



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Φιλοσοφική σχολή

Τμήμα Φιλολογίας

ΠΜΣ Δέξιππος: Κατεύθυνση Αρχαία Ελληνική Φιλολογία

Διπλωματική Εργασία ΠΜΣ Δέξιππος

**Οι εκφάνσεις το σώματος στο *Κατά Λευκίπην και
Κλειτοφώντα* του Αχιλλέα Τάτιου**

Χρυσάνθη Τσαλαφούτα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Νικολέττα Καναβού, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Μέλη τριμελούς επιτροπής: Βασίλειος Βερτουδάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Μαριάννα Θωμά, Επίκουρη Καθηγήτρια

Αθήνα, 2023

Περίληψη

Η παρούσα εργασία στόχο έχει την εξέταση του σώματος και των διαφορετικών εκφάνσεων του στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα και συγκεκριμένα στο *Κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα* του Αχιλλέα Τάτιου. Το σώμα στο έργο παρουσιάζεται με διάφορες οπτικές, ως αντικείμενο επιθυμίας και ερωτισμού ακολουθώντας την ετεροφυλοφιλική σύμβαση του έργου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο γυναικείο σώμα, το οποίο παρουσιάζεται να υποφέρει, να παραβιάζεται και να υποδουλώνεται, ενώ γίνεται ακόμη και αντικείμενο κανιβαλισμού. Η θέση μου είναι πως η βία στην οποία υπόκειται το σώμα έχει έμφυλο πρόσημο και υπογραμμίζει την ανδρική ανησυχία για κυριαρχία και διατήρηση της ακεραιότητας του σώματος. Έτσι, το σώμα γίνεται ο τόπος διαπραγμάτευσης της ταυτότητας των ηρώων, οι οποίοι παλεύουν να προστατεύσουν το σώμα τους από την κυριαρχία των άλλων προσώπων και να διαφυλάξουν με τον τρόπο αυτό την ταυτότητά τους ως το τέλος του έργου.

Λέξεις Κλειδιά: *σώμα, αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα, βία, ταυτότητα*

Abstract

The aim of this thesis is to examine the body and its different aspects in the ancient Greek novel, specifically in the novel, *Leucippe and Cleitophon*, by Achilles Tatius. The body is presented in the novel from different perspectives, as an object of desire and eroticism, following the heterosexual novel convention. The novel emphasizes mostly in the female body, which is depicted suffering, violated and enslaved, even being cannibalized. My perspective is that the violence of the body is gendered and highlights the male anxiety for domination and body integrity. Therefore, the body becomes a locus of identity negotiation for the heroes, who struggle to preserve their body from the domination by other's and in this way guard their identity until the end.

Key words: *body, ancient greek novel, violence, identity*

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	4
1. Θεωρητικό Υπόβαθρο	
1.1. Σώμα και σεξουαλικότητα	6
1.2. Όψεις της θηλυκότητας στο μυθιστόρημα	9
2. Το γυναικείο σώμα	11
2.1. Η ομορφιά και το γυναικείο σώμα	12
2.2. Το ανδρικό βλέμμα στο γυναικείο σώμα	17
2.3. Σώμα και αφήγηση	24
3. Το ανδρικό σώμα	29
3.1. Ομοφυλοφιλικές πρακτικές	30
3.2. Παρενδυσία και το θέατρο του σώματος	35
3.2.1. Το θέατρο το σώματος	40
3.2.1. Η παρενδυσία ως κοινωνική πρακτική	41
4. Το πάσχον σώμα	44
4.1. Τα βασανιστήρια του σώματος	45
4.2. Κανιβαλισμός και το «άλλο» σώμα	52
Συμπεράσματα	59
Βιβλιογραφία	62

Εισαγωγή

Το ανθρώπινο σώμα αποτελεί σταθερά αντικείμενο της λογοτεχνικής παράδοσης. Από το κάλλος του επικού ήρωα ως το δυισμό του Πλάτωνα το σώμα στην αρχαιότητα αποτέλεσε αντικείμενο εξέτασης, ακόμη και όταν αυτό δεν βρίσκεται στο κέντρο της πλοκής. Στο μυθιστόρημα το σώμα κατέχει εξίσου σημαντική θέση: γίνεται ο τόπος της επιθυμίας και της απογοήτευσης, της ηδονής και του θανάτου, αλλά και της αναζήτησης ταυτότητας των ηρώων. Το ανθρώπινο σώμα στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα δεν είναι μόνο ένα φυσικό γεγονός, αλλά επίσης, και ίσως περισσότερο, είναι προϊόν του πολιτισμού και της κοινωνίας που ανήκει.¹ Έτσι, οι αναπαραστάσεις του σώματος στο έργο μαρτυρούν το πολιτισμικό πλαίσιο, τις παραδόσεις και τα έθιμα της εποχής (πχ. η θυσία της Λευκίππης από τους πειρατές), τις κυρίαρχες ερωτικές πρακτικές και την ταυτότητα των ηρώων ως αντίθεση προς τους βάρβαρους- άλλους (βουκόλοι).

Η παρούσα εργασία στόχο έχει να αποτυπώσει τις διαφορετικές εκφάνσεις του σώματος στο μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου, *Κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα*. Στη βιολογική του διάσταση το σώμα στο έργο παρουσιάζεται με έμφαση στην ομορφιά και την ακεραιότητα, ενώ συχνά γίνεται αντικείμενο βίας και βασανισμού. Από την άλλη, ενέχει στο έργο και η κοινωνική διάσταση του σώματος, ιδιαίτερα όσον αφορά τους βουκόλους αλλά και τους ίδιους τους πρωταγωνιστές που ακροβατούν σε διαφορετικές κοινωνικές ταυτότητες (δουλεία, μοιχεία). Ιδιαίτερα το γυναικείο σώμα περιγράφεται ενδελεχώς να διαμελίζεται, να βασανίζεται, να παρενοχλείται, ενώ ταυτόχρονα γίνεται αντικείμενο φαντασιώσεων για τον άνδρα αφηγητή.

Σκοπός της εργασίας είναι να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους ο Αχιλλέας Τάτιος παρουσιάζει τα σώματα στο *Κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα* αξιοποιώντας ή και παίζοντας πολλές φορές με τις συμβάσεις του μυθιστορήματος. Για τη μελέτη μου φυσικά αξιοποιώ την υπάρχουσα βιβλιογραφία για το μυθιστόρημα, καθώς και σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες προέρχονται κυρίως από το χώρο της φεμινιστικής θεωρίας και είναι εδραιωμένες στη θεωρητική έρευνα. Τα ερευνητικά ερωτήματα που φιλοδοξώ να απαντήσω είναι αρχικά πώς εμφανίζεται το γυναικείο και ανδρικό σώμα και σε ποιες καταστάσεις, πώς ερμηνεύεται από το

¹ Liviabella (2002) 136.

πολιτισμικό πλαίσιο και ποια νοηματοδότηση μπορεί να έχει ως προς την εξέταση του μυθιστορήματος.

Καταρχάς, επιχειρείται μια ευρύτερη ανασκόπηση της σεξουαλικότητας και των ερωτικών πρακτικών της εποχής, με ιδιαίτερη έμφαση στο γυναικείο σώμα και την πολιτισμική του διάσταση. Έπειτα, η εργασία διαρθρώνεται σε δύο άξονες, πρώτον τον εντοπισμό των διαφορετικών όψεων και σχολιασμό του γυναικείου και ανδρικού σώματος. Η επιλογή της εξέτασης του γυναικείου και ανδρικού σώματος χωριστά ήταν βέβαια επιβεβλημένη, λόγω του διαφορετικού τρόπου παρουσίασης τους στο έργο, καθώς και των ρόλων που επιτελούν στο μυθιστόρημα. Ο δεύτερος άξονας αποτελεί το σώμα που πάσχει, εξετάζοντας χωριστά τις διαφορετικές μορφές βίας του σώματος που παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα. Φυσικά η μελέτη δεν είναι εξαντλητική καθώς ασχολήθηκα με τα νεκρά σώματα καθεαυτά και τη σχέση σώματος- ψυχής, λόγω έκτασης και θεματικής εγγύτητας. Έτσι, η εργασία περιστρέφεται περισσότερο γύρω από το σώμα ως τόπο κατασκευής επιθυμίας, σεξουαλικότητας και τις σχέσεις των φύλων με το σώμα.

1.1. Το σώμα και η σεξουαλικότητα

Το σώμα στο αρχαίο ερωτικό μυθιστόρημα συνδέεται άρρηκτα με την επιθυμία. Η πλοκή του έργου βασίζεται στην επιθυμία των ηρώων να αποκτήσουν το σώμα της αγαπημένης τους και στη ματαίωση της επιθυμίας αυτής. Μέσα από το ταξίδι τους οι ήρωες αποχωρίζονται ο ένας τον άλλο και προσπαθούν να σμίξουν ξανά, περνώντας διάφορες περιπέτειες και ξεπερνώντας προκλήσεις. Τα εμπόδια που συναντούν και αναχαιτίζουν την επιθυμία τους κινητοποιούν τη δράση του έργου, ενώ το σώμα τελικά παραμένει απροσπέλαστο για τους πρωταγωνιστές. Το σώμα, επομένως, ανδρικό και γυναικείο, αποτελεί καταρχήν το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας των ηρώων, ιδωμένο με αισθησιακό τρόπο από τους ήρωες και φιλτραρισμένο από την οπτική του άνδρα αφηγητή.

Η έμφαση στο σώμα ως ερωτικό αντικείμενο και η επακόλουθη ερωτικοποίησή του στο μυθιστόρημα δεν είναι βέβαια κάτι καινούριο. Ήδη στην ελληνική μυθολογία υπάρχουν πολλές ιστορίες αρπαγής και βιασμού γυναικών, όπου το σώμα λειτουργεί ως τόπος έλξης για του άνδρες, κάποιες από τις οποίες παρουσιάζονται και στο έργο (Φιλομήλα, Ανδρομέδα, Ευρώπη). Οι μύθοι αυτοί εμφανίζονται στο έργο μέσα από εκφράσεις, ορίζοντας το ερωτικό στοιχείο του έργου, σύμφωνα με τη Bartsch, και λειτουργώντας προγραμματικά για την πλοκή του.²

Το ανδρικό σώμα σε μικρότερο βαθμό αποτελεί, επίσης, το αντικείμενο πόθου πρωταγωνιστών στο έργο. Εν προκειμένω, η Μελίτη θα κυνηγήσει τον Κλειτοφώντα με ερωτική πρόθεση, ώσπου τελικά θα καταφέρει να κοιμηθεί μαζί του, αν και ξέρει πως η συναισθηματική τους σχέση δεν μπορεί να συνεχιστεί. Παράλληλα, στα μυθιστορήματα υπάρχουν και οι ομοφυλοφιλικές ιστορίες, στις οποίες επίσης στο επίκεντρο βρίσκεται το ανδρικό σώμα.

Αν και η ιδέα του σώματος ως ερωτικό αντικείμενο δεν ήταν τόσο εμφανής στην αρχαιότητα όσο σε ένα σύγχρονο περικείμενο, εντούτοις η ομορφιά του σώματος και ο έρωτας είναι ένα σταθερό μοτίβο στη λογοτεχνία. Η σεξουαλικότητα, επομένως, έχει άμεση σχέση με την εξέταση του σώματος και στο μυθιστόρημα. Το είδος του μυθιστορήματος και η εργογραφία της περιόδου φαίνεται να προκρίνει γενικότερα τις ετεροφυλοφιλικές σχέσεις, που δομούνται γύρω από μια αμοιβαία και συμμετρική

² Bartsch (1989).

σχέση μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας.³ Ο γάμος στο έργο αποτελεί την τελική ένωση των σωμάτων των ηρώων με έμφαση στη διατήρηση της παρθενίας κατά τη διάρκεια των περιπετειών του έργου.

Αυτή η καινούρια προσέγγιση της επιθυμίας ως ετεροφυλοφιλικής πρακτικής που οδηγεί στον γάμο, έρχεται σε αντίθεση με την *παιδερασία* της κλασικής εποχής. Οι ανδρικές ομοφυλοφιλικές σχέσεις δομούνταν γύρω από συμπεριφορικά μοτίβα και διέπονταν από σχέσεις εξουσίας.⁴ Ο Dover στο κλασικό πλέον έργο του, *Greek Homosexuality*, περιγράφει διεξοδικά τις σχέσεις αυτές και την σεξουαλική δυναμική του παθητικού- ενεργητικού υποκειμένου.⁵ Συνήθως η ερωτική σχέση συνέβαινε μεταξύ ενός μεγαλύτερου ηλικιακά νέου ή ενός ώριμου ενήλικα κι ενός *παίδα*, ενός δηλαδή εφήβου. Ο μεγαλύτερος σε ηλικία άνδρας υιοθετούσε τον ενεργητικό ρόλο στη σχέση, ήταν ο *έραστής*, και ο *παῖς*, ο οποίος είχε τον παθητικό ρόλο τη σχέση, αποκαλούνταν *έρώμενος*. Η διατήρηση του ενεργού και παθητικού ρόλου ήταν απόλυτα σημαντική, ενώ τα σεξουαλικά όρια υπήρχαν και στις ετεροφυλικές σχέσεις. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι ο *παῖς* ήταν υποκατάστατο της γυναίκας ως προς την σεξουαλική δραστηριότητα. Η ερωτική αυτή σχέση, γνωστή ως *παιδερασία*, ήταν κομμάτι της εκπαιδευτικής διαδικασίας, ως μέρος της διαδικασίας μεταστροφής του αγοριού σε άνδρα.⁶

Φυσικά πρέπει να σημειωθεί ότι οι κατηγορίες ομοφυλοφιλικός και ετεροφυλοφιλικός με τη σημερινή έννοια και το πολιτισμικό πρόσημο τους δεν ανταποκρίνονται στην αρχαιότητα, όποτε η έννοια του ατόμου σαν ξεχωριστή οντότητα δεν υπήρχε και η σεξουαλικότητα δεν θεωρείτο δομικό χαρακτηριστικό του εαυτού.⁷ Για τους αρχαίους σημασία είχε η δυναμική μέσα από τη σχέση και όχι το αντικείμενο της ερωτικής έλξης. Έτσι η σεξουαλικότητα των αρχαίων Ελλήνων δεν ήταν διακριτός τόπος της ανθρώπινης εμπειρίας, αλλά ένα πολιτισμικό φαινόμενο που ορίζεται από τις κοινωνικο- πολιτικές πρακτικές της πόλης.⁸ Η αρρενωπότητα συνδέεται έτσι με την δράση, τη διείσδυση και την ανώτερη κοινωνική θέση, σε αντίθεση με την θηλυκότητα που συνδέεται με την υποταγή και την παθητικότητα. Η

³ Morales (2008) 41.

⁴ Johnson & Ryan (2005) 3.

⁵ Dover (1978).

⁶ Johnson & Ryan (2005) 3.

⁷ Katz (1989) 157.

⁸ Katz (1989) 162.

διείσδυση, επομένως, είναι η έκφραση κοινωνικής και σεξουαλικής κυριαρχίας πάνω στο παθητικό αντικείμενο.

Ο Φουκώ με γνώμονα αυτό δεν εξερευνεί στο έργο του τη σεξουαλικότητα *per se*, η οποία με αυτή την έννοια δεν υπάρχει, αλλά προσπαθεί να ορίσει την ηθική του ατόμου μέσα από τη διάδραση επιθυμίας και των κωδίκων της συμπεριφοράς της κοινωνίας.⁹ Στην Ελληνιστική και Ρωμαϊκή εποχή εντοπίζει τη σταδιακή απομάκρυνση από την παιδεραστία και την στροφή προς τον ετερόφυλο γάμο. Η αλλαγή αυτή συμβολίζει και την στροφή προς το ιδανικό της ιδιωτικής αντανάκλασης του εαυτού.¹⁰ Η λογοτεχνία της εποχής κυριαρχείται από ετερόφυλες σχέσεις, συμμετρικές και αμοιβαίες, που δίνουν μεγάλη αξία στην παρθενία και καταλήγουν στην ιδανική ένωση, τον γάμο. Η παιδεραστία εκλείπει από τη λογοτεχνία αν και προφανώς συνέχιζε να υπάρχει στην ζωή των ανθρώπων. Αυτό που κατά τον Φουκώ συμβαίνει είναι ότι πλέον η παιδεραστία σταματά να αποτελεί πια ένα καίριο ζήτημα και γι' αυτό οι ομοφυλοφιλικές ιστορίες είναι τόσο λίγες στο μυθιστόρημα.

Αυτή η αλλαγή στις ερωτικές πρακτικές, η *Νέα Ερωτική*, ενδεχομένως αιτιολογείται και από την Αυγούστεια νομοθεσία περί γάμου, λειτουργώντας εν μέρει προπαγανδιστικά.¹¹ Ο πιο σημαντικός νόμος αναφορικά με τη σεξουαλικότητα ήταν ο *lex Julia de adulteriis*, σύμφωνα με τον οποίο η μοιχεία είναι κολάσιμη πράξη.¹² Το μυθιστόρημα, επομένως, εξιδανικεύει μια κοινωνική ενότητα,¹³ εκπεφρασμένη με την ένωση του γάμου και την έμφαση σε αυτή. Η ενότητα αυτή δεν πρέπει να διαρραγεί μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος, αφού οι ήρωες πρέπει να μην παραμείνουν πιστοί μεταξύ τους. Η σεξουαλικότητα και το σώμα, επομένως, ελέγχονται και φιλτράρονται στο μυθιστόρημα, το οποίο μπορεί να επιτρέπει παρεκκλίνουσες συμπεριφορές για να τις ματαιώσει στο τέλος. Η κατηγορία, λοιπόν, προς τον Φουκώ, πως ερμηνεύει τελεολογικά το έργο δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στο γάμο από το ταξίδι σε όλο το υπόλοιπο έργο είναι εν μέρει δόκιμη, αφού το έργο εν συνόλω παρουσιάζει διαφορετικές όψεις της επιθυμίας.¹⁴ Από την άλλη, τελικά τίποτα στην ρομαντική πλοκή του μυθιστορήματος δεν αντιστρέφει την ανδρική ηγεμονία και την κοινωνική δομή του γάμου.¹⁵

⁹ Φουκώ (2003).

¹⁰ Whitmarsh (2008) 6.

¹¹ Cooper (1996) 43.

¹² Johnson & Ryan (2005) 7.

¹³ Morales (2008) 43.

¹⁴ Βλ. Goldhill (1995).

¹⁵ Future Pinheiro et al. (2012) 2.

1.2. Όψεις της θηλυκότητας στο μυθιστόρημα

Το γυναικείο σώμα κατέχει αναμφίβολα κεντρική θέση στο μυθιστόρημα.¹⁶ Παράδοξα το γυναικείο σώμα είναι αυτό που περιγράφεται, αντικειμενοποιείται και ερωτικοποιείται περισσότερο, όντας ταυτόχρονα απροσπέλαστο στους ήρωες.

Η ανδρική κυριαρχία πάνω στο γυναικείο σώμα διαφαίνεται από τον τρόπο με τον οποίο αυτό «βλέπεται» στο έργο. Η ιστορία αποτελεί μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση ενός άνδρα αφηγητή, ο οποίος παρακολουθεί από την αρχή της σχέσης το αντικείμενο της επιθυμίας του, πολλές φορές υιοθετώντας ηδονοβλεπτική ματιά και καλώντας τον αναγνώστη να «δει» -και να διαβάσει- το γυναικείο σώμα με τον ίδιο τρόπο, με ένα ανδρικό βλέμμα. Το ανδρικό βλέμμα είναι όρος της φεμινίστριας θεωρητικού του κινηματογράφου Laura Mulvey, η οποία στο κλασικό πια άρθρο της "Visual Pleasure and Narrative Cinema" αναφέρθηκε στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται η γυναίκα στα μέσα και τον κινηματογράφο, μέσα από μια ετεροφυλοφιλική ανδρική οπτική που αντικειμενοποιεί τη γυναίκα για την ευχαρίστηση του άνδρα θεατή.¹⁷ Έτσι, συχνά οι γυναίκες παρουσιάζονται ως απαθείς, χωρίς βάθος, ενισχύοντας στεροτυπικούς έμφυλους ρόλους. Ενδιαφέρον είναι στο μυθιστόρημα του Τάτιου πως ακριβώς ο ακροατής της ιστορίας του και ο ίδιος ο αφηγητής είναι άνδρας, ενώ γυναικεία απεικόνιση είναι σαφώς σε αρκετά σημεία ηδονοβλεπτική.

Το γυναικείο σώμα στο έργο αναπαρίσταται μέσα από έργα τέχνης και εκφράσεις λειτουργώντας ως θέαμα για τους -κατεξοχήν- άνδρες θεατές αυτών. Τα μυθιστορήματα και το έργο του Τάτιου διανθίζονται από γνωστές ιστορίες της μυθολογίας, οι οποίες αποτελούν ένα *modus legendi* για την πλοκή, δημιουργώντας ταυτόχρονα μια ατμόσφαιρα αισθησιασμού αναφορικά με την αντιμετώπιση του γυναικείου σώματος.

Η ίδια η πρωταγωνίστρια δεν ξεφεύγει από αυτή την κατηγοριοποίηση. Το σώμα της αποτελεί το αντικείμενο πόθου σχεδόν όλων των ανδρών του έργου. Εξαρχής, υπερτονίζεται η μοναδική ομορφιά της, αλλά ταυτόχρονα υπογραμμίζεται η κοινωνική ανωτερότητα της και δίνεται έμφαση στην αγνότητά της. Στο μυθιστόρημα η παρθενία της ηρωίδας μοιάζει εμμονική, αποτελώντας ένα λογοτεχνικό τόπο για το είδος.

¹⁶ Egger (1990) 365, το μυθιστόρημα είναι συναισθηματικά γυναικοκεντρικό.

¹⁷ Mulvey (1975).

Γενικότερα, πρέπει να θεωρηθεί ότι το ζήτημα της παρθενίας ήταν ελκυστικό.¹⁸ Σύμφωνα με τον Goldhill, η ευρύτερη ιδέα της «σωφροσύνης», η οποία είναι κεντρική για τη γυναίκα στο μυθιστόρημα, στην κλασική εποχή αφορούσε τον έλεγχο πάνω στην επιθυμία που μπορεί να διαταράξει την ηθική και κοινωνική κατάσταση του υποκειμένου.¹⁹ Σταδιακά στους χριστιανικούς αιώνες η λέξη συνδέθηκε με την παρθενία, ενώ στο μυθιστόρημα η παρθενία σχετίζεται με την πίστη στον/στην σύντροφο. Πολύ συχνά, μάλιστα, οι ηρωίδες καλούνται να αποδείξουν ότι είναι παρθένες μέσα από διάφορες δοκιμασίες. Η παρθενία βέβαια δε νοείται με τη σύγχρονη έννοια, αλλά είναι ένα στάδιο από το οποίο περνάει κάθε γυναίκα στην πορεία της προς την κοινωνική ενσωμάτωση.²⁰ Όταν οι ηρωίδες, επομένως, δηλώνουν ότι είναι παρθένες, αυτό σημαίνει ότι δεν έχουν σχέσεις εντός γάμου.

Διαχρονικά το γυναικείο σώμα και η ιδέα της παρθενίας συνδεόταν με την κοινωνική θέση της γυναίκας ως μητέρας. Στόχος των γυναικών ήταν η δημιουργία οικογένειας και η ανατροφή των παιδιών, ενώ η έμφαση δινόταν στην αναπαραγωγική λειτουργία του γυναικείου σώματος. Σε αντίθεση με το ανδρικό σώμα, το οποίο θεωρούταν ιδανικό, το γυναικείο σώμα ήταν προβληματικό, το οποίο φαίνεται να έχει αλλάξει στην απεικόνιση του στο μυθιστόρημα. Πολλές φεμινίστριες μελετήτριες έχουν αναγνωρίσει ότι ο Φουκώ αγνόησε την ερωτική επιθυμία των γυναικών στο μυθιστόρημα, παίρνοντας ως δεδομένη παρά κρίνοντας την υποταγή των γυναικών.²¹ Η παρουσία των γυναικών στο μυθιστόρημα αφενός τις παρουσιάζει ως ένα ερωτικό αντικείμενο για ανδρική κατανάλωση, αφετέρου η ιδιότητά τους αυτή λειτουργεί συχνά ως απελευθερωτική δύναμη. Τα γυναικεία σώματα ασκούν δύναμη στους πρωταγωνιστές με τρόπο που η αντίστασή τους στην ερωτική επιβολή των ανδρών ορίζει την πλοκή. Ειδικότερα, στον Τάτιο, μέχρι το τέλος η Λευκίππη είναι αυτή που καλείται παρά τις απειλές και τις δοκιμασίες να μείνει παρθένα, το οποίο δεν κατορθώνει ο Κλειτοφών. Η θέαση των γυναικών ως αντικείμενα, επομένως, είναι μονοδιάστατη, ενώ η υιοθέτηση μια διαφορετικής ανάγνωσης (*resisting reading*)²², μπορεί να φωτίσει περισσότερες πτυχές του μυθιστορήματος. Το σώμα, λοιπόν, και

¹⁸ Goldhill (1995) 3.

¹⁹ Goldhill (1995) 4.

²⁰ Sissa (1990) 76.

²¹ Richlin (1991).

²² Fetterley (1978), ο όρος προέρχεται από το βιβλίο της *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, στο οποίο αναφέρεται στην κυρίαρχη ανδρική οπτική από την οποία και για την οποία είναι γραμμένα πολλά κλασικά έργα. Προτείνει, επομένως, μια διαφορετική «ανάγνωση» των κειμένων που θα αντιστέκεται και θα λαμβάνει υπόψη τη γυναικεία εμπειρία και οπτική.

ειδικά το γυναικείο σώμα, είναι ταυτόχρονα ένας τόπος επιθυμίας αλλά και δημιουργίας εναλλακτικών αφηγήσεων.

2. Το γυναικείο σώμα στο μυθιστόρημα

Το παρόν κεφάλαιο εξετάζει τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους παρουσιάζεται το γυναικείο σώμα στο μυθιστόρημα. Αν το σώμα είναι ένας κεντρικός πυλώνας του μυθιστορήματος, το γυναικείο σώμα, ερωτικοποιημένο και αισθησιακό, είναι το έμβλημα του είδους.²³ Αυτό πολύ περισσότερο από το ανδρικό παρουσιάζεται με λεπτομέρεια, περιγράφεται και «βλέπεται» από τον αφηγητή και τον αναγνώστη. Σε πολύ μικρότερο βαθμό συμβαίνει κάτι ανάλογο στο ανδρικό σώμα, και όταν γίνεται, εκείνο δεν αντικειμενοποιείται με τον ίδιο τρόπο. Το σώμα, το βλέμμα και ο ερωτισμός είναι, επομένως, κομβικές έννοιες που διαπλέκονται στην εξέταση του σώματος της γυναίκας και το εντάσσουν σε μια διακριτή θέση στο μυθιστόρημα.

Καταρχάς, εξετάζεται η παρουσίαση της Λευκίππης σε σχέση με τη συμβατική θέση της γυναίκας πρωταγωνίστριας στο μυθιστόρημα. Η ασυναγώνιστη ομορφιά και οι τρόποι με τους οποίους αυτή γίνεται αντιληπτή από τους ήρωες του έργου είναι ο άξονας πάνω στον οποίο οργανώνεται η πραγμάτευση του σώματος. Η αποτύπωση της ομορφιάς στο έργο γίνεται με δεξιοτεχνικό τρόπο, συγκρινόμενη με έργο τέχνης. Το σώμα της ηρώιδας όμως παραμένει για τον Κλειτοφώντα απρόσιτο. Ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο «διδεισδύει» στο σώμα της Λευκίππης είναι με το βλέμμα. Το σώμα της γίνεται θέαμα για τον ίδιο αλλά και για τον αναγνώστη, ο οποίος παρακολουθεί το αντικείμενο της επιθυμίας του αφηγητή- αναγνώστη. Το γεγονός ότι πρόκειται για ένα ανδρικό βλέμμα σε ένα γυναικείο σώμα δημιουργεί περεταίρω ζητήματα οπτικής και αντικειμενοποίησης του σώματος. Άραγε από ποια οπτική καλείται ο αναγνώστης να το δει;

Στο τέλος του κεφαλαίου τίθεται το ζήτημα της αυτενέργειας της αφήγησης. Το σώμα στο έργο λειτουργεί ως τόπος αφήγησης και δημιουργίας νέων εναλλακτικών αφηγήσεων. Ο έλεγχος του σώματος, λοιπόν, μπορεί να επηρεάζει τον έλεγχο της αφήγησης, σε ένα μυθιστόρημα που η πρωτοπρόσωπη αφήγηση από τον αφηγητή-Κλειτοφώντα μοιάζει ισοπεδωτική για την οπτική των άλλων ηρώων. Η αδυναμία

²³ Whitmarsh (2013) 276.

ελέγχου του σώματος γίνεται έτσι αδυναμία ελέγχου της αφήγησης στο σύνολο της, αφήνοντας χώρο στο σώμα της Λευκίππης να «μιλήσει».²⁴

Το γυναικείο σώμα εξετάζεται μέσα από τρεις άξονες: την ομορφιά και την ανατομία, το βλέμμα και τα ζητήματα ελέγχου της επιθυμίας και τέλος την αφηγηματικότητα. Είναι, λοιπόν, δίκαιο να θεωρηθεί ότι το γυναικείο σώμα γίνεται το κέντρο του μυθιστορήματος, όχι μόνο θεματικά αλλά και αφηγηματικά.

2.1. Η ομορφιά του γυναικείου σώματος

Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται
Σαπφώ. Fr 16. 1-4

Η ομορφιά έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και φυσικά και στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα. Αν και πολλές φορές η ομορφιά του γυναικείου σώματος συνδυαζόταν με επικίνδυνα χαρακτηριστικά (π.χ. Ελένη), στο μυθιστόρημα έχει κομβικό ρόλο για τους γυναικείους χαρακτήρες και συγκεκριμένα την ηρωίδα. Τα βασικά στοιχεία που διακρίνουν την πρωταγωνίστρια κάθε έργου από τις άλλες γυναίκες είναι βέβαια η ασυναγώνιστη ομορφιά, η νεότητα και η υψηλή κοινωνική της θέση.²⁵ Τα παραπάνω την καθιστούν απευθείας ως την ηρωίδα για τον αναγνώστη, ο οποίος αναγνωρίζει την ταυτότητά της και τον κεντρικό ρόλο της στο έργο.

Στην περίπτωση του έργου του Αχιλλέα Τάτιου, η εμφάνιση της Λευκίππης ακολουθεί φυσικά τις συμβάσεις, η παρουσίασή της όμως δίνεται από την οπτική της πρωτοπρόσωπης αφήγησης του αφηγητή- Κλειτοφώντα.

Τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Εὐρώπην. ὄμμα γοργὸν ἐν ἡδονῇ. Κόμη ξανθή, το ξανθὸν οὖλον. ὄφρὺς μέλαινα, τὸ μέλαν ἄκρατον.

²⁴ Είναι ουσιαστικό κι έχει αναδειχθεί ήδη στη βιβλιογραφία το γεγονός ότι η Λευκίππη δεν ακούγεται παρά ελάχιστα στο έργο, βλ. de Temmerman (2014), Dollins (2012).

²⁵ Egger (1990) 49, 54.

Λευκή παρειά, το λευκὸν εἰς μέσον ἐφοινίσσετο καὶ ἐμμεῖτο πορφύραν, οἶαν εἰς ῥόδων ἄνθος ἦν, ὅταν ἄρχηται τὸ ῥόδον ἀνοίγειν τῶν φύλλων τὰ χεῖλη.

(*Ach. Tat.* 1.4, 3)²⁶

Ήταν σαν τον πίνακα της Ευρώπης πάνω στον ταύρο που είχα δει. Βλέμμα βλοσυρό και ηδονικό. Ξανθά μαλλιά, ξανθές μπούκλες. Τα φρύδια της μαύρα, καθαρό μαύρο. Χλωμά μάγουλα, η χλωμότητα που στο κέντρο κοκκινίζει και θυμίζει την πορφύρα, όπως όταν το ρόδο, άνθος ακόμα, αρχίζει να ανοίγει τα χείλη των φύλλων του.

Η σκιαγράφιση της ηρωίδας επικεντρώνεται στο πρόσωπό της, το οποίο περιγράφεται διεξοδικά. Αντίθετα δε γίνεται αναφορά στο υπόλοιπο σώμα της και φαίνεται ότι το πρόσωπό της ήταν αυτό που ερωτεύτηκε ο Κλειτοφών.²⁷ Ξεκινώντας από τα μάτια, ὄργανο καθοριστικό για τον Κλειτοφώντα ως προς τον έρωτα, παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά του προσώπου της σα να παρουσιάζει ένα έργο τέχνης, δίνοντας έμφαση στη χρωματοποιΐα. Η αντίθεση των ξανθών μαλλιών με τα μαύρα μάτια τονίζει την ομορφιά της, η οποία δίνεται μέσα από παρομοιώσεις. Το χλωμό της δέρμα κοκκινίζει σαν ένα τριανταφυλλο. Γενικότερα η σύνδεση της γυναικείας ομορφιάς ομορφιάς με φυτά είναι κοινό μοτίβο στην αρχαία γραμματεία. Η χλωμάδα του προσώπου είναι επίσης στοιχείο γυναικείας ομορφιάς, ενώ το κοκκίνισμα είναι μέσο ερωτικής περιγραφής και ένδειξη θηλυκής σεμνότητας και ντροπής.²⁸

Το σώμα της ηρωίδας δεν περιγράφεται με τον ίδιο τρόπο, αλλά μόνο έμμεσα δίνεται το στοιχείο ότι ο Κλειτοφών θαυμάζει την κορμοστασιά της («ἐπήνουν τό μέγεθος»). Περεταίρω λεπτομέρειες παρουσιάζονται μέσα από την αναφορά στον πίνακα της Ευρώπης, που ο Κλειτοφών είχε δει στην αρχή του βιβλίου και ανακαλεί όταν βλέπει τη Λευκίππη. Οι συγγραφείς μυθιστορημάτων γενικότερα φαίνεται να αντιμετώπιζαν με σεμνότητα τα γυναικεία σώματα.²⁹ Αναφέρουν συνήθως το πρόσωπο, τα μαλλιά και το ύψος της ηρωίδας, ενώ όταν περιγράφουν το σώμα αυτό γίνεται μέσα από τις *εκφράσεις* (περιγραφές έργων τέχνης). Ο Τάτιος υπό αυτό το πρίσμα είναι ο μόνος ο οποίος παρουσιάζει το σώμα με πιο εμφανή ερωτική διάθεση, δίνοντας έμφαση

²⁶ Για το πρωτότυπο κείμενο χρησιμοποίησα την έκδοση του Vilborg (1955). Οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων είναι πρωτότυπες.

²⁷ Zeitlin (2018) 96.

²⁸ Bömer (1976) 127.

²⁹ Anderson (1984), 111.

στα στοιχεία που το κάνουν όχι απλά όμορφο κι ελκυστικό, αλλά και αισθησιακό ταυτόχρονα.

Η αντίδρασή του Κλειτοφώντα στην εμφάνιση της Λευκίππης αντικατοπτρίζει την ομορφιά της και συνάδει με την αντίδραση ενός ερωτευμένου πρωταγωνιστή στο μυθιστόρημα. Αμέσως, τον κυριεύουν έντονα συναισθήματα σε ένα απόσπασμα σαφικού ύφους (1.4 , 4-5).³⁰ Νιώθει θαυμασμό και τρόμο μαζί και η καρδιά του έτρεμε. Η εναλλαγή των συναισθημάτων του φόβου και της επιθυμίας μπορεί να παραπέμπει ξανά στην έκφραση της Ευρώπης στην αρχή του έργου, όπου στο πλαίσιο του πίνακα είναι ζωγραφισμένες κοπέλες που «έμοιαζαν να επιθυμούν να τρέξουν προς τον ταύρο και πάλι να φοβούνται» (1.1, 8). Σε κάθε περίπτωση η περιγραφή της Λευκίππης αν και σχετικά μικρή, ενισχύεται από την αντίδραση του Κλειτοφώντα, ο οποίος δεν μπορεί να τραβήξει το βλέμμα του.

Το παράδοξο στον Αχιλλέα Τάτιο είναι βέβαια ότι η Μελίτη παρουσιάζεται με έναν αντίστοιχο τρόπο. Η Μελίτη είναι η ερωτική αντίζηλος, η οποία διεκδικεί τον Κλειτοφώντα και μάλιστα κατορθώνει ακόμη και να παντρευτεί μαζί του, όταν η Λευκίππη θεωρείται νεκρή. Και η ίδια είναι εξαιρετικής ομορφιάς και η περιγραφή της από τον Κλειτοφώντα μοιάζει με αυτή της Λευκίππης.

ἦν δὲ τῷ ὄντι καλή, καὶ γάλακτι μὲν ἂν εἶπες τὸ πρόσωπον αὐτῆς κεχρῖσθαι, ῥόδον δὲ ἐμπεφυτεῦσθαι ταῖς παρειαῖς. ἐμάρμαιρεν αὐτῆς τὸ βλέμμα μαρμαρυγὴν Ἀφροδίσιον· κόμη πολλὴ καὶ βαθεῖα καὶ κατάχρυσος τῇ χροιά, ὥστε ἔδοξα οὐκ ἀηδῶς ἰδεῖν τὴν γυναῖκα.

(5.13.1-2)

Ήταν πράγματι όμορφη και το πρόσωπό της ήταν σα να έχει φτιαχτεί από γάλα, στις παρειές της δε σα να είχαν φυτευτεί τριαντάφυλλα. Άστραφτε το βλέμμα της από Αφροδίσια λάμψη. Τα μαλλιά της ήταν πλούσια και μακριά, ολόχρυσα, ώστε θεωρώ ότι με ευχαρίστηση είδα τη γυναίκα.

Παρατηρείται πάλι εστίαση στο πρόσωπο: και οι δύο είναι ξανθές με ανοιχτή επιδερμίδα και ροδαλά μάγουλα κι έχουν λαμπερά μάτια. Η μόνη διαφορά στην ουσία είναι ότι η περιγραφή της Λευκίππης είναι λίγο μεγαλύτερη. Η σύμβαση του

³⁰ Βλ. Morales (2004) 157, για τα ερωτικά «συμπτώματα» που προκαλεί η Λευκίππη στον Κλειτοφώντα.

μυθιστορήματος απαιτεί βέβαια η αντίζηλος της ηρωίδας να είναι σαφώς όμορφη, αλλά βέβαια κατώτερης ομορφιάς από την πρωταγωνίστρια.³¹ Εδώ φαίνεται ότι ο Τάτιος παίζει με τη σύμβαση αυτή παρουσιάζοντας μια αντίζηλο παρόμοια με την ηρώδα όχι μόνο σε ομορφιά αλλά και ως προς τον χαρακτήρα της. Η Μελίτη έχει χαρακτηριστεί από τους μελετητές από τις πιο ελκυστικές φιγούρες των μυθιστορημάτων,³² το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την παρουσίαση των αντίζηλων ως μια μορφή θηλυκότητας που διαφέρει από την ηρώδα, μια αντιηρώδα. Φυσικά και η Μελίτη διαθέτει στοιχεία τα οποία τη διαχωρίζουν από μια τυπική ηρώδα: φλερτάρει η ίδια τον Κλειτοφώντα, υιοθετώντας πολλές φορές το λεξιλόγιό του και είναι σεξουαλικά ενεργή, σε αντίθεση με τη Λευκίππη που σθεναρά υπερασπίζεται σε όλο το έργο την παρθενία της.

Και η Μελίτη συγκρίνεται επίσης με ένα έργο τέχνης από τον Σάτυρο, ο οποίος την περιγράφει στον Κλειτοφώντα: «ἡ Ἀφροδίτη μέγα τούτῳ παρέσχεν ἀγαθόν, ὁ δὲ οὐκ ἐθέλει λαβεῖν. γυναῖκα γὰρ ἐξέμηνεν ἐπ' αὐτῷ πάνυ καλήν, ὥστε ἂν ἰδὼν αὐτὴν εἴποις ἄγαλμα, Ἐφεσίαν τὸ γένος, ὄνομα Μελίτην· πλοῦτος πολὺς καὶ ἡλικία νέα» (5.11, 5). Το χαρακτηριστικό της Μελίτης φαίνεται να είναι η ομορφιά, είναι «καλή», καθώς και ότι διαθέτει χρήματα. Στο σημείο αυτό η Egger τονίζει ότι η καλή οικονομική κατάσταση της Μελίτης δεν πρέπει να πέρασε αδιάφορη από τον Κλειτοφώντα, ο οποίος αν και την είδε «οὐκ ἀηδῶς», εκτίμησε το γεγονός ότι μπορούσε να του παρέχει στέγη και χρήματα, δεδομένου ότι η Λευκίππη ήταν πλέον νεκρή.³³ Αυτό φαίνεται και από το ότι ο ίδιος διστάζει να ενδώσει σε ερωτικές πράξεις μαζί της, κάνοντας διακριτή τη θέση της ως αντιζήλου στον αναγνώστη.

Είναι, λοιπόν, η ομορφιά των γυναικείων χαρακτήρων η κινητήριος δύναμη της πλοκής και αυτή που μαγνητίζει τον ήρωα; Αν και η Λευκίππη παρουσιάζεται πράγματι ως πολύ όμορφη, η ομορφιά της δεν έχει το υπερφυσικό ή και θεϊκό στοιχείο, όπως συμβαίνει σε άλλα μυθιστορήματα (π.χ. Καλλιρόη του Χαρίτων).³⁴ Όταν μάλιστα απεκδυθεί από τα ρούχα της και την κουρέψουν ως σκλάβια, ο Κλειτοφών δεν την αναγνωρίζει, ενώ η ίδια χαρακτηρίζεται ως ένα έφηβο αγόρι («καὶ τότε μὲν οὖν οὐδ' ἂν ἄλλος αὐτὴν ἰδὼν γνωρίσειεν, ἔφηβον οὕτω γενομένην· τοῦτο γὰρ ἢ τῶν τριχῶν αὐτῆς κουρὰ μόνον ἐνήλλαξεν.» 5.19, 2). Η ομορφιά της υπονομεύεται μαζί με τη θηλυκότητά της. Έτσι, αν και οι παλαιότεροι μελετητές θεωρούσαν δεδομένο, λόγω

³¹ Egger (1999) 125.

³² Hägg (1983) 96, Egger (1990) 126.

³³ Egger (1990) 76-77.

³⁴ Hunter (2008) 274.

της σύμβασης του είδους, ότι η Λευκίππη είναι εξαιρετικής ομορφιάς,³⁵ υπάρχουν ενδείξεις που υπονομεύουν τη θέση αυτή.

Στο έκτο βιβλίο ο Σωσθένης παραδέχεται ότι αυτός έπεισε τον Θέρσανδρο για την ομορφιά της Λευκίππης. Όπως αναφέρει γέμισε την ψυχή του Θέρσανδρου με «φαντασίες» και του περιέγραψε εκτενώς την ομορφιά της.

«Κατωρθώσαμεν,» εἶπεν, «ᾧ Λάκαινα. Θέρσανδρος ἐρᾷ σου καὶ μαίνεται, ὥστε τάχα καὶ γυναῖκα ποιήσεται σε. Τὸ δὲ κατόρθωμα τοῦτο ἐμόν. ἐγὼ γάρ σου πρὸς αὐτὸν περὶ τοῦ κάλλους πολλὰ ἑτερατευσάμην καὶ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ φαντασίας ἐγέμισα».

(6.11, 3-4)

«Τα καταφέραμε», εἶπε, «Λάκαινα». Ο Θέρσανδρος εἶναι ερωτευμένος μαζί σου με μανία, ὥστε γρήγορα θα σε κάνει γυναίκα του. Το κατόρθωμα αὐτό δικό μου εἶναι βέβαια. Διότι ἐγὼ τον θάμπωσα μιλώντας για την ομορφιά σου και γεμισα την ψυχή του με φαντασίες».

Πιο πριν μάλιστα αναφέρεται από τον αφηγητή ότι ο Σωσθένης εκθείασε το κάλλος της Λευκίππης με τέτοιο ζήλο, ὥστε ο Θέρσανδρος γέμισε από τα λόγια του και ἦταν σα να ἔβλεπε κάποια οπτασία.

τοῦ δὲ Σωσθένους αὐτῷ μηνύσαντος τὰ περὶ τῆς Λευκίππης καὶ κατατραγωδοῦντος αὐτῆς τὸ κάλλος, μεστὸς γενόμενος ἐκ τῶν εἰρημένων ὡσεὶ κάλλους φαντάσματος, φύσει καλοῦ.

(6.4, 4)

Αφού ο Σωσθένης του ανέφερε τα σχετικά με τη Λευκίππη και του εκθείαζε την ομορφιά της εκείνος γέμισε από τα λόγια σα να ἔβλεπε κάποιο φάντασμα, ὁμορφο από τη φύση.

Φαίνεται, επομένως, ότι ο Θέρσανδρος *πείθεται* για την ομορφιά της ηρωίδας με τα λόγια, δημιουργώντας μια εικόνα για αυτή χωρίς να την έχει δει. Η σκηνή αυτή θυμίζει εύλογα την ιστορία της Καλλιγόνης στην αρχή του βιβλίου, η οποία κλάπηκε

³⁵ Dubel (2001), Cioffi (2014) 29.

από τον Καλλισθένη. Συγκεκριμένα, ο Καλλισθένης την άρπαξε καθώς θεώρησε ότι ήταν η Λευκίππη, την οποία δεν είχε, αλλά είχε ακούσει ότι ήταν εξαιρετικής ομορφιάς (2.13). Κι εδώ η ομορφιά και ο έρωτας που προκαλεί ανάγεται στο φαντασιακό, αυτό που ερωτεύονται οι ήρωες είναι μια εικόνα που πολλές φορές σχηματίζεται από τις προσδοκίες της ομορφιάς των γυναικών. Ταυτόχρονα, αναδεικνύεται ότι υπάρχουν και άλλες όμορφες γυναίκες στο έργο, οι οποίες μέσα από τις περιγραφές και τα ευτράπελα υπονομεύουν την ομορφιά της πρωταγωνίστριας και θα μπορούσαν να «δεκδικήσουν» το ρόλο της ως πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος. Χαρακτηριστικό, άλλωστε, είναι ότι στο πέμπτο και έκτο βιβλίο η βασική ηρωίδα μοιάζει να είναι η Μελίτη, ενώ η Λευκίππη είναι βέβαια απύσχα και αναφέρεται συνολικά επτά φορές. Αν μάλιστα αναλογιστεί κανείς ότι στο έργο ο Κλειτοφών σμίγει με το σώμα της Μελίτης, και όχι της Λευκίππης ως το τέλος, η αντίστιξη είναι ακόμη πιο έντονη.

Συνοπτικά, η ομορφιά είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της πρωταγωνίστριας στο γυναικείο μυθιστόρημα και ο Τάτιος το εκμεταλλεύεται για να «παίξει» με τις συμβάσεις του είδους. Η Λευκίππη παρουσιάζεται σαφώς ως πολύ όμορφη που δημιουργεί έντονα συναισθήματα έρωτα στον ήρωα και σε άλλους άνδρες στην πορεία του έργου. Οι αντίζηλοί του Κλειτοφώντα φλέγονται εξίσου από έρωτα για την ηρωίδα εξαιτίας της ομορφιάς της, φαίνεται όμως ότι πολλές φορές κατασκευάζουν μια εικόνα για την ίδια μέσα από λόγια τρίτων χαρακτήρων που εκθειάζουν την ομορφιά της, χωρίς όμως να έχουν δει το σώμα, την ίδια τη Λευκίππη. Παράλληλα, η παρουσία της Μελίτης στο έργο και η παρόμοια περιγραφή της αλλά και ο ρόλος της στην πλοκή του έργου δημιουργούν μια παιγνιδίζουσα αντιστοιχία με τη Λευκίππη. Συνολικά, όλη η παρουσίαση της Λευκίππης ως της ηρωίδας του μυθιστορήματος υπονομεύεται σε μια παρωδία της σύμβασης της ηρωίδας στο μυθιστόρημα.³⁶ Ο έρωτας των χαρακτήρων είναι τόσο επιφανειακός που πολλές φορές δεν χρειάζεται καν το σώμα, η ηρωίδα για να ερωτευτούν.

2.2. Το ανδρικό βλέμμα στο γυναικείο σώμα

³⁶ Η Egger βλέπει την ευγενή μεταχείριση και παρουσίαση της Μελίτης στο έργο ως μια εν γένει παρωδία της ηρωίδας στο μυθιστόρημα, (1990) 78.

Από την αρχή του έργου καθιερώνεται η Λευκίππη ως το ερωτικό αντικείμενο του ήρωα, το οποίο θέλει να αποκτήσει. Το σώμα της παραμένει απροσπέλαστο στον ήρωα, που περιορίζεται στο να «βλέπει» την αγαπημένη του. Η ποιητική του βλέμματος αξιοποιείται περίτεχνα στο έργο, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του οποίου αποτελεί εκ των πραγμάτων την οπτική του αφηγητή Κλειτοφώντα, την οποία ο αναγνώστης καλείται να υιοθετήσει ή να αμφισβητήσει. Η επιθυμία και το βλέμμα συνδέονται άμεσα, αφού η θέαση της Λευκίππης είναι αυτή που γεννά την επιθυμία και τον έρωτα στον ήρωα. Έτσι, ο Κλειτοφώντας ήρωας βλέπει το σώμα της ηρωίδας και ο Κλειτοφώντας αφηγητής θέτει την οπτική από την οποία ο αναγνώστης «βλέπει» την ιστορία.

Ήδη οι σχεδόν ερωτικές περιγραφές των τοπίων στο έργο ορίζουν το διεισδυτικό βλέμμα το οποίο χρησιμοποιεί ο αφηγητής.³⁷ Οι περιγραφές της Σιδώνας (1.1, 1) και ειδικά της Αλεξάνδρειας (5.1, 1-6) είναι εκτενείς με τον αφηγητή να προσπαθεί να «κατακτήσει» με το βλέμμα του κάθε λεπτομέρεια του τοπίου. Ο ίδιος αποκαλεί τον εαυτό του ακόρεστο θεατή της ομορφιάς, ενώ φαίνεται η ομορφιά της πόλης να ασκεί κάποια εξουσία πάνω στο βλέμμα του, το οποίο δεν μπορεί να αποστρέψει. Παρόμοιο λεξιλόγιο χρησιμοποιεί και για τον τρόπο με τον οποίο βλέπει το σώμα της Λευκίππης:

«ἔβλεπον ἀναιδῶς, ἠδούμην ἀλῶναι: τοὺς δὲ ὀφθαλμοὺς ἀφέλκειν μὲν ἀπὸ τῆς κόρης ἐβιαζόμεν, οἱ δὲ οὐκ ἤθελον, ἀλλ' ἀνθεῖλκον ἑαυτοὺς ἐκεῖ τῷ τοῦ κάλλους ἑλκόμενοι πείσματι, καὶ τέλος ἐνίκησαν.»

(1.4, 5)

«Ἐβλεπα χωρὶς αἰδῶ, ντρεπόμεν μήπως γίνω αντιληπτός: δοκίμαζα με βία να τραβήξω τα μάτια από την κοπέλα, τα οποία όμως δεν ήθελαν, αλλά αντίθετα είχαν δεθεί εκεί και ἔλκονταν από τη δύναμη της ομορφιάς. Και στο τέλος νίκησαν.»

Το βλέμμα για τον Κλειτοφώντα μοιάζει να είναι μια διαπραγμάτευση εξουσίας, ένας συνεχής αγώνας να υποδουλώσει το αντικείμενο του πόθου του, στο

³⁷ Fredderiksen (2018) 82, ο Τάτιος καλεί τους αναγνώστες του να διεισδύσουν στο εσωτερικό των ανδρών, των γυναικών, των τόπων και των αντικειμένων.

οποίο όμως αποτυγχάνει. Υπό αυτό το εξουσιαστικό βλέμμα προσπαθεί να διεισδύσει στο σώμα της Λευκίππης, το οποίο συμβολικά και ουσιαστικά δε συμβαίνει. Ο Κλειτοφών δεν βλέπει το σώμα της εξολοκλήρου γυμνό, κατορθώνει να δει κάποια μέρη του, το βλέμμα αυτό όμως δεν είναι αρκετό. Στη συζήτησή του με τον Κλειτοφώντα στο πρώτο βιβλίο ο Κλεινίας, ο ξάδερφος και ερωτικός σύμβουλος του Κλειτοφώντα, αναφέρει πως ο Κλειτοφών είναι αχάριστος, αφού διαρκώς μπορεί να βλέπει τη Λευκίππη και αυτό για πολλούς ερωτευμένους είναι αρκετό (1.9, 3-4). Ο ίδιος ήταν ερωτευμένος με τον Χαρικλή, ο οποίος όμως είχε πεθάνει. Επομένως, η θέαση του αγαπημένου είναι για τον ίδιο ένα προνόμιο.

Το ίδιο το σώμα στο έργο αποτελεί λοιπόν τόπο επιθυμίας και φαντασίωσης, περισσότερο από κάθε άλλο μυθιστόρημα.³⁸ Στο πλαίσιο αυτό είναι ενδιαφέρον να αναλογιστεί κανείς και το σημείο όπου ο Κλειτοφώντας περιγράφει με εξαιρετική λεπτομέρεια τον γυναικείο οργασμό και είναι σαν όλη η περιγραφή να αποτελεί μια φαντασίωσή του. Φαίνεται ότι το σώμα, η φαντασίωση και το βλέμμα διαπλέκονται, ενώ ο ίδιος αναφέρει ότι ονειρεύεται ότι την αγγίζει και μάλιστα τη φιλάει (1.6, 5).

Η Λευκίππη γίνεται για τον ήρωα ένα θέαμα το οποίο τον μαγεύει και του γεννά την επιθυμία να το αποκτήσει. Η οπτικοποίηση αυτή ως θεάματος ή ως έργου τέχνης προοικονομείται ήδη στην περιγραφή του πίνακα της Ευρώπης στην αρχή του έργου, το οποίο ο ήρωας «βλέπει» ηδονοβλεπτικά. Κατά την Bartsch ο ρόλος της εκφρασης είναι να ορίσει τον ερωτισμό του έργου, ενώ λειτουργεί προγραμματικά στην πλοκή του.³⁹ Η σύγκριση με τη Λευκίππη είναι ρητή και ο αναγνώστης καλείται να ενεργοποιήσει μια καλλιτεχνική φαντασίωση, διαβάζοντας στην περιγραφή της Ευρώπης το σώμα της Λευκίππης.

Χιτών ἀμφὶ τὰ στέρνα τῆς παρθένου μέχρις αἰδοῦς. τούντεῦθεν ἐπεκάλυπτε
χλαῖνα τὰ κάτω τοῦ σώματος. Λευκὸς ὁ χιτῶν. ἡ χλαῖνα πορφυρᾶ. Τὸ δὲ σῶμα
διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνετο. Βαθὺς ὀμφαλός. Γαστήρ τεταμένη. Λαπᾶρα στενή.
Το στενὸν εἰς ἰξὺν καταβαῖνον ἠϋρύνετο. Μαζοὶ τῶν στέρνων ῥέμα
προκύπτοντες. ἡ συνάγουσα ζώνη τὸν χιτῶνα καὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλειε, καὶ
ἐγίνετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτῶν, αἱ χεῖρες ἄμφω διετέναντο, ἡ μὲν ἐπὶ
κέρας, ἡ δὲ ἐπ' οὐραν.

³⁸ Zeitlin (2012) 107.

³⁹ Bartsch (1989) 52.

(1.1, 10-12)

Η κοπέλα φορούσε χιτώνα μέχρι τη μέση, ενώ μια ρόμπα κάλυπτε το κάτω μέρος του σώματος της. Ο χιτώνας ήταν λευκός, η ρόμπα στο χρώμα της πορφύρας. Το κορμί της όμως μπορούσε να φανεί κάτω από τα ρούχα: ο βαθύς αφαλός, η μακριά καμπύλη της κοιλιάς, η λεπτή μέση, που επεκτεινόταν στα σπλάχνα. Οι μαστοί της ήρεμα ξεπετιούνταν και η ζώνη έκλεινε τον χιτώνα και τα στήθη της και καθρέπτιζε το σχήμα του σώματός της ο χιτώνας. Τα χέρια της τεταμένα, το ένα στα κέρατα του ταύρου και το άλλο στην ουρά του.

Τοιαύτην είδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρω γεγραμμένην Εὐρώπην.

(*Ach. Tat.* 1.4, 3)

Ήταν σαν τον πίνακα της Ευρώπης πάνω στον ταύρο που είχα δει.

Η έκφραση του πίνακα της Ευρώπης περιγράφεται με εμμονική ανατομική λεπτομέρεια με έμφαση στη σωματικότητά της, σε αντίθεση με την περιγραφή της Λευκίππης που περιορίζεται στην ομορφιά του προσώπου της.⁴⁰ Το γυναικείο σώμα γενικά εξερευνάται μόνο μέσα από τις εκφράσεις και τις αναλογίες στο έργο. Η Ευρώπη φαίνεται να συγκεντρώνει όλα τα επιθυμητά χαρακτηριστικά του γυναικείου σώματος.

Ο τρόπος που βλέπει τη Λευκίππη του θυμίζει τον πίνακα αυτό και μοιάζει να περιγράφει τα σημεία του σώματος της Λευκίππης που δεν του αποκαλύπτονται. Η ταύτιση αυτή επιτυγχάνεται αφενός από τις ομοιότητες ως προς την πλοκή: και οι δύο αποτελούν ιστορίες, όπου κάποιος άνδρας επιδιώκει να κατακτήσει μια γυναίκα.⁴¹ Και οι δύο γυναίκες περιγράφονται ως όμορφες και είναι παρθένες πριν τη συνάντησή τους με τους ήρωες. Ακόμα, η ουδέτερη έκφραση της Ευρώπης ταιριάζει στον τρόπο με τον οποίο η Λευκίππη αντιδρά στις προσπάθειες του έρωτα του Κλειτοφώντα, χωρίς να προδίδει ρητά αν ανταποκρίνεται θετικά σε αυτές ή όχι.⁴²

⁴⁰ Bartsch (1989) 48-51. Περισσότερα για τη λειτουργία της έκφρασης σε Morales (2004) 37 & Reeves (2007) 92-93.

⁴¹ Hagg (1983) 45.

⁴² Για τις αντιστοιχίες στον πίνακα Λευκίππης και Ευρώπης βλ. Reeves (2007) 90-93.

Όλη η σκηνή του πίνακα υποβάλλεται στο διεισδυτικό βλέμμα του αφηγητή - όπως και η Λευκίππη στο βλέμμα του Κλειτοφόντα που την «τρώει με τα μάτια του» (1.5,)-, αφού η οπτική διείσδυση στο σώμα της Ευρώπης κάτω από τα ρούχα της δεν μπορεί παρά να είναι ερωτική.⁴³ Ο ηδονοβλεπτικός τρόπος παρουσίασης του γυναικείου σώματος συνβαίνει από την οπτική του ανδρικού βλέμματος (male gaze). Ο όρος αυτός της Mulvey στα πλαίσια της θεωρίας του κινηματογράφου, ερμηνεύει το φαινόμενο της σκοποφιλίας και ηδονοβλεψίας μέσα από τις ψυχαναλυτικές θεωρήσεις του Φρόυντ και του Λακάν, καταλήγοντας στις έμφυλες κατηγορίες αρσενικό – υποκείμενο και γυναίκα αντικείμενο.⁴⁴ Οι γυναίκες ιδωμένες μέσα από το αρσενικό βλέμμα αντικειμενοποιούνται, γίνονται το παθητικό αντικείμενο της θέασης για τον ενεργό άνδρα που τις βλέπει. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο θεατής -ή στην περίπτωση αυτή ο αναγνώστης- ταυτίζεται με το άτομο που βλέπει, υιοθετώντας το ανδρικό βλέμμα στο αντικείμενο θέασης. Η ταύτιση αυτή προκαλεί ευχαρίστηση στον αναγνώστη από το αντικείμενο- θέαμα που βλέπει.

Ο αναγνώστης πρέπει όχι απλά να διαβάσει τη Λευκίππη, αλλά να τη φανταστεί και να τη συγκρίνει με τον πίνακα της Ευρώπης, να υιοθετήσει και ο ίδιος ένα αρσενικό βλέμμα πάνω της. Για τον Kaufmann ο αφηγητής Κλειτοφόν κοιτάζει τη Λευκίππη ως ένα έργο τέχνης και την περιγράφει ως λογοτεχνική ηρωίδα, επειδή θέλει να συστηθεί ο ίδιος ως τυπικός μυθιστορηματικός ήρωας.⁴⁵ Ταυτόχρονα, όμως, καλεί και τον αναγνώστη να γίνει κοινωνός σε μια τέτοια οπτική, δημιουργώντας ένα ερωτικό -και όχι απλά ρομαντικό- φαντασιακό με κέντρο το σώμα της Λευκίππης. Εκτός από προγραμματική η έκφραση της Ευρώπης ορίζει τον τρόπο που πρέπει να βλέπουν οι αναγνώστες τη Λευκίππη, αφού το σώμα που αποκαλύπτεται -και ανακαλύπτεται- είναι ενδεικτικό των στρατηγικών θέασης του Κλειτοφόντα προς τη Λευκίππη.⁴⁶

Η παρουσίαση της Λευκίππης ως σεξουαλικό αντικείμενο εντείνεται και στη συνέχεια του έργου, αφού το σώμα της θα γίνει αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος και σε άλλες συνθήκες. Το έργο περιέχει δύο σκηνές επίπλαστου θανάτου της ηρωίδας (*Scheintode*) στις οποίες το σώμα της Λευκίππης περιγράφεται να διαμελίζεται. Η πρώτη περίπτωση στο τρίτο βιβλίο, όπου η Λευκίππη απήχθη από τους ληστές, οι οποίοι επρόκειτο να τη θυσιάσουν (3.15, 1-6).

⁴³ Fredericksen (2018) 90.

⁴⁴ Mulvey (1989) 19-22.

⁴⁵ Kaufmann (2015) 56-57.

⁴⁶ Whitmarsh (2013) 286.

Προκαλεί ενδιαφέρον η λεπτομέρεια με την οποία ο αφηγητής παρουσιάζει την γκροτέσκα σκηνή, ενώ η οπτική του δεν μαρτυρά ότι γνωρίζει πως δεν πρόκειται πραγματικά για τη Λευκίππη. Έτσι, λοιπόν, η Λευκίππη καθίσταται για μια ακόμη φορά ένα θέαμα, αφού και η αντίδραση του Κλειτοφώντα είναι απλά να παρακολουθεί τη σκηνή ακίνητος από τρόμο («ἐγὼ δὲ ἐκ παραλόγου καθήμενος ἐθεώρουν»). Αν και η θυσία της Λευκίππης δεν ενείχε ερωτικό πρόσημο, ο Κλειτοφών μοιάζει να παρακολουθεί το βασανισμό του σώματος της Λευκίππης με ερωτική περιέργεια, αφού στην ουσία το σώμα της Λευκίππης ήταν καθόλη τη διάρκεια του ταξιδιού τους απροσπέλαστο.

Το σώμα της Λευκίππης σε όλο το έργο προορίζεται για ανδρική «κατανάλωση». ⁴⁷ Σε συμβολικό επίπεδο το ανδρικό βλέμμα πραγματώνεται και μέσα από λεξιλόγιο που σχετίζεται με το φαγητό, η Λευκίππη αποκαλείται ένα γεύμα για τα μάτια (1.6.1). ⁴⁸ Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία η πράξη της θέασης είναι κομβική για τη δημιουργία της επιθυμίας ⁴⁹ και κατά τον Goldhill είναι το αντίστοιχο ενός είδους συνουσίας. ⁵⁰ Στο μυθιστόρημα φυσικά η συνουσία δεν υπάρχει, ενώ δεν βλέπουμε καν ένα φιλί στο τέλος του έργου από το ευτυχισμένο ζεύγος. ⁵¹ Ο Κλειτοφώντας μπορεί να ανακαλύψει, επομένως, το σώμα της Λευκίππης μόνο φανταζόμενος ότι το βλέπει. Αντίστοιχα, η αδυναμία να αποκτήσει το σώμα της Λευκίππης θεραπεύεται από την θέαση του σώματος μέσα από το ανδρικό βλέμμα, το οποίο εξουσιάζει το αντικείμενο θέασης και επιθυμίας. Η Λευκίππη μοιάζει με μια εικόνα που υπάρχει για να ιδωθεί και να ανακαλυφθεί από τον άνδρα θεατή.

Από την άλλη πλευρά έχει αναδειχθεί ότι η ομορφιά της Λευκίππης ασκεί κάποια επιρροή στον Κλειτοφώντα. Ήδη παραπάνω αναφέρθηκα στο λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο αφηγητής για να περιγράψει τη δύναμη της ομορφιάς της Λευκίππης που αιχμαλωτίζει το βλέμμα του Κλειτοφώντα. Αυτή η δύναμη φανερώνεται μέσα από στρατιωτικούς όρους στο έργο (1.4.4). ⁵² Γενικότερα στο έργο ο έρωτας παρουσιάζεται ως τραύμα που πληγώνει τον ήρωα, ⁵³ δίνοντας έτσι κάποια εξουσία στο αντικείμενο του έρωτα του Κλειτοφώντα.

⁴⁷ Haynes (2003) 57-59.

⁴⁸ «ἐγὼ δὲ τὴν εὐωχίαν ἐν τοῖς ὀφθαλμοῖς φέρων τῶν τε τῆς κόρης προσώπων γεμισθεὶς καὶ ἀκράτῳ θεάματι καὶ μέχρι κόρου προελθὼν ἀπῆλθον μεθῶν ἔρωτι.».

⁴⁹ Funke (2012) 83 & Morales (2004).

⁵⁰ Goldhill (2002) 384.

⁵¹ Το γεγονός αυτό έρχεται σε αντίθεση με την ευρύτερη έμφαση που υπάρχει στο φιλί και γύρω από το στόμα στο έργο, Zeitlin (2018).

⁵² Whitmarsh (2013) 275.

⁵³ Fredericksen (2018) 81.

Θα μπορούσε, επομένως, να ενυπάρχει στο έργο μια τέτοια υπόνοια εξουσίας της Λευκίππης πάνω στον άνδρα θεατή, με τρόπο που την καθιστά κάτι παραπάνω από ένα παθητικό αντικείμενο; Η Mulvey βλέπει αυτή τη γυναικεία «εξουσία» απλά ως ανδρική προβολή του φόβου του ευνουχισμού.⁵⁴ Η θεώρηση αυτή ταιριάζει βέβαια στην ψυχαναλυτική οπτική με την οποία αναλύει η Mulvey το ανδρικό βλέμμα. Στο έργο, ωστόσο, είναι ενδιαφέρον ότι ο Τάτιος βάζει και τον ίδιο τον Κλειτοφώντα να γίνεται αντικείμενο θέασης της Μελίτης, με ένα βλέμμα που εξακολουθεί να είναι ανδρικό παρά την έμφυλη αντιστροφή θεατή- θεάματος. Το γεγονός αυτό φυσικά δεν είναι τυχαίο και υπογραμμίζεται με τη χρήση ίδιου λεξιλογίου από τη Μελίτη με αυτό που χρησιμοποιεί ο Κλειτοφών όταν αναφέρεται στη Λευκίππη. Παράλληλα, η μόνη φορά που ο Κλειτοφών -και ο αναγνώστης- βλέπει το σώμα της Λευκίππης είναι όταν αυτή επιλέγει να δείξει τις πληγές της στη Μελίτη και τον Κλειτοφώντα.

«ὄρῳ δὲ καὶ πληγαῖς ὡς κατέξανέ με πολλαῖς.», καὶ ἅμα διανοίξασα τὸν χιτῶνα δείκνυσι τὰ νῶτα διαγεγραμμένα ἔτι οἰκτρότερον.

(5.17, 6)

«Βλέπεις ἄλλωστε καὶ τὶς πολλὰς πληγὰς με τὶς ὁποῖες ὄργωσε τὸ κορμί μου.», καὶ ταυτόχρονα ἀνοίξε τὸν χιτῶνα καίμας ἔδειξε τὴν πλάτη τῆς σημαδεμένη με τὶς φρικτότερες πληγὰς.

Το παιχνίδι αυτό της ρευστότητας ως προς το ποιος βλέπει ποιον κάθε φορά, σε συνδυασμό με την εξουσία που μπορεί να ασκεί η Λευκίππη στον Κλειτοφώντα είναι κατά τη γνώμη ένα ακόμη παιχνίδι του Τάτιου, που κλείνει το μάτι στον αναγνώστη και ανατρέπει κάθε φορά την προσδοκία του για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει και ο ίδιος να διαβάζει και να βλέπει τους χαρακτήρες. Ἄλλωστε, ὅλο το ἔργο διαβάζεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀνδρική οπτική του Τάτιου, εἶναι δεδομένο, ἐπομένως, ὅτι τὰ γυναικεία σώματα βλέπονται, καταρχὰς, ἀπὸ ἕναν ἀνδρικό φακό. Τὴν ἴδια στιγμή ὁ Τάτιος καλεῖ τὸν ἀναγνώστη νὰ στοχαστεῖ πάνω στον τρόπο που τὸ σῶμα μπορεί νὰ βλέπεται.

⁵⁴ Mulvey (1989) 25.

2.3. Σώμα και αφήγηση

Το γυναικείο σώμα στο μυθιστόρημα χρησιμοποιείται κατεξοχήν ως αντικείμενο επιθυμίας και ερωτισμού, θέτοντας ταυτόχρονα ζητήματα εξουσίας ως προς το ανδρικό βλέμμα πάνω του. Για την Egger οι ηρωίδες των μυθιστορημάτων κατορθώνουν να ασκήσουν επιρροή μόνο μέσα από την ελκυστικότητά τους.⁵⁵ Η Λευκίππη σαφώς χρησιμοποιεί την ομορφιά της προκειμένου να διαμορφώσει την πλοκή (η Λευκίππη αναχωρεί με τον Κλειτοφώντα στο πρώτο ταξίδι έχοντας γνώση πως εκείνος την έχει ερωτευτεί, ενώ για την ίδια μπορεί ο αναγνώστης να έχει επιφυλάξεις). Το ίδιο το σώμα, ωστόσο, χρησιμοποιείται και ως πηγή αντίστασης στο ανδρικό βλέμμα και την αφήγηση. Η Λευκίππη, παρόλο τον παθητικό σεξουαλικό ρόλο που της έχει επιβληθεί, μοιάζει να ασκεί και η ίδια κάποια δύναμη στον Κλειτοφώντα. Ταυτόχρονα η επιθυμία που δημιουργεί στον Κλειτοφώντα και ο ερωτισμός της την καθιστούν κι ένα αφηγηματικό αντικείμενο, αφού περιγράφεται από τον Κλειτοφώντα χωρίς να ακούγεται η δική της φωνή.

Το σώμα λειτουργεί, όμως, ως ένας τύπος αφήγησης, για τον King μάλιστα είναι ο χώρος που κατασκευάζονται εναλλακτικές αφηγήσεις.⁵⁶ Γίνεται η φωνή όσων δεν μπορούν να μιλήσουν ή να ακουστούν. Οι μάρτυρες και οι σκλάβοι για παράδειγμα μπορούν να αποκτούν φωνή μέσα από το σώμα τους και με αυτόν τον τρόπο αποκτούν τη δύναμη που τους στερείται. Αρκετοί μελετητές έχουν ασχοληθεί με τις διαφορετικές αφηγήσεις που δημιουργεί η Λευκίππη στο έργο,⁵⁷ ενώ στο τέλος του έργου θα διεκδικήσει και η ίδια τη θέση του αφηγητή, όταν θα περιγράψει τα πεπραγμένα (8.16, 1-7).

Στοιχεία ενός τέτοιου *resisting reading*, όπου το γυναικείο σώμα προσπαθεί να διεκδικήσει μια διαφορετική αφήγηση μπορούν να ανιχνευτούν και μέσα από τις *εκφράσεις*, οι οποίες υποβάλλουν έναν αντίστοιχο τρόπο θέασης για το σώμα της Λευκίππης. Συγκεκριμένα, η περιγραφή του πίνακα της Ευρώπης στην αρχή του έργου αποτελεί ένα παράδειγμα μιας γυναίκας η οποία παρά τη θέλησή της κατά τον μύθο βρίσκεται πάνω στον ταύρο Δία και πρόκειται να βιαστεί. Ήδη αναφέρθηκε η ανατομική λεπτομέρεια στην περιγραφή του σώματος της Ευρώπης που την

⁵⁵ Egger (1990) 57. Για τη Doddy η ομορφιά των γυναικών και η επίδρασή της πάνω στους άνδρες θεατές αναδεικνύουν την εξουσία των ηρωίδων του μυθιστορήματος ως γυναίκες, Doddy (1996) 66.

⁵⁶ King (2012) 148.

⁵⁷ De Temmerman (2014), Dollins (2012), King (2012).

ερωτικοποιεί και την τοποθετεί ως ερωτικό αντικείμενο. Η έμφαση στα χέρια της Ευρώπης, ωστόσο, αναδεικνύουν την δύναμη και την αποφασιστικότητά της,⁵⁸ κατασκευάζοντας μια επιπλέον οπτική στη σκηνή. Η Λευκίπη κρατά τον ταύρο με τα δύο της χέρια από τα κέρατα και από την ουρά.

ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοῖς νώτοις τοῦ βοός, οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευράν, ἐπὶ δεξιὰ συμβᾶσα τὸ πόδε, τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη, ὥσπερ ἡνίοχος χαλινοῦ· καὶ γὰρ ὁ βοῦς ἐπέστραπτο ταύτη μᾶλλον πρὸς τὸ τῆς χειρὸς ἔλκον ἡνιοχούμενος.

(1.1, 10)

Η κοπέλα καθόταν στη μέση της ράχης του ταύρου, όχι και στις δύο πλευρές, αλλά μόνο στη μια, στα δεξιά έχοντας τα δυο της πόδια και είχε το αριστερό της χέρι στα κέρατα του, όπως ο ηνίοχος το χαλινάρι. Και πράγματι ο ταύρος είχε στραφεί περισσότερο προς την κατεύθυνση εκείνη που τον τραβούσε το χέρι.

Η Ευρώπη παρουσιάζεται να καβαλάει τον ταύρο και μάλιστα να τον οδηγεί μάλλον εκεί που θέλει. Ο ταύρος υπακούει στην κατεύθυνση που του δίνεται, αναδεικνύοντας ότι η Ευρώπη έχει τον έλεγχο. Ο Whitmarsh διαβάζει τη σκηνή αυτή ως την εξουσία που έχει ο έρωτας πάνω στους ήρωες.⁵⁹ Το αντικείμενο του πόθου μπορεί πράγματι να ασκεί δύναμη συμβολίζοντας την υποδούλωση του άνδρα από τον έρωτα. Η δύναμη αυτή, ωστόσο, τελικά δεν είναι απελευθερωτική, αφού οριοθετείται από την ανδρική ιδεολογία και ματιά. Η παραπάνω σκηνή καλεί τον αναγνώστη να αναγνωρίσει το γυναικείο σώμα ως μια μορφή γυναικείας αφήγησης και δυνάμει εξουσίας. Η προληπτική σημασία της έκφρασης αυτής ενισχύει τη θέση αυτή, αφού ο αναγνώστης βλέπει τη Λευκίπη στην Ευρώπη.

Ένας ακόμη πίνακας αναδεικνύει συμβολικά τη δύναμη του σώματος να κατασκευάζει αφήγηση. Στο πέμπτο βιβλίο ο Κλειτοφών βλέπει έναν πίνακα που απεικονίζει την ιστορία της Φιλομήλας, τον βιασμό της από τον Τηρέα, την κοπή της γλώσσας της και το δείπνο (5.3, 4-8). Η Φιλομήλα παρουσιάζεται ως το αντικείμενο

⁵⁸ Briand (2018) 132.

⁵⁹ Whitmarsh (2013).

της βίας του Τηρέα ενώ με το σώμα της προσπαθεί να αντισταθεί στην πράξη του βιασμού.

ἐσπάρακτο τὰς κόμας ἢ γυνή, τὸ ζῶσμα ἐλέλυτο, τὸν χιτῶνα κατέρρηκτο, ἡμίγυμος τὸ στέρνον ἦν, τὴν δεξιὰν ἐπὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἤρειδε τοῦ Τηρέως, τῆ λαιᾷ τὰ διερρωγότα τοῦ χιτῶνος ἐπὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλειεν. <ἐν> ἀγκάλαις εἶχε τὴν Φιλομήλαν ὁ Τηρεύς, ἔλκων πρὸς ἑαυτὸν ὡς ἐνῆν τὸ σῶμα καὶ σφίγγων ἐν χρῶ τὴν συμπλοκὴν.

(5.3, 6)

Εἶχε ανακατωμένα τα μαλλιά της γυναίκα, η ζώνη της είχε λυθεί, ο χιτώνας της είχε σκιστεί, το στέρνο της ήταν ημίγυμο. Το δεξί τη χέρι ἐσπρωχνε τα μάτια του Τηρέα, τραβώντας με το αριστερό τον σκισμένο χιτώνα πάνω στα στήθη της. Στην αγκαλιά του είχε τη Φιλομήλα ο Τηρέας τραβώντας πάνω του το σώμα της και κρατώντας το σφιχτά πάνω στη συμπλοκή.

Η περιγραφή της Φιλομήλας εστιάζει στις κινήσεις του σώματος και τα ρούχα, θυμίζοντας αρκετά εκείνη της Ευρώπης στην αρχή του έργου. Το σώμα της περιγράφεται με τρόπο σχεδόν ερωτικό και αποτελεί φυσικά το αντικείμενο της επιθυμίας του Τηρέα. Με τα χέρια της προσπαθεί καταρχάς να αποστρέψει το βλέμμα του, ενώ με το άλλο της χέρι καλύπτει το γυμνό της σώμα, σε μια ακόμη πιο θεατρική σκηνή από αυτή της Ευρώπης. Η Φιλομήλα θέλει να καλύψει τα μάτια του Τηρέα σε μια προσπάθεια να μη γίνει το αντικείμενο θέασης από τον ίδιο, το οποίο όμως έχει ήδη γίνει για τον αφηγητή και τον αναγνώστη μέσα από τη λεπτομερή περιγραφή του σώματός της. Ταυτόχρονα, το άλλο της χέρι συγκρατεί το ρούχο της και προβάλλει αντίσταση στην ερωτική πράξη.

Σαφώς όλη η έκφραση έχει στοιχεία που σχετίζονται με την πλοκή του έργου: η Λευκίππη επίσης ως το τέλος υπερασπίζεται την παρθενία της -επιτυχώς βέβαια-, ενώ και η ίδια δέχεται βία στην προσπάθεια ερωτικής καθυπόταξης. Ενδιαφέρον στην περίπτωση αυτή είναι βέβαια και η συνέχεια της ιστορίας, την οποία ο αφηγητής λίγο παρακάτω θα ιστορήσει μετά από παράκληση της Λευκίππης.⁶⁰ Η κοπή της γλώσσας

⁶⁰ Το ενδιαφέρον της να μάθει τη συνέχεια της ιστορίας θα μπορούσε να είναι μια ειλικρινής ένδειξη συμπόνιας προς την ηρωίδα με την οποία βρίσκει σημεία ταύτισης.

της Φιλομήλας, αποσιωπά βέβαια τη φωνή της από τον μύθο, δεν την εμποδίζει όμως να δημιουργήσει τη δική της πλοκή μέσα από το τέχνασμά της. Ο αφηγητής αναφέρει πως «μιμείται τήν γλῶτταν ἢ χεῖρ», υποδεικνύοντας πώς το σώμα μπορεί να λειτουργεί ως ένας εναλλακτικός τρόπος να ακουστεί η ηρωίδα που δεν έχει πια φωνή.

Τόσο η έκφραση της Ευρώπης όσο και της Φιλομήλας αναδεικνύουν τους τρόπους με τους οποίους το σώμα μπορεί να δημιουργεί εναλλακτικές αφηγήσεις από τις ηρωίδες που είναι για διάφορους λόγους αποσιωπημένες από το μυθιστόρημα. Στην αφήγηση του Κλειτοφώντα η Λευκίππη μοιάζει να μην ακούγεται παρά ελάχιστα, ενώ ο αφηγητής φαίνεται να την προσεγγίζει υπό το πρίσμα των δικών του υποθέσεων και πεποιθήσεων.⁶¹ Χαρακτηριστικό αποτελεί ότι η Λευκίππη «ακούγεται» εκτενέστερα στο έργο μετά το πέμπτο βιβλίο και τον χωρισμό της από τον Κλειτοφώντα. Αυτός ο χωρισμός μοιάζει να της δίνει μια αφηγηματική ανεξαρτησία, αφού αυτή θα πρέπει να αφηγηθεί ή θα πρέπει να έχει ήδη αφηγηθεί τα γεγονότα στον Κλειτοφώντα. Παρόλα αυτά, εξακολουθεί να παρουσιάζεται μέσα από μια ανδρική οπτική και μάλιστα ενός αφηγητή που έχει αποδειχθεί χειριστικός και αναξιόπιστος ως προς την ιστορία.⁶²

Μεταλογετικά το παράδειγμα της Φιλομήλας θα μπορούσε να υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η αφηγηματική φωνή της Λευκίππης αναβάλλεται από την καταγιστική πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ήρωα. Ακόμη και σε αυτή τη συνθήκη η Λευκίππη κατορθώνει να δημιουργήσει -αν και όχι να εξιστορήσει- τη δική της αφήγηση, στην οποία δεν είναι απλά το αντικείμενο έρωτα του ήρωα, αλλά κοινωνός στη δράση και την πλοκή. Στην πραγματικότητα η ίδια η άρνηση της Λευκίππης να συνευρεθεί με τον Κλειτοφώντα μέχρι το τέλος και να τον αφήσει να δει το σώμα της αποτελεί την κινητήρια δύναμη της πλοκής. Το έργο όσο οποιοδήποτε άλλο μυθιστόρημα βασίζεται στην αναχαίτιση της επιθυμίας, η οποία τουλάχιστον ως ένα βαθμό οφείλεται στη Λευκίππη και την άρνηση της ίδιας να ενωθεί με τον Κλειτοφώντα (π.χ. το όνειρο με την Άρτεμη, το οποίο χρησιμοποιεί ως λόγο για να μην κοιμηθεί με τον Κλειτοφώντα, 4.1).

Παράλληλα, άλλες σωματικές αντιδράσεις της Λευκίππης έχουν ερμηνευτεί ως ενδεικτικές για μια εναλλακτική πλοκή από αυτή που παρουσιάζει ο Κλειτοφών. Συγκεκριμένα, στην πρώτη ιδιωτική συνάντηση των δύο ηρώων η Λευκίππη γελά όταν ο Κλειτοφών την αποκαλεί «δέσποινα» (2.6). Το γέλιο αυτό ερμηνεύεται από τον ίδιο

⁶¹ Morgan (2004) 497.

⁶² Πρβ. το τέλος του έργου όπου ο Κλειτοφών αναλαμβάνει να εξηγήσει τα πεπραγμένα, αποσιωπώντας τεχνέντως όσα επιθυμεί. Επίσης, βλ. Whitmarsh (2003) 195-6.

ως μια σιωπηλή συγκατάνευση, η Λευκίππη όμως ρητά του απαντά να μην την αποκαλεί έτσι. Επιπλέον, στη σκηνή του πρώτου φιλιού η Λευκίππη παρουσιάζεται να αντιστέκεται, πράγμα το οποίο ο Κλειτοφών θεωρεί ως μια ψεύτικη αντίσταση (2.7, 7).

Η αποτύπωση της γλώσσας του σώματος της Λευκίππης, της οποίας η φωνή ελάχιστα ακούγεται, και η μέχρι το τέλος διαφύλαξη της παρθενίας της μοιάζουν να δημιουργούν εναλλακτικές αφηγήσεις που θα μπορούσαν να ισχύουν και στις οποίες ο αφηγητής- Κλειτοφών δε μας αφήνει ποτέ να εστιάσουμε. Ο ίδιος επιμένει να βλέπουμε τη Λευκίππη ως το ειδυλλιακό ερωτικό, αλλά και αφηγηματικό αντικείμενο. Η αφηγηματική της ικανότητα φαίνεται άλλωστε στο γεγονός ότι χρησιμοποιεί το σώμα της ως σκλάβο κατασκευάζοντας μια ψεύτικη ταυτότητα, αυτή της Λάκαινας. Όταν στο πέμπτο βιβλίο η Λευκίππη φυλακίζεται και πλέον ντύνεται ως σκλάβο της Μελίτης, εκείνη φροντίζει να χρησιμοποιήσει μια διαφορετική ταυτότητα για το νέο της «σώμα», το οποίο κατορθώνει με επιτυχία. Από εκεί και πέρα η Λευκίππη επηρεάζει την πλοκή σε μεγαλύτερο βαθμό παίρνοντας περισσότερες πρωτοβουλίες.⁶³

Το γυναικείο σώμα, επομένως, δε λειτουργεί απλά ως το αντικείμενο της επιθυμίας, η προσπάθεια κατάκτησης του οποίου τροφοδοτεί την πλοκή. Ταυτόχρονα το σώμα είναι το μέρος που κατασκευάζονται και διαπραγματεύονται εναλλακτικές πλοκές, οι οποίες βέβαια υποτάσσονται στην κεντρική αφήγηση. Έτσι, αν και οι γυναικείοι χαρακτήρες παρά την ευκαιριακή τους δύναμη είναι σχετικά παθητικοί, η δυναμική του σώματός τους να προσφέρουν εναλλακτικές οπτικές -ακόμη κι αν αυτές ματαιώνονται τελικά- ενδυναμώνει τον τρόπο που μελετά κανείς τους γυναικείους χαρακτήρες.

⁶³ Η Morales μάλιστα κάνει λόγο για ένα βλέμμα (gaze) της ίδιας της Λευκίππης, εντοπίζοντας σημεία που η ίδια κοιτάζει, Morales (2004) 165.

3. Το ανδρικό σώμα

Το ανδρικό σώμα στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται κατεξοχήν μέσα από τη στερεοτυπική μορφή του εραστή πρωταγωνιστή, ενώ στον Τάτιο διανθίζεται από τις εμβόλιμες ερωτικές ιστορίες ομοφυλοφιλικού έρωτα και τη σύγκριση τους με την ετεροφυλοφιλική σχέση των πρωταγωνιστών. Όσον αφορά τον βασικό πρωταγωνιστή, δεν υπάρχουν στοιχεία στο έργο για την εμφάνισή του. Σύμφωνα με τη σύμβαση, ωστόσο, του μυθιστορήματος, ο Κλειτοφών είναι αντίστοιχης ομορφιάς και κοινωνικής τάξης με τη Λευκίππη, ενώ φαίνεται να απολαύει της δημόσιας εκτίμησης. Σε αυτό συνηγορεί και το γεγονός, ότι δύο γυναίκες εξαίσιας ομορφιάς τον ερωτεύονται.

Η θέση του αντρικού σώματος στο έργο βρίσκεται διαρκώς σε αντίστιξη με το γυναικείο σώμα, χωρίς να έχει την ίδια όμως βαρύτητα και χωρίς η εστίαση να επικεντρώνεται σε αυτό. Η εξερεύνηση του ανδρικού σώματος σχετίζεται άμεσα με την σεξουαλικότητα, καθώς στο έργο παρακολουθεί ο αναγνώστης έναν «αγώνα λόγων» για τον έρωτα προς έναν άνδρα και μια γυναίκα αντίστοιχα. Όπως και το γυναικείο σώμα, έτσι και το ανδρικό, γίνεται αντικείμενο επιθυμίας ενός άνδρα ήρωα και υποβάλλεται στις περιγραφές και την φαντασία του. Από την άλλη, όταν συμβαίνει αυτό, οι ιστορίες είναι πάντα ατυχείς και ο έρωτας παραμένει ανεκπλήρωτος.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα παράμετρος που εξετάζεται σε αυτό το κεφάλαιο είναι και η θεματική της παρενδυσίας. Στο έργο υπάρχουν δυο παραδείγματα όπου αναφέρονται άνδρες να ντύνονται ως γυναίκες, ενώ όταν πρόκειται για το γυναικείο σώμα η αλλαγή στην ένδυση σημασιοδοτεί την κοινωνική αλλαγή (η ανώτερης τάξης ηρωίδα που γίνεται δούλη). Η έμφυλη διάσταση της παρενδυσίας ιδιαίτερα αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο το σώμα συνδέεται με την ταυτότητα και οι αλλαγές σε αυτό διαμορφώνουν αντίστοιχα τον τρόπο που ο ήρωας εκλαμβάνεται στο έργο.

Το ανδρικό σώμα, επομένως, αν και δεν είναι το κέντρο του έργου, δεν παρουσιάζεται μονοδιάστατα. Μέσα από τη διαρκή αντιδιαστολή προς το γυναικείο σώμα ο αναγνώστης καλείται να συγκρίνει τον τρόπο που το ανδρικό και το γυναικείο σώμα βλέπονται στο έργο, ενώ τα περιστατικά παρενδυσίας κάνουν ακόμη πιο ορατό αυτό το έμφυλο παιχνίδι.

3.1. Ομοφυλοφιλικές πρακτικές

Ο κόσμος της Δεύτερης Σοφιστικής φαίνεται να ενδιαφερόταν για τη θεματική της σεξουαλικότητας και της σεξουαλικής προτίμησης,⁶⁴ αποτυπώνοντας τη διαμάχη για τον ομοφυλοφιλικό έρωτα. Φυσικά οι ιστορίες ομοφυλοφιλικού έρωτα δεν έχουν την ίδια ένταση και σημασία με την κεντρική ετεροφυλοφιλική ιστορία στο μυθιστόρημα, προσφέρουν, ωστόσο, μια εκπροσώπηση της «παιδευαστίας» και της λογοτεχνικής της παράδοσης, η οποία διαφορετικά στο μυθιστόρημα θα απουσίαζε. Το μυθιστόρημα άλλωστε εκφράζει ένα κατά κανόνα ετεροφυλοφιλικό ζευγάρι,⁶⁵ αντανακλώντας έτσι τη μετάβαση από το πρότυπο του εραστή- ερώμενου σε αυτό του έρωτα άντρα-γυναίκας, που είναι αμοιβαίος και συμμετρικός. Η συμμετρία στο ζευγάρι των ηρώων στο μυθιστόρημα αναφέρεται από τον Konstan, αφού η έλξη των νέων είναι αμοιβαία, οι ίδιοι είναι αντίστοιχης κοινωνικής θέσης και δεν υπάρχει, στον ίδιο βαθμό τουλάχιστον όσο στη σχέση εραστή- ερώμενου, η ασύμμετρη δυναμική ενεργού παθητικού υποκειμένου.⁶⁶ Στο πλαίσιο αυτής της νέας «Ερωτικής» το ομοφυλοφιλικό ζευγάρι έπαψε να είναι αντικείμενο προβληματισμού και άρα κέντρο του ενδιαφέροντος στη λογοτεχνία.⁶⁷ Έτσι, αν και ο παιδευαστικός έρωτας δεν προκρίνεται στο μυθιστόρημα, η ανδρική επιθυμία για άλλους άνδρες αντιμετωπίζεται παραδόξως με ανοχή ή ακόμη και συμπάθεια.⁶⁸

Το έργο του Αχιλλέα Τάτιου ασχολείται περισσότερο από κάθε άλλο μυθιστόρημα με τον ομοφυλοφιλικό έρωτα. Παρουσιάζονται στο έργο δύο τέτοιες εμβόλιμες ερωτικές ιστορίες μεταξύ ανδρών που αναδεικνύουν την επιθυμία για το ανδρικό σώμα σε αντίστιξη με αυτή για το γυναικείο σώμα. Παρόλα αυτά, ο Τάτιος παρουσιάζει τις ομοερωτικές σχέσεις ως αντίστοιχες με αυτές μεταξύ αντίθετων φύλων.⁶⁹

Και οι δύο ιστορίες ομοφυλοφιλικών σχέσεων ακολουθούν το παράδειγμα του παιδευαστικού έρωτα και το μοτίβο του πρόωρου θανάτου του ερώμενου άμεσα ή έμμεσα από τον εραστή. Ο Κλεινίας, ξάδερφος του Κλειτοφώντα, παρουσιάζεται ως «δούλος της ηδονής» (1.7, 1) και αποτελεί τον ερωτικό διδάσκαλο για τον Κλειτοφώντα. Περιγράφει την ιστορία του αγαπημένου του, Χαρικλή, ο οποίος

⁶⁴ Makowski (2014) 490.

⁶⁵ Konstan (1994) 14.

⁶⁶ Βλ. Kontan (1994).

⁶⁷ Φουκώ (2003) 272 – 282.

⁶⁸ Dubé (2004) 75.

⁶⁹ «Το φύλο στη σεξουαλικότητα αντιμετωπίζεται ως ζήτημα συγκρινόμενων προτιμήσεων, όχι έμφυτης ή καθιερωμένης διάθεσης.», Konstan (1984) 28-29.

σκοτώθηκε από το άλογο, το οποίο ο ίδιος του χάρισε. Η περιγραφή του ατυχήματος στο άλογο περιγράφεται με τρόπο σχεδόν ερωτικό, αφού παραπέμπει σε μια ομοφυλοφιλική συνουσία, όπου στο τέλος ο ερώμενος παραδίνεται -και πεθαίνει-.⁷⁰ Το τέλος του Χαρικλή, επομένως, μπορεί να συμβολίζει το τραγικό τέλος των ομοφυλοφιλικών σχέσεων στο έργο. Στο πλαίσιο αυτό ο Κλεινίας μοιράζεται τις μισογυνιστικές απόψεις του για το γάμο και τη γυναικεία ηδονή,⁷¹ ενώ ο θάνατος του Χαρικλή ακολουθεί εν είδη τιμωρίας για την επίθεσή του στο γάμο.⁷² Είναι παράδοξο, επομένως, ότι ο Κλεινίας αργότερα γίνεται ο μέντορας του Κλειτοφώντα στη σχέση του με τη Λευκίπη.

Όσον αφορά το σώμα, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη νεότητα και την ομορφιά του νεαρού ερωμένου. Ο Κλεινίας θεωρεί τον γάμο την καταστροφή του άνθους της νεότητάς του και σε μια όμορφη εικονοποιία παρακαλεί τον Χαρικλή να μην επιτρέψει να τρυγηθεί ένα ωραίο ρόδο από έναν άσχημο χωριάτη (1.8, 9). Η νεότητα φυσικά είναι προϋπόθεση για να είναι κάποιος ερώμενος (άλλωστε ο Χαρικλής αναφέρεται ως «μειράκιον»), για τον Κλεινία, ωστόσο, αυτή η νεότητα διαβρώνεται όταν ο νεαρός παντρευτεί και απολαμβάνει πια την ηδονή με γυναίκα. Με ειρωνικό και μακάβριο τρόπο ο θάνατος του Χαρικλή και όχι ο γάμος τελικά θα του στερήσει τη νεότητα και την ομορφιά του. Το σώμα του θα παραμορφωθεί με τέτοιο τρόπο ώστε δε θα τον αναγνωρίζει κανείς, ενώ ο πατέρας του θα θρηνεί ακριβώς την απουσία της ακεραιότητας και ομορφιάς του νεκρού πια σώματος (1.13, 2-4). Περισσότερο από τόπος ευχαρίστησης, το ανδρικό σώμα γίνεται τόπος επιθυμίας και θρήνου.

Παρόμοια μοτίβα συναντά κανείς και στη δεύτερη ιστορία του Μενέλαου. Ο ίδιος, ένας ταξιδιώτης, περιγράφει τη δική του ατυχή ομοφυλοφιλική σχέση με έναν όμορφο νεαρό (2.34). Σε μια εξόρμηση για κυνήγι ο Μενέλαος τον τραυμάτισε καταλάθος θανάσιμα με το βέλος του. Ξανά η ερωτική ιστορία οδηγεί σε ένα άσχημο τέλος, το οποίο περιγράφεται με στοργή και συμπόνια.

Ακολουθεί έπειτα η «μάχη των φύλων», ο αγώνας λόγων μεταξύ Μενελάου και Κλειτοφώντα για την υπεροχή της επιθυμίας και της ηδονής προς έναν άνδρα ή σε μια γυναίκα (2.35-38). Και για τους δύο κριτήριο είναι η απόλαυση που προέρχεται μέσα από την ερωτική σχέση με άνδρα και με γυναίκα αντίστοιχα. Ο Μενέλαος στο λόγο του επαναφέρει το ζήτημα της ομορφιάς των νέων, η οποία οδηγεί σε μεγαλύτερης έντασης

⁷⁰ Reardon (1989) 185.

⁷¹ Η Morales χαρακτηρίζει τον Κλεινία ως «ενθουσιώδη παιδεραστικό μισογύνη», Morales (2004) 152.

⁷² Makowski (2014) 495.

ηδονή. Σε αυτό συντείνει και το εφήμερο της νεότητάς τους, το γεγονός δηλαδή ότι ο εραστής δεν προλαβαίνει ποτέ να κορεστεί από την ηδονή που προσφέρει ο ερώμενος. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται παραπέμπει στην κατανάλωση, το ανδρικό σώμα του ερώμενου υπάρχει για να καταναλωθεί από τον εραστή, χωρίς όμως να καταφέρει να τον χορτάσει. Έτσι, ο πόθος διαρκώς μεγεθύνεται όσο το αντικείμενο της επιθυμίας παραμένει άπιαστο, γεγονός το οποίο οπτικοποιείται με την παρομοίωση με το ρόδο. Το τριαντάφυλλο είναι το ομορφότερο άνθος, επειδή ακριβώς η ομορφιά του χάνεται γρήγορα (2.35, 2). Ξανά η νεότητα και η ομορφιά του νεαρού ερωμένου αποδίδεται με την εικόνα του τριαντάφυλλου, ενώ η σύντομη ομορφιά των αγοριών είναι ένα κοινό μοτίβο στην παιδεραστική ποίηση.⁷³ Ο Watanabe βλέπει μάλιστα το τραγικό τέλος των ιστοριών με τον θάνατο ως συμβολισμό για τον θρήνο της ωρίμανσης του ερωμένου, αφού πια η σχέση τους δεν μπορεί αν συνεχίσει.⁷⁴ Έτσι, ο θάνατος αποτελεί την καλύτερη επιλογή στην ιστορία, αφού διαφορετικά ο εραστής θα χάσει το αντικείμενο της επιθυμίας του από μια γυναίκα, μετά το γάμο του ερώμενου. Το ανδρικό σώμα μοιάζει να περνά κατευθείαν από τη φυσική έμφαση της νεότητας στην τελική σήψη, ενώ αγνοεί εντελώς το μαρasmus του γήρατος.⁷⁵ Η έμφαση στη σύντομη φύση της νεότητας είναι επομένως δικαιολογημένη, αφού αυτή καθορίζει τις σχέσεις των ανδρών σύμφωνα με τον κοινωνικό κώδικα της εποχής.

Στον αντίποδα, η ομορφιά της γυναίκας παρουσιάζεται να έχει μεγαλύτερη διάρκεια και να μη φθίρεται τόσο γρήγορα. Η άποψη αυτή είναι σίγουρα ενδιαφέρουσα ιδωμένη από τη σύγχρονη αισθητική, η οποία επιβάλλει η ομορφιά των γυναικών να αμφισβητείται με τα πρώτα σημάδια γήρατος, και αν μη τι άλλο αντικατοπτρίζει τη μεταβολή στην κοινωνική κατασκευή της ομορφιάς. Παρόλα αυτά, το γυναικείο σώμα κατηγορείται ως επίπλαστα όμορφο μέσα από τη χρήση καλλυντικών και αρωμάτων (2.38, 1-3). Αντίθετα, οι άνδρες δεν χρησιμοποιούν αρώματα, αλλά ο ιδρώτας τους στην παλαιίστρα μυρίζει κατά τον Μενέλαο πιο όμορφα. Η όσφρηση για πρώτη φορά παρουσιάζεται ως μια αίσθηση που διεγείρει την επιθυμία στον αγαπημένο. Ο Κλειτοφών προσεγγίζει τη Λευκίππη μέσα από το βλέμμα, ενώ δίνει έμφαση στο στόμα και το φιλί. Και το απόσπασμα αυτό αναφέρεται στο φιλί μεταξύ ανδρών κι εκείνο άνδρα – γυναίκας. Σε μια ενδελεχή περιγραφή ο

⁷³ Makowski (2014) 496-7.

⁷⁴ Watanabe (2003) 13.

⁷⁵ Liviabella (2002) 135.

Κλειτοφώντας περιγράφει την ανωτερότητα του γυναικείου φιλιού ως την κορύφωση και τον οργασμό της γυναίκας.

γυναικί μὲν οὖν ὑγρὸν μὲν τὸ σῶμα ἐν ταῖς συμπλοκαῖς, μαλθακὰ δὲ τὰ χεῖλη πρὸς τὰ φιλήματα. καὶ διὰ τοῦτο μὲν ἔχει τὸ σῶμα ἐν τοῖς ἀγκαλίσμασιν, ἐν δὲ ταῖς σαρξίν ὅλως ἐνηρμοσμένον, καὶ ὁ συγγινόμενος περιβάλλεται ἡδονῇ. ἐγγίζει δὲ τοῖς χείλεσιν ὥσπερ σφραγίδας τὰ φιλήματα, φιλεῖ δὲ τέχνη καὶ σκευάζει τὸ φίλημα γλυκύτερον. οὐ γὰρ μόνον ἐθέλει φιλεῖν τοῖς χείλεσιν, ἀλλὰ καὶ τοῖς ὀδοῦσι συμβάλλεται καὶ περὶ τὸ τοῦ φιλοῦντος στόμα βόσκειται καὶ δάκνει τὰ φιλήματα. ἔχει δὲ τινα καὶ μαστὸς ἐπαφώμενος ἰδίαν ἡδονήν. ἐν δὲ τῇ τῆς Ἀφροδίτης ἀκμῇ οἰστρεῖ μὲν ὑφ' ἡδονῆς, περικέχνηε δὲ φιλοῦσα καὶ μαίνεται. αἱ δὲ γλῶτται τοῦτον τὸν χρόνον φοιτῶσιν ἀλλήλαις εἰς ὀμιλίαν καὶ ὡς δύνανται βιάζονται κάκεῖναι φιλεῖν· σὺ δὲ μείζονα ποιεῖς τὴν ἡδονὴν ἀνοίγων τοῦτον τὸν χρόνον φοιτῶσιν ἀλλήλαις εἰς ὀμιλίαν καὶ ὡς δύνανται βιάζονται κάκεῖναι φιλεῖν· σὺ δὲ μείζονα ποιεῖς τὴν ἡδονὴν ἀνοίγων τὰ φιλήματα. πρὸς δὲ τὸ τέρμα αὐτὸ τῆς Ἀφροδίτης ἡ γυνὴ γενομένη πέφυκεν ἀσθμαίνειν ὑπὸ καυματώδους ἡδονῆς, τὸ δὲ ἄσθμα σὺν πνεύματι ἐρωτικῶ μέχρι τῶν τοῦ στόματος χειλέων ἀναθορὸν συντυγχάνει πλανωμένῳ τῷ φιλήματι καὶ ζητοῦντι καταβῆναι κάτω, ἀναστρέφον τε σὺν τῷ ἄσθματι τὸ φίλημα καὶ μιχθὲν ἔπεται καὶ βάλλει τὴν καρδίαν· ἡ δὲ παραχθεῖσα τῷ φιλήματι πάλλεται. εἰ δὲ μὴ τοῖς σπλάγγχοις ἦν δεδεμένη, ἠκολούθησεν ἂν καὶ ἀνεῖλκυσεν αὐτὴν ἄνω τοῖς φιλήμασι.

(1.37, 6-10)

Εἶναι, λοιπόν, τὸ σῶμα τῆς γυναίκας υγρὸ στους εναγκαλισμούς, μαλακὰ τὰ χεῖλη στα φιλιὰ. Γι' αὐτὸ ἔχει τὸ σῶμα τοῦ εραστή στην ἀγκαλιά τῆς, στὴ σάρκα τῆς ὅλο το ἔχει προσαρτήσῃ καὶ ἐκεῖνος ποὺ σμίγῃ μαζί τῆς περιβάλλεται ἀπὸ ἡδονή. Αφήνει με τὰ χεῖλη τὰ φιλιὰ τῆς, ὅπως ἡ σφραγίδα, φιλεῖ με τέχνη κι ἔτσι τὸ κάθε φιλί εἶναι πιο γλυκό. Μα δε θέλει νὰ φιλεῖ μόνο με τὰ χεῖλη, ἀλλὰ καὶ με τὰ δόντια συμπλέκεται, καὶ γύρω ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ ἀνδρὰ ποὺ φιλεῖ βόσκει καὶ με δαγκωματιές προσφέρει τὰ φιλιὰ τῆς. Καὶ ὁ κάθε μαστὸς τῆς, ἀν τὸν ἀγγίζεις, ἔχει ἰδιαίτερη ἡδονή. Καὶ πάνω στὴν ἀκμὴ τοῦ ἐρώτα, φτάνει σε οἶστρο ἀπὸ τὴν ἡδονή, ἔχει τὸ στόμα ἀνοιχτὸ καθὼς φιλεῖ καὶ κάνει σαν μαινάδα. Οἱ γλῶσσες στὸ μεταξύ διαπλέκονται ἢ μὴ μέσα στὴν ἄλλη καὶ ὅσο μποροῦν μάχονται νὰ φιλήσουν με βία.

Κι εσύ την ηδονή σου κάνεις μεγαλύτερη φιλώντας με ανοιχτό το στόμα. Και όταν στην κορύφωση φτάσει η γυναίκα λαχανιάζει, όπως είναι φυσικό, από την φλεγόμενη ηδονή. Το λαχάνιασμά της μαζί με την την πνοή του έρωτα αναδύεται και συναντά εκεί το περιπλανώμενο φιλί που ζητάει να κατέβει βαθιά. Συναναστρέφεται τότε το φιλί με το λαχάνιασμα, σμίγει μαζί του και το ακολουθεί, προσβάλλοντας την καρδιά. Εκείνη αναστατώνεται από το φιλί και πάλλεται. Αλήθεια, αν δεν ήταν δεμένη με τα σπλάχνα, θα ακολουθούσε τα ιλιά και ως επάνω θα ανέβαινε.

Το γυναικείο φιλί παρουσιάζεται δυναμικό και ενεργητικό. Ο Κλειτοφών στην αφήγησή του φαίνεται να εστιάζει περισσότερο στην πορεία του φιλιού, παρά στο ίδιο το σώμα κατά τη διάρκεια της συνουσίας. Το φιλί μοιάζει να αυτονομείται και να διατρέχει το σώμα της γυναίκας, χωρίς η ίδια να μπορεί να το ελέγξει. Κατά τη διάρκεια του φιλιού οι γλώσσες συμπλέκονται, όπως ο Μενέλαος περιγράφει να συμπλέκονται τα ανδρικά σώματα στο αγκάλιασμα και την άθληση στην παλαίστρα. Και ο ίδιος φυσικά αναφέρεται στην ηδονή που λαμβάνει ο εραστής από το φιλί του ερώμενου, το οποίο μάλιστα παρομοιάζει με νέκταρ. Τα ανδρικά φιλιά δεν παρουσιάζονται να έχουν την ίδια δυναμική με το γυναικείο, αλλά φαίνεται να ασκούν κάποια εξουσία στον εραστή. Ο Μενέλαος αναφέρει ότι δεν μπορεί ο εραστής να απομακρύνει το στόμα του από τον ερώμενο («οὐκ ἂν ἀποσπάσειας τὸ στόμα, μέχρις ἂν ὑφ' ἡδονῆς ἐκφύγῃς τὰ φιλήματα»). Η περιγραφή του ανδρικού φιλιού είναι, όμως, αρκετά μικρότερη και βέβαια ο αφηγητής δεν τη μεταχειρίζεται με την ίδια ευαισθησία, όπως το γυναικείο φιλί και οργασμό.

Μια διαφορετική εικόνα της ομοφυλοφιλικής παιδεραστίας δίνεται στο έργο μέσα από τον Θέρσανδρο. Στο όγδοο βιβλίο ένας ιερέας, ο Νικόστρατος, κατηγορεί στο δικαστήριο τον Θέρσανδρο για άσεμνη συμπεριφορά, αφού, όπως αναφέρει, προσέγγιζε με άσεμνο τρόπο νεαρούς στην παλαίστρα και είχε έντονη ερωτική ζωή μαζί τους (8,9). Ήταν γενικά κοινή πρακτική να κατηγορείται κάποιος πολίτης για παιδεραστία, ακόμη και σε άσχετες υποθέσεις, με σκοπό να επηρεαστούν αρνητικά οι δικαστές προς το πρόσωπό του.⁷⁶ Ο Θέρσανδρος παρόλα αυτά αντιβαίνει τους κανόνες που διέπουν τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις. Κατηγορείται ως «κίναιδος», που υπέκυψε σε

⁷⁶ Hubbard (2003) 8-9.

στοματικές και πρωκτικές σχέσεις. Η λέξη αυτή αποτελεί προσβολή στην τιμή του Θέρσανδρου, υποδηλώνει ταυτόχρονα τη διαστρεβλωμένη εικόνα των ομοφυλοφιλικών σχέσεων που αποτυπώνει ο Θέρσανδρος στο έργο.

Γενικότερα, το ανδρικό σώμα του εραστή αντιμετωπίζεται στις ομοφυλοφιλικές ερωτικές ιστορίες αντικειμενοποιημένο με τον ίδιο τρόπο που αυτό συμβαίνει στο γυναικείο σώμα. Οι ερώμενοι αν και φαίνεται να ανταποκρίνονται στον έρωτα του εραστή, είναι παθητικοί και αποτελούν το αντικείμενο του πόθου των δεύτερων.⁷⁷ Ως προς αυτό φαίνεται να μη διαφέρουν σημαντικά από τις γυναίκες ηρωίδες, αντικείμενα της επιθυμίας των ανδρών πρωταγωνιστών. Η αισθητικοποίηση του ανδρικού σώματος αποτελεί ενδιαφέρουσα αντιστοιχία στην ερωτικοποίηση του γυναικείου, δεν φτάνει όμως στο ίδιο βάθος και τόνο. Το απότομο και χωρίς ετυμηγορία τέλος του δεύτερου βιβλίου σε συνδυασμό με το άδοξο τέλος των ιστοριών αυτών, αποδεικνύει μάλλον την πρόκριση της ετεροφυλοφιλικής σχέσης. Ο παιδεραστικός έρωτας φαίνεται πως εξακολουθεί να έχει κάποιο ρόλο στην αφηγηματολογία του έρωτα, είναι όμως πάντα καταδικασμένος και περιθωριακός στην κεντρική αφήγηση.⁷⁸

3.2. Παρενδυσία και το θέατρο του σώματος

Η ένδυση των ηρώων συχνά αναφέρεται στο αρχαίο ερωτικό μυθιστόρημα και συνιστά τη διαπραγμάτευση της ταυτότητας των ηρώων. Τα ρούχα -όπως και το σώμα- των ηρώων υφίστανται κακομεταχείριση, σχίζονται, καταστρέφονται και αλλάζουν, μέχρι να αποκατασταθούν στα σώματα των ηρώων. Το φαινόμενο της παρενδυσίας είναι συχνό στο αρχαίο ερωτικό μυθιστόρημα, ενώ δεν εμφανίζεται μόνο με τη μορφή μιας έμφυλης παρενδυσίας, αλλά και με κοινωνικό πρόσημο, όταν οι ήρωες υιοθετούν το ντύσιμο -και άρα την ταυτότητα- μιας διαφορετικής κοινωνικής τάξης στην πορεία των περιπετειών τους. Αντίστοιχα, αφορά και τα δύο φύλα, τα οποία μέσα από την αλλαγή των ρούχων «αποκτούν» την ταυτότητα και το σώμα του αντίθετου φύλου.

⁷⁷ Η διάκριση εραστή – ερώμενου, ενεργητικού υποκειμένου – παθητικού αντικειμένου αντιστοιχεί στον Dover (1978).

⁷⁸ Dubé (2004) 88.

Η παρενδυσία ως πρακτική αναφέρεται βέβαια ήδη από την αρχαιότητα σε λογοτεχνικά κείμενα. Πέρα από τις μαρτυρίες για άλλους λαούς από τον Ηρόδοτο (βλ. *Ιστορία* Δ, 67) η αρχαία ελληνική λογοτεχνία διανθίζεται με τέτοιες ιστορίες. Το αρχαίο δράμα, συγκεκριμένα, παίζει με τις έμφυλες ταυτότητες, παρουσιάζοντας άνδρες να μεταμφιέζονται ως γυναίκες (Πενθέας στις *Βάκχες*) αλλά και το αντίθετο, μέσα από τον αγώνα για αρσενική κυριαρχία στον Αριστοφάνη.⁷⁹ Σε επίπεδο μεταλογοτεχνικό είναι εξίσου ενδιαφέρον ότι οι ίδιοι οι άνδρες ηθοποιοί υποδύονταν τις γυναίκες, επιτελώντας την έμφυλη εναλλαγή ρόλων και ταυτοτήτων.

Βέβαια η παρουσία της παρενδυσίας στην αρχαία ελληνική γραμματεία δε δηλώνει ότι ήταν σαν φαινόμενο ανεκτό στην κοινωνία ή ακόμα και σαν πρακτική στην ίδια τη λογοτεχνία. Στην πραγματικότητα θεωρούταν ότι μπορούσε να συμβαίνει μόνο έπειτα από θεϊκή παρέμβαση, αλλά και πάλι με αυτό τον τρόπο ενίσχυε το έμφυλο όριο.⁸⁰ Η ρευστότητα που επιτρέπεται μόνο σε θεούς επιβεβαιώνει την αυστηρή οριοθέτηση για τους ανθρώπους.

Στη Νέα κωμωδία η μεταμφίεση και το παιχνίδι με την ταυτότητα και την κοινωνική θέση αποτελεί μοτίβο.⁸¹ Η παρενδυσία χρησιμοποιείται ως κωμικός μηχανισμός για να ψυχαγωγήσει το κοινό και να δημιουργώντας παρεξηγήσεις στο πλαίσιο της περίτεχνης πλοκής. Η απάτη και η λανθάνουσα ταυτότητα μαζί με την ερωτική πλοκή είναι στοιχεία που επηρέασαν και το μυθιστόρημα.

Στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα η μεταμφίεση του σώματος υπαγορεύεται από την περιπετειώδη πλοκή: το ζευγάρι των ερωτευμένων θα ξεκινήσει ένα ταξίδι στο οποίο θα δοκιμαστεί από πολλές περιπέτειες, θα χωριστεί, θα υποβληθεί σε δοκιμασίες όπου η ταυτότητα των ηρώων θα αμφισβητηθεί, μέχρι την τελική ένωση και το ευτυχισμένο τέλος. Πέρα από την αμφισβήτηση του ίδιου του σώματος (πρβ. δύο ψευδείς θάνατοι Λευκίπης που παραδόξως το σώμα δεν ήταν -έστω στην ολότητά του- το δικό της) οι ήρωες καλούνται να μεταμφιεστούν και να υποδυθούν κάποιο άλλο πρόσωπο προκειμένου να σωθούν.

Ο Τάτιος περισσότερο από τους άλλους μυθιστοριογράφους χρησιμοποιεί την τεχνική της λανθασμένης ταυτότητας μέσα από την παρενδυσία. Στο μυθιστόρημα του υπάρχουν τρεις περιπτώσεις όπου οι ήρωες αλλάζουν ρούχα για να προσποιηθούν

⁷⁹ Zeitlin (1981) 301-327.

⁸⁰ Carlà-Uhink (2017) 15-19.

⁸¹ Gold (2003) 334-350.

κάποιον άλλο. Πρώτη φορά εμφανίζεται στο δεύτερο βιβλίο, όταν πειρατές ντυμένοι γυναίκες απάγουν την Καλλιγόνη, την αδερφή και μέλλουσα νύφη του ήρωα.

ὀκτώ δὲ ἐτέρους ἐπὶ τῆς γῆς εἶχον προλοχίσαντες, οἱ γυναικείας μὲν εἶχον ἐσθῆτας καὶ τῶν γενείων ἐψίλωντο τὰς τρίχας· ἔφερον δὲ ἕκαστος ὑπὸ κόλπῳ ξίφος, ἐκόμιζον δὲ καὶ αὐτοὶ θυσίαν, ὡς ἂν ἤκιστα ὑποπτευθεῖεν· ἡμεῖς δὲ ὤμεθα γυναῖκας εἶναι.

(2.18, 3)

Εἶχαν ἤδη στείλει οκτώ άλλους στην ξηρά, οι οποίοι ήταν ντυμένοι σαν γυναίκες και είχαν ξυρίσει πολύ κοντά τα γένια τους. Ο καθένας κουβαλούσε κάτω από τον κόρφο του ένα ξίφος κι έφερναν και οι ίδιοι θυσία για να αποφύγουν κάθε υποψία. Εμείς από την άλλη θεωρούσαμε ότι ήταν γυναίκες.

Οι ληστές φορούν γυναικεία ρούχα ώστε να μη γίνουν αντιληπτοί, κρύβουν, ωστόσο, κάτω από τα ρούχα τους τα ξίφη τα οποία θα χρησιμοποιήσουν για να αρπάξουν την Καλλιγόνη. Η μεταμφίεσή τους περιελάμβανε ακόμα το ξύρισμα των τριχών από τα γένια τους και ήταν τόσο επιτυχημένη, ώστε πράγματι ο αφηγητής αναφέρει ότι είχαν γίνει πιστευτοί. Η έμφυλη αυτή παρενδυσία παρουσιάζεται σαν ένα έξυπνο κόλπο προώθησης της πλοκής (πώς αλλιώς θα μπορούσαν να πλησιάσουν οι πειρατές τόσο κοντά χωρίς να γίνουν αντιληπτοί;) και δεν χρωματίζεται με θετικό ή αρνητικό πρόσημο από τον αφηγητή. Οι ληστές ως “trickster” δε διστάζουν να «αλλάξουν» το φύλο τους προκειμένου να επιτύχουν το σχέδιό του. Τα ξίφη που παραμένουν κρυμμένα κάτω από τα γυναικεία φορέματα συμβολικά διασφαλίζουν την αρρενωπότητα των ληστών, σε μια διαδικασία εναλλαγής και διαπραγμάτευσης της ταυτότητας.

Η παρενδυσία στην περίπτωση αυτή δεν φαίνεται να αποτελεί επονείδιστη πράξη, αφού δε σχολιάζεται ως τέτοια από τον αφηγητή. Είναι ανεκτή εφόσον πρόκειται για στρατηγικό σκοπό.⁸² Γενικότερα, ωστόσο, δεν υπάρχουν ενδείξεις που να αναφέρουν ότι η παρενδυσία στην ύστερη αρχαιότητα ή στον ρωμαϊκό κόσμο μπορούσε να συμβαίνει. Ακόμα και οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες οι οποίοι ντύνονταν με

⁸² Facella (2017) 116, αναφέρει ότι η παρενδυσία ήταν αποδεκτή στο πλαίσιο των τελετών αλλά και του περιστασιακού καμουφλαρίσματος σε στρατιωτικές ενέδρες.

γυναικεία ρούχα, θεωρούνταν ότι ανήκαν στη σφαίρα του θεϊκού.⁸³ Ωστόσο, η απόκλιση από την κοινωνική νόρμα ήταν αυτό που καθιστούσε το εκάστοτε άτομο να ανήκει στο διαφορετικό φύλο και όχι η πράξη καθαυτή.⁸⁴ Αυτό σημαίνει ότι η παρενδυσία δεν ήταν από μόνη της μια πράξη που αυτόματα εκθήλωνε τον άντρα, αλλά το γεγονός ότι μια τέτοια πράξη δεν άνηκε στη σφαίρα του κοινωνικά αποδεκτού θεωρούταν αυτόματα ως εκθήλωση το ατόμου. Έτσι, προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν ο ίδιος ο Κλειτοφών φοράει τα ρούχα της Μελίτης για να μπορέσει να αποδράσει από τη φυλακή, αλλά και το γεγονός ότι ο Κλειτοφών- αφηγητής δεν αποσιωπά αυτή την πτυχή της ιστορίας

«Σὺ δὲ ἔνδυθι τὴν ἐσθῆτα τὴν ἐμὴν καὶ κλέπτε τὸ πρόσωπον τῷ πέπλῳ. ἠγγήσεται δέ σοι τῆς ἐπὶ τὰς θύρας ὁδοῦ Μελανθῶ· περιμενεῖ δέ σε καὶ νεανίσκος ἐπ’ αὐταῖς ταῖς θύραις, ᾧ προστεταγμένον ἐστὶν ἐξ ἐμοῦ κομίσει σε εἰς τὴν οἰκίαν, οὗ καὶ Κλεινίαν καὶ Σάτυρον εὐρήσεις καὶ Λευκίππη σοι παρέσται.» ταῦτα ἅμα λέγουσα ἐσκεύασέ με ὡς ἑαυτὴν καὶ καταφιλοῦσα, «Ὡς εὐμορφότερος,» ἔφη, «παρὰ πολὺ γέγονας τῆ στολῆ· τοιοῦτον Ἀχιλλέα ποτ’ ἐθεασάμην ἐν γραφῆ.»

(6. 1, 1-3)

«Ἐσὺ φόρα το φόρεμά μου καὶ κάλυψε το πρόσωπό σου με το πέπλο. Ἡ Μελανθῶ θα σε οδηγήσει στην πόρτα. Μετά σε περιμένει ἔξω ακριβῶς ἓνας νεαρός, ὁ οποίος ἔχει οδηγίεις ἀπὸ ἐμένα να σε στείλει στο σπίτι σου, ὅπου θα βρεις τον Κλεινία καὶ τον Σάτυρο καὶ ἡ Λευκίππη θα εἶναι σύντομα μαζί σου.» Με αὐτά τα λόγια ἐντύσε σαν αὐτὴ καὶ με γέμισε φιλία. «Πολύ ὁμορφότερος, εἶπε, ἔγινες με αὐτά τα ρούχα. Εἶσαι σαν τον Ἀχιλλέα που εἶδα κάποτε σε μια εικόνα.»

Στη συνέχεια ο Κλειτοφών συναντιέται με τον Θέρσανδρο καὶ τον Σωσθένη, οἱ ὁποῖοι τον κατηγοροῦν για μοιχό θεωρώντας τα ρούχα τῆς Μελίτης ὡς «λάφυρα» (6. 5, 1-3). Κόσμος συρρέει παράλληλα ὅταν τον συλλαμβάνουν, βρίζοντας τον με τὴν κατηγορία του μοιχοῦ. Για μια ἀκόμη φορά φαίνεται ὅτι ἡ παρενδυσία χρησιμοποιεῖται

⁸³ Βλ. Campanile (2017) 52-64.

⁸⁴ Carlà-Uhink (2017) 14.

ως ένας μηχανισμός προώθησης της πλοκής, ώστε ο Κλειτοφών να συλληφθεί ξανά και να ξεκινήσει η δίκη με την κατηγορία της μοιχείας.

Από την άλλη το σχόλιο της Μελίτης προκαλεί, επίσης, προβληματισμό. Αποκαλεί τον ήρωα «εὐμορφότερον», μια λέξη προσεκτικά διαλεγμένη η οποία αναφέρεται συχνά και στη σωματική ομορφιά, σε κάθε περίπτωση διαφέρει από τη λέξη «εὐειδής» που αναφέρεται κυρίως στη γυναικεία ομορφιά.⁸⁵ Έπειτα, ο συσχετισμός με τον Αχιλλέα δίνει μια ακόμη διάσταση στο ζήτημα. Η Μελίτη αναφέρεται στο μύθο, όπου ο Αχιλλέας μεγάλωσε στη Σκύρο ντυμένος κορίτσι, σε μια προσπάθεια της Θέτιδας να μην πάρει μέρος στην Τρωική εκστρατεία. Το γνωστό αυτό επεισόδιο παρενδυσίας, όμως, μάλλον υπογραμμίζει την αρρενωπότητα του Αχιλλέα, παρά τον εκθηλώνει.⁸⁶ Έτσι, η παρομοίωση με τον Αχιλλέα θα μπορούσε να τονίζει περισσότερο την αρσενική πλευρά του ήρωα.

Η Μελίτη βέβαια πολλές φορές υιοθετεί στο έργο «ανδρικές» πρακτικές που ταιριάζουν στον ήρωα-εραστή. Φλερτάρει τον Κλειτοφώντα με διάφορες τεχνικές μέχρι να τον αποπλανήσει (όπως ακριβώς ο Κλειτοφών τη Λευκίπη στα πρώτα βιβλία), ενώ χρησιμοποιεί ίδιες ερωτικές μεταφορές κατανάλωσης με τον Κλειτοφώντα.⁸⁷ Όταν, λοιπόν, του λέει ότι είναι ομορφότερος ντυμένος με τα ρούχα της, οι δυναμικές εξουσίας και βλέμματος αλλάζουν. Ο Κλειτοφών εμφανίζεται ως ένα όμορφο θέαμα, ενώ η ομορφιά είναι κατεξοχήν χαρακτηριστικό της ηρωίδας στο μυθιστόρημα. Προκύπτει, λοιπόν, έμμεσα μια εκθήλυνση του Κλειτοφώντα, η οποία γεννά το έρωτημα: Γιατί να παρουσιάσει ο Κλειτοφών τον εαυτό του με αυτόν τον τρόπο;

Ο Κλειτοφών κατά τους μελετητές παρουσιάζει τον εαυτό του γενικότερα ως δειλό και εκθηλωμένο.⁸⁸ Πολλοί μάλιστα βλέπουν τον ίδιο ως την παρωδία του μυθιστορηματικού ήρωα από την πλευρά του Τάτιου, ακόμη και ως αντιήρωα.⁸⁹ Ο Marinčić συνδέει την εκθηλωμένη αυτοπαρουσίαση του Κλειτοφώντα με την αναξιοπιστία του ως αναγνώστη, σε έναν μηχανισμό που οδηγεί στην ερωτική ασυμμετρία μεταξύ των ηρώων και τελικά τον κάνει πιο ελκυστικό ως αφηγητή.⁹⁰ Ο Κλειτοφών, συνεπώς, μπορεί συνειδητά να παρουσιάζεται στον αναγνώστη με τα

⁸⁵ εὐμορφος, LSJ.

⁸⁶ Carlà-Uhink (2017) 12.

⁸⁷ Σχετικά με αυτό βλέπε και παρακάτω στο κεφάλαιο «Κανιβαλισμός και το άλλο σώμα».

⁸⁸ Morales (2004) 76.

⁸⁹ Anderson (1982) 30–32, Fusillo (1989), 102, Brethes (2001).

⁹⁰ Marinčić (2007) 195.

γυναικεία ρούχα και να υπηρετεί το προφίλ του εκθηλυμένου μοίχου.⁹¹ Στην περίπτωση αυτή, το ρούχο δημιουργεί ένα νέο ρόλο για τον ήρωα, μια νέα ταυτότητα, την οποία ο ίδιος καλείται να παίξει μέχρι την αθώωσή του. Βέβαια, τεχνικά ο Κλειτοφών είναι πράγματι μοίχος, αφού η Μελίτη ήταν ήδη παντρεμένη όταν έσμιζαν.

Η παρενδυσία, επομένως, φαίνεται ότι χρησιμοποιείται από τον Αχιλλέα Τάτιο κυρίως σαν ένας παιχνιδίζων μηχανισμός προώθησης της πλοκής. Σαφώς πρέπει να υπάρχει συνομιλία με την παράδοση της παρενδυσίας στην αρχαία λογοτεχνία, την οποία ο Τάτιος με ευφυή τρόπο μνημονεύει. Παρόλα αυτά, η παρενδυσία δεν γίνεται ποτέ κεντρικό κομμάτι της αφήγησης, ούτε λειτουργεί ως επιβεβαίωση των ρευστών ορίων της έμφυλης ταυτότητας. Αν μη τι άλλο, τα φαινόμενα παρενδυσίας υπογραμμίζουν το σαφές όριο του έμφυλου διπόλου στην αρχαιότητα. Το να ντυθείς με γυναικεία ρούχα δε νομιμοποιείται στο κοινωνικό καθεστώς, εκτός αν πρόκειται για συνθήκη που εξυπηρετεί μια λύση της περιπέτειας, όπως μια απόδραση. Ωστόσο, η διάθεση του Αχιλλέα Τάτιου να παρουσιάζει τον ήρωα του ως εκθηλυμένο, ως έναν ήρωα διαφορετικό από τα άλλα μυθιστορήματα στο όριο της παρωδίας, δίνει μια ενδιαφέρουσα νότα στο θέμα. Σε όλο το έργο ο Κλειτοφών παρουσιάζεται κατώτερος των περιστάσεων, δίνοντας τον ρόλο του ήρωα – εραστή ακόμη και στη Μελίτη, δημιουργώντας διαρκώς παιχνίδια εναλλαγής εξουσίας και δυναμικής. Ο Κλειτοφών όχι μόνο διαθέτει αρσενικές και θηλυκές ποιότητες, αλλά σε όλη τη διάρκεια του έργου κλείνει το μάτι στον αναγνώστη για τα όρια μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, τα οποία όμως στο τέλος του έργου ορίζονται ως αυστηρά διαχωρισμένα.

3.2.1. Το θέατρο του σώματος.

Το σώμα στο μυθιστόρημα φαίνεται συμβολικά να ακολουθεί το ρούχο δημιουργώντας διαφορετικές ταυτότητες τις οποίες οι χαρακτήρες καλούνται να αποδεχτούν ή να απορρίψουν και να επιστρέψουν στον παραδεδομένο ρόλο τους. Τα φαινόμενα παρενδυσίας στο έργο του Αχιλλέα Τάτιου, όπου άνδρες φοράνε γυναικεία ρούχα, φαίνεται να μη διαταράσσουν τους έμφυλους ρόλους, αλλά να δίνουν ένα παιγνιώδη εναλλακτικό ρόλο στον ήρωα σε ένα θέατρο του σώματος. Έτσι, οι πειρατές

⁹¹ Όταν αφηγηθεί ξανά τις περιπέτειές τους στους γονείς στο τέλος του βιβλίου θα φροντίσει να παραλείψει το κομμάτι αυτό.

καλούνται για λίγο να γίνουν γυναίκες και ο ήρωας μας να φορέσει γυναικεία ρούχα, τα οποία τον κάνουν ομορφότερο απ' ότι πριν.

Στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας φεμινιστικής κριτικής τα αποσπάσματα αυτά θα μπορούσαν να εξεταστούν από την οπτική της επιτελεστικότητας του φύλου των ηρώων. Η Judith Butler στο κλασικό πλέον βιβλίο της *Αναταραχή φύλου* ανέδειξε πώς το φύλο είναι επιτελεστικό, με την έννοια ότι κατασκευάζεται και διατηρείται μέσα από μια διαδικασία επανάληψης κατά την ομιλία και την αλληλεπίδραση με τους άλλους.⁹² Έτσι, μιλώντας με έναν ορισμένο τρόπο ή φορώντας συγκεκριμένα ρούχα το φύλο δημιουργείται και παγιώνεται διαταράσσοντας το έμφυλο δίπολο.

Στο μυθιστόρημα βέβαια το έμφυλο δίπολο άνδρα- γυναίκας φαίνεται να παγιώνεται και με το τέλος του μυθιστορήματος, όπου ο άντρας ήρωας αποκτά τη γυναίκα και ζουν ευτυχισμένοι μαζί. Είναι όμως ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς πώς κατασκευάζεται το φύλο σε όλη τη διάρκεια του έργου, με τα έμφυλα όρια να ρευστοποιούνται για να παγιωθούν οριστικά στο τέλος. Με την έννοια αυτή η εκθήλυνση του Κλειτοφώντα σε όλο το έργο κατασκευάζει ένα ανδρικό φύλο με θηλυκές ποιότητες που διαφέρει από τους ήρωες των άλλων μυθιστορημάτων. Έτσι, αν και το δίπολο άνδρας-γυναίκα παραμένει αμετάκλητο, υπάρχει διαφοροποίηση ως προς τι σημαίνει τελικά να είσαι άνδρας, να έχεις ένα ανδρικό σώμα. Το ανδρικό σώμα, λοιπόν, δεν αρκεί για να αποτρέψει τον ήρωά να πειραματιστεί με θηλυκές πλευρές πριν υιοθετήσει μόνιμα τον ρόλο του ήρωα- άνδρα.

3.2.2. Η παρενδυσία ως κοινωνική πρακτική

Στο μυθιστόρημα η παρενδυσία δεν είναι μόνο έμφυλη, αλλά πολλές φορές οι ήρωες αλλάζουν ρούχα και υιοθετούν μια διαφορετική κοινωνική θέση. Συχνά μαζί με το ρούχο προβαίνουν και σε σωματικές αλλαγές, όπως κούρεμα, αναδεικνύοντας πώς το ντύσιμο υποβάλλει μια διαφορετική θέαση του σώματος του ήρωα. Στο μυθιστόρημα συχνό είναι κάποιος από τους ήρωες να αιχμαλωτίζεται και να ντύνεται ως δούλος. Το ανάποδο δεν συμβαίνει ποτέ, ένας δούλος δεν μπορεί ποτέ να ντυθεί με τα ρούχα ενός ελεύθερου στο φαντασιακό του μυθιστορήματος, αναδεικνύοντας έτσι ότι η παρενδυσία δεν αποτελεί για τους μυθιστοριογράφους μια κοινωνική

⁹² Butler (2009).

καταγγελία.⁹³ Άλλωστε, λογοτεχνικό παράλληλο υπάρχει ήδη από τον Οδυσσέα ο οποίος μεταμφιέστηκε ως δούλος. Το βασικό χαρακτηριστικό στο μυθιστόρημα όμως είναι ότι οι ήρωες ως δούλοι είναι ποθητοί, κάτι που αποδεικνύει και την ευγενή καταγωγή τους.

Στην ουσία οι ήρωες αλλάζοντας ρούχα δοκιμάζουν εναλλακτικές ταυτότητες υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τον πυρήνα της ταυτότητάς τους που παραμένει αναλλοίωτος κι έχει να κάνει με την ομορφιά, την ελκυστικότητα ή την παιδεία. Έτσι, οι πρωταγωνιστές τελικά ξεχωρίζουν ακόμη και στην κατώτερη κοινωνική θέση στην οποία βρίσκονται. Το ρούχο γίνεται έτσι ένα locus διαπραγμάτευσης της φυσικής τους θέσης και της κατώτερης κοινωνικής κατάστασης που βρίσκονται, ένα σύμβολο κοινωνικού και τελετουργικού status.⁹⁴ Η πορεία του ρούχου σχετίζεται με την πορεία του ήρωα στο έργο και λειτουργεί σαν μια συμβολική ένδειξη ταυτότητας.

Όταν η Λευκίπη στο έργο φυλακίζεται το ρούχο και το κόψιμο των μαλλιών της σηματοδοτεί τη μετάβασή της σε Λάκαινα. Το ενδιαφέρον είναι ότι η ίδια μοιάζει να αποδέχεται αυτή την ταυτότητα, αφού συμπεριφέρεται πράγματι σα να είναι δούλη και δημιουργεί την περσόνα της Λάκαινας.

ἐξαίφνης προσπίπτει τοῖς γόνασιν ἡμῶν γυνή, χοίνιξι παχείαις δεδεμένη, δίκελλαν κρατοῦσα, τὴν κεφαλὴν κεκαρμένη, ἐρρυπωμένη τὸ σῶμα, χιτῶνα ἀνεζωσμένη ἄθλιον πάνυ, καί, “Ἐλέησόν με,” ἔφη, “δέσποινα, γυνὴ γυναῖκα, ἐλευθέραν μὲν, ὡς ἔφυν, δούλην δὲ νῦν, ὡς δοκεῖ τῇ Τύχῃ. [...] ὄνομα Λάκαινα, Θετταλὴ τὸ γένος· καί σοι προσφέρω μου ταύτην τὴν τύχην ἰκετηρίαν. ἀπόλυσόν με τῆς καθεστῶσης συμφορᾶς·

(5.17, 3-4)

Ξαφνικά πέφτει στα γόνατά μας μια γυναίκα, που φορούσε βαριά δεσμά στα πόδια και κρατούσε αξίνα. Το κεφάλι της ήταν ξυρισμένο, το σώμα της βρώμικο και ήταν ντυμένη με έναν άθλιο χιτώνα. «Ελέησέ με», είπε, «δέσποινα, γυναίκα προς γυναίκα. Κάποτε γεννήθηκα ελεύθερη, δούλη όμως είμαι τώρα, όπως το θέλει η Τύχη. [...] Το όνομά μου είναι Λάκαινα, στο γένος Θεσσαλή. Σου

⁹³ Schwartz (2012) 189.

⁹⁴ Schwartz (2012) 178.

προσφέρω την ίδια μου την τύχη ως ικεσία. Ελευθέρωσέ με από την παρούσα συμφορά.

Η Λευκίππης φορώντας ρούχα που ταιριάζουν σε μια δούλη παρουσιάζεται στη Μελίτη ως Λάκαινα, μια πρώην ελεύθερη γυναίκα. Της ζητάει μάλιστα να την ελευθερώσει και να γίνει δούλη της μέχρι να της ξεπληρώσει τα χρήματα για τα οποία πουλήθηκε. Στη συνέχεια μάλιστα δε διστάζει να ανοίξει τον χιτώνα για να δείξει τις πληγές που έχει από τον Σωσθένη, ο οποίος την αγόρασε. Το σώμα, λοιπόν, ακολουθεί τη νέα ταυτότητα της δούλης, ενώ θέτει για πρώτη φορά το σώμα της στο βλέμμα του Κλειτοφώντα και του αναγνώστη. Για την Schwartz το γδύσιμο είναι μια ένδειξη ταπείνωσης, μια προετοιμασία για βασανισμό ή και ένα πρόσχημα για να παραδοθεί ένα όμορφο σώμα στο βλέμμα του ήρωα και του αναγνώστη.⁹⁵ Η Λευκίππη ως δούλη δε διστάζει να αποκαλύψει μέρος του σώματός της, κάτι που μέχρι τώρα ήταν αδιανόητο για τη Λευκίππη ως ηρωίδα.

Η αντίδραση του Κλειτοφώντα είναι επίσης ενδιαφέρουσα. Όταν συμβαίνει το περιστατικό με τη Λευκίππη και τη Μελίτη ο ίδιος είναι παρών και αναφέρει ότι αναστατώθηκε, καθώς του φάνηκε ότι η δούλη έχει κάτι από τη Λευκίππη («ὡς οὖν ταῦτα ἤκούσαμεν, ἐγὼ μὲν συνεχύθην· καὶ γὰρ τι ἐδόκει Λευκίππης ἔχειν.» 5.17, 7). Ο ίδιος, ωστόσο, δεν αντιλαμβάνεται ότι είναι πράγματι η αγαπημένη του και η φράση αυτή μοιάζει να είναι περισσότερο μια νύξη για τον μνημένο αναγνώστη που θα το υποψιαστεί. Η αλλαγή του ρούχου και της εμφάνισης της Λευκίππης φαίνεται να αλλοιώνει την ταυτότητά της αλλά και τα χαρακτηριστικά που τη διακρίνουν ως ηρωίδα, την απaráμιλλη ομορφιά. Σε αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι αφού αποκαλυφθεί η πραγματική της ταυτότητα, η Λευκίππη χαρακτηρίζεται ότι μοιάζει σαν αγόρι με το νέο της κούρεμα («καὶ τότε μὲν οὖν οὐδ' ἂν ἄλλος αὐτὴν ἰδὼν γνωρίσειεν, ἔφηβον οὕτω γενομένην· τοῦτο γὰρ ἢ τῶν τριχῶν αὐτῆς κουρὰ μόνον ἐνήλλαξεν.» 5.19, 2). Η παρενδυσία στη συγκεκριμένη περίπτωση δε φέρει μόνο την κοινωνική απαξίωση της Λευκίππης αλλά εν μέρει της στερεί τη θηλυκότητά της και το ρόλο της ως ηρωίδα του μυθιστορήματος, η οποία χαρακτηρίζεται από ομορφιά και καλλιέργεια. Τελικώς, το ταξίδι της αποκατάστασης της ένδυσης της Λευκίππης μπορεί να είναι το ταξίδι της επαναφοράς της ταυτότητάς της ως Λευκίππης και ως ηρωίδας του μυθιστορήματος.

⁹⁵ Schwartz (2012) 183.

4. Το πάσχον σώμα

Το παρόν κεφάλαιο ασχολείται με το πάσχον σώμα, το σώμα που παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα να υποφέρει και να υπόκειται στη βία. Το μυθιστορηματικό σώμα είναι το θέατρο της ταπείνωσης και της αλλοίωσης, των θανάτων και των τραυματισμών, ενίοτε ανεπανόρθωτων.⁹⁶ Το πρώτο αντικείμενο των ανθρώπινων προσβολών είναι επομένως το σώμα, το οποίο ο μυθιστοριογράφος παρουσιάζει άλλοτε βασανισμένο από πληγές που το καθιστούν αγνώριστο, παραμορφωμένο από ουλές που επιδεικνύονται ηδονικά και γίνονται κοινωνικά στίγματα και εκτεθειμένο σε κάθε είδους υπερβολές. Όταν το σώμα, είτε αρσενικό είτε θηλυκό, τροποποιείται με αυτόν τον τρόπο ή είναι δεμένο, φυλακισμένο, δεσμευμένο, το άτομο συνεχίζει να έχει την επίγνωση της κατοχής του σώματος και της ταυτότητάς του, ταυτόχρονα όμως υποβάλλεται στο βλέμμα των άλλων, οι οποίοι θέλουν να το διεκδικήσουν και να το κατακτήσουν.

Δεδομένου ότι το γυναικείο σώμα είναι αυτό που υποβάλλεται κυρίως στη βία στο έργο, η θέση μου είναι ο βασανισμός του σώματος έχει και έμφυλη διάσταση στο έργο. Οι άντρες οργίζονται, βασανίζουν και εκμηδενίζουν το γυναικείο σώμα, το οποίο μέσα στο έργο απάγεται, καταπατείται, σκλαβώνεται, ακρωτηριάζεται, σκοτώνεται, σχίζεται και καταναλώνεται -κυριολεκτικά και μεταφορικά-. Ο Hunter στο άρθρο του αναρωτιέται αν τελικά οι άνδρες αναγνώστες επιθυμούν να θαυμάσουν τον βασανισμό των πιστών ηρωίδων ή να φαντασιωθούν ότι κάνουν έρωτα μαζί τους, ή και τα δύο.⁹⁷ Το ερώτημα αυτό φυσικά είναι δύσκολο να απαντηθεί, αναδεικνύει όμως τη σχέση της βίας του σώματος με την έκφραση του ερωτισμού. Το κεφάλαιο αυτό περισσότερο επιδιώκει, λοιπόν, να αναδείξει του διαφορετικούς μηχανισμούς με τους οποίους το σώμα υποφέρει και πώς αυτοί χαρακτηρίζονται με έμφυλο πρόσημο. «Το γυναικείο σώμα, ως το κρεβάτι του κόσμου, συγκεντρώνει μέσα του το μέγιστο της αμφιθυμίας: σε αυτό η ζωή και ο θάνατος συμπλέκονται αδυσώπητα σε έναν θανατηφόρο και ζωτικό κόμπο μαζί.»⁹⁸

⁹⁶ Liviabella (2002) 142.

⁹⁷ Hunter (2008) 270.

⁹⁸ Liviabella (2002) 139.

4.1. Τα βασανιστήρια του σώματος

Ο βασανισμός του σώματος είναι κοινός τόπος στο αρχαίο μυθιστόρημα, λαμβάνοντας διαφορετικές μορφές. Το σώμα ακρωτηριάζεται, γίνεται αντικείμενο βίας, φυλακίζεται, θανατώνεται. Για τον Konstan οι ήρωες και οι ηρωίδες του μυθιστορήματος υποφέρουν με τον ίδιο τρόπο και έτσι αποδεικνύουν την αξία τους ο ένας για τον άλλο.⁹⁹ Πράγματι οι ήρωες υποφέρουν διαφορετικές μορφές βίας κατά τη διάρκεια του αποχωρισμού τους στην προσπάθειά τους να παραμείνουν πιστοί και να επανενωθούν με τον ή την σύντροφό τους.¹⁰⁰ Παρόλα αυτά, το γυναικείο σώμα φαίνεται να είναι αυτό που κατεξοχήν δέχεται τη βία από άνδρες στο μυθιστόρημα, θέτοντας μια έμφυλη διάσταση στο ζήτημα της βίας του σώματος. Πολλές φορές μάλιστα η βία στο έργο εμφανίζεται με τη μορφή φαντασίωσης, μέσα από όνειρα, καθώς και με περιγραφές έργων τέχνης με ανάλογη θεματική. Έτσι, ο βασανισμός του γυναικείου σώματος συμπλέκεται με την επιθυμία και τον ερωτισμό, αφού έρχεται ως αποτέλεσμα της γυναικείας αντίστασης στην ανδρική επιθυμία.

Στο έργο του Τάτιου ήδη από την αρχή ο αναγνώστης εισέρχεται στη θεματική της βίας και του βασανισμού. Η περιγραφή του πίνακα της Ευρώπης (1.1) αποτελεί κατ' ουσίαν μια ιστορία βιασμού. Δεν περιγράφονται τα συναισθήματά της κοπέλας, αλλά δίνεται έμφαση στο σώμα και τον ερωτισμό που εκπέμπει. Τον τόνο της βίας δίνουν οι κοπέλες που βρίσκονται στο βάθος του πίνακα και παρακολουθούν με φόβο την αρπαγή της Ευρώπης («τὸ σχῆμα ταῖς παρθένους καὶ χαρᾶς καὶ φόβου»). Οι ίδιες αποτελούν τους θεατές της σκηνής και ο τρόπος που τη βλέπουν μπορεί να αντιστοιχεί στον τρόπο με τον οποίο οι αναγνώστες «διαβάζουν» τις σκηνές βίας στο έργο, με φόβο για την τύχη των ηρώων και παθητικότητα. Ο αναγνώστης, επομένως, προετοιμάζεται για ανάλογες σκηνές, είτε μέσα από περιγραφές έργων τέχνης, είτε στο πλαίσιο της πλοκής της ιστορίας.

Αντίστοιχα χαρακτηριστικά, του φόβου και της ομορφιάς, εμφανίζονται και σε μια ακόμη έκφραση στο τρίτο βιβλίο. Στο ναό του Κάσιου Δία ο Κλειτοφών περιγράφει

⁹⁹ Konstan (1994).

¹⁰⁰ Εδώ θα πρέπει να εξαιρεθεί ο Κλειτοφών, ο οποίος πρακτικά δεν παραμένει παρθένος αφού έρχεται σε επαφή με τη Λευκίππη, παραμένει πιστός στον έρωτά του για τη Λευκίππη, όμως, ως το τέλος. Αναφορικά με το παράδοξο της παρθενίας του Κλειτοφώντα, ο οποίος διατείνεται στο όγδοο βιβλίο ότι είναι «άνδρας παρθένος» ο Brethes σημειώνει ότι, ο Κλειτοφών ενδεχομένως εδώ χρησιμοποιεί τη σύμβαση της ερωτικής συμμετρίας στο αρχαίο μυθιστόρημα και εκμεταλλεύεται τη ρευστότητα του όρου για να αποφύγει την παραβίαση του μυθιστορηματικού κανόνα, Brethes (2012) 143-145.

έναν ακόμη πίνακα, όπου παριστάνει την Ανδρομέδα και τον Προμηθέα ως δεσμώτες (3,6-8). Η περιγραφή της Ανδρομέδας εστιάζει στην ομορφιά της, η οποία παρά τη δεινή κατάσταση στην οποία βρίσκεται το σώμα της, δε χάνεται.

ἐπὶ δὲ τῶν προσώπων αὐτῆς κάλλος κεκέρασται καὶ δέος· ἐν μὲν γὰρ ταῖς παρειαῖς τὸ δέος κάθηται, ἐκ δὲ τῶν ὀφθαλμῶν ἀνθεῖ τὸ κάλλος, ἀλλ' οὔτε τῶν παρειῶν τὸ ὠχρὸν τέλεον ἀφοίνικτον ἦν, ἠρέμα δὲ τῷ ἐρεύθει βέβαπται, οὔτε τὸ τῶν ὀφθαλμῶν ἄνθος ἐστὶν ἀμέριμον, ἀλλ' ἔοικε τοῖς ἄρτι μαραινομένοις ἴοις· οὔτως αὐτὴν ἐκόσμησεν ὁ ζωγράφος εὐμόρφω φόβῳ. τὰς δὲ χεῖρας εἰς τὴν πέτραν ἐξεπέτασεν, ἄγχει δὲ ἄνω δεσμὸς ἐκατέραν συνάπτων τῇ πέτρᾳ· οἱ καρποὶ δὲ ὥσπερ ἀμπέλου βότρυες κρέμανται. καὶ αἱ μὲν ὠλέναι τῆς κόρης ἄκρατον ἔχουσαι τὸ λευκὸν εἰς τὸ πελιδνὸν μετέβαλον, καὶ εἰκόασιν ἀποθνήσκειν οἱ δάκτυλοι. δέδεται μὲν οὔτω τὸν θάνατον ἐκδεχομένη· ἔστηκε δὲ νυμφικῶς ἐστολισμένη.

(3.7, 3-5)

Στο πρόσωπό της είχαν αναμειχθεί η ομορφιά και το δέος. Στα μάγουλά της στάθηκε ο φόβος, από τα μάτια της ξεπρόβαλλε σαν άνθος η ομορφιά. Όμως τα χλωμά της μάγουλα δεν ήταν τελείως άχρωμα, είχαν βαφτεί λίγο κόκκινα, ούτε το άνθος των ματιών της ήταν αμέριμο, αλλά έμοιαζε με γιασεμιά που μόλις άρχισαν να μαραίνονται. Έτσι την έφτιαξε ο ζωγράφος με εύμορφο φόβο. Τα χέρια της ανέτεινε προς τον πέτρινο τοίχο, ενώ χειροπέδα κρατούσε το καθένα σφιχτά δεμένα ψηλά στην πέτρα. Οι καρποί των χεριών της σαν σταφύλια κρέμονταν και οι βραχίονές της είχαν άκρατη λευκότητα προς το πελιδνό χρώμα, ώστε ήταν σα να πεθαίνουν τα δάκτυλά της. Έτσι δεμένη περίμενε τον θάνατο. Στεκόταν ντυμένη με νυφικά ρούχα.

Η Ανδρομέδα αν και είναι δεμένη και «περιμένει τον θάνατο» περιγράφεται διεξοδικά ως προς την ομορφιά της. Μπροστά στο θάνατο τα μάγουλα της παραμένουν ροδαλά, χωρίς δηλαδή να χάνει τη θηλυκότητά της ούτε και τότε. Ο φόβος στο βλέμμα της αποδίδεται ως *εύμορφος*, όμορφος, που παρέχει μια ευχαρίστηση στον θεατή του πίνακα.¹⁰¹ Η Ανδρομέδα παραπέμπει, επομένως, στην Ευρώπη ως μια γυναίκα που την

¹⁰¹ Σημειώνεται ότι την ίδια λέξη είχε χρησιμοποιήσει η Μελίτη για να περιγράψει τον Κλειτοφόντα, όταν εκείνος ήταν ντυμένος με τα ρούχα της. Η χρήση της λέξης, επομένως, εκφράζει ένα όμορφο θέαμα,

έχουν αρπάξει χωρίς τη θέλησή της, από την άλλη είναι πιο παθητική από εκείνη. Το σώμα της είναι εγκλωβισμένο χωρίς να έχει κάποιον έλεγχο, παρά μόνο περιμένει τον Περσέα, ενώ η παθητικότητα και ο φόβος της παραπέμπουν στις κοπέλες που βρίσκονται στο υπόβαθρο στον πίνακα της Ευρώπης.

Αντίθετα, αναφορικά με τον Προμηθέα, δίνεται μόνο περιγραφή για τα τραύματά του, η οποία προκαλεί τη λύπη στον αφηγητή («ήλθησας ἄν ὡς ἀλοῦσάν τήν γραφήν»). Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται από τον αφηγητή οι δυο δεσμώτες συντείνει προς μια έμφυλη θέαση του βασανιστηρίου: το ανδρικό σώμα υποφέρει και προκαλεί λύπη στον αναγνώστη, ενώ το γυναικείο σώμα ακόμη και τη στιγμή που υποφέρει είναι θέαμα, ένα έργο τέχνης που δε χάνει τη θηλυκότητά του.¹⁰² Η περιγραφή της Ανδρομέδας μάλιστα ερωτικοποιεί το σώμα της, το οποίο δεμένο και ντυμένο με διάφανα ρούχα αποτελεί το αντικείμενο το ερωτικού ανδρικού βλέμματος.¹⁰³

Η έμφυλη αυτή διάσταση της βίας ακολουθεί και την πλοκή του έργου. Καθόλη τη διάρκεια των περιπετειών τους οι δύο ήρωες φυλακίζονται και υφίστανται βία με δυσανάλογο τρόπο, αφού κυρίως το γυναικείο σώμα είναι αυτό που παρουσιάζεται να υποφέρει. Ο βασανισμός του σώματος της Λευκίππης δεν περιγράφεται με τόση δεξιοτεχνία και καλλιτεχνική ευαισθησία όση στους πίνακες ζωγραφικής. Στους δύο επίπλαστους θανάτους (*Scheintod*) το σώμα της Λευκίππης ακρωτηριάζεται μπροστά στα μάτια του ήρωα Κλειτοφόντα και του αναγνώστη. Η περιγραφή του βασανισμού του σώματος με την εμμονική ανατομική λεπτομέρεια μοιάζει να ικανοποιεί την περιέργεια του ήρωα, ο οποίος για πρώτη φορά βλέπει -και αποκτά- το σώμα της. Το γυναικείο σώμα, ενώ υποφέρει, γίνεται κι εδώ θέαμα για τον άνδρα πρωταγωνιστή, ο οποίος παθητικά κοιτάζει το αντικείμενο της επιθυμίας του να τραυματίζεται.

Ακόμη και νεκρό, όμως, το σώμα εξακολουθεί να δέχεται τον έρωτα του ήρωα. Στο πέμπτο βιβλίο, όταν οι πειρατές αποκεφαλίζουν το σώμα της Λευκίππης, ο Κλειτοφόντας παραλαμβάνοντάς το αποφασίζει να το γεμίσει με φιλιά στο σημείο ακριβώς που αποκεφαλίστηκε («ἀλλ' ἐπεὶ μοι τῶν ἐν τῷ προσώπῳ φιλημάτων ἐφθόνησεν ἡ Τύχη, φέρε σου καταφιλήσω τὴν σφαγὴν.»). Το φιλί στο λαιμό έχει σαφώς ερωτικές προεκτάσεις, οι οποίες ενισχύονται αν αναλογιστεί κανείς τον κεντρικό ρόλο

το οποίο είναι παράδοξο για τη συγκεκριμένη εικόνα της Ανδρομέδας, που θα έπρεπε να προκαλεί θλίψη. Ακόμα, θα μπορούσε η λέξη να μπορούσε να ενέχει ακόμη και ερωτικές προεκτάσεις, αφού το θέαμα του Κλειτοφόντα φάνηκε να αρέσει στη Μελίτη και να ενισχύει την ερωτική της διάθεση προς αυτόν.

¹⁰² «καὶ ἔοικε τὸ θέαμα, εἰ μὲν εἰς τὸ κάλλος ἀπίδοις, ἀγάλματι καινῷ», (3.7, 2)

¹⁰³ Goldhill (1995) 72.

που έχει το φιλί στο έργο.¹⁰⁴ Το φιλί είναι στην πραγματικότητα η μόνη ερωτική πράξη που συνδέει τη Λευκίππη με τον Κλειτοφώντα στο έργο, και ο ίδιος δε δέχεται να τη φιλήσει κάποιος άλλος, αφού θα του στερήσουν τη μοναδική ιδιαίτερη στιγμή τους.¹⁰⁵ Γενικότερα, όμως, η σημασία του φιλιού στο έργο είναι κεντρική και ακόμη και ο αγώνας λόγου μεταξύ του Κλειτοφώντα και του Μενελάου για τον ομοφυλοφιλικό έρωτα γίνεται πάνω σε αυτή τη βάση, αν το φιλί του άνδρα ή της γυναίκας προσφέρει περισσότερη ευχαρίστηση. Επομένως, η πράξη του φιλιού στο γυναικείο νεκρό σώμα αν και μακάβρια, έχει μάλλον ερωτικό χαρακτήρα, αναδεικνύοντας τον τρόπο που το γυναικείο σώμα προορίζεται να είναι το αντικείμενο επιθυμίας του άνδρα σε κάθε συνθήκη.

Παρόλο που τελικά οι δύο θάνατοι της Λευκίππης αποδεικνύονται ψεύτικοι, η ίδια θα δεχτεί στην πορεία της πλοκής τη βία από τους άνδρες ήρωες του έργου. Στο πέμπτο βιβλίο, όταν η Λευκίππη θα συναντήσει, όντας σκλάβα, για πρώτη φορά τη Μελίτη και τον Κλειτοφώντα θα ανοίξει τον χιτώνα της δείχνοντας τους τις πληγές που της έχει κάνει ο Σωσθένης.¹⁰⁶ Το απόσπασμα είναι από πολλές απόψεις ενδιαφέρον, αφού είναι στην πραγματικότητα η πρώτη φορά που ο Κλειτοφώντας βλέπει το πραγματικό σώμα της Λευκίππης, και αυτή τη φορά το βλέπει πληγωμένο. Η Λευκίππη, όπως και η Ανδρομέδα στον πίνακα, έχει δεσμά, η κατάστασή της όμως της στερεί την ομορφιά της, αφού ο πρωταγωνιστής δεν καταφέρνει να την αναγνωρίσει. Έχει, επίσης, κάποια σημασία ότι η Λευκίππη είναι αυτή που καλεί τους παρευρισκόμενους -και τελικά τον αναγνώστη- να δει το πληγωμένο σώμα της, παρέχοντάς της ενδεχομένως μια δυνατότητα αυτοδιάθεσης του σώματός της.

Παρόλα αυτά η Λευκίππη εξακολουθεί, υποφέροντας, να αποτελεί αντικείμενο έλξης των ανδρών του έργου. Ο Θέρσανδρος θα δει τη Λευκίππη στη φύλακη και το πάθος του θα φουντώσει περισσότερο, καθώς του φαίνεται ομορφότερη από ποτέ (6.18, 1-2). Έχει προηγηθεί ο μονόλογος της Λευκίππης, τον οποίο ο ίδιος κρυφακούει και ενώ θα έπρεπε να τον απογοητεύει, μοιάζει να τον εξιτάρει η ιδέα ότι μπορεί να πείσει τη Λευκίππη να γίνει δική του (6.17, 5). Αφού δεν καταφέρνει να την πείσει με τα λόγια χρησιμοποιεί τη βία για να της αποσπάσει ένα φιλί.

¹⁰⁴ Περισσότερα γι' αυτό βλ στο Zeitlin (2018).

¹⁰⁵ Για τη σημασία του φιλιού στο έργο Goldhill (1995) 88-90, Zeitlin () .

¹⁰⁶ «ὄρῳ δὲ καὶ πληγαῖς ὡς κατέξανέ με πολλαῖς.» καὶ ἅμα διανοίξασα τὸν χιτῶνα δείκνυσι τὰ νῶτα διαγεγραμμένα ἔτι οἰκτρότερον.» (5.17, 6).

ἄμα οὖν συνδιαλεγόμενος καὶ ἐπιθεὶς τὴν χεῖρα τῷ τραχήλῳ περιέβαλεν ὡς μέλλων φιλήσειν. ἡ δὲ προΐδουσα τῆς χειρὸς τὴν ὁδὸν νεύει κάτω καὶ εἰς τὸν κόλπον κατεδύετο. ὁ δὲ οὐδὲν ἤττον περιβαλὼν ἀνέλκειν τὸ πρόσωπον ἐβιάζετο· ἡ δὲ ἀντικατεδύετο καὶ ἔκρυπτε τὰ φιλήματα. ὡς δὲ χρόνος ἐγένετο τῇ τῆς χειρὸς πάλῃ, φιλονεικία λαμβάνει τὸν Θέρσανδρον ἐρωτική, καὶ τὴν μὲν λαιὰν ὑποβάλλει τῷ προσώπῳ κάτω, τῇ δὲ δεξιᾷ τῆς κόμης λαβόμενος, τῇ μὲν εἵλκεν εἰς τοῦπίσω, τῇ δὲ εἰς τὸν ἀνθερεῶνα ὑπερείδων ἀνώθει.

(6.18, 4-5)

Ὅμως καθὼς κουβέντιαζε μαζί της κι ἔβαλε το χέρι του στους ὠμους της, ἄρχισε νὰ τὴν ἀγκαλιᾶζει με σκοπὸ νὰ τὴ φιλήσει. Εκείνη προβλέποντας ποὺ θα οδηγούσε τὸ χέρι του ἔσκυψε τὸ κεφάλι της κάτω καὶ τὸ τοποθέτησε στὸν κόλπο της. Εκείνος ἀπὸ τὴν ἄλλη προσπαθοῦσε με τὴ βία νὰ ἀνασηκώσῃ τὸ πρόσωπό της, ὅμως αὐτὴ ἀντιστεκόταν καὶ προσπαθοῦσε νὰ ἀποφύγῃ τὰ φιλιὰ του. Καθὼς περνούσε ὁ χρόνος ἔτσι με τὴν πάλῃ τοῦ χεριοῦ του, ὁ Θέρσανδρος κυριεύεται ἀπὸ τὴν ἐριστικὴ δύναμη τοῦ ἔρωτα καὶ τοποθετεῖ τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι κάτω ἀπὸ τὸ πρόσωπό της καὶ με τὸ δεξιὸ ἀρπάζει τὰ μαλλιὰ της. Με τὸ ἓνα χέρι τραβώντας πρὸς τὰ πίσω τὸ κεφάλι, με τὸ ἄλλο σπρώχνοντας τὸ πηγούνι ἀπὸ κάτω, τὴν ἀνάγκασε νὰ σηκώσῃ τὸ κεφάλι της.

Ἡ σκηνὴ τῆς παρενόχλησης τῆς Λευκίππης δίνεται με μεγάλη λεπτομέρεια με στόχο νὰ υποδείξῃ τὴν ἀντίσταση τῆς Λευκίππης στὴ βία τοῦ Θέρσανδρου γιὰ ἐρωτικὴ πράξη.¹⁰⁷ Τὸ γυναικεῖο σῶμα γίνεται τόπος κατάκτησης γιὰ τὸν Θέρσανδρο, ὁ ὁποῖος βλέποντάς τὴ νὰ ἀντιστέκεται θέλει περισσότερο νὰ τὴν ἀποκτήσῃ (*φιλονεικία ἐρωτική*). Ἡ ἀνιση κατανομὴ ἐξουσίας φαίνεται νὰ πυροδοτεῖ τὴ σεξουαλικὴ ἐλξὴ τοῦ Θέρσανδρου πρὸς τὴ Λευκίππη, προσπαθώντας νὰ ἐλέγξῃ καὶ νὰ καθυποτάξῃ τὸ κορμὶ της. Ἡ ἀπόπειρα βιασμοῦ τῆς Λευκίππης ἀποτυγχάνει καὶ κορυφώνεται παράδοξα με τὴν ἴδια, ὅταν προκαλεῖ τὸν Θέρσανδρο νὰ τὴ βασανίσει.

¹⁰⁷ Ταυτόχρονα ἡ σκηνὴ ἐρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση -καὶ εἰρωνεία- με τὸ γεγονὸς πὺς ὁ Κλειτοφόντας δε χρειάστηκε καν νὰ δεχτεῖ βία γιὰ νὰ συνευρεθεῖ με τὴ Μελίτη.

Τὰς βασάνους παράστησον, φερέτω τροχόν. ἰδοὺ χεῖρες, τεινέτω. Φερέτω καὶ μάστιγας. ἰδοὺ νῶτον, τυπτέτω. Κομιζέτω πῦρ. ἰδοὺ σῶμα, καιέτω. Φερέτω καὶ σίδηρον. ἰδοὺ δέρη, σφαζέτω. ἀγῶνα θεάσασθαι καινόν. Πρὸς πάσας τὰς βασάνους ἀγωνίζεται γυνή, καὶ πάντα νικᾷ.

(6.21)

Εμπρός, τα βασανιστήρια που έχεις στο νου σου διάπραξε, φέρε τον τροχό. Ἰδού τα χέρια μου, τράβηξέ τα. Φέρε και μαστίγια. Εδώ είναι η πλάτη μου, γέμισέ τη χτυπήματα. Φέρε τη φωτιά σου. Να το σώμα μου, κάψε με. Φέρε ακόμη το ξίφος σου, να σφάξεις το λαιμό μου. Νέο θέαμα για τα τη χαρά των ματιών σου. Απέναντι σε όλα τα βασανιστήρια αντιστέκεται μια γυναίκα, και πάντοτε νικάει.

Η Λευκίππη καλεί τον Θέρσανδρο να δοκιμάσει να χρησιμοποιήσει βία στο κορμί της, περιγράφοντας διάφορα βασανιστήρια που θα μπορούσε να διαπράξει στο κορμί της. Η σαδιστική μεταχείριση του γυναικείου σώματος προκαλεί εντύπωση και το έργο γενικότερα έχει χαρακτηριστεί από ορισμένους μελετητές ως πορνογραφικό εξαιτίας της θέσης που τοποθετεί τις γυναίκες ως αντικείμενα για την ευχαρίστηση των ανδρών.¹⁰⁸ Χαρακτηριστική είναι άλλωστε η φράση της Λευκίππης «ἀγῶνα θεάσασθαι καινόν», το οποίο υποδεικνύει ότι το σώμα της για ακόμη μια φορά γίνεται -ή γίνεται προσπάθεια να γίνει- θέαμα για το αντρικό βλέμμα. Έτσι, το γυναικείο σώμα βασανίζεται, τραυματίζεται, βεβηλώνεται -ακόμα και αιμορραγεί- με σαφείς ερωτικές -στα όρια ακόμη και του μαζοχισμού- συνδηλώσεις.

Φυσικά ο αφηγητής- Κλειτοφών δε θα μπορούσε να γνωρίζει, ούτε να θυμάται με ακρίβεια μέσα από αναδιηγήσεις όσα ειπώθηκαν στη φυλακή, όπου βρισκόταν η Λευκίππη. Έτσι, ως ένα βαθμό θα πρέπει να θεωρήσει κανείς ότι πρόκειται εν μέρει για το φαντασιακό του ίδιου του αφηγητή που έχοντας ήδη δις υπάρξει θεατής του βασανισμού του κορμιού της Λευκίππης δημιουργεί μια φαντασίωση για τον αναγνώστη. Προσκαλεί, λοιπόν, τον αναγνώστη να δει τη Λευκίππη, ως ένα

¹⁰⁸ Kaufmann (2015) 67.

σεξουαλικό αντικείμενο, μια οπτική που όμως ματαιώνεται, αφού η ίδια αντιστέκεται να γίνει τέτοιο.

Η ματαίωση της επιθυμίας (και της ερωτικής πράξης) είναι γενικότερα η κινητήριος δύναμη της πλοκής του έργου. Η απουσία της ένωσης των ηρώων αντισταθμίζεται στο έργο μέσα από σκηνές ερωτικού περιεχομένου, και προσπάθειες του άνδρα να αποκτήσει το γυναικείο σώμα. Ο άνδρας πρέπει να αναγνωρίσει ότι ο πόνος της κοπέλας είναι αλληλένδετος με την επιθυμία του και κατά τον Goldhill η επιθυμία του ισοδυναμεί με την επιθυμία του να την πληγώσει.¹⁰⁹ Σε αυτό μπορεί να συνηγορεί το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για τον έρωτα στο έργο, το οποίο παρουσιάζει τον έρωτα ως τραύμα.¹¹⁰ Στην ελληνική σκέψη, άλλωστε, η βία συνδέεται με τη διείσδυση και η πρώτη νύχτα του γάμου συσχετίζεται με τη βία, ακόμη και το θάνατο.¹¹¹ Τα όνειρα μάλιστα που παρουσιάζονται στο έργο, της μητέρας της Λευκίππης και του Κλειτοφόντα, είναι βίαια κι έχουν ερωτική προέκταση. Αφενός η μητέρα της Λευκίππης ονειρεύεται το κομμάτιασμα του σώματος της Λευκίππης ως συμβολική απώλεια της παρθενίας (2.23), αφετέρου ο Κλειτοφώντας στην αρχή του έργου ονειρεύεται ότι το σώμα του, το οποίο είναι ενωμένο από τον αφαλό και κάτω με της Καλλιγόνης, κόβεται στα δύο από μια φρικτή γυναικεία φιγούρα (1.3). Το γυναικείο σώμα, λοιπόν, ακρωτηριάζεται και βανδαλίζεται στα όνειρα, τις εκφράσεις (Φιλομήλα) και τους επίπλαστους θανάτους, κλιμακώνοντας τη βία πάνω στο γυναικείο σώμα, που βέβαια στην ηρωίδα περιορίζεται στον βασανισμό και τις απειλές.

Επομένως, η έμφυλη διάσταση της βίας στο έργο εδραιώνεται, όχι μόνο μέσα από το σώμα της ηρωίδας που υποφέρει, αλλά και με τη φαντασίωση του γυναικείου σώματος να γίνεται αντικείμενο βίας. Το γυναικείο σώμα γίνεται έτσι ένας τόπος της ερωτικής επιθυμίας που όμως υποδηλώνει μια διάχυτη ανδρική ανησυχία για την απώλεια της παρθενίας και την φαντασίωση της ερωτικής πράξης ως μιας πράξης βίας.¹¹² Έτσι, η βία μπορεί να είναι όχι μόνο επιβεβαίωση της ανδρικής κυριαρχίας στο έργο, αλλά και σημάδι της ανησυχίας της ανδρικής ιδεολογίας. Το ανδρικό σώμα στο έργο δε διαμελίζεται, όπως το γυναικείο, αλλά εμφανίζεται να ενώνεται με αυτό σε μια γκροτέσκα εικόνα ονείρου που αναστατώνει τα έμφυλα όρια του σώματος. Πίσω από τις εικόνες βίας στο έργο, αποκαλύπτεται, επομένως, ο φόβος για τη διατήρηση της

¹⁰⁹ Goldhill (1995) 35.

¹¹⁰ Whitmarsh (2013) 275.

¹¹¹ Goldhill (1995) 36.

¹¹² Zeitlin (2018) 106, Zeitlin (2013) 122.

σωματικής ακεραιότητας και ταυτότητας και για τις συνέπειες που μπορεί να έχει η παραβίαση και «κατανάλωση» του γυναικείου σώματος.

4.2.Κανιβαλισμός και το «άλλο» σώμα

“You look delicious,” she told her. “Very appetizing. And that’s what will happen to you; that’s what you get for being food.”

Margaret Atwood, *The Edible Woman* (1983)

Σκηνές κανιβαλισμού, αν και όχι συχνά, παρουσιάζονται στα αρχαία ερωτικά μυθιστορήματα, δίνοντας όμως μια νέα διάσταση στο σώμα και τα όρια της ταυτότητας.. Ο όρος κανιβαλισμός χρησιμοποιείται στο έργο ορίζοντας τους τρώγοντες το ίδιο είδος βιολογικά, χωρίς όμως να ενέχει τη σύγχρονη σημασία του «ειδεχθούς». Η σημείωση αυτή έχει καταρχήν μεθοδολογική σημασία για τα αποσπάσματα τα οποία επιλέγονται,¹¹³ αλλά και για τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ αυτού που τρώει και αυτού που τρώγεται.

Φυσικά ο κανιβαλισμός ήταν ήδη παρόν κομμάτι στην αρχαία ελληνική μυθολογία και γραμματεία, πολύ πριν το μυθιστόρημα. Στις θεογονίες ή κοσμογονίες είναι κοινή η κανιβαλιστική διάθεση προς το δημιουργό από κάποιον αρσενικό απόγονο (ο μύθος του Κρόνου στη *Θεογονία* του Ησιόδου) συνήθως με δόλο την άνοδο στην εξουσία ή γενικότερα την εκδίκηση (το δείπνο του Ατρέα).¹¹⁴ Στον Όμηρο αναφορά σε κανιβαλισμό γίνεται στην *Ιλιάδα*, όπου υπάρχει η απειλή του Αχιλλέα προς τον Έκτορα, ότι θα τον σκοτώσει και θα τον φάει ωμό (22.345–348).¹¹⁵ Η διαχρονία τους θέματος του κανιβαλισμού και η παρουσία του σε διαφορετικά λογοτεχνικά είδη με αρνητικό πρόσημο, δείχνει ότι ο κανιβαλισμός αντιμετωπιζόταν μάλλον ως πράξη που δεν ταιριάζει στους ανθρώπους (ο Κρόνος που διαπράττει μια κανιβαλιστική πράξη

¹¹³ Υπό αυτή την έννοια το επεισόδιο του Πολύφημου στην *Οδύσσεια* δεν αποτελεί επιτυχές παράδειγμα κανιβαλισμού, παρόλο που αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως τέτοιο, δεδομένου ότι ο Κύκλωπας δεν είναι άνθρωπος.

¹¹⁴ Kilgour (1990) 13, σημειώνει ότι στην αρχαία ελληνική μυθολογία ο ανταγωνισμός πατέρα/γιου είναι ανταγωνισμός μεταξύ αυτού που θα φάει και αυτού που θα φαγωθεί.

¹¹⁵ Αναλυτικότερα για τον κανιβαλισμό στον Όμηρο βλ. Cueva (2021).

είναι θεός, ο Αχιλλέας δεν πραγματοποιεί ποτέ τις απειλές του, οι Βάκχες στην τραγωδία βρίσκονται σε θεϊκή μανία όταν κατασπαράσσουν τον Πενθέα), μπορεί όμως ως θέμα να συζητείται στη λογοτεχνία. Η Marciele Detienne αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι κανίβαλοι οδηγούνται σε μια κατάσταση απανθρωποποίησης (non-human), αντικατοπτρίζοντας έτσι την πρόσληψη του φαινομένου στο αρχαίο ελληνικό περικείμενο.¹¹⁶

Στο μυθιστόρημα η αποστροφή προς τον κανιβαλισμό συνεχίζει να υπάρχει σε πιο ήπιους τόνους, χωρίς την ανοσιότητα στην οποία εμβαπτίζεται στην τραγωδία (πχ. *Βάκχες* Ευριπίδη), αλλά ακόμη θεωρείται κάτι παράλογο για τους ήρωες. Αυτή η αλλαγή στάσης ανιχνεύεται και από την Margaret Doddy, κατά την οποία στο μυθιστόρημα ο κανιβαλισμός «αντιμετωπίζεται ως μια κοινωνική ανησυχία, παρά ως κάτι το απόλυτα τερατώδες».¹¹⁷ Ιδιαίτερα στο *Κατά Λευκίππη και Κλειτοφών* η περιγραφή του πρώτου *Scheintod* της ηρωίδας, την οποία υποτίθεται ότι τρώνε οι βουκόλοι είναι μοναδική και διεξοδική. Ο Αχιλλέας Τάτιος δεν αρκείται να αναφερθεί απλά στο τέχνασμα, αλλά περιγράφει με ανατομική λεπτομέρεια τη διαδικασία του ακρωτηριασμού του σώματος.

«εἶτα κατὰ τῆς κεφαλῆς σπονδὴν περιχέαντες περιάγουσι τὸν βωμὸν κύκλω, καὶ ἐπηύλει τις αὐτῆ, καὶ ὁ ἱερεὺς ἦδεν, ὡς εἰκός, ᾠδὴν Αἰγυπτίαν· τὸ γὰρ σχῆμα τοῦ στόματος καὶ τῶν προσώπων τὸ διελκυσμένον ὑπέφαινε ᾠδὴν. [...] τῶν δὲ νεανίσκων ὁ ἕτερος ἀνα-κλίνας αὐτὴν ὑπτίαν ἔδησεν ἐκ παττάλων ἐπὶ τῆς γῆς ἐρηρυσμένων, οἷον ποιούσιν οἱ κοροπλάθοι τὸν Μαρσύαν ἐκ τοῦ φυτοῦ δεδεμένον. εἶτα λαβὼν ξίφος βάπτει κατὰ τῆς καρδίας καὶ διεκύσας τὸ ξίφος εἰς τὴν κάτω γαστέρα ρήγνυσι· τὰ σπλάγχνα δὲ εὐθὺς ἐξεπήδησεν, ἃ ταῖς χερσὶν ἐξελκύσαντες ἐπιτιθέασι τῷ βωμῷ, καὶ ἐπεὶ ὠπτήθη, κατατεμόντες ἅπαντες εἰς μοίρας ἔφαγον. ταῦτα δὲ ὀρῶντες οἱ στρατιῶται καὶ ὁ στρατηγὸς καθ' ἓν τῶν πραττομένων ἀνεβόων καὶ τὰς ὄψεις ἀπέστρεφον τῆς θέας, ἐγὼ δὲ ἐκ παραλόγου καθήμενος ἐθεώμην.»

(3.15, 3-5)

¹¹⁶ Detienne (1981) 220–221.

¹¹⁷ Doody (1997) 425.

Ύστερα έχυσαν σπονδές πάνω στο κεφάλι της και την περιέφεραν γύρω από το βωμό. Όλη αυτή την ώρα κάποιος έπαιζε τον αυλό και ο ιερέας, απ' ότι φαινόταν, έψαλλε έναν αιγυπτιακό ύμνο. [...] Τότε ο ένας από τους δύο νεαρούς ξαπλώνει την Λευκίππη. Τη δένει στους πασσάλους που ήταν στερεωμένοι στο χώμα, έτσι ακριβώς όπως δείχνουν οι αγαματοποιοί τον Μαρσύα να είναι δεμένος στο δέντρο. Ύστερα εκείνος παίρνει ένα ξίφος, το βυθίζει στην καρδιά της, το σέρνει ως το κάτω μέρος της κοιλιάς της και την ανοίγει. Ευθύς τα σπλάχνα πηδούν έξω και με τα χέρια τους τραβώντας τα τοποθετούν στον βωμό. Ψήνονται εκείνα, τα μυρίζουν και τρώνε όλοι ένα κομμάτι.

Οι μνημένοι αναγνώστες φυσικά αναγνωρίζουν ότι πρόκειται για έναν φαινομενικό και απατηλό μόνο θάνατο της Λευκίππης, αλλά η περιγραφή εξακολουθεί να σοκάρει. Εγκύπτει, επομένως, το ερώτημα: γιατί ο Αχιλλέας Τάτιος επιλέγει τόσο παραστατικά να παρουσιάσει μια πράξης που προφανώς θεωρείται κατακριτέα;¹¹⁸

Η Κανανου δίνει μια απλή και μεστή απάντηση σε αυτό το ερώτημα. Προφανώς ήταν μια θεματική που διέγειρε το ενδιαφέρον των αναγνωστών, λαμβάνοντας υπόψιν τη θέση που έχει μεταξύ των μυθιστορημάτων και το γεγονός ότι επανέρχεται σε αυτά.¹¹⁹ Πράγματι η διαχρονία της θεματικής αυτής φαίνεται να συναρπάζει τους δημιουργούς και τους αναγνώστες, ενώ και στο έργο του Αχιλλέα Τάτιου επανέρχεται μέσα από την αναφορά στην ιστορία της Φιλομήλας και το δείπνο στον Τηρέα (5,5 2-8). Συγκεκριμένα, η Φιλομήλα, αφού ο Τηρέας την βίασε και την έκοψε τη γλώσσα για να μην το αποκαλύψει, εκείνη μαζί με την αδερφή της και γυναίκα του Τηρέα, Πρόκνη, σκότωσαν το γιό του και τον πρόσφεραν ως γεύμα σε αυτόν. Η *έκφραση* αυτή, αν και λειτουργεί προγραμματικά στο έργο επαναφέροντας τα μοτίβα της μοιχείας, του ακρωτηριασμού, της αποσιώπησης της θηλυκής ηρωίδας (και η ισχνή ειρωνεία ότι η Λευκίππη είναι αυτή που ρωτά να μάθει για αυτή την ιστορία), αναδεικνύει την παράδοση σε ιστορίες κανιβαλισμού και τη θέση τους στο ερωτικό μυθιστόρημα.

Ταυτόχρονα, ο κανιβαλισμός έχει και μια θρησκευτική διάσταση. Ο πρώτος επίπλαστος θάνατος (*Scheintod*) της Λευκίππης αποτελεί μέρος μιας τελετής των

¹¹⁸ Και, βέβαια, αρκεί να αναλογιστούμε ότι κάτι αντίστοιχο συμβαίνει ακόμη και σήμερα με το πρόσφατο παράδειγμα της σειράς *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story* του Νέτφλιξ, η οποία περιελάμβανε κανιβαλιστικές σκηνές και σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Τι είναι αυτό, λοιπόν, που κάνει τέτοιες σκηνές προσφιλείς στους δημιουργούς, όταν ταυτόχρονα τέτοιες πράξεις θεωρούνται αντι- και έξω-κοινωνικές;

¹¹⁹ Κανανου (2019) 121.

βαρβάρων. Κάποιοι μελετητές έχουν αναδείξει την ομοιότητα τέτοιων επεισοδίων με τη θεία Ευχαριστία, μετατρέποντας το επεισόδιο ως παρωδία ή ως απλό παραλληλισμό.¹²⁰

Πλέον η σύγχρονη λογοτεχνική κριτική στρέφεται στην παραγωγή και κατασκευή ταυτότητας μέσα από τον κανιβαλισμό, θεματική καίρια στο έργο.¹²¹ Ήδη στην ελληνική σκέψη υπάρχει το δίπολο Ελλήνων και βαρβάρων, με τους δεύτερους να ενσαρκώνουν την ιδέα του απολίτιστου και του «άλλου». Ο κανιβαλισμός λειτουργεί ως μέσο που διαχωρίζει τις ταυτότητες και νομιμοποιεί την ετερότητα. Οι κανίβαλοι παρουσιάζονται ως άλλοι, όχι ως Έλληνες. Οι βουκόλοι στο έργο είναι μια διαφορετική «βάρβαρη» φυλή και με αυτό τον τρόπο οι ήρωες διεκδικούν την ελληνικότητά τους. Αυτή η οπτική που στηρίζεται σε δίπολα -άνθρωπος – μη άνθρωπος, πολιτισμένος- απολίτιστος, Έλληνας- βάρβαρος κλπ.- βρίσκεται στην καρδιά της δυτικής σκέψης για την κατασκευή της ταυτότητας. Το τέλος του έργου ωστόσο μοιάζει να ανατρέπει αυτό το δίπολο: τα όργανα της Λευκίππης είχαν «αντικατασταθεί» με αυτά ενός ζώου σε ένα έξυπνο τέχνασμα. Η ηρωίδα είναι ζωντανή και την ίδια στιγμή ανατρέπεται και η ίδια η στιγμή του κανιβαλισμού. Οι κανίβαλοι δεν είναι πια κανίβαλοι, αφού δεν κατανάλωσαν ανθρώπινη σάρκα.

Το τέλος αυτό είναι σύμφωνο και με την παράδοση του είδους, αλλά και με τη στόχευση του συγγραφέα να ανατρέψει και να προκαλέσει και να παίξει με τις προσδοκίες του αναγνώστη.¹²² Ο αναγνώστης τρομάζει και τελικά ανακουφίζεται όταν αντιλαμβάνεται ότι ήταν μια πλάνη και όχι μια αναπαράσταση μιας τέτοιας τρομερής πράξης. Επιστρέφοντας, λοιπόν, στο ερώτημα γιατί υπάρχουν τέτοιες σκηνές στο μυθιστόρημα, η απάντηση είναι επειδή συναρπάζουν, σοκάρουν και τελικά ανακουφίζουν τον αναγνώστη, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύουν τα όρια της ταυτότητας των ηρώων και τη διαρκή διαπραγμάτευσή της.

Η αντίδραση του Κλειτοφώντα στο έργο είναι εξίσου ενδιαφέρουσα. Στην όψη της γκροτέσκας αυτής σκηνής ο πρωταγωνιστής «θεάται» (έθεώμην), όταν οι υπόλοιποι παρευρισκόμενοι αποστρέφουν το βλέμμα. Η λέξη που επιλέγει για να αποδώσει την αντίδραση του μπορεί να σημαίνει ότι βλέπει κάτι καθαρά αλλά συχνά έχει την έννοια της παρακολούθησης ως θεατής, ειδικά στο θέατρο.¹²³ Ο Κλειτοφών

¹²⁰ Cueva (2021) 70, Kilgour (2021) 15.

¹²¹ Guest (2001) 1.

¹²² Cueva (2021) 74.

¹²³ LSJ «θεάομαι».

μιμείται τη στάση των αναγνωστών που παρακολουθούν τη σκηνή να εξελίσσεται, υιοθετώντας την παθητική στάση που θα κρατήσει καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Το παιχνίδι των σχέσεων εξουσίας είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον εδώ. Το αφηγηματικό υποκείμενο που σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση χειραγωγεί την πλοκή του έργου ταυτίζεται με τον αδρανοποιημένο ήρωα που αδυνατεί να αντιδράσει παρομοιάζοντας τον εαυτό του με τη Νιόβη. Παρόλα αυτά, ο Κλειτοφών δεν αποστρέφει το βλέμμα, όπως οι υπόλοιποι, αλλά επιμένει να κοιτά όπως ένας θεατής. Η Λευκίππη μετατρέπεται ξαφνικά σε θέαμα και όλη η σκηνή θυμίζει θεατρική πράξη, δεδομένης της πλαστότητας της. Σε αυτή τη θεατρική σκηνή ο Κλειτοφών είναι ταυτόχρονα ο δημιουργός και ο θεατής, αναδεικνύοντας περαιτέρω τα ρευστά όρια της ταυτότητας.

Η Λευκίππη με τη σειρά της χάνει κυριολεκτικά και μεταφορικά την ανθρώπινη υπόσταση της, καθώς το σώμα της γίνεται το φρικτό θέαμα για τα μάτια του Κλειτοφώντα και του αναγνώστη.¹²⁴ Η ματιά του αφηγητή διεισδύει στο σώμα της Λευκίππης με τρόπο παρεμβατικό, ακολουθώντας την πορεία του ξίφους που καρφώνεται στο σώμα της και σέρνεται στο κάτω μέρος της κοιλιάς της. Το απόσπασμα μπορεί να ενέχει σεξουαλικές υποδηλώσεις, οι οποίες απηχούν το κανιβαλιστικό βλέμμα του Κλειτοφώντα. Ο ίδιος, ενώ γνωρίζει ότι βλέπει κάτι ειδικό, δε σταματάει να κοιτάζει με έναν σαδιστικό τρόπο το σώμα που σχίζεται και κακοποιείται. Αν αναλογιστεί κανείς ότι είναι η πρώτη φορά που βλέπει το σώμα της Λευκίππης, αυτό που τόσο ποθούσε, ενδεχομένως γίνεται αντιληπτή η εμμονή του στην όραση.

Για την Kilgour η διαδικασία της βρώσης είναι μια πράξη που περικλείει επιθυμία και επιθετικότητα, δημιουργώντας διακριτές ταυτότητες ανάμεσα σε αυτόν που τρώει και σε αυτόν που τρώγεται και προσφέρει τον απόλυτο έλεγχο του πρώτου στον τελευταίο.¹²⁵ Με το κανιβαλιστικό και διεισδυτικό βλέμμα του ο Κλειτοφών επιδιώκει να αποκτήσει τον απόλυτο έλεγχο στο σώμα της Λευκίππης, το αντικείμενο της επιθυμίας του. Ο αναγνώστης καλείται και αυτός να συμμετάσχει, να «καταναλώσει» την εικόνα του σώματος που χάνει κάθε έλεγχο αυτοδιάθεσης και ακεραιότητάς του, μετατρέποντας το υποκείμενο σε ένα αντικείμενο θέασης.¹²⁶

Η σκηνή αυτή δεν είναι η μοναδική που γίνεται εμφανές το κανιβαλιστικό βλέμμα του Κλειτοφώντα, είναι ωστόσο η πιο έκδηλη. Η Morales έχει εντοπίσει

¹²⁴ Η Haynes αναγνωρίζει επίσης την προσφορά του σώματος ως θέαμα ειδικά στο απόσπασμα αυτό, αλλά και αλλού, Haynes (2002) 58.

¹²⁵ Kilgour (1990) 7.

¹²⁶ Η Kilgour εύστοχα αναφέρει: “Reading is therefore eating, an act of consumption”, Kilgour (1990) 9.

διάφορα σημεία στο έργο, όπου ο Κλειτοφών υιοθετεί ένα βλέμμα κατανάλωσης (consumptive gaze) απέναντι στη Λευκίππη.¹²⁷ Ο Κλειτοφών παρουσιάζεται στο πρώτο βιβλίο να «τρώει την Λευκίππη με τα μάτια του» και αυτό να είναι το δείπνο του, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να μη γίνει αντιληπτός.

τί μὲν οὖν ἔφαγον, μὰ τοὺς θεοὺς, ἔγωγε οὐκ ἤδειν· ἐώκειν γὰρ τοῖς ἐν ὄνειροις ἐσθίουσιν. ἐρείσας δὲ κατὰ τῆς στρωμνῆς τὸν ἀγκῶνα καὶ ἐγκλίνας ἑμαυτὸν ὄλοις ἔβλεπον τὴν κόρην τοῖς προσώποις, κλέπτων ἅμα τὴν θέαν· τοῦτο γὰρ μου ἦν τὸ δεῖπνον

(1.5, 3-4)

Τι ἔαγα, μα τους θεούς, δεν ξέρω. Ήταν σα να τρώω σε ένα όνειρο. Άφησα τον αγκώνα μου να πέσει στο στρώμα και έκλινα μπροστά, κατατρώνοντας την κοπέλα με τα μάτια. Γιατί αυτό ήταν το γεύμα μου..

Το να βλέπει κανείς το αντικείμενο της επιθυμίας του ως φαγητό είναι γενικά μια μεταφορά η οποία ακόμη και σήμερα σώζεται σε σύγχρονες φράσεις. Ο ερωτικός πόθος διαπλέκεται με τη βρώση, ενώ συχνά η τελευταία έχει ερωτικές και σεξουαλικές συνδηλώσεις. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα του κανιβαλισμού η μεταφορά της θέασης της Λευκίππης ως φαγητό για τον Κλειτοφώντα κορυφώνεται, αφού ο ήρωας ελεύθερα πια μπορεί να «καταναλώσει» το αντικείμενο του πόθου του χωρίς να κρύβεται, ενώ η πράξη αυτή προσιδιάζει σε ερωτική πράξη περισσότερο από οτιδήποτε έχει ζήσει ο Κλειτοφών με τη Λευκίππη. Η αποκάλυψη ότι ο θάνατος της Λευκίππης ήταν πλαστός και τα όργανα όχι δικά της αναχαιτίζει τη φαντασιακή ερωτική ένωση του ήρωα και τον απομακρύνει για ακόμη μια φορά από τη βίωση του αντικειμένου του πόθου του, το οποίο φυσικά χαρακτηρίζει όλη την πλοκή. Η ανατροπή των προσδοκιών των αναγνωστών είναι και ανατροπή για τον ίδιο τον Κλειτοφώντα, ο οποίος δεν χάνει τελικά για πάντα τη Λευκίππη, αλλά θα πρέπει να συνεχίσει να την κοιτάει μέχρι το τέλος του έργου.

Συνοπτικά, ο κανιβαλισμός είναι μια θεματική που κεντρίζει το ενδιαφέρον στο μυθιστόρημα. Η θεματική αυτή διανθίζεται με σχέσεις εξουσίας που δημιουργούνται

¹²⁷ Morales (2004) 165-6.

στα σώματα -ποιος τρώει ποιον- και την ερμηνεία των σχέσεων αυτών στο μυθιστόρημα. Φαίνεται ότι ο Αχιλλέας Τάτιος ήθελε να παίξει με τα όρια της ταυτότητας των ηρώων, αλλά και τις προσδοκίες των αναγνωστών, οι οποίοι γίνονται κοινωνοί ενός καταναλωτικού βλέμματος στο γυναικείο σώμα. Η τελική ανατροπή όχι μόνο αφήνει μετέωρο το ζήτημα της ταυτότητας του ήρωα στο έργο, ενώ αποτελεί ταυτόχρονα ανατροπή του ίδιου του κανιβαλιστικού βλέμματος που υιοθέτησε ο αφηγητής. Το σώμα της Λευκίπης από αντικείμενο θέασης γίνεται υποκείμενο της πλοκής, αφού αυτό θα καθορίσει την πορεία της πλοκής.

Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία ανέδειξε τις εκφάνσεις και της διαφορετικές όψεις στην πραγμάτευση του σώματος στο μυθιστόρημα. Η συμπλοκή της βιολογικής και πολιτισμικής διάστασης του σώματος στο έργο του Αχιλλέα Τάτιου αποδεικνύουν ότι το σώμα πρέπει να εξεταστεί με τρόπο ολιστικό, ενώ παράλληλα διαπιστώνεται ότι έχει κεντρικό ρόλο τόσο στην πλοκή του έργου όσο και στην ερμηνεία του.

Εξαρχής το σώμα αναδεικνύεται ως ο τόπος της επιθυμίας και του έρωτα μεταξύ των ηρώων. Η πάλη για την απόκτηση του σώματος και την πραγμάτωση της επιθυμίας οδηγεί στην τελική ολοκλήρωση με την αίσια έκβαση και το γάμο. Παρόλα αυτά, το σώμα της ηρωίδας δεν κατακτιέται ποτέ στο έργο, παρά τις απόπειρες να υποδουλωθεί και να παραβιαστεί, ακόμη και να κομματιαστεί ή να φαγωθεί. Το διεισδυτικό βλέμμα του αφηγητή παραμένει μια προσπάθεια να ελέγξει το γυναικείο σώμα αντικειμενοποιώντας το. Έτσι, δίνεται έμφαση στην ομορφιά της Λευκίππης και τον αισθησιασμό που εκπέμπει, μια μυθιστορηματική σύμβαση που σε συνδυασμό με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του έργου φιμώνει την ηρωίδα, μετατρέποντας τη σε ένα θέαμα. Ο Κλειτοφώντας τελικά βλέπει και καταναλώνει τη Λευκίππη, ενώ παράδοξα αποτελεί το μόνο μέσο να ακουστεί η φωνή της.

Παράλληλα, το σώμα γίνεται αντικείμενο της ανδρικής βίας, ένα γκροτέσκο αυτή τη φορά θέαμα για ανδρική κατανάλωση. Το έμφυλο πρόσημο της ανδρικής βίας πάνω σε ένα γυναικείο σώμα αποτελεί σαφώς μια περεταίρω προσπάθεια επιβολής πάνω σε αυτό, αποτυπώνοντας τη δυναμική ενεργού- παθητικού υποκειμένου. Ο βασανισμός του σώματος επαναφέρει το γυναικείο σώμα ως ένα ερωτικό αντικείμενο που υποδουλώνεται από την ανδρική κυριαρχία.

Ωστόσο, το έργο επικυρώνει και ταυτόχρονα ανατρέπει τη δυναμική αυτή όταν το σώμα του Κλειτοφώντα είναι αυτό που στο έργο, όντας υποδουλωμένο θα γίνει αντικείμενο του έρωτα και μάλιστα από μια γυναίκα, τη Μελίτη. Η παιχνιδίζουσα αυτή εναλλαγή των ρόλων επιτρέπει στον μυθιστοριογράφο να ανατρέψει τις συμβάσεις του είδους και ταυτόχρονα να προσφέρει στο γυναικείο σώμα και μια επίφαση αυτονομίας. Το σώμα της ηρωίδας από αντικείμενο βίας, υποδούλωσης και ακρωτηριασμού παραμένει τελικά αλώβητο στην πορεία του έργου και με τον τρόπο αυτό διαμορφώνει την πορεία της πλοκής. Έτσι, καταφέρνει να απατηλά να ξεφύγει από το ανδρικό

βλέμμα στο οποίο υποβάλλεται και επιβάλλει ο αφηγητής. Στο πλαίσιο αυτού του “resisting reading” πρέπει να υποθέσουμε ότι μπορεί να ελλοχεύει ένα γυναικείο βλέμμα (female gaze); Η απάντηση είναι όχι. Το γυναικείο σώμα βλέπεται και παρουσιάζεται από έναν άνδρα αφηγητή για έναν άνδρα ακροατή (και αναγνώστη). Ακόμη και η ίδια η Μελίτη βλέπει τον Κλειτοφώντα με ανδρικό βλέμμα υιοθετώντας το λεξιλόγιο και τις ερωτικές πρακτικές του. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας ανάγνωσης της αντίστασης, λοιπόν, η εστίαση στο γυναικείο σώμα προσφέρει στον αναγνώστη ένα ακόμη επίπεδο ερμηνείας από την οπτική της ηρώιδας που πασχίζει να βρει φωνή στο έργο.

Η εικόνα του πάσχοντος σώματος επομένως στο έργο δεν ελέγχει απλά το γυναικείο σώμα, αλλά αναδεικνύει και σε ένα δεύτερο επίπεδο την ανησυχία που εντοπίζει η Zeitlin ως μέρος της ανδρικής ιδεολογίας. Το σώμα στην πολιτισμική του διάσταση συνδέεται με την ταυτότητα, και η ανδρική βία μάλλον επιβεβαιώνει την ανδρική κυριαρχία αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τον φόβο της απώλειας την ταυτότητας και της ακεραιότητας του εαυτού. Έτσι, η εμμοική βία στο σώμα που διαρκώς ματαιώνεται -φантаσιώσεις, όνειρα, επίπλαστοι θάνατοι- προδίδουν την ανησυχία για την διείσδυση στο σώμα και συνεκδοχικά την απώλεια της ακεραιότητάς του. Γι’ αυτό τον λόγο, ο έρωτας είναι ένα τραύμα στο έργο και η διείσδυση συμβαίνει με ποικίλους τρόπους (το ξίφος στο σώμα της Λευκίππης, η ερωτική πράξη στο δωμάτιό της που δεν ολοκληρώνεται) χωρίς τελικά να πραγματώνεται. Όπως άλλωστε σχολιάζει και η Liviabella «είναι ένα σύμπαν, το τατιανό, που βρίσκεται ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και την αλήθεια».¹²⁸ Μέσα σε αυτό οι ήρωες αγωνίζονται να βρουν μια προσωπική ταυτότητα που είναι σε πρώτο επίπεδο σωματική.

Η σωματική ταυτότητα των ηρώων υπονομεύεται μέσα από τον βασανισμό του σώματος αλλά και τον σωματικό -και κοινωνικό- εξευτελισμό. Το φαινόμενο της παρενδυσίας στο έργο αποτελεί την αλλαγή που επιβάλλεται πάνω στο σώμα που πάντα αναγνώριζε τον εαυτό του και αναγνωριζόταν με τα φυσικά χαρακτηριστικά του. Γίνεται έτσι το σημείο διαπραγμάτευσης της ταυτότητας του ήρωα, ο οποίος προσπαθεί να διατηρήσει το σώμα του (και οι πρωταγωνιστές να παραμείνουν πιστοί ταυτόχρονα) ως το τέλος του έργου, διεκδικώντας τη θέση τους στην κοινωνία και τη ρόλο τους στο έργο ως ήρωες μυθιστορήματος.

¹²⁸ Liviabella (2002) 146.

Ο κοινός παρονομαστής όλων, το σώμα, δεν εμφανίζεται, επομένως, μόνο στην βιολογική του διάσταση στο έργο, αλλά λαμβάνει διαφορετικές πολιτισμικές πολιτικές προεκτάσεις. Αποτελεί πρωταρχικά αποτύπωση της σεξουαλικότητας και της έκφρασης επιθυμίας στο έργο. Ιδιαίτερα η συσχέτισή του γυναικείου με το ανδρικό σώμα αλλά και των ερωτικών ιστοριών μεταξύ ανδρών επιτρέπουν την έμφαση -και μάλλον πρόκριση- στις ετεροφυλοφιλικές σχέσεις και το γυναικείο σώμα. Παράλληλα, το χιούμορ, ο «φεμινισμός», η υποδούλωση και ο εξευτελισμός του γυναικείου σώματος αναδεικνύουν την έμφυλη διάσταση του σώματος με τα βιολογικά και πολιτισμικά όρια να μην επιτρέπεται να ξεπεραστούν. Η ανησυχία και η αμφισημία για το σώμα απηχούν την ανάγκη εδραίωσης την ταυτότητας του εαυτού μέσα σε έναν κόσμο, όπως αυτόν της Δεύτερης Σοφιστικής, ο οποίος αλλάζει. Η σωματική αγωνία, επομένως, γίνεται αγωνία κοινωνική, και βασικά ανθρώπινη.

Βιβλιογραφία

Anderson, G. (1984). *Ancient fiction. The novel in the Graeco – Roman world*. New York: Routledge.

Anderson, G. (1982). *Eros Sophistes: Ancient Novelists at Play*. California.

Bartsch, S. (1989). *Decoding the Ancient Novel*, Princeton: Princeton University Press.

Brethes, R. (2012). “How to Be a Man: Towards a Sexual Definition of the Self in Achilles Tatius’ Novel *Leucippe and Clitophon*” στο Pinheiro, M. P. – Skinner, M. B. et al. *Narrating Desire: Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel*, Berlin, Boston: De Gruyter, σσ 127-146. <https://doi.org/10.1515/9783110282047.181>

Brethes, R. (2001). “Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros”, στο B. Pouderon (ed.), *Les personnages du roman grec*, Lyon – Paris, σσ 181–191.

Briand, M. (2018). “Achilles Tatius’ Ecphrasis of Abused Female Bodies: Interplays of Gendered Metafiction and Intensity” στο Cueva, E. – Harrison, S. et al. (ed.) *Rewiring the Ancient Novel. Volume 1: Greek Novels*. Groningen: Groningen University Library, σσ. 127-151.

Bömer, F. (1976). *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch IV-V*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverag. <https://doi.org/10.1163/156852582X00404>

Butler, J. (2009). *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*. (μτφ.) Καράμπελας, Θ. Γ. Αλεξάνδρεια: Αθήνα

Cioffi, R. 2014. “Seeing Gods: Epiphany and Narrative in the Greek Novels”, *AncNarr* 11: 1-42. <https://ancientnarrative.com/article/view/24669/22119>

Campanile, D. (2017). “The patrician, the general and the emperor in women’s clothes: Examples of cross-dressing in Late Republican and Early Imperial Rome” στο Campanile, D., Carlà-Uhink, F., & Facella, M. (edd.). *TransAntiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World (1st ed.)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315673844>

Carlà-Uhink, F. (2017). “Between the human and the divine” στο Campanile, D., Carlà-Uhink, F., & Facella, M. (edd.). *TransAntiquity: Cross-Dressing and Transgender*

Dynamics in the Ancient World (1st ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315673844>

Cueva, E. P. (2021). “Cannibalism and the Ancient Novel Revisited”, στο Champion, G. (ed.) *Interdisciplinary Essays on Cannibalism: Bites here and there*. New York – London: Routledge, σσ. 62-82.

Cooper, K. (1996). *The Virgin and the Bride: Idealized Womanhood in Late Antiquity*. Cambridge.

De Temmerman, K. (2014). *Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Detienne, Marcel. (1981). “Between Beasts and Gods” στο Gordon, R. L. (ed.) *Myth, Religion, and Society: Structuralist Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, σελ. 215-228.

Dollins, E. (2012), “Leucippe: chasing Achilles Tatius’ disappearing heroine”, *Rosetta* 12: 35-48.

Doody, M. A. (1997). *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Dover, K. (1978). *Greek Homosexuality*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dubé, J. (2004). “Boy, Oh Boy: Homoeroticism in the Ancient Greek Novel”. *Hirundo the McGill Journal of Classical Studies* 3: 75- 90.

Dubel, S. (2001). “La beauté Romanesque ou le refus du Portrait dans le Roman Grec d’époque imperial” στο Pouderon, B. (ed.), *Les Personnages du Roman Grec: actes du colloque de Tours*, Lyon: maison de l’orient Méditerranéen, σσ. 29-58.

Egger, B. (1990). *Women in the Greek novel: Constructing the feminine*, Irvine: University of California.

Egger, B. (1999). “The role of women in the Greek Novel: Woman as Heroine and Reader”, στο Swain, S. (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford University Press, σσ. 108 – 136.

Facella, M. (2017). “Beyond ritual: Cross-dressing between Greece and the Orient” στο Campanile, D., Carlà-Uhink, F., & Facella, M. (edd.). *TransAntiquity: Cross-Dressing*

and Transgender Dynamics in the Ancient World. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315673844>

Fetterley, J. (1978). *The resisting reader: A feminist approach to American fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Fredericksen, E. (2018). “In the Mouth of the Crocodile: Interiors, Exteriors, and Problems of Penetrability in Achilles Tatius’ Leucippe and Clitophon” στο Cueva, E. – Harrison, S. et al. (ed.) *Re-Wiring the Ancient Novel. Volume 1: Greek Novels*. Groningen: Groningen University Library, σσ. 77-94.

Φουκώ, Μ. (2003). *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η χρήση των απολαύσεων*. (μτφ. Γ. Κωνσταντινίδης). Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1984).

Fusillo, M. (1989). *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia.

Futre Pinheiro, M., Skinner, M. & Zeitlin, F. (2012). *Narrating Desire: Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel*. Berlin, Boston: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110282047>

Funke, M. (2012) "Female Sexuality in Longus and Alciphron", στο Pinheiro, M. P. – Skinner, M. B. et al. *Narrating Desire: Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel*, Berlin, Boston: De Gruyter, σσ. 181-196. <https://doi.org/10.1515/9783110282047.181>

Gold, B. (2003). ““Vested Interests” στο Colden, M – Toohey, P. (edd.) *Plautus' Casina: Cross-Dressing in Roman Comedy*”. *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*. Edinburgh University Press: Edinburgh, σσ. 334-350.
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748613199.003.0019>

Goldhill, S. 2002. “The Erotic Experience of Looking: Cultural Conflict and the Gaze in Imperial Culture” στο Nussbaum, M.C.& Sihvola, J. (eds.) *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*. Chicago: University of Chicago Press, σσ. 374-399.

Goldhill, S. (1995). *Foucault’s Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*. Cambridge

Guest, K. (2001). “Introduction: Cannibalism and the boundaries of identity” στο Guest, K. (ed.) *Eating their words: cannibalism and the boundaries of cultural identity*. New York: State University of New York Press, σσ. 1-9

- Hägg, T. (1983). *The novel in antiquity*. California: University of California Press.
- Haynes, K. (2003). *Fashioning the feminine in the Greek novel*. London: Routledge.
- Hubbard, T., (2003). *Homosexuality in Greece and Rome*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Hunter, R. (2008). “Ancient Readers”, στο Whitmarsh, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 261-271.
- Johnson M. & Ryan T. (2005). *Sexuality in Greek and Roman society and literature: a sourcebook*. Routledge.
- <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=116656>
- Kanavou, Nikoletta. (2019). “Iamblichos’ Babyloniaka, the Greek Novel and Satire”. *Ancient Narrative* 15: 109–131.
- Katz, M. A. (1989). “Sexuality and the body in ancient Greece”. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 4: 155-179.
- Kauffman, N. (2015), “Beauty as Fiction in Leucippe and Clitophon”, *Ancient Narrative* 12: 43-69.
- Kilgour, M. (1990). *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton: Princeton University Press. Προσπελάστηκε από: <https://doi.org/10.1515/9781400860784.3>
- King, D. (2012). “‘Taking It Like a Man’: Gender, Identity and the Body in Achilles Tatius’ Leucippe and Clitophon”, στο Pinheiro, M. – Skinner, M. – Zeitlin, F. (edd.), *Narrating Desire. Eros, Sex, and Gender in the Ancient Novel*, σελ. 147-159.
- König, J. (2008). „Body and Text”, στο Whitmarsh, T. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, σελ. 127-144.
- Konstan, D. (1994). *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press.
- Liviabella Furiani, P. (2002). “Il corpo nel romanzo di Achille Tazio”. *Ancient Narrative* 1: 134-151.

- Makowski, J. F. (2014). “Greek Love in the Greek Novel” στο Cueva, E. P. – Byrne, S. N. (edd.) *A Companion to the Ancient Novel*. West Sussex: Wiley Blackwell, σσ. 490-501. <https://doi.org/10.1002/9781118350416.ch31>
- Marinčič, M. (2007). “Advertising one's own story: text and speech in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon”. *Rimell*: 168–200.
- Morales, H. (2008). “The history of sexuality” στο Whitmarsh, T. (ed.) *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 39-55. [doi:10.1017/CCOL9780521865906](https://doi.org/10.1017/CCOL9780521865906)
- Morales, H. (2005), “Metaphor, Gender and the Ancient Greek Novel” στο Harrison, S., Paschalis, M., & Frangoulidis, S. (Eds). *Metaphor and the Ancient Novel* 4: 3-19. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt13wwxsr>
- Morales, M. (2004). *Vision and narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morgan, J. (2004). “Achilles Tatius”, στο de Jong, I. – Nünlist, R.- Bowie, A. (edd.), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, London: Brill, σσ. 493-506.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Hampshire- New York: Palgrave.
- Reardon, B.P. (1989). (ed.) *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press.
- Reeves, B. (2007). “The Role of the Ekphrasis in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon”. *Mnemosyne*, 60, 1: 87-101. <https://doi.org/10.1163/156852507X165856>
- Richlin, A. (1991). “Zeus and Metis: Foucault, feminism, classics”, *Helios* 18: 160–80.
- Schwartz, S. (2012). “Dressing up, dressing down: false enslavement in the Greek novels” στο Dubel, S., Gotteland, S., & Oudot, E. (edd.), *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard: Mélanges offerts à Suzanne Saïd*. Presses universitaires de Paris Nanterre. [doi:10.4000/books.pupo.3229](https://doi.org/10.4000/books.pupo.3229)
- Sissa, G. (1990). *Greek Virginité*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vilborg, E. (1955). *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1-161. <http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/Cite?0532:001:0>

Watanabe, A. (2003). "The Masculinity of Hippothoos." *Ancient Narrative*, 3: 1-42.

Whitmarsh, T. (2013) "The Erotics of mimēsis: Gendered Aesthetics in Greek Theory and Fiction" στο Paschalis, M. – Panayotakis, S. (edd.) *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*. Groningen: Groningen University Library, σσ. 275-292.

Whitmarsh, T. (ed.). (2008). *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. [doi:10.1017/CCOL9780521865906](https://doi.org/10.1017/CCOL9780521865906)

Whitmarsh, T. (2003). "Reading for Pleasure: Narrative, irony and eroticism in Achilles Tatius" στο Panayotakis, S.- Zimmerman, M.- Keulen, W. (edd.), *The ancient novel and beyond*, Leiden- Boston: Brill.

Zeitlin, F. I. (2018). "From the Neck up: Kissing and Other Oral Obsessions in Achilles Tatius" στο Cueva, E. – Harrison, S. et al. (ed.) *Re-Wiring the Ancient Novel. Volume 1: Greek Novels*. Groningen: Groningen University Library. 95-108.

Zeitlin, F. I. (2012), "Gendered Ambiguities, Hybrid Formations, and the Imaginary of the Body in Achilles Tatius" στο Pinheiro, M.- Skinner, M.-Zeitlin, F. (edd.), *Narrating Desire. Eros, Sex and Gender in the Ancient Novel*, σσ. 105-126.

Zeitlin, F. I. (1981). "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' "Thesmophoriazousae"", *Critical Inquiry*, 8, No. 2: 301-327 <http://www.jstor.org/stable/1343165>.