 180 (Γ. Καβαδίας). Μια μικρή αναφορά στο αγγείο: Glazebrook 2016, 188. Οι Dipla & Paleothodoros (2012, 222) και η Glazebrook (2011, 38) θεωρούν πως πρόκειται για σκηνή πορνείας. Σε αυτήν την άποψη αντιτίθεται ο Parker (2015, 105).

⁴³¹ Stampolidis & Parlama 2000, 298.

Οι ερωτικές στάσεις των ζευγαριών ποικίλουν⁴³². Έτσι, σε κάθε κλίνη, το αριστερό ζεύγος ερωτοτροπεί στην ιεραποστολική στάση, το μεσαίο στην στάση *κελητίζειν*⁴³³ ή *καθιπάζεσθαι* και το δεξί στην προκαταρκτική φάση (*έρωτοπαίγνια*) και αγκαλιάζονται (*εφάπτεσθαι, όρχιπεδεϊν*). Η παρουσία της αμπέλου είναι και εδώ έντονη. Μάλιστα τα ρούχα των συμποσιαστών εικονίζονται να κρέμονται από αυτήν.

Μακριά από την αττική γη, ένα αποσπασματικό ανάγλυφο που προερχόταν από κάποιο ταφικό μνημείο που χρονολογείται στην τελευταία δεκαετία του 6^{ου} αι. σε ένα νεκροταφείο της Κω φέρει μια σκηνή συμποσίου με έντονο ερωτισμό⁴³⁴. Χωρίζοντας την επιφάνεια σε διαφορετικά επίπεδα, ο καλλιτέχνης καταφέρνει να αποδώσει τρεις διαφορετικές σκηνές. Στην πρώτη, αριστερά και σε μεγαλύτερη κλίμακα, εικονίζεται ένας όρθιος αυλητής· αριστερά πάνω υπάρχει μια εταίρα γυμνή, ξαπλωμένη σχεδόν μετωπικά στον θεατή πάνω σε κλίνη και συστρέφει το σώμα της προς τα πίσω, επιδιώκοντας πιθανώς να φιλήσει τον άνδρα από πίσω της· κάτω από αυτήν υπάρχει ένας ξαπλωμένος ιθυφαλλικός άνδρας, μπροστά από τον οποίον στέκει ένας νεαρός⁴³⁵.

Οι ερωτικές σκηνές σε ανάγλυφο, αξίζει να σημειωθεί, είναι εξαιρετικά σπάνιες. Για το λόγο αυτό και λόγω έλλειψης προγενέστερων ανάγλυφων προτύπων, η τεχνοτροπία και τα σώματα του ανάγλυφου από την Κω βασίζονται τεχνοτροπικά στην αττική αγγειογραφία των τελών του 6^{ου} αι. π.Χ.⁴³⁶. Παρόλα αυτά, αν και συχνές στα αγγεία, οι ερωτικές σκηνές από ταφικά περιβάλλοντα δεν είναι ιδιαίτερα συχνές στον ελλαδικό χώρο, αν αναλογιστεί κανείς την περίπτωση των Ετρούσκων, όπου ακόμη και οι τοιχογραφίες των τάφων φέρουν παρόμοιες σκηνές (κεφ. 1.3). Τα ιδιαίτερα έθιμα των Ετρούσκων πιθανώς ήταν αυτά που εξηγούν την μεγάλη δημοτικότητα των αττικών αγγείων με ερωτικό εικονογραφικό θέμα, τα οποία χρησιμοποιούνταν ως κτερίσματα στους τάφους και δώρα στους νεκρούς μάλλον, παρά για καθημερινή χρήση⁴³⁷.

⁴³² Όπως τις δίνει ο Stampolidis & Parlama 2000, 298. Για άλλες στάσεις στην αρχαία ελληνική ορολογία, βλ. Bain 1991.

⁴³³ Αριστοφάνης, *Σφήκες*, στ. 501· Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*, στ. 153.

⁴³⁴ Ανάγλυφο. 510-500 π.Χ. Κως, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 29. Η πρώτη δημοσίευση του ανάγλυφου έγινε από τον Laurenzi (1938).

⁴³⁵ Dierichs, 1997, 118-119.

⁴³⁶ Boardman & LaRocca 1978, 83. Οι μορφές, για παράδειγμα, συγγενεύουν με αυτές του Φιντία (για την περίπτωση της εταίρας), αλλά και του Όλτου, του Σκύθη και του Επίκτητου (κυρίως όσον αφορά στο σώμα του ξαπλωμένου άνδρα): Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 210 (Δ. Μποσνάκης).

⁴³⁷ Lewis 2002, 118.

Σε αυτές τις περιπτώσεις κατά τις οποίες ερωτικές σκηνές εντοπίζονται σε τάφους, προκύπτει εκ του αποτελέσματος διττή ερμηνευτική προσέγγιση. Από τη μία, οι σκηνές αυτές αφορούν στον ίδιο το θάνατο: οι ερωτικές σκηνές και τα διονυσιακά μοτίβα, όπως είναι η άμπελος, λειτουργούν ως δυνάμεις που επιδιώκουν τη νίκη επί του θανάτου⁴³⁸. Από την άλλη, οι ερωτικές σκηνές θα μπορούσαν να συμβολίσουν την ενήλικη ζωή που δεν κατάφεραν να ζήσουν οι νεκροί.

Στην περίπτωση του τάφου του κοριτσιού από τον Κεραμεικό και στον τάφο του αγοριού (;) από τις ανασκαφές του σταθμού του Μετρό θα μπορούσαν, επομένως, να συμβολίζουν την ενήλικη ζωή που δεν θα έχουν ποτέ οι δύο νεκροί, τις προσδοκίες των συγγενών τους για τη ζωή που θα μπορούσαν να κάνουν, αλλά και τις φαντασιώσεις των νεκρών (ή των ζωντανών που εναπόθεσαν τα κτερίσματα), σύμφωνα πάντα με τις κοινωνικές νόρμες που κυριαρχούσαν στην εποχή τους⁴³⁹. Παρομοίως, η συμποσιακή σκηνή από την Κω πιθανώς να συμβολίζει όλα τα παραπάνω και τελικά «τον κόσμο του νεκρού, της τρυφής, του έρωτα και της διασκέδασης»⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Όπως υποστήριξε ο Schmidt 2005, 37.

⁴³⁹ Dipla & Paleothodoros 2012, 227. Για τον Parker (2015, 105) αυτή η σκηνή δεν μπορεί να θεωρηθεί πορνογραφική, ούτε καν ερωτική. Σε συνδυασμό με το Διόνυσο και τον κόσμο του, συμβολίζει περισσότερο όλες τις χαρές της ζωής που δεν θα μπορέσουν να ζήσουν οι άωροι νεκροί.

⁴⁴⁰ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 210, αρ. 176 (Δ. Μπονσάκης).

4. Η αλλαγή έρχεται με το βλέμμα...

Κατά την κλασική εποχή παρατηρείται μια μετάβαση, από τις άγριες σκηνές των οργίων και του έρωτα μπροστά στα μάτια άλλων παρευρισκόμενων, στις σκηνές που αποπνέουν ιδιωτικότητα, σε ερωτικές σκηνές που μοιάζουν πιο πολιτισμένες και εκλεπτυσμένες⁴⁴¹. Στις ετεροφυλοφιλικές σκηνές οι μορφές θα περιοριστούν στο χώρο του μεταλλίου των κυλίκων κυρίως⁴⁴², ενώ στις παιδεραστικές σκηνές η απεικόνιση της πρακτικής του διαμηρισμού ολοένα και θα μειώνεται και θα αντικατασταθεί με σκηνές επιθυμίας για φιλή μεταξύ των εραστών και ερωμένων ή με τις σκηνές ερωμένων που αποπνέουν έντονα την αρετή της *αιδούς*.

Οι σκηνές που έπονται αποτελούν ορισμένα από τα τελευταία δείγματα ερωτογραφίας που χρονολογούνται στο πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ., λίγο πριν την σταδιακή παρακμή τους έως τα μέσα του ίδιου αιώνα. Μία από τις πιθανές αιτίες που επέφερε σταδιακά σκηνές περισσότερο πράες μέχρι που να παρακμάσουν και αυτές είναι η ανάδυση της Δημοκρατίας και της οικογενειοκεντρικής στροφής των κοινωνικών ηθών, αλλά και ο «εκδημοκρατισμός» του συμποσίου πιο συγκεκριμένα⁴⁴³. Όταν τελικά οι ερωτικές σκηνές εξαφανίζονται μετά το 450 π.Χ., θα αντικατασταθούν κυρίως από σκηνές που προσδίδουν εμμέσως ερωτισμό, όπως οι θεϊκές καταδιώξεις -τόσο ετεροφυλοφιλικές, όσο και ομοφυλοφιλικές⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Αυτή η στροφή δεν χαρακτηρίζει μονάχα τους θνητούς ανθρώπους, αλλά και τις μαινάδες και τους σατύρους, πλάσματα με έντονα σεξουαλικές συμπεριφορές. Κατά την ύστερη αρχαϊκή εποχή, λοιπόν, οι μαινάδες και οι σάτυροι εικονίζονται να χορεύουν ή και να ερωτοτροπούν έντονα, αλλά με την άφιξη του 5ου αι. π.Χ. παρατηρείται πως οι μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις είναι περισσότερο συγκρατημένες: οι μαινάδες, ενδεικτικά, πλέον προσπαθούν να διαφύγουν ή ακόμη και αμύνονται ενάντια στις σεξουαλικές ορμές των σατύρων (Skinner 2014, 105).

⁴⁴² Για τον Brendel (1970) αυτές οι σκηνές –ορισμένες από τις οποίες θα μελετηθούν παρακάτω– αποτελούν τις πρώτες σκηνές με καθαρά πορνογραφικό σκοπό.

⁴⁴³ Hubbard 2003, 115· Reinsberg 1999, 163-164· Neer 2018, 209. Σύμφωνα με την Koch-Harnack (1983, 32) όταν το κοινωνικό σύστημα παραμένει σταθερό, τότε δεν υπάρχει λόγος να αλλάζουν και τα σύμβολά του. Όταν όμως παρατηρείται κοινωνική αναταραχή ή μεταβατικές περίοδοι, τότε αναμένει κανείς αλλαγές σε όλη την κατασκευή του κοινωνικού αυτού συστήματος. Ο νατουραλισμός στην τέχνη του 5^{ου} αι. π.Χ. συνδέεται επίσης με την ανάδυση της δημοκρατίας (Πλάντζος 2014, 204). Για την περίπτωση του συμποσίου και τον τρόπο που μεταβλήθηκε στην περίοδο κυρίως μετά το 450 π.Χ. βλ. Whitley 2001, 363.

⁴⁴⁴ Εξαιρέσεις αποτελούν η λεγόμενη οιοχόη του Ζωγράφου του Shuvalov (430-425 π.Χ.) της Εικ. 51 και ο κρατήρας του Δούριδος (420 π.χ.) της Εικ. 13. Από τα πιο συνηθισμένα θέματα είναι οι καταδιώξεις της Ηούς και του Έρωτα, αλλά και άλλων θεών, όπως ο Βορέας και ο Ερμής. Για τη συζήτηση, βλ. Osborne 2018, 137-140. Την ίδια περίοδο συχνές είναι και οι γαμήλιες σκηνές (Paleothodoros 2012, 24· Osborne 2018, 144-146).

4.1 Γυναικεία βλέμματα και αναθεώρηση της παθητικής γυναίκας

Στο κεφ. 3.3.3 έγινε λόγος για τις ερωτικές σκηνές στις οποίες το γυναικείο σώμα χειραγωγείται σεξουαλικά, πολλές φορές υπό βία και πίεση. Η σχέση μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας είναι απρόσωπη κατά κύριο λόγο, γι' αυτό και επιλέγεται η συνουσία *a tergo*, δηλαδή στη «στάση της λέαινας», η οποία, εκτός των άλλων, αποτρέπει την όποια οπτική επαφή των μορφών⁴⁴⁵. Σε αυτές τις σκηνές, οι οποίες συνήθως αποτελούν μέρος ενός οργίου, όπου η γυναίκα φαίνεται να εικονίζεται σε θέσεις και στάσεις μειονεκτικές (στοματικός έρωτας και συνουσία εκ των όπισθεν), δεν επιτρέπει στη γυναίκα να έχει οπτική και, δη, συναισθηματική σχέση με τον άνδρα και αποκλείει την αμοιβαία σεξουαλική απόλαυση⁴⁴⁶.

Ωστόσο, αν και η στάση *a tergo* εξακολουθεί να είναι η αγαπημένη των καλλιτεχνών, τον 5^ο αι. π.Χ. κάνουν την εμφάνισή τους αγγεία που φέρουν σκηνές στις οποίες οι μορφές συνδέονται σωματικά και συναισθηματικά, μέσω της αμοιβαίας ανταλλαγής βλεμμάτων και της εντονότερης σωματικής επαφής⁴⁴⁷. Πρόκειται για ερωτικά ζεύγη απομονωμένα μέσα στην ζωγραφική επιφάνεια και που ενώνονται και οπτικά, ενώ ο ρόλος της γυναίκας γίνεται πιο ενεργητικός, όπως αφήνουν να φανεί οι ερωτικές στάσεις τους. Έτσι, εκτός από την πιο ενεργή γυναίκα στις σκηνές συνουσίας, εμφανίζονται πριν το 480 π.Χ. και σκηνές γυναικείου αυνανισμού τόσο από άλλες γυναίκες ή και από άνδρες ή σκηνές με γυναίκες να φέρουν υπερμεγέθεις φαλλούς, ακόμη και να χρησιμοποιούν ολίσβους⁴⁴⁸.

Ήδη από το πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. χρονολογούνται σκηνές έξω από τον κόσμο των οργίων. Τέτοιες σκηνές συχνότερα συναντώνται στο χώρο του μεταλλίου κυλίκων και αποπνέουν κι αυτές με τη σειρά τους ιδιωτικότητα. Σε τέτοιες εικόνες, όπου τα ζευγάρια είναι απομονωμένα πρέπει ωστόσο να μελετηθούν ενδελεχώς επιμέρους χαρακτηριστικά που αφορούν στις στάσεις των μορφών και το γυναικείο σώμα και τον στολισμό του. Για παράδειγμα, σε μία ερυθρόμορφη κύλικα που χρονολογείται στο 480-460 π.Χ. ένας άνδρας και μία γυναίκα βρίσκονται σε συνουσία εκ των όπισθεν, στην στάση *a tergo* (Εικ. 42).

Η γυναίκα εδώ ακουμπά το κεφάλι της πολύ χαμηλά σε ένα μαξιλάρι, σαν να τοποθετήθηκε έτσι από τον άνδρα, όπως υποδηλώνουν τα χέρια του στην πλάτη της. Αυτό του επιτρέπει να παραμείνει σχεδόν όρθιος «σε στάση φρουρού»⁴⁴⁹, ενώ το σώμα του παραμένει

⁴⁴⁵ Stewart 2003, 290.

⁴⁴⁶ Frontisi-Ducroux 1996, 84.

⁴⁴⁷ Sutton 1992, 11.

⁴⁴⁸ Osborne 2018, 136.

⁴⁴⁹ Stewart 2003, 290.

σχεδόν ιδανικό, σε αντίθεση με το σώμα της γυναίκας, το οποίο εικονίζεται παραμορφωμένο σε ορισμένα σημεία λόγω της θέσης της, όπως υποδεικνύουν και οι καμπύλες στην κοιλιά της. Ωστόσο, η βία των ερωτικών οργίων εδώ δεν υφίσταται⁴⁵⁰.

Επίσης, μια μικρή λεπτομέρεια μπορεί ίσως να φανερώσει και την ιδιότητά της. Στον δεξιό της μηρό παρατηρείται ένα φυλακτό. Τέτοια φυλακτά είναι χαρακτηριστικά στις σκηνές πορνών και αποδίδονται με τη μορφή μιας πολύ λεπτής γραμμής στον γυναικείο μηρό, με μια μικρή, συμπαγή μαύρη τελεία να αποδίδει το ίδιο το φυλαχτό⁴⁵¹. Πιθανώς τα φυλακτά αυτά λειτουργούσαν αποτροπαϊκά στο ενδεχόμενο ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης ή προστάτευαν από αφροδίσια νοσήματα⁴⁵², ενώ μπορούσαν να αξιοποιηθούν και για την τέλεση ερωτικής μαγείας⁴⁵³.

Την ίδια χρονική περίοδο το μοτίβο επαναλαμβάνεται σε αρκετά άλλα παραδείγματα, όπου η γυναίκα εικονίζεται στην ίδια θέση και η συνουσία επιτυγχάνεται μέσω της ίδιας στάσης *a tergo*, όπως το ερωτικό ζευγάρι από το χώρο του μεταλλίου μιας ερυθρόμορφης κύλικας που επίσης αποδίδεται στο Ζωγράφο της Βρισηίδος, όπου η γυναίκα πλέον ακουμπά το κεφάλι της στο δάπεδο (**Εικ. 43**). Παρόμοιο ζευγάρι φέρει και μια κύλικα του Ζωγράφου του Χυτηρίου (**Εικ. 44**), όπου η γυναικεία μορφή ακουμπά την κεφαλή της σε ένα δερμάτινο ασκό κρασιού.

Την ίδια περίοδο στην ερωτική αγγειογραφία εμφανίζονται σκηνές που προσφέρουν μια διαφορετική ανάγνωση της παθητικής και αμέτοχης στην ερωτική πράξη γυναίκας. Για παράδειγμα σε μία ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου της Δοκιμασίας (**Εικ. 45**) ο άνδρας φαίνεται μάλλον αδρανής, παρά η γυναίκα: αυτός είναι ξαπλωμένος, σχεδόν ακίνητος και η γυναίκα πρόκειται να κάτσει επάνω του. Αυτή η στάση φέρνει μάλλον τον άνδρα στην παθητική θέση και την γυναίκα στην ενεργητική⁴⁵⁴. Σε κάποια ζευγάρια, από την άλλη, δεν μπορεί να γίνει καν λόγος για ενεργητικούς και παθητικούς ρόλους, αλλά για αμοιβαία συμμετοχή.

⁴⁵⁰ Kilmer 1993, 38-39.

⁴⁵¹ Lee 2015, 152-154, όπου και μια συνοπτική αναφορά για τα πρόσωπα που εικονίζονται ή μαρτυρούνται από τις γραπτές πηγές να φορούν φυλαχτά.

⁴⁵² Lee 2015, 153.

⁴⁵³ Για την ερωτική μαγεία σε σχέση με τις πόρνες βλ. Faraone 2006. Πρβλ. Faraone 1999, 69-80.

⁴⁵⁴ Kilmer 1993, 42· Stewart 2003, 296, όπου αναφέρει ότι η στάση αυτή προτιμάται από τις νεαρές γυναίκες καθώς αυτές είναι που θεωρούνται περισσότερο λάγνες και ασυγκράτητες. Και η Lewis (2002, 112-114) αμφισβητεί την πλήρη παθητικότητα των γυναικών, ακόμη και αν αυτές είναι πόρνες. Η ίδια βασίζεται σε σκηνές της αγγειογραφίας, στις οποίες οι γυναίκες κρατούν αγγεία, πίνουν μαζί με τους άνδρες, ενώ υπάρχουν και σκηνές στις οποίες εικονίζονται γυναίκες μόνες, γυμνές, χωρίς την παρουσία των ανδρών.

Υπάρχουν, για παράδειγμα, σκηνές στις οποίες ο άνδρας και η γυναίκα, εικονίζονται να αγκαλιάζονται, να χαϊδεύονται με απαλές κινήσεις, να πρόκειται να φιληθούν⁴⁵⁵ και να επιζητούν ο ένας το βλέμμα του άλλου. Συνήθως σε αυτές τις σκηνές και οι δύο είναι ανακεκλιμένοι, με την γυναίκα να βρίσκεται στην αγκαλιά του άνδρα. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί μια ερυθρόμορφη κύλικα (Εικ. 46), όπου ο άνδρας αγκαλιάζει το λαιμό της γυναίκας και η γυναίκα ανταποδίδει την τρυφερότητα με το να χαϊδεύει τα μαλλιά του και να γυρίζει το κεφάλι της να τον κοιτάζει, παρόλο που οι ενδείξεις (καλάθι, αυλός, κοσμήματα) κάνουν λόγο πως αυτή πρόκειται για επαγγελματία του έρωτα⁴⁵⁶.

Σε μία ερυθρόμορφη υδρία του Ζωγράφου του Δικαίου του 510 π.Χ. (Εικ. 47) εικονίζονται δύο ζευγάρια νέων σε προκαταρκτικό στάδιο, πριν από την κυρίως συνουσία. Στα αριστερά ο νεαρός πρόκειται να ακουμπήσει τα γεννητικά όργανα της γυναίκας, η οποία φαίνεται να είναι ακόμη ντροπαλή και διστακτική⁴⁵⁷. Στα δεξιά οι ερωτοτροπούντες έχουν ήδη προχωρήσει σε μεγάλο βαθμό, με τον νεαρό να χαϊδεύει τα οπίσθια της νεαρής που έχει στην αγκαλιά του, η οποία, ταυτόχρονα, πιθανώς να προσπαθεί με το δεξί της χέρι να διευκολύνει τον νεαρό με τη διείσδυση⁴⁵⁸.

Αυτό που απασχολεί στην παρούσα φάση, είναι η τρυφερότητα με την οποία οι δύο νεαροί φαίνεται να συνουσιάζονται, ενώ ταυτόχρονα αγκαλιάζονται και κοιτάζονται. Αποτελεί ένα σημαντικό παράδειγμα για το πώς η γυναικεία σεξουαλικότητα κρίνεται και θετικά, καθώς τελικά φαίνεται να ευχαριστεί τον συγκεκριμένο νεαρό η αμοιβαία σεξουαλική έλξη και απόλαυση όπως φυσικά υποδεικνύει η όλη επαφή -οπτική και σωματική- μεταξύ τους⁴⁵⁹.

Την εποχή αυτή και παράλληλα με τα ζευγάρια σε *a tergo* στάση, εικονίζονται και ζευγάρια στη στάση που είναι γνωστή ως *Αφροδίτης σχήμα* (ιεραποστολική στάση), όπου η γυναίκα στηρίζεται στην πλάτη της και συνήθως στηρίζει τα πόδια της στους ώμους του άνδρα. Αυτή η στάση επιτρέπει στα βλέμματά τους να διασταυρωθούν. Πρόκειται για γυναίκες που

⁴⁵⁵ Οι μορφές φαίνονται να επιθυμούν το φίλημα, εικονίζονται δηλαδή λίγο πριν το φιλή καθαυτό. Ο καλλιτέχνης θα αντιμετώπιζε πολλές δυσκολίες στην απεικόνιση των ενωμένων χειλιών: Dierichs 2008, 73. Πρβλ. Lewis 2002, 122.

⁴⁵⁶ Για τη σκηνή, βλ. Reeder 1995, 190-192, όπου και εκτενής περιγραφή. Πρβλ. Kilmer 1993, 42-43· Reinsberg 1999, 134· McNiven 2012, 510· Robson 2013, 75, 127. Για μια παρόμοια σκηνή με ένα ζευγάρι στην ίδια στάση, βλ. Ερυθρόμορφη κύλικα. 500 π.Χ. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 80.AE.322. BAPD 44982.

⁴⁵⁷ Kilmer 1993, 48.

⁴⁵⁸ Γενικά για το αγγείο, δες Kilmer 1993, 48-49· Reinsberg 1999, 138· Dierichs 2008, 73· Toscano 2013, 14-15.

⁴⁵⁹ Toscano 2013, 14. «Το άγγιγμα σε αυτές τις εικόνες είναι εξίσου σημαντικό με το αμοιβαίο βλέμμα» (Toscano 2013, 10).

έχουν πιο ενεργητικό ρόλο στην ερωτική σκηνή, για γυναίκες που είναι «ενεργητικές και παθητικές, υποκείμενα και αντικείμενα»⁴⁶⁰.

Έτσι, σε μία ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου του Τριπτόλεμου του 480-460 π.Χ. (**Εικ. 48**) ένας άνδρας διεισδύει σε μία γυναίκα, η οποία φαίνεται να ακουμπά την πλάτη της σε ένα μεγάλο προσκέφαλο⁴⁶¹. Στην σκηνή αυτή, επομένως, δεν μπορεί να γίνει λόγος για τη γυναικεία σωματική δυσφορία⁴⁶², παρόλο που η στάση αυτή επιτρέπει στον άνδρα μια περισσότερο κυριαρχική θέση κατά την συνουσία⁴⁶³. Και το μοναδικό πράγμα που θα μπορούσε να συνηγορεί πως πρόκειται για σκηνή συμποσίου είναι τα στεφάνια που φορούν οι δύο μορφές⁴⁶⁴.

Η γυναίκα, μέσω της στάσης αυτής, μπορεί να έχει οπτική επαφή με τον εραστή της και, μάλιστα, το γεγονός πως το βλέμμα της είναι ελαφρώς υψωμένο, δηλώνει πιθανώς πως και η ίδια μετέχει στην σεξουαλική απόλαυση της ερωτικής πράξης⁴⁶⁵. Η αμοιβαιότητα του βλέμματος δεν προϋποθέτει υποχρεωτικά και την ισότητα μεταξύ δύο υποκειμένων, ωστόσο το κοινό αυτό βλέμμα μεταξύ ανδρών και γυναικών, οπωσδήποτε τονίζει σε σημαντικό βαθμό κάποια αμοιβαία επιθυμία⁴⁶⁶.

Σε άλλη κύλικα του ίδιου ζωγράφου⁴⁶⁷ (**Εικ. 49**) το ζευγάρι και πάλι βρίσκεται στην ίδια στάση, μόνο που εδώ η γυναίκα στηρίζεται σε έναν δερμάτινο ασκό κρασιού. Παρόλο που φοράει ενώτια και φέρει φυλαχτό στο μηρό της, ο Karpapis θεωρεί (και για τις δύο κύλικες του Ζωγράφου του Τριπτολέμου μάλιστα) πως πρόκειται απλώς για ερωτικές σκηνές και όχι απαραίτητα πορνογραφικές.

Την άποψή του τη στηρίζει στο γεγονός ότι κοσμήματα, ακριβά ρούχα και τα είδη καλλωπισμού ήταν προνόμιο όλων των γυναικών και όχι μόνο των εταίρων, με σκοπό να

⁴⁶⁰ Toscano 2013, 5.

⁴⁶¹ Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 220.

⁴⁶² Robson 2013, 136.

⁴⁶³ Stewart 2003, 292, όπου και αναφέρει πως το πορνείο χαρακτηριζόταν στην αρχαία Ελλάδα και ως «το σπίτι που έχει σηκώσει τα πόδια ψηλά».

⁴⁶⁴ Lee 2015, 221

⁴⁶⁵ Frontisi-Ducroux 1996, 84.

⁴⁶⁶ Toscano 2013, 3-4.

⁴⁶⁷ Αξίζει να παρατηρηθεί πως οι μορφές σε αυτά τα μετάλλια εικονίζονται σαν να βρίσκονται στον πραγματικό τους χώρο. Ιδιαίτερα στις κύλικες του Ζωγράφου του Τριπτόλεμου, όπου τα πόδια του άνδρα και της γυναίκας κάθε φορά ακουμπούν στο πλαίσιο του μεταλλίου (βλ. Kilmer 1993, 152). Ο Siron εντοπίζει δύο μήτρες σφραγίδων της κλασικής εποχής (Εικ. 50α-β), όπου η καθεμία φέρει από ένα ερωτικό ζεύγος και τις παραλληλίζει με τις κύλικες του συγκεκριμένου ζωγράφου. Μάλιστα, σε μία από αυτές τις μήτρες η γυναίκα είναι πιο έντονα στολισμένη, καθώς διακρίνονται με ευκολία το περιλαίμιο, το βραχιόλι, τα ενώτια, το κάλυμμα της κεφαλής, ακόμη και τα υποδήματά της (Siron 2015, 233).

τονίσουν την ομορφιά τους, ενώ οι κορδέλες και τα στεφάνια δεν είναι αποκλειστικό γνώρισμα της πορνείας και του συμποσίου, αλλά και διαφόρων εορτών και θρησκευτικών περιστάσεων⁴⁶⁸. Ο Kapparis αποδεικνύεται τελικά πως αποτελεί έναν από τους σύγχρονους μελετητές που επιχειρούν να επαναφέρουν στο προσκήνιο την εικόνα της παθητικής γυναίκας, να την αποδομήσουν και, εν τέλει, να την επανεξετάσουν.

Ακόμη και πριν από αυτόν, η Lewis προσέφερε με τη σειρά της ρηξικέλευθες αναγνώσεις, αμφισβητώντας ορισμένα εικονογραφικά μοτίβα που παραδοσιακά αποδίδονταν σε πόρνες. Στέκεται με ιδιαίτερη καχυποψία, λοιπόν, απέναντι στο αφήγημα που θέλει το φυλακτό στο μηρό των γυναικών να αποτελεί προβολή του επαγγέλματός τους, αναφέροντας πως τέτοιο φυλακτό μπορούσαν να φορέσουν και οι νύφες, ενώ παρόμοια φυλακτά απαντώνται και σε μυθολογικές σκηνές⁴⁶⁹. Τα κοντοκουρεμένα μαλλιά των γυναικών αυτών, επίσης δεν υποδηλώνουν υποχρεωτικά το επάγγελμα της πόρνης. Πρόκειται για ακόμη μία άποψη που τείνει πλέον να αναθεωρηθεί⁴⁷⁰.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αμοιβαίας σεξουαλικής έλξης αποτελεί ίσως η γνωστή και ως «οινοχόη Shuvalon»⁴⁷¹ (Εικ. 51), όπου δύο νέοι, ένα αγόρι και ένα κορίτσι, πρόκειται να συνευρεθούν ερωτικά. Το γεγονός, μάλιστα, πως δεν περιορίζονται από κάποιο πλαίσιο (π.χ. μέσα σε έναν κύκλο ή ανάμεσα σε άλλα ζεύγη σε διάταξη που θυμίζει ζωφόρο) εντείνει ακριβώς την ατμοσφαιρική αίσθηση που αποπνέει. Ο νέος, που χαρακτηρίζεται από τους βοστρύχους των εφήβων, κάθεται σε έναν κλισμό και είναι ιθυφαλλικός, ενώ μια νεαρή γυναίκα έχει ήδη υψώσει το πόδι της επιχειρώντας να κάτσει επάνω του⁴⁷². Εδώ, όμως, σε αντίθεση με τις περισσότερες ετεροφυλοφιλικές ερωτικές σκηνές οι κινήσεις είναι αργές και απαλές, οι δύο τους ακουμπούν τα μέτωπά τους και προπαντός τα βλέμματά τους διασταυρώνονται⁴⁷³.

⁴⁶⁸ Για τη συζήτηση βλ. Kapparis 2018, 348-351. Την ίδια άποψη φαίνεται να ενστερνίζεται και η Lewis (2002, 120). Ο Kapparis αναγνωρίζει, βέβαια, πως βάσει ανθρωπολογικών μελετών οι πόρνες έτειναν και τείνουν να φορούν με σχεδόν υπερβολικό τρόπο τα κοσμήματα και να κάνουν χρήση τα είδη καλλωπισμού (2018, 350). Για τις διάφορες περιστάσεις που φορούσαν στεφάνια, πρβλ. Lee 2015, 221-2224· Καθάριου 2002, 64. Για την στεφανηφορία στο πλαίσιο ενός συμποσίου, βλ. Τιβέριος 2020, 59-64.

⁴⁶⁹ Lewis 2002, 107· Kreilinger 2006, 231-232.

⁴⁷⁰ Kapparis 2018, 351· Lewis 2002, 104-106. Η ίδια, μάλιστα, είναι ιδιαίτερα καχύποπτη και για τα πουγκιά των χρημάτων (2002, 110), αλλά και για τις επιγραφές των γυναικείων ονομάτων των πορνών (2002, 107-109).

⁴⁷¹ Για τις ομοιότητες του αγγείου αυτού με τον κωδωνόσχημο κρατήρα του Δούριδος (Εικ. 13) που επίσης συνδέεται με τα Ανθεστήρια, βλ. Skinner 2014, 119.

⁴⁷² Reinsberg 1999, 182.

⁴⁷³ Dierichs 2008, 80· Oakley 2020, 39-40.

Θα έλεγε κανείς πως και στην περίπτωση αυτή η γυναίκα δεν είναι το παθητικό αντικείμενο που συνήθιζε να εφαρμόζει το σώμα της στην κίνηση του άντρα, που λάμβανε τις άβολες εκείνες στάσεις που απαντώνται στην ερωτογραφία των τελών του 6^{ου} αι. π.χ. και του πρώτου τετάρτου του 5^{ου} αι.⁴⁷⁴. Η σκηνή αυτή έχει χαρακτηριστεί ως σκηνή πορνείας και αυτό έγινε λόγω της απεικόνισης της ερωτικής πράξης *per se*, δηλαδή λόγω πολύ συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, όπως η γυμνότητα και το διεγερμένο πέος⁴⁷⁵.

Αυτή η σκηνή, ωστόσο, δεν περιέχει στοιχεία που θα μπορούσαν ίσως να φανερώνουν τον χαρακτήρα της και το ρόλο των δύο μορφών, γεγονός που καθιστά ακόμη πιο δύσκολη την ταύτισή τους ως πόρνη και εραστή. Λείπουν, για παράδειγμα, τα υποδήματα στο βάθος, οι σάκοι χρημάτων και τα καλάθια με αποτέλεσμα «το σεξ να είναι τόσο αδιακόσμητο που είναι αθώο»⁴⁷⁶. Η κόμη της νεαρής είναι επιμελημένη με σεμνότητα, το σώμα της δεν είναι στολισμένο με κοσμήματα και δεν φορά στο μηρό της ταινία και γενικά δεν δείχνει συμπεριφορά επαγγελματισμού⁴⁷⁷, ενώ λείπουν οι θεατές και το ζευγάρι δεν αποτελεί θέαμα δημόσιο⁴⁷⁸. Δεδομένου ότι, ο τύπος αυτού του αγγείου συνδέεται με τα Ανθεστήρια, το πιθανότερο είναι αυτοί οι δύο νέοι να συνδέονται με την συγκεκριμένη εορτή, παρά να αποτελούν πόρνη και πελάτη⁴⁷⁹.

4.2. Το βλέμμα στις παιδεραστικές σκηνές και η αιδώς

Ένα θέμα που έχει απασχολήσει την έρευνα είναι η ηλικία των πρωταγωνιστών και το πώς αυτή μεταβάλλεται ζωγραφικά σε όλη τη διάρκεια της ακμής των παιδεραστικών σκηνών. Μελετώντας κανείς τις σκηνές του μελανόμορφου ρυθμού, παρατηρεί πως ο διαχωρισμός του εραστή και του ερωμένου είναι σχεδόν πάντοτε εμφανής: η μεγαλύτερη ηλικία του εραστή, δηλαδή, αποτυπώνεται στις γενειοφόρες μορφές, σε αντίθεση με τους ερωμένους που εικονίζονται αγένειοι⁴⁸⁰.

Ωστόσο, αυτό το μοτίβο μεταβάλλεται σταδιακά, από την τελευταία περίπου δεκαετία του 6^{ου} αι. π.Χ. μέχρι την παρακμή των παιδεραστικών σκηνών και κυρίως όταν γίνεται λόγος

⁴⁷⁴ Stewart 2003, 292.

⁴⁷⁵ Reinsberg 1999, 182-184. Και η Keuls χαρακτηρίζει την γυναίκα εταίρα, απλά σε μία σκηνή «πολιτισμένη» (1985, 190).

⁴⁷⁶ Vout 2013, 97.

⁴⁷⁷ Kilmer 1993, 154.

⁴⁷⁸ Toscano 2013, 13.

⁴⁷⁹ Brendel 1970, 39-40· Kilmer 1993, 154.

⁴⁸⁰ Η περίπτωση ενός μελανόμορφου αμφορέα που από δίδεται στο Ζωγράφο της Επιτήδευσης (540-520 π.Χ. London, British Museum, αρ. B153. BAPD 301333.) αποτελεί μία εξαίρεση, καθώς ο ερωμένος εδώ εικονίζεται γενειοφόρος. Για την περίπτωσή του, βλ. Lear & Cantarella 2008, 70-72.

για τον ερυθρόμορφο ρυθμό⁴⁸¹. Το φαινόμενο αυτό είναι γνωστό ως «εκνεάνιση» (youthening)⁴⁸². Ήταν ο Beazley ο πρώτος που έκανε την παρατήρηση αυτή, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως στον ερυθρόμορφο ρυθμό οι μορφές εικονίζονται νεότερες, ο ίδιος ο εραστής πλέον δεν εικονίζεται με γένια (κάτι που είχε ήδη αρχίσει από τα τέλη του μελανόμορφου ρυθμού), ενώ παράλληλα αυτές οι μορφές εικονίζονται συχνότερα ντυμένες σε αντίθεση με τους γυμνούς εραστές και ερωμένους του μελανόμορφου ρυθμού⁴⁸³.

Παρόλο που ο συμβατικός τρόπος απεικόνισης του ερωμένου τον θέλει να μοιάζει ακίνητος, έως και απαθής, οι καλλιτέχνες δεν παρέλειψαν να καταρρίψουν αυτές τις συμβάσεις⁴⁸⁴. Για παράδειγμα σε έναν αμφορέα του Ζωγράφου του Δικαίου (510-500 π.Χ.), όπου εικονίζονται τρία ζεύγη νέων, είναι όλοι τους αγένειοι, ενώ ο ερωμένος εικονίζεται μικρότερος σε ύψος⁴⁸⁵ (**Εικ. 52**). Στη σκηνή αυτή ενυπάρχει ένα νέο εικονογραφικό στοιχείο της εποχής αυτής που είναι η επιθυμία για φιλή μεταξύ του εραστή και του ερωμένου⁴⁸⁶. Να σημειωθεί εδώ πως δεν είναι μόνο ο εραστής που επιχειρεί να φιλήσει τον ερωμένο, καθώς και ο δεύτερος έχει την δυνατότητα αυτή, όπως μαρτυρά η σκηνή στο χώρο του μεταλλίου μιας ερυθρόμορφης κύλικας που χρονολογείται περίπου το 500 π.Χ. (**Εικ. 53**).

Εδώ μάλιστα ο ερωμένος είναι καθιστός, έχει πλέξει τα χέρια του πίσω από το κεφάλι του εραστή (εδώ εικονίζεται γενειοφόρος), ο οποίος επιλέγει να σκύψει έντονα για να μπορέσει να τον φιλήσει. Ο τρόπος με τον οποίον οι μορφές ασπάζονται, τους επιτρέπει παράλληλα να έχουν άμεση οπτική επαφή. Ο ερωτισμός εδώ δεν υποδεικνύεται μέσω κάποιας σεξουαλικής πράξης, ούτε καν μέσω του διαμηρισμού, αλλά με το βλέμμα, το οποίο αντικαθιστά την σωματική έλξη⁴⁸⁷.

Παράλληλα με αυτά τα ζευγάρια που επιχειρούν φιλή συνέβη και η εμφάνιση των ντυμένων ερωμένων και εραστών (βλ. **Εικ. 52, 53**), η οποία και ανέδειξε μια νέα πτυχή, αυτή

⁴⁸¹ Shapiro 1981, 135· Lear & Cantarella 2008, 67.

⁴⁸² Αυτή η αλλαγή είναι γνωστή ως «youthening», έναν όρο που χρησιμοποίησε ο Beazley (1950, 321). Πρβλ. Beazley 1947, 27. Η ελληνική μετάφραση στην προκειμένη περίπτωση υιοθετήθηκε από τον Αναστάσιο Νικολόπουλο, ο οποίος και μετέφρασε στα ελληνικά το έργο *Art, Desire and the Body in ancient Greece* του Stewart (Stewart 2003, 160).

⁴⁸³ Beazley 1947, 27. Για περισσότερες αναφορές, βλ. Schnapp 1984, 52-54.

⁴⁸⁴ Πιθανοί λόγοι θα μπορούσαν να είναι ο αγοραστής ή κάποια παραγγελία με συγκεκριμένες εντολές για παράδειγμα σύμφωνα με την Skinner (2014, 113).

⁴⁸⁵ Για το αγγείο, βλ. Reinsberg 1999, 228-229.

⁴⁸⁶ Είναι η εποχή που, σύμφωνα με τον Beazley (1947, 27) το άγγιγμα του πηγουνιού του ερωμένου από τον εραστή αντικαθίσταται από το φιλή ή τον επιθυμία για φιλή.

⁴⁸⁷ Frontisi-Ducroux 1996, 80-81· Kilmer 1993, 15.

της αιδούς⁴⁸⁸. Λόγω της έλλειψης εκφράσεων του προσώπου, οι καλλιτέχνες προσπάθησαν μέσω της γλώσσας του σώματος και των χειρονομιών να αποδώσουν συναισθήματα και συμπεριφορές⁴⁸⁹. Το αίσθημα της αιδούς, όμως, που δεν περιορίζεται στην έννοια της ντροπής και της σωφροσύνης, αλλά περισσότερο στην γνώση και αναγνώριση ενός υποκειμένου της θέσης του μέσα στην κοινωνία που τον περιβάλλει⁴⁹⁰, ενώ έχει και ερωτικές προεκτάσεις⁴⁹¹. Παρόλο που οι νέοι, όμως, εικονίζονται ενδεδυμένοι, αυτή η κάλυψη του σώματος δεν αποτρέπει την ερωτική επιθυμία, η οποία επιτυγχάνεται με την προσέλευση του βλέμματος του άλλου⁴⁹².

Έτσι, λίγο πριν την παρακμή των παιδευαστικών σκηνών, ολοένα και περισσότερα αγγεία φέρουν τέτοιες σκηνές σε πολλές από τις οποίες μάλιστα ο ερωμένος έχει καλυμμένο ακόμη και το κεφάλι του, αποτελεί όμως αποδέκτη του βλέμματος του εραστή. Παράδειγμα αποτελεί μια ερυθρόμορφη κύλικα του Δούρη (**Εικ. 54**), όπου και οι δύο πρωταγωνιστές είναι ενδεδυμένοι. Ο λαγός στα χέρια του εραστή, ο σπόγγος και ο αρύβαλλος μαρτυρούν πως πρόκειται για μια σκηνή παιδευαστικής προσέγγισης που λαμβάνει χώρα σε ένα *γυμνάσιο*⁴⁹³.

Στην Α΄ όψη ενός ερυθρόμορφου κρατήρα (**Εικ. 55**) εμφανίζονται δύο ζευγάρια εραστών και ερωμένων, με τον ερωμένο στα δεξιά να έχει κρύψει σχεδόν όλο του το πρόσωπο, αφήνοντας μονάχα να φανούν τα μάτια του. Και οι δύο, παρόλο που δέχονται δώρα, δεν κάνουν κάποια χειρονομία αποδοχής τους, ενώ η στλεγγίδα τοποθετεί το επεισόδιο και πάλι σε κάποιο γυμνάσιο⁴⁹⁴. Η αυτοσυγκράτηση των ερωμένων (που, επίσης, δεν αποδέχονται τα παιδευαστικά δώρα) είναι τόσο έκδηλη που μπορεί να προκαλέσει και την «αγανάκτηση» του εραστή, όπως σε μια ερυθρόμορφη κύλικα του Μάκρωνα (**Εικ. 56**), όπου ο εραστής φέρνει το λαγό μπροστά στο πρόσωπο του καθιστού ερωμένου που εξακολουθεί να είναι απαθής⁴⁹⁵.

Σε συνδυασμό με το καλυμμένο σώμα και πρόσωπο, η αιδώς επιπλέον αποτυπώνεται και στο χαμηλωμένο βλέμμα, το οποίο χαρακτηρίζει, εκτός των άλλων και τις Αθηναίες

⁴⁸⁸ Ferrari-Pinney 1990· Reeder 1995, 123-128. Το βλέμμα είναι αυτό το σημείο του σώματος που, είτε χαμηλωμένο είτε υψωμένο υποδηλώνει πολλές φορές την ισχύ και την επίδειξη δύναμης (Franco 2014, 87).

⁴⁸⁹ McNiven 2000, 71-72.

⁴⁹⁰ Stewart 2003, 51. Η κάλυψη του σώματος και κυρίως του κεφαλιού, εκτός του ότι δηλώνει τη σεμνότητα και την προσπάθεια να μην χαθεί ο συναισθηματικός έλεγχος, φανερώνει και τον σεβασμό στους κοινωνικούς κανόνες ευπρέπειας (Stähli 2021, 132-133).

⁴⁹¹ Ferrari-Pinney 1990, 188.

⁴⁹² Hubbard 2013, 47.

⁴⁹³ Kilmer 1993, 96· Lear & Cantarella 2008, 39. Βλ. και Καββαδίας 2000, 117.

⁴⁹⁴ Brendle 2019, 5.

⁴⁹⁵ Lear & Cantarella 2008, 41.

γυναίκες και τις νύφες⁴⁹⁶, αλλά όχι τις εταίρες και τις πόρνες, όπως φάνηκε προηγουμένως⁴⁹⁷. Ακόμη και όταν οι επιγραφές «ὁ παῖς καλός» εξαίρουν την ομορφιά τους (Εικ. 57) αυτοί εξακολουθούν να διακατέχονται από το αίσθημα της αιδούς και κοιτούν κάτω⁴⁹⁸. Οι ερωμένοι κατά βάση κοιτούν είτε κάτω, είτε τα δώρα που τους προσφέρονται, παρόλο που οι εραστές μπορεί να τους κοιτούν ευθέως.

4.3. Η σύνδεση του θεατή και του αγγείου

Στον μελανόμορφο ρυθμό οι ερωτικές σκηνές αποτελούσαν κυρίως μέρος της εξωτερικής διακόσμησης αμφορέων, σκύφων και κυλίκων. Αν και στον ερυθρόμορφο ρυθμό συνεχίζει αυτή η παράδοση, πλέον οι πιο ωμές σεξουαλικές σκηνές απαντώνται στο χώρο του μεταλλίου των κυλίκων. Με αυτόν τον τρόπο οι σκηνές αυτές μπορούν να αποκαλυφθούν όσο τελειώνει το κρασί μονάχα σε αυτόν που χρησιμοποιεί το αγγείο και με τον τρόπο αυτόν πιθανώς να τον διεγείρει⁴⁹⁹.

Παράλληλα, όταν οι ερωμένοι εικονίζονται ακόμη και μόνοι τους είναι καλυμμένοι και κοιτούν χαμηλά, όπως ο νεαρός στο χώρο του μεταλλίου μιας κύλικας του Ζωγράφου του Αντιφώντος (Εικ. 58). Η διακόσμηση στις εξωτερικές πλευρές της κύλικας αυτής περιλαμβάνει σκηνές αθλητικές, όπως αθλητές που εξασκούνται στο παγκράτιο και την πάλη, ενώ και πάλι εικονογραφικά μοτίβα όπως ο αρύβαλλος, η στλεγγίδα και ο σπόγγος τοποθετούν τη σκηνή σε ένα γυμνάσιο⁵⁰⁰. Η σύνδεση τέτοιων παιδευτικών σκηνών με το γυμνάσιο δεν είναι τυχαία.

Οι νεαροί που καλύπτουν το σώμα τους εικονίζονται συχνά σε σκηνές παιδευτικές, που έχουν άμεση σχέση με το γυμνάσιο ή την παλαίστρα, δηλαδή ένα αθλητικό περιβάλλον. Είναι οι σκηνές στις οποίες οι νεαροί αποτελούν αντικείμενο πόθου και ερωτικών βλεμμάτων, από τα οποία προσπαθούν να κρυφτούν και να προστατευτούν⁵⁰¹. Αυτά τα βλέμματα των

⁴⁹⁶ Ferrari-Pinney 2002, 79. Βλ. και Ferrari-Pinney 1990, 188-189 για την «οπτικοποίηση» της αιδούς και τη σύνδεσή της με την όραση και το μάτι.

⁴⁹⁷ Reeder 1995, 192.

⁴⁹⁸ Stansbury- O' Donnell 2014, 45-46.

⁴⁹⁹ Για τη συζήτηση βλ. Osborne 2018, 134. Πρβλ. Reinhardt 2019, 84 για τις γυμνές γυναικείες μορφές στο χώρο του μεταλλίου των κυλίκων.

⁵⁰⁰ Brendle 2019, 1.

⁵⁰¹ Brendle 2019, 1· Lear & Cantarella 2008, 38. Ο Πausanίας στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, επίσης, τονίζει πως θα πρέπει κάποιος να ερωτεύεται σε δημόσιους χώρους, όπως είναι το γυμνάσιο και η πλαίστρα (Πλάτων, *Συμπόσιον*, 183a).

εραστών καθιστούν τους ερωμένους αντικείμενα της θέασής τους και τους στερούν την ελευθερία των κινήσεών τους και την κυριαρχία του σώματός τους, αναγκάζοντάς τους να συμπεριφερθούν αναλόγως, στην συγκεκριμένη περίπτωση με αιδώ⁵⁰². Τα σχεδόν ασφυκτικά ιμάτια αποτελούν χαρακτηριστικό των ερωμένων που, καθώς αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα επιθυμίας, τους χρησιμοποιούν για να εκδηλώσουν το συναίσθημα της αιδούς⁵⁰³.

Μάλιστα, δεν αποτελούν οπτικούς στόχους μονάχα των εικονιζόμενων μορφών, αλλά και του συμποσιαστή. Η συχνότερη απεικόνισή τους στο χώρο του μεταλλίου της κύλικας προσφέρει την δυνατότητα δηλαδή μιας θεατρικής σχέσης του συμποσιαστή με το αγγείο και τις εικόνες που φέρει: καθώς αυτός ανασηκώνει το αγγείο και καθώς η στάθμη του κρασιού κατεβαίνει, αφήνει να φανεί σταδιακά η σεμνή μορφή η οποία τελικά κρύβεται και φυλάγεται με την ενδυμασία του από τον ίδιο τον πότη μάλλον, παρά από τους εικονιζόμενους εραστές⁵⁰⁴. Αυτή η άμεση ερωτική σχέση μεταξύ του θεατή και χρήστη του αγγείου με την εικονιζόμενη μορφή γίνεται αμεσότερη όταν ο ερωμένος εικονίζεται μετωπικά, κοιτώντας ευθέως όποιον κρατά το αγγείο και καθιστώντας τον μέλος αυτού του ερωτικού διαλόγου⁵⁰⁵ (Εικ. 59).

Αυτή η θεατρικότητα είναι ακόμη πιο έντονη στην περίπτωση των οφθαλμωτών κυλίκων. Πρόκειται για μελανόμορφες κύλικες που πρωτοεμφανίστηκαν περίπου στα 540-530 π.Χ. και που έχασαν τη δημοτικότητά τους μέχρι το 480 π.Χ.⁵⁰⁶. Διακρίνονται κυρίως από τους δύο μεγάλους οφθαλμούς που εντοπίζονται στο διάκοσμο των εξωτερικών όψεων των κυλίκων αυτών, ενώ ενίοτε, συνοδεύονται και από φρύδια, μύτη και αφτιά⁵⁰⁷, αλλά και από ολόγλυφα

⁵⁰² Stewart 2003, 48-58, κυρίως 48-52, όπου περιγράφεται και η θεωρία της ματιάς και του βλέμματος, κυρίως με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Lacan.

⁵⁰³ Ferrari-Pinney 2002, 72-86.

⁵⁰⁴ Lynch 2009, 159· Brendle 2019, 1, 9· Osborne 2018, 80-81. Οι επιγραφές «Ο ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ» που πολύ συχνά συναντώνται στις ερωτικές σκηνές αποτελεί μήνυμα του ζωγράφου με τον θεατή, καθώς και οι δύο μοιράζονται κοινά ερωτικά ενδιαφέροντα (Boardman 2003, 111). Για την σημασία της επιγραφής αυτής σε σύνδεση με τον θεατή, δες και Snodgrass 2000, 24. Με την γενικευμένη αυτή επιγραφή, ο καλλιτέχνης αφήνει στην φαντασία του θεατή σε ποιόν θα ήθελε να απευθύνεται η επιγραφή (Lissarrague 1999, 373).

⁵⁰⁵ Frontisi-Ducroux 1996, 85. Πρβλ. Skinner 2014, 107. Η λέξη «πρόσωπο» σημαίνει ακριβώς αυτός που βλέπει τα μάτια, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός θεατή και, επομένως, την συμμετοχή δύο προσώπων (Frontisi-Ducroux 1995, 19-21). Η σύνδεση του θεατή-χρήστη του αγγείου επιτυγχάνεται ήδη από τους τυρρηνικούς αμφορείς, όπου, ανάμεσα σε ζευγάρια που ερωτοτροπούν, υπάρχουν μορφές με πρόσωπο που μοιάζει με θεατρικό προσωπίδιο και εικονίζονται μετωπικά, σαν να κοιτούν προς τον θεατή (Isler-Kerényi 2007, 149-150). Σημαντική είναι η μελέτη του Stähli (2021), που αφορά στην *αιδώ* και το πρόσωπο (κυρίως των γυναικών) που καλύπτεται από πέπλο, ενώ ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι η αναφορά του στον τρόπο απεικόνισης του βλέμματος και του προσώπου νεκρών ή ετοιμοθάνατων μορφών (Stähli 2021, 133-137).

⁵⁰⁶ Γενικά για τις οφθαλμωτές κύλικες, βλ. Jordan 1988. Boardman 1976· Kunisch 1990.

⁵⁰⁷ Hedreen 2017, 166.

γεννητικά όργανα, όπως στην περίπτωση της λεγόμενης κύλικας *Bomford*⁵⁰⁸ που με λεπτομέρεια μελέτησε ο Boardman⁵⁰⁹ (**Εικ. 35α-β**).

Περιγράφοντας το αγγείο αυτό, ο Boardman χαρακτήρισε τις οφθαλμωτές κύλικες «μάσκες», κάτι που θα απασχολήσει σε σημαντικό βαθμό την μετέπειτα βιβλιογραφία⁵¹⁰: ενώ τις ανασηκώνει ο συμποσιαστής για να πιεί το κρασί, αυτή καλύπτει το πρόσωπό του και τα μάτια της κύλικας αντικαθιστούν τα δικά του, οι λαβές τα αφτιά του και η βάση το στόμα του⁵¹¹. Οι κύλικες αυτές, μάλιστα, συνδέθηκαν ακόμη και με τη γέννηση του θεάτρου, καθώς θεωρήθηκε πως αποτελούν θεατρικά προσωπεία που κυρίως απεικονίζουν Σιληνούς⁵¹².

Όταν οι οφθαλμωτές κύλικες φέρουν ερωτικές σκηνές, παρασύρουν τον συμποσιαστή σε ένα ερωτικό παιχνίδι και αυτό το ερωτικό παιχνίδι γίνεται ακόμη πιο έντονο, όταν η βάση τους είναι φαλλόσχημες και όταν το «σώμα γίνεται αγγείο και το αγγείο σώμα»⁵¹³. Καθώς τις κύλικες τις κρατούσαν από τη βάση κυρίως (**Εικ. 60**), τα γεννητικά όργανα μετατρέπονταν από αγγείο πόσης σε αντικείμενο ερωτικής διέγερσης⁵¹⁴ (**Εικ. 35β**). Σε συνδυασμό, μάλιστα, με το κατενώπιον αποδοσμένο πρόσωπο του Σιληνού που συχνά εικονίζεται ανάμεσα στους οφθαλμούς, το αγγείο φαίνεται σαν να αναζητά το βλέμμα και τη συμμετοχή του συμποσιαστή⁵¹⁵, ο οποίος μάλιστα, καθώς πίνει το κρασί του αντικρίζει ορισμένες φορές ερωτικές σκηνές στο χώρο του μεταλλίου της κύλικας.

Καθώς υψωνόταν η κύλικα, η ερωτική σκηνή που μπορεί να υπάρχει στο χώρο του μεταλλίου διεγείρει τον συμποσιαστή και λειτουργεί ως προοικονομία του τί θα ακολουθήσει και πώς θα καταλήξει η βραδιά⁵¹⁶. Το βλέμμα του συμποσιαστή ενσωματώνεται ακόμη και στις μορφές που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα ερωτικά -ομοφυλόφιλα και ετεροφυλόφιλα- ζευγάρια να τους παρατηρούν να ερωτοτροπούν⁵¹⁷. Και όταν οι ερωτικές σκηνές ή οι ερωμένοι

⁵⁰⁸ Για κύλικες με φαλλόσχημες βάσεις, βλ. Coccagna 2009, 105-142· Isler- Kerényi 2007, 190-193.

⁵⁰⁹ Boardman 1976.

⁵¹⁰ Lissarrague 1990α· Ferrari-Pinney 1986· Grethlein 2017, 191-248, κυρίως 243-248· Hedreen 2017, 154-187. Isler-Kerényi 2007, 172-176.

⁵¹¹ Boardman 1976, 288· Lissarrague 1990, 56.

⁵¹² Ferrari-Pinney 1986, 11. Ο Kunisch (1990), μάλιστα, εξετάζοντας τις διαφορές στην απεικόνιση της μορφής των ματιών ξεχώρισε τις οφθαλμωτές κύλικες σε γυναικείες και ανδρικές, που αποτελούν μάσκες Νυμφών και Σιληνών αντίστοιχα.

⁵¹³ Lissarrague 1990α, 57.

⁵¹⁴ Isler-Kerényi 2007, 190-191. Ο Boardman (1976, 287) αναφέρει τρία επιπλέον παραδείγματα κυλίκων με φαλλόσχημες βάσεις, δύο από τις οποίες έχουν ερωτικές σκηνές μεταξύ ανδρών και γυναικών.

⁵¹⁵ Lissarrague 1990α, 57. Frontisi-Ducroux 1996, 85.

⁵¹⁶ McNiven 2012, 511· Lynch 2009, 160· Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 233 (L. Masiello).

⁵¹⁷ Όπως για παράδειγμα η ανδρική μορφή στην Εικ. 27α που κρατά έναν λύχνο κάτω από τα οπίσθια της γυναίκας. Για την Frontisi-Ducroux (1996, 90) αυτός ο λύχνος αποτελεί, μάλιστα, προέκταση της ματιάς του θεατή/συμποσιαστή. Γενικά για τις μορφές που παρατηρούν μέσα στις σκηνές, βλ. Hedreen 2017, 175-177.

είναι απομονωμένοι στο χώρο του μεταλλίου των κυλίκων, το έντονο μαύρο που καλύπτει την υπόλοιπη διακόσμηση της κύλικας βοηθά το θεατή-χρήστη να απορριφθεί στο θέαμα⁵¹⁸ και να αναπτύξει μια στενή και πιο άμεση σχέση και εμπειρία με τις μορφές, μιας και ο χώρος του μεταλλίου των κυλίκων επιτρέπει τη θέαση μονάχα σε αυτόν⁵¹⁹.

Ο τρόπος που επιλέγεται η θέση τέτοιων σκηνών πάνω στο αγγείο πετυχαίνει, λοιπόν, μία επαφή με τον συμποσιαστή, ενώ οι σκηνές αυτές λειτουργούν ως ένα είδος αφήγησης που εκτυλίσσεται στα χέρια του. Ο συμποσιαστής, επομένως, μεταφέρεται μέσω των μετωπικά αποδοσμένων μορφών, σαν να είναι και ο ίδιος πρωταγωνιστής, μέσα στην διήγηση της εικονογραφίας. Τελικά, κρατώντας αυτή την μάσκα-κύλικα ο χρήστης του αγγείου βιώνει μια εξωσωματική εμπειρία και μεταμορφώνεται σε κάποιον άλλον⁵²⁰. Η μάσκα, ως διονυσιακό σύμβολο, παρασύρει τον συμποσιαστή να προσεγγίσει το «άλλο», να αλλάξει ταυτότητα και για κάποια στιγμή να είναι ακόμη και αόρατος ανάμεσα στους άλλους συμποσιαστές⁵²¹.

4.3.1. Η σωματοποίηση του βλέμματος στην «οινοχόη του Ευρυμέδοντα»

Μια ερυθρόμορφη οινοχόη⁵²² (Εικ. 61α-β) φέρει μια σκηνή, στην οποία δεν παρουσιάζεται η στιγμή της συνουσίας, αλλά η έντονη στιγμή πριν τη διείσδυση⁵²³. Η οινοχόη αυτή αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πώς μια πιθανή ερμηνεία (ή και περισσότερες) μπορεί να προταθεί μόνο εάν το αγγείο «διαβαστεί» στο σύνολό του. Με άλλα λόγια, η μία όψη του αγγείου συμπληρώνει την άλλη, σαν εικονογραφημένο βιβλίο στα χέρια του χρήστη.

Στην οινοχόη παρατηρούνται δύο ανδρικές μορφές. Ο πρώτος άνδρας είναι ευθυτενής, γυμνός, φορώντας μονάχα μια χλαμύδα που πέφτει πίσω στη πλάτη του, προτάσσει το αριστερό του χέρι, ενώ με το δεξί κρατά το διεγερμένο πέος του. Οι αντιθέσεις με τη δεύτερη μορφή είναι έντονες, καθώς ο εικονιζόμενος άνδρας στη Β' όψη είναι σκυφτός σε στάση τριών τετάρτων, είναι ντυμένος, φορά καπέλο, φέρει φαρέτρα και υψώνει τις ανοιχτές του παλάμες στο ύψος του κεφαλιού του⁵²⁴.

⁵¹⁸ Grethlein 2017, 191· Jenkins 2015, 183.

⁵¹⁹ Brendle 2019, 4.

⁵²⁰ Isler-Kerényi 2007, 190-191.

⁵²¹ Neer 2002, 42.

⁵²² Πρώτη δημοσίευση: Schauenburg 1975, ο οποίος και την αποδίδει στο Ζωγράφο του Τριπτόλεμου (Schauenburg 1975, 102)

⁵²³ Arafat 2002, 103.

⁵²⁴ Η γυμνότητα δεν υπήρξε ιδίων των βαρβάρων: Lee 2015, 181· Πλάντζος 2014, 207. Μάλιστα, σύμφωνα με το Θουκυδίδη και τον Ηρόδοτο, σε αντίθεση με την ελληνική ιδέα του ιδανικού γυμνού, ορισμένοι βάρβαροι θεωρούσαν πως η γυμνότητα ήταν σημάδι ντροπής και παρακμής (Θουκυδίδης 1.6.1-1.6.6· Ηρόδοτος 1.10.3). Ο

Το αγγείο αυτό, καθώς και τί συμβολίζει έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα την έρευνα. Ο Schauenburg που πρώτος δημοσίευσε το αγγείο συνέδεσε το αγγείο με τη μάχη του Ευρυμέδοντα, κυρίως λόγω της επιγραφής που φέρει το αγγείο⁵²⁵. Πράγματι, μια επιγραφή διατρέχει την επιφάνεια μεταξύ των δύο μορφών, ξεκινώντας από το κεφάλι του όρθιου άνδρα και καταλήγοντας στα πόδια της άλλης μορφής: *Εὐρυμέδων εἰμί κυβάδε ἔστηκα*⁵²⁶.

Ο Schauenburg θεώρησε πως η σκηνή αυτή είναι αλληγορία της νίκης των Ελλήνων εναντίον των Περσών στη μάχη του Ευρυμέδοντα: ο ιθυφαλλικός άνδρας, εκπροσωπώντας τους Έλληνες, επιχειρεί να βιάσει τον ανατολίτη τοξότη που προσωποποιεί τους Πέρσες. Για το λόγο αυτό θεωρεί πως η παραπάνω επιγραφή είναι τα λόγια του τοξότη Ευρυμέδοντα, ο οποίος στήνεται, στέκεται σκυφτός και περιμένει τον Έλληνα να διεισδύσει μέσα του⁵²⁷. Ο Dover, επίσης, θεωρεί πως οι μορφές προσωποποιούν τους αρρενωπούς Έλληνες που έρχονται σε αντίθεση και κατατροπώνουν τους θηλυπρεπείς Πέρσες⁵²⁸.

Η Ferrari-Pinney, αντιθέτως, δεν δέχεται τον παραλληλισμό με την μάχη, καθώς, σε αυτήν την περίπτωση οι μορφές θα έφεραν ευδιάκριτα εθνικά χαρακτηριστικά, πράγμα που, σύμφωνα με την ίδια, αυτό δεν συμβαίνει⁵²⁹. Δέχεται λοιπόν μονάχα τον ερωτικό χαρακτήρα της σκηνής, απορρίπτοντας τον πολεμικό συμβολισμό, ενώ θεωρεί πως το πρώτο τμήμα της επιγραφής (*Εὐρυμέδων εἰμί*) ανήκει στον «Έλληνα», ενώ το δεύτερο (*κυβά/- - / ἔστηκα*) εκφωνείται από τον Ανατολίτη τοξότη⁵³⁰. Βλέπει κανείς, έτσι, ένα διάλογο μεταξύ των δύο μορφών. Ωστόσο, δύο ερωτήματα προκύπτουν, η βαθύτερη εξέταση των οποίων θα οδηγήσει σε περαιτέρω ερμηνείες: ποια είναι η εθνικότητα των μορφών και τί υποδηλώνουν οι στάσεις και οι χειρονομίες τους.

Ηρόδοτος (1. 94.1) επίσης αναφέρει ότι, ενώ οι Λυδοί αισθάνονταν αιδώ για τη γύμνια, εξέδιδαν τις κόρες τους. Από τα πρώτα πονήματα επάνω στη γυμνότητα που όμως δεν περιορίζεται στην αρχαία ελληνική τέχνη, βλ. Clark 1956. Για τη γυμνότητα στην αρχαία Ελλάδα, βλ. Bonfante 1989. Για το «ηρωικό γυμνό» βλ. και Osborne 1997.

⁵²⁵ Schauenburg, 1975. Μαζί του συμφωνεί και ο Kilmer (1993, 22). Για τη μάχη, δες ενδεικτικά: Meyer 2018· Vlassopoulos 2013, 63· Πλούταρχος, Βίοι Παράλληλοι, *Κίμων* 12.1.

⁵²⁶ Schauenburg 1975, 103.

⁵²⁷ Schauenburg 1975.

⁵²⁸ Ο Dover (1989, 105) αναφέρει, μάλιστα, χαρακτηριστικά «we've buggered the Persians». Η Smith κάνει λόγο, μάλιστα, για το πρώτο παράδειγμα προσωποποίησης στην αρχαία ελληνική τέχνη (Smith 2011, 21). Ο Robson θεωρεί πως στην κωμωδία ο βιασμός συνδέεται στενά με την έννοια της νίκης και της κυριαρχίας (Robson 2013, 108).

⁵²⁹ Ferrari-Pinney 1984, 181–183, κυρίως 181–182. Θα μπορούσε, ακόμη, όλη η σκηνή να αποτελεί ένα ερωτικό παιχνίδι, σαν ένα ερωτικό κυνηγητό μεταξύ ενός πόρνου και του πελάτη. Πρόκειται για μία από τις πιθανές ερμηνείες που δίνει ο Kapparis (2018, 346).

⁵³⁰ Ferrari-Pinney 1984, 182 και προτείνει τελικά την αποκατάσταση της επιγραφής ως *Εὐρυμέδων εἰμί*. *Κυβά[δας] ἔστηκα*. Για την αποκατάσταση της επιγραφής, βλ. Kilmer 2002, 137, όπου και παραπομπές.

Ο τρόπος με τον οποίον ο Έλληνας προτάσσει το χέρι του θυμίζει την στάση των θυτών σε σκηνές -ερωτικής- καταδίωξης⁵³¹, ενώ κρατά το πέος του «ως όπλο»⁵³², όπως το κρατούν ορισμένοι άνδρες που εικονίζονται σε ερωτικές σκηνές μαζί με γυναίκες⁵³³. Ο Έλληνας, όμως, χαρακτηρίζεται από μερική τριχοφυΐα στο πρόσωπο (λίγο στο πηγούνι και στους κροτάφους) που είναι χαρακτηριστικό των αγροτών και των βαρβάρων, ενώ η χλαμύδα που καλύπτει την πλάτη του αποτελεί συχνό εικονογραφικό μοτίβο των βοσκών (σπανίως των κυνηγών) ή των ελαφρά οπλισμένων πολεμιστών, οπότε γίνεται μάλλον λόγος για έναν Έλληνα που ανήκει σε χαμηλότερη κοινωνική τάξη⁵³⁴.

Ο Ανατολίτης⁵³⁵, από την άλλη, στέκεται σκυφτός και αδρανής και είναι πλήρως ενδεδυμένος, περιμένοντας παθητικά τον Έλληνα από πίσω⁵³⁶. Ακόμη και στις σκηνές καταδίωξης, τα αγόρια ή οι γυναίκες φαίνονται να προσπαθούν να διαφύγουν, εδώ όμως ο Πέρσης απλώς αναμένει ως μια άλλη εταίρα⁵³⁷. Η παράδοσή του είναι τέτοια που οι ανοιχτές του παλάμες φανερώνουν ακριβώς ότι δεν οπλοφορεί, δεν αποτελεί ο ίδιος καμία απειλή για τον Έλληνα⁵³⁸. Η στάση των χεριών του και οι χειρονομίες του θυμίζουν χορευτές ή μορφές που εμπλέκονται σε ερωτικές περιπτώξεις⁵³⁹, ενώ η κατενώπιον οπτική επαφή με τον θεατή σηματοδοτεί ακριβώς την έλλειψη αυτοσυγκράτησης του Ανατολίτη.

Αξιοσημείωτο είναι, εξάλλου, το γεγονός ότι το αγγείο αυτό δεν αποτελεί τη μοναδική περίπτωση με την οποία παρωδεύεται η έλλειψη αυτοελέγχου ενός Σκύθη/Πέρση. Σε μία ερυθρόμορφη κύλικα μια μορφή πανομοιότυπη με τον ανατολίτη της οινοχόης (**Εικ. 62**) παριστάνεται ένας Σκύθης (;) ξαπλωμένος με κλειστά μάτια. Κάτω από αυτόν υπάρχει ένα ρυτόν που υποδηλώνει εμμέσως ότι ο εικονιζόμενος ήπια τόσο κρασί που τελικά αποκοιμήθηκε⁵⁴⁰. Εάν πρόκειται για Σκύθη, θα μπορούσε να είναι μια άμεση παρωδία των

⁵³¹ Gerleigner 2016, 170.

⁵³² Πρόκειται για αυτό που ονόμασε ο Kilmer «penis as weapon» και κατηγοριοποιεί τέτοιες σκηνές ως «μαζοχιστικές», αφού το κύριο νόημα τέτοιων εικόνων είναι κυριαρχία (Kilmer 1993, 107).

⁵³³ Dover 1989, 107, όπου και δίνει παραδείγματα αγγείων.

⁵³⁴ Wannagat 2001, κυρίως 62-63.

⁵³⁵ Για την συζήτηση εάν πρόκειται για Πέρση ή κάποιον άλλον ανατολίτη, βλ. Gerleigner 2016, 168· Llewellyn-Jones 2017, 223-225.

⁵³⁶ Παρόλο που είναι ενδεδυμένος, το ρούχο που εφαρμόζει απόλυτα επάνω του επιτρέπει στο σώμα του να αποκαλυφθεί (Llewellyn-Jones 2017, 224).

⁵³⁷ McNiven 2000, 88-89. Γι' αυτό και ο Davidson δεν θεωρεί πως η απόπειρα του βιασμού αυτού πρόκειται για μια αλληγορία της νίκης εναντίον των Περσών. Αν πράγματι σκοπός της σκηνής ήταν να υπενθυμίσει την νίκη αυτή, τότε θα εικονίζονταν η καθ'αυτό ερωτική πράξη-βιασμός (Davidson 1997, 171). Η αντίθεση μεταξύ αρρενωπού Έλληνα και εκθηλυμένου Ανατολίτη αποτυπώνεται και στην αντίθεση του γυμνού και του ενδεδυμένου (για τη συζήτηση αυτή, βλ. Iriarte 2009, 365-367).

⁵³⁸ Kilmer 2002, 135.

⁵³⁹ Gerleigner 2016, 168, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία· McNiven 2000, 89.

⁵⁴⁰ Mitchell 2004, 13.

Σκυθών τοξοτών της Αθήνας που, αντί να προστατεύουν την πόλη, πίνουν μέχρι να μεθύσουν· εάν πρόκειται για Πέρση, τότε αποτελεί έναν Ελληνικό εμπαιγμό των Περσών στρατιωτών που προτιμούν να πίνουν από το να γυμνάζονται⁵⁴¹.

Οι μορφές, επομένως, χαρακτηρίζονται από τον κωμικό χαρακτήρα και τη διάθεση για παρωδία⁵⁴². Η οινοχόη εμπλέκει αισθητηριακά τον θεατή με την επιγραφή που φαίνεται σαν να βγαίνει από το στόμα του Έλληνα⁵⁴³, το ευθύ βλέμμα του ανατολίτη, αλλά και τον γενικότερο συμβολισμό. Η χρονολόγηση του αγγείου, η ίδια η εικονογραφία και η επιγραφή ταιριάζουν απόλυτα με την νίκη στον Ευρυμέδοντα ποταμό⁵⁴⁴, οπότε ο θεατής, βλέποντας τον ανατολίτη, άρα βάρβαρο, να υποκύπτει σεξουαλικά στην απειλή του Έλληνα, οδηγείται στην υπενθύμιση της νίκης ενάντια στους Πέρσες⁵⁴⁵.

Ωστόσο, το γεγονός ότι ο εικονιζόμενος Έλληνας είναι κατώτερου κοινωνικού κύρους, ο θεατής μπορεί να αποστασιοποιηθεί από την πράξη του βιασμού, αλλά ταυτόχρονα να εκτιμήσει την υπενθύμιση της νίκης, αλλά και να αντιληφθεί την ανωτερότητά του τόσο από τον κοινωνικά κατώτερο Αθηναίο, όσο και από τον βάρβαρο που βρίσκεται σε μια εκφυλισμένη στάση και συμπεριφορά⁵⁴⁶. Ο βάρβαρος, αν και φαινομενικά τοξότης, φέρει ένα θηκάρι, αλλά άδειο. Αυτό το γεγονός, μαζί με την στάση του, τις χειρονομίες του και την έντονη γενειάδα επίσης αποτελούν στοιχεία φάρσας, κωμωδίας και παρωδίας των σκηνών ερωτικής καταδίωξης⁵⁴⁷.

Ο θεατής, επομένως, αναπτύσσει μια σχέση ταύτισης και αποστροφής με το Άλλο, το οποίο άλλοτε μεταφράζεται με όρους κοινωνικούς (Αθηναίος κατώτερης τάξης) και άλλοτε με πολιτικούς (όπως ο παθητικός βάρβαρος)⁵⁴⁸. Εδώ μεταφράζεται επιπροσθέτως με όρους σεξουαλικούς, όπου ένας ενεργητικός Έλληνας κυριαρχεί ερωτικά σε έναν θηλυπρεπή

⁵⁴¹ Για τη συζήτηση, βλ. Mitchell 2004, 13.

⁵⁴² Smith 2011, 21· Kapparis 2018, 344-347, κυρίως 346· Kilmer 2002, 138· Arafat 2002, 102· Llewellyn-Jones 2017, 131. Η λέξη *Ευρυμέδων* έμμεσα παραπέμπει στο επίθετο *ευρύπτωκτος*, καθιστώντας κωμική αυτήν την αντιπαραβολή (Kilmer 2002, 138).

⁵⁴³ Σύμφωνα με τον Davidson (1997, 182), ο συμποσιαστής, σκύβοντας για να διαβάσει την επιγραφή αμέσως έρχεται στη θέση του Ανατολίτη προσφέροντας έτσι μια αστεία στιγμή στην ήδη εύθυμη ατμόσφαιρα του συμποσίου. Για τις επιγραφές που εμπλέκουν τον θεατή με το αγγείο, βλ. Osborne & Pappas 2007, 154.

⁵⁴⁴ Gerleigner 2016, 171· Kilmer 1993, 22.

⁵⁴⁵ Llewellyn-Jones 2017, 228.

⁵⁴⁶ Gerleigner 2016, 177· Davidson 1997, 171.

⁵⁴⁷ Kapparis 2018, 346· Gerleigner 2016, 170. Για τον Llewellyn-Jones (2017, 229) το άδειο θηκάρι αποτελεί ένδειξη της αναγνώρισης της απόλυτης αρσενικής υπεροχής του Έλληνα. Η σκηνή θα μπορούσε επίσης να διακωμωδεί της ηρωικές μορφές που συμπεριφέρονται ως κοινοί άνθρωποι, δίχως εγκράτεια (Ferrari-Pinney 1984, 181).

⁵⁴⁸ Ο θεατής, με τον τρόπο αυτό, μπαίνει στο ρόλο του Έλληνα και καλείται να εμπαίξει τον Ανατολίτη (Arafat 2002, 102).

βάρβαρο⁵⁴⁹, την στιγμή που ο πόλεμος είναι αποτέλεσμα του πατριωτισμού και ο βιασμός συχνά επακόλουθο του πολέμου, ακόμη και έως σήμερα⁵⁵⁰. Διαβάζοντας κανείς τις μελέτες που αφορούν στο συγκεκριμένο αγγείο, πράγματι έρχεται αντιμέτωπος με πολλές ερμηνείες. Ωστόσο, όλες περιστρέφονται γύρω από την διακωμώδηση και το δίπολο «αρρενωπός Έλληνας και θηλυπρεπής Πέρσης». Ίσως τελικά, όπως παραδέχεται ο Kapparis, ο καλλιτέχνης μπορεί ηθελημένα να αφήσει ανοιχτό κάθε ενδεχόμενο, ώστε να «παίξει» με το κοινό του⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Cartledge 1998, 57· Kilmer 2002, 138· Arafat 2002, 103-104.

⁵⁵⁰ Llewellyn-Jones 2017, 230-231, ο οποίος και αναφέρεται και σε σύγχρονα παραδείγματα.

⁵⁵¹ Kapparis 2018, 347.

Σύγχρονοι καθωσπρεπισμοί και η ανάγκη για ερμηνεία

Η ιστορία έχει αποδείξει πως οι ερωτικές σκηνές της αρχαιότητας (όπως και κάθε έργο τέχνης που φέρει ωμές ερωτικές σκηνές) αποτέλεσαν μια τέχνη απαγορευμένη. Κρύφτηκαν στις αποθήκες των μουσείων και των συλλογών, όχι μόνο μακριά από τα μάτια του κοινού⁵⁵², αλλά και από τους ίδιους τους μελετητές. Ούτε ο Beazley αποτέλεσε εξαίρεση· δεν του είχε επιτραπεί η πρόσβαση στις δύο κύλικες από την αρχαία πόλη της Ιαλυσού στη Ρόδο ακριβώς επειδή έφεραν ερωτικές σκηνές, ενώ ούτε και στη Βοστώνη του είχε επιτραπεί να μελετήσει μια κύλικα που έφερε σκηνή αυνανισμού⁵⁵³. Αυτή η αδυναμία διαχείρισης της ερωτικής εικονογραφίας αποτυπώνεται και στον τρόπο με τον οποίον αυτήν περιγράφεται: οι λατινικοί όροι (π.χ. *fellatio* για στοματικό έρωτα όπως προαναφέρθηκε), ακριβώς αποσκοπούν στο να αποτάξουν αυτό το «μίασμα» όταν γίνεται λόγος περί πορνογραφίας.

Δυστυχώς, όποιος επιθυμεί να μελετήσει τις ερωτικές σκηνές στην αρχαία Ελλάδα θα έρθει αντιμέτωπος με μια σιγή όσον αφορά τις πρώτες συλλογές και τον τρόπο με τον οποίον αρχαιοελληνικά έργα τέχνης με τέτοιο θεματολόγιο είδαν το πρώτο φως της δημοσιότητας. Αυτό που συναντά, είναι σποραδικές και μικρές αναφορές, ωστόσο μια συνολική μελέτη επί του θέματος θα ήταν ιδιαίτερα διαφωτιστική για το πώς μεταχειρίστηκαν αυτές τις αρχαιότητες και ποιες δυσκολίες συνάντησαν οι μελετητές που αποπειράθηκαν να τα μελετήσουν.

Αυτό που φαίνεται να αποτέλεσε σταθμό στις νέες αρχαιολογικές μεθόδους έρευνας είναι η περίοδος που ο κλάδος της αρχαιολογίας άρχισε να δέχεται τις πρώτες επιρροές από σημαντικά κινήματα σκέψης, θεωρίας και πράξης που είχαν ήδη κυριαρχήσει σε άλλες κοινωνικές επιστήμες. Γίνεται λόγος για τον φεμινισμό κυρίως, ο οποίος θα προσφέρει νέα εργαλεία, νέες μεθόδους που θα επιτρέψουν στους αρχαιολόγους να επανεξετάσουν ζητήματα όπως η ταυτότητα, το σώμα, η σεξουαλικότητα, το φύλο. Η συνεχής τριβή με τέτοιους προβληματισμούς έφερε τελικά μια σημαντική παραδοχή: οι ταυτότητες (σεξουαλικές, φυλετικές κ.ο.κ.) είναι ρευστές και κοινωνικά κατασκευασμένες. Και μάλιστα, με σκοπό να διερευνηθούν στην ολότητά τους ει δυνατόν, θα πρέπει να μελετώνται σε συνάρτηση με το κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό και ηθικό πλαίσιο στο οποίο αυτές οι ταυτότητες αναπτύχθηκαν και έδρασαν.

Η διαδρομή μέχρι την παραπάνω επίτευξη, ωστόσο, υπήρξε δύσβατη. Σύγχρονοι ηθικοί κώδικες συμπεριφορών, που όπως φαίνεται από τη βιβλιογραφία απορρέουν από την

⁵⁵² Voss 2006a, 318· Vermeule 1969, 9· Lemos 1997, 460.

⁵⁵³ Lemos 1997, 460.

βικτωριανή εποχή, δεν επέτρεψαν πάντοτε την σε βάθος μελέτη της ερωτικής τέχνης. Ήταν δύσκολο να κατανοηθούν τα σεξουαλικά πρότυπα συμπεριφορών μιας άλλης εποχής και τελικά σύγχρονοι ηθικοί κώδικες αξιοποιήθηκαν για την ερμηνεία τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, για παράδειγμα, ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός να «σεξουαλικοποιείται»⁵⁵⁴ και κυρίως να «πορνογραφικοποιείται».

Αν και τα αγγεία που φέρουν ερωτικές σκηνές είναι επί της ουσίας πολύ λίγα στο σύνολο των δεκάδων χιλιάδων αγγείων που έχουν βρεθεί έως και σήμερα, αξιοποιήθηκαν από τους μελετητές για να κατασκευάσουν εξ' ολοκλήρου την σεξουαλικότητα στην αρχαία Ελλάδα. Στην πραγματικότητα, αυτό που συνέβη ήταν ένα συνεχές κυνήγι -αρσενικών και θηλυκών- πορνών στην τέχνη, μια τέχνη εξάλλου που, με την συχνή απεικόνιση γυμνών μορφών, έδινε ισχυρά κίνητρα για την οικοδόμηση τέτοιων θεωριών.

Το αποτέλεσμα ήταν, έτσι, πολλές γυναικείες μορφές να θεωρηθούν πόρνες, πολλώ δε μάλλον όταν οι μορφές αυτές εικονίζονται σε ένα συμποσιακό πλαίσιο περιτριγυρισμένες από άνδρες που πίνουν κρασί, εικονίζονται να φέρουν ολίσβους, να αλληλοεπιδρούν με άλλες γυναικείες μορφές κ.ο.κ. Ποια ήταν όμως η εφελτήρια στιγμή για την αναθεώρηση όλων αυτών;

Περί Ετρουρίας

Με την μεγάλη επιρροή των σπουδών του φύλου (gender studies), των γυναικείων σπουδών (women studies) και του φεμινισμού (feminism), αναδύθηκε μια ανάγκη τα αγγεία αυτά να μελετηθούν στην ολότητά τους. Έτσι, βασικά ερωτήματα που πρέπει να απαντηθούν πριν την διεξαγωγή των όποιων συμπερασμάτων, είναι:

Α) Ποιος κατασκεύασε/διακόσμησε το αγγείο;

Β) Ποιος το πλήρωσε/ποιος υπήρξε ο πάτρωνας;

Γ) Πότε κατασκευάστηκε το αγγείο και υπό ποιες κοινωνικές, ακόμη και πολιτισμικές συνθήκες;

Δ) Ποιος κοιτούσε ή μπορούσε να κοιτάξει το αγγείο, πού βρισκόταν όταν το κοιτούσε και υπό ποιες συνθήκες το έκανε;

⁵⁵⁴ Karras 2000, 1250.

Για την απάντηση των παραπάνω ερωτημάτων ο μίτος της Αριάδνης οδηγεί στην Ετρουρία, όπου βρέθηκε το συντριπτικό ποσοστό των αττικών μελανόμορφων και ερυθρόμορφων αγγείων που φέρουν ερωτικές σκηνές, που αρχικά θεωρήθηκαν ετρουσκικά και όχι αττικά έργα⁵⁵⁵. Ωστόσο, ακόμη και σήμερα η έρευνα δε συμφωνεί στο γιατί τα αγγεία αυτά κατέκλεισαν την δύση.

Οι εξηγήσεις που έχουν δοθεί είναι ποικίλες, μα πολλές φορές αντικρουόμενες. Επιζητούσαν οι Ετρουσκοί οτιδήποτε ήταν ξένο και εξωτικό⁵⁵⁶; Ακριβώς επειδή συνέλεξαν τέτοια «εξωτικά αγγεία», αγόραζαν τα αττικά γιατί σε αυτά έβλεπαν ό,τι πίστευαν οι ίδιοι για την σεξουαλικότητα των Ελλήνων⁵⁵⁷ ή επειδή αντανakλούσαν τα ετρουσκικά σεξουαλικά ήθη⁵⁵⁸; Μήπως στις ερωτικές σκηνές έβλεπαν τα νεκρόδειπνά τους και γι' αυτό αποτελούσαν κτερίσματα για τους νεκρούς⁵⁵⁹; Μήπως τα αγγεία στην Ετρουρία ήταν δεύτερης χρήσης και πωλούνταν στους φτωχούς Ετρουσκούς, την στιγμή που οι πλούσιοι μπορούσαν να έχουν τα πιο ακριβά, μεταλλικά αγγεία;⁵⁶⁰ Ή τελικά οι Αθηναίοι ζωγράφιζαν τα αγγεία αυτά με ό,τι γνώριζαν οι ίδιοι, δίχως καμία διάθεση να προσαρμόσουν τα θέματά τους για μια συγκεκριμένη αγορά⁵⁶¹;

Το ζήτημα των ερωτικών σκηνών αποτελεί μια «σπαζοκεφαλιά» για την έρευνα της σεξουαλικότητας των αρχαίων Ελλήνων. Η πολυπλοκότητά της περίπτωσης της Ετρουρίας, ωστόσο, δεν παύει να είναι συναρπαστική, γιατί άνοιξε τον ασκό του Αιόλου σε διάφορα καίρια ζητήματα που πρωτίτερα δεν είχαν ληφθεί υπόψιν.

Αφού αυτά τα αγγεία βρέθηκαν στην Ετρουρία γιατί αξιοποιήθηκαν για την κατασκευή των σεξουαλικών ταυτοτήτων και πρακτικών των Αθηναίων; Πράγματι, αυτά αποτέλεσαν τη βάση για να γίνει λόγος για την υποβιβασμένη γυναίκα και την καταπιεσμένη σεξουαλική της επιθυμία, αποτέλεσαν τη βάση για την συζήτηση της πορνείας στην αρχαία Αθήνα, αλλά και το υλικό του Dover για να γράψει για τις παιδεραστικές σκηνές, για τα πιο κοινά παιδεραστικά δώρα, τους συνηθέστερους τρόπους ερωτοτροπίας και ερωτικής προσέγγισης κ.ο.κ.

Όλη η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από τον κόσμο του συμποσίου, όταν οι αρχαίοι Αθηναίοι σύμφωνα με τη σύγχρονη βιβλιογραφία, επιζητούσαν να ενδυναμώσουν την

⁵⁵⁵ Spivey 1999.

⁵⁵⁶ Boardman 1999, 199.

⁵⁵⁷ Lynch 2009, 161

⁵⁵⁸ Lewis 2003, 189-190.

⁵⁵⁹ Lewis 2002, 118.

⁵⁶⁰ Wickers 1985.

⁵⁶¹ Shapiro 2000, 118.

κοινωνική (ανδρική) συνοχή τους. Ως μια μικρογραφία της πόλης, στο συμπόσιο «οι άνδρες δρουν, μιλούν και κυριαρχούν... και οι γυναίκες πρέπει να είναι υποτακτικές ή πρέπει να εξαναγκάζονται σε υποταγή, είτε πρέπει να σιωπούν» αναφέρει ο Stewart⁵⁶². Μόνο που οι σκηνές αυτές βρέθηκαν κυρίως σε τάφους και ιερά και, δη, μακριά από την Αθήνα.

Οι Lear & Cantarella, αν και αναφερόμενοι κυρίως στους Τυρρηνικούς αμφορείς, κατέληξαν σε ένα συμπέρασμα διαφωτιστικό. Τα αγγεία αυτά κατασκευάστηκαν στην Αττική και, επομένως, είναι βαθιά επηρεασμένα από την αττική αγγειογραφία, γεγονός που επιτρέπει τελικά στους μελετητές να αξιοποιήσουν τα αγγεία αυτά για να μελετήσουν και τις αττικές εικονογραφικές συμβάσεις⁵⁶³. Σε συνδυασμό μάλιστα με το συμπέρασμα του Reusser ότι τελικά τα εισηγμένα αττικά αγγεία χρησιμοποιούνταν στην Ετρουρία και ως κτερίσματα, αλλά κυρίως για τα συμπόσια σε ιερά και οικίες⁵⁶⁴, φαίνεται πως οι ερωτικές σκηνές (ως εικονογραφικό θέμα κυρίως σε συμποτικά αγγεία) δεν ξεφεύγουν τελικά και πολύ από το συμποτικό πλαίσιο.

Περί των ερωτικών σκηνών

Ενώ οι αττικές μελανόμορφες και ερυθρόμορφες ερωτικές σκηνές θεωρήθηκαν πορνογραφικές με αποκλειστικό σκοπό να διεγείρουν τον θεατή/συμποσιαστή, φαίνεται πως αυτή η άποψη δεν αποτελεί τον κανόνα. Για πιο ασφαλείς ερμηνείες των σκηνών αυτών απαιτείται μια πολυδιάστατη εξέταση των αγγείων. Προκύπτει λοιπόν, πως ερωτικές σκηνές μπορούν να έχουν και άλλα νοήματα:

Α) Εσχατολογικός/μεταβατικός - τελετουργικός ρόλος: Αν και έχει γίνει λόγος για πορνογραφία, αυτό το αφήγημα αλλάζει όταν τα αγγεία αυτά ανευρίσκονται σε ιερά (Ακρόπολη, ιερό της Αφροδίτης στην Gravisca) ή σε τάφους (Κεραμεικός, τάφοι Ετρουρίας). Στην πρώτη περίπτωση τα αγγεία ερμηνεύονται ως αναθήματα και ανδρών και γυναικών. Στη δεύτερη, οι οστεολογικές αναλύσεις αποκαλύπτουν το φύλο του νεκρού και δύναται να αλλάξουν τις ερμηνείες των σκηνών αυτών. Όπως για παράδειγμα στον Κεραμεικό, όπου οι ερωτικές σκηνές με συνουσία που βρέθηκαν σε γυναικείο τάφο συμβολίζουν τη ζωή που η ίδια δεν πρόλαβε να χαρεί (γάμος, τεκνοποίηση). Παρόμοια είναι και η περίπτωση του αγοριού, όπου οι σκηνές αυτές αντικατοπτρίζουν τις χαρές που θα μπορούσε να έχει ως άνδρας πολίτης.

⁵⁶² Stewart 2003, 300.

⁵⁶³ Lear & Cantarella 2008, 122.

⁵⁶⁴ Reusser 2002, 270

Ακόμη και τα μυθολογικά θέματα δεν πρέπει να λησμονούνται. Γενικότερα φαίνεται πως στις ερωτικές σκηνές έντονη είναι η παρουσία του θεού Διονύσου. Πολλές φορές ο ίδιος ο θεός επιτηρεί τις μορφές που ερωτοτροπούν, αλλά και όταν ο ίδιος λείπει, η άμπελος και ο θίασός του τον αντικαθιστά: μαινάδες, σάτυροι, μυθικά όντα, ζώα στενά συνδεδεμένα με το θεό (πάνθηρες, όνοι), ακόμη και χορευτικές -ανδρικές και γυναικείες- μορφές που μοιάζουν με σατύρους και μαινάδες. Όλα αυτά μπορούν να δηλώνουν τις χαρές της ζωής, την ευφορία του έρωτα και των ερωτικών σκηνών, αλλά μπορούν να έχουν και έναν εσχατολογικό/μεταβατικό χαρακτήρα, δεδομένης της σύνδεσης της διονυσιακής λατρείας με τον θάνατο και το επέκεινα.

Β) Κρασί, κωμωδία και σκωπτική διάθεση του καλλιτέχνη: Η εικονογραφία επίσης πρέπει να εξεταστεί στις λεπτομέρειες. Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση της οινοχόης του Shuvalov⁵⁶⁵ (με μια ερωτική σκηνή μεταξύ ενός αγοριού και ενός κοριτσιού) και του κωδωνόσχημου κρατήρα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Δούρη (με μια ερωτική σκηνή μεταξύ δύο αγοριών). Τα γυμνά του σώματα και των δύο και οι ιθυφαλλικοί νέοι υπήρξαν η αιτία αυτά τα αγγεία να χαρακτηριστούν πορνογραφικά, όπου πρωταγωνιστούν πόρνες και πελάτες. Προσεκτικές ματιές, όμως, έχουν δείξει πως πρόκειται πιθανώς για σκηνή από την εορτή των Ανθεστηρίων (η παρουσία του Διονύσου πιστοποιείται και εδώ), όπου η πόση άφθονου κρασιού καταρρίπτει τις αυστηρές κοινωνικές νόρμες.

Το κρασί έχει τη δύναμη να παρασύρει τον Αθηναίο πολίτη και να τον μεταφέρει στο κόσμο του Διονύσου, ένας θεός γνωστός για την ικανότητά του να κλονίζει τους αυστηρούς νόμους μιας πολιτείας. Μέσα στη μέθη, άνδρες και γυναίκες συμπεριφέρονται αλλοπρόσαλλα, σαν εκστασιασμένοι ακόλουθοι του θεού και σε ένα τέτοιο περιβάλλον ο καλλιτέχνης φαίνεται να βρίσκει την ευκαιρία να καταρρίψει και τις εικονογραφικές συμβάσεις, απεικονίζοντας συνουσία μεταξύ ανδρών και γυναίκες να κραδαίνουν το σανδάλι εναντίον τους.

Ο καλλιτέχνης, μέσω του έργου του μπορεί και να αστειευτεί. Σε αυτό συνηγορούν και τα εύρωστα σώματα, τα γυναικεία σώματα που μοιάζουν με σφίγγες στις κύλικες από την αρχαία πόλη της Ιαλυσού στη Ρόδο, οι ιθυφαλλικές ανδρικές μορφές που μοιάζουν και συμπεριφέρονται σαν τους σατύρους, αλλά και οι χορευτικές μορφές που παρεμβάλλονται. Ή τελικά ο καλλιτέχνης μπορεί να παρωδήσει κάποια καθημερινά επεισόδια, όπως είναι η έλλειψη αυτοελέγχου του Ανατολίτη στη λεγόμενη «οινοχόη του Ευρυμέδοντα».

⁵⁶⁵ Ερυθρόμορφη οινοχόη που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Shuvalov. 430-425 π.Χ. Berlin, Antikensammlung, αρ. F2412. *CVA* Berlin 3, 27, εικ. 145.2, 146.1-2 (*BAPD* 216500).

Περί του σώματος και του βλέμματος

Οι ερωτικές σκηνές στην αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία είναι αρκετά περιορισμένες και για το λόγο αυτό ασκήθηκε κριτική σε όσους προσπάθησαν να κατασκευάσουν το αττικό σύστημα των σεξουαλικών ιδεών. Μάλιστα, οι σκηνές αυτές, αν και αφορούν την αττική και τα εργαστήριά της, αξιοποιήθηκαν για την κατασκευή της σεξουαλικότητας ολόκληρης της αρχαίας Ελλάδας. Αυτό που έχει σημασία, όμως, είναι να λαμβάνει υπόψιν του κανείς και τις σημαντικές περιπτώσεις άλλων περιοχών με επίσης πλούσιο ρεπερτόριο ερωτικών σκηνών, όπως στην περίπτωση της Κορίνθου⁵⁶⁶.

Στην αττική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη εικονογραφία το σώμα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία των σκηνών. Συχνά, όμως, ορισμένα μοτίβα θεωρήθηκαν ενδείξεις πως πρόκειται για σκηνές με πόρνες και πόρνους. Αυτές οι ενδείξεις ποικίλουν: η γυμνότητα, τα πουγκιά των χρημάτων, οι κρεμασμένοι κάλαθοι, τα συμποτικά αγγεία και οι αρύβαλλοι, τα κοντά μαλλιά, ο σάκκος στις κεφαλές των μορφών, τα φυλακτά στους μηρούς, οι άβολες στάσεις κατά τη συνουσία, η συντροφιά των γυναικών με άλλους άνδρες ή ακόμη και άλλες γυναίκες (είτε γυμνές, είτε όχι) είναι μερικά από αυτά. Ακόμη και όταν απλώς καταρρίπτονται (σύγχρονα και αρχαία αθηναϊκά) ηθικά πρότυπα (π.χ. ομοφυλοφιλικός έρωτας) γίνεται λόγος για πορνεία, όπως στην περίπτωση που άνδρες εικονίζονται σε συνουσία.

Είναι όλες οι μορφές που πρωταγωνιστούν στις ερωτικές σκηνές πόρνες και πόρνοι; Για την παραπάνω απάντηση προκύπτει τελικά η ανάγκη να διερευνηθούν τα εξής: α) ενδυμασία, β) κόμμωση, γ) κοσμήματα, δ) χειρονομίες, ε) δραστηριότητα, στ) αντικείμενα, ζ) χώρος, η) συνοδεία άλλων μορφών. Και όσον αφορά το ίδιο το σώμα, πρέπει να ληφθούν υπόψιν τα εξής: α) τα γεννητικά όργανα όπως το μέγεθος και η μορφή τους, β) η γήρανση ή σημάδια γήρανσης, γ) μέγεθος του σώματος, κυρίως συγκριτικά με τις υπόλοιπες μορφές, δ) η βία που δέχεται το σώμα, ε) η γυμνότητα, στ) τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά, ζ) οι στάσεις των σωμάτων.

Προκύπτει πως, εάν υπάρχει μια στιγμή που να φανερώνει πως πρόκειται πράγματι για πόρνες, αυτή είναι όταν εικονίζεται στο πλαίσιο ενός οργίου, όπου δύο ή περισσότεροι άνδρες αξιοποιούν την ίδια γυναίκα. Αυτές οι σκηνές χρονολογούνται κατά τα τέλη του 6^{ου} αι. π.Χ. και τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. Στις σκηνές αυτές συνδυάζονται τόσο τα εικονογραφικά μοτίβα

⁵⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά Wannagat 2015.

της πορνείας (υποδήματα, αυλοί, κάλαθοι, κοσμήματα γυναικών...), όσο και οι αναφορές της αρχαιοελληνικής γραμματείας για πόρνες, αυλητρίδες/αυλητές, οινοχόους στα συμπόσια αυτά. Οι στάσεις των γυναικών, επίσης, μαρτυρούν μια κακομεταχείριση που δεν θα περιμένει κανείς να συνέβαινε σε μία Αθηναία γυναίκα.

Έτσι, αυτές οι γυναίκες εικονίζονται σκυφτές, με παραμορφωμένο σώμα (πλαδαρό ενίοτε), προσφέρουν έρωτα σε βεβιασμένες στάσεις και συχνά δέχονται βία. Η σεξουαλική απόλαυσή τους δεν είναι προαπαιτούμενη. Δεν είναι τυχαίο που ο στοματικός έρωτας, που χαρίζει ηδονή μονάχα στον εραστή, επιλέγεται από τις γυναίκες αυτές. Επίσης, η συνουσία εκ των όπισθεν (*a tergo*) αποτρέπει την όποια επαφή του άνδρα/πελάτη με αυτές τις γυναίκες.

Η αναζήτηση της πόρνης (και πολύ περισσότερο της παθητικής γυναίκας-πόρνης) στα αγγεία γίνεται όμως πιο περίπλοκη στην περίπτωση των σκηνών στο χώρο του μεταλλίου των κυλίκων που κυρίως χρονολογούνται κατά το πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. Εδώ εικονίζονται ζευγάρια μακριά από τα μάτια άλλων μορφών, απομονωμένα στο μαύρο χρώμα του αγγείου. Σε ορισμένα παραδείγματα (π.χ. **Εικ. 44**) οι γυναίκες και οι άνδρες εξακολουθούν να συνουσιάζονται στην στάση *a tergo*. Ωστόσο, εδώ λείπει η βία των οργίων. Παράλληλα, σε ορισμένες περιπτώσεις φαίνεται πως τελικά η γυναίκα είναι πιο ενεργητική απ' ότι παρουσιάζεται. Εικονίζεται επάνω στον άνδρα (**Εικ. 45**), αποκτώντας τον έλεγχο στην ερωτική πράξη, ενώ παράλληλα τα βλέμματά τους συναντώνται και οι δυο τους ασπάζονται, προσφέροντας ένα κλίμα ερωτισμού, ακόμη και αμοιβαιότητας.

Το βλέμμα, εξάλλου, έχει στενά συνδεθεί με την ερωτική έκφραση, ακόμη και όταν οι μορφές είναι ενδεδυμένες και δεν συνουσιάζονται. Οι παιδεραστικές σκηνές υπόκεινται στην εκδοχή αυτή. Ο ερωμένος σε ορισμένες περιπτώσεις είναι ντυμένος και κοιτά τον εραστή του κατάματα και πολλές φορές τον αγκαλιάζει (**Εικ. 53**). Τις περισσότερες φορές όμως φαίνεται πως ο ερωμένος είναι πιο συγκρατημένος σε αντίθεση με τον εραστή, γιατί είναι αυτός που χαμηλώνει το βλέμμα, που προτιμά να δει το δώρο που του προσφέρεται ή να κοιτάξει κάτω.

Συμπεριφέρεται δηλαδή στο πλαίσιο της αιδούς, όπως υποδεικνύει και η αρχαιοελληνική γραμματεία. Η έκφραση αυτής της αιδούς κάνει ακόμη τον ερωμένο να καλύπτει ενίοτε το σώμα του ολοκληρωτικά, ακόμη και το κεφάλι πολλές φορές, αποκαλύπτοντας μονάχα τα μάτια του. Αυτή, όμως, η επιθυμία να καλύψει το σώμα του εναντίον του λάγνου βλέμματος του εραστή και του συμποσιαστή δεν σημαίνει πως ο ίδιος αποτελεί ένα παθητικό αντικείμενο. Ο ερωμένος, παρόλο που ανήκε στην κοινωνική ομάδα των *παίδων*, ως ένας δυνάμει Αθηναίος πολίτης έχει τον δικό του ρόλο στην ερωτική

καταδίωξη του εραστή και μπορεί να αντιστέκεται στο ερωτικό κάλεσμα τόσο με τις κινήσεις των χεριών του (Εικ. 1), όσο και λεκτικά, στην περίπτωση των αγγείων μέσω των επιγραφών (Εικ. 6).

Ο μελετητής του 21^{ου} αι. καλείται τελικά να παράξει ένα έργο δύσκολο. Οφείλει να σταθεί αμερόληπτος, λαμβάνοντας όμως υπόψιν τον τρόπο με τον οποίον η έρευνα του προηγούμενου αιώνα μεταχειρίστηκε τις ερωτικές σκηνές και ταυτόχρονα να εντοπίσει τα όρια μεταξύ του σύγχρονου φαντασιακού και της ιστορικής πραγματικότητας. Πρόκειται για μια προσπάθεια απαιτητική, καθώς καλείται επιπλέον να εξετάσει τα λεπτά όρια μεταξύ καλλιτεχνικών συμβάσεων στην αρχαιοελληνική τέχνη και/ή της διάθεσης του καλλιτέχνη για ιστορικό ρεαλισμό.

Ερχόμαστε αντιμέτωποι, λοιπόν, με ένα εύλογο ερώτημα: Όλες αυτές οι σκηνές, είτε ομοφυλοφιλικές, είτε ετεροφυλοφιλικές, αποτελούν αναπαραστάσεις της αθηναϊκής πραγματικότητας; Οι σύγχρονοι μελετητές είναι σχεδόν κάθετοι: οι καλλιτέχνες δεν επιθυμούν να δημιουργήσουν σκηνές που να φωτογραφίζουν την πραγματικότητα και η ερωτογραφία στην αττική αγγειογραφία πρέπει να μελετηθεί για τους συμβολισμούς τους και τα κοινωνικά νοήματά τους⁵⁶⁷. Όπως σκωπτικά αναφέρει και ο Parker «οι ερωτικές πράξεις κάτω από την άμπελο δεν μας δείχνει το πώς ή το πού οι αρχαίοι Έλληνες ερωτοτροπούσαν, αλλά τί πίστευαν για τον έρωτα»⁵⁶⁸.

Αυτή η αίσθηση ρεαλισμού που αποπνέει η αγγειογραφία είχε ως αποτέλεσμα οι ερωτικές σκηνές να γίνουν αντιληπτές ως απεικονίσεις καθημερινών επεισοδίων και φορείς των κωδίκων συμπεριφοράς προς τις γυναίκες, τους δούλους, τα παιδιά, τα αγόρια κ.ο.κ. Ωστόσο, όλες αυτές οι σύγχρονες ερμηνείες των σκηνών αυτών αντανakλούν τις απόψεις των Αθηναίων πολιτών ή κατασκευάστηκαν -ακούσια ή εκούσια- από τους σύγχρονες μελετητές;

⁵⁶⁷ Stewart 2003, 39· Brendle 2019, 1· Lewis 2002, 128· Voss 2008, 321. Πρόκειται για το «κοινωνικό φαντασιακό» των Γάλλων μελετητών. Για τη συζήτηση βλ. McNiven 2012, 511.

⁵⁶⁸ Parker 2015, 103.

Συντμήσεις

<i>AA</i>	<i>Archäologischer Anzeiger</i>
<i>AbhMainz</i>	<i>Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse</i>
<i>ABV</i>	Beazley, J. D. 1956. <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> . Oxford, Clarendon Press.
<i>ActaRom-4</i>	<i>Skrifter utgivna av Svenska institutet i Rom, 4°</i> (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series in 4°)
<i>Agora XXIII</i>	Moore, M. B. & Philippides, M. Z. P. 1986. Attic Black-Figured Pottery. <i>The Athenian Agora XXIII</i> . Princeton, NJ: The American School of Classical Studies at Athens
<i>AHB</i>	<i>The Ancient History Bulletin</i>
<i>AHR</i>	<i>American Historical Review</i>
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archaeology</i>
<i>AM</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung</i>
<i>AmerAnt</i>	<i>American Antiquity</i>
<i>Annu. Rev. Anthropol.</i>	<i>Annual review of anthropology</i>
<i>AntK</i>	<i>Antike Kunst</i>

<i>ARC</i>	<i>Archaeological Review from Cambridge</i>
<i>Archaeol. Dialogues</i>	<i>Archaeological Dialogues</i>
<i>Archimède</i>	<i>Archimède. Archéologie et histoire ancienne</i>
<i>ARFV</i>	Boardman, J. 1975. <i>Athenian Red Figure Vases: the archaic period</i> . London, Thames & Hudson.
<i>ARV</i>	Beazley, J.D. 1942. <i>Attic Red-figure Vase-painters</i> . Oxford, Clarendon Press.
<i>ARV²</i>	Beazley, J. D. 1963. <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> . 2nd ed. Oxford, Clarendon Press.
<i>AVI</i>	Wachter, R. Attic Vase Inscriptions (https://avi.unibas.ch/)
<i>BABESCH</i>	<i>Annual Papers on Mediterranean Archaeology</i> (formerly <i>Bulletin Antieke Beschaving: Annual Papers on Classical Archaeology</i>)
<i>BAPD</i>	Beazley Archive Pottery Database (https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery)
<i>Beazley Addenda²</i>	Carpenter, T. H., T. Mannack & M. Mendonca. 1989. <i>Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV² and Para</i> . 2nd ed. Oxford, Oxford University Press.
<i>BCV Antiquorum IV</i>	Schmidt, S. & J. H. Oakley (επιμ.). 2009. <i>Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei</i> (Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, 4). Munich, C.H. Beck.
<i>ClAnt</i>	<i>Classical Antiquity</i>

<i>CAVI</i>	Immerwahr, H. <i>A Corpus of Attic Vase Inscriptions</i> (CAVI). Preliminary Edition (n.p. 1998), 5 vols.; Part V: Corrigenda, Indices (1998); Corrigenda II (May 1999).
<i>CLIO</i>	<i>CLIO, Women, Gender, History</i>
<i>ClRd</i>	<i>Clara Rhodos - Studi e materiali pubblicati a cura dell' Istituto Storico-Archeologico di Rodi</i>
<i>CQ</i>	<i>The Classical Quarterly</i>
<i>CVA</i>	<i>Corpus Vasorum antiquorum</i> (Παρίσι 1923-)
<i>CW</i>	<i>Classical World</i>
<i>Electra</i>	<i>A publication of the Centre for the Study of Myth and Religion in Greek and Roman Antiquity, University of Patras, Department of Philology.</i>
<i>EMC</i>	<i>Echos du monde Classique: Classical views</i> (University of Toronto Press)
<i>GaR</i>	<i>Greece and Rome</i>
<i>Gend. Hist.</i>	<i>Gender and History</i>
<i>GLQ</i>	<i>Journal of Lesbian and gay studies</i> , Duke University
<i>GRBS</i>	<i>Greek, Roman and Byzantine Studies</i>
<i>HELIOS</i>	<i>A Journal Devoted to Critical and Methodological Studies of Classical Culture, Literature, and Society</i> (Texas Tech University Press)
<i>Hephaistos</i>	<i>Kritische Zeitschrift zur Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzenden Wissenschaften</i>

<i>Hist Anthropol Chur</i>	<i>History and Anthropology</i>
<i>HTR</i>	<i>Harvard Theological Review</i>
<i>Humanit. Soc. Sci. Commun.</i>	<i>Humanities and Social Sciences Communications</i>
<i>IMSA</i>	<i>Israel Museum Studies in Archaeology</i> (The Israel Museum, Jerusalem)
<i>J. Archaeol. Method Theory</i>	<i>Journal of Archaeological Method and Theory</i>
<i>J. Archaeol. Res.</i>	<i>Journal of Archaeological Research</i>
<i>JHS</i>	<i>The Journal of Hellenic Studies</i>
<i>J. Hist. Sex.</i>	<i>Journal of the History of Sexuality</i>
<i>LIMC</i>	Boardman, J., 1981-2009. <i>Lexicon iconographicum mythologiae classicae</i> . Zürich, Artemis.
<i>Mètis</i>	<i>Anthropologie des mondes grecs anciens</i>
<i>Music in art</i>	<i>International journal for music iconography</i>
<i>NAC</i>	<i>Numismatica e antichità classiche</i>
<i>Nor. Archaeol. Rev.</i>	<i>Norwegian archaeological review</i>
<i>OJA</i>	<i>Oxford Journal of Archaeology</i>
<i>Pallas</i>	<i>Revue d'études antiques</i> (Presses Universitaires du Midi)

<i>Para</i>	Beazley, J. D. 1971. <i>Paralipomena: Additions to [Beazley's] Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters</i> . Oxford, Clarendon Press.
<i>Phoenix</i>	<i>Phoenix: The Classical Association of Canada</i>
<i>RA</i>	<i>Revue archéologique</i>
<i>Radic. Hist. Rev.</i>	<i>Radical history review</i>
<i>REÁ</i>	<i>Revue des études anciennes</i>
<i>TALANTA</i>	<i>Proceedings of the Dutch Archaeological and Historical Society</i>
<i>TAPA</i>	<i>Transactions of the American Philological Association</i>
<i>WorldArch</i>	<i>World Archaeology</i>

Διάφορα

αι.	αιώνας
αρ.	αριθμός
βλ.	βλέπε
ΔΔ	Διδακτορική Διατριβή
εικ.	εικόνα
έκδ.	έκδοση
επιμ.	επιμέλεια
κ.ε.	και εξής
κεφ.	κεφάλαιο
κ.ο.κ.	και ούτω καθεξής
μτφρ.	μετάφραση
πίν.	πίνακας

πρβλ.	παράβαλε
π.Χ.	προ Χριστού
π.χ.	παραδείγματος χάρη
σημ.	σημείωση
υποσημ.	υποσημείωση

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Arafat, K. W. 2002.** State of the art – art of the State: sexual violence and politics in Late Archaic and Early Classical vase-painting. Στο S. Deacy & K. F. Pierce (επιμ.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, 97-122. London, Duckworth.
- Arnold, B. 2005.** Teaching with intent: The archaeology of gender. *Archaeologies* 1, 2, 83-93.
- Bain, D. 1991.** Six Greek Verbs of Sexual Congress (βινῶ, κινῶ, πυγίζω, ληκῶ, οἶφω, λαικάζω). *CQ* 41, 1, 51-77.
- Austin, M. M. & P. Vidal-Naquet. 1977.** *Economic and Social History of Ancient Greece*. London, Batsford Academic and Educational LTD.
- Barbanera, M. 2018.** Il corpo in stato di precarietà. Gestualità delle espulsioni corporali nella ceramica greca tra VI e V secolo a.C. Στο M. Barbanera (επιμ.) *Figure del corpo nel mondo antico*, 103-152. Roma, Aguaplano.
- Barringer, J. M. 2001.** *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.
- Beaumont, L. 2012.** *Childhood in Ancient Athens: Iconography and social history*. London & New York, Routledge.
- Beazley, J. D. 1932.** Little-Master Cups. *JHS* 52, 2, 167 – 204.
- Beazley, J. D. 1947.** *Some Attic vases in the Cyprus Museum*. London, Cumberley.
- Beazley, J. D. 1950.** Some Inscriptions on Vases: V. *AJA* 54, 4, 310-322.
- Beck, F. 1975.** *Album of Greek education*. Sydney, Cheiron Press.
- Bednarek, B. 2022.** Some dirty thoughts about chairs and stools: Iconography of erotic foreplay. Στο F. Montanari & A. Rengakos (επιμ.), *Sex and the Ancient City*, 195-220. Berlin & Boston, De Gruyter.
- Blackmore, Ch. 2011.** How to Queer the Past Without Sex: Queer Theory, Feminisms and the Archaeology of Identity. *Archaeologies* 7, 75-96.

- Blanckenhagen von, P. H. 1976.** Puerilia. Στο L. Bonfante & H. von Heintze (επιμ.), *In Memoriam Otto J. Brendel: Essays in Archaeology and the Humanities*, 37–41. Mainz, Philipp von Zabern.
- Blazebly, C. K. 2011.** Woman + Wine = Prostitute in Classical Athens?. Στο A. Glazebrook & M. M. Henry (επιμ.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE–200 CE*, 86–105. Madison: University of Wisconsin Press.
- Boardman, J. 1970.** *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*. London, Thames and Hudson.
- Boardman, J. 1974.** *Athenian Black-Figure vases: A handbook*. London, Thames and Hudson.
- Boardman, J. 1976.** A Curious Eye Cup. *AA* 3, 281–90.
- Boardman, J. 1974.** *The Greeks Overseas: The Early Colonies and Trade*. London & New York, Thames & Hudson.
- Boardman, J. 2003.** ‘Reading’ Greek Vases?, *OJA* 22,1, 109–14.
- Boardman, J. & E. LaRocca. 1978.** *Eros in Greece*. New York, The erotic art book society.
- Bonfante, L. 1989.** Nudity as a Costume in Classical Art. *AJA* 93, 4, 543–70.
- Brandt, J. R. 2015.** Passage to the Underworld: continuity or change in Etruscan funerary ideology and practices (6th–2nd century BC)?. Στο J. R. Brandt, M. Prusac & H. Roland (επιμ.), *Death and changing rituals: Function and meaning in ancient funerary practices*, 105–183. Oxford & Philadelphia, Oxbow Books.
- Brendt, J. R. 2020.** Emotions in a Liminal Space. A Look at Etruscan Tomb Paintings. Στο H. von Ehrenheim & M. Prusac-Lindhagen (επιμ.), *Reading Roman emotions. Visual and textual interpretations, ActaRom-4*, 64, 41–67.
- Brendel, O. J. 1970.** The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World. Στο T. Bowie & C. V. Christenson (επιμ.), *Studies in Erotic Art*, 3–107. New York: Basic Books.
- Briant, P. 2002.** History and Ideology: The Greeks and ‘Persian Decadence.’ Στο T. Harrison (επιμ.), *Greeks and Barbarians*, 193–210. Edinburgh, Edinburgh University Press
- Brendle, R. 2019.** The Pederastic Gaze in Attic Vase-Painting. *Arts* 8, 47, 1–14.

- Budin, S. L. 2008.** *The myth of sacred prostitution in antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bullough, V. L. 1976.** *Sexual variance in society and history*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Bullough, V. L. & B. Bullough. 1987.** *Women and prostitution: A social history*. Buffalo & New York, Prometheus Books.
- Bundrick, S. D. 2009.** Inside/Outside: Revisiting a Chous in The Metropolitan Museum of Art. Στο J. H. Oakley & O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters, Vol. II*, 27-35. Oxford, Oxbow.
- Bundrick, S. D. 2012.** Housewives, hetairai, and the ambiguity of genre in Attic vase painting. *Phoenix*, 66(1/2), 11-35.
- Bundrick, S. D. 2015.** Athenian Eye Cups in Context. *AJA* 119, 3, 295-341.
- Bundrick, S. D. 2019.** *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Burkert, W. 1985.** *Greek Religion*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Butler, J. 1990.** *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London, Routledge.
- Butler, J. 1993.** Bodies that matter: On the discursive limits of sex. New York, Routledge.
- Butler, J. 1993.** *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York, Routledge
- Carpenter, T. H. 1983.** On the dating of the Tyrrhenian Group. *OJA*, 2, 3, 279-293.
- Carpenter, T. H. 1984.** The Tyrrhenian Group: Problems of provenance. *OJA*, 3, 1, 45-56.
- Cartledge, P. 1998.** The machismo of the Athenian Empire- or the reign of the Phaulus?. Στο L. Foxhall & J. Salmon (επιμ.), *When Men were Men: masculinity, power and identity in classical antiquity*, 54-67. London & New York, Routledge.
- Clark, K. 1956.** *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press.
- Clarke, J. R. 1998.** *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C. – A.D. 250*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Coccagna, H.A. 2009.** *Embodying Sympotic Experience: Anatomical manipulations of Athenian Vases*. ΔΔ, Johns Hopkins University.

- Coccagna, H. A. 2011.** Embodying Sympotic Pleasure: A Visual Pun on the Body of an Aulêtris. Στο A. Glazebrook & M. M. Henry (επιμ.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE–200 CE*, 106-121. Madison, University of Wisconsin Press.
- Cohen, D. 1991.** *Law, Sexuality, and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cohen, B. (επιμ.) 2000.** *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*. Leiden, Brill.
- Cohen, G. M. & M. Sharp Joukowsky (επιμ.) 2004.** *Breaking Ground: Pioneering Women Archaeologists*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Conkey, M. W. & J. D. Spector. 1984.** Archaeology and the Study of Gender. *Advances in Archaeological Method and Theory* 7, 1-38.
- Conkey, M. W. & J. M. Gero. 1997.** Programme to Practice: Gender and Feminism in Archaeology. *Annu. Rev. Anthropol.* 26, 411-437
- Conkey, M. W. 2007.** Questioning Theory: Is There a Gender of Theory in Archaeology? *J. Archaeol. Method. Theory* 14, 3, 285-310.
- Croucher, K. 2005.** Queerying Near Eastern Archaeology. *WorldArch* 37, 4, 610-620.
- Davidson, J. N. 1997.** *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*. London, Fontana Press.
- Davidson, J. N. 2007.** *The Greek and Greek love: A bold new exploration of the ancient world*. New York, Random House.
- Demetriou, D. 2012.** *Negotiating Identity in the Ancient Mediterranean: The Archaic and Classical Greek Multiethnic Emporia*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Detienne, M. 2022.** *Dioniso e la pantera profumata* (μφτρ. M. de Nonno). Roma – Bari, Editori Laterza.
- DeVries, K. 1997.** The “frigid eromenoi” and their wooers revisited: A closer look at Greek homosexuality in vase painting. Στο M. Duberman (επιμ.), *Queer representations: Reading lives, reading cultures*, 14–24. New York, New York University Press.

- Díaz-Andreu, M. 2005.** Gender identity. Στο M. Díaz-Andreu, S. Lucy, S. Babic & D. Edwards (επιμ.), *The Archaeology of Identity. approaches to gender, age, status, ethnicity, and religion*, 13-42. London, Routledge.
- Dierichs, A. 1997.** *Erotik in der Römischen Kunst*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.
- Dierichs, A. 2008.** *Erotik in der Kunst Griechenlands* (2^η εκδ.). Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.
- Dillon, M. 2002.** *Girls and Women in Classical Greek Religion*. London & New York, Routledge.
- Dipla, A. & D. Paleothodoros. 2012.** Selected for the Dead. Erotic Themes on Grave Vases from Attic Cemeteries. Στο I. M. Back Danielsson, F. Fahlander & Y. Sjöstrand (επιμ.), *Encountering Imagery: Materialities, perceptions, relations (Stockholm Studies in Archaeology, 57)*, 209-233. Stockholm, Stockholm University.
- Dodds, E. R. 1951.** *The Greeks and the irrational*. Berkeley, University of California Press.
- Douglas, M. 1970.** *Natural symbols: explorations in cosmology*. London: Barrie and Rockliff.
- Dover, K. J. 1989.** *Greek homosexuality: Updated and with a new postscript*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- Dover, K. J. 1974.** *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*. Oxford, Blackwell.
- Draycott, C. M. & M. Stamatopoulou (επιμ.). 2016.** *Dining and death: interdisciplinary perspectives on the 'funerary banquet' in ancient art, burial, and belief*. Leuven-Paris-Bristol, Peeters.
- Dworkin, A. 1981.** *Pornography: Men Possessing Women*. New York, Putnam, Perigee.
- Ehrenberg, V. 1962.** *The people of Aristophanes: A sociology of Old Attic comedy*. New York, Schocken books.
- Faraone, C. 1999.** *Ancient Greek love magic*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Faraone, C. 2006.** The Masculine Arts of the Ancient Greek Courtesan: Male Fantasy or Female Selfrepresentation??. Στο M. Feldman and B. Gordon (επιμ.), *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*, 209-220. Oxford, Oxford University Press.

- Fehr, B. 2003.** What has Dionysos to do with the symposion? *Pallas* 61, 23-37.
- Fehr, B. 2009.** Ponos and the Pleasure of Rest: Some Thoughts on Body Language in Ancient Greek Art and Life. Στο D. Yatromanolakis (επιμ.), *An archaeology of representations: Ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*, 128-158. Athens, Kardamitsa.
- Ferrari-Pinney, G. 1984.** For the Heroes are at Hand. *JHS* 104, 181-183.
- Ferrari-Pinney, G. 1990.** Figures of Speech: the picture of Aidos. *Métis* 5, 185–200.
- Ferrari-Pinney, G. 2002.** *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Ferrari, G. 1986.** Eye-cup. *RV* 1, 5–20.
- Filser, W. 2017.** *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik*. Berlin & Boston, De Gruyter.
- Fischer, J. 2012.** Kinderleben und Kinderarbeit im klassischen Griechenland.. Στο H. Heinen (επιμ.), *Kindersklaven – Sklavenkinder: Schicksale zwischen Zuneigung und Ausbeutung in der Antike und im interkulturellen Vergleich* (Beiträge zur Tagung des Akademievorhabens Forschungen zur antiken Sklaverei, Mainz, 14. Oktober 2008), 103-122. Stuttgart, Steiner.
- Fischer, M. 2013.** Ancient Greek Prostitutes and the Textile Industry in Attic Vase-Painting ca. 550–450 B.C.E. *CW* 106, 2, 219-259.
- Foucault, M. 1978.** *The history of sexuality vol. 1: An introduction* (μτφρ. Robert Hurley). New York, Random House.
- Foucault, M. 1985.** *The history of sexuality vol. 2: The use of Pleasure* (μτφρ. Robert Hurley). New York, Random House.
- Franco, C. 2014.** *Shameless: The canine and the feminine in ancient Greece*. Oakland, University of California Press.
- Frontisi-Ducroux, Fr. 1989.** In the mirror of the mask. Στο Cl. Bérard (επιμ.), *A city of images: iconography and society in ancient Greece*, 151-165. Princeton, Princeton University Press.
- Frontisi-Ducroux, Fr. 1995.** *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne (Idées et Recherches)*. Paris, Flammarion.

- Frontisi-Ducroux, Fr. 1996.** Eros, Desire, and the Gaze. Στο N. B. Kampen (επιμ.), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*, 81-100. Cambridge, Cambridge University Press.
- Frontisi-Ducroux, Fr. & F. Lissarrague. 1990.** From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the ‘Anakreontic’ Vases. Στο D. M. Halperin, J. Winkler & F. I. Zeitlin (επιμ.), *Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient world*, 211-256. Princeton, Princeton University Press.
- Garnsey, P. 1999.** *Food and society in classical antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gerleigner, G. 2016.** Tracing Letters on the Eurymedon Vase. On the Importance of Placement of Vase-Inscriptions. Στο D. Yatromanolakis (επιμ.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, 165-184. Oxford, Archaeopress.
- Gero, J. M. 1985.** Socio-Politics and the Woman-at-Home Ideology. *AmerAnt* 50, 2, 342-350.
- Gero, J. M. 1996.** Archaeological practise and gendered encounters with field data. Στο R. P. Wright (επιμ.), *Gender and Archaeology*, 251-280. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Gero, J. M. & M. W. Conkey. 1991.** *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Oxford & Cambridge, MA, Blackwell.
- Glazebrook, A. 2011.** Porneion: Prostitution in Athenian Civic Space. Στο A. Glazebrook & M. M. Henry (επιμ.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE–200 CE*, 34-59. Madison, University of Wisconsin Press.
- Glazebrook, A. 2016.** Is there an archaeology of prostitution?. Στο A. Glazebrook & B. Tsakirgis (επιμ.), *Houses of ill repute: the archaeology of brothels, houses, and taverns in the Greek world*, 169-196. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Gleason, M. W. 1995.** *Making men: Sophists and self-presentation in Ancient Rome*. Princeton, Princeton University Press.
- Golden, M. 1984.** Slavery and Homosexuality at Athens. *Phoenix* 38, 4, 308-324.
- Goldman, M. L. 2015.** Associating the Aulêtris: Flute Girls and Prostitutes in the Classical Greek Symposium. *HELIOS* 43, 1, 29-60.

- Graef, B. & E. Langlotz, 1925-1933.** *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I & II.* Berlin, de Gruyter.
- Graves, R. I. 2008.** *I miti Greci.* Milan, Longanesi.
- Grethlein, J. 2017.** *Aesthetic experiences and Classical Antiquity: The significance of form in narratives and pictures.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Guillaumin, C. 1972.** *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel.* Nice, Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles.
- Halliwell, S. 1991.** The Uses of Laughter in Greek Culture. *CQ* 41, 2, 279-296.
- Haynes, S. 2000.** *Etruscan civilization: a cultural history.* London, British Museum Press.
- Haldenstein, J. 1982.** *Little Master Cups: Studies in 6th Century Attic Black-Figure Vase-Painting.* ΔΔ, University of Cincinnati.
- Halperin, D. M. 1990.** *One Hundred Years of Homosexuality and other essays on Greek love.* New York & London, Routledge.
- Halperin, D. M. 1995.** *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography.* Oxford, Oxford University Press.
- Halperin, D. M. 1998.** Lesbian historiography before the name?. *GLQ* 4, 558-578.
- Haworth, M. 2018.** The wolfish lover: The dog as a comic metaphor in homoerotic symposium pottery. *Archimède* 5, 7-23.
- Hedreen, G. 2017.** Unframing the Representation: The Frontal Face in Greek Art. Στο V. Platt & M. Squire (επιμ.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History*, 154-187. Cambridge, Cambridge University Press.
- Heesen, P. 2011.** *Athenian Little-Master Cups.* Amsterdam: Pieter Heesen.
- Henderson, J. 1991.** *The maculate muse: obscene language in Attic comedy.* New York & Oxford, Oxford University Press.
- Himmelman, N. 1971.** *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei.* Mainz, Verlag der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz.
- Hoffmann, H. E. 1977.** *Sexual and Asexual Pursuit: A Structuralist Approach to Greek Vase Painting.* London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

- Hubbard, T. K. 1998.** Popular Perceptions of Elite Homosexuality in Classical Athens. *Arion* 6, 48-78.
- Hubbard, T. K. 2003.** *Homosexuality in Greece and Rome: A Sourcebook for Basic Documents*. Berkeley, University of California Press.
- Hubbard, T. K. 2022.** Group Sex, Exhibitionism/Voyeurism and Male Homosociality. Στο F. Montanari & A. Rengakos (επιμ.), *Sex and the Ancient City*, 43-70. Berlin & Boston, De Gruyter.
- Hunter, V. 1992.** Constructing the Body of the Citizen: Corporal punishment in classical Athens. *EMC* 36, 11 (3), 271–91.
- Ibrahim, I. 2016.** From Ancient Greco-Roman Culture the Contemporary LGBTQ Community: The Transfer of Sex and Power Dynamics. *Denison Journal of Religion* 15, 4, 1-7.
- Isler-Kerényi, C. 1996.** *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton, Princeton University Press.
- Isler-Kerényi, C. 2007.** *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images* (μτφρ. W. G. E. Watson). Leiden & Boston, Brill.
- Isler-Kerényi, C. 2011.** Immagini di Dioniso nel IV sec. a.C.. Στο M. Lombardo, A. Siciliano & A. Alesio (επιμ.), *La vigna di Dioniso: vite, vino e culti in Magna Grecia* (Atti del XLIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 24-28 settembre 2009), 73-93. Taranto, Istituto Per La Storia E L'Archeologia Della Magna Grecia.
- Jenkins, I. & V. Turner (επιμ.). 2012.** *The body beautiful in ancient Greece*. Oregon, Portland Art Museum-The British Museum.
- Jenkins, I., C. Farge & V. Turner (επιμ.). 2015.** *Defining beauty: the body in ancient Greek art*. London, The British Museum.
- Johns, C. 1982.** *Sex or symbol: Erotic images of Greece and Rome*. London, British Museum Publications.
- Jordan, J. A. 1988.** *Attic black-figured eye-cups*. ΔΔ, New York University.
- Kalaitzi, M. 2010.** The Representation of Children on Classical and Hellenistic Tombstones from Ancient Macedonia. Στο A. M. Guimier-Sorbets & Y. Morizot (επιμ.),

L'enfant et la mort dans l'antiquité I: Nouvelles recherches dans les nécropoles grecques Le signalement des tombes d'enfants, 327-346. Paris, De Boccard.

Kappeler, S. 1986. *The Pornography of Representation (Feminist Perspectives)*. Minneapolis, University of Minnesota Press

Kapparis, K. 2018. *Prostitution in the ancient Greek world*. Berlin, de Gruyter.

Karras, R. M. 2000. Active/Passive, Acts/Passions: Greek and Roman Sexualities. *AHR* 105, 4, 1250-1265.

Kathariou, K. 2006. Cocks and Cockfights on Cock-lekythoi. *NAC* 35, 105-122.

Katz, M. A. 1989. Sexuality and the body in ancient Greece. *Mètis* 4, 1, 155-179

Kendrick, W. 1987. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York, Viking.

Keuls, E. C. 1985. *The reign of the phallus: Sexual politics in ancient Athens*. New York, Harper & Row.

Kilmer, M. F. 1982. Genital Phobia and Depilation. *JHS* 102, 104-112.

Kilmer, M. F. 1993. *Greek erotica on Attic Red-Figure Vases*. London, Duckworth.

Kilmer, M. F. 1997. Painters and pederasts: ancient art, sexuality and social history. Στο M. Golden & P. Toohey (επιμ.), *Inventing ancient culture: Historicism, periodization, and the ancient world*, 36-49. London & New York, Routledge.

Kilmer, M. F. 2002. Rape in early red-figure pottery: violence and threat in homo-erotic and hetero-erotic contexts. Στο S. Deacy & K. F. Pierce (επιμ.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, 123-141. London, Duckworth.

King, H. 1998. *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*. London, Routledge.

Kliger, S. 2006. Six Attic white ground lekythoi in Israel. *IMSA* 5, 5-22.

Kluiver, J. 1995. Early 'Tyrrhenian': Prometheus Painter, Timiades Painter, Goltys Painter. *BABESCH* 70, 55-104.

Kluiver, J. 2003. *The Tyrrhenian group of black-figure vases: from the Athenian Kerameikos to the tombs of South Etruria*. Amsterdam, Dutch archaeological and historical society.

Knigge, U. 1964. Ein rotfiguriges Alabastron aus dem Kerameikos. *AM* 79, 105-113.

- Knigge, U. 1988.** *Der Kerameikos Von Athen Führung durch Ausgrabung und Geschichte.* Athen, Krene.
- Koch-Harnack, G. 1983.** *Knabenliebe und Tiergeschenke, Ihre Bedeutung im päderastischen Erziehungssystem Athens.* Berlin, Gebr. Mann.
- Kraemer, R. S. 1979.** Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. *HTR* 72, 1/2, 55-80.
- Kreilinger, U. 2006.** To be or not to be a hetaira: female nudity in classical Athens. Στο S. Schroer (επιμ.), *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, 229-238. Fribourg, Academic Press Fribourg Vandenhoeck & Ruprecht Gottingen.
- Kunisch, N. 1990.** Die Augen der Augenschalen. *AntK* 33, 1, 20-27.
- Kurke, L. 1997.** Inventing the Hetaira: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece. *ClAnt* 16, 106–154.
- Kurke, L. 1999.** *Coins, Bodies, Games, and Gold: The Politics of Meaning in Archaic Greece.* Princeton, Princeton University Press.
- Laurenzi, L. 1938.** Rilievo arcaico di Coo. *ClRd* 9, 73-80.
- Lear, A. & E. Cantarella. 2008.** *Images of ancient Greek pederasty: Boys were their gods.* London & New York, Routledge.
- Lee, M. M. 2015.** *Body, dress, and identity in ancient Greece.* New York, Cambridge University Press.
- Lemos, A. A. 1997.** Athenian Black-Figure: Rhodes Revisited. Στο H. Oakley, W. D. E. Coulson & O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters: The conference proceedings*, 457-468. Oxford, Oxbow.
- Levine, D. B. 2005.** EPATON BAMA ('her lovely footstep'): the erotics of feet in ancient Greece. Στο C. Douglas (επιμ.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, 55-71. Swansea, Classical Press of Wales.
- Lewis, K. M. 1997.** Shifting Images: Athenian Women in Etruria. Στο K. Lomas & T. Cornell (επιμ.), *Gender and Ethnicity in Ancient Italy*, 141-154. London, Accordia Research Institute.

- Lewis, S. 1998/9.** Slaves as Viewers and Users of Greek Pottery. *Hephaistos* 16/17, 71-90.
- Lewis, S. 2002.** *The Athenian woman: An iconographic handbook*. London and New York, Routledge.
- Lewis, S. 2003.** Representation and reception: Athenian pottery in its Italian context. Στο J.B. Wilkins & E. Herring (επιμ.), *Inhabiting Symbols: symbol and image in the ancient Mediterranean*, 175-192. London, Accordia Research Institute, University of London.
- Lewis, S. 2006.** Iconography and the Study of Gender. Στο S. Schroer (επιμ.), *Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, 23-39. Fribourg, Academic Press Fribourg Vandenhoeck & Ruprecht Gottingen.
- Licht, H. 1971.** *Sexual life in ancient Greece*. London, Abbey Library.
- Lind, H. 1988.** Ein Hetarenhaus am Heiligen Tor? Der Athener Bau Z und die bei Isaios erwähnte Synoikia Euktemons. *Museum Helveticum* 45, 158-169.
- Lissarrague, F. 1987.** Voyages d'images: iconographie et aires culturelles. *REA* 89, 3-4, 261-269.
- Lissarrague, F. 1990α.** *The aesthetics of the Greek banquet: Images of Wine and Ritual* (μτφρ: A. Szegedy-Maszak). Princeton, Princeton University Press.
- Lissarrague, F. 1990β.** The Sexual Life of Satyrs. Στο D. M. Halperin, J. Winkler & F. I. Zeitlin (επιμ.), *Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient world*, 53-82. Princeton, Princeton University Press.
- Lissarrague, F. 1999.** Publicity and Performance: Kalos Inscriptions in Attic Vase. Στο S. Goldhill & R. Osborne (επιμ.), *Performance culture and Athenian democracy*, 359-373. Cambridge, Cambridge University Press.
- Miller, M. 1991.** Foreigners at the Greek Symposium?. Στο W. J. Slater (επιμ.), *Dining in a Classical Context*, 59-81. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Llewellyn-Jones, L. 2017.** Manliness, violation, and laughter: rereading the space and context of the Eurymedon vase. *Journal of Greek Archaeology* 2, 221-234.
- Lynch, K. M. 2007.** More thoughts on the space of the symposium. Στο Westgate R., Fisher N. & Whitley J. (επιμ.), *Building communities: House, settlement, and society in*

- the Aegean and Beyond*, *British School at Athens Studies*, 15, 243-249. London, British School of Athens.
- Lynch, K. M. 2009.** Erotic Images on Attic Vases: Markets and Meanings. Στο J. H. Oakley & O. Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters, Vol. II*, 158-164. Oxford, Oxbow.
- Lynch, K. M. 2012.** Drinking and dining. Στο T. J. Smith & D. Plantzos (επιμ.), *A companion to Greek art, vol. I*, 525-542. Oxford, Wiley-Blackwell.
- McHugh, F. 1999.** Theoretical and Quantitative Approaches to the Study of Mortuary Practice. Oxford, British Archaeological Reports.
- McInerney, J. 2022.** Hephaistos among the Satyrs: Semen, ejaculation, and autochthony in Greek culture. Στο F. Montanari & A. Rengakos (επιμ.), *Sex and the Ancient City*, 287-305. Berlin & Boston, De Gruyter.
- McNiven, T. J. 1995.** The unheroic penis: Otherness exposed. *Notes in the History of Art* 15, 1 (Special issue: Representations of the "other" in Athenian art, c. 510-400 b.C.), 10-16.
- McNiven, T. J. 2000.** Behaving Like an Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting. Στο B. Cohen (επιμ.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*, 71-97. Leiden, Brill.
- McNiven, T. J. 2012.** Sex, Gender, and Sexuality. Στο T. J. Smith & D. Plantzos (επιμ.), *A companion to Greek art, Vol. I*, 510-524. Oxford, Wiley-Blackwell.
- Meyer, E. 2018.** Cimon's Eurymedon Campaign Reconsidered. *AHB* 32, 25-43.
- Miller, M. C. 1999.** Reexamining Transvestism in archaic and classical Athens: The Zewadski Stamnos. *AJA* 103, 223-253.
- Mitchell, A. G. 2004.** Humour in greek vase-painting. *RA* 1, 37, 3-32.
- Moretti, M. 1966.** *Nuovi monumenti della pittura Etrusca*. Milano, Lerici editore.
- Morris, I. 1999.** Archaeology and Gender Ideologies in Early Archaic Greece. *TAPA* 129, 305-317.
- Murray, O. (επιμ.) 1990.** *Symptotica: A Symposium on the Symposium*. Oxford, Oxford University Press.

- Neer, R. T. 2002.** *Style and politics in Athenian vase-painting: the craft of Democracy, ca. 530–460 BCE*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Neils, J. 2000.** Others Within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads. Στο B. Cohen (επιμ.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*, 203-226. Leiden, Brill.
- Oakley, A. 1985.** *Sex, gender, and society*. Aldershot-Hants, Gower.
- Oakley, J. H. 2020.** *A guide to scenes of daily life on Athenian vases*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Osborne, R. 1997.** Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art. *Gend. Hist.* 9, 3, 504-528
- Osborne, R. 2000.** An Other View: An Essay in Political History. Στο B. Cohen (επιμ.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*, 21-42. Leiden, Brill.
- Osborne, R. 2018.** *The transformation of Athens: Painted pottery and the creation of classical Greece*. Princeton & Oxford, Princeton University Press.
- Osborne, R. & Pappas, A. 2007.** Writing on archaic Greek pottery. Στο Z. Newby & R. Leader-Newby (επιμ.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, 131-155. Cambridge, Cambridge University Press.
- Otto, W. F. 1965.** *Dionysus: Myth and Cult*. Bloomington and London, Indiana University Press.
- Padgett, J. M. 2000.** The Stable Hands of Dionysos: Satyrs and Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting. Στο B. Cohen (επιμ.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*, 43-70. Leiden, Brill.
- Padgug, R. A. 1979.** Sexual Matters: On Conceptualizing Sexuality in History. *Radic. Hist. Rev.* 20, 3-23.
- Paleothodoros, D. 2012.** Sex and the Athenian woman: A contextual analysis of erotic vase-paintings from attic graves of the 5th century BC. Στο D. Paleothodoros (επιμ.), *The contexts of painted pottery in the Ancient Mediterranean World (seventh-fourth centuries BCE)*, 21-40. Oxford, Archaeopress.
- Paleothodoros, D. 2014.** Dionysos in Late Archaic Athens. *Electra* 2, 51-66.

- Parisinou, E. 2009.** ‘Lighting’ the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods. *GaR* 47, 1, 19-43.
- Parker, H. N. 2001.** The Myth of the Heterosexual: Anthropology and Sexuality for Classicists. *Arethusa* 34, 3, 313-362.
- Parker, H. N. 2015.** Vaseworld: Depiction and Description of Sex at Athens. Στο R. Blondell & K. Ormand (επιμ.), *Ancient Sex: New Essays*, 23-142. Columbus, The Ohio State University Press.
- Parker, R. 1996.** *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Pellitzer, E. 1990.** Outlines of a Morphology of Sympotic Entertainment. Στο O. Murray (επιμ.), *Symptica: A Symposium on the Symposion*, 177–84. Oxford, Oxford University Press.
- Perego, E. 2013.** Bodies and persons. Στο A. Gardner, M. Lake & U. Sommer (επιμ.), *The Oxford Handbook of Archaeological Theory*, 1-20. Διαδικτυακή έκδοση, Oxford Academic.
- Peschel, I. 1987.** *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch Rotfigurigen Vasenmalerei des 6. 4. Jahrh. V. Chr.* Frankfurt am Main - New York, P. Lang.
- Pirenne-Delforge, V. 1994.** *L’ Aphrodite grecque* (Kernos supplements). Liège, Presses universitaires de Liège.
- Price, S. O. 1990.** Anacreontic Vases Reconsidered. *GRBS* 31, 2, 133-175.
- Pütz, B. 2003.** *The Symposium and Komos in Aristophanes*. Stuttgart & Weimar, Metzler.
- Rabinowitz, N. S. 2011.** Sex for Sale? Interpreting Erotica in the Havana Collection. Στο A. Glazebrook & M. M. Henry (επιμ.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE–200 CE*, 122-146. Madison, University of Wisconsin Press.
- Rasmussen, T. 2013.** The Imagery of Tomb Objects (Local and Imported) and Its Funerary Relevance. Στο J. M. Turfa (επιμ.), *The Etruscan World*, 672-682. London, Routledge.
- Reeder, E. D. (επιμ.). 1995.** *Pandora: Women in Classical Greece*. Baltimore, Princeton University Press.

- Reinhardt, C. 2019.** Schaleninnenbild und Betrachter - Präsentation weiblicher Nacktheit am Ende der Archaik und Beginn der Klassik in Athen (ca. 520-460 v. Chr.). Στο L. Allolio-Näcke, J. van Oorschot & U. Verstegen (επιμ.), *Nacktheit–transdisziplinäre anthropologische Perspektiven*, 77-104. Münster, LIT.
- Reusser, C. 2002.** *Vasen für Etrurien: Verbreitung und Funktionen Attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts Vor Christus*. Zürich, AKANTHVS.
- Rhodes-Schroder, A. 2021.** *Tarquinia and the Afterlife of Attic Painted Pottery: Re-Contextualising Attic Figure-Decorated Vases from Tarquinian Funerary Contexts*. ΔΔ, University of Auckland.
- Richlin, A. 1993.** Not before Homosexuality: The Materiality of the Cinaedus and the Roman Law against Love between Men. *J Hist Sex* 3, 4, 523-573.
- Robertson, M. 1992.** *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Robson, J. 2013.** *Sex and sexuality in Classical Athens*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Rossi, W. A. 1977.** *The sex life of the foot and shoe*. London, Routledge.
- Sánchez, C. 2005.** *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid, Siruela.
- Savo, V., A. Kumbaric & G. Caneva. 2016.** Grapevine (*Vitis vinifera* L.) Symbolism in the Ancient Euro-Mediterranean Cultures. *Econ. Bot.* 70, 2, 190-197.
- Schauenburg, K. 1965.** Erastes und eromenos auf einer schale des sokles. *AA*, 845-67.
- Schauenburg, K. 1975.** ΕΡΑΠΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ. *AM* 90, 97–121.
- Schmidt, S. 2005.** *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v.Chr.* Berlin, Beimer.
- Schnapp, A. 1984.** Seduction and gesture in ancient imagery. *Hist Anthropol Chur.* 1, 49-55.
- Schnapp, A. 1997.** *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*. Paris, Albin Michel.
- Schuddeboom, F. 2006-2007.** *Orgia and telete in epigraphical evidence. TALANTA XXXVIII-XXXIX*, 225-237.
- Scott, J. W. 1986.** Gender: A useful category of historical analysis. *AHR* 91, 5, 1053-1075.

- Shapiro, H. A. 1981.** Courtship Scenes in Attic Vase-Painting. *AJA* 85, 2, 133-143.
- Shapiro, H. A. 1992.** Eros in love. Στο A. Richlin (επιμ.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, 53-72. New York & Oxford, Oxford University Press.
- Shapiro, H. A. 2000α.** Modest Athletes and Liberated Women: Etruscans on Attic Black-figure Vases. Στο B. Cohen (επιμ.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*, 315-337. Leiden, Brill.
- Shapiro, H. A. 2000β.** Leagros and Euphronios: Painting Pederasty in Athens. Στο T. K. Hubbard (επιμ.), *Greek love reconsidered*, 12-32. New York, W. Hamilton Press.
- Siron, N. 2015.** Girl with a heron: gender and the erotic in Greek iconography (sixth-fourth centuries BCE) (μτφρ. E. Rundell). *CLIO* 42, 213-239.
- Skinner, M. B. 2014.** *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Malden, Blackwell Publishing.
- Slater, W. J. 1991.** *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Smith, A. C. 2011.** *Polis and Personification in Classical Athenian Art*. Leiden & Boston, Brill.
- Smith, A. C. 2016.** Looking Inside on the Outside of a Pot. Στο A. Glazebrook & B. Tsakirgis (επιμ.), *Houses of ill repute: the archaeology of brothels, houses, and taverns in the Greek world*, 143-168. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Snodgrass, A. M. 2000.** The Uses of Writing on Early Greek Painted Pottery Στο N. K. Rutter & B. A. Sparkes (επιμ.), *Word and Image in Ancient Greece*, 22-34. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Sørensen, M. L. S. 1988.** Is There a Feminist Contribution to Archaeology?. *ARC* 7, 1, 9–20.
- Sørensen, M. L. S. 1992.** Gender archaeology and Scandinavian Bronze age studies. *Nor. Archaeol. Rev.* 25, 1, 31-49.
- Sørensen, M. L. S. 2015.** Feminist archaeology. Στο Renfrew C. & P. Bahn (επιμ.), *Archaeology: the key concepts*, 87-91. London & New York, Routledge.
- Stafford, E. 2011.** Clutching the chickpea: private pleasures of the bad boyfriend. Στο S. D. Lambert (επιμ.), *Sociable man: Essays on ancient Greek social behaviour, in honour of Nick Fisher*, 337- 364. Swansea, Classical Press of Wales.

- Stafford, E. 2022.** Olive Oil, Dildos and Sandals: Greek Sex Toys Reassessed. Στο F. Montanari & A. Rengakos (επιμ.), *Sex and the Ancient City*, 221-244. Berlin & Boston, De Gruyter.
- Stähli, A. 2001.** Der Körper, das Begehren, die Bilder: Visuelle Strategien der Konstruktion einer homosexuellen Männlichkeit. Στο R. von den Hoff & S. Schmidt (επιμ.), *Konstruktion von Wirklichkeit durch Bilder im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.*, 197-209. Stuttgart, F. Steiner.
- Stähli, A. 2021.** Verhüllte Gesichter – oder wie lässt sich darstellen, was man nicht sehen soll? Στο H. Hofmann, B. Schellewald, S. Schweinfurth & G. Wildgruber (επιμ.), *Enthüllen und Verbergen in der Vormoderne - Revealing and Concealing in the Premodern Period*, 129-152. Paderborn, Brill Fink.
- Stampolidis, N. Ch. & L. Parlama. 2000.** *Athens, the city beneath the city: antiquities from the Metropolitan Railway excavations*. Athens, N. P. Goulandris Foundation & Museum of Cycladic Art.
- Stansbury-O' Donnell, M. D. 2006.** *Vase painting, gender, and social identity in archaic Athens*. New York, Cambridge University Press.
- Stansbury-O' Donnell, M. D. 2014.** Desirability and the Body. Στο T. K. Hubbard (επιμ.), *A companion to Greek and Roman Sexualities*, 31-53. Malden & Oxford, Wiley-Blackwell.
- Steiner, A. 2007.** *Reading Greek vases*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Steiner, D. 2009.** Pot bellies: the komast vases and contemporary song. Στο D. Yatromanolakis (επιμ.), *An archaeology of representations: Ancient Greek vase-painting and contemporary methodologies*, 240-281. Athens, Kardamitsa.
- Steingraber, S. 1986.** *Etruscan painting: catalogue raisonné of Etruscan Wall Paintings*. New York, Johnson Reprint.
- Sutton, R. F. Jr. 1981.** *The interaction between men and women on Attic red-figure pottery*. ΔΔ, University of North Carolina at Chapel Hill.
- Sutton, R. F. Jr. 1992.** Pornography and persuasion on Attic pottery. Στο A. Richlin (επιμ.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, 3-35. New York & Oxford, Oxford University Press.

- Sutton, R. F. Jr. 2000.** The Good, the Base, and the Ugly: The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self. Στο B. Cohen (επιμ.), *Not the classical ideal: Athens and the construction of the Other in Greek art*, 180-202. Leiden, Brill.
- Sutton, R. F. Jr. 2009.** Lovemaking on Attic Black-figure Pottery: Corpus with Some Conclusions. Στο S. Schmidt & J. H. Oakley (επιμ.), *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, 77-91. Munich, C. H. Beck.
- Taylor-Perry, R. 2003.** *The God who comes: Dionysian Mysteries Revisited*. New York, Algora Publishing.
- Thornton, B. 1997.** *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Boulder, Westview Press.
- Tilley, Ch. 1996.** The Powers of Rocks: Topography and Monument Construction on Bodmin Moor. *WorldArch* 28, 2, 161-176.
- Tomášková, S. 2011.** Landscape for a good feminist. An archaeological review. *Archaeol. Dialogues* 18, 1, 109–136.
- Tonglet, D. 2018.** Le Kyathos attique de madame Teithurnai: échanges artisanaux et interactions culturelles entre Grecs et Étrusques en Méditerranée archaïque. Bruxelles, Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine.
- Toscano, M. M. 2013.** The Eyes Have It: Female Desire on Attic Greek Vases. *Arethusa* 46, 1, 1-40.
- Trinkl, E. 2014.** The Wool Basket: function, depiction and meaning of the kalathos. Στο M. Harlow & M. L. Nosch (επιμ.), *Greek and Roman textiles and dress: an interdisciplinary anthology*, 190-206. Oxford & Philadelphia, Oxbow Books.
- Ulieriu-Rostás, T. E. 2013.** Music and Socio-Cultural Identity in Attic Vase Painting: Prolegomena to Future Research. *Music in Art* 38, 1-2, 9-26.
- Uzzi, J. 2015.** The Age of Consent: Children and Sexuality in Ancient Greece and Rome. Στο G. Coşkunsu (επιμ.), *The Archaeology of Childhood: Interdisciplinary Perspectives on an Archaeological Enigma*, 251-273. Albany, State University of New York Press.
- Vergara Cerqueira, F. 2018.** Erotic mirrors: Eroticism in the mirror. An iconography of love in ancient Greece (fifth to fourth century B.C). *Heródoto* 3, 1, 153-187.

- Vermeule, E. 1969.** Some erotica in Boston. *AntK* 12, 1, 9-15.
- Vernant, J-P. 1989.** Au miroir de Méduse. Στο J-P. Vernant (επιμ.), *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard.
- Vickers, J. R. 2016,** *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*. ΔΔ, The University of Western Ontario.
- Vlassopoulos, K. 2013.** *Greeks and Barbarians*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Voss, B. L. 2006α.** Sexuality in archaeology. Στο Nelson, S. M. (επιμ.), *The Handbook of Gender in Archaeology*, 365-400. Lanham MD, AltaMira Press.
- Voss, B. L. 2006β.** Engendered archaeology: men, women, and others. Στο M. Hall & S. Silliman (επιμ.), *Historical Archaeology*, 107-127.
- Voss, B. L. 2008.** Sexuality Studies in Archaeology. *Annu. Rev. Anthropol.* 37, 317–36.
- Vout, C. 2013.** *Sex on show: Seeing the erotic in Greece and Rome*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Vout, C. 2015.** Gender studies. Στο Cl. Marconi (επιμ.), *The Oxford handbook of Greek and Roman art and architecture*, 602-620. Oxford, Oxford University Press.
- Wannagat, D. 2001.** “Eurymedon eimi”: Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr. Στο R. von den Hoff & St. Schmidt (επιμ.), *Konstruktionen von Wirklichkeit: Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, 54-63. Stuttgart, Franz Steiner.
- Wannagat, W. 2015.** *Archaisches Lachen: Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei*. Berlin, München & Boston, De Gruyter.
- Weedon, Ch. 1999.** *Feminism, Theory and the Politics of Difference*. Oxford & Malden (MA), Wiley-Blackwell.
- Whitley, J. 2001.** *The archaeology of Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Whitley, J. 1996.** Gender and hierarchy in early Athens: The strange case of the disappearance of the rich female grave. *Mètis* 11, 209-232.
- Wickers, M. 1985.** Imaginary Etruscans: the changing perceptions of Etruria since the fifteenth century. *Hephaistos* 7/8, 153-68.

- Wilkie, L. A. & K. H. Hayes. 2006.** Engendered and Feminist Archaeologies of the Recent and Documented Pasts. *J. Archaeol. Res.* 14, 3, 243-264.
- Winkler, J. J. 1990.** *The constraints of Desire: The anthropology of sex and gender in ancient Greece.* New York & London, Routledge.
- Wrenhaven, K. L. 2012.** *Reconstructing the Slave: The Image of the Slave in Ancient Greece.* London, Bloomsbury.
- Wylie, A. 1997.** The Engendering of Archaeology: Refiguring Feminist Science Studies. *Osiris* 12, 80-99.
- Young, Y. 2020.** A painful matter: the sandal as a hitting implement in Athenian iconography. *Humanit. Soc. Sci. Commun.* 7, 64, 1-11.
- Zanker, P. 1995.** *The mask of Socrates: The image of the intellectual in Antiquity.* Berkeley, University of California Press.
- Züchner, W. 1942.** *Griechische Klappspiegel.* Berlin, Walter de Gruyter.
- Zweig, B. 1992.** The mute nude female characters in Aristophanes' Plays. Στο A. Richlin (επιμ.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, 73-89. New York & Oxford, Oxford University Press.

Ελληνόγλωσση

- Beauvoir, S. 1979.** *Το δεύτερο φύλο.* Αθήνα, Γλάρος.
- Beazley, J. D. 1993.** *Η εξέλιξη του αττικού μελανόμορφου ρυθμού.* Αθήνα, Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Boehringer, S. 2009.** Ἄλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει (Αλκμάν, απ. 3): τί προσφέρουν οι εργασίες για τη σεξουαλικότητα στις έρευνες για το κοινωνικό φύλο. Στο V. Sebillotte Cuchet & N. Ernoul (επιμ.), *Προβλήματα του φύλου στην αρχαία Ελλάδα*, 157-182. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Buxton, R. 2004.** *Οι ελληνικοί μύθοι: ένας ολοκληρωμένος οδηγός.* Αθήνα, Πατάκη.
- Delamard, J. & O. Mariaud. 2009.** Η σιωπή των τάφων; Στο V. Sebillotte Cuchet & N. Ernoul (επιμ.), *Προβλήματα του φύλου στην αρχαία Ελλάδα*, 83-104. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

- Γκέλου, Α. 2022.** Ερυθρόμορφα αγγεία από το νεκροταφείο της Αχλάδας στην Φλώρινα. Στο: *Πότνια Πέλλης: τιμητικός τόμος για την Μαρία Λιλιμπάκη-Ακαμάτη*, 53-60. Θεσσαλονίκη, Εφορεία Αρχαιοτήτων Πέλλας.
- Detienne, M. 1993.** *Ο Διόνυσος κάτω από τ'αστέρια*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Iriarte, A. 2009.** Το κοινωνικό φύλο του ενδύματος και η υφαντική του γυμνού στην αρχαία Ελλάδα. Στο V. Sebillotte Cuchet & N. Ernoult (επιμ.), *Προβλήματα του φύλου στην αρχαία Ελλάδα*, 355-370. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Jeanmaire, H. 1985.** *Διόνυσος: Η Ιστορία της Λατρείας του Βάκχου*. Πάτρα, Κλειώ.
- Καββαδίας, Γ. Γ. 2000.** *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*. Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού.
- Καθάριου, Κ. 2002.** *Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελέαγρου και η εποχή του: Παρατηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4^{ου} αι. π.Χ.* Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Κακριδής, Ι. Θ. 1986.** *Ελληνική Μυθολογία: οι ήρωες, τ.3*. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών.
- Κοκκινίδου, Α. 2010.** Αρχαιολογία, φύλο και φεμινισμός. Στο Ν. Μερούσης, Α. Στεφανή & Μ. Νικολαΐδου (επιμ.). *Τρις: μελέτες στη μνήμη της καθηγήτριας Αγγελικής Πιλάλη-Παπαστερίου*, 363-383. Θεσσαλονίκη, Κορνηλία Σφακιανάκη.
- Κοκκινίδου, Α. 2012.** *Οι γυναίκες στην αρχαιολογία: ιστορίες στο ημίφως*. Θεσσαλονίκη, Ζήτη.
- Κοκκινίδου, Α. 2016.** Από την ιστορία των πρώτων Ελληνίδων Αρχαιολόγων. *Προ-ιστορήματα* 7, 1-106.
- Konnell, W. R. 2006.** *Το κοινωνικό φύλο*. Αθήνα, Επίκεντρο.
- Λαδογιάννη, Μ. & Σ. Χούλια-Καπελώνη. 2015.** *Από τη Διονυσιακή λατρεία στη θεατρική πράξη*. Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων.
- Laqueur, T. W. 2003.** *Κατασκευάζοντας το φύλο: Σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόιντ*. Αθήνα, Πολύτροπον.
- Μαραγκού, Μ. 2020.** *Διόνυσος: Ο Θεός κι ο Άνθρωπος*. Αθήνα, Κάκτος.
- Neer, R. T. 2018.** *Τέχνη και αρχαιολογία του ελληνικού κόσμου: Μια νέα ιστορία περ. 2.500-150 π.Χ.* Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Παπαγεωργίου, Γ. 2004.** *Ηγεμονία και Φεμινισμός*. Αθήνα, Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος.
- Παπαθανασόπουλος, Γ. Θ. 1993.** *Το Ιερό και το Θέατρο του Διόνυσου*. Αθήνα, Καρδαμίτσα

- Πλάντζος, Δ. 2014.** *Οι αρχαιολογίες του κλασικού: Αναθεωρώντας τον εμπειρικό κανόνα.* Αθήνα, Εκδόσεις του 21^{ου}.
- Rasmussen, T. & Spivey, N. 1997.** *Προσεκτικές Ματιές Στα Ελληνικά Αγγεία.* Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Ρεθυμνωτάκη, Ε., Μ. Μαροπούλου & Χ. Τσακιστράκη. 2016.** *Φεμινισμός και Δίκαιο.* Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
- Reinsberg, C. 1999.** *Γάμος, εταίρες και παιδεραστία στην αρχαία Ελλάδα.* Αθήνα, Παπαδήμα.
- Schmitt Pantel, P. 2009.** Κοινωνικό φύλο και πολιτική ταυτότητα στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα με βάση τους Βίους του Πλουτάρχου. Στο V. Sebillotte Cuchet & N. Ernoult (επιμ.). *Προβλήματα του φύλου στην αρχαία Ελλάδα, 271-290.* Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- Seaford, R. 2003.** *Ανταπόδοση και τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος.* Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Spivey, N. 1997.** Ελληνικά αγγεία στην Ετρουρία. Στο T. Rasmussen & N. Spivey (επιμ.), *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία, 179-206.* Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Spivey, N. 2004.** *Η ελληνική γλυπτική: αρχαία σημασία, σύγχρονη ανάγνωση.* Αθήνα, Οδυσσέας.
- Σταμπολίδης, Ν. Χ. & Γ. Τασούλας (επιμ.). 2009.** *Έρως: από τη Θεογονία του Ησιόδου στην ύστερη αρχαιότητα.* Αθήνα, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.
- Stewart, A. 2003.** *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα.* Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Trendall, A. D. 1997.** Φάρσα και τραγωδία στην κατωιταλιωτική αγγειογραφία. Στο T. Rasmussen & N. Spivey (επιμ.), *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία, 207-248.* Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Χρυσουλάκη, Σ. 2009.** Η συμμετοχή των γυναικών στη λατρεία και τις γιορτές για τον Διόνυσο. Στο Ν. Καλτσάς & Α. Shapiro (επιμ.), *Γυναικών λατρείες: τελετουργίες και καθημερινότητα στην κλασική Αθήνα, 266-275.* Νέα Υόρκη, Κοινωφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης - Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.
- Tannahill, R. 1998.** *Ιστορία των σεξουαλικών ηθών.* Αθήνα: Π. Τραυλός.

Τιβέριος, Μ. Α. 2020. *Συμπόσιο και συμποσιακό τελετουργικό στην αρχαία Αθήνα: κείμενα και εικόνες*. Θεσσαλονίκη, Κτήμα Γεροβασιλείου.

Τσιλιπάκου, Μ. 2010. Η «γυναικεία γλώσσα» και η γλώσσα των γυναικών. Στο Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, & Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*, 119-146. Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Αρχαίες πηγές

ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Douglas Olson, S. 2010. *Athenaeus: The Learned Banqueters, Volume VI, Books 12-13*. 594b (Loeb Classical Library 327). Cambridge, MA, Harvard University Press.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Henderson, J. 1998. *Aristophanes: Clouds. Wasps. Peace* (Loeb Classical Library 488). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Henderson, J. 1998. *Aristophanes: Acharnians. Knights* (Loeb Classical Library 178). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Henderson, J. 2000. *Aristophanes: Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria* (Loeb Classical Library 179). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Henderson, J. 2002. *Aristophanes: Frogs. Assemblywomen. Wealth* (Loeb Classical Library 180). Cambridge, MA, Harvard University Press.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ

De Witt, N. W. & N. J. De Witt. 1949. *Demosthenes Orationes VII: Orations 60-61, Funeral Speech. Erotic Essay. Exordia. Letters* (Loeb Classical Library 374). Cambridge, Harvard University Press.

ΔΙΟΔΩΡΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ

Oldfather, C. H. 1935. *Diodorus Siculus. Library of History, Volume II: Books 2.35-4.58* (Loeb Classical Library 303). Cambridge, MA: Harvard University Press.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Kovacs, D. 1995. *Euripides: Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba* (Loeb Classical Library 484). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Kovacs, D. 2003. *Euripides: Bacchae. Iphigenia at Aulis. Rhesus* (Loeb Classical Library 495). Cambridge, MA Harvard University Press.

ΗΡΟΔΟΤΟΣ

Godley, A. D. 1920. *Herodotus: The Persian Wars, Volume I, Books 1-2* (Loeb Classical Library 117). Cambridge, MA, Harvard University Press.

ΘΟΥΚΥΔΙΔΗΣ

Smith, C. F. 1919. *Thucydides, History of the Peloponnesian War, Vol. I: Books 1-2* (Loeb Classical Library 108). Cambridge, MA, Harvard University Press.

ΞΕΝΟΦΩΝ

Brownson, C. L. 1998. *Xenophon: Anabasis*, revised by J. Dillery (Loeb Classical Library 90). Cambridge, MA, Harvard University Press, 1998.

Merchant, E. V., O. J. Todd. 2013. *Xenophon: Memorabilia, Oeconomicus, Symposium, Apology*, revised by J. Henderson (Loeb Classical Library 168). Cambridge, MA, Harvard University Press.

ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ

Jones, W. H. S. 1918. *Pausanias, Description of Greece, Vol. I: Books 1-2, Attica and Corinth* (Loeb Classical Library 93). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Jones, W. H. S. *Pausanias, Description of Greece, Vol. IV: Books 8.22-10, Arcadia, Boeotia, Phocis and Ozolian Locri* (Loeb Classical Library 297). Cambridge, MA, Harvard University Press.

ΠΛΑΤΩΝΑΣ

Fowler, H. N. 1914. *Plato: Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus* (Loeb Classical Library 36). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Fowler, H. N. 1926. *Plato: Cratylus, Parmenides, Greater Hippias, Lesser Hippias* (Loeb Classical Library 167). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Lamb, W. R. M. 1924. *Plato: Laches. Protagoras. Meno. Euthydemus* (Classical Library 165). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Lamb, W. R. M. 1925. *Plato: Lysis. Symposium. Gorgias* (Loeb Classical Library 166). Cambridge, MA, Harvard University Press.

Σπυρόπουλος, Η. Σ. 2004. Πλάτων «Συμπόσιον»: Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, υπομνήματα. Θεσσαλονίκη, Ζήτρος.

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ

Perrin, B. 1914. *Plutarch, Lives, Vol. II: Themistocles and Camillus, Aristides and Cato Major, Cimon and Lucullus* (Loeb Classical Library 47). Cambridge, MA. Harvard University Press, 1914.

ΣΕΝΕΚΑΣ

Fitch, J. G. 2018. *Seneca, Tragedies, Vol. I: Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra* (Loeb Classical Library 62). Cambridge, MA, Harvard University Press.

TAKITOΣ

Jackson, J. 1937. *Tacitus, Annals: Books 4-6, 11-12* (Loeb Classical Library 312) Cambridge, MA, Harvard University Press.

Πηγές εικόνων

- 1 Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 231, εικ. 200.
- 2 [BAPD](#)
- 3 Robson 2013, 252, εικ. 9.
- 4 Robson 2013, 251, εικ. 8.
- 5 Σταμπολίδης & Τασούλας 2009, 234, εικ. 203.
- 6 Kilmer 2002, 133, εικ. 9.
- 7 Lear & Cantarella 2008, 30, εικ. 0.4.
- 8 Kilmer 1997, 44, εικ. 7.
- 9 Lear & Cantarella 2008, 128, εικ. 3.15A-B.
- 10 Reinsberg 1999, 158, εικ. 62b.
- 11 Parker 2015, 51, εικ. 1.4.
- 12 Hubbard 2003, εικ. 8.
- 13 Lear & Cantarella 2008, 176, εικ. 6.1 A-B.
- 14 [BAPD](#)
- 15 [BAPD](#)
- 16 Isler-Kerényi 2007, εικ. 86-87.
- 17 Dierichs 2008, 53, εικ. 40.
- 18 [BAPD](#)
- 19 Oakley 2020, 37, εικ. 1.40.
- 20 Sutton 2009, 81, εικ. 5.
- 21 Kilmer 1993, εικ. R464.
- 22 [BAPD](#)
- 23 [BAPD](#)
- 24 α) Kilmer 2002, 125, εικ. 1 β) Kilmer 2002, 125, εικ. 2.
- 25 Parker 2015, 64, εικ. 1.8A.
- 26 α) [BAPD](#), β) Keuls 1985, 186, εικ. 170, γ) Keuls 1985, 185, εικ. 168.
- 27 α) [BAPD](#), β) Kilmer 1993, εικ. R679.
- 28 α) [BAPD](#), β) [BAPD](#)

- 29 Robson 2013, 272, εικ. 32.
- 30 α) [BAPD](#), β) [BAPD](#)
- 31 [BAPD](#)
- 32 Oakley 2020, 111, εικ. 5.8.
- 33 [BAPD](#)
- 34 Oakley 2020, 111, εικ. 5.9.
- 35 α) [BAPD](#), β) Bundrick 2015, 297, εικ. 2.
- 36 Sutton 2009, 81, εικ. 5.
- 37 α) Sutton 2000, 189, εικ. 7.3, β) Sutton 2000, 189, εικ. 7.4.
- 38 Lemos 1997, 464, εικ. 10.
- 39 Dipla & Paleothodoros 2012, 210, εικ. 3.
- 40 Dipla & Paleothodoros 2012, 221, εικ. 13.
- 41 Dipla & Paleothodoros 2012, 223, εικ. 15.
- 42 Lee 2015, 73, εικ. 3.10.
- 43 Osborne 2018, 135, 5.10.
- 44 Osborne 2018, 135, 5.9.
- 45 Osborne 2018, 47, 2.9.
- 46 McNiven 2012, 511, 26.1.
- 47 Reinsberg 1999, 138, εικ. 48.
- 48 Robson 2013, 270, εικ. 30.
- 49 Boardman & LaRocca 1978, 114.
- 50 α) Siron 2015, 233, εικ. 24, β) Siron 2015, 233, εικ. 24.
- 51 [BAPD](#)
- 52 Lear & Cantarella 2008, 98, εικ. 2.17.
- 53 Oakley 2020, 41, εικ. 1.44.
- 54 Lear & Cantarella 2008, 40, εικ. 1.1.
- 55 [Yale university Art Gallery.](#)
- 56 Lear & Cantarella 2008, 41, εικ. 1.2.
- 57 Stansbury-O' Donnell 2014, 45, εικ. 3.10.
- 58 Brendle 2019, 1, εικ. 1.

- 59 Frontisi-Ducroux 1996, 83, εικ. 34.
- 60 Lear & Cantarella 2008, 59, εικ. 1.16.
- 61 **α)** Gerleigner 2016, 166, εικ. 1, **β)** Gerleigner 2016, 167, εικ. 2.
- 62 Mitchell 2004, 13, εικ. 9.

Κατάλογος εικόνων

- 1 Αττικός μελανόμορφος αμφορέας με πάμα, 540-530 π.Χ. Αποδίδεται στο Λυδό. *ABV* 109.28· *Para* 44. Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο, αρ. C440 (*BAPD* 310174).
- 2 Αττικός μελανόμορφος αμφορέας. 550-520 π.Χ. *ABV* 314.6· *Add²* 86· *CVA* Providence 1 (1933), σελ. 19, εικ. 9.1A-C. Providence (RI), Rhode Island School of Design, αρ. 13.1479 (*BAPD* 301624).
- 3 Μελανόμορφος αμφορέας που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Βερολίνου. Περίπου 540 π.Χ. *ABV* 297.16· *Para* 128· *Add²* 78. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. W39 (*BAPD* 320395).
- 4 Μελανόμορφος αμφορέας που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Φρύνου. 550-540 π.Χ. *ABV* 169.5· *Add²* 48. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 241 (*BAPD* 301073).
- 5 Μελανόμορφη όλπη, 540-530 π.Χ. *ABV* 450.2· *CVA* Rodi 1 (1932) σελ. 7, πίν. 13, εικ. 13.5. Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 1350 (*BAPD* 330166).
- 6 Μελανόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ονήσιμο. Σώζεται μονάχα ένα τμήμα της διακόσμησης από το χώρο του μεταλλίου της κύλικας. *AVI* 2815· *Para* 360.74 Quater· *Add²* 216. Boston (MA), Museum of Fine Arts, αρ. 65.873 (*BAPD* 275918).
- 7 Μελανόμορφος αμφορέας. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Cambridge 47. 540 π.Χ. *ABV* 315.3, 326.5· *Para* 136· *CVA* Munich 7 (1970), σελ. 48-49, εικ. 343.2, 344.1-3. Munich, Antikensammlungen, αρ. 1468 (*BAPD* 301629).
- 8 Τυρρηνικός αμφορέας. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Guglielmi. 550-530 π.Χ. *ABV* 102.100, 684· *Para* 38. Orvieto, Museo Civico, Collezione Faina, αρ. 2664 (*BAPD* 310099).
- 9 Τυρρηνικός αμφορέας. 560-530 π.Χ. *ABV* 102.102. Montpellier, Société Archéologique, αρ. 149BIS (*BAPD* 310101).
- 10 Τυρρηνικός αμφορέας. 560/550 π.Χ. *ABV* 102.101· *Para* 39· *CVA* Heidelberg 4 (1970) σελ. 16-17, εικ. 142.1-2, 143.1-2, 144.1-2. Meggen, ιδιωτική συλλογή, Käppeli (*BAPD* 310100).
- 11 Ερυθρόμορφη κύλικα. 525-500 π.Χ. Αποδίδεται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Επέλειου. *ARV* 110.24· *ARV²* 150.35· *CVA* Torino 2 (1925), σελ. III.I.4, III.I.5, πίν. 3.1-2, 4.1-3. Turin, Museo di Antichita, αρ. 3032 (*BAPD* 201359).
- 12 Μελανόμορφη υδρία-κάλη. 550 π.Χ. Άγνωστη ιδιωτική συλλογή (*BAPD* 9029242).
- 13 Κωδωνόσχημος κρατήρας. Αποδίδεται στο Δούρη, 420 π.Χ. *ARV²* 1154.35· *Add²* 336. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. F65 (*BAPD* 215288).

- 14 Μελανόμορφος Τυρρηνικός αμφορέας. *Para* 38· *CVA* Copenhagen 3 (1928), 81-82, εικ. 101.1A-101.1B. Copenhagen, National Museum, αρ. 57 (*BAPD* 310096).
- 15 Μελανόμορφος Τυρρηνικός αμφορέας που αποδίδεται στον Τιμιάδη, μέσα 6ου αι. π.Χ. Columbia (MO), University of Missouri, Museum of Art and Archaeology, αρ. 74.101 (*BAPD* 9024211).
- 16α-β Τυρρηνικός αμφορέας με ερωτικές σκηνές και ζωφόρους μυθικών πλασμάτων και ζώων. 560-550 π.Χ. *ABV* 102.99· *Add²* 27. Munich, Antikensammlungen, αρ. 1431. (*BAPD* 310098).
- 17 Λεπτομέρεια από Τυρρηνικό αμφορέα που φέρει ερωτικές σκηνές. 560 π.Χ. *ABV* 102.96· *Para* 38· *Add²* 27. Sassari, Museo Archeologico Nazionale G.A Sanna, αρ. 2402 (*BAPD* 310095).
- 18 Μελανόμορφη ταινιωτή κύλικα. τελευταίο τέταρτο του 6ου αι. π.Χ. *CVA* Leipzig 3 (2006) σελ. 32-33, 35, εικ. 31.1-2. Leipzig, Antikenmuseum der Universität Leipzig, αρ. T3359 (*BAPD* 3385).
- 19 Μελανόμορφη μικρογραφική ταινιωτή κύλικα. 520 π.Χ. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 77.AE.54 (*BAPD* 28861).
- 20 Μελανόμορφη μικρογραφική ταινιωτή κύλικα. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. 31006 (*BAPD* 9024996).
- 21 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ονήσιμο. 490 π.Χ. *ABV²* 326.86· *Para* 359· *Add²* 216. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, αρ. BS440 (*BAPD* 203338).
- 22 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Αντιφώντα. Πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. *ARV²* 339.51· *Add²* 218. Orvieto, Museo Civico, αρ. 452 (*BAPD* 203485).
- 23 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Αντιφώντα. Πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. *ARV²* 339.55· *Add²* 218. Πλέον χαμένο. Προηγουμένως: Munich, ιδιωτική συλλογή, Arndt (*BAPD* 203489).
- 24α-β Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Πεδιέως. 510-500 π.Χ.: *ARV²* 86(a)· *Add²* 170. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, αρ. G13 (*BAPD* 200694).
- 25 Ερυθρόμορφος κάνθαρος. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Νικοσθένους. 520-510 π.Χ. *ARV²* 123, 132· *Add²* 177. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, αρ. 95.61 (*BAPD* 201063).
- 26α-γ Ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου του Βρύγου. Περίπου 490 π.Χ. *ARV²* 372.31, 398· *Add²* 225. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, αρ. 3921 (*BAPD* 203929).
- 27α-β Ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αιγίσθου, πρώτο μισό του 5ου αι. π.Χ. *ARV²* 504.8· *Para* 381· *Add²* 252. Bologna, Museo Civico Archeologico, αρ. 230 (*BAPD* 205666).

- 28α-β α) Ερυθρόμορφη κύλινκος που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Marlay. 430 π.Χ. *ARV*² 1280.64, 1689· *LIMC* VII (1994) 685, KASSANDRA I 202. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, αρ. 2482 (*BAPD* 216252).
- β) Ερυθρόμορφη υδρία του Ζωγράφου του Κλεοφράδη, 480-475 π.Χ. *ARV*² 189.74, 1632· *Para* 341· *LIMC* II (1984), 684, ASTYANAX I 19. Naples, Museo Archeologico Nazionale, αρ. 81669 (*BAPD* 201724).
- 29 Ερυθρόμορφη κύλινκος που αποδίδεται στο Δούρη. 480 π.Χ. *ARV*² 444.241· *Add*² 240. Boston (MA), Museum of Fine Arts, αρ. 1970.233 (*BAPD* 205288).
- 30α-β Ερυθρόμορφη κύλινκος που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Θάλειας. Περίπου 500 π.Χ. *ARV* 80.5· *Para* 332. Berlin, Antikensammlung, αρ. 3251 (*BAPD* 200964).
- 31 Ερυθρόμορφη πελίκη που αποδίδεται στον Ευφρόνιο. 510 π.Χ. *ARV*² 15.11· *Add*² 153· *CVA* Roma 4 (1991) σελ. 20-22, εικ. 17.1. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, αρ. 121109 (*BAPD* 200073).
- 32 Μελανόμορφη λήκυθος που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Σανδάλου. 550 π.Χ. *ABV* 70.7· *Add*² 18. Bologna, Museo Civico Archeologico di Bologna, αρ. PU 204 (*BAPD* 300643).
- 33 Ερυθρόμορφη κύλινκος που αποδίδεται στον Ονήσιμο. 480 π.Χ. *ARV*² 325.77· *Para* 511. Petersburg, State Hermitage Museum, αρ. B651 (*BAPD* 203327).
- 34 Ερυθρόμορφη υδρία. 500 π.Χ. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 530 (*BAPD* 2723).
- 35α-β Μελανόμορφη οφθαλμωτή κύλινκος. Αποδίδεται στο Εργαστήριο του Λυσιππίδη. 520 π.Χ. Oxford, Ashmolean Museum, αρ. 1974.344 (*BAPD* 396).
- 36 Μελανόμορφη μικρογραφική κύλινκος. 525-500 π.Χ. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, αρ. 72/10 286 (*BAPD* 30379).
- 37α-β Ερυθρόμορφος σκύφος υπογεγραμμένος από τον Ερμογόνη. 555-535 π.Χ. *Add*²: 47. *Para* 68, 87. New York, Ιδιωτική Συλλογή (*BAPD* 350489).
- 38 Μελανόμορφη ταινιωτή κύλινκος. 540-53 π.Χ. Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 2413 (*BAPD* 9052589).
- 39 Ερυθρόμορφο αλάβαστρο. Αρχές 5ου αι. π.Χ. *Add*² 172· *Para* 331. Αθήνα, Αρχ. Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 2713 (*BAPD* 352434).
- 40 Ερυθρόμορφος ασκός. 440 π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 1063 (*BAPD* 6022).
- 41 Μελανόμορφη λήκυθος. 500-475 π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. A15418.

- 42 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Βρισηίδος. 470 π.Χ. *ARV*² 408.36· *Add*² 232· *CVA* Tarquinia 1, σελ. 7, εικ. 12.1. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, δίχως αριθμό (*BAPD* 204434).
- 43 Ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου της Βρισηίδος. 480-470 π.Χ. *ARV*² 408.37· *Para* 371· *Add*² 232. Oxford, Ashmolean Museum, αρ. 1967.305 (*BAPD* 204435).
- 44 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Χυτηρίου. Περίπου 490 π.Χ. *Para* 507. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.294 (*BAPD* 275961).
- 45 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Δοκιμασίας. 480 π.Χ. *Add*² 233· *ARV*² 412.10. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. E818 (*BAPD* 204492).
- 46 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο Gales. 500 π.Χ. *ARV*² 36· *Add*² 158. New Haven (CT), Yale University Art Gallery, αρ. 1913.163 (*BAPD* 200208).
- 47 Ερυθρόμορφη υδρία. 510 π.Χ. *ARV*² 31.7· *Add*² 157. Brussels, Musées Royaux, αρ. R351 (*BAPD* 200192).
- 48 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Τριπτόλεμου. 480-460 π.Χ. *ARV*² 367.94· *Add*² 223. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, αρ. RC2983 (*BAPD* 203886).
- 49 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Τριπτόλεμου. Περίπου 470 π.Χ. *ARV*² 6367.93· *Add*² 223. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, δίχως αριθμό (*BAPD* 203885).
- 50α-β α) Μήτρα σφραγίδας (Boardman 1970, αρ. 552).
β) Μήτρα σφραγίδας (Boardman 1970, αρ. 862).
- 51 Ερυθρόμορφη οينوχόη που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Shuvalov. 430-425 π.Χ. *Para* 463· *Add*² 346· *CVA* Berlin 3 (1962), 27, εικ. 145.2, 146.1-2. Berlin, Antikensammlung αρ. F2412 (*BAPD* 216500).
- 52 Ερυθρόμορφος αμφορέας του Δικαίου. 510-500 π.Χ. *ARV*² 31.4· *Para* 324. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, αρ. F318 (*BAPD* 200167).
- 53 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Carpenter. 500 π.Χ. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 85.AE.25 (*BAPD* 31619).
- 54 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Δούρη. 480-470 π.Χ. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 482 (*BAPD* 205287).
- 55 Ερυθρόμορφος κρατήρας. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Agrigento. 475-450 π.Χ. *ARV*² 444.239· *Add*² 240. New Haven (CT), Yale University Art Gallery, αρ. 1933.175 (*BAPD* 206646).
- 56 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Μάκρωνα. 490-480 π.Χ. *ARV*² 478.320· *Add*² 247. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 480 (*BAPD* 205002).

- 57 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Δούρη. 490 π.Χ. *ARV*² 449.4, 1653· *Para* 376. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. E51 (*BAPD* 205338).
- 58 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Αντιφώντα. 490-480 π.Χ. *ARV*² 340.65· *Add*² 219· *CVA* Baltimore 2 (1937), 18-19, εικ. XVII1a. Baltimore (MD), Johns Hopkins University, αρ. B11 (*BAPD* 203498).
- 59 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Δούρη. 475-470 π.Χ. *ARV*² 437.116· *Add*² 239. Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, αρ. 16545 (*BAPD* 205162).
- 60 Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αμβρόσιου. 520-510 π.Χ. *ARV*² 173.5· *Para* 338· *Add*² 184. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, αρ. 50458 (*BAPD* 201569).
- 61α-β Ερυθρόμορφη οينوχόη, γνωστή και ως «αγγείο του Ευρυμέδοντα». Αποδίδεται στον Ζωγράφο του Τριπτόλεμου. 460 π.Χ. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, αρ. 1981.173 (*BAPD* 1107).
- 62 Ερυθρόμορφη κύλικα. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, αρ. BS 1423. Δεν είναι καταχωρημένο στο *BAPD*.

Εικόνες



Εικόνα 1

Αττικός μελανόμορφος αμφορέας με πόμα, 540-530 π.Χ. Αποδίδεται στο Λυδό. Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο, αρ. C440.



Εικόνα 2

Αττικός μελανόμορφος αμφορέας. 550-520 π.Χ. Providence (RI), Rhode Island School of Design, αρ. 13.1479.



Εικόνα 3

Μελανόμορφος αμφορέας που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Βερολίνου. Περίπου 540 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. W39.



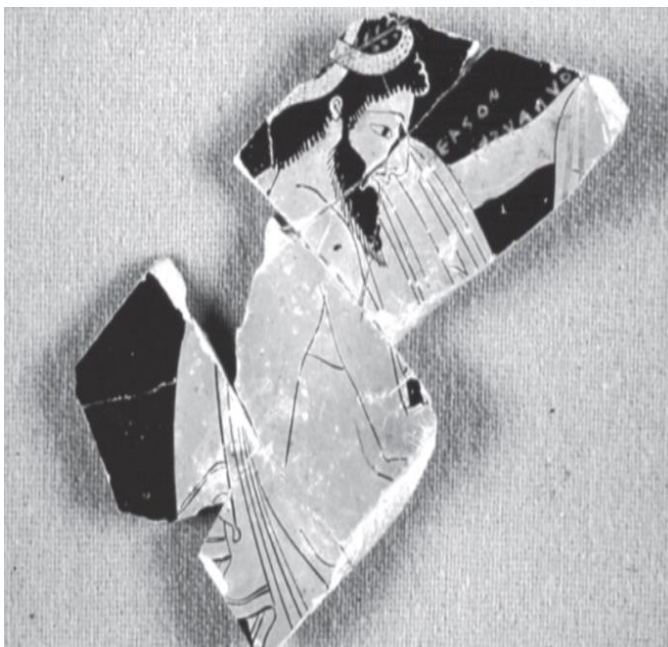
Εικόνα 4

Μελανόμορφος αμφορέας που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Φρύνου. 550-540 π.Χ. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 241.



Εικόνα 5

Μελανόμορφη όλπη, 540-530 π.Χ. Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 1350.



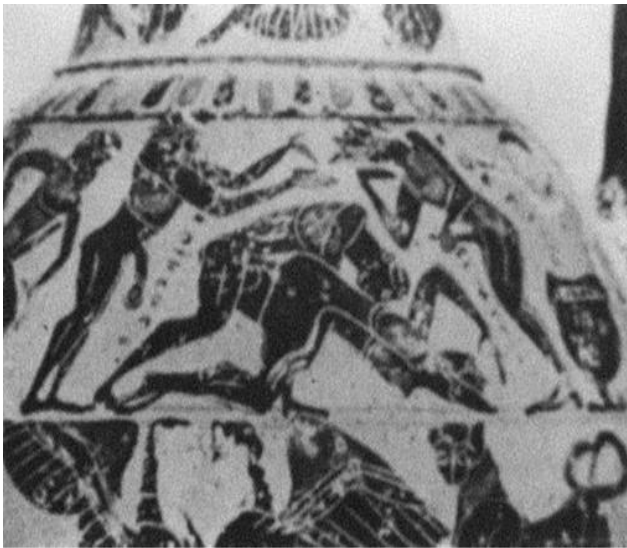
Εικόνα 6

Μελανόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ονήσιμο. Σώζεται μονάχα ένα τμήμα της διακόσμησης από το χώρο του μεταλλίου της κύλικας. Boston (MA), Museum of Fine Arts, αρ. 65.873.



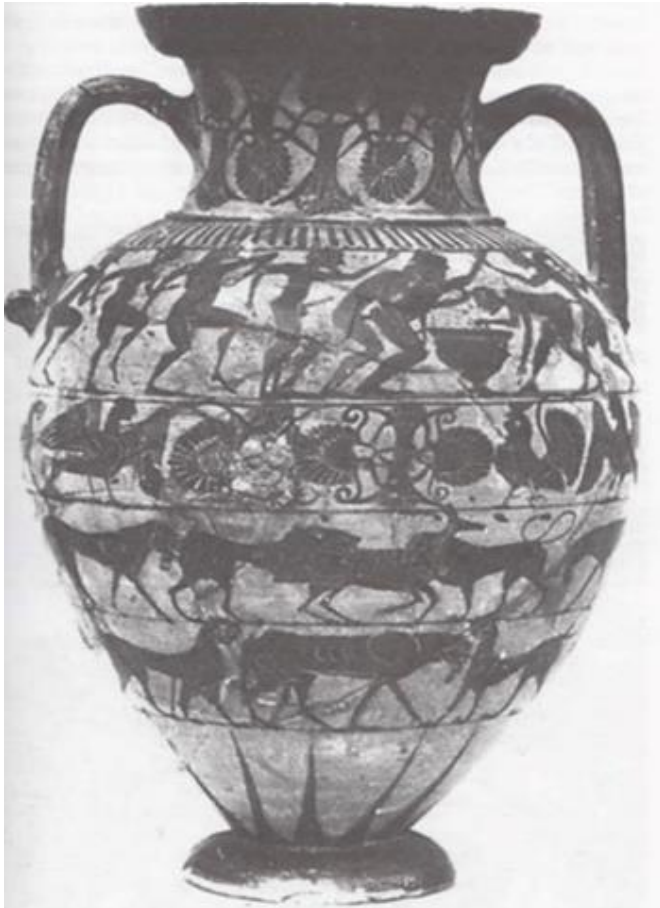
Εικόνα 7

Μελανόμορφος αμφορέας. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Cambridge 47. 540 π.Χ. Munich, Antikensammlungen, αρ. 1468



Εικόνα 8

Τυρρηνικός αμφορέας. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Guglielmi. 550-530 π.Χ. Orvieto, Museo Civico, Collezione Faina, αρ. 2664.



Εικόνα 9

Τυρρηνικός αμφορέας. 560-530 π.Χ. Montpellier, Société Archéologique, αρ. 149BIS.



Εικόνα 10

Τυρρηνικός αμφορέας. 560/550 π.Χ. Meggen, ιδιωτική συλλογή, Kärpeli.



Εικόνα 11

Ερυθρόμορφη κύλικα. 525-500 π.Χ. Αποδίδεται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Επέλειου. Turin, Museo di Antichita, αρ. 3032.



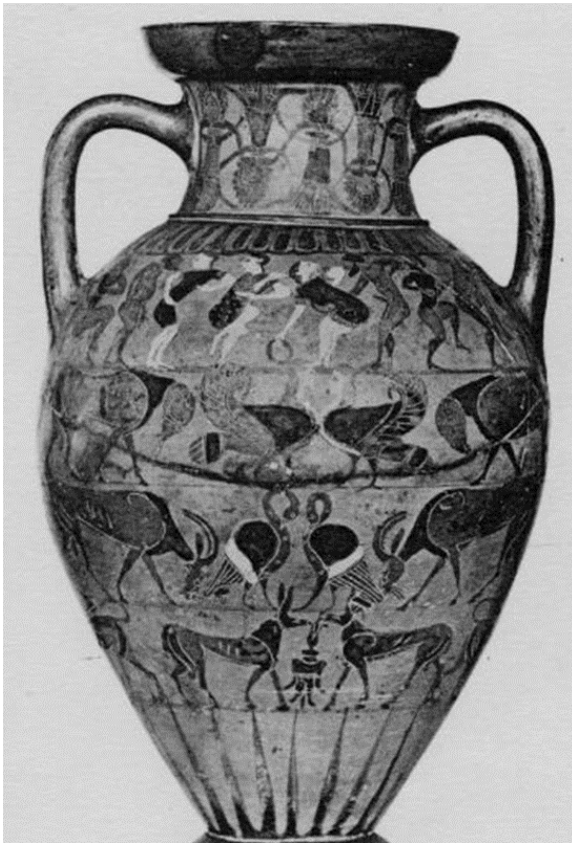
Εικόνα 12

Μελανόμορφη υδρία-κάλη. 550 π.Χ. Άγνωστη ιδιωτική συλλογή.



Εικόνα 13

Κωδωνόσχημος κρατήρας. Αποδίδεται στον Δούρη, 420 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. F65.



Εικόνα 14

Μελανόμορφος Τυρρηνικός αμφορέας. Copenhagen, National Museum, αρ. 57.

Εικόνα 15



Μελανόμορφος Τυρρηνικός αμφορέας που αποδίδεται στον Τιμιάδη, μέσα 6ου αι. π.Χ. Columbia (MO), University of Missouri, Museum of Art and Archaeology, αρ. 74.101.

Εικόνα 16α



Τυρρηνικός αμφορέας με ερωτικές σκηνές και ζωφόρους μυθικών πλασμάτων και ζώων. 560-550 π.Χ. Munich, Antikensammlungen, αρ. 1431.



Εικόνα 16β

Λεπτομέρεια του αμφορέα της εικόνας 16^α



Εικόνα 17

Λεπτομέρεια από Τυρρηνικό αμφορέα που φέρει ερωτικές σκηνές. 560 π.Χ. Sassari, Museo Archeologico Nazionale G.A Sanna, αρ. 2402.



Εικόνα 18

Μελανόμορφη ταινιωτή κύλικα. τελευταίο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.
Leipzig, Antikenmuseum der Universität Leipzig, αρ. T3359.



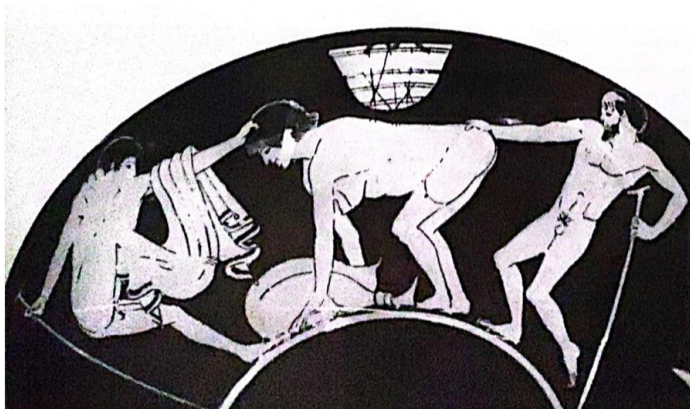
Εικόνα 19

Μελανόμορφη ταινιωτή κύλικα. 520 π.Χ. Malibu (CA), The J. Paul Getty
Museum, αρ. 77.AE.54.



Εικόνα 20

Μελανόμορφη μικρογραφική κύλικα. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. 31006.



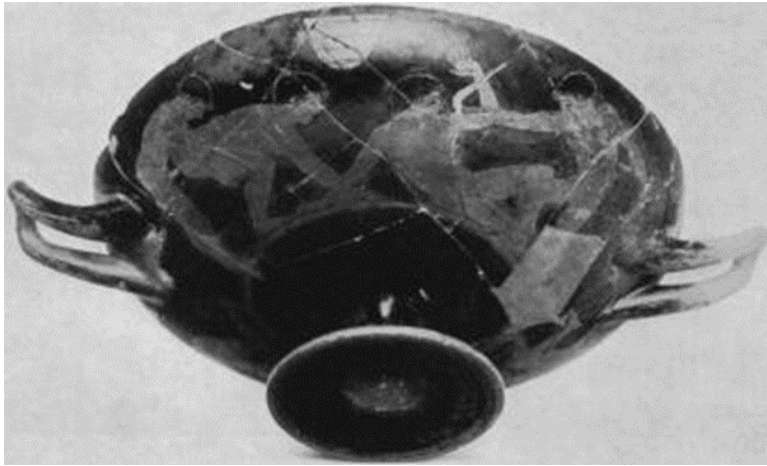
Εικόνα 21

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ονίσσημο. 490 π.Χ. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, αρ. BS440.



Εικόνα 22

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Αντιφώντα. Orvieto, Museo Civico, αρ. 452.



Εικόνα 23

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Αντιφώντα. Πλέον χαμένο.
Προηγούμενος: Munich, ιδιωτική συλλογή, Arndt.



Εικόνα 24α

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Πεδιέως. 510-500
π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρο, αρ. G13.



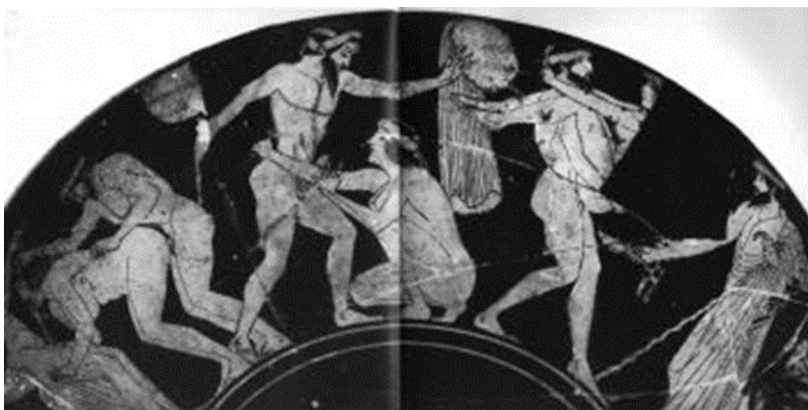
Εικόνα 24β

Λεπτομέρεια του αγγείου της εικόνας 24α.



Εικόνα 25

Ερυθρόμορφος κάνθαρος, 520-510 π.Χ. Αποδίδεται στον Νικοσθένη.
Βοστώνη, Museum of Fine Arts, αρ. 95.61.



Εικόνα 26α

Ερυθρόμορφη κύλικα του Βρύγου. Αρχές 5ου αι. π.Χ. Florence, Museo Archeologico Etrusco, αρ. 3921.



Εικόνα 26β

Λεπτομέρεια τους αγγείου της εικόνας 26α.



Εικόνα 26γ

Λεπτομέρεια τους αγγείου της εικόνας 27α.



Εικόνα 27 α

Ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Αιγίσθου, πρώτο μισό του 5ου αι. π.Χ. Bologna, Museo Civico Archeologico, αρ. 230.

Εικόνα 27β

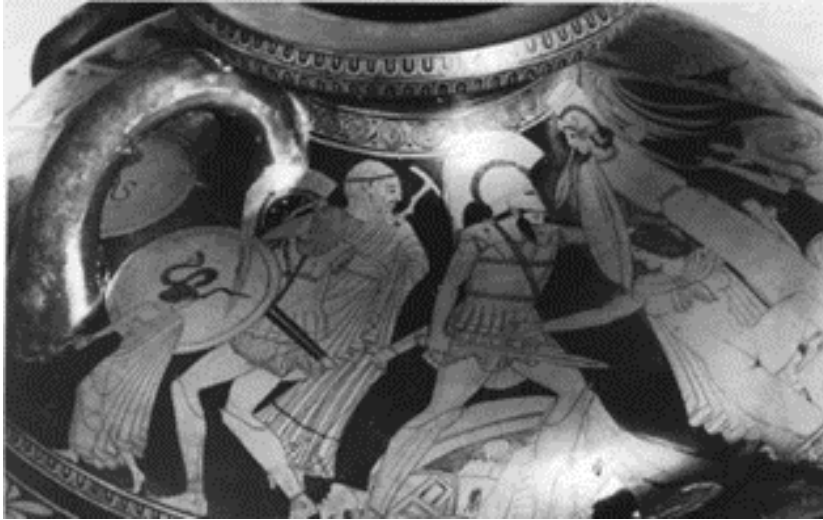


Σχεδιαστική αποκατάσταση της σκηνής του αγγείου στην εικόνα 28α.

Εικόνα 28α



Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Marley. 430 π.Χ.
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, αρ. 2482.



Ερυθρόμορφη υδρία του Κλεοφράδη, 480-475 π.Χ. Naples, Museo Archeologico Nazionale, αρ. 81669.



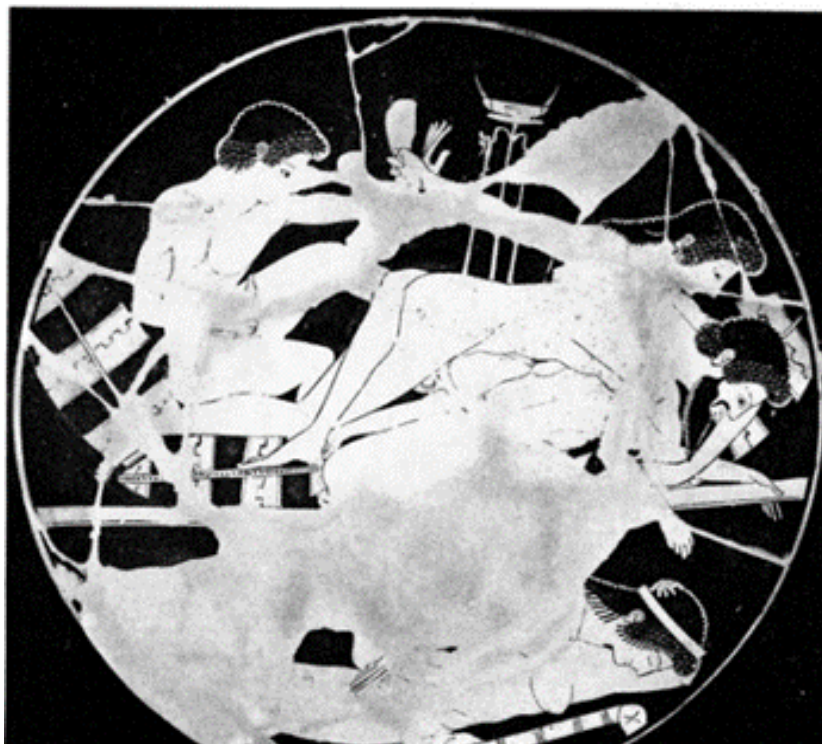
Εικόνα 29

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Δούρη. 480 π.Χ. Boston (MA), Museum of Fine Arts, αρ. 1970.233.



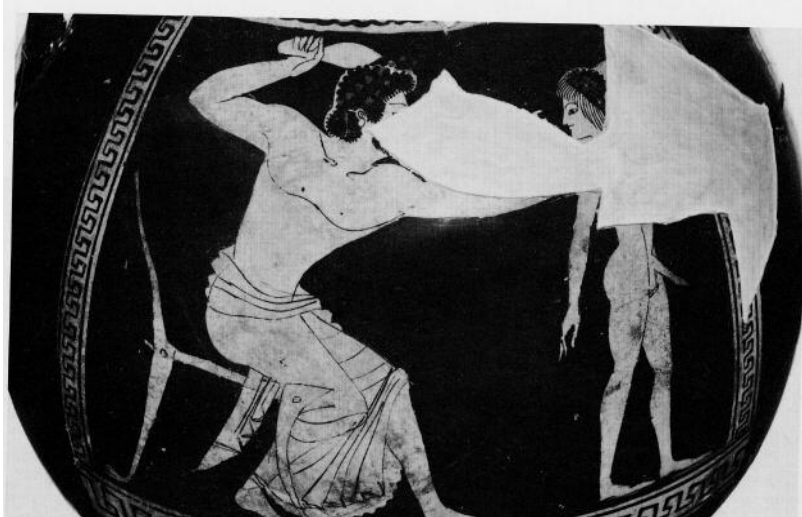
Εικόνα 30α

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Θάλειας. Περίπου 500 π.Χ. Berlin, Antikensammlung, αρ. 3251.



Εικόνα 30β

Λεπτομέρεια του αγγείου της εικόνα 30α.



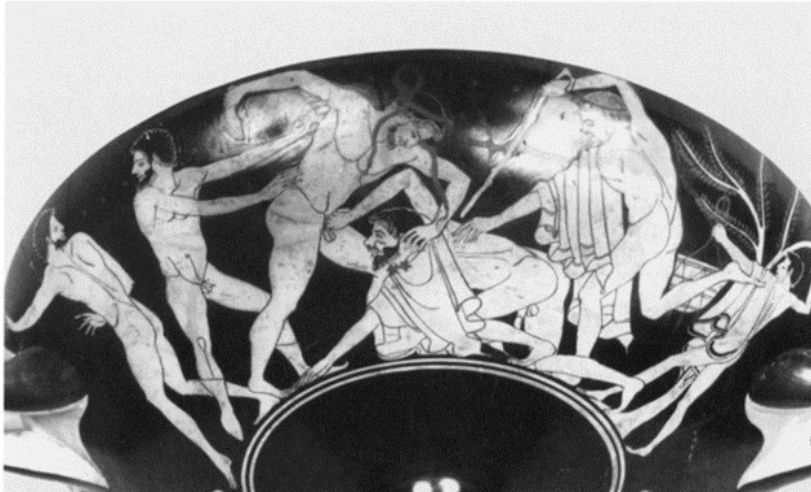
Εικόνα 31

Ερυθρόμορφη πελίκη που αποδίδεται στον Ευφρόνιο, 510 π.Χ. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, αρ. 121109.



Εικόνα 32

Μελανόμορφη λήκυθος που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Σανδάλου. 550 π.Χ. Bologna, Museo Civico Archeologico di Bologna, MCABo, αρ. PU 204.



Εικόνα 33

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον Ονήσιμο. 480 π.Χ. St. Petersburg, State Hermitage Museum, αρ. B651.



Εικόνα 34

Ερυθρόμορφη υδρία. 500 π.Χ. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 530.

Εικόνα 35 α



Μελανόμορφη οφθαλμωτή κύλικα. Αποδίδεται τεχνοτροπικά στο Λυσιππίδη. 520 π.Χ. Oxford, Ashmolean Museum, αρ. 1974.344.

Εικόνα 35 β



Διακόσμηση της εξωτερικής όψης της κύλικας της εικόνας 36α.



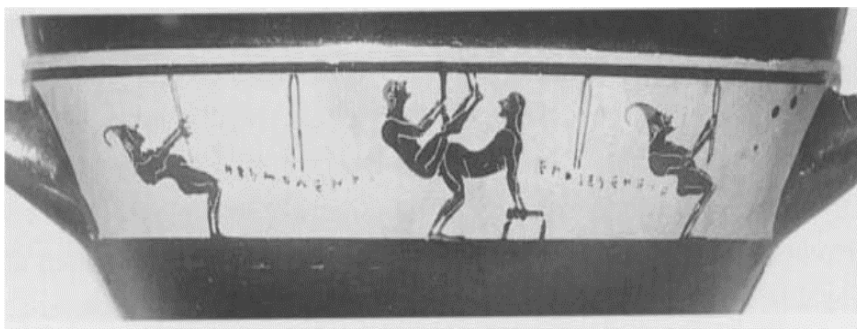
Εικόνα 36

Μελανόμορφη μικρογραφική κύλικα. 525-500 π.Χ. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, αρ. 72/10 286.



Εικόνα 37α

Ερυθρόμορφος σκύφος υπογεγραμμένος από τον Ερμογένη. 555-535 π.Χ. New York, Ιδιωτική Συλλογή.



Εικόνα 37β

Β' όψη του σκύφου της εικόνας 38α.



Εικόνα 38

Μελανόμορφη ταινιωτή κύλικα. 540-53 π.Χ. Ρόδος, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 2413.



Εικόνα 39

Ερυθρόμορφο αλάβαστρον. Αρχές 5ου αι. π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 2713.

Εικόνα 40



Ερυθρόμορφος ασκός. 440 π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. 1063.

Εικόνα 41



Μελανόμορφη λήκυθος. 500-475 π.Χ. Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, αρ. Α15418.

Εικόνα 42



Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Βρισηίδος. 480-460 π.Χ. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, δίχως αριθμό.

Εικόνα 43



Ερυθρόμορφη κύλικα του Ζωγράφου της Βρισηίδος. 480-470 π.Χ. Oxford, Ashmolean Museum, αρ. 1967.305.



Εικόνα 44

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Χυτηρίου.
Περίπου 490 π.Χ. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 86.AE.294.



Εικόνα 45

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο της Δοκιμασίας. 480
π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. E818.



Εικόνα 46

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο Gales. 500 π.Χ. New Haven (CT), Yale University Art Gallery, αρ. 1913.163.



Εικόνα 47

Ερυθρόμορφη υδρία που αποδίδεται στο Ζωγράφο Δίκαιο. 510 π.Χ. Brussels, Musées Royaux, αρ. R351.



Εικόνα 48

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Τριπτόλεμου.
Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, αρ. RC2983.



Εικόνα 49

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Τριπτόλεμου.
Περίπου 470 π.Χ. Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, δίχως
αριθμό.



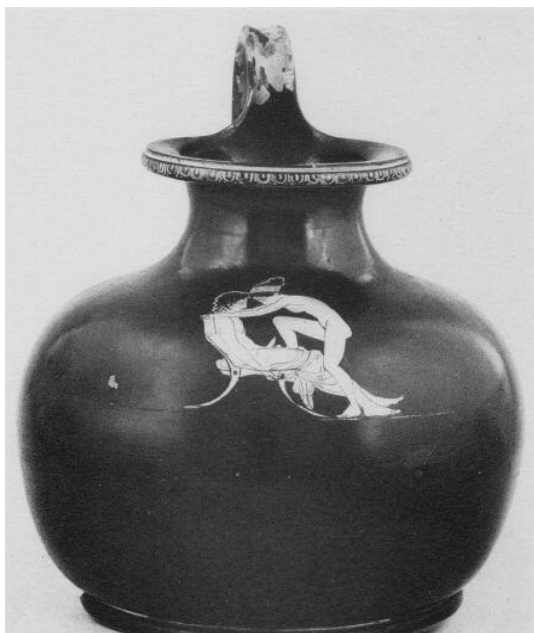
Εικόνα 50α

Μήτρα σφραγίδας



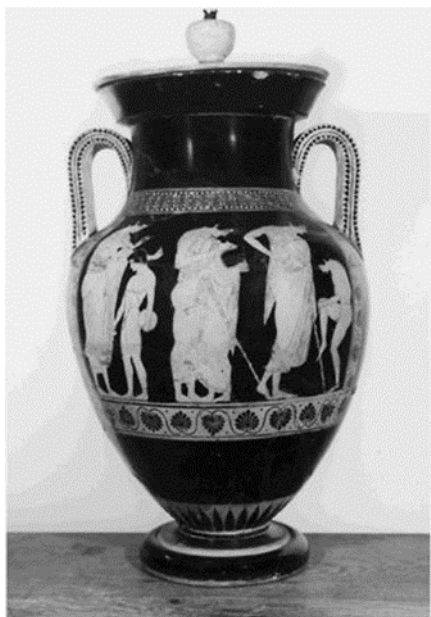
Εικόνα 50β

Μήτρα σφραγίδας



Εικόνα 51

Ερυθρόμορφη οινοχόη που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Shuvalov. 430-425 π.Χ. Berlin, Antikensammlung αρ. F2412.



Εικόνα 52

Ερυθρόμορφος αμφορέας του Δικαίου. 510-500 π.Χ. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρο, αρ. F318.



Εικόνα 53

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Carpenter. 500 π.Χ. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, αρ. 85.AE.25.



Εικόνα 54

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Δούρη. 480-470 π.Χ. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 482.



Εικόνα 55

Ερυθρόμορφος κρατήρας. Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Agrigento. 475-450 π.Χ. New Haven (CT), Yale University Art Gallery, αρ. 1933.175.



Εικόνα 56

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στον αγγειογράφο Μάκρωνα. 490-480 π.Χ. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, αρ. 480.

Εικόνα 57



Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Δούρη. 490 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. E51.

Εικόνα 58



Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο Αντιφώντα. 490-480 π.Χ. Baltimore (MD), Johns Hopkins University, αρ. B11



Εικόνα 59

Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Δούρη. Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, αρ. 16545.



Εικόνα 60

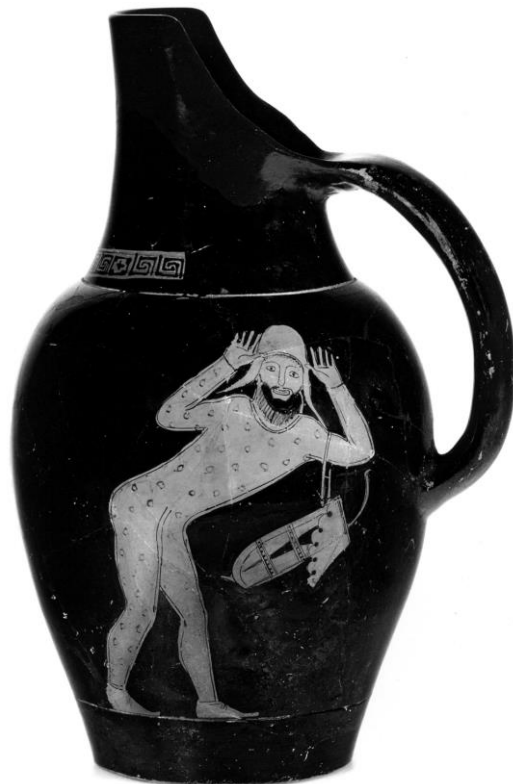
Ερυθρόμορφη κύλικα που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Αμβρόσιου. 520-510 π.Χ. Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, αρ. 50458.

Εικόνα 61α



Ερυθρόμορφη οينوχόη, γνωστή και ως «αγγείο του Ευρυμέδοντα». Αποδίδεται στο Ζωγράφο του Τριπτόλεμου. 460 π.Χ. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, αρ. 1981.173.

Εικόνα 61β



Β' όψη της οينوχόης της εικόνας 62^α



Ερυθρόμορφη κύλικα. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, αρ. BS 1423.