

ΓΥΜΝΟΙ ΚΟΥΡΟΙ ΝΤΥΜΕΝΟΙ ΑΝΔΡΕΣ

‘Οφεις της ανδρικής γυμνότητας
και τυπολογία των ρόλων του φύλου
στην προκλασική και κλασική τέχνη

Νίκος Ξένιος
Δρ Φιλοσοφίας

Για να κατανοήσει κανείς την αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων για την ανδρική γυμνότητα πρέπει να λάβει υπόψη το αδιάμεση βίητο γεγονός ότι ο κλασικός πολιτισμός υπήρξε κατεξοχήν ανδροκεντρικός. Η αναπαράσταση του γυμνού σώματος προϋποθέτει ένα συγκεκριμένο αισθητικό ιδεώδες, που για τη γλυπτική περιχαρακώνεται σε κανόνες ιδανικών αναλογιών του ανδρικού σώματος, ενώ στην αγγειογραφία οριοθετείται από τη γενικότερη αίσθηση της ζωγραφικής επιφάνειας του αγγείου, σε συνδυασμό με την πλαστική μετωπική εξεικόνιση και τη διχρωμία. Το μάρμαρο από το οποίο είναι κατασκευασμένοι οι Κούροι ή το κόκκινο-μαύρο χρώμα της αγγειογραφίας συνθέτουν λίγο-πολύ το ίνδαλμα αισθητικής που καμαρώνει για την πλαστικότητα του ανδρικού μυϊκού συστήματος. Παράλληλα, το γυμνό σώμα εκφράζει σε αισθητική μορφή το πρότυπο του «καλού κ' αγαθού» πολίτη.

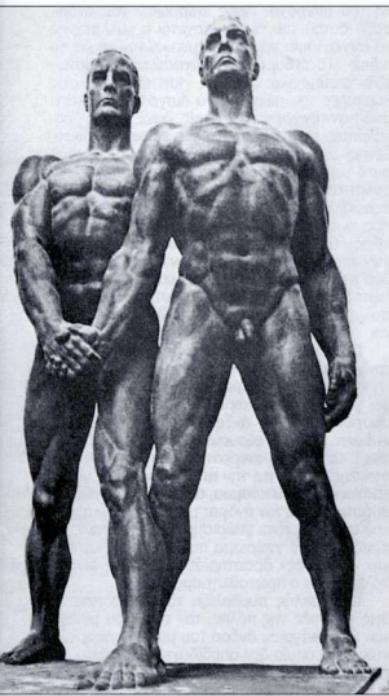
Η δη τη νεολιθική εποχή στον ελλαδικό χώρο απαντούν διάφορα σύμβολα που παριστάνουν το ανδρικό γεννητικό μόριο. Τα θιυφαλλικά ειδώλια, στα οποία ταποθετούνται το ένα ή και τα δύο κέρια στο φαλό, πιθανόν να επικαλούνταν τις θεότητες της γονιμότητας ή να είχαν αποτροπαϊκή χρήση. Όσο για την ιστορική εποχή, η απεικόνιση του ανδρικού σώματος στην ηπειρωτική Ελλάδα μαρτυρείται από τον 100 αιώνα π.Χ. Από τα μέσα του 8ου αιώνα π.Χ. φαίνεται να σχετίζεται με την καθιέρωση των γυνινικών αγάνων.

Το ανδρικό σώμα και ο στίβος

Εννοείται ότι το «δεώδες» σώμα είναι αποτέλεσμα της ιδεώδους εγκύμνασης, και ενδεχομένως τα μοντέλα της γλυπτικής στην αρχαιότητα ήταν αθλητές. Οι τελευταίοι προσεγγίζουν τη μορφή των θεών, γιατί οι ανθρώπινοι θεοί οπωσδήποτε θα είχαν τέλεια σώματα, απρόσβλητα από τη γήρανση ή τη φθορά, με εξαίρεση τις θεότη-

τες που παριστούσαν την απόκλιση, όπως, για παράδειγμα, ο Ήφαιστος που ήταν χαλός. Κατά την αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων, η εγκύμναση του σώματος, γυμνού κάτω από τον ήλιο, στο γυμναστήριο και την παλαιστήρια, με τη συνοδεία μουσικής, κατ ουσίαν μαρτυρεί την ενότητα της φυσικής, της αισθητικής και της ημικής διάλιπτης των νέων. Ας οπηκωθεί ότι οι αθλούμενοι (όπως, αντίστοιχα, οι ηγετικές φυσιογνωμίες των ανδρών στον Όμηρο και στη δραματική ποίηση) προορίζονταν για λαμπρή πολιτική και κοινωνική σταδιοδρομία. Στην πλειάδα των αρετών που έπρεπε να συγκεντρώνει ένας «άριστος» νέος κεντρική θέση κατέχει η αρμονία σώματος και πνεύματος.

Η τέχνη την αναπαράστασης της ανθρώπινης μορφής στην αρχαιότητα αρχίζει με τη μετωπικότητα και τελειώνει σχεδόν εταί: με πλαστικά μηνιμεατικά έργα, ενδεχομένως τελετουργικού χαρακτήρα, που συνιστούν «ερμηνείες της ώρχοντς πραγματικότητας»¹ και αρχικά μόνον υπαινίσσονται την κίνηση. Με άλλα λόγια, οι παραστάσεις



νικής τάξης: η αντίληψη της αρετής², η οποία θεμελιώνεται στην παράδοση, την καταγωγή και τη «φύλετική» ταυτότητα, με κυρίαρχα γνωρίσματα την ήθική ακεραιότητα και τη στρατιωτική εκγύμναση (με μια λέξη: την καλοκαγαθία). Εννοείται πως αυτά προϋποθέτεαν, ή καὶ συνώνιζαν, κάποια κυριάρχη αντίληψη για το ρόλο του «ισχυρού» φύλου, εναρμονισμένη με την επικρατώσα αντίληψη προ αρρενοπότητας.

Κατ' αναλογίαν προς τα πρότυπα του πολεμιστή ανδρά, η ανδροπρέπεια για τους Έλληνες ταυτίζεται με τον τύπο του αθλητή. Όπως και ο πολεμωστής, έτοι και ο αθλητής συγκεντρώνει καθαρά «ανδρικές» αρετές, διότι είναι η ρώμη, η αντοχή, η συγκέντρωση και η επιμονή στο σύνορο, η ικανότητα συντονισμού των κινήσεων και η ανταγωνιστικότητα. Η εκγύμναση του σώματος είναι συνδυασμένη με την απόλυτη γυμνότητα, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τις πηγές: ενώ για τις γυναικες η γυμνότητα ήταν ταπειό, για τους ανδρες παρέτεινε σε θεικές καταβολές, αριστοκρατική καταγωγή και κάλλος. Συνιστούσαν δηλαδή από μόνη της γνώμονα σαν ανδρισμό.

Κατά μία άποψη η γυμνότητα δεν περιέχει σε-ξουαλικό υπαίνιγμα στην πλειονότητα των αρχαιοελληνικών παραστάσεων του ανδρικού σώματος. Τουναντίον, παρίσταται ως μια «εκπνευματωμένη» (sublimed) εκδοχή της ανδρικής φύσης, που με καθαρά αισθητική θέση σχεδόν αποκλείει τη γενετήσια πράξη. Εξαρέστη συνιστούν οι παραστάσεις ερώτων και σεξουαλικών οργίων σε ορισμένα αγγεία. Αφού, λοιπόν, η γυμνότητα είναι ο κανόνας και δεν υπονοεί τον αισθητισμό, η σύντη παραμένει γνώρισμα των σατύρων και των επιθητώρων μόνο σε κάποιες «ειδικές» παραστάσεις με εταίρες ή «ταΐδες» και δεν συναντάται στη γυναικείη. Ον στύσει φαλλός είχε την επιπλέον πανάρχαια χρήση του αποτροπαϊκού συμβόλου ή του «φύλαχτου» και απαντάται σε ερμαϊκές στήλες, σε περιδέραια ή σε μεμονωμένα πτηνόμορφα αντικείμενα, αλλά δεν συνδέεται ούτε θεματολογικά ούτε ουσιαστικά με την ανδρική γυμνότητα. Έχει μετωνυμική ισχύ (όπως προκύπτει άλλωστε από το σατυρικό δρώμα και από την κωμωδία), και οι γονιμικές και ηδονιστικές συνδηλώσεις του δεν κατατίνονται από σεμνοτυφία: αποτελούν μέρος του καθημερινού λεξιλογίου, της αίσθησης του χιούμορ και της απροκάλυπτης αφοράς στο σεξ που χαρακτηρίζουν τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Δεν ήταν τυχαίος ο ακρωτηριασμός των γεννητικών οργάνων των ανδρικών αγαλμάτων της αρχαιότητας το μεσαίωνα, αποτέλεσμα της γενικότερης θεοκρατικής ενοχοτοπίας του ανθρωπίνου σώματος.

Παραμένει κεντρικό αλλά αναπάντητο ζήτημα το κατά πόσον η επικέντρωση στο φαλλό ήταν φορτισμένη με λαγνεία σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις. Η εξιδανίκευση, όμως, του ανδρικού σώματος από τους καλπτέχεις των εργαστηριών γλυπτικής προέκυπτε πολύ περισσότερο από την υπογράμμιση των ίδαικών αναλογιών και την απόδοση του μικρού συστήματος

του ανδρικού σώματος, που αιφνιδιούν στην Ελλάδα των προκλατικών και κλασικών χρόνων, διέπονται γενικά από κάποιες αισθητικές αρχές για την απόδοση του βαθμού της κίνησης. Εκτός από τη μετωπικότητα, άλλη αρχή που συνιθωμαστρεί είναι η συμμετρία των μελών του σώματος ή της όλης σύνθεσης. Οι Κόρες παριστάνονται κομψές, περίτεχνα στολισμένες, με περιποτιμένη κόμη και ένα αρχιό μειδίαμα.

Οι γυναικες κατά κανόνα δεν φιλοτεχνούνται ολόγυμνες. Αντίθετα, το ανδρικό γυμνό, που εμφανίζεται αρχικά ως προπαγάνδα για τους αθλητικούς αγώνες, καθιερώνεται σταδιακά, για να φτασει σε υψηλό βαθμό ρεαλισμού στην κλασική και την ελληνιστική εποχή, όποτε και θα απεικονίσει την καθημερινότητα, τις αθλοπαιδίες, τον πόλεμο, τα συμπότια, το θάνατο. Η Ολυμπία ήταν ο σημαντικότερος τόπος προπαγάνδας της αναδυόμενης πανελλήνιας ενόπτητας, την οποία στηρίζει η αριστοκρατία. Στην αρχαϊκή γλυπτική του γυμνού αθλητή κούρου αισθητικοποιείται η ήθικη αυτής της κοινω-

τη στιγμή που το ανδρικό σύμα προετοιμάζοταν για κάποια αθλητική επίδοση ή αναπαιυόταν μετά από αυτήν³. Χαρακτηριστικές είναι η λεπτομερής απόδοση κάποιας μεμφανών φλερών που διογκούνται στη διάρκεια της οωματικής καταπόνησης, η ακριβής γνώση του μικρού συστήματος, η οποία μάλλον προϋπόθετε γνώσεις αντομιας στο εργαστήριο, καθώς και η γλυπτική απόδοση της κόμης και της τριχοφυΐας του εφήβαιου, η οποία προδίδει ρεαλιστική πρόθεση.

Το άνδυλο μεταφέρει τη θεατή σε έναν κόσμο πέραν του ορατού, έναν κόσμο δαμάνων και ηρώων, που είναι, όμως, ανθρωπομορφικός. Η ανθρώπινη, λοιπόν, μορφή είναι ο πρωταγωνιστής, είτε «σταμένη» (Κούρος), είτε «καθημερινή» (και ενδεδυμένη)⁴. Και οι δύο τύποι απόδοσης της ανθρώπινης φιγούρας αντικρύζουν μετωπικά το θεατή, πράγμα που δεν συμβαίνει πάντα στις επιτύμβιες σπήλειες. Επίσης, η «θεούσα» (τρέχουσα) ή «παπαμένη» μορφή αποδίδεται με τη συμβατική στάση του «επί γονατινή» δρόμου: το κορμί μοιάζει να γονατίζεται με τα πόδια στο πλάι, και το στένο εικονίζεται μετωπικά, ενώ τα χέρια κινούνται έντονα. Η «βαδίζουσα», ή «ανακεκλυμένη» (πλαγιαμένη) ή η «πάιτουσα» είναι επίσης συνηθισμένες απόδοσεις του σώματος.

Στους Κούρους⁵ οι ανατομικές λεπτομερείς του γυμνού σώματος αποδίδονται με εγχάραξη στην επιφάνεια της πέτρας, χωρίς ιδιαίτερο ρεαλισμό, και τα πόδια ακολουθούν την συμμετρική ακρίβεια που μας είναι γνωστή και από την Αιγυπτού. Εδώ προβάλλει δευτά προς το εμπόριο το αριστερό πόδι, έτσι αναγκαστικά καταργείται ο κατακόρυφος άξονας της σύνθετης και σταδιακά το βάρος μοιράζεται στους γοφούς, δύνοντας μια ελαφριά κλίση στη λεκάνη. Στον Κούρο της Μήλου, που βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το πρόσωπο αποδίδεται με ελαφρώς λοξά μάτια και κομφωτά φρύδια. Η κομψή υποδήλωση μια γενικότερη αισθητή κομψότητα, η οποία, όμως, δεν μειώνει τη στιβαρότητα του αγάματος.

Αντιβέτα με τους Κούρους, οι Κόρες της ίδιας περίοδου είναι ιτιμένες με ποδήρητη χιτώνα και μάτια, με πιτσώσιες που ποικίλλουν από καθαρό σχηματικός έως απολύτα ρεαλιστικός. Η χρήση του χωμάτου στη γλυπτική επέτεινε την αισθητή ρεαλισμού, τουλάχιστον κατά την ορχιά αισθητική. Για μας τα χρώματα που κάλυπταν τη λευκότητα των κούρων συγχώνευαν φάντασμα υπερβολικά έντονα ή ακόμη και κακογούστα.

Στις ανάγλυφες επιτύμβιες στήλες της Αππίκης⁶, ο άνδρας πρωταγωνιστής είναι ο νεκρός, ως έφηβος αθλητής, ως γενειοφόρος οπλίτης, ή ως πολιτής, ο οποίος γυμνός ή ημιγυμνός αποχαιρετά τους οικείους του, τα κατοικίδια ζώα και τους δουλώμους του. Κατά κανόνα η κλασική γλυπτική αποδίδει πην ιδεώδη γυμνότητα στον εφήβο ή τον νεαρό άνδρα, ενώ καλύπτει επιμελώς τα μέλη των γηραών αινδρών. Η αντίληψη περι κάλλους συνδέοντας άρρηκτα με την εφήβεια και τις αθλητικές επιδόσεις.

Ο άνδρας οπλίτης

Όπως είναι μόνο ήδη, ο αθλητής είναι συγχρόνως και επιδίδος πολεμιστής, ενώ ο πολεμιστής απαι-

τείται να επιδεικνύει τη ρώμη του στο στίβο της μάχης με την ίδια πεποίθηση στη γυμνότητά του που έχει και ο αθλητής. Το «σχύρο» φύλο φυσικού είναι να παριστάνεται κατά την άσκηση δραστηριοτήτων που ανταποκρίνονται στη σωματική του υπεροχή. Προς επίρρωσην του ανδρισμού αυτού του τύπου, έρχεται ο καλλιτέχνης να συγκαλύψει τα γυμνά γυναικεία μέλη και το σιδόνιο. Το ένδυμα των γυναικείων αγαλάτων είναι αισθητικό, ακριβώς καθώς είναι επιτρέπεται στις καμπύλες του σώματος να διαγράφονται κάτω από τις πτυχώσεις του, χωρίς, όμως, να τις αποκαλύπτει: σαν να υπάρχει ένα είδος «εξειδικευμένης» σεμνοτυφίας (ή απόδοσης ιερότητας) σε αυτό το σημείο. Η γυναικαία δεν συμπετάχει στις αλιτηρικές δραστηριότητες ούτε πολεμάει, αλλά περιβάλλεται τον πέτιλο της οικούστης: αντιθέτως, ο άνδρας επιδεικνύει —με μια δύση σολαργείας— τα γυμνά του μέλη στο στίβο του ανταγωνισμού: τον αθλητισμό ή τον πόλεμο. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, πρόκειται για κατά μέτωπο συνάντηση με άλλους εκπροσώπους του φύλου του, οι οποίοι είναι το ίδιο τυπωποιμένοι, ψυχικά και σωματικά, με εκείνον.

Ο πόλεμος, συνδεδεμένος όπως είναι με τον κυριαρχό ρόλο του άνδρα ήδη στην ελληνική κοινωνία της γεωμετρικής εποχής, προσφέρει μια σπάνια ευκαιρία επιδείξης των γυναιρισμάτων που ένας άνδρας επιθυμεί να συγκεντρώνει: δύναμη, εξουσία, επιβλητικότητα, υπεροχή, κάλλος. Το στερεότυπο αυτό δεν είναι βασανιστικό μόνο για την παραγκωνισμένη γυναικεία της κλασικού κόσμου, αλλά και πολύ πιο δυρράστατο για τον άνδρα: το άτωτο του ανδρικού σώματος είναι γνώρισμα των αθανάτων, και προς αυτό τη γνώρισμα συγκένοντας οι κατεξοχήν «ανδρικές» δραστηριότητες, όπως είναι ο πόλεμος και ο πρωταθλητισμός.

Ο Ηρακλής συμβολίζει τον ήρωα που ζει στις ερχόμενες της πόλεις, τον τύπο του μανιακού και ημάργουν άνδρα του μικρού παρελθόντος στον οποίο δεν αποδίδονται «πολιτικά» χαρακτηριστικά στοιχεία, όπως ο θρόνος της ένδυμα, ή θεσμοποιήσεις, όπως ο ρόλος του συζύγου. Η έγχυτα που έχει ο Ηρακλής με την αγριότητα και το ύπαιθρο ταφίσει απόλυτα με τη γυμνότητα στην εικαστική του απόδοση. Κατά τη διάρκεια της ολοκλήρωσης των άθλων του -π.χ. στη μάχη του με τους Κενταύρους⁷— ο Ηρακλής συνοδεύεται από τον νεαρό παραστάτη του ίδιου (ή γ' Ύλλα, κατ' άλλους μύθους), ο οποίος στην ουδίσια είναι το εφήβικο alter ego του ήρωα. Ο Ηρακλής της Ολυμπίας εποιμάζει το έδαφος για τη δημιουργία γηλιπτών που θα αποτελέσουν διασημοκό πρότυπο της αισθητικής του ανδρικού σώματος.

Ο τροπαιοφόρος άνδρας-οπλίτης είναι συγγενείς με τους αθανάτους και «απόλειτους» οποίους έχουν τέτοιους άνδρες δεν χρειάζονται τελή⁸. Μετά τον Ιωνικό που θεωρείται από πρέση να ήταν ισχυρότερος σε ολιγαρχικά καθεστώτα, όπως στη Σπάρτη, αλλά δεν λειπόντων τέτοιες αναφορές από τον κόσμο των Ιωνών. Αλλωστε, και στο επίπεδο του μιθών, η μητητική σύγκρουση των εφήβων έχει από τη σημασία της πόλης δεν είναι πάρα μια αληγορία της σταδιακής ενήβωσης, η οποία περιλαμβάνει τη διάπλαση των ιδιοτήτων εκείνων που απαιτούνται για να εντα-

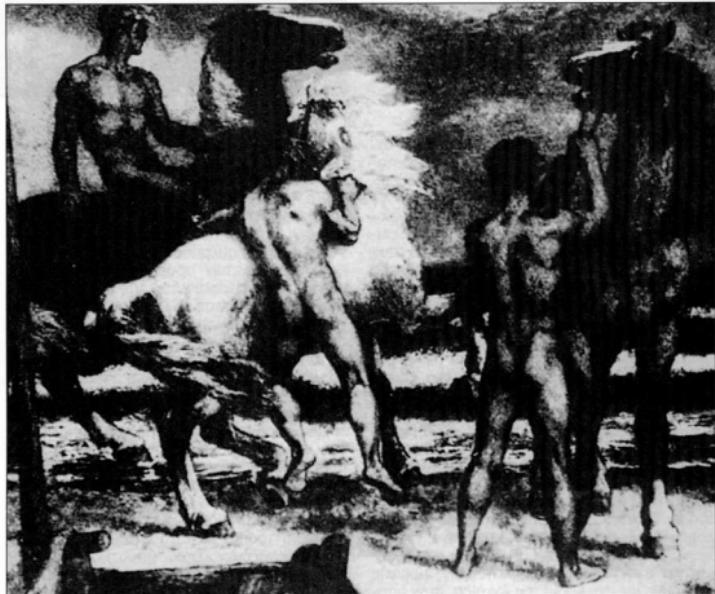
χθεί είνας νέος στον κόσμο των ενήλικων ανδρών. Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει μια σειρά εμπειριών, όχι αναγκαστικά τελετουργικών με την αυστηρή έννοια, που τη τέχνη αναλαμβάνει να απαθανατίσει, και στις οποίες θα εμπειρέχονται και κάποιες παιδεραστικές πρακτικές. Αυτό επιβεβαιώνεται από τα εικαστικά δεδομένα: το σώμα του ερήμου, με την αδιαμόρφωτη μιαή μάζα και τη σχεδόν ανύπαρκτη τριχοφυΐα, αποδίδεται εικαστικά ως το ιδεώδες του κάλλους, σε αντιπαράθεση με το σώμα του άνδρα, που αποδίδεται ως το ιδεώδες της φαλλικής δύναμης.

Η ερωτικοποίηση του ανδρικού σώματος

Το χάλκινο ειδώλιο ενός νεαρού άνδρα από την Τύλισσο (χρονολογείται περί το 1500 π.Χ.) και το πήλινο ειδώλιο ενός άλλου από τον Πετσόφα, τα οποία βρίσκονται στο Μουσείο Ηρακλείου, μας δίνουν την εικόνα του λυγερού νέου των ταυροκαθαριών της ανακτορικής Κρήτης. Την ίδια εικόνα μας δίνει η ζωγραφική που χρονολογείται πριν από την 1η χιλιετία π.Χ.: στο «Πρίγκιπα με τα κρίνα», γνωστή στηλίζαρισμένη μνημική τοιχογραφία, ο άνδρας είναι νέος, προφανώς ευγενούς καταγωγής, ημίγυμνος και με ιδεώδεις σωματικές αναλογίες. Φέρει το ίδιο περίζωμα που φέρουν και τα παιδιά της «Πυγμαχίας» (περ. 1625 π.Χ.) από τις τοιχογραφίες της Θήρας. Τα κόκκινα κορμά των παιδιών και των ανδρών και τα λευκά των γυναικών είναι μια

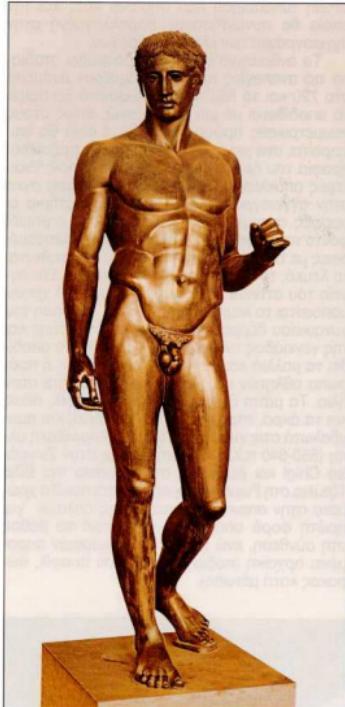
ακόμη τυποποίηση που σημαίνει κάτι, και την οποία θα συναντήσουμε παραλλαγμένη στην αγγειογραφία των κλασικών χρόνων.

Το ανθρώπινο σώμα θα προσλάβει σταδιακά τις αναλογίες που του αρμόζουν ανάμεσα στο 720 και το 550 π.Χ. Το πρόσωπο θα πάψει να αποδίδεται με μια μαύρη σκιά, όπως στους γεωμετρικούς αμφορείς, και σιγά-σιγά θα επιχειρείται στα μελανόμορφα αγγεία η προσωπογραφία του ήρωα, ημίθεου ή θεού, χωρίς ιδιαίτερες αποκλίσεις. Το κορμί θα αποκτήσει όγκο στην αγγειογραφία. Στα αττικά εργαστήρια οι μορφές σκιαγραφούνται μαύρες, στο κεραμιδί φύντο του αγγείου τονίζονται άφθονες λεπτομέρειες με την εγχάραξη, ενώ κάπου προστίθενται το λευκό, το κόκκινο και το μοβ χρώμα. Στα αγγεία του αττικού μελανόμορφου ρυθμού χρησιμοποιείται το λευκό χρώμα για την απόδοση του γυναικείου δέρματος, καθώς και της κόμης και της γενειάδας των γερόντων. Το κόκκινο αποδίδει τα μαλλιά και τα γένια νέων ανδρών, ή πρόσωπα αθλητών και πρώσων που εκπιθεντά στον ήλιο. Τα ματιά ζωγραφίζονται σε προφίλ, όπως και τα άκρα, στρογγυλά στους άνδρες και αμυγδαλωτά στις γυναίκες. Σε πρωτοκορινθιακή όλη (650-640 π.Χ.), που αποδίδεται στον Ζωγράφο Chigi και βρίσκεται στο Μουσείο της Βίλα Τζούλια στη Ρώμη, χρησιμοποιούνται ποικίλα χρώματα στην απεικόνιση μιας μάχης οπλιτών: για πρώτη φορά αποδίδεται σχηματικά το βάθος στη σύνθεση, ενώ η στάση των μορφών παραμένει αρχαϊκή (πόδια και χέρια σε προφίλ, θώρακας κατά μέτωπο).



2. Josef Peper,
Ιττεῖς στη Θάλασσα
(εκτείνεται το 1942).

3. Ο Δορυφόρος ή Κανύν του Πολυκλείτου, στο οποίο ο γλυπτής απέδωσε τις ιδεώδεις αναλογίες του ανδρικού σώματος (χάλκινο αντίγραφο, Γλυπτοθήκη Μονάχου).



4. Επιτύμβια στήλη δύο πολεμιστών, του Χαιρέμηνου και του Λυκέω, β' μισό 5ου αι. π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά.



Το πρώτο ερωτικό βλέμμα ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα ανταλλάσσεται στην παράσταση της μονομαχίας του Αχιλλέα με την Πενθεσίλεια, σε μελανόμορφο αμφορέα (535-530 π.Χ.) που αποδίδεται στον αγγειοπλάστη και αγγειογράφη Εξηκία: αυτό που δεχχωρίζει στο πρόσωπο του Αχιλλέα είναι ένα μεγάλο μάτι. Ενώ στον μελανόμορφο ρυθμό το χρώμα του δέρματος προσδιόριζε το φύλο του εξεικονίζοντος πρώσωπο, στα τέλη του δου αιώνα (κάτω από την επίδραση ζωγραφιών όπως ο Ανδροκίδης) αρχίζει να δίδεται ιδιαίτερη σημασία στην απόδοση της ανατομίας, του ενδύματος, αλλά και των χαρακτηριστικών του προσώπου. Χάρη στο μαύρο φόντο το ανθρώπινο κορμί αναδεικνύεται τώρα ως σύνολο τριών διαστάσεων και αποκτά όγκο. Ένα από τα αριστοτυργήματα της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας είναι ο καλυκώτας κρατήρας του Ευφρόνιου, στον οποίο απεικονίζεται ο «Θάνατος του Σαρπιδόνος» (515-519 π.Χ., Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης). Στην παράσταση, ο Ύπνος και ο Θάνατος μεταφέρουν το κορμί του Σαρπιδόνα, που αιμορραγεί ακόμα, για να το θάψουν στη Λουκία⁷. Δύναμη και τρυφερότητα στην απόδοση της ανδρικής μορφής βλέπουμε και στο κορμί του Ανταίου, στην απει-

κόνιση της πάλης του με τον Ηρακλή, όπως το ζωγραφίσει ο ίδιος καλλιτέχνης σε έναν άλλο κρατήρα που βρίσκεται στο Λούμπρο (περίπου 515 π.Χ.). Ο Ανταίος έχει μισάνοχτο το στόμα και διακρίνονται τα τρομερά του δοντιά: αυτό το στοιχείο, μαζί με τα ακατάστατα μαλλιά του γίγαντα, μας παραπέμπουν στον τύπο των βάρβαρων, ανεξέλεγκτων αρσενικών δυνάμεων του μιθολογικού παρελθόντος της πόλης-κράτους (Κύκλων, Ερυθρόνιος, Ατλας, λοιποί Τίτανες).

Στα ερυθρόμορφα αγγεία απεικονίζονται οικνέτη της καθημερινής ζωής, ενώ αρχίζει και το τοπίο να είναι πιο ρεαλιστικό. Το ένδυμα πάζει μεγάλο ρόλο στο εικαστικό αποτέλεσμα είτε ανειλεῖ γύρω από το κορμί είτε το τυλίγει είτε το αποκαλύπτει. Περιέργως το ύφασμα συντελεί ιδιαίτερα στην ερωτικοποίηση του σώματος των ανδρών, πράγμα πού είδαμε να έχει ήδη συμβεί με την τεχνητή του «ύγρου υφάσματος» που περιεβαλλε το σώμα της Κόρης κατά την αρχαϊκή περίοδο. Το ύφασμα, εκτός από όλα τα άλλα στοιχεία που οικνοβοτεύεται τη σύνθεση με θεατρικό τρόπο, συνιστά στοιχείο του ήθους του απεικονιζόμενου προσώπου. Ποικιλία ανδρικών, συχνά παρεκκλινόντων, τύπων σώματος, όπως είναι ο μελαψός άνδρας ή ο αφρικανός

δούλος ή και ο νάνος ακόμη, εμφανίζονται σιγά-σιγά στην αγγειογραφία. Στη νατουραλιστική εικονογραφία των ελληνιστικών χρόνων θα δούμε μια προτιμητική στα απλή σώματα μικρών παιδιών κατα τα γυμνά, παρηκαμένα σώματα των γεροντών. Στην καλύτερη των περιπτώσεων, θα δούμε την τύπο του τρωτού άνδρα, όπως είναι στην «Πληγωμένος Γαλάτης» του Campidoglio.

Η γυμνότητα ως περιβολή του άνδρα: Τελετουργική γυμνότητα

Η γυμνότητα του ανδρικού σώματος στον δημόσιο χώρο δεν είναι μια διαπιστωτική πραγματικότητα στη ζωή της αρχαίας Αθήνας και των άλλων πόλεων. Πρέπει όμως, να σημειωθεί ότι αποτελούσε συνήθη πρακτική στη διάρκεια των γυμναστικών επιδόσεων και κάποιων τελετών μόντης. Η έννοια της εγκυμόναστης εμπεριέχει την έννοια της γυμνότητας, ενώ οι σωζόμενες παραστάσεις της παλαίστρας, την αγνωστήματαν του στίβου και της πάλης κληροδοτούν στην ανθρωπότητα την εικόνα του αρχαίου Έλληνα ως γυμνού ήρωα-αγωνιστή. Πιθανόν η γυμνότητα να ήταν μια πρακτική και στη διάρκεια των πολέμων, αλλά δεν έχουμε στοιχεία που να τεκμηριώνουν απολύτως αυτή την άποψη. Τα εθνογραφικά παράλληλα δεν μας επιτρέπουν να γενεύεσσομε, εκτός αν αναφερόμαστε στην ομηρική εποχή, όπου και συνάδουν τα έπιπλα.

Η γυμνότητα στη διάρκεια των πανελλήνιων αθλητικών αγώνων μάς είναι γνωστή, και βεβαία η υπερισχυση έναντι του αντιπάλου στη διάρκεια των αγώνων συνιστούσε μια πρώτη υπόμνηση της υπεροχής κατά τη διάρκεια ενός πολέμου. Εδώ πρέπει να ληφθεί σοφάρια υπόψη το γεγονός ότι η ζωή του αρχαίου Έλληνα ήταν κατεξοχήν ζωή οπλίτη, ο οποίος μάλιστα απούσιας διάρκειας από την πόλη του και συχνά δεν επέστρεψε καν. Ο μαλιταριστός βίος των Ελλήνων περιλάμβανε πρακτικές τελετουργικής μόντης, που ξεκινούσαν από την εφήβεια και επαναλαμβάνονταν σε τακτά χρονικά διαστήματα με τα στρατιωτικά γυμνάσια και (γιατί όχι;) με τους πανελλήνιους αγώνες. Ο στίβος των αθλημάτων συνιστά χώρο επίδειξης της πολεμικής ικανότητας, της ανδραγαθίας και της σωματικής ρώμης στην απόλυτη μορφή της, ως ενδιάθετο τμήμα της πολεμικής σύρραξης.

Η τελετουργική αποκαλύψη του γυμνού ανδρικού σώματος πρέπει να αποτελούσε μέρος και των «τελετών» ενήρωσης, λεπτομέρειες των οποίων αγνοούμε, όπως και μέρος κάποιων μυστηριακών τελετών, βάσει προκαθορισμένων κοινωνικών ρόλων. Στην περίπτωση της παιδεραστίας των Ελλήνων, ελάχιστοι υλοποιεί (εν ειδεί πετρόβαστης των ρόλων αυτών) την εκπλήρωση μιας κολυμβήσεως ομοφυλοφιλικής επιθυμίας, ή τουλάχιστον δεν υπάρχουν αδιασιστά επιχειρήματα υπέρ αυτής της άποψής. Θα άξιζε ίσως να επιχειρήσεις κανείς μια διερεύνηση της αντίληψης για την ανδρική σεξουαλικότητα που συνοδεύει τις επιμέρους απεικονίσεις της ανδρικής γυμνοτητάς. Ο λίπας μεζίων του Πλάτωνα είναι μια καταγεγραμμένη επιβεβαίωση της ενυπερδηγητής αισθητικής φραστής των πνευματικών ανθρώπων στα τέλη της κλασικής εποχής. Δεν εί-

ναι το συγκεκριμένο ένδυμα ή η απουσία ενδύματος που θα αναδείξει τη βαθύτερη καλλιτεχνική αξία του αγάλματος, αλλά το μάτι του θεατή θα πλάσει το «πεικάσμα» του έργου τέχνης, σε μια διαδικασία παράλληλη προς τη θέσηση. Ο πολίτης μετατρέπεται σε δυνάμεις δημιουργών. Φτάνει στο σημείο να αντικρύζει το άγαλμα ως μέτρο της ομορφιάς του φυσικού του προτύπου και όχι το αντιτρόφο. Η δε αδάμαντα περιβολή συνέβεται τον «τρόπο του είναι» του Έλληνα της κλασικής εποχής, τη φυσική του περιβολή.

Η ελληνική τέχνη στην πορεία της καθιερώνει έναν τρόπο θέσης του γυμνού ανδρικού σώματος που προσλαμβάνει τις διαστάσεις του κλασικού, τον οποίο θα δούμε να αναπαράγεται στα έργα τέχνης της αυτοκρατορικής Ρώμης, αλλά και στην Αναγέννηση καθώς και σε όλες τις επιμέρους καλλιτεχνικές δημιουργίες ανθρωπιστικού χαρακτήρα όλων των εποχών. Η θέση αυτή συνιστά μέτρο αξεπέραστο, γι' αυτό και δυτική άκηψη και αισθητική θα παραμείνουν ως σήμερα δεσμοίς της. Κάθε παρέκβαση από τό πρότυπο αυτό της αισθητικής θα πραγματοποιείται στο εξής σε συνεχή αναφορά προς τον «κανόνα» που επιχειρεί να ανατρέψει. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα ολοκληρωτικά καθεστώτα του 20ύου αιώνα iuobέτησαν αυτό το μοντέλο γυμνής απόδοσης του ανδρικού σώματος σε μια προστάθεια απεικόνισης του ιδεώδους του εθνικισμού, της ρώμης, της υπεροχής της φυλής καθώς και του αθλητικού ιδεώδους, στα νέα πλαίσια που έθεσαν οι δικτατορίες των στρατοκρατών.

Μέρος της στρεβλωμένης ερμηνείας του γυμνού σώματος των Ελλήνων ήταν και η φόρτηση του με αισθητικά υπονούμενα, που δεν αποκλείεται να αποτελούσαν και γνώρισμα της



5. Αγγειογραφία του βου οι. π.Χ., στον οποίο εικονίζεται την Αταλάντη να έχει αρπάξει τον Πηλέα από τον τρόπολο.
Αρχαιολογικό Μουσείο Μονάχου.

6. Ηταίνη, Λευκίδας,
1814. Παρίσιο,
Μουσείο του λουόμενου.



αρχαιοελληνικής αντιληψής, όμως σίγουρα δεν εξαντλούνταν εκεί. Το ανδρικό γυμνό, πέρα από τις όποιες συμβολικές του διαστάσεις και συνδλώσεις, είναι σχεδόν αδύνατο σήμερα να φορτιστεί με το εννοιολογικό βάθος που είχε στην αρχαία Ελλάδα, τόσο γιατί το επιβαρύνει η σύγχρονη πορνογραφική ματιά με ταπεινά κατηγορήματα σύντομα και γιατί η σύγχρονη σεμνοτική το στέρει από τον αισθητισμό του. Το γυμνό σώμα σήμερα εντάσσεται στο συριμό ως εύπεπτο προϊόν φτηνού αισθητισμού, έχοντας απώλεσμα μεγάλο μέρος από την τελευτερυγκή του ιερότητα. Η αναζήτηση του ήμιγμανου από τους image makers της «ισθητιστικής» (soft) πορνογραφίας ερμηνεύεται ακριβώς από την απώλεια της φυσικής θελτικής δύναμης του ολόγυμνου σώματος. Η σύνδεση της γυμνότητας με τη σεξουαλική πράξη παράγει την παντοδύναμη εικόναν του «κατασκευασμένου» ώματος, σε μια διαδικασία υποκατάστασης της φυσικής ακμής του μυϊκού συστήματος από γυμναστηρία, μηχανήματα διάπλασης κοιλιακών και γλουτοτατών μυών κ.λπ., μόνο για τη θεατρική και για τη στηγμή της σεξουαλικής αποκάλυψης, με την αποβολή του ενδύματος. Η γυμνότητα δεν μπορεί εύκολα να εκληφθεί ως περιβολή από τον πολύτη της σύγχρονης, καταναλωτικής κοινωνίας, στο βαθμό που χρηματοποιείται από τη διαφήμιση⁹ ως οφθαλμολαγνεία και διεισδύση στην ιδιωτικότητά του. Δηλαδή όσα συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο από αυτό που συνέβαινε στην αρχαία πολύτη-κράτος, εκεί όπου το ατομο κατείχε τη διμόσια θέση που του άριστε στην κοινωνία των πολιτών, και όπου τίποτε δεν έμενε κρυφό κάτω από τον ήλιο!

Σημειώσεις

- Arnold Hauser, Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, τόμ. 1, μεφ. Τάκη Κονδύλη, «Κάλβος», Αθήνα 1980, σ. 146

2. Η λέξη «αρετή» είναι συγγενής επιμολογικά με τη λέξη «ἀρέτη».

3. Βλ. τον «Αποδεύμενο» του Αντίπτου

4. Βλ. τους Κούρους του Σουνίου και της Αναβύσσου στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Ο Κούρος της Αναβύσσου είναι τοικιδίο σύγχρονο που φέρει σε δυνάμεις τη διάπτεται του μικρόδυνου «οπλιτού των μεταγενέστερων χρόνων».

5. Βλ. το άγαλμα του Ρανοφέρ, Προφήτη του Φθα του 2500 π.Χ. στο Μουσείο Καΐρου.

6. Βλ. τη μημεασική γλυπτική του ναού του Διός στην Ολυμπία και του Παρθενώνα.

7. Ι. Π 426 κείμ.

8. Μημεασική έργα γλυπτικής γυμνών ανδρικών σωμάτων κομμωμάνων των λεωφόρων, τα μουσεία και τις πλατείες ή τις εισόδους των δημόσιων κτηρίων στην αρχαϊκή Γερμανία, τη φαιστοτική Ιαλία και τις χώρες του υπαρκτού στρατιωτισμού. Βλ. σχετικά το άρθρο του Ανδρέα Ιωαννίδη «Κλασική αρχαιότητα και φαιστο-σύμος», Αρχαιολογία 27 (1988), σ. 16 κ.ε.

9. X. Μπρούλης «Η αρχαιότητα στη διαφήμιση», Αρχαιολογία 27 (1988), σ. 22.

Nude Kouros – Dressed Man: Aspects of the Masculine Nudity and the Typology of the Role of Sex in the Preclassical and Classical Art

N. Xenios

In studying thoroughly the way the ancient Greeks perceived masculine nudity, one has to take under consideration the fact that the civilization of the Classical period was a man-centered culture. The representation of the nude male body was considered to be a symbol of masculinity and pride, directly connected with aestheticic and moral values.

On the one hand, these values consisted of the ideal proportions in the representation of the muscular system in sculpture, while they referred to the overall appearance in vase painting. These figurative ideals that have been revived in our modern world through the German romanticism have created a model for the mature male body or the body of the *kouros*, the male hero. The praised plastic properties of the marble can perfectly convey the plasticity of the muscular system.

On the other hand, nudity as a value greatly affected the ideal of perseverance, the virtue of the hoplite and as a result the cultural physiognomy of the adult, the mature citizen.